

Der Schein des Schönen. Ästhetische Erfahrung im Pragmatismus

von Klaus Peter Müller

(Veröffentlicht 2005 in der online-Zeitschrift Sic et Non. zeitschrift für philosophie und kultur. im netz. www.sicetnon.org)

1. Wie heißen die Verkehrszeichen zum Schönen? Was steht auf ihnen?

Oftmals ist eine genaue Kilometerangabe vorhanden. Die Verkehrszeichen zum Naturschönen sind kaum zu übersehen: ein Wasserfall, die Aussicht bei gutem Wetter vom Gipfel eines Berges, ein Urlaubsprospekt, der Spaziergang durch einen Naturschutzpark, die 'unberührte Natur', eine einsame Insel, ein englischer Garten, ein Jungbrunnen. Oder die Fahrt in einem Luftschiff. Das Malerische im 'Blauen Führer' : Gebirge, Schluchten, Wildbach. Theodor W. Adorno wird sie in seiner 'Ästhetischen Theorie' die Prominenz des Naturschönen nennen. Für Hegel ist es die Lebendigkeit, die in der Natur als schön erscheint.¹ Mephisto(Faust) winkt zum goldenen Baum des Lebens. Ein anderer hat Furcht, seine Lebendigkeit zu verlieren: Der Donner Hunderter von Kanonen soll seine Liebe wach halten.² Schön ist nur, was lebendig ist, so steht es über dem Torweg zum Kultus des Lebens.

Verständlich erscheint da der Ärger, der sich oftmals dann äußert, wenn die Verkehrszeichen zum Schönen nicht klar genug zu erkennen sind, wie es heute vor allem oftmals in der Kunst der Fall ist. Zu denken dabei ist etwa an die Werke von Samuel Beckett, dessen Figuren an Orten zu finden sind, von denen sich alles Leben zurückgezogen hat. Die Kunst sei heute beziehungslos zu den Menschen, abstrakt, so heißt es oftmals. Die Aufregung scheint groß. Der positive Schein des Schönen verspricht eine Orientierung, die unter diesen Umständen bedroht erscheint.

2. Nun können die Verkehrszeichen des Schönen auch in die Irre weisen oder gar in eine Falle führen. Auf die Sinne scheint kein Verlass. Das Schöne verzaubert, fasziniert, blendet, weckt das Begehren. Schönheit verspricht Lust, ekstatisches Leben. Damit verbunden ist allerdings oft auch das Gefühl einer unmerklich drohenden Gefahr.

¹ Hegel, G.W.F., Vorlesungen über die Ästhetik I, 24.-26.Tsd, Frankfurt am Main 1983, S.167,175

² gemeint ist wohl der Perserkönig Darius, vgl. Kierkegaard, Sören, Der Liebe Tun, Band 1, Gütersloh 1983, S.43

Nach einem Aufsatz von Friedrich Kittler, 'La Bella Donna', sieht Poe in einem Delirium mit einem Mal ein Frauenporträt aus dem Rahmen eines Bildes treten und es beginnt zu leben. Aber statt die Schöne auf sein Bett zu ziehen, beginnt der Autor einen Kunstführer zu Rate zu ziehen. Druckschrift löst bekanntlich den schönen Schein auf. Kann man das nicht als einen Versuch lesen, sich nicht beirren zu lassen?

Oder da ist Odysseus, der sich an einen Mast seines Schiffes binden ließ, um den Gesang der Sirenen zu hören, während seine Gefährten Wachs in den Ohren hatten. Wer den süßen Gesang lauscht, ist verloren, wie es im zwölften Gesang der Odyssee heißt. Auch hier bewährt sich die List des Odysseus. Vorausgesetzt, man glaubt der Geschichte, denn es muss wohl offen bleiben, ob es diesen Gesang überhaupt gegeben hat. Über diese Stelle in der Odyssee heißt es bei Horkheimer und Adorno: „Er neigt sich dem Liede Lust und vereitelt sie wie den Tod. Der gefesselt Hörende will zu den Sirenen wie irgendein anderer. Nur eben hat er die Veranstaltung getroffen, dass er als Verfallener ihnen nicht verfällt.“³

Ähnliche Varianten der Verführung bilden später einen Schwerpunkt des Christentums. Der schöne Körper wird dort zum Inbegriff des Sinnlichen. Er wird zum vorzüglichen Mittel, um die Seelen in die Hölle zu locken. Wer sich dem Sinnlichen hingibt, verfällt der Lust. Auf einem Bild des Codex Urbinato Latino 365 verirrt sich Dante in einem Wald. Der Wald wird dargestellt als ein Inbegriff der Sünde. Der Leopard, der dort umherschweift, verkörpert die Wollust.⁴

Zur puritanischen Lehre wird später zynisch die Verkündigung gehören, wie gefährlich und boshaft die menschliche Natur sei, die nur durch eine starke Herrschaft in Zaum gehalten werden kann. Zur Sündhaftigkeit des Einzelnen gehört im Puritanismus das Instrument der Unterwerfung, die eiserne Disziplin, das Gesetz der Pflicht, das die Triebe niederhalten soll.

3. Kant schreibt in seiner 'Anthropologie in pragmatischer Hinsicht', dass „...Schönheit den Begriff der Einladung zur innigsten Vereinigung mit dem Gegenstande, d.i. zum unmittelbaren Genuss mit sich führt.“⁵

Für ihn kann, wenn Lust oder Unlust im Spiel sind, das Beurteilungsvermögen des Schönen nicht auf Erkenntnis beruhen, es ist eine subjektive Bestimmung. Er nennt dieses Beurteilungsvermögen Geschmack. Geschmack ist für ihn Auswahl, d.h. ein ästhetisches Urteilsvermögen. Aber der Geschmack bezieht sich nach ihm nur auf die Form des Gegenstandes. Nur

³ Horkheimer, M., Adorno, Th. W., Dialektik der Aufklärung, a.a.O., S.66f.

⁴ Dante, Die göttliche Komödie, 2. Aufl., München 1990, S.7

⁵ Kant, Immanuel, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Kants Werke, Band VII, Berlin 1968, S.241

die Form „... ist es, was des Anspruchs auf eine allgemeine Regel für das Gefühl der Lust fähig ist.“⁶ Geschmack ist also eine Fähigkeit, allgemeingültig zu wählen.

Bezieht man diese Vorstellungen Kants auf das Problem des Sichorientierens und die Leistung des Schönen, so ist deutlich, dass nicht jede Einladung zum Schönen auch diesen Anspruch der Orientierung rechtfertigt. Eine Einladung, die zu einer 'innigsten Vereinigung' auffordert, ist eine Sache, so lässt es die Wortwahl von Kant vermuten, die auch ein berechtigtes Misstrauen zulässt.

Zugleich führt Kant die Regel ein, nach der man nach ihm unterscheiden kann, welches Verkehrszeichen gültig ist: die Regel, nach dem geurteilt wird, muss – in Kürze ausgedrückt – allgemeingültig sein und bezieht sich nur auf die Form des Gegenstandes. Allgemeingültig bedeutet hier, dass immer ein gesellschaftlicher Zustand vorausgesetzt wird, in dem die Regel begründet ist, nach dem geurteilt wird.

Kant denkt den Begriff der Schönheit noch in einer Beziehung zur Moral. Es gibt nach ihm nur ein Wohlgefallen an der Übereinstimmung der Lust des Subjekts mit dem Gefühl jedes Anderen. Dieser Hinweis auf die Allgemeinheit und das Verhältnis zum Schönen steht in dem Kontext seiner pragmatischen Anthropologie.⁷

4. Um die Bedeutung des Denkens als Mittel der Orientierung hervorzuheben, benutzt Kant das Bild eines Wegweisers, so in seiner Abhandlung 'Was heißt: Sich im Denken orientieren?'. Sich im Denken orientieren, das heißt nach ihm, sich logisch orientieren. Die Abhandlung von 1786 stellt den Versuch dar, Wegweiser für die 'gesunde Vernunft' zu finden, wenn es darum geht übersinnliche Gegenstände zu verarbeiten. Das geschieht auf dem Hintergrund einer 'reinen Vernunft', die bestrebt ist, sich über alle Grenzen der Erfahrung erweitern zu wollen.

Ist nicht auch das Schöne eine Art Wegweiser in der Philosophie von Kant? Ist die Kunst nicht eine Art Werkstatt für Wegweiser im Auftrag der Vernunft?

Kant gibt in seiner Philosophie den Hinweis auf das, was er z.B. unter Poesie versteht, ein mit Geist und Geschmack abgefasstes Produkt. Geschmack alleine reicht also nicht aus, es ist ein bloß regulatives Vermögen der Einbildungskraft. Was noch dazugehört, ist Geist, das produktive Vermögen der Vernunft.⁸

⁶ Ebd., S.240f

⁷ Ebd., S.240f

⁸ Kant, Immanuel, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, a.a.O., 246

Auf dieser Unterscheidung basiert in seiner Schrift 'Anthropologie in pragmatischer Hinsicht' auch seine Einschätzung der Malerei: Die Produkte des 'Naturmalers' sind weniger wert, als die des 'Ideenmalers'. Der erste ist nicht der 'schöne Geist', weil er nur nachahmt.

Kants Vorstellungen sind natürlich nur in seiner Zeit verständlich. Ohne die Annahme, das es ein Vermögen der Vernunft gibt, machen sie keinen Sinn. Man braucht dieses Vermögen nach ihm, um sich zu orientieren, um das Prinzip der Selbstherrschaft zu verwirklichen.

Die Vernunft ist das Vorrecht, der letzte Probiestein der Wahrheit zu sein. "Selbstdenken heißt, den obersten Probiestein der Wahrheit in sich selbst(d.i. in seiner eigenen Vernunft) suchen; und die Maxime jederzeit selbst zu denken, ist die Aufklärung".⁹

Man hat nach Kant nur die Alternative, sich den Gesetzen der Vernunft zu unterwerfen, die sie sich selbst gibt oder aber man unterwirft sich den Gesetzen anderer.

5. Auch für die amerikanische Philosophie des Pragmatismus ist das Schöne eine Art von Verkehrszeichen.

Allerdings lautet die Frage nicht mehr wie bei Kant nach dem, was es heißt, sich im Denken orientieren, wobei das Vernunftvermögen als gegeben betrachtet wird.

Nein, der Pragmatismus stellt die Frage: Was heißt sich an der Erfahrung zu orientieren?

Weder um die Demonstration noch um die Voraussetzung eines höchsten Wesens geht es nunmehr. Es gibt keinen Geist Nr.1 mehr jenseits der Erfahrung. Vielmehr geht der in die Irre, der von der Erfahrung abweicht, d.h. folgerichtig auch, dass die Negation von Autoritäten einer möglichen Welt jenseits der Erfahrung zur Aufgabe des pragmatischen Denkens wird.

In diesem Sinne sind auch die pragmatischen Verkehrszeichen zum Schönen zu verstehen. Sie leisten und sichern die Immanenz der Erfahrung, die zum pragmatischen Ideal wird.

Nach John Dewey ist die Umsetzung dieses Ideals eine Aufgabe mit Hindernissen, denn, wie er in 'Kunst als Erfahrung' schreibt, betrachten viele Menschen die Kunst als ein in die Erfahrung importiertes Gut aus einem fremden Land. Die Ästhetik steht daher in einem solchen Fall für etwas Künstliches.

Die Entscheidung darüber, ob etwas schön ist, enthält nach John Dewey ein Urteil der Wertschätzung, d.h. ein ästhetisches Urteil ist nach ihm ein Urteil der Vollendung und in diesem Sinne auch verwandt mit einem wissenschaftlichen Urteil.

⁹ Kant, Immanuel, Was heißt : Sich im Denken orientieren?, a.a.O., S. 146

Der Begriff Geschmack von Kant genügt allerdings der pragmatischen Intention nicht. Das Urteil über das Schöne soll nicht länger, wie es in John Deweys Schrift 'Affektives Denken(1926)' heißt, lediglich die Sache eines 'privaten absoluten Geschmacks' sein.

Schönheit hat nach John Dewey die Funktion: „...Hinweise zu sein, und eine Richtung anzugeben.“¹⁰ Diese Funktion ist nach ihm eine überaus wichtige Sache, das Problem ist nur, dass das Gefühl der Harmonie, das diese Funktion begleitet auch allzu leicht für die Wahrheit des betreffenden Substrats aufgefasst wird. Die unmittelbare Erfahrung einer Übereinstimmung, diesem für ihn wertvollen Führer bei der Durchführung von Projekten, verwandelt sich dann in ein Kriterium der objektiven Wahrheit. So kann man etwa auch die Schönheit als Selbstzweck verstehen und nicht etwa als Funktion.

