

Künstlerisches Handeln in der Ästhetik von John Dewey

Florence Borggrefe

»Alle Kunst ist ein Prozess, die Welt, in der man lebt, in eine andere zu verwandeln.«¹

Einleitung

Im Denken von John Dewey nimmt das Handeln einen zentralen Platz ein, wie seine umfangreichen pädagogischen, psychologischen, wissenschafts- und demokratietheoretischen Schriften zeigen.² Das pragmatistische Anliegen, das Wissen um die Welt als untrennbar vom Handeln in ihr zu verstehen,³ äußert sich bei Dewey in seiner Theorie der Erfahrung. Beeinflusst vom darwinistischen Paradigma des Lebewesens, welches sich permanent mit seiner Umwelt auseinandersetzen muss, bestimmt er die Interaktion zwischen einem Organismus und seiner Umwelt als *Erfahrung*.⁴ Die handlungstheoretische Betrachtung seiner ästhetischen Theorie, auf die dieser

1 John Dewey: *Erfahrung und Natur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 342.

2 Vgl. ders.: *Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik*, Weinheim/Basel: Beltz 32000; *Die menschliche Natur. Ihr Wesen und Verhalten*, Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1931; *Die Suche nach Gewissheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 sowie ders.: *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme*, Berlin: Suhrkamp 2024.

3 Vgl. Dorstewitz, Philipp: »Handlung«, in: Michael G. Festl (Hg.), *Handbuch Pragmatismus*, Stuttgart: Metzler 2018, S. 44–51, hier S. 44.

4 Vgl. J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp⁹ 2018, S. 9–28.

Beitrag zielt, muss daher einen Umweg nehmen.⁵ Denn jedes Handeln, auch das zu bestimmende künstlerische Handeln, findet im Kontext von Deweys naturalistischer Erfahrungstheorie statt. Erfahrungen können – bildlich gefasst – als Medaille verstanden werden, deren eine Seite das Hinnehmen (*undergoing*) darstellt, während die andere Seite für das Handeln (*doing*) steht.⁶ Seine zentrale Pointe dabei ist, dass beide Seiten der Medaille ontologisch untrennbar sind und sich wechselseitig durchdringen. Er geht also immer von einem hinnehmenden Handeln in Beziehung zu einem handelnden Hinnehmen aus.⁷ Dewey kritisiert also nicht nur dualistische handlungstheoretische Konzepte,⁸ sondern lehnt auch die sukzessive Triade von Erfahrung, Planung und Ausführung zugunsten eines Konzepts kontinuierlicher Handlungsprozesse ab.⁹ Ihm zufolge werden frühere und aktuelle

5 Vgl. ebd., S. 10.

6 Aufgrund der handlungstheoretischen Schwerpunktsetzung dieses Beitrags wird im Folgenden die in der Übersetzung ins Deutsche häufige Übersetzungsvariante »Handeln« und »Hinnehmen« verwendet. Vgl. ebd., S. 57., 67f., 71 sowie Dewey: *Art as Experience*, New York: Penguin 2005, S. 47. Ein ähnlicher Gedankengang findet sich in Schillers Konzept der »leidenden Tätigkeit«. Vgl. Andreas Dörpinghaus: »Die letzte Dankbarkeit gegen die Kunst: Friedrich Schillers Briefe ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen‹«, in: Birgitta Fuchs/Lutz Koch (Hg.), *Schillers ästhetisch-politischer Humanismus: Die ästhetische Erziehung des Menschen*, Würzburg: Ergon-Verlag 2006, S. 49–62, hier S. 53.

7 J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2018, im Folgenden zitiert mit der Sigle KE, S. 57; 67f.; 121 und P. Dorstewitz: »Handlung«, S. 44.

8 Diese Bestimmungen bewegen sich, wie Stefan Deines mit Bezug auf die Handlungstheorien von Elizabeth Anscombe und Donald Davidson zusammenfasst, »im Spannungsfeld der Gegensätze von Aktivität und Passivität, Bewusstsein und Unbewusstem, Freiheit und Unfreiheit, Kontrolle und Unverfügbarkeit, Intentionalität und Unabsichtlichkeit«. Vgl. Stefan Deines: »Kreativität und Kritik. Spielräume des Handelns nach Dewey und Gadamer«, in: Hans-Herbert Kögler/Alice Pechriggl/Rainer Winter (Hg.), *Enigma Agency. Macht, Widerstand, Reflexivität*, Bielefeld: transcript 2019, S. 55–80, hier S. 55.

9 Vgl. Hans Joas: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 216f. und Matthias Jung: »John Dewey on action«, in: Molly Cochran (Hg.), *The Cambridge Companion to Dewey*, Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 145–165, hier S. 147.

Wahrnehmungen, Gefühle und Wünsche in eine einheitliche und zyklische Darstellung der Situation integriert.¹⁰ Diese geht einer propositionalen Artikulation von Zielen voraus und eröffnet und determiniert zugleich den Spielraum für das Handeln. Deweys ebenso komplexe wie zeitgemäße Handlungstheorie¹¹ unterläuft damit herkömmliche theoretische Prämissen. Aktuelle Debatten heben Deweys umweltliche und soziale Situierung des Handelns insgesamt hervor. Zudem zeigen sie auf, wie er Begriffe der Zwecksetzung, Verkörperung, Gewohnheit und Imagination aktiviert, um eine grundlegend interaktive und offene Struktur des Handelns zu entwickeln.¹²

Was allerdings fehlt und in diesem Beitrag geleistet werden soll, ist eine umfassende Untersuchung des *künstlerischen Handelns* und seiner Rolle in Deweys größerem, bereits skizzierten Bild eines dynamischen und situierten Handelns. Diese Verschränkung von Deweys pragmatistischer Ästhetik und Handlungstheorie unternimmt den Versuch, einen ›Ort‹ in seinem Denken zu beleuchten, der bislang wenig Beachtung erfährt.¹³ Denn während das entwickelte Konzept künstlerischen Handelns in Analysen seiner Ästhetik zumeist vernachlässigt wird,¹⁴ findet wiederum das Handeln in den Künsten in

10 Vgl. Ingo Schulz-Schaeffer: »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, in: Zeitschrift für Soziologie 39/4 (2010), S. 319–336, hier S. 325–328.

11 Philip Dorstewitz weist hier beispielsweise auf das Analysepotenzial von Deweys Handlungstheorie im Kontext aktueller digitalmedialer Gefüge hin. Vgl. P. Dorstewitz: »Handlung«, S. 54. Vgl. auch M. Jung: »John Dewey on action«, S. 156.

12 Vgl. Deines, Stefan: »Kreativität und Kritik«. Vgl. ebenso P. Dorstewitz: »Handlung«; M. Jung: »John Dewey on action« und Judith Siegmund: »Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst«, in: Dies./Daniel Martin Feige (Hg.), Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: transcript 2015, S. 119–142 sowie dies.: Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, Berlin: Metzler 2019.

13 Judith Siegmund widmet sich in ihrer umfassenden Untersuchung zum Zweckbegriff in den Künsten unter anderem dem künstlerischen Handeln bei Dewey. Dies ist ein wichtiger Anknüpfungspunkt für die eingenommene Perspektive, nimmt allerdings nicht die hier durchgeführte Analyse zum künstlerischen Handeln vorweg.

14 Vgl. Michael Räber: »Philosophie der Kunst«, in: Michael G. Festl (Hg.), Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler

handlungstheoretischen Beiträgen wenig Beachtung.

In seiner ästhetischen Theorie, die Dewey nach verschiedenen kleineren Einlassungen¹⁵ vor allem in seinem Spätwerk entfaltet, kommt dem Handeln eine zentrale Bedeutung zu. In *Erfahrung und Natur* (1925) und *Kunst als Erfahrung* (1934)¹⁶ wird das viel rezipierte Konzept der ästhetischen Erfahrung entwickelt. Von zentraler Bedeutung für die Fragestellung dieses Beitrags ist jedoch, dass Dewey die Künste grundlegend als Handeln, Machen oder Tun expliziert (EN: 13f.; 335–337; KE: 60). Er wendet sich damit gegen ästhetische Theorien, die eine handlungstheoretische Bestimmung der Künste vernachlässigen oder gar negieren (EN: 335; KE: 63; 121). Hier möchte diese Betrachtung künstlerischen Handelns bei Dewey ansetzen.

Ausgangspunkt für die Befragung der Werke *Erfahrung und Natur* und *Kunst als Erfahrung* aus handlungstheoretischer Perspektive bildet Deweys Kunstverständnis, das als anti-elitär und demokratisch beschrieben werden kann. Dieses wirkt sich sowohl auf seine Auffassung von Ästhetik aus als auch auf seinen Werkbegriff (1). Im zweiten Teil lege ich dann dar, weshalb künstlerisches Handeln unter erfahrungstheoretischen Prämissen nur im Verhältnis zu Deweys Konzept der ästhetischen Erfahrung bestimmt werden kann (2). Hierbei und auch im folgenden Teil nehme ich Bezug auf eine Arbeit der Textilkünstlerin Kaoru Hirano.¹⁷ Deweys Theoriebil-

2018, S. 171–177. Vgl. auch Richard Eldridge: »Dewey's Aesthetics«, in: Molly Cochran (Hg.), *The Cambridge Companion to Dewey 2010*, S. 242–246.

15 Vgl. John Dewey: *The Early Works 1882–1898*, Bd. 2: 1887. *Psychology*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1975. Zur Imagination und zum ästhetischen Gefühl siehe insbesondere S. 167–176, 267–280 und zu den Künsten S. 274–277. Zur »Logik künstlerischer Konstruktion« vgl. ders.: *Philosophie und Zivilisation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 104–106.

16 J. Dewey: *Erfahrung und Natur*, Frankfurt a.M. 1995, im Folgenden im Text zitiert mit der Sigle EN; ders.: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2018, im Folgenden zitiert mit der Sigle KE.

