

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Band: 19 (1951-1952)
Heft: 9

Artikel: John Deweys Aesthetik
Autor: Müller, Gustav E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758681>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

JOHN DEWEYS AESTHETIK

Von *Gustav E. Müller*

Da jedes Bild, vor dem ihr fleht und fliehet,
Durch euch so groß ist und durch euch so gilt...
Beweinet nicht zu sehr, was ihr ihm liehet

Stephan George

John Deweys reichhaltige, vielschichtige Aesthetik in *Art and Experience* ist wie ein tiefer geologischer Aufschluß, der Ursprünge bloßlegt und die Verwerfung der Schichten erklärt.

Sein Standpunkt ist im Grund ein Protest. Man muß die lebens- und kunstfeindliche puritanische Tradition kennen, um Deweys leidenschaftlichen Protest dagegen zu schätzen. «Warum», fragt er, «wird jeder Versuch, ideale hohe Werte mit natürlichen Lebenskräften zu verbinden, verdächtigt?» Der Moralismus macht sich dadurch zu einem Mitverschworenen einer Sinnlichkeit, die, enterbt und entwürdigt, eine ungesetzliche Winkelexistenz zu führen gezwungen ist. Und andererseits wird die Kunst, wenn sie dem Leben enthoben ist, zu einer blutleeren, bleichen Konvention, zu etwas «Besserem», das nur reiche Leute sich leisten können, zu einem Beutestück der Macht, zu einer Museumsangelegenheit. Echte Schönheit muß lebenswahr sein.

Was er so verwirft, ist mit Recht verworfen. Aber Verwerfung begründet keine Philosophie. Dewey hätte von Hegel, von dem er ja einmal ausgegangen ist, allerdings wissen müssen, daß eine echte Negation auch das Wesen des Gegners mit umfassen muß; daß eine Negation, die nur verneint, selber von dem angesteckt bleibt, was sie aus sich wegschaffen möchte.

Sein Protest gegen die puritanische Abspaltung von Leben und Wert wird auf die ganze abendländische Geschichte übertragen; er verbindet sich mit dem marxistischen Begriff der Klassengesellschaft. Als ob echte Kunst nicht in den verschiedensten gesellschaftlichen Gefügen geblüht hätte, im demokratischen Athen so gut wie unter despotischen Höfen! Und Deweys sachliche Einsicht siegt über seinen leidenschaftlichen Standpunkt, wenn er gegen die schreckliche Vereinfachung und vor der Verwirrung der Grundbegriffe warnt, die gerade in der ökonomischen Geschichtsverzerrung des Marxismus herrscht.

Der Widerstand gegen lebensfremde Autorität verführt ihn auch zu einer psychologischen Auflösung des Kunstwerkes. Es gibt kein Gedicht als verdichtete, eindeutige Gestalt, es gibt so viele Gedichte, als es Leser gibt. Ja, für den Dichter selber ist das Gedicht immer anders; es kommt darauf an, in welcher Stimmung und zu welcher Stunde er es wieder liest. Aber auch hier widerspricht die sachliche, bessere Einsicht dem weltanschaulichen Vorurteil: Im Kunstwerk ist der Unterschied von Selbst und Gegenstand aufgehoben; das seelisch-subjektive Geschehen ist nur der Vordergrund für das Werk selbst, dessen ästhetische Qualität eins ist mit dem, was das Werk ausdrückt und bedeutet, in seiner eigenen Beschaffenheit, nicht in uns. Wer im Werk nicht dessen eigene Schönheit anerkennt und sucht, sondern nur seine psychologische Privatunterhaltung, ist ein «ausgefranster (fuzzy) Sentimentalist». Auch der Psychologismus, der das Werk mit seelischen Vorbedingungen verwechselt, macht sich derselben Verwirrung schuldig wie der Oekonomismus, der das Werk mit seinen ökonomischen Vorbedingungen identifiziert. Ausgefranst ist auch der impressionistische Kritiker, welcher, statt sich sachlich in das Werk zu vertiefen, dem Publikum nur seine Stimmungen vorsetzt.

Dewey nennt seinen Standpunkt Naturalismus. Dieses Wort ist sein Banner des Protestes, das Zeichen, unter dem widersprochen wird. Es gibt nach ihm im Grunde nur zwei Weltanschauungen. Die eine ist supranaturalistisch, exzentrisch, jenseits von Erfahrung und Vernunft; die andere ist naturalistisch, ganz dieser Erde treu, vernünftig und erfahrungsgemäß.