Schönheit ist nach John Dewey ein Ideal. Von da her hat Schönheit eine begrenzende und lenkende Kraft und wie bei jedem Ideal besteht nach ihm die Gefahr, dass dieses Ideal auch zum Selbstzweck hypostasiert wird. Wird dieses Ideal überzogen, so wird nach ihm vergessen, dass die konkreten Ziele Abschlüsse sind.¹¹ Es ist dieser Fehler, der nach ihm die klassische Ästhetik bestimmt. Begriffe wie das Schöne werden dort ontologisch absolut gesetzt.

6. Wie sehen die Wegweiser zum Schönen im Platonismus aus?

In 'Hippias der Größere' untersucht Sokrates die Frage: Was ist das Schöne?

Nun ist das Fragen des Sokrates selbst eine Kunst. Oftmals scheint es so, als ob es mit seiner Frage mit einem Mal nicht mehr weiter geht.

Die erste Frage des Sokrates in 'Hippias' lautet: Was ist das Schöne? Hippias antwortet: ein schönes Mädchen ist etwas Schönes. Fürs erste scheint das eine recht achtbare Antwort zu sein. Aber es dauert nicht lange und die Antwort stellt sich als ungenügend heraus. Denn eben so könnte man sagen, eine Stute oder eine Leier seien etwas Schönes usw..

Schließlich vergleicht Sokrates das Geschlecht der Mädchen mit dem der Götter. Was ist schöner? Natürlich, das der Götter. Wie jedoch die Frage nach dem Schönen beantworten, wenn es darum geht, zu wissen, was jederzeit das Schöne ist?

Kann es daher nach Sokrates etwa das Passende sein?

Nein, denn wie sich bei der Untersuchung herausstellt, macht das Passende, dass die Gegenstände schöner erscheinen als sie sind „...was sie aber wirklich sind, lässt es nicht erschei-

¹⁰ Dewey, John, Logik. Die Theorie der Forschung, Frankfurt am Main 2002, S.213

¹¹ Vgl. Ebd., S. 214

nen.“¹² Erscheinung und Sein sind nach Platon unterschiedliche Dinge und diese Unterscheidung gilt nicht nur für das Schöne.

Was aber ist das Sein oder Wesen des Schönen? Die Frage wird nicht beantwortet. Kann sie überhaupt so beantwortet werden? Ist das Schöne in diesem Sinne eine Frage des Wissens?

Es ist die sokratische Kunst, aufzuzeigen, dass diese Frage nicht beantwortet werden kann. Warum ist das so?

Die Frage nach dem, was das Schöne 'ist', heißt versuchen, dass was 'ist', das Bleibende, im 'Werden' zu beantworten, was im platonischen Denken nicht geht. Das Wissen bezieht sich nur auf die Welt der Erscheinung oder des Wandels.

Vorausgesetzt wird vom Platonismus die Trennung von sinnlicher und übersinnlicher Welt. Das Übersinnliche ist übergeordnet; es ist der Inbegriff der wahren Welt.

Im Dialog Phaidros vergleicht Platon die Schönheit mit einer Strömung durch das Auge, von wo sie weiter ihren Gang in die Seele hat. Das Schöne ist das Göttliche und die Nahrung für die Seele. Der Anblick der Schönheit wird zu einer Vermittlung des Jenseitigen. Das Bild der Schönheit wird zu einer Wiedererinnerung an das, was einst die Seele sah, „...als sie mit ihrem Gott wandelte...“¹³

Wiedererinnerung ist in diesem Zusammenhang eine Art der Orientierung, man richtet sich nach dem 'wesenhaft Seienden' empor. Vorausgesetzt wird eine Schönheit, die einmal 'rein' und das heißt bei Platon, die nicht im Körper eingekerkert war. Eine solche Vorstellung gibt nach ihm die 'Sehnsucht nach dem Damaligen' vor.

Das Schöne ist bei Platon kein 'Selbstzweck'. Als eigene Sache hat das Schöne nach Platon einen Nutzen. Das Schöne ist nützlich, aber es ist nicht schön, weil es nützlich ist.

Platon fragt z.B.: Was nützt denn Eros? Was bringt die Liebe zum Schönen? Um das zu erfahren, muss man sich - wie es im Gastmahl heißt - auf einen Weg begeben, der in verschiedene Stufen aufgeteilt ist. Zuerst ist man der Liebhaber schöner Körper, dann folgt die geistige Schönheit, dann die der Sitten und der Wissenschaft. Dieses Stufenmodell hat zur Folge: je höher man steigt, desto mehr verachtet man das, was am Anfang lag, nämlich das körperlich Schöne. Es wird, wie es heißt 'ganz geringfügig'. Was soll der Lohn für diese Bewegung nach oben sein? Plötzlich soll man ein Schönes von wunderbarer Natur erblicken, das 'Urschöne'. Was charakterisiert dieses Urbild? Einmal soll es ein beständiges Seiendes sein, was weder wird noch vergeht. Zum anderen soll es rein in sich und für sich und ewig sich selbst gleich sein.

¹² Platon, Hippias der Größere, in: ders., Platon, Sämtliche Werke, Erster Band, Heidelberg o. J., S. 638

¹³ Platon, Phaidros, in: ders., Sämtliche Werke, Zweiter Band, Heidelberg o. J., S. 440

Angenommen, jemand ist von dieser Vision überzeugt, dann wird er sich auf diesen Weg machen, der nicht irgendein Weg ist. Erst wer das Ziel erreicht, das 'An-sich-Schöne' betrachtet, dessen Leben hat - wie es im Gastmahl heißt - einen wahrhaften Wert. Der Nutzen des Schönen ist im Platonismus eine Art Wertschöpfung, vermittelt durch die Betrachtung.

Auf der anderen Seite dieser Art von Wertschöpfung steht allerdings die Abwertung des Sinnlichen.

So ist das Schöne im Platonismus eine Art Wegweiser: es ermöglicht den 'Seinsblick', wobei 'Sein' hier immer das Nichtsinnliche ist. Bezogen auf die Dualität von sinnlicher und übersinnlicher Welt ist das Schöne ein Übergang. Wenn ich dem Schönen folge, dann... .

Wie anziehend ist dieses Versprechen? Das hängt von der Art der Überzeugung ab, mit der ich lebe. Bin ich davon überzeugt, dass es eine 'übersinnliche Welt' gibt?

John Dewey geht selbst auf diese Stelle bei Platon ein und behauptet, dass die Stufenleiter bei Platon moralisch bedingt sei: „Platos Leiter kennt nur eine Richtung, den Aufstieg; es gibt keine Rückkehr von der höchsten Schönheit zu wahrnehmender Erfahrung.“¹⁴

Eine Einschränkung dieser Behauptung scheint hier angebracht. Auch der Höhlenmythos von Platon kennt z.B. einen moralischen Aufstieg, wenn das Jenseits auch außerhalb der Höhle liegt. Aber damit verbunden ist nach Platon zugleich die Frage, wie derjenige, der Draußen war, den anderen sein Wissen vermitteln kann. Nur ein Auserwählte im Sinne von Platons Staat, d.h. ein Philosoph, wird in den Unterschied von Erscheinung und Seiendem eingeweiht. Er soll der zukünftige Lehrende der Zurückgebliebenen sein. Die Rückkehr in die Höhle ist allerdings alles andere als unproblematisch. Die Gefesselten sind womöglich durchaus zufrieden mit ihrer Welt der Erscheinungen. Warum sollen sie dem glauben, der nur mehr verspricht, als das was sie haben? Warum sollten sie auf denjenigen hören, der ihre Nahrung in eine Schattennahrung verwandeln möchte?

Das Problem der möglichen Rückkehr, dass sich dem Eingekerkerten der Höhle von Platon stellt, gilt daher auch demjenigen, der mittels des Schönen, einen Blick auf das Sein gelingt.

Eine Rückkehr nach dem Anblick der höchsten Schönheit ist also durchaus im platonischen Denken möglich.

7. Im Unterschied zum Platonismus soll im Pragmatismus die ästhetische Form dem Ziele der unmittelbaren Erfahrung dienen. Wenn Denken, Gefühl oder Affektivität und Wollen voneinander in der traditionellen Philosophie und Ästhetik getrennt worden sind, so soll es nunmehr,

¹⁴ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S.340

wie es in dem Aufsatz 'Affektives Denken(1926)' von John Dewey heißt, darum gehen , diese Trennung wieder aufzuheben.

Wer nach John Dewey die Sinnesorgane in Frage stellt, dessen Erfahrung ist verengt und stumpf geworden. Nach ihm beruht der Gegensatz von Geist und Körper, Seele und Materie auf der Angst vor dem Leben.

Dem Pragmatismus geht es wie Friedrich Nietzsche auch, um eine Wiedereinsetzung des Sinnlichen in seine Rechte.

Wie es schon in 'Die Geburt der Tragödie' heißt, wird jede Vorstellung von einem Jenseits - und das betrifft u.a. das Christentum und den Platonismus - als eine Erfindung kritisiert, um das Diesseits zu verleumden. Die sokratische Denk- und Wertungsweise ist nach Friedrich Nietzsche lebensfeindlich. Sie basiert auf einer Art der Rechtfertigung des Daseins, die sich an der Wissenschaft orientiert und die nach Friedrich Nietzsche gescheitert ist. Über dem Eingangstor der Wissenschaft hängt nach ihm das Wappen des Sokrates und das soll an die Aufgabe erinnern: das Dasein als begreiflich und damit als gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Das oberste Gesetz des ästhetischen Sokratismus lautet: 'Alles muss verständig sein, um schön zu sein.'

Die Philosophie des Pragmatismus kann ähnlich wie auch die Kritik des 'ästhetischen Sokratismus' von Friedrich Nietzsche als eine Abwendung von den traditionellen Formen der Rationalität verstanden werden, wenn auch mit unterschiedlichen Konsequenzen.

Die traditionelle Rationalität ist nach der pragmatischen Philosophie durch die Entgegensetzung zum Sinnlichen bestimmt und damit durch eine bestimmte philosophische Metaphysik begründet. John Dewey schreibt in 'Kunst als Erfahrung' über die philosophische Reflexion: „Der Wunsch, unmittelbare Sinnesqualitäten zu schmälern - alle Qualitäten sind durch irgendeine Sinnesart vermittelt - wird verstärkt durch die Furcht vor der Sinnlichkeit, die moralischen Ursprungs ist. Sinnlichkeit scheint für Plato eine Verführung zu sein, die den Menschen vom Geistigen ablenkt.“¹⁵

Die Schönheit der Dinge ist nach John Dewey im Platonismus der Veränderung unterworfen, - wie alle Dinge der Erfahrung -, und dort nur eine Vorbereitung der Seele auf die Wahrnehmung der ewigen Urbilder der Schönheit. Was der Veränderung unterworfen ist, hat so seinen bestimmten Wert; es dient einem Unveränderlichen und Absoluten.

Der Bereich der Erfahrung ist damit lediglich eine Durchgangsstation. Die pragmatische Kritik bezieht sich also auch auf die metaphysischen Voraussetzungen bei Plato; sie wendet sich gegen eine Metaphysik des Bleibenden.

¹⁵ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, Frankfurt am Main 1988, S.342

8. In einem Vergleich mit der Ästhetik von Kant wird das Besondere der pragmatischen Position noch deutlicher.

Das betrifft z.B. den Begriff der Form. Ein Gegenstand ist nach Kant erst dann schön, wenn er in der Vorstellung als 'zweckmäßig' angesehen wird. Kant sieht den Grund der Lust in der Form des Gegenstandes für die Reflexion, genauer in der Form der 'Zweckmäßigkeit'. Im Unterschied zur Philosophie eines John Dewey ist nach Kant nur die Form fähig, den Anspruch auf eine allgemeine Regel für das Gefühl der Lust zu bilden. Kant schreibt: „Von der Sinnempfindung, die nach Verschiedenheit der Sinnesfähigkeit der Subjekte sehr verschieden sein kann, darf man eine solche allgemeine Regel nicht erwarten.“¹⁶

Es kann daher nach John Dewey auch nicht verwundern, wie er in 'Kunst als Erfahrung' schreibt, dass einige Autoren nach Kant dessen 'erhabene Stellung' gegenüber den Eigenschaften von Geruch, Geschmack oder Ertastbarem übernommen haben.

Nach John Dewey hingegen kommt der ästhetischen Form keine Würde und Stabilität in Bezug auf die Materie zu. Er lehnt diese Entgegensetzung von Form und Materie ab. Die einzig wesentliche Unterscheidung in der Kunst, ist nach ihm die zwischen einer unzureichend geformten Materie und die einer zusammenhängend geformten Materie.

