

Stefan Deines (FU Berlin)

Die Funktionen der Kunst in der pragmatistischen Ästhetik¹

Eine der Grundfragen der Kunstphilosophie ist, wie es scheint, die Frage danach, welches eigentlich die Grundfrage der Kunstphilosophie ist. In diesem Sinn hat z.B. Nelson Goodman dafür plädiert, die seiner Meinung nach in die Irre führende Frage ‚Was ist Kunst?‘ durch die Frage ‚Wann ist Kunst?‘ zu ersetzen.² Mir scheint dagegen die Frage ‚Was macht die Kunst?‘, also die Frage nach der Funktion bzw. den Funktionen der Kunst, die Frage zu sein, die direkt ins Zentrum der Kunstphilosophie führt, denn sie fragt danach, warum die Kunst als etwas betrachtet werden kann, das für den Menschen wertvoll und bedeutsam ist. Von diesem Ausgangspunkt her lassen sich die Fragen nach den Eigenschaften und Strukturen von Kunstwerken, nach den Institutionen und Praktiken der Produktion, Rezeption und Kritik sowie nach den Maßstäben der Beurteilung und des Werts der Kunst im Zusammenhang entwickeln. Und diese Frage steht auch noch im Hintergrund derjenigen Theorien, die die Kunst als etwas bestimmen, was vorrangig dadurch charakterisiert ist, dass es gerade keinen Zweck hat – als interesseloses Wohlgefallen, als Spiel, als rauschhafte oder kontemplative Befreiung von den Zwängen der Rationalität, der moralischen Normen und der zielgerichteten Praktiken. Der Reiz der Kunst leitet sich dann von ihrem Potential her, uns aus dem Reich der Praxis herauszuführen.

Im Gegensatz zu Theorien, die die Rolle der Kunst bezüglich der sonstigen menschlichen Praktiken als bloßen Aus- oder Überstieg konzipieren, geht die pragmatistische Ästhetik davon aus, dass sich der Wert Kunst in Bezug auf die produktive und transformative Rolle für unsere alltägliche Praxis beschreiben lässt. Statt die Kunst durch den Bruch mit den anderen Praktiken zu kennzeichnen wird der Wert der Kunst hier durch

¹ Ich danke Judith Siegmund und Daniel Feige für hilfreiche Hinweise zu einer früheren Fassung dieses Texts.

² Vgl. das dementsprechend überschriebene 4. Kapitel von Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt/M. 1990.

ihren besonderen Zusammenhang und die Kontinuität mit diesen beschrieben. Pragmatistische Ästhetik fragt in diesem Sinne ganz explizit nach der Funktion der Kunst für uns als Handelnde, für die Praktiken, in die wir involviert sind, für das soziale Zusammenleben bzw. die Kultur und Zivilisation insgesamt.³

Im Folgenden wird (in großen Zügen) umrissen, wie sich die Funktion der Kunst im Licht der pragmatistischen Ästhetik darstellt, inwieweit diese Theorie für ein Verständnis der Kunst hilfreich ist, und inwieweit sie teilweise auch mit fragwürdigen theoretischen Festlegungen einhergeht. – Wenn hier von pragmatistischer Ästhetik die Rede ist, so ist damit vor allem die Ästhetik gemeint, wie sie in John Deweys Klassiker *Kunst als Erfahrung* von 1934 entwickelt wird. Nur am Rande (bzw. gegen Ende) gehe ich kurz auf andere Theorien ein, die in dieser Tradition stehen.

Die Funktion, die der Kunst bei Dewey zugeschrieben wird, ist, so könnte man extrem verkürzt sagen, eine besondere Weise der Artikulation von Sinn. Das was sich in der Kunst ausdrückt und erfahrbar wird, sind Aspekte der Situationen, in denen wir uns als in den verschiedenen alltäglichen Praktiken involvierte Wesen befinden. In den Praktiken der Kunst wird etwas von der menschlichen und historischen Situation und von den jeweils herrschenden sozialen Gegebenheiten erfahrbar, was sonst (in dieser Form) unthematisch bleibt; und dieses explorative und erschließende Potential der Kunst birgt das Potential der Transformation der Situation und der Praktiken, die in ihr verhandelt werden.