Welche Rolle spielt die Kunst im Geistesleben der Menschheit? Diese Frage bringt Dewey in ein nicht geringes Gedränge mit seinem praktischen Instrumentalismus oder sozialen Pragmatismus. Einerseits muß die Kunst zu einem sozialen Instrument verdreht werden, andererseits läßt sich das Wesen der Kunst eine solche Verdrehung nicht gefallen.

Aehnlich wie *Friedrich Schiller* in seinen «Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen», sieht auch John Dewey die erzieherische Aufgabe der Kunst in der Harmonie der sonst gespalten bleibenden Gegensätze. Die Kunst lebt diesen konkreten Ausgleich vor. Sie vermeidet Extreme. Sie zwingt den Träumer zu objektiver und öffentlicher Gestaltung, und sie zwingt andererseits den Aktivist zur Schau. Sie verbindet die Spontaneität des Neuen mit der Tradition des Alten, an das sich die Kunst mit allen ihren Ausdrucksmitteln gebunden und dem sie sich verpflichtet weiß. Sie vermittelt zwischen dem übersteigerten Ge-

fühlsleben, dem sie im romantischen Stil zuneigt, und der Trockenheit und Gefühlskälte, in welchem ein nur praktisches Dasein verkümmert; der klassische Stil neigt zur Uebersteigerung dieser Seite des Regelmäßigen. Sie bewahrt die menschliche Mitte, in der es weder die (natürliche) Wiederholung des immer Gleichen noch ein Fortschreiten zu nur Neuem und Originellem gibt. Diese vermittelnde Bewahrung des Menschlichen ist selbst das große Abenteuer und Wagnis der Kunst.

Im Gegensatz zu der wissenschaftlich-technischen Zivilisation gewährt die Kunst Vollendung des Lebens als Erlebnis. Die Wissenschaft spricht in abstrakten allgemeinen Ausdrücken über Erfahrung, während in der Kunst Erfahrung zum Erlebnis wird. Denn ihr Sinn ist eins mit ihrem individuellen Ausdruck, während der Sinn der Wissenschaft der ist, außer sich auf zu machende Erfahrungen hinzuweisen, Rezepte vorzuschreiben.

Der Naturalismus ist nach Dewey das notwendige Wissen aller großen Kunst und besteht in der Verweltlichung aller Werte. Wir erinnern uns, von Platon und von Hegel gehört zu haben, daß die Vollendung der Kunst die einzige ideale und gediegene Einheit ist, die dem Menschen in diesem Leben zuteil wird — das Absolute in der Form sinnlicher Gegenwart. Diese idealistische Aesthetik, und nicht Deweys Naturalismus, macht den zentralen Wert verständlich, den die Aesthetik für Dewey besitzt. Wer sich gegen eine religiöse Metaphysik verschließt und zugleich den endlosen Fortgang wissenschaftlicher und praktischer Mühe unbefriedigend findet, muß sich zum Ersatz an die Aesthetik klammern. Und so heißt es in der Tat: *Keine* Erfahrung hat eine Einheit, wenn sie nicht ästhetisch ist. Kunst führt nicht zur Erfahrung, sondern konstituiert sie. *Entweder* leben wir in individuellen Wahrnehmungen *oder* in leblosen Konventionen und Mechanismen. *Alle* bewußte Erfahrung ist ästhetische Phantasie (imagination). Und wie bei Schelling heißt es: Die Kunst ist eine höhere Form der Erkenntnis, erhöhende Enthüllung einer intelligiblen Welt, Erkenntnis verklärend in mehr als Erkenntnis. Philosophie beginnt im Wunder und endet im Verstehen; Kunst geht aus von dem, was bekannt scheint, und endet im Wunder. Sowohl Philosophie als auch Kunst sind Flügel der Einbildungskraft; aber weil die Kunst diese in endlichen Werken verdichtet, gewährt sie dem Wagnis der Philosophie eine wirkliche Bestätigung. Durch die universale Sprache der Kunst nehmen wir teil an den offenbaren Beschaffenheiten unserer gemeinsamen Welt; sie ist die Feier des Lebens in seinem Gestaltwandel. Sie ist der Blitz, der uns entzündet, wenn wir praktisch unbelastet sind.