9. Der Begriff der Kontemplation in der Ästhetik von Kant bildet einen zentralen Ansatzpunkt für die pragmatische Kritik. Ästhetisch ist nach Kant ein Urteil, wenn es lediglich auf das Subjekt bezogen ist, auf sein Gefühl. Dieses Wohlgefallen ist nach Kant ohne alles Interesse. Wenn man danach fragt, ob etwas schön sei, so geht es nicht um die Existenz einer Sache, sondern darum, wie sie in der bloßen Betrachtung oder Reflexion beurteilt wird. Ein solches Urteil ist nach ihm kontemplativ, d.h. nur die Beschaffenheit eines Gegenstandes wird mit dem Gefühl der Lust bzw. Unlust verbunden.¹⁷

Das liegt daran, dass der Grund für das Wohlgefallen die bloße Form der Zweckmäßigkeit in der Vorstellung ist. In seiner Analytik des Schönen führt er ein Beispiel für diese Auffassung an. In den bildenden Künsten, in der Malerei ist nach ihm die Zeichnung das Wesentliche, „... in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriss

¹⁶ Kant, Immanuel, Anthropologie in pragmatischer Absicht, a.a.O., S. 241

¹⁷ Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft, Hamburg 1974, S. 46

illuminieren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung belebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen.“¹⁸

Aus pragmatischer Sicht ist in der Ästhetik von Immanuel Kant die Begrenzung des Schönen auf die Lust der Betrachtung mangelhaft. Das Schöne wird zu einer reinen Sache des Zuschauers. Nach John Dewey ist das ein Ausdruck für eine durchweg 'blutarme' Konzeption, wenn man die ästhetische Wahrnehmung lediglich als ein Vergnügen bestimmt, das während der Kontemplation stattfindet.

Das Gegenteil soll der Fall sein: „Nicht das Fehlen von Wunsch und Gedanken, sondern deren vollständiges Eingehen in die wahrnehmende Erfahrung charakterisiert die ästhetische Erfahrung...“.¹⁹ Das soll sie auch von Erfahrungen unterscheiden, die man als intellektuell oder praktisch bezeichnet.

Nach John Dewey legt der Begriff der Kontemplation eine Überlegenheit über das praktische Wissen nahe. Reines Wissen ist reines Erblicken, Anschauen, Wahrnehmen. Diesem Wissen fehlt nichts, es besitzt weder Ziel noch Absicht, es ist selbstgenügsam. Dieses 'reine' Wissen zu erreichen, wird zum Ziel und da 'selbstgenügsam' eine Eigenschaft ist, die nach John Dewey als göttlich vorgestellt wird, versteht sich dieses Ziel in diesem Zusammenhang wie von selbst.

Schon bei Aristoteles ist das Wissen umso wertvoller, je mehr es kontemplativ ist. Die Philosophie wird dort zum Inbegriff der reinen Kontemplation, sofern sie ein selbstgenügsames Betrachten der letzten Realität darstellt.

Für den Pragmatismus arbeitet eine solche Philosophie in einem Elfenbeinturm. Der Akt der Kontemplation wird aus pragmatischer Sicht zu einem Bild der Isolation.

Wie es in 'Erfahrung und Natur' heißt, wird damit nicht nur die Trennung von Vernunft und Praxis verfestigt, d.h. die Kontemplation wird zur Kompensation einer Unfähigkeit, sondern zugleich ist nach John Dewey auch der politische Aspekt von Bedeutung, dass dadurch die Trennung sozialer Klassen aufrechterhalten wird.

Für den Pragmatismus ist die Fähigkeit, eine Idee oder Bedeutung kontemplativ und ästhetisch zu nehmen, eine späte Errungenschaft der Zivilisation. Bedeutungen werden danach rein ästhetisch, wenn sie als das, was sie unmittelbar sind, angeeignet und genossen werden.

Die Bedeutung impliziert in diesem Sinne einen Unterschied zur Erkenntnis, denn durch die Art ihrer Verwendung wird auch der Bezug zur Erkenntnis aufgehoben. Nach John Dewey ist

¹⁸ Ebd., S. 64

¹⁹ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, Frankfurt am Main 1988, S.297

dieses Aufheben eine erworbene Kunst: „Es bedurfte langer Disziplin, Dichtung als solche zu erkennen, statt sie als Geschichtsschreibung, Belehrung oder Voraussage aufzufassen.“²⁰

Aus pragmatischer Sicht enthält eine solche Auffassung ein Körnchen Wahrheit, weil es wirklich einen Unterschied darstellt, ob man eine Bedeutung hat oder ob man sie anwendet. Falsch ist dieser Ansatz allerdings deshalb, weil er nach John Dewey davon ausgehen soll, dass Bedeutungen zuerst gehabt und danach gebraucht werden.

John Dewey sieht Kant als jemanden, der auf der Suche nach einem Vermögen für das Schöne ist, nachdem das Wahre und Gute schon bestimmt war. Was findet er? Das Vermögen der Urteilskraft, insofern sie bei sich selbst verweilt und nicht auf Erkenntnisse zielt. Die ästhetische Erfahrung wird damit von den anderen Erfahrungsweisen abgetrennt und bekommt eine Basis in der menschlichen Natur. Es entsteht ein neuer Erfahrungsbereich, ein Bereich des 'reinen Gefühls'.

Das Gefühl der Lust, das für das verantwortlich ist, was man als schön bezeichnet; es ist eine 'gereinigte Lust'.

In 'Kunst als Erfahrung' heißt es über dieses Gefühl: „... rein in dem Sinne von isoliert und in sich verschlossen; ein Gefühl, das frei von jeglichem Makel des Begehrens; ein Gefühl, das streng geurteilt nicht empirisch ist.“²¹

Das 18. Jahrhundert war nach John Dewey wohl eher ein Jahrhundert der Vernunft als der Leidenschaft und folglich eine Zeit in der objektive Ordnung und Regelmäßigkeit – invariante Elemente – überwiegend die Quellen der ästhetischen Befriedigung waren. Im kontemplativen Urteil spiegelte sich nach ihm daher auch diese Differenz zur Leidenschaft wieder.

Aus pragmatischer Perspektive berücksichtigt Kant nicht, dass auch Handeln und Tun zur Produktion eines Kunstwerkes gehören. Außerdem soll die Konzeption des kontemplativen Urteils eine einseitige Vorstellung vom Wesen der Perzeption enthalten. Als Schlüssel zum Verständnis der Perzeption dient danach für Kant nur das, was zu einem Erkenntnisvorgang rechnet. Rationalistische Kunstphilosophien leben nach John Dewey von der Trennung von Sinnlichkeit und Vernunft. Ist das Kunstwerk auch selbst sinnlich, so enthält es doch offensichtlich so viel an Bedeutung, dass es als eine Aufhebung besagter Trennung definiert wird.

Es wird zu einer „...Verkörperung der logischen Struktur mittels Empfindung. In der Regel und abgesehen von der 'schönen Kunst' verbirgt und verzerrt die Empfindung – der Theorie nach – eine rationale Substanz, die die Realität hinter den Erscheinungen darstellt – und auf

²⁰ Vgl. Dewey, John, Erfahrung und Natur, a.a.O., S. 276

²¹ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S. 296

diese ist Sinneswahrnehmung ja beschränkt.²² Die Kunst gebraucht so mittels der Imagination das Sinnliche, um eine dahinter verborgene ideale Wahrheit anzudeuten.

Im Unterschied zur pragmatischen Auffassung wird Theodor W. Adorno im Akt der Kontemplation noch etwas anderes hervorheben, das Moment, das jeglicher Machtprobe entronnen ist. Das Schöne wird in der Betrachtung nach ihm zu einem Bild totaler Zwecklosigkeit, die die Totalität des Zweckmäßigen in der Welt der Herrschaft dementiert. Im Schein des Schönen, diesem Ausdruck absoluter Ohnmacht, der vollkommen und nichtig in eins ist, spiegelt sich nach ihm auch der Schein von Allmacht negativ als Hoffnung sich wider.²³ Auf diese Weise der Negation kann sich nach Theodor W. Adorno die bestehende Gesellschaft als einer Möglichen sich bewusst werden.

Die pragmatische Kritik am Begriff der Kontemplation geht dagegen davon aus, dass es auf ein Wissen ankommt, das Macht ist. Ganz schon wie bei Francis Bacon ist Macht ein Kriterium für das Wissen. In diesem Zusammenhang gilt, wer nur müßig, d.h. kontemplativ ist, ist im Prinzip nicht wirksam und nützlich.

10. Die ästhetische Erfahrung wird in der pragmatischen Philosophie als eine Funktion verstanden, die der Orientierung dient. Was aber heißt das? Funktionen sind auf Probleme bezogen und so kann man nach den Gründen dieser Probleme fragen, aber auch nach dem Versuch der Lösung.

Vorausgesetzt wird, dass Orientierung in einer bestimmten Weise in der Moderne zu einem Problem wird. Zugleich beansprucht die pragmatische Philosophie selbst einen Weg aus dieser Schwierigkeit zu kennen.

Das Schöne ist wie die Wahrheit aus pragmatischer Sicht ein Ideal und hat eine leitende Funktion.

Für die Wahrheit als Ideal bedeutet dies, dass sie nicht identisch mit Gültigkeit ist. Die Frage, ob z.B. das Verkehrszeichen Wahrheit gültig ist, betrifft in erster Linie danach Fragen der Logik in den Wissenschaften. Das Kriterium der Gültigkeit liegt dabei in den Konsequenzen der Mittel. Mittel können danach weder wahr noch falsch sein. Mittel sind wirkungslos oder wirkungsvoll.²⁴

In diesem Sinne geht es bei der Logik von Aussagen in den Wissenschaften nicht um die Frage der Wahrheit. Die pragmatische Absicht ist wohl, die Wissenschaft von der Idee einer

²² Ebd., S. 303

²³ Vgl. Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, Frankfurt am Main 1980, S. 301

²⁴ Dewey, John, *Logik. Die Theorie der Forschung*, Frankfurt am Main 2002, S.338

Wahrheit zu trennen, auf die man sich als Prinzip berufen kann, die vorhanden ist und die man nur zu entdecken hat.

Was die ästhetische Erfahrung betrifft, so ist auch das Schöne eine Art Verkehrszeichen. Was aber zeichnet diese Orientierung aus? Was sind die pragmatischen Kriterien der Gültigkeit für dieses Verkehrsschild, das die Möglichkeit der ästhetischen Erfahrung andeutet?

In zwei denkbaren Welten kann nach John Dewey ein solches Verkehrschild des Schönen jedenfalls nicht stehen. Dort kann es nach ihm keine ästhetische Erfahrung geben: „In einer Welt beständigen Wandels könnten sich Veränderungen nicht akkumulieren, sie würden sich also nicht auf ein bestimmtes Ergebnis zu bewegen. Weder Dauer noch Ruhe wären möglich. Ebenso wahr ist es, dass eine in sich abgeschlossene Welt, in ihrer Entwicklung beendete Welt keinerlei Anzeichen von Spannung und Wendepunkten aufzeigen und folglich keine Gelegenheiten zu Konfliktlösungen bieten würde. Wo alles bereits vollständig ist, gibt es keine Erfüllung. Wir erwarten das Nirwana und ein für alle gleiches himmlisches Glück deshalb mit Freude, weil wir es auf den Hintergrund unserer Welt des Stress und des Konflikts projizieren. Weil aber die wirkliche Welt – die, in der wir leben – eine Verbindung von Bewegung und Kulmination, von Bruch und Wiedervereinigung darstellt, wird ein Lebewesen der Erfahrung des Ästhetischen fähig.“²⁵

Was an diesen Argumenten auffällt, ist, dass die 'zwei denkbaren Welten' eine Entgegensetzung ausdrücken, die so z.B. auch in der platonischen Philosophie vorkommen. Allerdings kommen im Platonismus beide Welten als Gegensatz vor und nicht nur eine, die wie in den Ausführungen John Deweys (s.o.) absolut gesetzt wird. Ist es wirklich so, dass eine Welt denkbar ist, die sich nicht verändert? Oder setzt nicht diese Vorstellung schon immer auch ihr Gegenteil voraus?

Man kann es auch so ausdrücken, die Vorstellung von zwei möglichen Welten dient hier lediglich der pragmatischen Bestätigung einer Welt, die als die Wirkliche bezeichnet wird, und diese Welt ist aus pragmatischer Sicht eine Welt der Bewegung und Veränderung, die allerdings nicht ohne Richtung ist. Oder anders formuliert, die Werte des Platonismus werden durch die pragmatische Philosophie auf den Kopf gestellt.

Aus der Zweiwelten-Lehre des Platonismus wird im Pragmatismus die eine Welt und sonst nichts.