17 Vielen Dank der Künstlerin Kaoru Hirano für ihre freundliche Erlaubnis, mich auf ihre Werke beziehen zu dürfen. Mein Dank geht auch an das Takamatsu Art Museum für die Erlaubnis, die Abbildungen der Werke zu verwenden. Da der

dung soll nämlich nicht nur rekonstruiert werden, sondern auch mit einem gegenwärtigen künstlerischen Beispiel ins Gespräch gebracht und somit auf den Prüfstand gestellt werden. Im dritten Teil wird die prozesshafte, logisch und chronologisch verwobene Struktur künstlerischen Handelns anhand zentraler Termini erörtert: *Ausdruck*, *Medialität* und *Fürsorge* (3). Während Deweys Konzepte des Ausdrucks und der damit zusammenhängenden Medialität in die ästhetische Debatte Einzug hielten,¹⁸ fehlt eine Auseinandersetzung mit der fürsorgenden Dimension seines künstlerischen Handlungsbegriffs bislang. Zwar vermag dieser Beitrag nicht, diese Lücke systematisch zu schließen. Ich möchte aber das Potenzial des Feldes an der Schnittfläche von künstlerischem Handeln und Fürsorge (Care)¹⁹ zumindest aufzeigen. Dies erscheint mir insbesondere für den abschließenden Teil dieses Beitrags vielversprechend: Dort steht die (auch zeitdiagnostisch gewendete)²⁰ Frage im Mittelpunkt, inwiefern künstlerisches Handeln als para-

Fokus auf kunstphilosophischen Fragestellungen zum künstlerischen Handeln liegt, kann leider keine kunstwissenschaftlich angemessene und umfangreiche Beschreibung der Werke geleistet werden. Vgl. auch die Homepage von Kaoru Hirano: <http://www17.plala.or.jp/hiranokaoru/> (abgerufen am 18.03.2025).

-
- 18 Vgl. M. Jung: »John Dewey on action«, S. 159 und R. Eldridge: »Dewey's Aesthetics«, S. 248–251.
-
- 19 Care wird hier als Fürsorge und nicht als Sorge übersetzt, da die handelnde Dimension hervorgehoben werden soll. Zu dem weiten Bedeutungsspektrum und den Übersetzungsproblematiken von ›care‹ vgl. Helen Kohlen: »Sorge als Arbeit und Ethik der Sorge – Zwei wissenschaftliche Diskurse«, in: Elisabeth Conradi/Frans Vosman (Hg.), *Praxis der Achtsamkeit. Schlüsselbegriffe der Care-Ethik*, Frankfurt a.M.: Campus 2016, S. 115–128, hier S. 115f. und Jasmin Degerling/Maren Haffke: »Medien der Sorge. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1 (2021), S. 10–17, hier S. 11.
-
- 20 Dies ist bewusst doppeldeutig formuliert. Primär ist der Verfassungszeitraum der Werke *Erfahrung und Natur* und *Kunst als Erfahrung* und damit Deweys eigene Gegenwart in den USA der 1920er und 1930er-Jahre gemeint. Allerdings lässt sich seine Zeitdiagnose und Gesellschaftskritik zu großen Teilen auch auf das digitalmediale 21. Jahrhundert übertragen, was jedoch Thema eines eigenen Beitrags sein müsste und in diesem Rahmen nicht weiter ausdiskutiert

Handeln, Künste und Werk im Kontext einer naturalistischen Ästhetik

Der Prozess der wechselseitigen, verkörperten und akkumulativen Umwandlung von handelnder Instanz und Umgebung (KE: 80f.) mündet Dewey zufolge in der Erfahrung als »Resultat, [...] Zeichen und [...] Lohn einer jeden Interaktion von Organismus und Umwelt, die, wenn sie voll zum Tragen kommt, die Interaktion in gegenseitige Teilnahme und Kommunikation verwandelt« (KE: 32). In *Erfahrung und Natur* und *Kunst als Erfahrung* entwickelt Dewey ein graduelles Konzept der Erfahrung anhand der Parameter *Erfahrungsquantität* und *Erfahrungsqualität*.²² Je höher die Qualität der gemachten Erfahrung ist, desto geringer ist ihre Quantität, desto seltener wird sie also gemacht. Auf die alltäglichen und quantitativ vorherrschenden Erfahrungen folgen die bereits selteneren ganzheitlichen Erfahrungen [*an experience*] (KE: 47f.).²³ Hier finden Erfahrungen zu einer Ganzheit, durch die sie aus dem alltäglichen Erfahrungsstrom heraustreten und zu einer Erfahrung ästhetischen *Charakters* werden (KE: 47f.; 69).

werden kann. Vgl. das Symposium zum Thema »Künste, Bildung, Politik. Wie aktuell ist John Deweys Ästhetik heute?« an der Zürcher Hochschule der Künste, <https://www.zhdk.ch/veranstaltung/54199> (abgerufen am 18.03.2025).

- 21 Der Begriff »Paradigma« umfasst verschiedene Bedeutungsvarianten wie Beweis, Beispiel, Muster, Modell und Urbild. Im Kontext dieses Beitrags ist die Bedeutung eines Paradigmas als »ein prägnantes Beispiel, [...] [und als ein] besonders charakteristische[r] Fall«, hier der Erfahrung, relevant. Vgl. Thomas Rentsch: [Art.] Paradigma, exemplar, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, <https://doi.org/10.24894/HWPh.2932> (abgerufen am 18.03.2025).
- 22 Erfahrungsquantität und Erfahrungsqualität können sowohl deskriptiv als auch normativ gewendet werden. Vgl. auch die Ausführungen im letzten Teil dieses Beitrags zum künstlerischen Handeln als Paradigma, S. 158–163.
- 23 Herv. i. Orig., vgl. J. Dewey: *Art as Experience*, S. 36. Diese unterschiedlichen Erfahrungsformen sind nicht kategorial konzipiert, sondern gehen fließend ineinander über und auseinander hervor. Vgl. J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 70.

Nach der alltäglichen und der ganzheitlichen Erfahrung kommt auf der dritten Ebene von Deweys Erfahrungstheorie die ästhetische Erfahrung ins Spiel.²⁴ Im pragmatistischen Sinn bezeichnet sie »allgemein die Freude am Vollzug gelingenden Tuns, das erfüllende Erlebnis von Ganzheit, Integration und Vollendung, wobei die Handlungen [...] keinesfalls zweckfrei zu sein brauchen.«²⁵ Zentrales Merkmal einer vorwiegend oder eindeutig ästhetischen Erfahrung ist, dass (im Unterschied zu den vorangehenden beiden Erfahrungsstufen) in der ästhetischen Erfahrung diejenigen Eigenschaften leitend sind, die es ermöglichen, dass die Handlung zu ihrer Einheit findet (KE: 70f.).²⁶ Dies verwirklichen nur ausgezeichnete Handlungen, die weder unschlüssig noch mechanisch sind, sondern durch und in den verschiedenen Materialien der Erfahrung ausbalanciert, rhythmisch und akkumulierend die sinnlichen Qualitäten und Bedeutungen alltäglicher Erfahrungen manifestieren (KE: 51). Damit hängt Deweys Verständnis der Ästhetik zusammen. Diese definiert er als »geläuterte und verdichtete Entwicklung von Eigenschaften, die Bestandteil jeder normalen, ganzheitlichen Erfahrung sind« (KE: 59). Seine Auffassung der Ästhetik zeichnet sich also dadurch aus, dass sie über die Kunsterfahrung hinausgeht. Dewey verwendet den Singular *Kunst*²⁷ und versteht diese als

24 *Eine Erfahrung und ästhetische Erfahrungen haben bei Dewey zwar Gemeinsamkeiten, fallen jedoch explizit nicht in eins. Erstere haben nur ästhetischen Charakter, wohingegen letztere eindeutig und vorwiegend ästhetisch sind, unter anderem, weil hier Erfahrungseigenschaften leitend sind, die in allen anderen Erfahrungsformen marginalisiert werden (vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 69–71).*

25 Emmanuel Alloa/Christoph Haffter: »Ästhetische Erfahrung«, in: Judith Siegmund (Hg.), *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld: transcript 2022, S. 357–371, hier S. 359.

26 Dewey spricht von einem Mischungsverhältnis von Praxis, Intellekt und Ästhetik, das hier zugunsten der Ästhetik akzentuiert ist (KE: 51; 70f.).

27 Im Folgenden werden indirekte Zitate oder Paraphrasen Deweys im Fließtext durch die Kursivschreibung *Kunst* markiert. Die Verfasserin selbst verwendet den Plural „Künste“ und ist dabei an Überlegungen zum künstlerischen Handeln interessiert, die verschiedene künstlerische Tätigkeitsbereiche und Handlungsformen, etwa auch in Musik und Literatur, mit einschließen. Zur Debatte zu „Kunst“ und den „Künsten“ vgl. Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel

»höchste, weil vollständigste Verkörperung natürlicher Kräfte und Tätigkeiten in der Erfahrung [...]. [Kunst ist] ein Produktionsprozess, in dem natürliche Materialien durch die Regulierung von Ereignisfolgen, die in einer weniger regulierten Weise schon auf niedrigeren Ebenen der Natur vorkommen, in einem Entwurf zum Zwecke einer finalen Erfüllung neu geformt werden« (EN: 13).

Ästhetik und Künste sind demnach zwar beide im umweltlichen und sozialen Kontext der Erfahrungstheorie verwurzelt, fallen aber nicht in eins (KE: 77; 122). Das museale Kunstverständnis seiner Zeit weckt ebenso Deweys Widerspruchsgeist wie die damit korrespondierenden ästhetischen Theorien, die die Kontinuität von alltäglicher und ästhetischer Erfahrung sowie von Leben und *Kunst* negieren. Diese Abtrennungen versteht er als kritikwürdiges Ergebnis historischer Prozesse und Gegebenheiten (nicht zuletzt als Ergebnis der in der westlichen Philosophie vertretenen dualen Denkstrukturen), das es zu überwinden gilt (EN: 13, 337, 343; KE: 9–28, 122).²⁸ Die ästhetische Theorie sollte sich Dewey zufolge stattdessen der Aufgabe widmen, die Kontinuität zwischen der alltäglichen und der ästhetischen Erfahrung sowie zwischen den Künsten und ihrer umweltlichen und sozialen Verwurzelung herzustellen (KE: 9f.).²⁹ Auch die mit hierarchischen Wertungen verbundene dualistische Aufteilung der *Kunst* in »schöne« und »nützliche« ist nach Deweys Auffassung aufzuheben, da beide ihre »Qualitäten und Merkmale mit vielen anderen Handlungen« teilen (EN: 337; 343).

