

KA

Klassiker Auslegen

Herausgegeben von
Otfried Höffe

Band 66

John Dewey: Erfahrung und Natur

Herausgegeben von
Michael Hampe

DE GRUYTER

gelingt es seinem nicht-reduktiven Naturalismus, unterschiedliche Sorten von Erfahrungen, Tatsachen und praktischen Zusammenhängen zu verknüpfen und die Körperlichkeit des Menschen in die Theorie des Bewusstseins einzubeziehen. Daraus entsteht eine methodische Umsicht und Offenheit, die kein reduktiver Naturalismus zu leisten vermag und eher selten zu finden ist. So bietet selbst die hoch problematische Sicht von Gefühlsqualitäten als neutralen Ausgangspunkten für geistige und natürliche Prozesse eine interessante Alternative zu heutigen Positionen an.

Literatur

- Alexander, F. M. 1923: *Constructive Conscious Control of the Individual*, New York
- Alexander, F. M. 1932: *The Use of the Self: Its Conscious Direction in Relation to Diagnosis, Functioning and the Control of Reaction*, New York
- Bernstein, R. J. 1961: „John Dewey's Metaphysics of Experience“, in: *Journal of Philosophy*, 58:1, 5–14
- Chalmers, D. J. 1996: *The Conscious Mind*, Oxford
- Dewey, J. 2004: *Die menschliche Natur. Ihr Wesen und Ihr Verhalten*. Stuttgart 1931, Neuausgabe: Zürich 2004
- Nagel, T. 1984: „What Is It Like to Be a Bat?“ In: *The Philosophical Review*, 83:4, 435–450
Deutsch in: Bierl, Peter (Hrsg.): *Analytische Philosophie des Geistes*, Königstein 1981 (1993, 2007)
- Noë, A. 2004: *Action in Perception*, Cambridge, Mass.
- Pape, H. 2009: „Dewey's Situation. Gescheitertes Handeln, gelingendes Erkennen und das gute Leben“, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*. Schwerpunkt: John Dewey, hrsg. v. Hampe, M., Heft 34:3, 331–352
- Robbins, P.; Aydede, M. 2009: *Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge
- Shusterman, R. 2008: *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge

Maria-Sibylla Lotter

10 Erfahrung als Kunst. Dewey über die Funktion der Kunst im Alltagsleben

(Zum neunten Kapitel)

The Chief function of philosophy is not to find out what difference ready-made formulae make, if true, but to arrive at and to clarify their meaning as programs of behavior for modifying the existent world. (MW 4, 104)

10.1 Einführung

Im neunten Kapitel mit dem Titel *Experience, Nature and Art* fasst Dewey alle in den vorhergehenden Kapiteln formulierten Einwände gegen das dualistische Verständnis von Praxis und Theorie, Körper und Geist, sinnlicher Erfahrung und Denken, Wissenschaft und Kunst zusammen.¹ Vor diesem Hintergrund entwickelt er die Grundgedanken einer ganzheitlichen Theorie der Lebenskunst, die er dann ein Jahrzehnt später in *Art as Experience* (1934) ausformuliert. Was Dewey als „Dualismen“ kritisiert, sind nicht die begrifflichen Unterscheidungen als solche. Gemeint ist der in der europäischen Geistesgeschichte damit verbundene Glaube, sie entsprächen der menschlichen Natur, und die daraus entspringende Neigung, das Leben entsprechend aufzuteilen und institutionell einzurichten,² etwa durch eine Trennung von „geistigen“ und handwerklichen Tätigkeiten, von denen nur die ersten als „Bildung“ zählen. Dewey beklagt die Trennung von praktischen und theoretischen, sinnlichen und intellektuellen Aktivitäten, die das Schulsystem, aber auch die meisten Berufe prägt und die menschliche Erfahrung verkümmern lässt (vgl. KE 30). Im neunten Kapitel soll nun, mit Hilfe des Begriffs Kunst, ein nichtdualistisches Verständnis des menschlichen Lebens entwickelt werden. Das ist ein rekonstruktives, kein deskriptives Unternehmen. Im Gegensatz zu den Vertretern der „Analytischen Philosophie“ geht Dewey davon aus, dass eine bloße Analyse der Bedeutungen von Begriffen wie „Erfahrung“, „Kunst“ und „Natur“, die wir ja gegenwärtig „dualistisch“ zu verstehen gewohnt sind, weder eine kritische Einsicht in die Ursachen dieses Verständnisses ermöglichen, noch eine Alternative aufzeigen könnte. Eine Analyse mit dem Anspruch, ideologische

¹ Man könnte sogar sagen, er fasst die wichtigsten Themen seiner lebenslangen Befassung mit Ethik, Erziehung und dem modernen Wissenschaftsverständnis zusammen; vgl. hierzu McClelland 2005, 44–62.

² Vgl. hierzu auch die Einleitung von Abraham Kaplan zu *Art as Experience*, LW 10, S. x.

Verzerrungen zu hinterfragen, muss ihren Gegenstand auch auf eine andere Weise beschreiben können.

Dewey's Rekonstruktion der Begriffe Erfahrung, Natur und Kunst erinnert in mehreren Hinsichten an die Marxsche Ideologiekritik. Auch Dewey geht von der Annahme aus, dass die Trennungen zwischen Theorie und Praxis, intellektuellen und sinnlichen Weisen des Begreifens, aber auch die von Wissenschaft und Kunst letztlich sozialen Unterscheidungen entspringen. Wir stellen uns die Welt und unsere Erkenntnisformen auf eine bestimmte Weise geordnet vor, weil diese Ordnung die sozialen Institutionen und Klassenstrukturen widerspiegelt. Diese Weltanschauung wirkt dann wiederum verfestigend auf die soziale Wirklichkeit zurück. Darüber hinaus greift Dewey das Thema der marxistischen Entfremungskritik auf, die Kritik an der Leere der gegenwärtigen Lebensform. Hier geht es nicht nur um die Entfremdung des Arbeiters von den Produkten seiner Arbeit, sondern eine „Verengung, Verbitterung, Verkrüppelung des Lebens, eines vollgestopften, übereilten, verworrenen und extravaganten Lebens“ die alle sozialen Schichten betrifft (EN 272, dt. 341). Dewey führt es nicht nur auf die Produktionsverhältnisse, sondern generell auf ein Denken in falsch verstandenen Nützlichkeitskategorien zurück, das sich nicht nur in der Organisation des Arbeitslebens, sondern in allen sozialen Institutionen, insbesondere der Erziehung und Wissenschaft niederschlägt und verhindert, dass Produktions- und Bildungsprozesse zu interessanten und befriedigenden Erfahrungen werden können; stattdessen verödet die Gegenwart in stereotypen Routinen. Mit anderen Worten: Was uns fehlt, ist eine Kunst des Lebens. (Alexander 1987, 269) Aus diesen systematischen Gründen und nicht, weil oberflächlich betrachtet eine Ästhetik nun einmal auch in den Kanon eines philosophischen Systems gehört, wendet sich Dewey den Kunsttheorien zu.