Das alles steht im schärfsten Widerspruch zu dem vermeinten Naturalismus; es wächst nicht aus ihm und ist undenkbar in ihm.

Die naturalistisch-pragmatistische Formel, aus der John Dewey hofft, seine Aesthetik abzuleiten, ist die immer wieder eingeschärfte Wechselwirkung zwischen Lebewesen und ihrer natürlichen Umwelt. Diese Wechselwirkung soll einerseits dazu dienen, den Abstand des ästhetisch festlichen Menschenlebens vom organischen Naturleben zu überbrücken, andererseits den andern Abstand von ästhetischem Lebensgenuß und dem schöpferischen Leben der Kunst zu beseitigen: Die Wechselwirkung von Lebewesen und ihrer Umwelt ist die Quelle *aller* Erfahrung.

Der Organismus befindet sich in einer Umwelt, die ihm teils abweisend und feindlich, teils entgegenkommend und freundlich begegnet. Wäre sie nur feindlich und enttäuschend, so wäre ihr Genuß ebenso unmöglich, als wenn eine vollständige und ungetrübte Anpassung herrschte. Damit der Mensch zu ästhetischem Lebensgenuß und zur Kunst komme, muß ihn das Vergangene und Gegebene nicht mehr bedrücken, und darf ihn auch die erwartete Zukunft nicht mit Angst und Unruhe erfüllen. Alles natürlich-organische Leben bewegt sich in Rhythmen, in immer wiederkehrenden automatischen Vorgängen von Schlaf und Wachen, von Keimen, Blühen, Reifen, von fragender Erwartung und antwortender Erfüllung, von vorbereitenden Spannungen, bereitstellenden Mitteln und Mittelgliedern und befriedigender «Konsumation». Deshalb ist die Kunst in Lebensprozessen vorgebildet, und deshalb gibt es auch keinen Unterschied zwischen angewandten Techniken und reinen Künsten. Dieser Unterschied ist von besitzenden und herrschenden Klassen erfunden.

Wenn der mit tierischem Ernst erstrebte Triumph über die gegnerische Umwelt, oder wenn die mit tierischem Ernst verzehrte Glücksgabe der Umgebung auch schon ästhetisch wäre, so würde es unmöglich sein, die festliche Freude und ihren menschlichen Ausdruck als ästhetisch von den interessierten Lebensprozessen zu unterscheiden. Hunde versammeln sich nicht, um mit Freude einer Katzbalgerei zuzuschauen. Menschen können aber sogar einen Gewaltmenschen, wie Napoleon etwa, bewundern, wenn er ein Schauspieler und Zurschausteller ist, auch wenn sie sich zugleich praktisch vor ihm fürchten oder ihn moralisch verurteilen. Gewiß, das festlich-besinnliche Leben, die ästhetische Funktion, ist ganz ursprünglich, sie kommt nicht etwa als angelernt hinzu. Der ästhetische Lebensgenuß, Freude an der bunten Erscheinung, ist nicht etwas, das sich reiche Leute leisten können,

wenn sie zuerst ein Leben lang dafür gearbeitet haben. Gegen dieses puritanisch-amerikanische Vorurteil hat Dewey einen wunderbaren Kampf geführt; aber aus seiner naturalistisch-pragmatischen Formel folgt das alles nicht im geringsten. Man kann den natürlichen Organismus und seine Leiden und Erfolge mit seiner Umgebung beklopfen, so lang man will, es springt keine Kunst und keine Aesthetik heraus. Das ästhetische Leben ist ein interesseloses Wohlgefallen am Interessierenden, eine entspannte Freude am Spannenden, ein leidenschaftsloses Aufnehmen von Leidenschaften, ein ernstes Spiel — und nicht ein grausames Katze-Maus-Vergnügen.

Die ästhetische Funktion des Menschen als ursprüngliche Lebensform entdeckt und mit Nachdruck verteidigt zu haben, bleibt trotzdem das große Verdienst dieses Teils von Deweys Aesthetik.

Er sagt auch selbst ganz richtig: Das ästhetische Erlebnis idealisiert die Beschaffenheit der gewöhnlichen Erfahrung.