Doch damit nicht genug: Auch die Kunstwerke selbst müssen nach Dewey wieder mit dem Prozess ihrer Herstellung verbunden werden, damit ihre Rolle in der Erfahrung verstanden werden kann (KE: 9f.; 19). Dewey unterscheidet zwischen dem rezipierten *Kunstobjekt*

Martin Feige (Hg.): Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunst. Vgl. Georg W. Bertram/Stefan Deines/Daniel Martin Feige: Theorie der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2021.

28 Vgl. J. Dewey: Die Suche nach Gewissheit, S. 7–29.

29 Vgl. Annette Langner-Pitschmann: »John Dewey«, in: Michael G. Festl (Hg.): Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018, S. 18–26, hier S. 25.

(auch -produkt oder -gegenstand) und dem eigentlichen *Kunstwerk*. Ersteres wird etwa auch wegen des sozialen Distinktionswertes erworben und ausgestellt (KE: 15). Letzteres besteht aus dem, »was das Produkt mit und in der Erfahrung macht« (KE: 9, Herv. FB).³⁰ In diesem Sinn *führen* Kunstwerke nicht zu einer Erfahrung, sondern bedeuten selbst eine Erfahrung, da sie die Erfahrung als Erfahrung erlebbar machen (KE: 101; 148). Daher sollten Kunstwerke auch allen zugänglich sein (KE: 397). Die Bedeutungen von Kunstobjekten und Kunstwerken in Deweys Sinn sind immer umweltlich, sozial und kulturell bedingt (KE: 382).³¹ Kunstwerke haben dabei das Vermögen, »direkt nachfolgende Handlungen [zu befreien] und [...] [sie] fruchtbarer bei der Schöpfung von mehr Bedeutungen und mehr Wahrnehmungen« zu machen (EN: 349).³² Warum und wie dies möglich ist, beschreibt Dewey in seiner Konzeption künstlerischen Handelns.

Künstlerisches Handeln und ästhetische Erfahrung

Eine Analyse des künstlerischen Handelns bei Dewey sieht sich vor die Herausforderung gestellt, dass er – wie bereits skizziert – für ein Bild des Handelns plädiert, das herkömmliche handlungstheoretische, meist dualistisch bestimmte Grenzen³³ verschwimmen lässt: »Die Handlung selbst ist das, *was* sie ist, aufgrund dessen, *wie* sie getan wird. In der Handlung gibt es keine Unterscheidung, sondern die völlige Integration von Methode und Inhalt, Form und Substanz« (KE: 129, Herv. FB). Doch wie lassen sich nun die Konturen von Deweys künstlerischem Handlungsbegriff herausarbeiten, wenn die genannten logischen Kategorien und auch chronologischen Phasen systematisch miteinander verschränkt werden?

Der erste Anhaltspunkt ist die bereits benannte über-

30 Dieses nicht an ein dingliches Objekt gebundene Werkverständnis ermöglicht es, auch aktuelle Kunstprojekte, die kein dingliches Objekt erzeugen, bearbeiten oder hinterlassen, definitorisch zu erfassen und einzuschließen.

31 Vgl. Robert B. Pippin: *Kunst als Philosophie*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 93f.

32 Dies wird im letzten Teil zur Interpretation künstlerischen Handelns als Paradigma weiter ausgeführt.

33 Vgl. S. Deines: »Kreativität und Kritik«, S. 55f.

greifende Struktur, die alle Erfahrungen prägt und die von Dewey geforderte Kontinuität zwischen *Kunst* und *Leben* belegt, nämlich die erfahrungstheoretische Medaille mit ihren beiden Seiten *Handeln* und *Hinnehmen*. Sein Konzept der ästhetischen Erfahrung kann in dieser relationalen Konstellation dem *Hinnehmen* zugeordnet werden; das künstlerische *Tun* dem *Handeln* (EN: 336; KE: 61).

Das künstlerische *Handeln* definiert Dewey als »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« (EN: 335). Er besteht darauf, die Unterschiede zwischen den handelnden und den hinnehmenden Momenten der Erfahrung in den Künsten nicht zu verschleiern (EN: 335f.).³⁴ Damit verfolgt er aber gerade das Ziel, beide Seiten in ihrer Beziehung zu fassen (KE: 61). Diese Beziehung erreicht in der ästhetischen Erfahrung und im künstlerischen *Handeln* nämlich eine neue Stufe: Das *Handeln* und das *Hinnehmen* stehen nicht nur (wie bereits in den ganzheitlichen Erfahrungen) zueinander in einer Beziehung (KE: 57), sondern diese Beziehung wird in ihren sinnlichen Qualitäten als solche und um ihrer selbst willen manifestiert (KE: 57f.; 70f.).³⁵ Was dies bedeuten könnte, soll das folgende Beispiel zeigen.

Die japanische Textilkünstlerin Kaoru Hirano (*1975) fertigt Arbeiten an, indem sie Secondhand-Kleider in monatelangen Prozessen bis auf die letzten Fäden aufknüpft, diese teilweise neu verknüpft und im Raum drapiert. Die *Berliner Family*³⁶ ist eine Werkgruppe aus drei textilen und äußerst filigranen Skulpturen, die jeweils aus einem Kleidungsstück eines Mitglieds einer Berliner Familie gefertigt wurden und nach ihren ehemaligen Träger:innen (siehe Abb. 1, v. l. n. r. Großmutter, Vater,

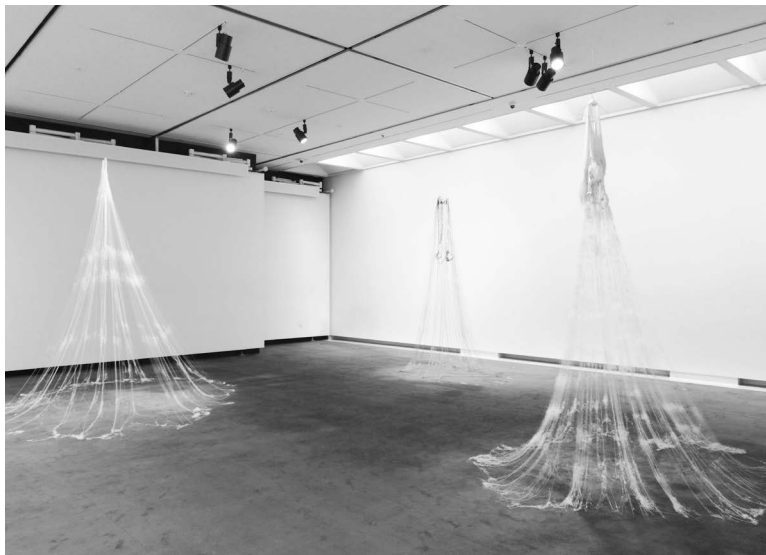
34 Vgl. Maria-Sibylla Lotter: »Erfahrung als Kunst. Dewey über die Funktion der Kunst im Alltagsleben«, in: Michael Hampe (Hg.): John Dewey: Erfahrung und Natur, Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 143–158, hier S. 152.

35 Vgl. R. Eldridge: »Dewey's Aesthetics«, S. 248.

36 Die Werkgruppe wurde auch in Deutschland ausgestellt: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg, <http://www.timbayern.de/wp-content/uploads/2016/02/TEXTILERINNERUNGEN-REMEMBERING-TEXTILES-Pressemappe-tim.pdf> (abgerufen am 18.03.2025).

Tochter) benannt sind.³⁷

Hirano spürt mit ihren »ätherisch schwebenden Wesen«³⁸ einerseits diesen Träger:innen und ihrer in die aufgelösten Kleidungsstücke eingeschriebenen und zugleich räumlich ausgedehnten individuellen Aura nach.



untitled -Berliner Family-, Year: 2011, Material: negligee (grandmother), shirt (father), polo shirt, miniskirt (daughter), dimensions variable, photos courtesy: Takamatsu Art Museum, Photo by Keizo Kioku.

Andererseits stehen die Figuren aber auch für die kollektive Geschichte, da sie die historischen Systeme Weimarer Republik, Nationalsozialismus, DDR und BRD in sich tragen.³⁹

Der Versuch eines Dialoges von Hiranos Werk mit Deweys Begriff des künstlerischen Handelns kann bei seiner Basisdefinition ansetzen, die unabhängig vom gewählten Material oder den konventionell getrennten Kunstgattungen für jeden künstlerischen Prozess gilt: Kunst ist ein Handeln (EN: 335) und »bezeichnet einen Vorgang des Machens oder Tuns« (KE: 60).

37 Vgl. Murr, Karl Borromäus: »Eine Ästhetik der Auflösung und der Erinnerung. Überlegungen zur Textilkunst von Gali Cnaani und Kaoru Hirano«, in: Ders. (Hg.), Kaoru Hirano/Gali Cnaani. Textile Erinnerungen. Remembering textiles, Augsburg: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg 2016, S. H 6-H 21.