Indem Dewey Kunst und ästhetische Erfahrung als Paradigmen von Lebenskunst begreift, weist er ihnen eine Funktion für das alltägliche Leben zu. Das steht in deutlichem Gegensatz zur modernen Vorstellung der Interessellosigkeit von Kunst, die Kant eingeführt hat und die auch die analytische Ästhetik der Gegenwart bestimmt. (Vgl. hierzu Shusterman 1989, 61) Die klassischen Kunsttheorien sind nach Dewey's Diagnose nicht weniger von einer dualistischen Aufteilung der Erfahrungsbereiche geprägt als moderne Vorstellungen von Wissenschaft. Sie gehen von dem Faktum der Verarmung der Praxis aus, betrachten es aber quasi als naturgegeben und benutzen dann die Kunst als Projektionsfläche von kompensatorischen Wünschen: so erscheint sie als das ganz andere der alltäglichen Erfahrung (vgl. KE 305). Würden wir die Kunst des Lebens pflegen, dann hätte der Gedanke einer der Alltagspraxis und den sinnlichen Bestrebungen enthobenen „rein ästhetischen“ Erfahrung für uns auch keinen Reiz. Was wir entwickeln sollten, ist also nicht ein Sonderbereich reinen Kunsterlebens, sondern

die genussvolle ästhetische Gestaltung des alltäglichen Lebens: wo ein Lebewesen einen intensiven sinnlichen und intellektuellen Austausch mit seiner Umgebung pflegt, bedarf es keiner Sinnstiftungen jenseits der Erfahrung. Auch wie Kunst im engeren Sinne unser Leben bereichern und verändern könnte, kann erst im Ausgang von einem solchen Konzept der Lebenskunst verstanden werden. Es ist dieser radikal andere Ansatz, weswegen Dewey's Überlegungen auch heute noch hochinteressant und aktuell mit Blick auf eine Ethik und Ästhetik des Alltagslebens sind. Aber gerade diese Radikalität hat bedauerlicherweise auch dazu geführt, dass er heute kaum noch rezipiert wird, da sein Ansatz mit keinem der heute dominierenden Paradigmen kompatibel ist, weder mit denen der analytischen Kunstdiskussion, noch mit den emphatischen, auf Heidegger und Adorno zurückgehenden Kunstauffassungen, die der Kunst einen außerordentlichen Wahrheitsbezug zuschreiben.³

Dewey's Ansatz überschneidet sich vielleicht am stärksten mit Nietzsches Kunstverständnis, wenn man an Nietzsches Analyse der Bedeutung der Kunst für das Leben, seine genealogische Kritik der Wurzeln des zeitgenössischen Nihilismus und die darin implizierten normativen Überlegungen denkt: Der Sinn des Lebens ist auch nach Nietzsche weder außerhalb (im Seelenheil bzw. ewigen Leben) zu suchen, noch in säkularisierten Formen des Heilsgeschehens wie der erst in späteren Generationen im Kommunismus vollendeten Geschichte, sondern in der ästhetischen Qualität gegenwärtiger menschlicher Lebenserfahrung selbst, die freilich von kulturellen, sozialen, politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen abhängt. Um das denken zu können, was unserem Alltagsleben fehlt, muss jedoch zunächst ein neues Verständnis von Kunst und ästhetischer Erfahrung entwickelt werden.

Kunst soll weder im Sinne eines speziellen, von der Wissenschaft, dem Alltagsleben und der Ökonomie abgegrenzten kulturellen Bereichs,⁴ noch als ästhetische Erfahrung im Sinne einer speziellen Form subjektiven Erlebens verstanden werden, die ganz anders ist als Erkenntnis, Moral oder der praktische Umgang mit den Dingen. Die für die Kunst des Lebens relevanten Unterscheidungen sind weder die zwischen Praxis und Theorie, noch die zwischen schöner Kunst im Gegensatz zu allem Nützlichen, sondern betreffen unterschiedliche Formen von Praxis. Die für Dewey leitende Frage lautet also, worin der Unterschied

³ Zu diesem Herausfallen aus den ästhetischen Diskussionen vgl. Fisher 1989, 54–60.

⁴ Kritiker der Dewey'schen Ästhetik haben darauf hingewiesen, dass Dewey nicht als Kunstkennner, geschweige denn Kunstliebhaber bezeichnet werden kann, sondern seine Kenntnisse etwa der Malerei aus zweiter Hand bezog. Vgl. hierzu die Diskussionen in Dewey 1992, 312–366. Das ist jedoch insofern irrelevant für sein Thema, als es ihm gar nicht um eine spezielle Theorie der bildenden Künste geht, sondern um Lebenskunst als eine ganzheitliche Form von Erfahrung.

zwischen einer sinnlosen, unverständenen und freudlosen Praxis und einer Praxis liegt, die unmittelbar als sinn- und bedeutungsvoll erlebt wird (vgl. EN 268, dt. 337).

Bevor ich zu diesem Hauptthema komme, wende ich mich zunächst der Frage zu, warum Dewey eine Kritik an der gegenwärtigen Kultur oder Lebensform überhaupt als Kritik an gängigen metaphysischen Dualismen und einem verkürzten Verständnis von Wissenschaft und Kunst artikuliert. Wie soll eine metaphysische Neubestimmung der Beziehungen zwischen den Begriffen Erfahrung, Natur und Kunst zu einer Verbesserung der gegenwärtigen Lebensform beitragen?

10.2 Das Unternehmen einer kritischen Metaphysik im Dienste der Lebenskunst⁵

Was hat die Qualität des Lebens mit der Frage zu tun, wie wir metaphysische und erkenntnistheoretische Grundbegriffe gebrauchen? Hängt Lebensqualität nicht hauptsächlich von ökonomischen Möglichkeiten und Sachzwängen ab, von kulturellen Traditionen und persönlichem Engagement? Um zu verstehen, warum Dewey seine Kritik der Lebensverhältnisse als eine Kritik metaphysischer Dualismen artikuliert, muss man sich zunächst darüber klar werden, in welchem Sinne in *Experience and Nature* von Metaphysik die Rede ist. Unter Metaphysik versteht Dewey nicht ein spezielles Thema gewisser abstrakt denkender Menschen, der sogenannten „Metaphysiker“, sondern Denkweisen, die unthematisch das Weltverständnis und damit auch die Praxis eines jeden Menschen prägen. Jeder denkt metaphysisch, insofern er in seinem Lebensvollzug von gewissen Überzeugungen bezüglich der allgemeinen Strukturen der Wirklichkeit ausgeht, die ihm als solche gewöhnlich gar nicht bewusst sind (es sei denn, er reflektiert darüber, etwa in einem philosophischen Seminar über Metaphysik): Überzeugungen wie die, dass die natürlichen Gegenstände wirklich aus Molekülen und Elektronen bestehen, dass alles determiniert ist, dass der Mensch einen freien Willen hat, dass er ein homo oeconomicus ist, etc. Während die reflektierte und begründete Metaphysik der philosophischen Klassiker nie schlicht geglaubt, sondern als begriffliche Konstruktion verstanden wird, besteht die unreflektierte Metaphysik in der Überzeugung, dass die Wirklichkeit so ist. Sie entspringt kulturell dominanten religiösen, sozialen oder wissenschaftlichen Traditionen, etwa als Verallgemeinerung spezieller wissenschaftlicher Modelle, die mit der Wirk-