Dewey ist nun bereit, der Kunst aufgrund dieser Funktion einen ‚instrumentellen‘ Wert zuzusprechen. Der Begriff des ‚Instrumentellen‘ ist hier allerdings mit Vorbehalt zu verstehen. Denn instrumentell ist die Kunst nur in dem übergeordneten Sinn, dass sie eben eine Funktion hat, dass sie etwas mit und für uns tut, das für unser In-der-Welt-Sein insgesamt von Bedeutung ist – nicht allerdings in dem engen Sinn von instrumentell, den wir etwa mit dem zweckrationalen Gebrauch von Werkzeugen assoziieren. Ganz im Gegenteil könnte man sagen, dass es sich bei der Kunst um diejenige Praxis handelt, die in einem besonderen Grad nicht durch festgelegte Zwecke, Mittel, Konventionen

³ In jüngerer Zeit haben etwa Alva Noë in seinem Buch *Strange Tools. Art and Human Nature* (New York 2015) sowie Georg W. Bertram in *Kunst als menschliche Praxis* (Berlin 2014) ästhetische Ansätze entwickelt, in der die Kunst in ihren besonderen Relationen zu anderen menschlichen Praktiken verstanden wird.

und Intentionen bestimmt ist. Es ist eine durch Freiheit und Offenheit gekennzeichnete Praxis – was wiederum keineswegs heißen soll, dass völlig zufällig wäre, was in der Kunst geschieht, sondern nur, dass es der vorgängigen Planung und technischen Kontrolle der in den Praktiken der Kunst Handelnden entgeht.⁴

Dies wird deutlich an dem, was Dewey über die Ausdrucksfunktion von Kunst sagt. Kunst ist dadurch motiviert, dass, (um es etwas metaphorisch zu sagen) etwas nach Ausdruck verlangt. Auch wenn der Begriff der Emotion in diesem Zusammenhang eine gewichtige Rolle spielt, sind es nicht nur einfache Gefühle, die in der Kunst ausgedrückt werden, sondern in einem weiten Sinn all das, was die Künstlerin aus ihrer Situation her angeht, was sie betrifft, was sie prägt, vor was sie sich gestellt sieht: öffentliche oder private Angelegenheiten, individuelle Bedürfnisse oder intersubjektive Verhältnisse, Verständnisse, Haltungen oder Wünsche; letztlich alles, was für ein soziales, leibliches, in Praktiken involviertes und auf ein gelingendes Leben hin orientiertes Wesen Relevanz besitzen kann.

Ausdruck gewinnen solche Einstellungen nur dann, wenn sie sich in einem Medium artikulieren. Ausdrücken bedeutet hier, etwas noch nicht Zugängliches in einer Weise zu artikulieren, dass es als sinnvoll strukturiert erfahrbar und verstehbar wird. Das, was ausgedrückt werden soll, und die ‚Mittel‘, durch die es ausgedrückt wird, sind jeweils nicht bereits für sich festgelegt und verfügbar, um dann nur noch in ein instrumentelles oder mechanisches Verhältnis zueinander gesetzt zu werden.⁵ Auch für die Künstlerin selbst klärt sich erst im Prozess der Artikulation die emotionale und kognitive Einstellung, um die es geht, genauso wie sich im kreativen und experimentellen Prozess des Ausdrückens erst die medialen und formalen Mittel herauskristallisieren, die sich für diesen besonderen Gehalt als tauglich erweisen. Die Künstlerin geht also nicht von einer fertigen Intention aus, die sie durch die bekannten und beherrschten Mittel dann in Szene setzt, sondern sie wird erst durch den Prozess etwas über die eigene Einstellung erfahren haben.