Die Welt wird in einer solchen Vorstellung zu einem Fitnesscenter, die ästhetische Erfahrung zu einer Art von Fitnessprogramm, das für eine Welt gedacht ist, die sich ständig verändert, d.h. im Fluss ist. Ist man hier nicht ständig damit beschäftigt sich auf einen Wandel vorzubere-

²⁵ Dewey Ebd, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S.25

reiten, von dem man nicht genau weiß, wie er aussieht? Worum es einer solchen Orientierung dann ginge, wäre, sich möglichst schnell und gut anzupassen; das wäre die Richtung, die vorgegeben wäre.

Es mag allerdings bezweifelt werden, ob eine solche ästhetische Konzeption der Anpassung eine ausreichende Antwort auf das Problem der Orientierung innerhalb eines beschleunigten Wandels der modernen Gesellschaft darstellt.

11. Der pragmatische Begriff der Ästhetik drückt eine Wertschätzung in Bezug auf die Erfahrung aus. Bei Kant steht für diese Wertschätzung der Begriff 'Geschmack', die sich allerdings auf eine Erfahrung als Betrachtung, auf eine Wohlgefallen bezieht. Im Geschmack, d.h. in der Auswahl drückt sich nach ihm die ästhetische Urteilskraft aus; man ist spezifisch affiziert.

Nach John Dewey ist die ästhetische Wertschätzung bei Immanuel Kant ungenügend, weil sie eher die Haltung eines Verbrauchers als die des Herstellers betrifft. Auch für die Frage, was eine ästhetische Erfahrung ist, ist demnach die Unterscheidung von Zuschauer und Schaffender, Betrachtung und Herstellung von Bedeutung. Das heißt auch, dass das Vorkommen dieser Unterscheidung noch das Merkmal einer Erfahrung ist, die sich an platonisch-christlichen Werten orientiert.

Das Gegenteil aus pragmatischer Perspektive wäre eine ästhetische Erfahrung, die den Anspruch impliziert, diese Trennung zu überwinden.

Vergleicht man einmal die pragmatische Position mit den Untersuchungen von Hans Blumenberg über die Metapher von 'Schiffbruch und Zuschauer' so könnte man sagen, dass nunmehr die Rolle des Zuschauers obsolet geworden ist, weil es keinen festen Standpunkt mehr gibt, von dem man das Geschehen betrachten kann. Nunmehr hat sich jeder – sofern er klug ist – auf das Treiben im Meer einzurichten, von Landung und Hafen ist letztlich keine Rede mehr. Zuschauen bedeutet auch in Bezug auf die Metapher von Hans Blumenberg, Distanz und Sicherheit. Die Forderung z.B. von Lukrez, dass der Mensch gut daran tut, sich mit der Rolle des Zuschauers zu begnügen, wäre, betrachtet man es auf diese Weise, das Gegenteil der pragmatischen Intention.

Nach John Dewey sollen in der Kunst Erleben und Tun nicht länger getrennt sein. Die Kunst soll zu einem Schauplatz werden, wo sich Zuschauen und Herstellen verbinden. Die Ausführung des Kunstwerks und seine Qualität kann nach ihm allerdings nicht nur an der Ausführung gemessen werden, sondern sie ist auch von denen abhängig, die das Werk sehen und genießen. „Ein Koch bereitet seine Speisen für den Konsumenten zu, der sie verzehrt, und die

Menge des Verzehrten setzt den Maßstab für die Güte des Zubereiteten. Bloße Perfektion in der Ausführung, die sich, isoliert betrachtet, nach ihren eigenen Maßstäben beurteilt, kann vielleicht besser von einer Maschine als durch die Kunst des Menschen erreicht werden.²⁶

Aber solche Formulierungen werfen auch Probleme auf, denn nach John Dewey sollen in der Kunst zugleich auch neue Erkenntnisse zum Ausdruck gebracht werden.²⁷

Die pragmatische Ansicht von der Bedeutung der Akzeptanz eines Kunstwerks ist so wohl nicht richtig. Nicht jedes Kunstwerk gefällt dem Betrachter. Vorstellbar ist auch eine Kunst, die nicht den Anspruch erhebt, dem einzelnen Betrachter etwas zu geben. Deutlicher wird dieses Problem vielleicht dann, wenn man sich vorstellt, dass die Kunst auch eine kritische Funktion hat.

Die Rezeption von Kunst ist kein fester Maßstab, so wie das Argument, ein Werk der Moderne sei unverständlich kein ausschließliches Kriterium für die Qualität sein kann. Kunstwerke können auch ins Bewusstsein eingreifen, gängige Überzeugungen in Frage stellen.

Neben dieser Perspektive des Betrachters von außen, hebt John Dewey noch die Person des Künstlers selbst hervor. Nach ihm ist der Künstler Schaffender und Betrachter in einer Person. Nach seiner Vorstellung ist die ständige Beobachtung für den Schaffenden während der Arbeit unumgänglich: „Kurz, Kunst vereinigt in ihrer Form eben jene Beziehung von aktivem Tun und passivem Erleben, von abgegebener und aufgenommener Energie, die eine Erfahrung zur Erfahrung macht.“²⁸

Unmissverständlich wird hier das Ideal der Erfahrung formuliert und dem Bereich der Kunst zugeordnet.

Die Kunst wird zum Leitbild der Erfahrung, weil der Künstler, während er arbeitet zugleich auch der Betrachter seines Werks ist. Was in der Wissenschaft erst spät nach John Dewey entdeckt wurde, war in der Kunst schon lange üblich. Wie er in 'Affektives Denken(1926)' schreibt, wurden in der Kunst schon immer, – aus Gründen der Bedürfnisbefriedigung –, Experimente durchgeführt, waren kontrollierte Emotionen und Phantasie die Gestalter bei der Umformung der Welt.

In 'Erfahrung und Natur' spricht er von der instrumentellen Qualität der Kunst, die er an dieser Stelle als ein Mittel zu einem Experiment versteht. Der spezielle Nutzen besteht danach nach ihm in einer Einübung neuer Arten der Perzeption.²⁹

²⁶ Ebd., S.61

²⁷ Vgl. Ebd., S. 64

²⁸ Ebd., S.62

²⁹ Vgl. Dewey, John, Erfahrung und Natur, a.a.O., S. 368

Der Entstehungsprozess der Kunstwerke auf der einen Seite, verbunden mit einer Ästhetik in der Wahrnehmung weist nach John Dewey als Idee auf ihren religiösen Bezug: „... – so wie der Herrgott bei der Schöpfung sein Werk betrachtete und sah, dass es gut war.“³⁰

Deutlicher kann man, - so sollte man meinen -, eine bestimmte Wertschätzung der künstlerischen Erfahrung wohl nicht ausdrücken.

Auch Theodor W. Adorno weist darauf hin, dass die Ästhetik in der Moderne das theologische Modell der Gottesebenbildlichkeit säkularisiert. Nicht die Schöpfung wird nach ihm allerdings durch die Ästhetik säkularisiert, wohl aber das objektivierte Verhalten von Menschen, das Schöpfung nachahmt. Eine solche Ästhetik soll nicht mehr eine Schöpfung aus dem Nichts ausdrücken, sondern aus Geschaffenem.³¹

Das Bild einer menschlichen Schöpfung weckt allerdings auch Zweifel, nicht zuletzt, weil diese Vorstellung auch einen hybriden Zug enthält.

Dem Wunsch, der Mensch könne in die Schöpferrolle schlüpfen, steht eine Wirklichkeit gegenüber, die dem neuen 'Schöpfer' davoneilt und ein Ausdruck von Ohnmacht ist. Die geschichtliche Erfahrung der Moderne zeigt, was schon nach kurzer Zeit aus dem Modell einer menschlichen Schöpfung werden kann, wenn niemand mehr die Verantwortung dafür übernehmen will, für das, was er gemacht hat. Oder sollte man besser sagen, nicht mehr übernehmen kann, weil die zunehmende Spezialisierung und Differenzierung in der Gesellschaft sich der Kontrolle des Einzelnen entzieht?

12. Kontemplation und Ruhe sind zwei Begriffe, die in der Ästhetik von Kant verbunden sind. Nun kennt allerdings auch John Dewey den Begriff der Ruhe und stellt ihn in einen Zusammenhang zur ästhetischen Erfahrung. Auch die ästhetische Erfahrung, so wie sie John Dewey formuliert, wird durch den Begriff der Ruhe in einem wesentlichen Element beschrieben. Die Bedeutung des Begriffs hat sich jedoch grundsätzlich verwandelt.

In 'Kunst und Erfahrung' versucht er die ästhetische Erfahrung in einem Bild zu beschreiben: Um sich die ästhetische Erfahrung vorzustellen, solle man an einen Stein denken, der bergab rollt und dabei seine Erfahrungen macht: „Der Stein beginnt irgendwo seinen Lauf und bewegt sich, so beständig, wie es die Umstände erlauben, auf einen Ort und einen Zustand hin, an dem und in dem er Ruhe finden wird – er bewegt sich auf ein Ende zu. Lassen sie uns diesen äußerlichen Tatsachen in der Phantasie den Gedanken hinzufügen, dass der Stein sehnsüchtig das endgültige Ergebnis erwartet; dass er sich für das interessiert, was ihm auf seinem

³⁰ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S. 63

³¹ Vgl. Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1972, S. 216

Wege begegnet – für Umstände, die seinen Lauf beschleunigen oder hemmen, je nach ihrem Einfluss auf das Ziel; dass er ihnen gegenüber gemäß der hemmenden und helfenden Funktion, die er ihnen zuschreibt, empfindet und handelt und dass schließlich das 'zur Ruhe kommen' als der Höhepunkt einer fortschreitenden Bewegung mit allem Vorangegangenen verbunden ist. Dann durchliefe der Stein eine Erfahrung und zwar eine Erfahrung von ästhetischem Charakter.“³²

Die Ruhe am Ende dieses Prozesses, die John Dewey schildert, ist natürlich verschieden von der Ruhe, so wie sie den traditionellen Begriff der Kontemplation auszeichnet. Zu dem Begriff der traditionell-ästhetischen Kontemplation passt wohl eher ein Reisebericht, der in einer Zeitung stand und dessen Überschrift lautete: 'Allein auf weitem Fluss'. Glaubt man dem Autor, so kann auch ein 'sich treiben lassen' eine ästhetische Erfahrung sein.

In dem Aphorismus 'Sur l'eau' der 'Minima Moralia' spricht Theodor W. Adorno von einer ähnlichen Erfahrung, von dem Bild einer erfüllten Utopie, wenn er schreibt: „Rien faire comme une bête, auf dem Wasser liegen und friedlich in den Himmel schauen, 'sein, sonst nichts, ohne alle weitere Bestimmung und Erfüllung'...“.

Nach Theodor W. Adorno widerspricht ein solches Bild der Ruhe allerdings der Dynamik einer Gesellschaft, die sich zum Absoluten erhöht. Die Vorstellung vom fessellosen Tun, der pausbäckigen Unersättlichkeit, die Freiheit mit dem Hochbetrieb verwechselt, weist nach ihm auf einen bürgerlichen Naturbegriff, der die gesellschaftliche Gewalt als ein Stück 'gesunder Ewigkeit' zu etablieren sucht: „Nicht das Erschlaffen der Menschheit im Wohlleben ist zu fürchten, sondern die wüste Erweiterung des in Allnatur verummten Gesellschaftlichen, Kollektivität als blinde Wut des Machens“. Nach Theodor W. Adorno sind die Produktivkräfte nicht das letzte Substrat des Menschen.

Wie anders drückt sich da John Dewey in Bezug auf solche Erfahrungen aus, die aus der Sicht von Theodor W. Adorno utopisch sind und ein kritisches Potential besitzen. Unmissverständlich wird die Erfahrung von Situationen, in denen wir uns treiben lassen als eine Erfahrung bewertet, die so nicht sagend und zusammenhanglos ist, dass sie nicht als eine Erfahrung bezeichnet werden kann. Dass diese Art von Erfahrungen anästhetisch sind, versteht sich nach John Dewey von selbst.³³

Die Aufforderung von John Dewey, sich einen Stein vorzustellen, der Phantasie hat, erinnert an das Spiel mit Kindern, aber als eine Erklärung für eine ästhetische Erfahrung ist sie wohl nicht geeignet. Die Verbindung von menschlichen Akteuren und leblosen Körpern erscheint wie eine Assoziation an Dinge, die lediglich noch dem Gesetz der Physik gehorchen.

³² Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S. 52

³³ Ebd., S. 52

Diese Vorstellung verdeutlicht allerdings die Unterschiede zur traditionellen Ästhetik. Wie sollte ein solcher Stein die 'Lust der Betrachtung' schätzen lernen, wo es doch nur wahrscheinlich zwei Dinge gibt, die hier interessieren: Hemmung oder Beschleunigung. Was sich diesem Produkt der Phantasie in den Weg stellt, ist, so kann man vermuten, ein Hindernis. Ein wenig später in 'Kunst und Erfahrung' findet sich bei John Dewey eine Stelle, die nicht so recht zu dieser Phantasie passen will, die die ästhetische Erfahrung mit einem Stein vergleicht, der bergab rollt. Das Verhältnis von Erfahrung und Beschleunigung wird als ein Problem thematisiert: „Besonders in der hektischen, ungeduldigen, vom Menschen geschaffenen Umwelt, in der wir leben, verbleibt gar mancher bei allem Eifer und Tatendrang ganz an der Oberfläche, in einer Erfahrung von schier unglaublicher Dürftigkeit. Weil man sich rasch mit etwas Neuem beschäftigt, findet keine einzige Erfahrung die Gelegenheit, sich zu einem vollständigen Ganzen zu entwickeln. Was man unter Erfahrung versteht, wird dermaßen zusammengewürfelt und zusammenhanglos, dass es kaum noch den Namen verdient. Widerstand betrachtet man als ein Hindernis, das aus dem Wege geschafft werden muss, nicht als Anregung zum Nachdenken. Schließlich sucht ein Individuum – mehr unbewusst als durch überlegten Entschluss – nach Gelegenheiten, in denen es möglichst viel in möglichst kurzer Zeit bewerkstelligen kann.“³⁴

Wer sich zu schnell vorwärts bewegt, der entfernt sich – so wie es John Dewey ausdrückt – von seiner Versorgungsbasis, nämlich von angesammelten Bedeutungen. Das Resultat ist, dass die Erfahrungen verwischen, dürftig und diffus sind.³⁵

Nunmehr ist – an dieser Stelle - ein Hindernis nunmehr ein Gegenstand, der einen zum Nachdenken anregen kann. Passt diese Vorstellung jedoch zu der Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung eines Steins, der bergab rollt? Heißt hier nicht die Aufgabe – lässt man sich einmal auf diese Phantasie ein – möglichst schnell nach unten zu kommen?

Die Schwierigkeit vor der John Dewey steht, ist die Frage, wie wird der Erfahrungsbegriff – eine Erfahrung als Ansammlung von Wissen - mit einer Welt verbunden, die sich immer schneller verändert und die den Menschen zwingt immer schneller zu reagieren und zu agieren?

Die Antwort, die der Pragmatismus bietet, ist eine Veränderung des Erfahrungsbegriffs.

Kann jedoch das Problem dadurch gelöst werden, dass die Erfahrung wie im Pragmatismus als experimentell definiert und d.h. auch tendenziell durch den Vorrang der Zukunft bestimmt wird? Wird damit nicht die Abwertung einer Erfahrung, die sich z.B. als eine Ansammlung von Wissen versteht, selbst durchs eigene Konzept vorausgesetzt?

³⁴ Ebd., S. 58

³⁵ Vgl. Ebd., S.71

13. Zur Eigenschaft der Ästhetik gehört nach John Dewey, die Fähigkeit, eine Erfahrung zur Vollständigkeit und Einheit abzurunden, eine Eigenschaft, die er als emotional bezeichnet. Emotionen sind in diesem Sinne bedeutsam, sie sind Eigenschaften einer komplexen Erfahrung, die sich bewegt und wandelt. Erfahrung und Emotion sind danach Synonyme.

In der Erfahrung gibt es nach dieser Vorstellung nichts, was von ihr getrennt ist und als Gefühl existiert.³⁶

Das Gefühl gehört danach zu einem Ich, das an der Bewegung der Ereignisse auf einen gewünschten oder unliebsamen Ausgang teilnimmt. Es soll dabei die bewegende und zementierende Kraft sein: „...es wählt das Übereinstimmende aus und verleiht dem Ausgewählten seine Farbe, wodurch es den nach außen hin ungleichen und unvereinbaren Materialien qualitative Einheit verleiht.“³⁷

Der Zusammenhang der Erfahrung definiert den ästhetische Charakter. An einer Stelle von 'Kunst als Erfahrung' spricht er von dem Verbundensein der Erfahrung. Es ist diese Erfahrung des Verbundenseins durch die sich nach ihm, die Teile auf einen Höhepunkt zu bewegen und nicht bloß auf ein zeitliches Ende. In dieser Perspektive interessiert das Ende nur als Mittel der Integration der Teile. Die integrale Erfahrung besitzt danach Form, weil sie eine dynamische Organisation ist: Sie bedarf zu ihrer Vollendung Zeit; sie bedeutet Wachstum. Ästhetik wird zu einem Element der Bewegung und definiert ihre bestimmte Form: „Was eine ästhetische Erfahrung ausmacht, ist die Umwandlung von Widerständen und Spannungen, von an sich zur Zerstreung verleitender Erregung, in eine Bewegung, die auf einen erfüllten Abschluss hinzielt.“³⁸

Die pragmatische Ästhetik ist wie ein Modell für eine mögliche gesellschaftlicher Integration, nachdem in der Moderne alle vorgegebenen und sinnverleihenden Ordnungen zerstört worden sind. Die Wechselwirkung von Ganzem und seinen Teilen steht im pragmatischen Denken nicht mehr wie in der traditionellen Ästhetik unter dem Vorrang eines Ganzen, sondern das Ganze erscheint nunmehr im empirischen Sinne als abhängig von seinen Teilen. Die Idee eines möglichen Sinnzusammenhangs, nur diesmal unter umgedrehten Vorzeichen, wird nicht fallengelassen.

Die Frage stellt sich allerdings, inwieweit der pragmatische Begriff der Ästhetik für weite Bereiche der modernen Kunst zutrifft. Es ist ein Unterschied, ob man Kunst als Kritik am

³⁶ Vgl. Ebd., S. 54

³⁷ Ebd., S. 55

³⁸ Ebd., S. 70

Bestehenden versteht oder wie im Pragmatismus als eine Art Idealbild für die Erfahrung, so wie sie sein soll.

Theodor W. Adorno hat darauf hingewiesen, dass gerade die Negation des Sinns zum Sinn von Kunstwerken werden kann. Zu denken ist dabei etwa an die Funktion der Montage, die als Widerpart zum Impressionismus zu verstehen ist. Kunst wird „...zum Prozess gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang.“³⁹ Die Idee der Montage ist auch Kritik an der Vorstellung einer organischen Einheit des Ganzen, die auch die pragmatische Ästhetik bestimmt. Das Prinzip der Montage produziert das Bild eines übergeordneten Ganzen, das Unverbundenes zusammenpresst, dessen Totalität den fehlenden Zusammenhang der Teile erzwingt.

14. Ein Objekt ist nach John Dewey nur durch die Form ein ästhetisches Objekt. Das ist für ihn unbestreitbar. In seinem Buch über die Logik schreibt er: „Keiner, der mit dem Material vertraut ist, hat Schwierigkeiten, zwischen dorischen und gotischen Formen in der Architektur oder zwischen symphonischen und Jazz-Formen im Arrangement von Tonmaterial zu unterscheiden.“⁴⁰

Durch die Formung des Materials wird ein Objekt zu einem Kunstwerk. Werden diese Formen abstrakt aufgefasst, so bilden sie das Substrat, den Gegenstand der ästhetischen Theorie. Er schreibt etwas weiter: „Aber niemand könnte ein Kunstwerk aus den Formen allein schaffen. Ästhetische Formen fallen dem Material auf eine klare und bestimmte Weise zu, insoweit Materialien neu geformt werden, um einen definiten Zweck zu dienen.“ Auf welche Weise aber fällt die ästhetische Form dem Material zu, wenn das Material dazu dient, einem Zweck zu dienen?

Wird nicht wie bei Kant vorausgesetzt, dass sich in einem ästhetischen Urteil eine subjektive formale Zweckmäßigkeit ausgedrückt und diese Vorstellung von einem subjektiven Bedürfnis bestimmt wird?⁴¹ Setzt Zweckmäßigkeit nicht eine gedachte Übereinstimmung der Natur voraus und unterstellen wir nicht diese Einheit aus einem subjektiven Bedürfnis heraus?

Diese Formulierungen scheinen auf den ersten Blick mit den Bemerkungen von John Dewey in seiner Logik überein zu stimmen.

Dort schreibt er, dass die grundlegende Kategorie aller Logik die Ordnung sei: „Sie ist auch die grundlegende Kategorie aller Künste.“⁴² Jedes Werkzeug setzt die Umformung von Roh-

³⁹ Adorno, Theodor W., Ästhetik, Frankfurt am Main 1972, S. 233

⁴⁰ Dewey, John, Logik. Die Theorie der Forschung, a.a.O., S. 434

⁴¹ Vgl. Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft, Hamburg 1974, S. 27

⁴² Vgl. Dewey, John, Logik. Die Theorie der Forschung, a. a. O., S.446

material in ausgewählte und geordnete Mittel voraus, so dass sie geformter Stoff sind. „Jedes Werkzeug(hier im umfassenden Sinne gemeint, um jedes Hilfsmittel und Gerät einzuschließen, dass geschaffen und gebraucht wird, um bestimmte Konsequenzen zu bewirken) ist strikt relational, wobei die relationale Form die des Mittels-für-Folgen ist, während alles, was als effektives Mittel dient, eine physische Existenz irgendeiner Art besitzt.“⁴³

Rohmaterial wird in diesem Sinne immer so umgeformt, das es als Mittel dienen kann.

Im Unterschied zu Kant setzt die pragmatische Ästhetik allerdings keine gedachte Übereinstimmung mit der Natur als gegeben voraus. Sie entfällt, weil das pragmatische Denken beansprucht, an die Stelle von einem möglichen Wesen der Natur, einer Substanz im traditionellen philosophischen Kontext, den Funktionsbegriff zu setzen.

Für den Pragmatismus gibt es zwei grundlegende verschiedene logische Definitionen . Die eine Definition stammt aus der griechischen Logik und verfährt in Begriffen einer wesentlichen und allgemeinen innewohnenden Natur. Die andere Definition ist pragmatisch und wird in Begriffen ausgedrückt, die sich auf Konsequenzen beziehen.

In seinem Aufsatz 'Juristische Körperschaft (1926)' bezeichnet er dieses Prinzip als 'extensive Abstraktion', d.h. die Begriffe, die z.B. für die Wissenschaft von Relevanz sind, beziehen sich nicht auf eine innere Natur von Objekten sondern auf wechselseitige Beziehungen. Dieses Prinzip der 'extensiven Abstraktion' wird vom pragmatischen Denken generell angewendet, also nicht nur im Gebiet des Rechts sondern auch in der Ästhetik.

15. Was genauer, unterscheidet die ästhetische Form von anderen Formen? Was ist nach John Dewey – um es mit Kant auszudrücken – der Grund der Lust, die mit der Vorstellung des Objekts verbunden ist und die uns zu dem Satz führt: Das ist schön? Ist es die Eignung zu einem bestimmten Zweck?

Nach Herbert Spencer ist z.B. die Anpassung der Teile an das Ganze die Grundlage für das, was wir als 'schön' bezeichnen.

Aber ein bestimmter Zweck kann nach John Dewey nicht das Kriterium für eine ästhetische Erfahrung sein, denn die Eignung für einen bestimmten Zweck wird in der Reflexion vorgestellt, während sich nach ihm die ästhetische Wirkung direkt in der sinnlichen Wahrnehmung vorfindet: „Ein Stuhl mag seinem Zwecke nach eine bequeme und saubere Sitzgelegenheit bieten, ohne gleichzeitig die Bedürfnisse des Auges zu befriedigen. Stört er aber andererseits

⁴³ Ebd., S.447f.

das Aussehen, statt es zu fördern, so wirkt er hässlich, und sei er als Sitzgelegenheit noch so geeignet.“⁴⁴

Was ein ästhetischer Wert ist, wird durch das pragmatische Ideal der Erfahrung bestimmt.

Eine Form, die „... von der Limitierung auf einen bestimmten Zweck befreit und ebenfalls dem Ziele der unmittelbaren Erfahrung dient...“, ist als Form ästhetisch und eben nicht rein zweckgebunden⁴⁵.

Eine jede Maschine dient einem bestimmten Zweck, hat einen praktischen Nutzen. Die Teile sind in Bezug auf ein Ganzes angepasst. Aber was hier vorliegt ist eine Anpassung, die einem begrenzten Zweck dient. Anders sieht es nach John Dewey bei einem Kunstwerk aus: „Es dient dem Leben“.⁴⁶

Das Kunstwerk erfüllt viele Zwecke, keiner ist danach vorher festgelegt.

Der Begriff 'Leben' weist auf das Verhältnis von Teilen zu einem Ganzen hin. Allerdings setzt dieser Begriff im pragmatischen Denken nicht mehr einen Vorrang des Ganzen voraus, so wie etwa noch in der Geschichtsphilosophie von Wilhelm Dilthey.⁴⁷

Für den Pragmatismus scheint es auf die Art und Weise anzukommen, wie die Teile im Ganzen geordnet sind, die nach ihm die ästhetische Erfahrung auszeichnet.