⁵ Zum Begriff der Metaphysik vgl. auch den Kommentar zum Kapitel 2 von Martin Hartmann und Arvi Säkelä.

lichkeit selbst gleichgesetzt werden. Das hat zur Folge, dass andersartige Erfahrungen, auch wenn sie für unser Alltagsleben viel wichtiger sind als wissenschaftliche, als wirklichkeitsfern oder bloß „subjektiv“ gedeutet werden. So hat sich in der Nachfolge moderner Erkenntnistheorien der metaphysische Glaube verbreitet, die Wissenschaft sei „der einzig authentische Ausdruck der Natur“ (EN 267, dt. 335), wogegen das, was wir im Alltagsleben als Natur erleben, bloß „subjektiv“ sei, und menschliches Handeln – obgleich auch wir natürliche Wesen sind – eigentlich nicht zur Natur gehöre. Es handelt sich hier um metaphysische Überzeugungen, die wir nicht durch bewusste intellektuelle Auseinandersetzung oder abwägendes Überlegen bewusst angenommen, sondern durch implizite kulturelle Dominanzen erworben haben, insbesondere durch die enorme kulturelle Dominanz der Naturwissenschaften. Methodische Differenzierungen für die begrenzten Zwecke von Einzelwissenschaften werden so zu ontologischen Annahmen.

Eine solche unreflektierte Metaphysik, die einer Verwechslung von Gegenständen oder methodischen Konstruktionen im Rahmen spezieller wissenschaftlicher Modelle mit der Wirklichkeit selbst entspringt, ist jedoch in den Augen Deweys und anderer Pragmatisten keine besonders gut geeignete Weltanschauung, wenn es gilt unseren eigenen Anteil daran zu verstehen, warum die Welt so ist, wie sie ist, und zu begreifen, wie man das Leben verbessern könnte. Sozial- und Kulturkritik bedarf daher auch der Kritik der Metaphysik. Insbesondere die „Revolte gegen den Dualismus“, die im frühen zwanzigsten Jahrhundert viele Denker aus den idealistischen und pragmatistischen Strömungen vereinte, ging von der Diagnose aus, dass die Deutung der Natur als wertneutrales Geschehen, das allein einer spezialisierten Wissenschaft zugänglich ist, und die korrespondierende Deutung der menschlichen Erfahrung als etwas bloß Subjektivem, ein Gefühl der Heimatlosigkeit und Ohnmacht erzeugt hat: Die Welt wird weder als eine gute göttliche Ordnung, noch als etwas vom Menschen Gestaltbares wahrgenommen, sondern als ein Zusammenhang von Abläufen und Gesetzen, denen der einzelne unterworfen ist und denen er sich unterzuordnen hat, um zu überleben. Um sich diesen Modellen entziehen zu können, braucht man jedoch Denkalternativen.

Dewey war zu seiner Zeit nicht der Einzige, der mit Blick auf das metaphysische Vorverständnis der Begriffe Kunst, Erfahrung und Natur versuchte, „einen Wechsel der Bedeutungen [herbeizuführen], die ihnen früher beigelegt wurden“ (EN 10, dt. 15). Im Gegensatz zu den heute dominanten Strömungen der rein deskriptiven „analytischen“ Metaphysik, der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule sowie einer auf Heidegger zurückgehenden französischen Tradition der Metaphysikkritik gingen er und Zeitgenossen wie Whitehead (Whitehead 1978) davon aus, dass sich auch eine Metaphysikkritik auf eine kritische, in ihren Grundannahmen reflektierte Metaphysik stützen muss, insbesondere auf ein al-

ternatives Verständnis eines metaphysischen Grundbegriffs wie „Natur“. Deweys Kritik richtet sich gegen einen Begriff der Natur, der nur dem begrenzten Bild der Naturwissenschaften entspricht, während Qualitäten und Werte einem davon abgetrennten Bereich bloß subjektiven menschlichen Erlebens zugeschrieben werden. Zwischen subjektiv und objektiv erfahrener Natur zu unterscheiden, ist nach Dewey allein schon deswegen abwegig, weil die Erkenntnis natürlicher Wesen ja selbst in der Natur stattfindet und die Unterschiede zwischen den verschiedenen Weisen der Naturerfahrung sich aus den unterschiedlichen Zwecken und Methoden der jeweiligen menschlichen Handlungskontexte ergeben. Ethische und ästhetische Erfahrung gehört ebenso zur Natur wie die mechanischen Eigenschaften, die ihr die Physik zuschreibt. So können spezifisch menschliche Tätigkeiten wie Kunst und Wissenschaft als Sonderfälle natürlicher Prozessualität begriffen werden und nicht als das Andere der Natur.

Zur Neubestimmung des Naturbegriffs gehört daher auch eine Revision des Wissenschaftsbegriffs. Was wir unter Wissenschaft verstehen, so leitet Dewey seine Überlegungen ein, ist nicht nur inkohärent, sondern auch inadäquat mit Blick auf die Realität wissenschaftlicher Praxis: „Heutzutage haben wir eine ungeordnete Verknüpfung von Begriffen, die weder miteinander, noch mit dem Tenor unseres wirklichen Lebens übereinstimmen“ (EN 268, dt. 335). So ist der Glaube verbreitet, dass allein die Wissenschaft uns die Wahrheit über die Natur vermittelt, weil sie naiv als eine Form von Erkenntnis verstanden wird, die einen Zugang zu den Gegenständen selbst verschafft, so wie sie unabhängig von den Erkenntnisverfahren existieren. Wissenschaftliche Erkenntnis gilt (ungeachtet der Kantischen Erkenntniskritik) vielen nicht als ein Handeln, das seinen Gegenstand verändert, sondern als ein Abbilden der Realität. Sobald man aber untersucht, wie Wissenschaft tatsächlich praktiziert wird, stellt man fest, dass sie sich gar nicht von Vorgehensweisen der Künste und Techniken unterscheidet; dass auch experimentelle Forschung ein menschliches Handeln ist, das natürliche Energien manipuliert und arrangiert. Dewey knüpft hier an den Baconschen Wissenschaftsbegriff an, der jene, sofern sie Zugang zur Wirklichkeit verschafft und nicht bloß spekuliert, gerade auf ihre experimentelle, die Natur verändernde Praxis zurückführt. (Bacon 1990, II § 1) Wenn Dewey fordert, auch die Wissenschaft, die sich heute „wie ein Alptraum über ein so weites Gebiet von Überzeugungen und Hoffnungen gelegt“ habe (EN 286, dt. 359), wieder als eine Kunst zu begreifen, möchte er jedoch nicht nur auf das Faktum hinweisen, dass es sich um eine kollektive Praxis handelt, die an der Erzeugung ihres Gegenstands aktiven Anteil hat; es geht darum, sie auf den Zweck aller Praktiken zu verpflichten, nämlich zur Verbesserung des Lebens beizutragen.