Deweys Vorgehen mahnt mich an die von ihm verabscheute Methode gewisser Theologen, die alle Weltweisheit in Bausch und Bogen zu verdammen scheinen, nur um sie heimlich dem Wort Gottes unterzulegen und sie als Wort Gottes auszugeben. Dewey tut dasselbe mit umgekehrten Vorzeichen: Er verneint alle Ursprünglichkeit und Eigengesetzlichkeit nichtempirischer Werte, nur um sie heimlich seinem organischen Naturleben unterschieben zu können. Das wiederholt sich auch in seiner Philosophie der Kunst: Gewiß tragen alle Künste zur festlichen Erhöhung des Lebens bei und sind tot, wenn sie nicht von lebendigen Menschen aktualisiert werden. Damit sie aber das Leben erhöhen können, müssen sie selbst einen Ewigkeitszug in sich haben, welcher das Leben über sich selber hinaushebt.

Und wieder bemerken wir mit Erstaunen, daß Dewey seinen pragmatischen Maximen zum Trotz gerade die formalen, nicht-vitalen Werte des Kunstwerks klar erkennt und beschreibt.

Das Kunstwerk ist nämlich einzigartig, weil es die sonst üblichen empirischen Gegensätze von Ich und Nichtich, von Form und Stoff, von Einzelnen und Allen, von Zeitlichem und Räumlichem in seiner gediegenen Einheit aufhebt und versöhnt.

Das wirksame *Kunstwerk* ist nicht dasselbe wie das tote *Kunstprodukt*, das aus Stoffen, Farben, Tönen, Wörtern der Umgangssprache zusammengesetzt wird. Diese physischen Rohmaterialien werden erst zum Kunstwerk, wenn sie ein spannungsreiches Leben ausdrücken und bedeuten. Ebenso ist das dargestellte Leben («subject») nicht gleich der lebendigen Darstellung selbst («substance»). Das empirische Leben gibt Anlaß, gibt Farben und

Masken her, aber erst, wenn sie sich zu einem neuen, eigenständigen Rhythmus geordnet haben, werden sie ästhetisch real, werden sie zum Kunstwerk. Das Werk ist erst vollkommen, wenn seine einmalige, konkrete Form adäquat erfaßt und verstanden wird. Die Energie des Kunstwerks lebt in der Synthese von Beruhigung und Erregung, von Bewegung und Stille. Jedes Kunstwerk betont entweder mehr den räumlichen oder den zeitlichen Pol: Aber jedes existiert als ein bewegter Wechsel in sich gespannter Qualitäten, deren dauernder Charakter bleibt. Es teilt nicht ein privates Gefühl mit — sich wütend zu äußern, ist keine Wutdarstellung —, sondern es übersetzt praktische, gefühlsmäßige, intellektuelle Reaktionen aller Art in eine öffentliche, allen zugängliche und offenbare Form, die das alles scheint, ohne es zu sein. Künstlerisch ist ein Werk, wenn es den Mut schonungsloser Ehrlichkeit hat, aber zugleich die schonende objektive Formung meistert; während ein künstliches Werk einen unehrlichen Riß zwischen Vorhaben und Ausdruck aufweist, wenn die Charaktere des Kunstwerks nur dazu dienen, Mundstücke der Privat-zwecke ihres Urhebers zu sein. Ein ehrliches Werk ist ganz individuell, aber dank seiner Form auch ganz menschlich universal. Diese universale Mitteilung ist nicht die Absicht des Künstlers, sondern kommt seinem Werk zu. Die eigentliche Form konkreter Einheit muß unterschieden werden von der äußern Form der Mittelbarkeit, die gelernt werden kann als Technik. Technik allein führt zu nichts als leerer Virtuosität. «Kunst ist die größte geistige Leistung der Geschichte.» «In ihrer Freude lebt die ganze Kreatur auf.» «Sie stellt die Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit, von innern Erregungen und öffentlichen Handlungen wieder her.» Sie gibt uns eine qualitative Ganzheit, in der ein unendlicher Welthorizont mitgeahnt ist.

Von der Kunst zu den Künsten: Es ist ebenso falsch, wie Croce alle Künste zusammenlaufen zu lassen, als ihre fließenden Uebergänge zu mißachten. Jede Kunst hat einen durch ihr Medium vorgeschriebenen Mittelpunkt, wo sie ihr Bestes leisten und ausdrücken kann, was andern Künsten mit andern Media so aus-zuprägen versagt ist.