Wer vom 'Sinn des Lebens' redet, schwört allerdings ein Bild herauf, das sich dem Wissen entzieht. Er setzt sich zu Recht der Frage aus, was das für ein Sinn denn sei? Sind die Formulierungen von John Dewey etwa ein Appell an den 'Kultus des Lebens', den Theodor W. Adorno in der 'Minima Moralia' kritisch erwähnt? Soll schön das sein, was lebt?

Zur Frage, was dem Leben nicht dient, dazu gibt William James in einer Schrift über Bergson eine Antwort. Es ist nach ihm der Intellektualismus und Rationalismus, der sich auf die platonische Tradition bezieht. In Zusammenhang mit der Kritik des Rationalismus lautet die Forderung: Man solle wieder in den 'Fluss der Sinneserfahrungen' tauchen, in diesen Fluss, den der Platonismus immer verachtet hat.

William James gibt vor, zu wissen, was das Leben ist, wenn er schreibt: „Das Wesen des Lebens besteht darin, sich ununterbrochen zu verändern.“⁴⁸

Aber was heißt das? Die Forderung, sich zu verändern, wird zum unbedingten Prinzip des Lebens erhoben. William James geht über den Widerspruch hinweg, in einem Satz Prinzipien

⁴⁴ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S. 135

⁴⁵ Ebd., S. 137

⁴⁶ Ebd., S. 157

⁴⁷ Vgl. Dilthey, Wilhelm, Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Frankfurt am Main 1990, S. 283

⁴⁸ James, William, Das pluralistische Universum, Darmstadt 1994, S. 161

als starr und unveränderlich zu kritisieren und zugleich das Veränderliche selbst zum Wesen, d.h. Prinzip zu erheben.

16. Wie sind die Teile im ästhetischen Objekt miteinander verbunden, so dass sie nach der pragmatischen Vorstellung 'dynamisch' sind und das heißt aktiv an der Bildung des Ganzen teilnehmen? Es soll nämlich das Charakteristische der ästhetischen Wahrnehmung sein, dass sie auf ein wahrnehmbares Ganzes gerichtet ist.

John Dewey führt als ein Beispiel Matisse an und wie dieser den Prozess des Malens beschreibt. Farbtöne werden so nebeneinander gesetzt und ausbalanciert, so dass sie sich nicht gegenseitig ausschalten: „Die Beziehungen der Farbtöne untereinander müssen so festgelegt werden, dass diese nicht ab-, sondern aufgebaut werden. Eine neue Kombination von Farben wird der ersteren folgen und die Gesamtheit meiner Konzeption aufzeigen.“

Nach John Dewey geschieht hier im Prinzip nichts anderes als beim Einrichten eines Raumes: „...wenn der Wohnungsinhaber darauf achtet, dass Tische, Stühle, Teppiche, Lampen, der Farbton der Wände, der Abstand der Bilder so ausgewählt und arrangiert werden, dass sie nicht aufeinanderprallen, sondern ein Ensemble bilden. Im anderen Falle ergibt sich ein Durcheinander in der Wahrnehmung. Der Blick kann sich dann nicht vereinheitlichen. Er zerfällt in eine Folge unzusammenhängender Akte, bei der bald dieses, bald jenes wahrgenommen wird, und eine bloße Aufeinanderfolge ist niemals eine Reihenfolge.“⁴⁹

Qualitative Einheit wird identisch mit Form. Dieser Anspruch betrifft nach John Dewey nicht nur Kunstwerke. Es ist nach ihm generell ein Zeichen dafür, dass die Wahrnehmung nicht abgestumpft und pervertiert ist, wenn sie die Tendenz beinhaltet, die Dinge und Ereignisse so zu ordnen, dass eine abgerundete und vereinheitlichte Wahrnehmung möglich ist.

Eine solche Vorstellung erinnert an die alte Formel für die Schönheit in der Natur: Einheit in der Vielfalt.

Allerdings hängt nach John Dewey alles davon ab, wie man dieses 'in' versteht. Die Einheit in der Vielfalt ist, was die Kunst betrifft, nach ihm dynamisch.

Das Verhältnis von Einheit und Vielheit wird als ein Bereich von Energien verstanden: „Es gibt keine Fülle, keine Vielzahl der Teile ohne eindeutige, klare Differenzierungen. Doch haben sie nur dann ästhetische Eigenschaft, wie etwa die Reichhaltigkeit eines musikalischen Satzes, wenn die Unterscheidungen von gegenseitigem Widerstand abhängig sind. Einheit

⁴⁹ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S. 159

gibt es nur, wenn die Widerstände eine Spannung erzeugen, die durch die kooperative Interaktion der gegensätzlichen Energien aufgelöst wird.⁵⁰

Die Begriffe Einheit und Vielheit sind auch das Spannungsfeld für den Hintergrund der pragmatische Lehre des Pluralismus. Die pluralistische Lehre wendet sich gegen Begriffe einer monistischen Einheit, gegen das Ohr für die 'monistische Musik': "Ein Leben, eine Wahrheit, eine Liebe, ein Prinzip, ein Gut, ein Gott".⁵¹ Einheit und Vielheit sollen hingegen im pragmatischen Denken gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Nach William James ist die ästhetische Einheit der Welt der teleologischen sehr ähnlich. Man kann die Dinge so betrachten, als ob sie nur eine Geschichte erzählen oder aber man versteht die Geschichte der Welt als pluralistisch.

Wie man diese pragmatische Perspektive auch dazu verwenden kann, Philosophie und Literatur, Theorie und Erzählung zu trennen, das zeigt Richard Rorty.⁵² Es sind nach ihm die Philosophen wie Hegel und Heidegger, die die Welt auf eine einzige Geschichte zurückführen wollen, das Gegenteil sind die Romanschriftsteller. Heidegger ist nach ihm ein asketischer Priester, ein Begriff, den er von Friedrich Nietzsche übernimmt. Asketische Priester sind danach Leute, die eine Vorliebe für Theorie, Einfachheit, Strukturelles, Abstraktion und Wesentliches haben, während die Vorliebe von Romanschriftsteller dem Erzählerischen, Mannigfaltigen und Akzidentellen gilt.

Richard Rortys Forderung ist: die von Heiligen und Weisen geflochtenen Gewebe sind wieder aufzulösen. Es gibt danach nicht eine einzige Geschichte, eine einzig wahre Beschreibung, sondern diese Vorstellung ist ein Produkt der traditionell abendländischen Metaphysik.

Wendet sich die pragmatisch pluralistische Denkweise gegen die Annahme einer ursprünglich monistischen Einheit, so steht dahinter der Versuch, eine neue Rationalität zu finden. „Kann nicht der Fluss der Sinneserfahrung selbst eine Rationalität enthalten, die übersehen worden ist?“⁵³ So lautet die pragmatische Frage.

Der Fluss des Empfindungserlebens selbst wird hier als die wahre Gestalt der Wirklichkeit vorgestellt. Die Anleihe vom pragmatischen Konzept am Begriff der Intuition von Henri Bergson ist an dieser Stelle nicht zu übersehen.

Ob sie in dieser Form berechtigt ist, mag bezweifelt werden, versteht sich doch gerade das Denken von Henri Bergson in seiner Entstehung als Gegensatz zum pragmatischen Ansatz, der eben dadurch bestimmt ist, auf naturwissenschaftliche Weise in Modellen zu denken, die

⁵⁰ Ebd., S. 186

⁵¹ James, William, Der Pragmatismus, Hamburg 1994, S. 94

⁵² Rorty, Richard, Eine Kultur ohne Zentrum, Stuttgart 1993, S. 72ff

⁵³ James, William, Das pluralistische Universum, a.a.O., S.43

der Berechnung und Messung dienen. Nach Helmut Plessner geht es gerade Henri Bergson darum, die Grenzen des diskursiven Denkens aufzuzeigen, die Grenzen des Schematismus, in denen der Homo faber lebt.⁵⁴

In seiner Schrift 'Qualitatives Denken(1930)' unterstützt John Dewey die Behauptung von Henri Bergson, dass die Intuition dem Begreifen vorausgeht und tiefer reicht. Damit ist nach ihm nichts Mystisches gemeint, vielmehr eine Erkenntnis, die durch eine 'durchdringende Qualität' bestimmt sei, durch eine Art 'roter Faden'.

John Dewey übernimmt an dieser Stelle die Irrationalität der Begründung, die mit dem Lebensbegriff von Henri Bergson verbunden ist, die sich durch eine unbestimmte Anschauung von dem charakterisiert, was schöpferisches Leben genannt wird.

Was ist das für eine 'übersehene Rationalität' in Bezug auf die Kunst ? Die Frage stellt sich um so mehr, als dass es nach William James aus pragmatischer Sicht – und nach genauer Überlegung – in der physischen Welt keine Verbindung der Teile zu einem Ganzen gibt.⁵⁵

Das es in diesem Sinne keine Verbindung der Teile zu einem Ganzen gibt, heißt allerdings nicht, dass es nicht faktisch eine Tendenz zu Vereinheitlichung gibt. In seinem Buch 'Der Pragmatismus' weist William James darauf hin, dass die menschlichen Bemühungen darauf gerichtet sind, die Welt in bestimmter Weise täglich mehr zu vereinheitlichen. Diese faktische Tendenz der Vereinheitlichung erscheint als ein Problem, stellt man sie der pragmatischen Hypothese gegenüber, Einheit und Vielheit wären gleichberechtigt. Die Bedeutung der Vielheit als ein gleichberechtigtes Ideal, steht einer Wirklichkeit gegenüber, die zur totalen Vermittlung drängt.

17. John Dewey bezeichnet Widerstand als einen Faktor, als eine Bedingung der ästhetischen Form. Ohne diesen Faktor gibt es nach ihm keine Vorstellung von einer Entwicklung oder Vollendung: „Ohne innere Spannung gäbe es ein ungegliedertes Dahinströmen zu einem blindlings gesetzten Ziel.“⁵⁶

Ästhetisch ist in diesem Sinne z. B. eine Darstellung, die eine Bewegung auf einen vollendeten Abschluss zeigt. Dazu gehört nach John Dewey eine 'gespannte Erwartung der Lösung', denn sonst kommt es zum Stillstand.

Was aber ist, wenn das Problem gelöst ist, die Bewegung an ihr Ziel gelangt ist? Man sollte meinen, dass dann auch die Bewegung zur Ruhe kommt.

⁵⁴ Vgl. Plessner, Helmut, Die Frage nach der *Conditio humana*, Frankfurt am Main 1976, S. 22

⁵⁵ James, William, Das pluralistische Universum, a.a.O., S. 122

⁵⁶ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S. 160

Aber nach John Dewey geht es bei der ästhetischen Form nicht um eine Bewegung, die fest auf ein bestimmtes Ziel gerichtet ist, sondern um eine Bewegung, die kein Ende kennt.

Höhepunkte sind nach dieser Vorstellung immer 'relativ': „...anstatt sich zu einer gegebenen Zeit ein für allemal zu ereignen, tritt er immer wieder neu auf. Der endgültige Schluss kündigt sich durch rhythmisch gesetzte Pausen an, während jener Schluss nur nach außen hin endgültig ist.“⁵⁷

Deutlich wird hier, wie die Vorstellung der ästhetischen Form mit dem Vorrang der Bewegung in der pragmatischen Philosophie verknüpft wird. Die Bewegung wird zum Ideal der ästhetischen Form und dass ist bei John Dewey eine Vorstellung, die keinen zeitlichen Gegensatz kennen soll, wie z.B. das Unveränderliche oder Unbewegliche.

So wird die ästhetische Form in diesem Sinne zur Feier der Bewegung um ihrer selbst willen. Pragmatische Ästhetik ist Utopie, die mit dem Begriff einer offenen Zukunft verbunden ist. Utopie und die Idee des Fortschritts werden miteinander verbunden.

Zum Typus der Utopie gehört dabei, worauf Hans Blumenberg hingewiesen hat, das Bilderverbot. Das Bilderverbot ist ein Ausdruck der Vorstellung, dass es nicht gut ist, sich die Zukunft auszumalen, weil jedes Bild das Ideal verdirbt.⁵⁸

An diesem Punkt der Vorgabe einer unbestimmten Zukunft trifft sich z.B. die pragmatische Ästhetik mit der Ästhetik von Theodor W. Adorno, die auf die Bedeutung des alttestamentarischen Bilderverbots für die Ästhetik hinweist.⁵⁹

Ein Unterschied ist allerdings, dass nach Theodor W. Adorno die Kunst keinen unverbindlichen Wechsel auf eine offene Zukunft ausstellt. Die Ästhetik von Theodor W. Adorno hebt im Gegensatz zum Pragmatismus noch die Bedeutung des Naturschönen hervor und die Aporie, die nach ihm die Ästhetik insgesamt betrifft: "Ihr Gegenstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ."⁶⁰

Für ihn ist das Naturschöne die Spur des Nichtidentischen an den Dingen unter dem Bann universeller Vermittlung, während das pragmatische Denken in der Spur des naturwissenschaftlichen Denkens von einem Wesen nichts mehr weiß.