Die Vermittlung der Begriffe Wissenschaft und Kunst geschieht über die Rekonstruktion des Begriffs der Erfahrung. Dewey knüpft an der gewöhnlichen Er-

fahrung an, an dem, was wir meinen, wenn wir sagen, wir hätten eine Erfahrung gemacht. Das ist kein wertneutrales Erfassen von Sinneseindrücken, wie der moderne Empirismus annahm, sondern ein qualitatives Erlebnis, das als langweilig, erschreckend, trivial, interessant, schön oder begeisternd erscheint. Es handelt sich auch weder um ein rein passives Aufnehmen von Daten, noch um einen rein sinnlichen Vorgang, sondern um eine Auseinandersetzung mit der Welt und den Mitmenschen, die Wahrnehmungen, Gefühle, Reflexion und Kommunikation involviert und sich als Mitgestalten dessen vollzieht, was erfahren wird. Wenn Dewey seinen eigenen Ansatz als „Empirismus“ bezeichnet, ist also nicht der Erfahrungsbegriff des klassischen modernen Empirismus gemeint, der für das Gedankenkonstrukt einer im Ursprung passiven Rezeption von atomaren Sinnesempfindungen steht. Dewey sieht seinen Ansatz eher in der Tradition des griechischen Verständnisses von Erfahrung und Kunst. Der Begriff Erfahrung sei schon in der Antike „in einem ehrenvollen Sinne“ verwendet worden, nämlich im Sinne eines Schatzes an praktischem Wissen, der Gedächtnis und Abstraktion einschließt (EN 266, dt. 334). Und in diesem Kontext habe Erfahrung dasselbe bedeutet wie Kunstfertigkeit, nämlich die Unterscheidungsfähigkeit, die den guten Zimmermann, Arzt usf. auszeichnet. Im Ausgang vom antiken Wortgebrauch von *techne* und *poiesis* erscheint Kunst nicht als exklusives Phänomen der „schönen Kunst“ im Gegensatz zum Handwerk, sondern eingebettet in die Welt der alltäglichen Erfahrung.

10.3 Kunst und ästhetische Erfahrung

Aus den bisherigen Überlegungen wird bereits deutlich, dass Deweys Annäherung an die Themen Kunst und ästhetische Erfahrung die übliche Herangehensweise der klassischen ästhetischen Theorien umkehrt, die ihre Bestimmungen durch Abgrenzung zur wissenschaftlichen Erkenntnis und anderen Erfahrungsformen gewinnen wie etwa Kants Diskussion des Geschmacksurteils in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) oder Heideggers Beschreibung der Kunsterfahrung als besondere Form von Welterleben in *Der Ursprung des Kunstwerks* (1935). Anstatt die Begriffe Erfahrung, Natur und Kunst durch unterscheidende Merkmale gegeneinander abzugrenzen, beschreibt Dewey sie als Aspekte von Prozessen, die einander wechselseitig bestimmen und verändert so die Bedeutung der Begriffe selbst. Während der ästhetischen Erfahrung bei Kant die Merkmale abgehen, die Erkenntnis und Handeln ausmachen, versteht Dewey das Künstlerische als die ganzheitlichste Form von Erfahrung. Während Kants Ansatz für ihn eine „blutarme Konzeption von Kunst“ als Gegenstand interesselloser Kontemplation darstellt, insistiert er auf dem holistischen Charakter ästhetischer Erfahrung als eines in-

tegrativen Vorgangs, der Gefühle, Begehren, Erkennen und Gestalten verbindet: „Wir erfahren Farben bewußt, weil wir dem Trieb zu schauen nachgeben [...] Ein Gemälde verschafft ästhetische Befriedigung, weil es dem Hunger nach Szenen entgegenkommt, nach Szenen, die in höherem Maße Farben und Licht verbreiten, als die meisten Dinge, mit denen wir gewöhnlich umgeben sind. Ins Reich der Kunst wie der Gerechten kommen nur die, die hungern und dürsten“ (KE 299). Nicht die Abwesenheit von Leiden und Leidenschaften, Erkenntnisinteressen und Wünschen nach Veränderung der Welt, sondern ihre Integration in eine Erfahrung, die uns nicht nur eine spezifisch ästhetische Lust bereitet, sondern wirklich (emotional und intellektuell) etwas bedeutet, ist charakteristisch für ästhetische Erfahrung (KE 297). Dewey hätte daher auch Heideggers exklusive Unterscheidung zwischen dem technischen und wissenschaftlichen Weltverhältnis und der Kunst als ein dem sozialen Alltags enthobenes Wahrheitsereignis als lebensfremden Ästhetizismus abgelehnt, als eine weitere intellektuelle Rationalisierung der sozialen Aufteilung der Bereiche der Technik und der ästhetischen Erfahrung, die sich nach Dewey keinesfalls der Natur der Sache verdanken, sondern allein den (die antike Kunsttheorien prägenden) sozialen Unterschieden zwischen der niederen Klasse der Künstler und der höheren Klasse der Kunstgenießer.

Wir sind gewohnt, den Begriff Kunst vor allem auf Gegenstände wie ein Gebäude, einen Roman, ein Gemälde oder einen Film zu beziehen. Diese gegenständlichende Betrachtung, die von der sozialen Natur der Prozesse der Kunstproduktion und -erfahrung, aber auch von ihrer konkreten Bedeutung für den Kunstgenießer, abstrahiert, kann uns jedoch weder einen Zugang zur Lebenskunst im allgemeinen Sinne, noch zu den spezifischen Qualitäten von Kunstwerken verschaffen: „Löst man einen Kunstgegenstand sowohl aus seinen Entstehungsbedingungen als auch aus seinen Auswirkungen in der Erfahrung heraus, so errichtet man eine Mauer um ihn, die seine allgemeine Bedeutung, um die es in der ästhetischen Theorie geht, beinahe unerkennbar werden läßt. [...] Das reale Kunstwerk ist nicht der Gegenstand, sondern das, was er „mit und in der Erfahrung macht“ (KE 9).⁶ Der Begriff Kunst steht also nicht für einen Gegen-