⁴ Was wiederum nicht heißen soll, dass andere Praktiken Dewey zufolge durch diese instrumentelle Form von Planung und Beherrschung wesentlich charakterisiert wären. Was hier über die Kunst gesagt wird, ist für Dewey durchaus ein Ideal für freie und gelingende praktische Auseinandersetzung mit der Welt insgesamt.

⁵ In verwandter Weise kritisiert Collingwood ‚technische‘ Verständnisse der Kunst. Vgl. Robin G. Collingwood: *The Principles of Art*. Oxford 1958, Kap. II-V.

Auch die verschiedenen Medien der Künste, so wird damit deutlich, sind durch Offenheit und Plastizität gekennzeichnet. Es ist nicht vorab einzuschätzen, welcher Gehalt mit welchen Materialien und in welcher Kunstform zu artikulieren ist. Die Künste sind bei Dewey keine abgegrenzten Sphären, in denen sich bestimmtes Repertoire von Elementen findet, mit denen sich bestimmte Gehalte transportieren und bestimmte Effekte erzielen lassen. Künste und Medien befinden sich vielmehr in einem Prozess fortlaufender Veränderung, in dem sie durch die Art und Weise geprägt und bestimmt sind, in denen sie jeweils gebraucht werden. Sie sind dadurch erfahrungsgeladen.⁶ Welche Möglichkeiten des Ausdrucks sie bieten, ist durch das geprägt, was in ihnen jeweils bisher artikuliert wurde – sie sind dadurch aber nicht festgelegt – jeder neue Ausdruck bzw. jeder Ausdruck etwas Neues, verändert das Medium, seine Grenzen und Potentiale.⁷ Ein Medium kommt dem Auszudrückenden also nicht mit einem fixen Set von Elementen und Verfahren entgegen, sondern alle Aspekte des Mediums bleiben für die Besonderheit des jeweiligen Gehalts sensitiv und durch ihn irritierbar.

Die Praxis der Kunstproduktion ist damit als eine Praxis beschrieben, die frei ist, insofern sie nicht von Elementen bestimmt ist, die für das Handeln im Zuge anderer Praktiken häufig prägend sind. Die Artikulation ist weder durch die vorgefasste Absicht einer ‚prior intention‘, noch durch die Anwendung gebrauchsfertiger Verfahren, noch durch festgelegte Ziele bestimmt, sondern sie bestimmt sich lediglich durch die Sensibilität für die Aspekte der zu artikulierenden Haltung oder Emotion und durch die Sensibilität für die Ausdrucksmöglichkeiten des jeweiligen Mediums. Kunst hat es also dort, wo sie gelingt, mit bisher (zumindest aspekthaft) unverstandenen Gehalten und aus diesem Grund mit unvorhergesehenen Formen zu tun. Auf diese Weise gewinnt man mit Dewey auch ein Kriterium für das ästhetische Mißlingen kultureller Artefakte – sei es als Kitsch oder Kulturindustrie, als Akademismus oder als didaktische Kunst

⁶ In dieser Hinsicht ähnelt Deweys Begriff des Mediums stark dem Materialbegriff, wie Adorno ihn entwickelt hat. Vgl. hierzu etwa: Theodor W. Adorno: „Die Kunst und die Künste“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.I. Frankfurt/M. 1977, 432-453, vgl. zu einem dynamischen Verständnis künstlerischer Medien auch Daniel M. Feige: *Computerspiele. Eine Ästhetik*. Berlin 2015, Kap. 3.

⁷ Dewey stellt fest, „dass die genauen Grenzen der Wirkkraft eines Mediums nicht durch eine Regel a priori bestimmt werden können und dass jeder große Künstler einige Schranken überwindet, die vorher als wesentlich angenommen wurden.“ John Dewey: *Art as Experience*. New York 1980, 235.

bzw. Propaganda. Jeweils erweisen sich diese Objekte als durch Vorstellungen und Verfahren gekennzeichnet, die festgelegt und vorgefertigt waren, und die daher den Prozess der Artikulation sozusagen von außen bestimmt und begrenzt haben. Solche durch externe Faktoren strukturierte Werke tendieren dazu, sowohl in den Gehalten als auch in den medialen Formen, Geläufiges zu wiederholen und damit bestimmte einge-spielte Vorstellung davon, wie die Dinge sind und in welchem Verhältnis sie stehen, zu reproduzieren.