Zielt das pragmatische Denken auf eine Ästhetik der Bewegung, auf einen Vorrang der Bewegung, so strebt nach Theodor W. Adorno die Kunst im Gegensatz dazu in eine Richtung, die noch die Bedeutung des Nichtidentischen für die Erfahrung hervorhebt.

⁵⁷ Ebd., S. 160

⁵⁸ Vgl. Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 1981, S. 246

⁵⁹ Vgl. Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1972, S. 106

⁶⁰ Ebd., S. 113

So mag es nicht wundern, dass der Kunst aus pragmatischer Sicht die Aufgabe zufällt, immer etwas Neues darzustellen.

Das Neue wird zum Höhepunkt der Erfahrung: „Die unerwartete Wendung, irgend etwas, dass der Künstler selbst nicht voraussieht, ist die Bedingung für die achtbare Qualität eines Kunstwerks; sie bewahrt es davor mechanisch zu werden. Was ansonsten die Frucht der Berechnung wäre, erhält durch sie die Spontaneität des Unvorherbedachten. Maler und Dichter ebenso wie Wissenschaftler kennen die Freuden des Entdeckens.

Jene dagegen, die ihr Werk als die Demonstration einer im voraus erdachten Theorie fortsetzen, mögen zwar in den Genuss des empirischen Erfolgs, nicht aber der Erfüllung einer Erfahrung um ihrer selbst willen kommen.⁶¹

Wer so wie John Dewey zugleich auch Erfüllungsansprüche voraussetzt, die sich nach der Erfüllung als relative herausstellen, sollte auch eine Antwort auf das Problem finden, wie mit den entsprechenden Enttäuschungen umgegangen werden kann. Es sei denn, man setzt den Menschen als das woraus, was das Bild des 'Stehaufmännchens' ausdrückt.

Die Idee des Neuen als Markenzeichen von Wissenschaft und Kunst zu bezeichnen, ist sicher insofern gerechtfertigt, als das Neue die Idee der Moderne darstellt, so wie das einmal Theodor W. Adorno in der 'Minima Moralia' formuliert hat.

Folgt man Alfred N. Whitehead in dem, was er in 'Die Funktion der Vernunft' schreibt, wird gar die Vernunft zu dem Organ, die das Neue hervorhebt, als würde das Wesen der Vernunft im urteilsmäßigen Erfassen von aufblitzenden Neuigkeiten bestehen.

Ausgedrückt wird in der Idee des Neuen der Vorrang der zeitlichen Dimension der Zukunft über alle anderen Zeitdimensionen. Das mag in Bezug auf die pragmatische Philosophie auch intendiert sein, löst aber nicht z.B. die Frage, was denn inhaltlich als neu zu bestimmen ist, es sei denn, man versteht Kunst und Wissenschaft als ein 'Extrablatt'.

Dass das Neue jedoch auch unter Umständen nicht das ist, was es scheint, wird deutlich in künstlerischen Darstellungen, die das Neue als Wiederholung der Vergangenheit aufdecken, als das Immergleiche. Zu denken ist etwa an das Werk von Samuel Beckett, in dem die Nötigung zur Fortbewegung und ihre Unmöglichkeit dargestellt wird.

Man kann bei allem Schein der Bewegung nicht von der Stelle kommen. So paradox es scheinen mag, selbst der Müßiggang kann davon betroffen sein. Wie Alfred Polgar in einer Skizze von 1922 schreibt, waren schon in diesem Sommer in Berlin selbst die Müßiggänger nicht mehr schlechthin müßig, sondern eifrig beschäftigt müßig zu sein. Alfred Polgar bezeichnete diese Form der Bewegung als ein Marschieren, eben zeitweilig auf dem selben Fleck.

⁶¹ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S. 162

18. John Deweys Begriff des Widerstands orientiert sich am Modell der Natur: „Natürliche einander Widerstand leistende Energien muss es geben. Eine jede gewinnt während einer bestimmten Dauer an Intensität, drängt jedoch dadurch eine gegensätzliche Energie zurück, bis diese die andere, die sich gerade entspannt, während sie sich ausdehnt, überwältigen kann..... Widerstand staut Energie. Er wirkt so lange aufhaltend, bis Lockerung und Expansion folgen.“⁶² Die Pause wird als eine Art Gleichgewicht antagonistischer Kräfte verstanden.

Der natürliche Rhythmus wird zum Vorbild eines geordneten Wandels.

Wenn Veränderungen am rechten Ort stattfinden, dann entsteht nach John Dewey Rhythmus. Für ihn ist Rhythmus jedoch noch weit mehr, es ist ein allgemeines Daseinschema, das nach ihm auch sämtliche Gattungen der Kunst durchzieht.

Die Verbreitung dieses Phänomens in der Natur legt es nach Helmut Plessner nahe, es als Element des Organischen zum Zentralmoment alles Lebendigen zu proklamieren, wobei zu dieser Idee des Organischen auch eine regelmäßige Unregelmäßigkeit gehört, eine 'springende Form des Zusammenhangs', d.h. die Perioden sind relativ variierbar.⁶³

In pathetischen Ton formuliert John Dewey: „Da der Mensch nur etwas vollbringt, wenn er seinen Lebensstil der Ordnung der Natur anpasst, so werden seine Errungenschaften und Siege, wie sie auf Widerstand und Kampf folgen, zum Mutterboden jeglichen ästhetischen Stoffes.“⁶⁴

Offenbar geht er davon aus, dass in jeder Kunst und in jedem Kunstwerk der Rhythmus das Substrat, das Schema der Beziehungen des 'Lebewesens zu seiner Umwelt' ist.

Für Hegel wäre eine solche Auffassung allerdings wohl eher der Ausdruck eines ästhetischen Formalismus gewesen. Die Schönheit der Regelmäßigkeiten ist nach Hegel eine Schönheit abstrakter Verständigkeit.⁶⁵

Das die Natur ein Modell für die Kunst ist, das mag auf den ersten Blick selbstverständlich für ein Denken erscheinen, das sich an den Naturwissenschaften orientiert. Aber ist das pragmatische Denken selbst konsistent in Bezug auf dieses Ideal einer Harmonie zwischen Kunst und Natur?

Wie sieht es mit der Kunst der Wissenschaft aus?

⁶² Ebd., S. 180

⁶³ Vgl. Plessner, Helmut, Die Stufen des Organischen und der Mensch, 2. Aufl., Berlin 1965, S. 124

⁶⁴ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S. 174

⁶⁵ Vgl. Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1972, S. 117

Steht nicht dieser Blick auf den Wandel der Natur , der als Vorbild dienen soll, dem Wandel gegenüber, den John Dewey an anderer Stelle von der menschlichen Einstellung gegenüber der Natur fordert. In 'Die Erneuerung der Philosophie' spricht er von der Bedeutung einer 'Modifikation der menschlichen Einstellung gegenüber der natürlichen Welt'.⁶⁶

Er selbst beschreibt diese veränderte Einstellung gegenüber der Natur als 'beinahe' aggressiv. Die Natur wird als bildbar verstanden, als etwas, was den menschlichen Zwecken unterworfen ist. Die Welt wird in diesem Sinne nur als Material für Veränderungen akzeptiert und hingenommen.⁶⁷

Das Rezept der Beherrschung wird in Kürze so ausgedrückt: Nur infinite Ersetzung und Konvertierbarkeit, unabhängig von der Qualität macht die Natur beherrschbar.⁶⁸

Was bedeutet diese Auffassung für die Kategorie der Form, die sowohl in der Naturwissenschaft als auch in der Ästhetik von besonderer Bedeutung ist? Die Kategorie der Form wird , was die Naturwissenschaften betrifft, in der pragmatischen Perspektive als eine Kategorie der Umformung verstanden. Immer wird Rohmaterial so umgeformt, dass es als Mittel dienen kann. Für John Dewey ist daher Umformung eine 'fundamentale Kategorie'.⁶⁹

Das mag viele Fragen aufwerfen. Hier interessiert vor allem die geschichtliche Tatsache, dass die Ordnung, d.h. die Naturwissenschaft, durchaus in ihrem Wandel eine andere Struktur besitzt als einen natürlicher Rhythmus, der in der pragmatischen Ästhetik eine Rolle spielen soll. Auch der Wandel der Naturwissenschaften ist geordnet, aber doch wohl eher linear.

Es besteht ein Widerspruch zwischen dem ästhetischen Ideal der Natur von John Dewey, das eine Anpassung an Naturvorgänge fordert und der Tatsache, dass auf der anderen Seite, die Natur als ein Widerstand begriffen wird, der von der Wissenschaft überwunden werden soll.

Zu erinnern ist daran, dass die ästhetische Form von John Dewey als das allgemeine Ideal der pragmatischen Erfahrung herausgestellt wird, also auch für jede Art von Erfahrung gelten soll. Dieser Widerspruch ist wohl um so bedeutsamer, wenn man ihn auf dem Hintergrund einer technischen Entwicklung sieht, deren Wandel durchaus nicht rhythmisch ist, sondern sich vielmehr durch ein beschleunigtes Wachstum auszeichnet.

⁶⁶ Dewey, John, Die Erneuerung der Philosophie, a.a.O., S. 161

⁶⁷ Vgl. Ebd., S.161

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 117

⁶⁹ Vgl. Dewey, John, Logik. Die Theorie der Forschung, a.a.O., 446ff

19. Nach John Dewey hat sich die Wahrnehmung im Laufe der technischen Entwicklung verändert. Er schreibt: „Der fließende Bach, der Rasen, die Formen, die man mit der ländlichen Umgebung verband, verlieren ihre Stellung als primäres Material der Erfahrung.“⁷⁰

Ein Teil der Natur verliert danach für die Wahrnehmung ihre Bedeutung, und es ist wohl in Bezug auf das pragmatische Denken kein Zufall, dass es dabei um Formen der Wahrnehmung geht, die in einer Verbindung zum Betrachten, zur Kontemplation stehen.

Der natürliche Rhythmus der Natur ist also durchaus nicht einfach ein Modell für die Kunst, das gegeben ist(s.o.), sondern an dieser Stelle wird die Wahrnehmung der Formen der Natur mit einem Male abhängig von der Art und Weise der Perzeption: „Selbst die Objekte der natürlichen Landschaft werden nun vermittels der räumlichen Beziehungen 'wahrgenommen', die charakteristisch für Objekte sind, deren Design mechanischen Produktionsweisen verdankt wird: Gebäude, Mobiliar, Waren“.⁷¹

Auch Paul Valery wird auf die Folgen dieser veränderten Wahrnehmung hinweisen, dass allerdings in kritischer Absicht. Über die Wolkenkratzer in New York schreibt er, dass diese dazu gemacht sind, bei hundertundzwanzig Stundenkilometer gesehen zu werden. Wenn man am Fuß dieser Bauwerke stehen bleiben würde, um sie ein wenig näher studieren zu wollen, dann würde eine Stunde viel zu viel Zeit sein, um Betrachtungen darüber anzustellen.⁷²

Für Paul Valery gibt es einen 'Rausch der Schnelligkeit', und dieser Rausch ist auch ein Produkt der Formen, die ihn umgeben.

Für John Dewey hingegen drücken technische Formen nicht ein mögliches Defizit aus. Schon gar nicht deuten sie auf einen möglichen Erfahrungsverlust hin, so wie das Theodor W. Adorno z.B. in einer Bemerkung der 'Minima Moralia' ausdrückt. Die Dinge nehmen danach unterm Gesetz der reinen Zweckmäßigkeit eine Form an, „... die den Umgang mit ihnen auf bloße Handhabung beschränkt, ohne einen Überschuss, sei's an Freiheit des Verhaltens, sei's an Selbständigkeit des Dinges zu dulden.“⁷³

John Dewey stimmt allerdings nicht mit denen überein, "... die meinen effektive und ökonomische Gebrauchsanpassung der Teile eines Objekts erbringe automatisch 'Schönheit' oder ästhetische Wirkung. Jedes gut konstruierte Objekt und jede Maschine hat Form, aber es ist nur eine ästhetische Form, wenn das Objekt mit dieser äußerlichen Form auch für eine umfassendere Erfahrung geeignet ist.“⁷⁴

Was aber ist für eine 'umfassendere Erfahrung' geeignet?