⁶ Um subjektivierende Missverständnisse zu vermeiden, hatte Dewey später erwogen, den Begriff *Erfahrung* durch den der *Kultur* zu ersetzen. Ob das eine Lösung gewesen wäre, darf jedoch bezweifelt werden, denn dem Kulturbegriff fehlt wiederum der Aspekt subjektiven Erlebens. Zu diesen begrifflichen Problemen, vgl. Jackson 1998, 3. Um den Schwierigkeiten zu entgehen, die dadurch entstehen, dass vertrauten Begriffen wie Erfahrung im Kontext einer revisionären Metaphysik eine neue Bedeutung gegeben wird, der Leser aber schwerlich anders kann als die vertraute Bedeutung weiter mitzulesen, hatte Deweys Zeitgenosse Alfred North Whitehead in *Process and Reality* (1927/8) ein metaphysisches System, das ähnlich wie Deweys Ansatz auf Er-

standstyp, sondern für eine Eigenschaft von Erfahrungsprozessen: „Kunst ist eine Eigenschaft, die eine Erfahrung durchdringt.“⁷ Genauer: Sie ist eine Werteigenschaft, denn der Begriff Kunst steht für das, was Erfahrungen erfahrungswert und das Leben lebenswert macht.

Was ist das? Die klassische Unterscheidung zwischen schönen und nützlichen Künsten ist, das wird deutlich, auf Deweys Kunstbegriff nicht anwendbar, da er aller Kunst, die diesen Namen verdient, eine unverzichtbare zivilisatorische Funktion zuschreibt. Daher ist die vermeintlich nicht nützliche „schöne“ Kunst, wenn sie gelingt, für unsere Ausbildung besonders nützlich (EN 293, dt. 368). Hingegen ist die verbreitete Vorstellung, künstlerisch wertvoll sei das, was keinem Zweck diene, sondern „seinen eigenen Zuständen eine freie äußere Darstellung gewährt“, nach Dewey abwegig. Wenn der Selbstaussdruck Selbstzweck wird, „ohne Rücksicht auf die Bedingungen, von denen verständliche Kommunikation abhängt“ (EN 272, dt. 342), handle es sich nicht um Kunst, sondern um Amusements und Zerstreuungen, die sich nur durch eine gewisse Kultiviertheit von anderen Amusements unterscheiden. Aber auch Künste im Sinne von Techniken, die keinen ästhetischen Wert haben, sondern „nur“ nützlich sind, sind nach Dewey keine Künste; er bezeichnet sie als „Routinen“. Hingegen machen uns die Schöpfer neuer literarischer oder malerischer Stilmittel neue Bereiche der Wirklichkeit zugänglich und haben daher Anspruch auf dieselbe Dankbarkeit wie Erfinder von Mikroskopen und Mikrofonen (EN 293, dt. 368). Ihre Nützlichkeit liegt im Einüben neuer Weisen der Wahrnehmung. Man kann sich Deweys Überlegung am Beispiel narrativer Formen der Zeitbeschleunigung bzw. Verlangsamung im Verhältnis zur gewöhnlichen Erfahrung quasi verdeutlichen, die es uns ermöglichen, eine Handlung mitsamt ihren Langzeitfolgen wahrzunehmen, aber auch winzige kurze Momente quasi in Zeitlupe zu erleben. So setzt James Joyce in seinem 5 Jahre vor *Experience and Nature* veröffentlichten Roman *Ulysses* die Beschreibung der Bewegungen Leopold Blooms wie eine Zeitlupe ein, um seinen Leser etwas im Detail vor Augen zu führen – etwa die Gerüche und Geräusche beim Betreten eines Restaurants –, was wir im wirklichen Leben nur ganz selten so bewusst wahrnehmen würden, weil die Zeit gewöhnlich viel schneller vergeht. Hier übernimmt die Literatur in der Tat eine ähnliche Funktion wie das Experiment in den Naturwissenschaften, das eine künstliche Situation schafft, die gleichwohl etwas über die wirkliche Natur aussagt. Sie kann aber auch zum genaueren Verstehen von Gefühlen verhelfen, wie etwa Prousts minutiöse phäno-

fahrungen und Ereignissen aufbaut, in einer eigens konstruierten Terminologie entwickelt, was jedoch den großen Nachteil hat, dass die Leserin quasi eine neue Sprache lernen muss.

⁷ Hier macht Dewey auch deutlich: Sie „ist nicht – außer in der Redewendung – die Erfahrung selbst.“ KE 377.

menologische Beschreibungen von Stimmungswechseln oder dem Entstehen einer Verliebtheit in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913), die uns etwas deutlicher machen, was wir vielleicht kennen, aber noch nie so genau beschreiben konnten. Kurz, Kunst kann durch ihre Methoden der Intensivierung und Erweiterung unserer Wahrnehmungsfähigkeit durchaus zur Erkenntnis beitragen; sie zeigt uns, wie wir Aspekte von Situationen einfangen können, die wir im gewöhnlichen Leben nicht wahrnehmen, weil sie zu schnell vorübergehen, noch zu weit entfernt oder zu komplex sind.

Um solche Prozesse zu verstehen, muss man wissen, wie die verschiedenen Aspekte eines Kunstwerks in der ästhetischen Erfahrung zusammenwirken. Das wirft die Frage nach dem Verhältnis der Begriffe Kunst und ästhetische Erfahrung auf. Dewey kritisiert ihre häufig synonyme Verwendung, wodurch die Unterschiede und Beziehungen zwischen produktiven und rezeptiven Prozessen verschleiert würden:

Auf der einen Seite steht ein Handeln, das mit Materialien und Energien außerhalb des Körpers zu tun hat, das sie sammelt, verfeinert, kombiniert, bearbeitet, bis deren neuer Zustand eine Befriedigung ermöglicht, die ihr Rohzustand nicht gewährt – eine Formel, die auf schöne wie nützliche Künste gleichermaßen anzuwenden ist. Auf der anderen Seite steht ein Entzücken, das Sehen und Hören begleitet [...] In irgendeiner Form muß der Unterschied anerkannt werden (EN 267, dt. 335).