38 Ebd.: S. H 8.

39 Vgl. ebd., S. H 18.

Hirano *tut* zweifelsohne etwas »mit einem bestimmten stofflichen Material«, hier handelt es sich wortwörtlich um Stoff (KE: 60, Herv. FB). Ihr Handeln kann anhand der von Dewey genannten Tätigkeiten nachvollzogen werden: Sie *sammelt* getragene Kleidung, *wählt* geeignete Stücke aus, *bearbeitet* und *verfeinert* diese im Auflösungsprozess und *kombiniert* sie neu, auch um die Beziehungen ihrer Träger:innen zu reflektieren (EN: 335). Ihre Hände, Teil ihres Körpers, knüpfen von anderen Körpern getragene Kleidung (also Material außerhalb ihres Körpers) »im Hinblick auf die Schöpfung von etwas Sichtbarem, Hörbarem oder Fühlbarem« auf (KE: 60). Diese verschiedenen, von Dewey genannten Handlungsmodi müssen nicht mechanisch in einer bestimmten Reihenfolge aufeinander folgen, sondern sind auf vielfache Art miteinander verflochten: Sie gehen organisch ineinander über und zugleich auseinander hervor (KE: 51), sie überlappen sich, durchlaufen Rückkopplungsschleifen⁴⁰ und formen erst in ihrer fluiden Ganzheit das künstlerische Handeln selbst. Wichtig ist dabei, dass Hirano ihr künstlerisches Handeln performativ selbst mit ausstellt, da die Künstlerin teils während ihrer Ausstellungen an den Werken arbeitet. Damit lässt sie die Besuchenden nicht nur am Prozess der Werkentstehung teilhaben. Sie legt auch den Handlungsprozess selbst mit seinen Widerständen, in seiner Vulnerabilität und Unvorhersehbarkeit offen. Damit stellt sie, so die mit Dewey vorgeschlagene Lesart, die Beziehung von Handeln und Hinnehmen nicht nur aus, sondern auch zur Disposition.⁴¹

40 Vgl. P. Dorstewitz: »Handlung«, S. 44; M. Jung: »John Dewey on action«, S. 154.

41 Hier geht es nicht darum, ob die Manifestation der Beziehung von Handeln und Hinnehmen als Grundbedingungen der Erfahrung *tatsächlich* Hiranos Ziel war oder ist, denn dies könnte nur die Künstlerin selbst beantworten. Stattdessen wird darauf aufgebaut, dass ihr performatives künstlerisches Handeln mit Dewey als Manifestation dieser erfahrungstheoretischen Struktur gelesen werden kann. Dies deutet Alva Noë (inspiriert von Dewey) als »Zur-Disposition-Stellen« alltäglichen Handelns in den Künsten. Vgl. Alva Noë: *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York: Hill and Wang 2015, S. 29 und 101.

Jedes künstlerische Handeln zielt (und auch hier ist Deweys Perspektive zentrale Linse dieser Analyse) nicht nur auf die ästhetische Erfahrung anderer (KE: 125), sondern die Künstlerin erlebt selbst im Prozess ihres künstlerischen Handelns Momente der ästhetischen Erfahrung. Im mehrfachen und bewusst vollzogenen Wechsel von Handeln und Hinnehmen (KE: 68) muss sie nicht nur die Eigenschaften und Grenzen des Materials hinnehmen (wie die Beschaffenheit der Fäden oder die integrierten nicht-textilen Materialien wie Manschettenknöpfe), sondern ist selbst die erste Wahrnehmende der herausgeschälten ästhetischen Qualitäten und Bedeutungen und damit die erste Rezipierende ihrer Werke (KE: 71; .).

Doch nicht nur die Künstlerin handelt Dewey zufolge, sondern auch die Rezipierenden (in diesem Falle die Besuchenden der Ausstellung) handeln, denn: »Rezeptivität bedeutet nicht Passivität. Auch sie ist ein Prozess, der aus einer Reihe von aufeinander bezogenen *Handlungen* besteht, die sich in Richtung auf eine objektivierte Erfüllung akkumulieren« (KE: 66, Herv. FB). Betrachtende schöpfen demnach ihre eigene ästhetische Erfahrung partiell und dennoch substantiell selbst, da ihr handelnder Beitrag für die Erfahrung konstitutiv ist.⁴² In diesem spezifischen Sinne baut das Handeln bei Dewey eine Brücke zwischen dem Produktions- und dem Rezeptionsprozess in den Künsten.⁴³

-
- 42 Kunstwerke können Dewey zufolge von ihren Rezipierenden emotional abgelehnt werden, wenn die Auswahl und Anordnung des dargestellten Materials durch die Künstler:innen nicht mit ihrem persönlichen Gefühl übereinstimmt (vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 83). Diese Perspektive bietet sich an, um aktuell die teils fundamentalen Ungerechtigkeiten im Kunstmarkt sowie die damit einhergehende Kritik von künstlerischen Handlungen, die explizit einen gesellschaftlichen Wirkungsanspruch verfolgen, zu erklären. Vgl. Kathrin Hassler: Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld, Bielefeld: transcript 2017. Zur Kritik an Kunstprojekten, die sich auf ein Handlungsparadigma beziehen, vgl. beispielsweise Hanno Rauterberg: »Wir! Wir! Wir!«, in: Die Zeit Nr. 43/2021, <https://www.zeit.de/2021/43/kunstkollektive-kunst-documenta-turner-preis-kunstmarkt-identitaet-spolitik-kapitalismus> (abgerufen am 28.03.2025).
-
- 43 Vgl. M.-S. Lotter: »Erfahrung als Kunst«, S. 152.

Bereits hier zeigt sich meines Erachtens, dass eine Analyse des künstlerischen Handelns die Richtung kunstphilosophischen Denkens zu verändern vermag: Zum einen eröffnet diese Perspektive neue Sichtweisen auf die ästhetische Erfahrung. Diese wird bei Dewey bekanntlich (und auch in der hier vorgeschlagenen Lesart) keinesfalls abgewertet, sondern unter anderem in ihren aktiven Dimensionen und in ihrer Verwobenheit mit dem Handeln selbst verständlich gemacht – eine Auffassung, die insbesondere auch für (gegenwärtige) partizipative oder kollektive künstlerische Formate produktiv erscheint.⁴⁴ Zum anderen kann – wie ich im Folgenden genauer zeigen möchte – der (meist aus theoretischer Perspektive auferlegte) »Schleier« über künstlerischem Handeln als dunkles »Geschehen, das die Vermögen des Subjekts übersteigt«⁴⁵ gelüftet werden: Künstlerisches Handeln lässt sich (wie Dewey zeigt) durchaus aus kunstphilosophischer Perspektive beschreiben.⁴⁶

Ausdruck, Medialität und Fürsorge. Struktur und Merkmale künstlerischen Handelns

Das künstlerische Handeln folgt nach Dewey der Verlaufsform, die Erfahrungen grundsätzlich prägt, und durchläuft daher drei Phasen: Anfang, Entwicklung und Vollendung. Es setzt eine Phase voraus, in der gedanklich entwickelte »Tätigkeiten und Empfindungen aufeinander einwirken

44 Vgl. beispielsweise die Arbeit *Crochet Coral Reef*, die Margaret und Christine Wertheim verantworten: margaretwertheim.com/crochet-coral-reef (abgerufen am 29.03.2025).

45 S. Deines: Kreativität und Kritik, S. 71. Deines setzt sich hier kritisch mit der Position Christoph Menkes auseinander (siehe beispielsweise C. Menke: Kraft der Kunst). Er aktiviert vorrangig den Kreativitätsbegriff, bezieht sich jedoch ausdrücklich auch auf die »künstlerische Produktion«. Vgl.: S. Deines: Kreativität und Kritik, S. 70.

46 Vgl. hier auch Judith Siegmund: Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation, Bielefeld: transcript 2007; dies.: Zweck und Zweckfreiheit. Vgl. auch dies. und D. Feige: Kunst und Handlung, sowie Dorothea von Hantelmann/Bernhard Schieder/Michael Lüthy/Karen Gludovatz (Hg.), Kunsthandeln, Berlin: Diaphanes 2018.



untitled -Berlin Family-,
Year: 2011, negligee
(grandmother), dimen-
sions variable (detail),
photos courtesy:
Takamatsu Art Museum,
Photo by Keizo Kioku.

und sich wechselseitig modifizieren« (KE: 66).⁴⁷ Tritt nun eine Inspirationsquelle hinzu, die mit der Rolle des Antriebs [impulsion] (KE: 72) für das Zustandekommen einer ganzheitlichen Erfahrung verglichen werden kann, wird der künstlerische Handlungsprozess in Gang gesetzt. Diese Inspirationen sind nicht überirdisch, angeboren oder uneinsehbar (KE: 80).⁴⁸ Stattdessen geht Dewey davon aus, dass durch die Inspirationsquelle häufig nicht mehr bewusst zugängliches oder willentlich aktivierbares »innere[s] Material«⁴⁹ (KE: 90) – also Erinnerungen, Vorstellungen, Empfindungen, gesammelte Erfahrungswerte und deren Bedeutungsinhalte – entflammt wird (KE: 80; 86). Dewey schreibt also dem Erfahrungshorizont des Selbst im künstlerischen Handeln eine bedeutende Rolle zu. Er besteht darauf, dass diese inneren Handlungsdispositionen und -vorgänge nicht mit einer äußeren Perspektive auf eine Handlung übereinstimmen (KE: 75f.).

Mit der gegenseitigen Aktivierung inneren und äußeren Materials ist die zweite Phase künstlerischen Handelns eröffnet, die Dewey auch als »Verbrennungszustand« bezeichnet (KE: 80). Hier findet ein dynamischer Prozess der wechselseitigen, unvorhersehbaren, rhythmischen und akkumulativen Umwandlung des (immer sozial geformten) inneren und äußeren Materials statt (KE: 91; 377).

47 Karl Murr betont mit Bezug auf Hiranos Arbeiten beispielsweise den kulturellen japanischen Einfluss der Vorstellung beeseelter Objekte auf ihre Werke. Vgl. K. B. Murr: »Eine Ästhetik der Auflösung und der Erinnerung«, S. H 20. Diese Haltung stehe einer westlich geprägten »Wegwerfkultur« entgegen.

48 Dewey wendet sich hier implizit gegen einen kantisch geprägten Geniebegriff. Vgl.: Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Darmstadt: WBG 1983, S. 405–410 (B 180, 181; A 178, 179). Eine genauere Analyse von Deweys Kant-Lesart kann in diesem Rahmen nicht geleistet werden.