⁷⁰ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S. 395

⁷¹ Ebd., S.395

⁷² Vgl. Valery, Paul, Zur Theorie der Dichtkunst, Frankfurt am Main 1987, S.60

⁷³ Adorno, Theodor W., Minima Moralia, Frankfurt am Main 1980, S. 42

⁷⁴ Dewey, John, Kunst als Erfahrung, a.a.O., S. 394

Was ist – so wie er es ausdrückt – für den ästhetischen Genuss günstig?

Das sind für ihn Dinge die das Zufällige und Überflüssige abgestreift haben: „Es ist etwas im ästhetischen Sinn Sauberes bei einem Maschinenstück, das eine logische Struktur aufweist, die sie für ihr Werk geeignet macht, und der bei einer guten Ausführung wesentliche Glanz von Stahl und Kupfer ist der Wahrnehmung wirklich angenehm.“⁷⁵

Er führt selbst ein Beispiel für den 'großen Gewinn' an Form und Farbe an: „Der Wechsel von den alten hölzernen Pullmanwagen mit ihren albernen, überladenen Verzierungen zu den Stahlwagen der Gegenwart ist typisch für das, was ich meine.“⁷⁶ Dem Auge bleibt keine Wahl, es gewöhnt sich an die Formen der industriellen Produkte.

Die Veränderung der Wahrnehmung und ihre Bedeutung für die Kunst hat Theodor W. Adorno als die Frage nach der ästhetischen Bilderwelt beschrieben. Nach ihm ist Kunst Mimesis an die Bilderwelt und diese ist immer geschichtlich.⁷⁷

Auch für ihn gilt der Satz von Walter Benjamin: 'Es träumt sich nicht mehr recht von der blauen Blume'. Hervorgehoben wird eine Erfahrungsweise, die an keine verlorene Unmittelbarkeit mehr sich festmacht. Was nach ihm noch für die Kunst zählt, ist eine Beziehung zum universal Vermittelten.

Ob allerdings der Übergang der Wahrnehmung von einem Pullmann Wagen zu einem Stahlwagen für ihn ein ästhetischer Gewinn darstellen würde, mag bezweifelt werden. Für ihn ist zwar Technik der Inbegriff der Sprache der Kunst, aber das bedeutet nicht, dass der Begriff der Technik zu fetischisieren sei, vor allem nicht als Reflex der gesellschaftlichen Technokratie.⁷⁸

Hans Blumenberg hat darauf hingewiesen, dass das Fazit der neuzeitlichen Geistesgeschichte der Antagonismus von Konstruktion und Organismus, von Kunst und Natur ist.⁷⁹

Es ist wohl auch die Idee der Konstruktion, die für die Philosophie von John Dewey selbst die treibende Kraft ist. Für den Willen zur Konstruktion, diesem Ausdruck einer Ökonomie auf Leistung, ist das Vorbild der Natur nicht mehr gültig.

Die Bedeutung einer Idee eines Naturschönen verliert an Relevanz, ist sie doch auch ein Hinweis auf etwas, was sich nicht bestimmen lässt.

Die Vorstellung von John Dewey, dass der Grund, warum die Dinge alles Zufällige und Überflüssige abstreifen – was ästhetisch befriedigen soll – , auf einer verordneten Idee oder gar

⁷⁵ Ebd., S. 394

⁷⁶ Ebd

⁷⁷ Vgl. Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1972, S. 324

⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 323

⁷⁹ Blumenberg, Hans, Nachahmung der Natur, in: ders., Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt am Main 2001, S. 16

einem Antrieb der Natur basieren soll, ist so nicht richtig. Ist das Bestreben alles Zufällige abzustreifen und diese Intention als einen wesentlichen Zug der ästhetischen Erfahrung hervorzuheben nicht vielmehr der Ausdruck für den Versuch, gerade die Zufälligkeit von natürlichen Formationen dem gegenüber zu stellen, was eben ein Produkt des Menschen ist? Die Natur wird – wie es Hans Blumenberg ausdrückt – dem Menschenwerk als ästhetisches und technisches mit seiner Notwendigkeit entgegengesetzt. Das setzt voraus, dass die Natur selbst an Verbindlichkeit verloren hat.⁸⁰

Die ästhetische Idee, sich dem Zufälligen zu entledigen, so wie sie John Dewey ausdrückt, entspringt wohl eher dem Werkzeugkasten eines Baumeisters, der sich an einem Modell erfreut.

In seinem Buch 'Eupalinos' stellt Paul Valery die Frage: Welche Form gefällt einem Schiffsbaumeister? Sein Schiffbauer von Piräus, ein Mann von Vielseitigkeit, der es gewohnt war, alles unter dem Gesichtspunkt der praktischen Ausführung zu betrachten, studiert daher leidenschaftlich die Natur der Winde und der Wasser und die Beweglichkeit und den Widerstand in diesen Flüssigkeiten. Wie sieht die ideale Form für ein Schiff in diesem Element aus, so lautet sein Problem?

Wird nicht auch das pragmatische Denken in Bezug auf die ästhetischen Formen von einer ähnlichen Suche bestimmt? Vergleicht man einmal die Intentionen des pragmatischen Denkens mit diesem Bild von Paul Valery, so gleicht das Bestreben des Pragmatismus der Frage nach einer Form, die möglichst viel Widerstand nimmt, „...als es braucht, um vorwärts zu kommen, aber eben nur das zu nehmen, was das Bewegliche am wenigsten hindert.“⁸¹

Der Zusammenhang von Bewegung und Form scheint für das pragmatische Denken entscheidend. Bewegung ist in der pragmatischen Philosophie eine Art Mehrwert, die ästhetische Erfahrung wird daher konsequent zu einem Lustgefühl an der Bewegung.

Wie erscheint der 'Bestätigungsgeist' der Kunst, dieser Sinn der Beziehung zwischen Natur und Mensch, so wie es John Dewey formuliert, wenn die Gestaltung dieser Beziehung ausschließlich auf Herrschaft basiert? Sicher, die Überwindung von Widerstand in übertragenen Sinne ist eine Bestätigung, aber wohl kaum für die Natur. Die Natur gleicht wohl eher einem Spiegel in dem sich der Mensch betrachtet und gefällt.

Schon bei Hegel wird der Mangel des Naturschönen in dem begründet, was sich dem 'festen' Begriff entzieht. Zwar ist ein solcher Begriff nicht mehr das Ziel der pragmatischen Philosophie, weil die metaphysische Konstruktion eines objektiven Geistes abgelehnt wird, geblieben ist allerdings der alleinige Maßstab des Begrifflichen.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 42

⁸¹ Valery, Paul, Eupalinos, Frankfurt am Main 1973, S. 109

In seinen Vorlesungen zur Ästhetik hat Hegel auf die leitende Kraft des Ideals des Schönen z.B. in der Natur hingewiesen. Sie sind ein Beispiel für die ästhetische Wahrnehmung der Natur, für das Modell der Natur oder besser, was als Modell angesetzt wird.

Naturschönheit, das bedeutet nach Hegel: „...nur schön für anderes, das heißt für uns, für das die Schönheit auffassende Bewusstsein.“⁸² Schön ist, was die Identität bestätigt.

Theodor W. Adorno hat diese Auffassung von Hegel über das Naturschöne kritisiert. Nach ihm wird dadurch die Essenz des Naturschönen versäumt, „... die Anamnese dessen gerade, was nicht für anderes ist.“⁸³

Die Betrachtung der Natur ist für Hegel die erste Stufe auf einer Freitreppe zur Kathedrale der Identität. Auf dem Hintergrund seines Ideals des Schönen kommt es daher auch zu einer Einschätzung der Natur. So schreibt er im Zusammenhang mit Betrachtungen zum Naturschönen: Wir nennen Tiere schön oder hässlich, wie z.B. das Faultier, „... das sich nur mühsam schleppt und dessen ganzer Habitus die Unfähigkeit zu rascher Bewegung und Tätigkeit dar- tut, durch diese schläfrige Trägheit missfällt.“⁸⁴ Wodurch wird dieses Urteil der Wertschätzung bestimmt? Nach Hegel bekunden Tätigkeit und Beweglichkeit eine höhere Idealität des Lebens.

Das Schöne in der Natur wird zum Symbol der Bewegung, des Prozesses. Dieser Sachverhalt versteht sich allerdings alles andere als wie von selbst. Was hier vorausgesetzt wird, ist eine Idealität, die in der traditionellen Philosophie durchaus eine andere war. Hegels Verkehrszei- chen zum Schönen in der Natur verwandeln das Bild der Natur in eine Kulisse für ein Fitness- studio. Was als Natur schön erscheint, das wird nach seinem Denken durch den Maßstab der Bewegung gerechtfertigt.

20. Kunst war ehemals Nachahmung der Natur, Mimesis.

Die Natur war Vorbild, sie war verbindlich. Eine Nachahmung der Natur war eine Nachah- mung der Schöpfung selbst. So ist die Natur etwa bei Platon der Inbegriff alles Möglichen und wenn alles Mögliche schon da ist, bleiben für das Werk des Menschen keine unverwirk- lichten Ideen übrig. In diesem Sinne war das Gesetz aller Bewegung eine ewige Selbstwie- derholung des Seins.

⁸² Hegel, G.W.F., Vorlesungen über die Ästhetik, a.a.O., S.167

⁸³ Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1972, S. 116

⁸⁴ Hegel, G.W.F., Vorlesungen über die Ästhetik, a.a.O., S.175

Die Feststellung von Hegel hingegen, dass z.B. in Bezug auf das Naturschöne, Lebendigkeit eine höhere Idealität des Lebens ausdrückt, ist eine Wertschätzung, eine Selektion, die darauf hinweist, dass diese Idee der Mimesis ihre Bedeutung verloren hat.

Auch John Dewey hebt noch die Natur als verbindlich hervor. Man vergleiche dazu etwa die Bedeutung der Begriffs des Rhythmus oder Widerstands, usw.. Wie kann aber eine Natur als verbindlich einem Denken erscheinen, in dem die Natur zugleich zum Produkt einer mechanischen Konstellation wird? Für John Dewey ist die Idee der Konstruktion und Erfindung vorrangig. Da erscheint es irrelevant, ob noch die Natur nachgeahmt wird, kommt es doch darauf an, Leistungen zu erbringen im Sinne eines normativen Prinzips der Ökonomie.

Die Idee der Erfindung bei John Dewey hebt die traditionelle Idee der Mimesis auf. Mit dieser Auflösung der Idee der Mimesis geht einher eine Entwertung der Natur. Zu vermuten ist, dass dieser Entwertungsprozess aus pragmatischer Sicht nicht als ein nihilistischer Vorgang betrachtet wird, sondern als das Gegenteil, als eine Befreiung von der Unfreiheit der Mimesis.

Die pragmatisch-ästhetische Orientierung versteht sich als ein Mittel für eine Reise in eine offene Zukunft. Auch das ist eine Irrfahrt, nur diesmal eine Odyssee der Abstraktionen.

Eins ist eine solche Odyssee in die Zukunft wohl schwerlich, eine Heimfahrt zu den Sinnen, auch wenn es das pragmatische Reiseprogramm verspricht. Zwar geht die pragmatische Philosophie, was ihre Entstehung betrifft, einher mit einer Kritik der traditionellen Rationalität und ihr Verdienst ist es, hervorzuheben, dass eine Rationalität ohne Mimesis sich selbst regiert. Aber entdeckt sie diese neue Rationalität der Sinne, die sie sucht?

Bisher kam keine Rationalität den Sinnen zugute, auch die nicht, die beansprucht, eine Rationalität der Sinne zu sein.

Der mimetische Impuls geht im pragmatischen Denken auf ein Unmittelbares und nicht etwa auf ein universal Vermitteltes. Vergleicht man die Ästhetik des Pragmatismus mit der von Adorno, so kann man sagen, dass Kunst nach Adorno ein Nachbild der Herrschaft der Menschen über die Natur ist.⁸⁵ Für die pragmatische Auffassung ist sie ein Leitbild der Herrschaft.

Kunst wird nicht als tendenzielle Kritik an der naturbeherrschenden Ratio verstanden.

Das Landschaft kein primäres Material der Erfahrung mehr ist, bedeutet aus pragmatischer Sicht lediglich, dass sich das Material der Erfahrung verändert hat.

Aus der Nachahmung der Natur wird die Nachahmung der Konstruktion, seien es Wolkenkratzer oder stählerne Eisenbahnwagen. Die Aporie von Mimesis und Konstruktion scheint aufgehoben in einer Mimesis der Konstruktion. Die Konstruktion wird zum Unmittelbaren.

⁸⁵ Vgl. Adorno, Th. W., Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt am Main 1972, S. 428

Das Konstruktive erscheint wie ein Weg in die Unendlichkeit des Möglichen. Mit diesem Schein verbindet sich wohl auch die Anziehung, die das pragmatische Denken ausübt.