Während Dewey auf der Unterscheidung zwischen einem aktiven Bearbeiten von Materialien und dem sinnlichen Genuss des Wahrnehmens besteht, versteht er diese Unterscheidung jedoch nicht im Sinne von zwei unabhängig voneinander ablaufenden Prozessen der Produktion und Rezeption von Kunst. Ganz im Gegenteil: Alle Prozesse, die zu Recht als künstlerisch bezeichnet werden, umfassen nach Dewey sowohl aktive als auch rezeptive Stadien. Ein Begriff von Kunst, der allein ihre aktive produktive Seite betont (Kunst als *poiesis*) wäre ebenso unzulänglich wie ein Begriff der ästhetischen Erfahrung, der diese als rein rezeptiv beschreibt. Man muß jedoch beide Aspekte unterscheiden, um die innere Struktur sowohl von Produktions- als auch von Rezeptionsprozessen zu begreifen. Dewey erläutert die Abfolge von aktiven und passiven geistigen Einstellungen in *Art as Experience* an einem simplen Beispiel praktischer Erfahrung:

Ein Mensch tut etwas – nehmen wir an, er hebt einen Stein auf. Folglich widerfährt ihm, erleidet er etwas: Gewicht, Druck, Struktur und Oberfläche des aufgehobenen Gegenstandes. Die so erfahrenen Eigenschaften bestimmen das weitere Handeln. Der Stein ist zu schwer oder zu kantig, oder er ist nicht hart genug; es kann aber auch sein, daß die erfahrenen Eigenschaften zeigen, daß er sich für den beabsichtigten Zweck eignet. Dieser Prozeß setzt sich so weit fort, bis eine gemeinsame Anpassung von Selbst und Objekt erkennbar wird und jene besondere Erfahrung ihren Abschluß findet. (KE 57)

Das trifft aber auch auf die Kunstproduktion zu: ohne eine ständige ästhetische Rezeption würde ein Produkt mechanisch werden. So hat eine Malerin zwar eine Vorstellung davon, wie das Bild werden soll, aus der sich ungefähr ergibt, was sie zu einem bestimmten Zeitpunkt mit dem Pinsel tut. Ein Gemälde ist aber keine schlichte Wiederholung einer Idee, sondern ein komplexer Prozess, in dem die Materialien, zu denen nicht nur die Farbtuben und Pinsel, sondern auch ihre momentane psychophysische Gestimmtheit gehört, eine nie ganz vorhersehbare Eigendynamik entfalten. Sie muss daher immer wieder zurücktreten und sich die Wirkung des Pinselstrichs und der Farbe anschauen, das Gesehene auf sich einwirken lassen, sonst merkt sie nicht, welche Richtung die Arbeit nimmt (KE 61). Auch eine Schriftstellerin erzeugt einen Roman nicht wie die Konstruktion einer geometrischen Figur, sondern indem sie das, was sie schreibt, aufnimmt und darauf reagiert; der Text klingt anders als geplant, die Figuren führen ein Eigenleben und nötigen sie evtl. zu einer Änderung des Plots oder der dramatischen Konstellation. Wenn sie hingegen unfähig ist, das Eigenleben der fiktiven Figuren wahrzunehmen und ihre Geschichte entsprechend umzuschreiben, wirkt sie konstruiert und gezwungen.⁸

Der instrumentelle Wert der Kunst, auf dem Dewey gegen die ästhetisierenden Kunsttheorien insistiert, ist also nicht mit ökonomischer Nützlichkeit oder anderen Formen der Unterordnung von Kunst unter kunstfremde Zwecke zu wechseln. Er entspringt, ganz im Gegenteil, einem organischen Verhältnis zwischen Mittel und Zweck (vgl. EN 271, dt. 340):

Das Tun oder Schaffen ist künstlerisch, wenn das wahrnehmbare Ereignis so geartet ist, daß seine Eigenschaften, so, wie sie wahrgenommen werden, das Problem der Herstellung bestimmt haben. Der Produktionsakt, von der Absicht bestimmt, etwas herzustellen, das durch unmittelbare sinnliche Absicht erfreuen soll, weist Eigenschaften auf, die einer spontanen, nicht gelenkten Handlung abgehen. (KE 62)

Die Mittel sind Bestandteil des Zwecks, so wie im Prozess des Malens die Farben Bestandteil des gesamten Gemäldes sind und das gesamte Gemälde als Vorhaben schon im Auftrag der Farben präsent ist. Dewey möchte die Unterscheidung zwischen einer bloß äußerlichen und einer organischen Mittel-Zweck-Relation nicht mit dem Unterschied zwischen Gebrauchsgegenständen oder alltäglichen Ritualen und sogenannter schöner Kunst wie einem Gemälde, gleichsetzen (KE 355). Alltagserfahrungen können ebenso wie die Produktion oder Rezeption „schöner Kunst“ künstlerisch gelungen oder misslungen sein. So können wir Deweys Kriterien auch auf ein Alltagsritual wie das gemeinsame Abendessen

⁸ Vgl. Deweys Kritik an allzu programmatischer Kunst, KE 83.

anwenden. In diesem Fall dürfen die Speisen nicht als zufälliges Mittel betrachtet werden, um einen Zweck (vollen Magen) zu erzeugen, der genauso gut durch eine Tüte Proteinpulver erreicht werden könnte, sondern als etwas, was unverzichtbar zum gemeinsamen Genuss gehört. Zur Mahlzeit als einer gelungenen oder auch misslungenen Ganzheit gehört aber auch das Tischgespräch, oder die gelungenen oder misslungenen Witzeleien, mit denen man gemeinsam auf die Stimmungen reagiert, die jeder einzelne aus seinem besonderen Tagesablauf mitbringt; alles zusammen macht ein gemeinsames Erlebnis aus.

Dieses Beispiel illustriert ein weiteres Merkmal ästhetischer Erfahrung, das Deweys Kunstauffassung grundlegend von der verbreiteten modernen Vorstellung von der Kunst als reinen Selbstaussdruck des Künstlers unterscheidet: ihre kommunikative Funktion und Eingebundenheit in einen sozialen Kontext. Im Deweyschen Naturalismus entspringt jede Erfahrung der Interaktion zwischen einem Lebewesen und seiner Umwelt. Auch künstlerische Prozesse finden nicht isoliert im Geiste eines Individuums statt, sondern in einem sozialen Kontext und einer gewissen kulturellen Rezeptionstradition. Diese ist aber auch schon im Produktionsprozess präsent, denn jedes Kunstwerk spricht in einer eigenen Sprache – ob nun durch Töne, Bilder oder Sätze –, die Sprecher und antizipierte Hörer verbindet:

Sprache gibt es nur, wenn sie gehört und gesprochen wird. Der Hörer ist unentbehrlicher Partner. Das Kunstwerk ist erst dann vollständig, wenn es in der Erfahrung eines anderen Menschen als dem, der es schuf, wirksam wird. (KE 125)