Wenn Dewey von der moralischen Funktion der Kunst oder ihrer Bedeutung für die De-mokratie spricht, meint er daher nicht, dass die Kunst die Aufgabe besitzt, Botschaften zu vermitteln oder Verhältnisse anschaulich zu machen, die vorab in den Sphären mo-ralischen und politischen Diskurses artikuliert und als wertvoll eingeschätzt werden. Aus diesem Grund kann Dewey sagen, dass die Kunst moralischer ist als die gegebenen moralischen Grundsätze bzw. die jeweiligen sittlichen Verhältnisse.⁸ Die morali-sche bzw. demokratisierende Funktion der Kunst lässt sich vielmehr darauf zurückfüh-ren, dass sie das Potential besitzt über die jeweiligen herrschenden Konventionen und Normen (bzw. ihrer Ausdeutungen) in einer Weise hinauszugehen, in der wir einen Spielraum ihnen gegenüber gewinnen. Die Freiheit des Produktionsprozesses setzt sich also in der Konsequenz gleichsam fort – das, was durch die Kunstwerke artikuliert wird, sind neue Aspekte des sozialen Lebens, die in den Verständnissen und Normen, die die Praktiken orientieren noch nicht in-begriffen sind, diese werden durch das Neue und Andere, das sich hier geltend macht, irritiert und herausgefordert.⁹

Ein Aufsatz von Richard Rorty, der (zumindest teilweise) im Geiste Deweys geschrie-ben ist, trägt den Titel: „Der Roman als Mittel zur Erlösung aus der Selbstbezogen-heit“ – so ließe sich das auf Freiheit bezogene Potential der Kunst insgesamt beschrei-ben:¹⁰ Die Kunst befreit von der Selbstbezogenheit, indem sie Aspekte des sozialen Lebens erfahr- und nachvollziehbar macht, die in den gegebenen Verständnissen, die

⁸ Dewey: *Art as Experience*, 362.

⁹ Vgl. zu einer ähnlichen Zuschreibung der Funktion der Kunst als die herrschenden Praktiken und Verständnisse irritierend und erweiternd: Albrecht Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt/M. 1985, 43 u. 89f.

¹⁰ Richard Rorty: „Der Roman als Mittel zur Erlösung aus der Selbstbezogenheit“, in: Joachim, Küpper & Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/M. 2003, 49-66.

die eigene Identität und Perspektive prägen, (noch) keinen Raum besitzen. Kunst konfrontiert uns mit Fremdheit. Dewey und Rorty explizieren das vorrangig mit Bezug auf Kunstwerke, in denen sich die Sichtweisen, Haltungen und Emotionen anderer kultureller Kontexte artikulieren, seien dies andere Ethnien, Klassen oder Epochen. Die Fremdheit muss aber nicht in dieser Weise ‚von außen‘ kommen, sondern sie kann aus dem Inneren des als Eigen betrachteten Kontextes entspringen: Fremdes und Abweichendes, das das im Rahmen unserer eigenen sozialen Welt Artikulierte und Verstandene übersteigt. Die Kunst ist daher – ganz im Sinne Gadamers – eine Horizonsweiternde bzw. –verschiebende Praxis, eine Praxis, die uns re-orientiert. In der Herausforderung, dem Fremden gerecht zu werden, müssen Vorurteile, Dogmen und Beschränkungen des Denkens, Wahrnehmens und Handelns überwunden werden. Kunst ist danach Befreiung, weil sie Beschränkungen des Erfahrens aufhebt, und weil sie uns die Transformierbarkeit und die Transformationsbedürftigkeit unserer Orientierungen vor Augen führt. In diesem Sinne ist das moralische und demokratische Potential der Kunst im Pragmatismus zu verstehen, es führt zu einem undogmatischen Standpunkt, der für die Perspektive des Anderen offen ist und sich von ihr irritieren lässt.¹¹