49 Im Folgenden werden die attributiven Adjektive des »inneren« und »äußeren« Materials in Deweys Sinn und ohne Anführungszeichen verwendet. Inneres und äußeres Material sind beide sowohl umweltlich als auch sozial, weshalb Dewey sie in letzter Instanz nicht trennt. Vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 73 und 377. Hier kann an sein Bild eines Organismus erinnert werden, der *de facto* Dinge in seinem Körper hat, die ihm fremd sind, sowie auf Dinge außerhalb seines Körpers angewiesen ist, die ihm gewissermaßen *de jure* angehören (vgl. ebd., S. 73).

Diese Handlung kann, wie bei Hirano, eine durchaus ausgedehnte temporale Struktur aufweisen. Hirano benötigt Wochen bis Monate für das Aufknüpfen der Kleidungsstücke. Angesichts der Fast Fashion, die sie häufig verwendet, heißt dies: Sie kehrt die investierten Prinzipien einer möglichst kurzen und effektiven Herstellungsdauer von Kleidung in ihr Gegenteil.⁵⁰ Ihre sich scheinbar unendlich wiederholenden Bewegungsmuster erfordern eine außerordentliche Geduld und münden in eine monotone und meditative Tätigkeit.⁵¹ Diese stellt die Zeit als Ordnungs- und Referenzmuster mindestens infrage, was in einer produktiven Spannung zur Vergänglichkeit der dargestellten Kleidungsstücke und ihrer individuellen Träger:innen sowie zur (im biologischen Sinn kollektiven) Vergänglichkeit allen Seins steht. Zugleich wohnt dem Aufknüpfen als Umkehr der alten und gewissermaßen universalen Kulturtechnik der händischen Herstellung von Kleidungsstücken⁵² ein Rhythmus inne, der für Dewey einer der wesentlichen Belege für die Verbindung von *Kunst* und *Leben* darstellt (KE: 47f.; 70f.).⁵³ Ist ein Prozess rhythmisch, ist er weder willkürlich noch routiniert, sondern trägt eine Bedeutung in sich, die im relationalen Wechsel von Handeln und Hinnehmen extrahiert und konserviert wurde (KE: 70f.).

Während ihres rhythmischen Handelns geht Hirano nicht unerhebliche Risiken ein. Verschiedene Handlungsszenarien kommen hier infrage, beispielsweise das Scheitern des Aufknüpfens der Maschen, das Reißen von Fäden oder deren unabsichtliches Verknäulen bis zur Unauflösbarkeit. Derartige Widerstände treten nach Deweys Auffassung zwangsläufig auf und übernehmen

50 Vgl. K. B. Murr: »Eine Ästhetik der Auflösung und der Erinnerung«, S. H 10.

51 Vgl. ebd. Mit Bezug auf Hiranos Werke könnte daher, so Murr, zumindest die Sinnhaftigkeit ihres repetitiven und monotonen Tuns angefochten werden.

52 Vgl. Schmidt, Sabine Maria: »Den Faden wieder aufnehmen. Von der Universalität des Textilen«, in: *Kunstforum International* 297 (2024), S. 46–59.

53 Der sich lebenszyklisch rhythmisch bewegende und bewegte Körper ist dabei, so Matthias Jung, immer in Sorge um das menschliche Schicksal und daher sozial, weil er permanent mit anderen (menschlichen) Körpern und physikalischen Eigenschaften der Umgebung verbunden ist. Vgl. M. Jung: »John Dewey on action«, S. 159.

eine bedeutende Funktion im künstlerischen Handeln.⁵⁴ Hindernisse ermöglichen Weiterentwicklung, da sie nicht nur überwunden werden müssen, sondern zu einer bestimmten, neuen Ausrichtung auf ein Ziel führen (KE: 58). Dabei kommen nun die Mittel einer künstlerischen Handlung ins Spiel, denn »die einzige Art, in der er [der Handlungsauslöser] sein Wesen und Ziel erkennen kann, ist die Überwindung von Hindernissen und der Einsatz der Mittel« (KE: 74).

Wird ein spontanes, absichtsloses Tun zu einem Mittel für ein bewusst angestrebtes Ziel, ist dies nach Dewey »Kunst im frühesten Stadium« (KE: 77). Seine Begründung hierfür ist die nun vorherrschende gelungene Beziehung von Mitteln und Zwecken, die als *Mittel-Zweck-Relation* gelesen werden soll.⁵⁵ Im künstlerischen Handeln sind finale und instrumentelle Phasen besser ausbalanciert als in anderen Handlungsformen (EN: 13f.). Dewey geht sogar so weit, dass er die Ansicht vertritt, künstlerisches Handeln zeichne sich dadurch aus, dass Mittel immer zugleich auch Folgen sind (EN: 340). Konsequenterweise ist ein Zweck nicht länger nur ein Schlusspunkt einer Handlungsabfolge,

»der den Bedingungen äußerlich ist [...]; [sondern] er ist die kontinuierliche, sich entwickelnde Bedeutung gegenwärtiger Tendenzen – genau das, was wir, wenn es eine Richtung zeigt, »Mittel« nennen. [...] [Dieser] Prozess ist Kunst und sein Produkt, gleich auf welcher Stufe es betrachtet wird, ist ein Kunstwerk« (EN: 351).

Dewey schlägt zwei miteinander zusammenhängende begriffliche Konzepte vor, um die dualistische Struktur von Mitteln und Zwecken zu überwinden und zugleich neu zu prägen: *Medium* und *Ausdruck*. Werden nämlich »Dinge der Umgebung [...] zu Mittel[n], zu Medien« (KE: 75), spricht Dewey vom Ausdruck. Der Ausdruck ist – ausgehend vom handelnden und hinnehmenden Organismus

54 Auch hier kann an den Ausgangspunkt des Handelns im Organismus erinnert werden, der infolge seiner Lebendigkeit und der damit zusammenhängenden (körperlichen) Bedürftigkeit interaktiv mit Hindernissen umgehen muss.

55 Siegmund fasst dies als »Mittel-Zweck-Mittel-Relationen«. Vgl. J. Siegmund: Zweck und Zweckfreiheit, S. 143–154.



untitled -Berliner
Family-, Year: 2011,
shirt (father), dimen-
sions variable (detail),
photos courtesy:
Takamatsu Art
Museum, Photo by
Keizo Kioku

in einer Umwelt – eine besondere Form der in allen Erfahrungen stattfindenden wechselseitigen Umwandlung des inneren und äußeren Materials. Das Konzept des Ausdrucks umfasst »sowohl eine Handlung als auch ein Ergebnis« (KE: 98). Die Ausdruckshandlung (KE: 89) definiert Dewey als Gleichklang zwischen verallgemeinerten Erfahrungswerten und den gegenwärtigen Umständen (KE: 87).⁵⁶ Dies geschieht durch die Einbeziehung von innerem und äußerem Material, das »im Hinblick auf seinen Ort und seine Rolle eingesetzt« und damit zum Medium wird (KE: 75; 78). Dabei geht es nicht zwingend um ein physisches oder dingliches Medium, auch die künstlerische Handlung selbst kann nach Dewey zum Medium werden (KE: 90).⁵⁷ Entscheidend ist der richtungsgebende Bezug zur übergeordneten Ganzheit (KE: 69). Diese kann nur erreicht werden, wenn ästhetische Gefühle, also gewöhnliche Gefühle, die in der wechselseitigen Umwandlung im Material geläutert und verändert wurden, involviert sind (KE: 47; 71; 90f.).⁵⁸

In Hiranos Arbeit wird die sinnstiftende Einheit des unversehrten Textils in einem prekären und zugleich keinesfalls beliebigen Prozess in eine neue, ausgedehnte Ganzheit der textilen Skulptur transformiert, die einen narrativen Resonanzraum mit Bezug auf die früheren Träger:innen, deren Körper und Geschichte(n) eröffnet.⁵⁹

Die einzelnen, gleichsam befreiten Fäden sind erst durch die Zerlegung des ursprünglichen Textils als solche sichtbar gemacht worden. Sie legen das »Innere der jeweiligen textilen Matrix«⁶⁰ frei und verraten neue Infor-

56 Der von Dewey verwendete Begriff »Ausdrucksakt« [the act of expression] wird in der deutschen Übersetzung in einigen Fällen durch den Begriff *Ausdruckshandlung*, in anderen Fällen durch den Begriff *Ausdrucksakt* wiedergegeben. Vgl. J. Dewey: *Art as Experience*, S. 60–84.

57 Diese Unterscheidung wird auch getroffen in: D. Hantelmann et al. (Hg.), *Kunsthandeln*.

58 Mit dem ästhetischen Gefühl hängt auch eine Möglichkeit des Scheiterns künstlerischer Handlungen zusammen. Fehlt dieses gereifte, ästhetisch gewordene Gefühl nämlich, »gibt es Handwerk, aber kein Kunstwerk« und die künstlerische Handlung wird nicht zum Möglichkeitsraum einer ästhetischen Erfahrung. Vgl. J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 85.

59 Vgl. K. B. Murr: »Eine Ästhetik der Auflösung und der Erinnerung«, S. H 17.

60 Ebd., S. H 21.

mationen über Form und Muster der Kleidung sowie über die Spuren ihrer Träger:innen. Die zu Medien der künstlerischen Handlung gewordenen Mittel, also die ausgewählten Kleidungsstücke, treten in eine wechselseitige Interaktion mit dem beständig tätigen Körper der Künstlerin sowie mit ihrem inneren Material. Die inneren und äußeren Medien stehen dabei in einer intensiven und ausbalancierten Beziehung zum Zweck dieser künstlerischen Handlung.⁶¹ Dieser Zweck ist auf den ersten Blick der (auch performativ gewendete) offene Auflösungsprozess der Kleidungsstücke und die Ausstellung der Ergebnisse dieser Auflösung. Darin manifestieren sich kollektive Eigenschaften der Erfahrung wie die Eingebundenheit in historische, soziale und kulturelle, aber auch umweltliche Kontexte. So erinnert die Werkgruppe an eine Familienaufstellung und damit an die ontologische Sozialität allen (künstlerischen) Handelns (KE: 377).⁶² Aber auch der Austausch der Träger:innen und ihrer Kleidungsstücke mit ihrer Umwelt hallt im Anschluss an ihre vollendete Auflösung nach, da die Skulpturen nicht nur im Ausstellungsraum weiträumig und spinnennetzartig drapiert werden und somit, teils vermittelt über die Künstlerin, auf die Gegebenheiten reagieren, sondern etwa auch vom (beispielsweise durch Besuchende verursachten) Luftzug bewegt werden.