Ihr kommunikatives Potential ist für Dewey auch ein wesentliches Qualitätskriterium der Kunst: Während künstlerisch exzellente Objekte unbegrenzt als Mittel für neue befriedigende Erfahrungen dienen, verlieren Dinge geringer Qualität bald die Fähigkeit, die Aufmerksamkeit zu fesseln (KE 273, 343). In dem Maße, in dem eine Erfahrung den Titel „Kunst“ verdient, hat sie eine über die Gegenwart hinausreichende Ausstrahlung und transportiert neue Ideen und Einstellungen auch in andere gesellschaftliche Bereiche. Der Grenzfall einer Kunst, die keine mehr ist, weil sie keine bedeutsamen Erfahrungen ermöglicht, wäre eine gegen Veränderung resistente Kunst, die allein gesellschaftlichen Distinktionsfunktionen dient und lediglich bekannte symbolische Beziehungen nachbildet. Da sie nicht das Gefühl hervorrufen könnte, dass hier etwas Wichtiges passiert, wäre sie – unabhängig von ihrer formalen Perfektion – ein bloßer Schein von Kunst. Genauso wenig kann Kunst aber umgekehrt als ein Sichereignen von vollständig Neuem gedacht werden. Gegen die in Kunstkreisen verbreitete Verabsolutierung des Kriteriums der formalen Originalität, des Experimentierens mit neuen Techniken und Sprachformen (EN 272, dt. 342), führt Dewey an, dass keine Kunst interessant

sein kann, die sich nur auf das Neue fixiert. Etwas vollkommen Neues hätte für uns keine Bedeutung, weil es sich gar nicht in Beziehung zu unseren bisherigen Erfahrungen und Denkweisen setzen lässt. Erst die Verbindung von Gewohntem und Neuem, Unsicherem und Geklärtem macht eine Erfahrung interessant und bedeutungsvoll (vgl. EN 269, dt. 338). Dewey führt die kommunikative Fähigkeit der Kunst auch darauf zurück, dass hier ein persönliches Gefühl sich mit Inhalten und Formen verbindet und dadurch selbst transformiert wird.⁹ Gerade diese transformative Verbindung von Persönlichem und Allgemeinem, Emotionen und Reflexionsformen – und nicht ihre formale Perfektion oder bloße Originalität – macht ihre Qualität und Attraktivität aus.¹⁰

Was wären Beispiele für die grenzüberschreitende Wirkung der Kunst? Dewey hatte vermutlich Literaturbeispiele vor Augen. Mit Blick auf die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts drängen sich aber auch Beispiele aus der Musik auf, etwa die Entwicklung der Rockmusik in den sechziger Jahren, die nicht nur musikalischer Ausdruck von Alltagserfahrungen war, sondern auch Gefühle der Rebellion und politische Gestaltungs- und Veränderungswünsche artikuliert hat und dadurch in eine politische Bewegung überging, die dem Leben einer ganzen Generation Sinn gab und ihr Selbstverständnis prägte.¹¹

Auch der Film *O Brother, Where Art Thou?* der Coen-Brüder, wirkt – mit Deweys Augen betrachtet – als kreise die Handlung um das Thema der revolutionären Kraft der Kunst: Der Protagonist Ulysses Everett McGill scheitert immer wieder an der Aufgabe, sein Leben zu einem Erfolg zu machen, indem er fiktive Identitäten (Rechtsanwalt, Zahnarzt) annimmt, die anerkannten sozialen Rollen entsprechen; schließlich gelingt ihm quasi nebenher und unbeabsichtigt der Sprung zur Kunst, indem er gemeinsam mit anderen Gescheiterten als Folkgruppe *Soggie Bottom Boys* einen musikalischen Ausdruck für das misslingende Leben entwickelt, an den jeder anknüpfen kann; das führt letztlich sogar zu einer Kulturrevolution (Aufhebung der Rassentrennung), da das Publikum sich mit dem ästhetischen Ausdruck ihrer gemischtrassigen Gruppe identifizieren kann. Der Film lebt von der grundlegenden Spannung zwischen misslingender (der nachahmenden Hochstapelei des Protagonisten) und echter Kunst, d. h. der durch echte Emotion gespeisten kommunikativen und transformativen Kunst der *Soggie Bottom Boys*. Dass Kunsterfahrung das Leben verändert, gilt nach Dewey letztlich für alle Erfahrungen, die den Teilnehmenden etwas bedeuten. Sie sind auch in alltäglicheren Formen revolutionär, da sie die gewohnte Sicht der Dinge verändern

⁹ Zu einem Beispiel aus der bildenden Kunst vgl. KE 102.

¹⁰ Vgl. Deweys Kritik an einer rein am Formalen orientierten Kunstkritik in KE 103–108.

¹¹ Zu diesem und anderen Beispielen vgl. Matern 1999, 58 ff.

(EN 268, dt. 337) Dadurch verwandelt sich auch die Welt, in der man lebt, in einen anderen Ort (EN 272, dt. 342).

Dass die revolutionäre Kraft der Kunst nicht nur ein romantisches Wunschgebilde ist, zeigen aber auch reale Geschichten wie die der Rapperin Sonita Alizadeh, einer Jugendlichen aus einer afghanischen Flüchtlingsfamilie im Iran, die einer arrangierten Heirat entgeht, während sie in einem Teheraner Fitnessstudio als Putzfrau arbeitet. Dabei hört sie „Kim“, ein Lied des Rappers Eminem, der einen mörderischen Streit mit seiner Frau besingt. Sie versteht kein Englisch und hat keine Ahnung, wovon das Lied handelt, aber die dramatische Inszenierung von Verzweiflung, Ohnmachtsgefühlen und zerstörerischer Wut löst etwas in ihr aus, wie sie später berichtet, und bringt sie dazu, sich gegen ihr eigenes Schicksal aufzulehnen: „Es war, als ob mir Eminem ein Werkzeug gegeben hätte, um endlich für mich einzustehen.“¹² Sie beginnt selbst zu rappen, nimmt ein mittlerweile recht bekanntes Lied auf – „Brides for Sale“¹³ – und setzt sich in der Familie gegen die Verheiratspläne der Mutter durch (mittlerweile lebt sie durch ein Stipendium in den USA und schließt die Schule ab, mit dem Ziel, sich als Anwältin für Frauenrechte einzusetzen).

Wie kann ein Lied, dessen Text man nicht versteht, einen Emanzipationsprozess auslösen? Hier werden offenkundig weder Informationen über die Lage von Frauen in der afghanischen Kultur im Vergleich zu anderen Traditionen weitergegeben, noch normative Gesichtspunkte der Kritik an der Unterdrückung von Frauen überhaupt; Eminems Lied handelt von ganz anderem Leid. Dass Sonita Alizadeh durch die Musik dazu animiert wird, eine eigene Stimme zu entwickeln, obgleich dies nicht ihrem traditionellen Rollenverständnis und den Erwartungen ihrer Familie entspricht, ist auch nicht mit einer Übertragung von Gefühlen zu erklären; wie sollte das ihr unbekanntes männliches Individuum Marshall Mathers ihr über eine derart große Entfernung hinweg seine (durch individuelles Temperament bedingten) Aggressionen gegen seine Ehefrau übermitteln? Zudem ist ein Lied, das durch eine persönlich erlebte Verzweiflung und Wut inspiriert ist und sie zum Thema macht, kein schlichtes „äußern“ dieser Wut und Verzweiflung. Die Wut eines Amerikaners über eine eheliche Untreue könnte auch schwerlich ein junges afghanisches Mädchen interessieren, das sich in einem Zustand stummer Verzweiflung befindet, weil es von seiner Familie getrennt und als Ehefrau an einen ihr unbekanntem viel älteren Mann verkauft werden soll. Die Wucht solcher Musik besteht gerade darin, dass sie ein ganz persönliches Gefühl

¹² Zu ihrer Geschichte vgl. <http://www.tagesanzeiger.ch/ausland/nahe-osten-und-afrika/Es-war-als-haette-Eminem-mir-ein-Werkzeug-gegeben/story/19822884>.