Wenn die innovativen, befreienden und re-orientierenden Potentiale der Kunst, wie sie bis hierher beschrieben wurden, deren Funktion ausmachen, lässt sich von diesem Punkt her noch einmal bündig zusammenfassen, wie sich diese funktionale Bestimmung von Kunst im Pragmatismus von bestimmten Spielarten der Autonomieästhetik einerseits und instrumentalistischen Verständnissen der Kunst andererseits unterscheidet. Von Autonomieästhetiken, die Kunst als Aus- und Überstieg verstehen, grenzt sie sich ab, indem die Kunst hier nur in den Bezügen zu unserem praktischen In-der-Welt-sein verständlich wird. Die Erfahrungen, die wir als leibliche, soziale und tätige Wesen machen, sind in gewisser Weise das Material, dass im explorativen und explizierenden Prozess der Kunst bearbeitet wird. Die Kunst adressiert uns als handelnde Wesen und re-organisiert uns in unseren epistemischen, normativen und praktischen Dispositionen und Orientierungen. Dass aber die Kunst diesen Spielraum der Reorga-

¹¹ Gadamer spricht von einer radikal undogmatischen Haltung der „Offenheit für Erfahrung, die durch die Erfahrung selbst freigespielt wird.“ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1990, 361.

nisation erlaubt, zeigt, dass ihre Funktion nicht im instrumentalistischen Sinne verstanden werden kann. Denn sie dient nicht bestimmten Zwecken, die sich vorab benennen und dauerhaft fixieren ließen.¹² Vielmehr öffnet sie durch ihre Irritationen einen Raum, in dem die vertrauten Zwecke selbst auf dem Spiel stehen, und in dem damit auch die Frage, was überhaupt erstrebenswerte Ziele des menschlichen Lebens sein können, stets neu aufgeworfen wird.¹³

Deweys Ausführungen zur Ästhetik und Kunst in *Kunst als Erfahrung* sind vielfältig, facettenreich und durchaus durch einige Ambiguitäten gekennzeichnet. Mein bisheriges Schlaglicht auf diese Theorie hebt einige ihrer Merkmale stärker hervor und lässt andere eher unberücksichtigt – es handelt sich um eine bestimmte Sicht auf Dewey, in der manche Aspekte seiner Theorie skeptisch betrachtet werden, und die an diese Theorie anders anknüpft, als dies in anderer Lesarten und Weiterentwicklung pragmatistischer Ästhetik manchmal geschieht. Diese Tendenzen seien hier abschließend kurz angerissen.

Es ist nicht selten gefragt worden, inwieweit Dewey einem überkommenen, zu traditionellen Kunstbegriff anhängt und inwieweit es ihm aus diesem Grund misslingt, den Werken der Moderne (bzw. der Gegenwart) gerecht zu werden. Sein Kunstbegriff scheint am Ideal einer organischen Ganzheitlichkeit und Harmonie orientiert zu sein, mit dem sich viele spannungsvolle, widersprüchliche, fragmentarische und negativistische Werke nicht gut beschreiben lassen. Dass es (zumindest in der Rhetorik) einen solchen Zug in Deweys Ästhetik gibt, ist kaum von der Hand zu weisen. Das Problem der Kritik an Dewey besteht meiner Meinung nach aber darin, dass sich hier zwei Ebenen vermischen, auf denen die organische Ganzheit jeweils lokalisiert wird. Das eine ist die Ebene der Situation, in der sich die Künstlerin befindet, und in der sie durch das,

¹² Es geht also, so könnte man sagen, um eine bestimmte Deutung der ‚Funktion der Funktionslosigkeit der Kunst‘ (Adorno). Kunst ist funktionslos insofern sie einer Eigenlogik folgt; die Frage ist dann, ob dies als ein Gegensatz oder in Beziehung zu anderen Praktiken verstanden wird. Vgl. hierzu auch Stefan Deines: „Über die Funktionen der Kunst und die Relevanz der Kunstphilosophie“, in: Juliane Rebentisch (Hg.): *Denken und Disziplin. Workshop der DGÄ 2017*.