Auf einen zweiten Blick wird aber auch klar, warum für Dewey das Ergebnis des künstlerischen Handelns vielmehr eine andauernde Funktion darstellt (KE: 69) und sich Hiranos Werk in jedem Stadium ihrer Handlung bereits »im Prozess der Vollendung« befindet (KE: 71). Hiranos Werkgruppe wartet nämlich darauf, Kunstwerk zu sein, also in der Erfahrung anderer zu wirken und »um ihrer selbst willen« lebendig zu werden (KE: 71). In seiner Vollendung ermöglicht das künstlerische Handeln dann Erfahrungen anderer und zielt zugleich auf diese. Bei dieser grundlegenden Verkopplung der künstlerisch Handelnden mit den Rezipierenden ihrer Werke möchte

61 Vgl. L. Raters-Mohr: Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys »Art as Experience«, Bonn: Bouvier 1994.

62 Vgl. F. Nungesser: Die Sozialität des Handelns. Eine Aktualisierung der pragmatistischen Sozialtheorie. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2021.

ich ansetzen, um zu der fürsorgenden Dimension künstlerischen Handelns zu kommen.

Dewey zufolge ist künstlerisches Handeln von einer fürsorgenden Struktur geprägt, die, so könnte man mit Virginia Held sagen, zugleich »cluster of activities and cluster of values« ist.⁶³ Dies zeigt sich erstens an den zu Handlungsmedien gewordenen Materialien. Mit diesen wird im künstlerischen Handeln liebevoll [loving] und fürsorglich [caring] umgegangen: »Um im letztgültigen Sinne als künstlerisch zu gelten, muss Künstlertum ›liebepoll‹ sein. Es muss ein tiefes Interesse für den Gegenstand hegen, an dem sich die künstlerische Fertigkeit entfaltet« (KE: 61).⁶⁴ Diese fürsorgliche Zuwendung zum Material (so möchte ich Deweys Gedanken gerne zuspitzen) eignet demnach allen künstlerischen Handlungen, auch denjenigen, die auf den ersten Blick nichts mit Fürsorge zu tun haben. Dies möchte ich an Hiranos Arbeit belegen.

Das Aufknüpfen der Kleidungsstücke könnte als Prozess des Auftrennens, Zerfaserns, Auflörens oder gar als Zersetzung und Zerstörung der Textilien mit nahezu gewaltvollem Potenzial, kurzum: als das Gegenteil von Fürsorge gedeutet werden. Dem liegt allerdings eine unterkomplexe Vorstellung von Care zugrunde.⁶⁵ Denn – so möchte ich aus der Perspektive einer postkolonialen Ästhetik mit der:dem non-binären brasilianischen Performer:in Jota Mombaça argumentieren: Hier zeigt sich eine zersetzende Form der Sorge, die nicht auf Vernichtung,

63 Vgl. V. Held: *The Ethics of Care*, S. 4 (zitiert nach J. Thompson: *Care Aesthetics. For Artful Care and Careful Art*, Abingdon/New York: Routledge, 2022, S. 52).

64 Vgl. J. Dewey: *Art as Experience*, S. 49. Im Original verwendet Dewey den Ausdruck »craftsmanship«, was auch als »Kunstpferigkeit« übersetzt werden kann.

65 Feministische Care-Theorien haben von Beginn an asymmetrische Machtverhältnisse in Fürsorgepraktiken und -beziehungen sowie Möglichkeiten paternalistischer Formen der Sorge mitdiskutiert. Gegenwärtige Untersuchungen erweitern dies um neue Schwerpunkte. Sie widmen sich beispielsweise ästhetischen Praktiken kolonialer Machtausübung unter dem Deckmantel der Fürsorge (vgl. B. S. B. Ndikung: *The Delusions of Care*) sowie Formen der sogenannten »dark care«, womit die Aktivierung von Fürsorgenarrativen durch rechtskonservative und rechtsextremistische Bewegungen gemeint ist. Vgl. Degerling/Haffke: »Medien der Sorge«, S. 16f.

sondern auf eine Rekonfiguration des Materials und auf die »Neuformierung der Bedeutungsfläche als ganze[...] [sic!]<« zielt.⁶⁶ Indem Hirano sich sorgfältig und achtsam der zu Medien der Erinnerung und Reflexion gewordenen Kleidung zuwendet, erleben die Textilien zugleich eine von den Gegebenheiten der Fäden und Maschen ebenso wie von der Künstlerin gelenkte Neukomposition, durch die (mit Dewey gesprochen) die Erfahrungsqualitäten der Kleidungsstücke um ihrer selbst willen »hoch über die Schwelle der Erfahrung [gehoben werden]<« (KE: 71). Hiranos Arbeit kann so sogar in ihrer ökologischen Dimension gewürdigt werden. Die (westliche) Fast Fashion wird in einem äußerst aufwendigen künstlerischen Prozess zersäert, um in ephemerer und verletzlicher Form vielfach vergrößert und mit schwebender Leichtigkeit zur umso bedeutungsschwereren textilen Skulptur zu werden. Damit löst die *Berliner Family* Deweys Vorstellung einer ebenso synthetischen wie vollkommenen Bedeutungsextraktion und -intensivierung des Materials der Erfahrung im künstlerischen Handeln und in der ästhetischen Erfahrung eindrucksvoll ein.⁶⁷

Die zweite fürsorgende Dimension zeigt sich bei Dewey in der gleichwertigen Beziehung von Mitteln und Zwecken, die nur im künstlerischen Handeln ihre vollständige Realisierung findet. Mittel und Zwecke treten hier in eine gleichwertige, durch liebevolle und sorgfältige Handlungen getragene, intrinsisch verbundene Beziehung: »Irgend etwas als Zweck oder Konsequenz in Erwägung zu ziehen, zu wählen und zu verwirklichen, heißt, sich allen Ereignissen und Akten [also Teilhandlungen], die seine Mittel sind, mit gleicher Liebe und Sorgfalt zuzuwenden« (EN: 345). Auch dieser Aspekt kommt in Hiranos zeitintensiver textiler Arbeit zum Tragen. Sie besteht aus repetitiven (man könnte sagen gleichwertigen) Teilhandlungen, die kontinuierlich der Aufmerksamkeit, Sorgfalt und Zuwendung bedürfen.

Drittens ist (und hier kann an bereits Erwähntes angeknüpft werden) das künstlerische Handeln bei Dewey

66 Vgl. Jota Mombaça: »Für einen ontologischen Schlag«, in: Gabi Ngcobo (Hg.), *We don't need another hero*, Berlin: DISTANZ 2018, S. 46–53, hier S. 52 und K. B. Murr: »Ästhetik der Auflösung«, S. H 10.

67 Vgl. J. Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 206.

immer auch ein Handeln *für* jemanden:⁶⁸ »Um im wahren Sinn künstlerisch zu sein, muss ein Werk auch ästhetisch sein, d.h., es muss auf eine genussvolle [...] Perzeption ausgerichtet sein« (KE: 61).⁶⁹ Während Künstler:innen arbeiten, so fährt Dewey fort, verkörpern sie in sich die Haltung der Betrachtenden. Der Wechsel der Perspektive ist für ihr Handeln richtungsweisend, was nach der Care-Theoretikerin Nel Noddings eines der Schlüsselmerkmale fürsorgender Handlungen ist.⁷⁰ Auf liebevolle und fürsorgende Weise adressiert Hirano mit ihrer Werkgruppe aber nicht nur mögliche Rezipierende, sondern auch die in ihrer Abwesenheit anwesenden Träger:innen als Individuen mit ihren persönlichen Schicksalen und (Körper-)Geschichten.

Die fürsorgende Dimension des künstlerischen Handelns erhellt und illustriert damit einen zentralen Zugriff Deweys auf das Handeln insgesamt, der (wie im nun folgenden letzten Teil des Beitrags erläutert wird) auch normatives Potenzial in sich birgt. Im künstlerischen Handeln stimmt nämlich das, *was* getan wird, mit dem *Wie* der Handlung, also ihrer Art und Weise überein; Form und Substanz der Handlung fallen zusammen (KE: 129). Wenn also mit den Medien einer künstlerischen Handlung fürsorglich umgegangen wird und die reziproke Mittel-Zweck-Relation ermöglicht, dass jeder Teil des künstlerischen Prozesses von einer fürsorgenden Haltung auch gegenüber den Rezipierenden geprägt ist, scheint dies ganz im Sinne einer care-ethischen Praxis der Achtsamkeit zu sein, wie sie beispielsweise Elisabeth Conradi entwickelt.⁷¹ Die relationale Grundstruktur künstlerischen

68 Vgl. M. Jung: John Dewey on action, S. 159. Vgl. auch Ruth Sondereggers Vortrag »Handeln ist nicht genug« an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart: <https://campusgegenwart.de/ruth-sonderegger/> (abgerufen am 29.03.2025).

69 Hier kann auch an Deweys Verständnis von Kunstwerken erinnert werden, die erst in der Erfahrung anderer vollständig werden (vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 125).

70 Vgl. Nel Noddings: *Caring. A Relational Approach to Ethics & Moral Education*, Berkeley: University of California Press 2013, S. 24.