¹³ Vgl. www.youtube.com/watch?v=n65w1DU8cGU.

durch die Gestaltung des jeweiligen Materials in eine Form bringt, durch die es Bedeutung für die anderen Gefühle und Anliegen der Hörer bekommen und sich dadurch verändern kann. Wie Dewey es mit Blick auf die Lyrik formuliert:

Ein Gedicht wird von einem jeden, der dichterisch liest neu geschaffen – was nicht bedeutet, daß das Rohmaterial neu ist, denn schließlich leben wir in ein und derselben Welt, sondern daß jeder einzelne in seiner individuellen Befindlichkeit eine bestimmte Art zu sehen und zu hören mitbringt, so daß er in deren Interaktion mit dem bestehenden Material etwas neues schafft. (KE 127)

Die Bedeutung eines Kunstwerks ist also weder als „monotone Gleichförmigkeit“ zu verstehen (KE 128), noch entspricht ihr ein unpersönliches „rein ästhetisches“ Erleben. Sie entspricht dem, „was immer du – oder ein anderer – aufrichtig, d. h. gemäß deiner persönlichen Lebenserfahrung daraus machst“ (KE 128; Herv. M.-S. L.). Das ist nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln, dem jeweiligen oberflächlichen Eindruck; es geht um einen künstlerischen Aneignungsprozess, der stets persönliche Gefühle involviert und transformiert. Für Dewey (schon Schiller dachte ähnlich) liegt die zivilisatorische Bedeutung der Kunst gerade darin, dass sie uns nicht nur auf unsere eigenen Gefühle aufmerksam machen kann, sondern durch ihre künstlerische Gestalt auch zeigen kann, wie wir sie selbst in Handlungsfähigkeit transformieren können, statt nur von ihnen beherrscht zu werden. Auch Wut macht stark, wenn sie einen nicht überfällt, sondern anerkannt und kontrolliert wird, und die im Lied ausgedrückte Wut verbindet beides: die archaische Kraft der Emotion und ihre Anerkennung und Gestaltung.

Literatur

- Alexander, T. M. 1987: *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature: The Horizons of Feeling*, Albany, NY
- Alizadeh, S.: *Girls for Sale*, <https://www.youtube.com/watch?v=n65w1DU8cGU> [27.04.2017]
- über Alizadeh, S.: <http://www.tagesanzeiger.ch/ausland/nahe-osten-und-afrika/Es-war-als-haette-Eminem-mir-ein-Werkzeug-gegeben/story/19822884> [27.04.2017]
- Bacon, F. 1990: *Novum Organum*, hrsg. v. Krohn, W., Hamburg 1990
- Coen, J.; Coen, E. 2000: *O' Brother Where Art Thou* (Film).
- Dewey, J. 1992: *Critical Assessments*, hrsg. v. Tiles J. E., Vol. III, London
- Eminem 2000: *Kim*, auf: *The Marshall Mathers LP* (Lied)
- Fisher, J. 1989: *Some Remarks on what happened to John Dewey*, in: *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 23, No. 3, 54 – 60
- Jackson, P. W. 1998: *John Dewey and the Lessons of Art*, New Haven
- McClelland, K. A. 2005: „John Dewey: Aesthetic Experience and Artful Conduct“, in: *Education and Culture* 21 (2), 44 – 62

- Mattern, M. 1999: „John Dewey and Public Life“, In: The Journal of Politics, Vol. 61, No. 1 (Feb. 1999), 54–75
- Shusterman, R. 1989: „Why Dewey now?“, Journal of Aesthetic Education, Vol. 23 (3), 60–67
- Whitehead, A. N. 1978: Process and Reality, New York

Andreas Hetzel

11 Philosophie als verallgemeinerte Kritik

(Zum zehnten Kapitel)

11.1 Einleitung

Im zehnten und letzten Kapitel von *Experience and Nature* zieht Dewey ein metaphilosophisches Resümee seines Buches, das in der Definition mündet, Philosophie sei „die kritische Methode der Entwicklung von Methoden der Kritik“ (EN 326, dt. 407). Auf dem Weg zu dieser Definition setzt sich Dewey in den einleitenden Abschnitten mit der Wertphilosophie der Jahrhundertwende auseinander, der er vorhält, Werte zu hypostasieren. Die Wertphilosophie sanktioniere einen Dualismus von Wert und Wirklichkeit, dessen argumentative Kosten Dewey vermeiden möchte (1). Im Anschluss daran führt er das Konzept der Kritik als einer immanenten Reflexion der Ursachen und Konsequenzen von Werten ein; während die Wertphilosophie von einer Art platonischem Wertehimmel ausgehe, an den die einzelnen Werte geheftet und damit jedem Werden und Vergehen enthoben seien, richtet sich Kritik im Sinne Deweys auf die Genealogie von und die inferenziellen Verhältnisse zwischen Werten, die damit detranszendentalisiert werden (2). Kritik, so zeigt Dewey weiter, benötigt kein objektives Maß, sondern verfährt immanent; sie ist die Praxis der Aufdeckung von Bedingungen, Beziehungen und Konsequenzen solcher Entitäten, die, wie die Werte der Wertphilosophie oder die Dogmen von Weltanschauungen, absolut gesetzt werden, die unbedingt und ohne Bezug auf anderes gelten sollen. Kritik beginnt für Dewey nicht erst mit der Ausdifferenzierung von Philosophie und Wissenschaften als professionalisierten Disziplinen, sondern ist mehr oder weniger koextensiv mit der menschlichen Fähigkeit, Erfahrungen zu machen. Philosophie gilt Dewey als verallgemeinerte Form einer so verstandenen Kritik und damit selbst als Form der Erfahrung (3). Damit grenzt Dewey sein pragmatistisches und immanentes Kritikkonzept von einer transzendentalphilosophischen Vernunftkritik, die Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrungen ermitteln möchte, sowie von all solchen Kritikkonzepten ab, die das zu Kritisierende an einem externen, der Kritik enthobenen Maßstab zu messen suchen (4). Die als offene und immanente Befragung von Werten und Wertsetzungen verstandene Kritik lässt sich für Dewey auch als eine Kritik an Formen von politischer Herrschaft auffassen, die sich eine metaphysische Legitimation zu geben suchen (5). Weil Philosophie Erfahrungen und Werte von innen reflektiert, gerät sie in die Nähe zu Kunst und Literatur. Mit einer Thematisierung des Verhältnisses von Literatur und Ethik endet das Kapitel. Im Gegensatz zu Wert-