¹³ Kunst kann daher aus demselben Sinn nicht instrumentalistisch verstanden werden, aus dem der Kritik von Brandom zufolge auch Sprache nicht instrumentalistisch verstanden werden kann: „Das verfehlt daran ist, daß derjenige, der eine Sache durch Hinweis auf ihre Rolle als Werkzeug verständlich macht, diese Sache als Mittel zu einem Zweck hinstellt, der unabhängig von einer Betrachtung dieses Mittels erfaßt oder gekennzeichnet werden kann.“ Robert Brandom: „Pragmatik und Pragmatismus“, in: Mike Sandbothe (Hg.): *Die Renaissance des Pragmatismus*. Weilerswist 2000, 29-58, hier 56.

was nach Ausdruck verlangt, affiziert und geprägt ist, das andere die Ebene des Werks als Artikulation dieser Einstellung – das, was thematisiert und adressiert wird, kann nun durchaus eine Spannung, ein Problem, ein Widerspruch oder ein Konflikt in der sozialen Welt sein. Die Praxis der Kunst ist nun aber nicht durch die Aufgabe der Lösung dieses Problems oder Konflikts bestimmt, sondern die Praxis der Kunst besteht in deren Artikulation. Die Widersprüche und Konflikte, die die Kunst zu überwinden hat, sind nicht die der sozialen Welt selbst, sondern diejenigen, die sich in der kreativen Arbeit der Artikulation im Umgang mit dem Material bzw. Medium finden. Nur eine Arbeit, die diese Widerstände und Probleme überwindet, führt zu einer Artikulation jener Widerstände und Probleme, die nach Ausdruck verlangen. Auch das spannungsvolle und sinnverweigernde Kunstwerk muss eine Ganzheit in dem Sinne sein, dass seine Elemente nicht wahllos zusammengewürfelt sind, sondern in einer holistischen Struktur aufeinander verweisen und sich gegenseitig Signifikanz geben.¹⁴ Auch mit Dewey lässt sich durch diese Trennung der Aspekte ein Begriff von Kunst plausibel machen, der nicht nur harmonische Werke mit affirmativem Gehalt umfasst.

Dass Dewey diese Differenz zwischen Überwindung der Probleme im künstlerischen Ausdruck und Überwindung der Probleme in der alltäglichen Praxis zu übersehen geneigt ist, liegt daran, dass er die Differenz zwischen Kunst und Alltag insgesamt aufheben möchte. Dies wird in seinem Angriff auf die sogenannte Museumskonzeption der Kunst deutlich. Kunst ist, so die Diagnose, in der heutigen arbeitsteiligen und kompartementalisierten Welt, vom Alltag isoliert. Kunstwerke finden sich in vom Alltag getrennten Institutionen, wo sie als Beute der Sieger oder als Statussymbol der Reichen nur für Eliten zugänglich ist. Demgegenüber orientiert sich Dewey (ähnlich wie Schiller, Hegel und Heidegger vor ihm) an der Kultur der Griechen und der Bedeutung des Tempels, in der dieses Werk und das, was es verkörpert, direkten Einfluss auf die Selbstverständnisse, Werte und Praktiken der ganzen Kultur haben. Diese Tendenz hat dazu