71 Vgl. Conradi, Elisabeth: »Ethik der Achtsamkeit zwischen Philosophie und Gesellschaftstheorie«, in: dies./Frans Vosman (Hg.), *Praxis der Achtsamkeit: Schlüsselbegriffe der Care-Ethik*, Frankfurt am Main/New York: Campus 2016, S. 53–86.



untitled -Berliner
Family-, Year: 2011, polo
shirt, miniskirt (daugh-
ter), dimensions
variable (detail), photos
courtesy: Takamatsu Art
Museum, Photo by Keizo
Kioku

Handelns, dessen erfahrungstheoretische und ontologisch verflochtene Kehrseite die ästhetische Erfahrung anderer ist, weist indessen mehr auf deren strukturelle Verbindung mit Fürsorgepraktiken (wie sie Yuriko Saito in *Aesthetics of Care* beschreibt) hin.⁷²

Künstlerisches Handeln als Paradigma⁷³

In diesem Beitrag stand eine rekonstruierende und anhand der Werkgruppe *Berliner Family* von Hirano exemplifizierende Analyse des künstlerischen Handelns bei John Dewey im Mittelpunkt. Deweys Bestreben, trennende Dualismen und elitäre Kunstauffassungen durch dynamisch verflochtene Gedankenfiguren zu ersetzen (KE: 17, 29f.), zeigte sich auf verschiedenen Ebenen. So wurde das künstlerische Handeln im Rahmen des erfahrungstheoretischen Wechselverhältnisses von Handeln und Hinnehmen, die zwei Seiten einer Medaille bilden, eingeführt. Das künstlerische Handeln und die ästhetische Erfahrung wurden dabei in ihrer manifestierten Beziehung als zwei sich stützende Seiten der höchsten, man könnte sogar sagen idealtypischen Form der Erfahrung identifiziert. Deweys Vorstellung der wechselseitigen und ausgezeichneten Umwandlung des immer sozialen und umweltlichen inneren und äußeren Materials als Herzstück einer künstlerischen Handlung wurde im Zusammenhang mit den Konzepten des Ausdrucks, der Media-

72 Vgl. Yuriko Saito: *Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life*, London: Bloomsbury 2022.

73 Dewey selbst verwendet den Begriff des Paradigmas meines Wissens nicht. Ich knüpfe hier an Stefan Deines, Maria-Sibylla Lotter und Judith Siegmund an, die alle dem künstlerischen (bzw. bei Deines dem kreativen) Handeln bei Dewey einen paradigmatischen Status zuschreiben. Vgl. S. Deines: »Kreativität und Kritik«, S. 70. Vgl. auch: M.-S. Lotter: »Erfahrung als Kunst«, S. 144. Vgl. des Weiteren J. Siegmund: »Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst«, S. 132. Später verwendet Siegmund nicht mehr den Terminus des Paradigmas, sondern bezeichnet *Kunst* angelehnt an Hans Joas als »Prototyp« für sinnerfülltes Handeln. Vgl. J. Siegmund: *Zweck und Zweckfreiheit*, S. 143–154. Michael Räber bezeichnet die Künste bei Dewey als Modell für die Verbesserung gesellschaftlicher Umstände. Vgl. Michael Räber: »Philosophie der Kunst«, S. 25.

lität und der Fürsorge eingeführt. Insbesondere die bislang in der Forschung unterbelichtete fürsorgende Dimension erwies sich dabei als aufschlussreich, um Deweys Handlungsbegriff in den Künsten neu zu perspektivieren und das Potenzial einer Verbindung seiner ästhetischen Überlegungen mit feministischen Care-Theorien aufzuzeigen.⁷⁴ Aufbauend auf diese vorrangig rekonstruierend-deskriptive Analyse möchte ich nun ebenso abschließend wie ausblickend skizzieren, inwiefern dem künstlerischen Handeln bei Dewey ein paradigmatischer Status zukommt beziehungsweise zugeschrieben wird.

Es lassen sich mindestens zwei theoretische Deutungsversuche ausmachen, die allerdings eher nur angerissen als erschöpfend diskutiert werden können. Auf der einen Seite kann das künstlerische Handeln in seiner dynamischen und intrinsischen Zweckhaftigkeit, die hier als Mittel-Zweck-Relation gefasst wurde, als paradigmatische Handlungsform in einer demokratischen Gesellschaft betrachtet werden.⁷⁵ Die offene, prozesshafte und reziproke Struktur allen Handelns, die sich insbesondere im künstlerischen Handeln zeigt, ist bei Dewey in diesen Lesarten grundlegend mit einer demokratisch organisierten Gesellschaft verbunden, da sich nur hier die aktive Teilhabe im wechselseitigen Anpassungsprozess an, mit und in sozialen und umweltlichen Kontexten entfalten kann.⁷⁶ Diese These, dass künstlerisches Handeln und ästhetisches Erfahren als Paradigmen wirksam werden und somit »nützlich für die demokratische Gesellschaft«

74 Dieser Brückenschlag wird teilweise in rezenten Beiträgen angelegt, wobei der spezifische Einsatz dieses Beitrags, künstlerisches Handeln selbst und mit Dewey als Fürsorge zu verstehen, fehlt. Vgl. J. Thompson: *Care Aesthetics* und Y. Saito: *Aesthetics of Care*. Auch die 2025 an der *University for Humanistic Studies* stattfindende Tagung des *Care Ethics Research Consortium* widmet sich der Verbindung von Care und Ästhetik und konstituiert damit im internationalen Rahmen dieses Forschungsfeld: <https://cerc2025.com/> (abgerufen am 29.03.2025).

75 Vgl. J. Siegmund: »Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst«, S. 132; Dies., *Zweck und Zweckfreiheit*, S. 154–161.

76 Vgl. S. Deines: »Kreativität und Kritik«, S. 61f. Vgl. auch M. Räber: »Philosophie der Kunst«, S. 173.

seien,⁷⁷ geht allerdings über Deweys eigene ästhetische Theoriebildung hinaus. Weder in seinem ästhetischen Hauptwerk noch im Kapitel zu den Künsten in *Erfahrung und Natur* stellt Dewey selbst die Verbindung zu demokratietheoretischen Fragen her.⁷⁸ Er mag sich zwar dessen bewusst gewesen sein, dass der Bezug auf ein utopisches oder »kommunitaristisches«⁷⁹ Potenzial der Künste eine Steilvorlage für eine argumentative Verbindung von Kunst- und Demokratietheorie darstellt. Aber er nimmt diese Herausforderung nicht an und lässt dieses auch zeitdiagnostisch produktive theoretische Potenzial brachliegen, was als eine der Schwächen seiner Theorie ausgelegt werden kann. Zu seiner Verteidigung ließe sich zumindest argumentieren, dass er diesen Brückenschlag schlicht nicht explizit ausformulieren möchte, da seine schwerpunktmäßige Rahmung in den beiden genannten ästhetisch relevanten Werken weniger eine demokratietheoretische als eine erfahrungstheoretische ist.

Ein zweiter Deutungsversuch schließt an die Rolle der Künste beim Erlernen einer Lebenskunst an, in der die

77 J. Siegmund: Zweck und Zweckfreiheit, S. 188 (Herv. i. Orig) sowie dies.: Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst, S. 132.

78 In *Kunst als Erfahrung* werden die Termini *Demokratie* oder *demokratisch* nur zwei Mal und im Zusammenhang mit Zitaten verwendet. Hier rekurriert Dewey auf die Begriffe *Universum* (vgl. J. Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 226) und *Zivilisation* (ebd., S. 384). Damit ist der Bezug zu einer übergreifenden Ganzheit (oder besser: zur Einbettung allen Handelns) zwar hergestellt, aber weniger demokratietheoretisch, sondern mehr im Sinn einer Sozialität des Handelns, die wiederum von einem anthropologisch akzentuierten Naturalismus gerahmt wird. Im neunten Kapitel von *Erfahrung und Natur* kommen die Begriffe *Demokratie* oder *demokratisch* nicht vor. Vgl. ders., *Erfahrung und Natur*. Die (als solche in diesem Kontext durchaus einleuchtenden) Primärbelege, die beispielsweise von Siegmund für eine explizite Verbindung von ästhetischen und demokratietheoretischen Überlegungen herangezogen werden, stammen dementsprechend auch aus den Schriften *Demokratie und Erziehung* und *Die Suche nach Gewissheit*. Vgl. J. Siegmund: Zweck und Zweckfreiheit, S. 156–158.

79 Brunkhorst, Hauke: »Demokratischer Experimentalismus«, in: ders. (Hg.), *Demokratischer Experimentalismus. Politik in der komplexen Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 22015, S. 7–12, hier S. 9.

Erfahrung selbst zur Kunst wird (EN: 340; KE: 388).⁸⁰ Als Zuspitzung dieser Lesart kann das künstlerische Handeln (so der hier unterbreitete Vorschlag) als Mittel zum Erlernen einer *Kunst des Handelns* verstanden werden (KE: 388). Um dies zu verstehen, ist der anfangs genannte Bezug auf Deweys zeitdiagnostische Perspektive wichtig, denn: Die Vernachlässigung der handelnden Dimension der Künste und deren Verweis in einen vom alltäglichen Leben getrennten Bereich (auch durch die Dewey zufolge fehlgeleitete ästhetische Theorie) ist für ihn Ausdruck und Symptom derselben Problematik (EN: 341; KE: 15f.; 377). Letztere, so lautet Deweys Zeitdiagnose, ist unter anderem historisch gewachsenen und dualistischen (Denk-)Strukturen geschuldet⁸¹ und äußert sich in einer »Verengung, Verbitterung, Verkrüppelung des Lebens, eines vollgestopften, übereilten, verworrenen und extravagananten Lebens« (EN: 341). Handlungen verfolgen nach Dewey mithilfe rein instrumenteller (oder besser: instrumentalisierter) Mittel oberflächliche und im falschen Sinne nützliche Zwecke ohne Bedeutung (EN: 341). Erfahrungen können so (zugespitzt gesagt) nicht *gemacht*, sondern nur gesammelt werden (KE: 58). Vor diesem Hintergrund kommt dem künstlerischen Handeln eine zentrale Bedeutung zu. Es reißt

»die Hüllen herunter, die den Ausdruck der Dinge der Erfahrung verbergen. Stumpf durch Routine werden wir [...] neu belebt und fähig uns selbst zu vergessen, indem wir uns in dem Vergnügen wiederfinden, die Welt um uns in ihren verschiedenartigen Eigenschaften und Formen zu erfahren. [...] Wirkliche Künstler sind um Kommunikation mit ihrem Publikum bemüht, schließlich sind Kunstwerke die einzig möglichen Mittel zur vollständigen und ungehinderten Kommunikation von Mensch zu Mensch in einer Welt voller Klüfte und Mauern, die die Gemeinsamkeit der Erfahrung einschränken.« (KE: 123f.)