¹⁴ Das soll – um dieses große Thema hier nur ganz knapp zu kommentieren – nicht bedeuten, dass jedes Kunstwerk einen festgelegten Gehalt transportierte oder es eine einheitliche Deutung eines Kunstwerks gäbe, sondern nur, dass sich Rezipierende auf Kunstwerke in einer erfahrend-interpretativen Haltung beziehen, in der diese als deutbare Konfigurationen verstanden werden, deren Elemente aufeinander verweisen und deren Lücken, Rätsel und Unabschließbarkeit selber noch einmal Aspekte einer Deutung sein können.

geführt, dass sich im Anschluss an Dewey Strömungen entwickelt haben, die den Bereich dessen, was Kunst und was künstlerisch ist, immer mehr Ausweiten: von Kunst im engeren Sinn über Populärkultur und Handwerk über die Berücksichtigung von sexuellen und Drogenerfahrungen bis hin zur Alltagspraxis und dem Leben insgesamt.¹⁵ Auch wenn man mit Dewey durchaus plausibilisieren kann, dass auch die Alltagspraktiken und das Leben in Bezug auf eine ‚ästhetische‘ Norm beurteilt werden können, insoweit es auch hier um sinnhafte und bedeutungsvolle Zusammenhänge und eine Orientierung an der jeweiligen Sache und nicht an externen Zwängen und Reglementierungen geht – gute Praktiken wären in diesem Sinne ästhetisch strukturiert, wenn sie nicht entfremdet sind – so sollte man doch die Trennung zwischen Kunst und Leben nicht aufheben. Denn die Alltagspraktiken sind immer an der Lösung von Problemen und dem Erreichen bestimmter Zwecke orientiert,¹⁶ während es die Funktion der Kunst genau ist, diese Strukturen zu befragen und zu re-organisieren. Und diese Funktion kann die Kunst nicht erfüllen, indem sie einfach Teil des Alltags wird, sondern nur indem sie sich mit den Praktiken des Alltags auseinandersetzt, und das kann durchaus im Rahmen von besonderen Institutionen und Praktiken – und auch im Museum - geschehen.

Der Hinweis, dass man trotz der zu lobenden Überwindung falscher Gegensätze und dem Aufzeigen unberücksichtigter Verbindung die Differenzen zwischen einzelnen Aspekten und Sphären nicht völlig übergehen sollte, gilt selbstverständlich auch für Deweys Naturalismus. Dass er seine Ästhetik von der Betrachtung der lebendigen, biologischen Kreatur her entwickelt, verdeutlicht auf hilfreiche Weise, inwieweit Kunst mit uns als natürlichen Wesen zu tun hat, die von Bedürfnissen geleitet werden und die mit Widerständen in ihrer Umwelt konfrontiert sind. Dennoch ist es irreführend, wenn Dewey den Begriff der ästhetischen Erfahrung bereits für Tiere benutzt, die an der Tränke ihren Durst stillen, und den Begriff der Kunst für den vom Biber gebauten Damm. Denn – und auch diese Herder’sche Perspektive findet sich bei Dewey durchaus – „mit dem

¹⁵ In diese Richtung gehen etwa Richard Shusterman in *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Frankfurt/M. 1994, sowie die Theoretiker einer Ästhetik des Alltäglichen, vgl. hierzu bspw. Kalle Puolakka: „The Aesthetic Pulse of the Everyday: Defending Dewey“, in: *Contemporary Aesthetics* 13 (2015).

¹⁶ Vgl. zur Problemorientierung von Praktiken: Rahel Jaeggi: *Kritik von Lebensformen*. Berlin 2014, insb. Kap. 4.

Menschen ändert sich die Szene ganz“.¹⁷ Die Kunst ist nicht einfach eine Weiterführung und Feier biologischen Wachstums, sondern Kunst wird in ihrer Signifikanz nur dann verständlich, wenn wir auch in Betracht ziehen, dass es sich hier um eine Praxis handelt, in der sich Wesen, die durch Selbstverständnisse bestimmt werden, die zur Kommunikation fähig sind und die sich bewusst Ziele setzen können, ihre eigene Situation thematisieren.

¹⁷ Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Stuttgart 1966, 23; vgl. Dewey: *Art as Experience*, 24f.