Das künstlerische Handeln realisiert also bereits eine von Dewey vermisste *Kunst des Handelns*, infolge derer

80 Vgl. M.-S. Lotter: »Erfahrung als Kunst«.

81 Vgl. J. Dewey: Die Suche nach Gewissheit, S. 8–10 und ders.: Erfahrung und Natur, S. 337.

wiederum Erfahrungen selbst zu Kunst werden können. Denn nur »wenn das Regelmäßige, sich Wiederholende und das Neue, Kontingente in der Natur einander [...] in einer produktiven *Tätigkeit*, die einen immanenten und direkt genossenen Sinn besitzt, stützen und durchdringen«, kann die Erfahrung zu Kunst werden (EN: 340, Herv. FB). Demnach wird im künstlerischen Handeln zugleich manifestiert und gelernt, was es bedeutet, ein handelnd-hinnehmendes Lebewesen in einer (immer auch sozial bestimmten) Umwelt zu sein, das sich seiner Einbettung und Verbundenheit nicht nur bewusst ist, sondern gerade hieraus das Potenzial der Mitgestaltung und Veränderung schöpft.⁸²

Hier schließt sich nun der Kreis zum ersten vorgestellten Deutungsversuch des künstlerischen Handelns bei Dewey als demokratieförderndes und zugleich nur in einer demokratischen Gesellschaft im vollen Sinne mögliches Handeln. Dies möchte ich abschließend an die hervorgehobene fürsorgende Dimension künstlerischen Handelns rückbinden. Denn dass Dewey als Pragmatist gesellschaftstheoretisch auf eine Veränderung zum »Guten« oder zumindest Besseren⁸³ hofft, wird und wurde auch in seinem künstlerischen Handlungsbegriff offenbar. Insbesondere dessen fürsorgende Dimension zeigt auf, dass Kunst »eine Art der Voraussage ist, wie sie nicht in Tabellen und Statistiken anzutreffen ist, und sie gibt *Möglichkeiten menschlicher Beziehungen* zu verstehen, die nicht in Regel und Vorschrift, Ermahnung und Verwaltung anzutreffen sind« (KE: 402, Herv. FB). Wie diese Beziehungen fürsorgend und im demokratischen Sinn aussehen könnten, beschreibt beispielsweise die feministische Politikwissenschaftlerin Joan Tronto.⁸⁴ In diesem Sinne ist das künstlerische Handeln selbst ein Prozess, die Welt, in der man lebt, in eine andere zu verwandeln« (EN: 342).

82 Vgl. S. Deines: »Kreativität und Kritik«, S. 62f.

83 Zur gesellschaftstheoretisch melioristischen Stoßrichtung bei Dewey und im Pragmatismus insgesamt vgl. Festl, Michael: »Einleitung«, in: ders., Handbuch Pragmatismus (2018), S. VII-X, hier S. IX; zu ihrer handlungstheoretischen Relevanz vgl. P. Dorstewitz: »Handlung«, S. 49.

84 Vgl. J. Tronto: *Caring Democracy. Markets, Equality, and Justice*, New York: New York University Press 2013.

- Alloa, Emmanuel/Haffter, Christoph: »Ästhetische Erfahrung«, in: Judith Siegmund (Hg.), Handbuch Kunstphilosophie, Bielefeld: transcript 2022, S. 357–371.
- Bertram, Georg W./Deines, Stefan/Feige, Daniel Martin (Hg.): Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2021.
- Cochran, Molly (Hg.): The Cambridge Companion to Dewey, Cambridge: Cambridge University Press 2010.
- Conradi, Elisabeth/Vosman, Frans (Hg.), Praxis der Achtsamkeit: Schlüsselbegriffe der Care-Ethik, Frankfurt a.M./New York: Campus 2016.
- Conradi, Elisabeth: »Ethik der Achtsamkeit zwischen Philosophie und Gesellschaftstheorie«, in: dies./Frans Vosman (Hg.), Praxis der Achtsamkeit: Schlüsselbegriffe der Care-Ethik, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2016, S. 53–86.
- Degerling, Jasmin/Haffke, Maren: »Medien der Sorge. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 1 (2021), S. 10–17.
- Deines, Stefan: »Kreativität und Kritik. Spielräume des Handelns nach Dewey und Gadamer«, in: Hans-Herbert Kögler/Alice Pechriggl/Rainer Winter (Hg.), Enigma Agency. Macht, Widerstand, Reflexivität, Bielefeld: transcript 2019, S. 55–80.
- Dewey, John: Die menschliche Natur. Ihr Wesen und Verhalten, Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1931.
- Dewey, John: The Early Works 1882–1898, Bd. 2: 1887. Psychology, Carbondale: Southern Illinois University Press 1975.
- Dewey, John: Die Suche nach Gewissheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Dewey, John: Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik, Weinheim/Basel: Beltz-Taschenbuch³ 2000.
- Dewey, John: Erfahrung und Natur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Dewey, John: Philosophie und Zivilisation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Dewey, John: Art as Experience, New York: Penguin 2005.
- Dewey, John: Kunst als Erfahrung, Berlin: Suhrkamp⁹ 2018.
- Dewey, John: Die Öffentlichkeit und ihre Probleme, Berlin: Suhrkamp 2024.
- Dörpinghaus, Andreas: »Die letzte Dankbarkeit gegen die Kunst: Friedrich Schillers Briefe ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen‹«, in: Birgitta Fuchs/Lutz Koch (Hg.), Schillers ästhetisch-politischer Humanismus: Die ästhetische Erziehung des Menschen, Würzburg: Ergon 2006, S. 49–62.

- Dorstewitz, Philipp: »Handlung«, in: Michael G. Festl (Hg.), Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018, S. 44–51.
- Eldridge, Richard: »Dewey's Aesthetics«, in: Molly Cochran (Hg.), The Cambridge Companion to Dewey, Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 242–246.
- Festl, Michael G. (Hg.): Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018.
- Festl, Michael G.: »Einleitung«, in: ders. (Hg.), Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018, S. VII–X.
- Hantelmann, Dorothea von/Schieder, Bernhard/Lüthy, Michael/Gludovatz, Karen (Hg.), Kunsthandeln, Berlin: Diaphanes 2018.
- Hassler, Kathrin: Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld, Bielefeld: transcript 2017.
- Joas, Hans: Die Kreativität des Handelns, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Jung, Matthias: »John Dewey on action«, in: Molly Cochran (Hg.), The Cambridge Companion to Dewey, Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 145–165.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.
- Kohlen, Helen: »Sorge als Arbeit und Ethik der Sorge – Zwei wissenschaftliche Diskurse«, in: Elisabeth Conradi/Frans Vosman (Hg.), Praxis der Achtsamkeit. Schlüsselbegriffe der Care-Ethik, Frankfurt a.M.: Campus 2016, S. 115–128.
- Langner-Pitschmann, Annette: »John Dewey«, in: Michael G. Festl (Hg.): Handbuch Pragmatismus, Stuttgart: Metzler 2018, S. 18–26.
- Lotter, Maria-Sibylla: »Erfahrung als Kunst. Dewey über die Funktion der Kunst im Alltagsleben«, in: Michael Hampe (Hg.), John Dewey: Erfahrung und Natur, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017, S. 143–158.
- Mombaça, Jota: »Für einen ontologischen Schlag«, in: Gabi Ngcobo (Hg.), We don't need another hero, Berlin: DISTANZ 2018, S. 46–53.
- Murr, Karl Borromäus: »Eine Ästhetik der Auflösung und der Erinnerung. Überlegungen zur Textilkunst von Gali Cnaani und Kaoru Hirano«, in: ders. (Hg.), Kaoru Hirano/Gali Cnaani. Textile Erinnerungen. Remembering textiles, Augsburg: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg 2016, S. H 6–H 21.
- Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng: The Delusions of Care, Berlin/Mailand: Archive books 2021.
- Noddings, Nel: Caring. A Relational Approach to Ethics & Moral Education, Berkeley: University of California Press 2013.

- Noë, Alva: *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York: Hill and Wang 2015.
- Nungesser, Frithjof: *Die Sozialität des Handelns: Eine Aktualisierung der pragmatistischen Sozialtheorie*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2021.
- Pippin, Robert B.: *Kunst als Philosophie*, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Räber, Michael: »Philosophie der Kunst«, in: Michael G. Festl (Hg.), *Handbuch Pragmatismus*, Stuttgart: Metzler 2018, S. 171–177.
- Raters-Mohr, Luise: *Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys »Art as Experience«*, Bonn: Bouvier 1994.
- Rentsch, Thomas: [Art.] »Paradigma, exemplar«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* on-line, <https://doi.org/10.24894/HWPh.2932>
- Saito, Yuriko: *Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life*, London: Bloomsbury 2022.
- Schmidt, Sabine Maria: »Den Faden wieder aufnehmen. Von der Universalität des Textilen«, in: *Kunstforum International* 297 (2024), S. 46–59.
- Schulz-Schaeffer, Ingo: »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 39/4 (2010), S. 319–336.
- Siegmund: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld: transcript 2007.
- Siegmund, Judith: »Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst«, in: dies./Daniel Martin Feige (Hg.), *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2015, S. 119–142.
- Siegmund, Judith: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, Berlin: Metzler 2019.
- Thompson, James: *Care Aesthetics. For Artful Care and Careful Art*, Abingdon/New York: Routledge, 2022.
- Tronto, Joan: *Caring Democracy. Markets, Equality, and Justice*, New York: New York University Press 2013.