Die Mittel und Rohmaterialien der Künste werden zu Media, wenn das qualitative Ganze, das beabsichtigt ist, von vornherein in diesen und keinen andern Qualitäten erdacht ist; das Medium beherrscht dann von Anfang an den schöpferischen Vorgang und bleibt nicht nur ein Mittel zum Zweck, wie andererseits ein Rohmaterial Mittel zu einem industriellen Prozeß ist:

So schließt die *Architektur* die Zwecke des Wohnens, des Ar-

beitens und des Versammeltseins mit den großen Massen anorganischer Natur zusammen und errichtet sprechende Monumente sozialen Daseins;

so verleiht die *Bildhauerei* der organischen Existenz des Menschen Größe und Würde, ein Abglanz derjenigen Unsterblichkeit, wie sie Sterblichen gebührt;

so verschmilzt die *Malerei* natürliche und menschliche Szenen mit der Stimmung des Augenblicks und drückt im eigentlichen Wortsinn eine Weltanschauung aus;

so tönt die *Musik*, als ob sie vom Gefühl bewegt wäre, und erregt durch den Naturlaut den Zusammenprall und die Auflösungen unendlicher Strebungen;

so befreit das *Dichterwort* die Sprache aus praktischer Konvention und läßt die Einbildungskraft die ganze Welt der natürlich-menschlichen Erfahrung beschwören.

Was Dewey in allen diesen Künsten sieht, ist eine symbolische ideale Einheit von Seele und Leib, die auf eine ewige und ungebrochene Einheit des Seins hinweist; was alles von seinem gemeinten Naturalismus ebensoweit entfernt ist, als es andererseits von der Aesthetik des dialektischen Idealismus kaum zu unterscheiden ist. Wissenschaftliche Sprache besteht in abstrakten Zeichen, die immer auf zu lösende Aufgaben vorausweisen, wie etwa ein Straßensignal Anweisungen zum Handeln gibt. Die Wissenschaft ist so in einen unaufhörlichen praktischen Prozeß verflochten, der an keiner Stelle Vollendung gewährt. Die Kunst dagegen redet nicht über eine Sache, sondern ist die Sache selbst, indem sie sie darstellt in einem Ganzen, das sich selbst genügt und qualitativ als Ganzes sich selber aufbaut. Die Kunst rettet die konkrete Qualität des Lebens vor der abstrakten quantitativen Formel der Wissenschaft. Das heißt natürlich nicht, daß der Künstler nicht auch denke; aber der Künstler denkt konkret in den Termini seines Mediums.

So wenig die Kunst intellektualistisch ist, so wenig ist sie praktisch, wenn wir unter «praktisch» Handlungen verstehen, die um solcher Zwecke willen verfolgt werden, die der Handlung selber äußerlich sind. Und was anders sollen wir uns unter «praktisch» denken? Praktische Handlungen haben ihre Konsequenzen immer außer sich! Die künstlerische Schöpfung trägt ihre Konsequenzen und ihren Sinn im Gegensatz zur praktischen Handlung in sich selber. Sie ist selige Gegenwart, während die praktische Handlung immer auf eine erst zu erreichende Zukunft gerichtet ist.

Und wie sie nicht praktisch ist, so ist sie auch nicht moralisch. Nichts Menschliches ist ihr fremd oder ihrer unwürdig. Die Poesie

kritisiert das Leben nicht direkt, sondern durch lebenswahre Darstellung, die sich nicht an Richter, sondern an mitfühlende und phantasiebegabte Menschen richtet. Gerade durch diesen unschuldigen Gleichmut gegenüber moralischen Zensuren von gut und böse übt die Kunst ihre befreiende und vereinigende Macht aus.

Indem sie die Menschen ihr ewig Menschliches in zeit-räumlicher individueller Konkretheit erleben läßt, erweitert sie unsern Horizont, läßt uns andere Erfahrungs- und Lebenskreise kennen und schätzen lernen, schmelzt sie Schranken, die sonst zwischen unmittelbaren Sekten und Gruppen und Klassen und Völkern bestehen. Sie wirkt an dem Gewebe menschlicher Einheit durch die Kontinuität der Geschichte und durch die geographische Ausbreitung auf der Erde. Erst durch die Kunst wird der Mensch wahrhaft menschlich. In ihr und durch sie lernt er menschlich fühlen. Einzig durch die Denkmäler der Kunst bleiben uns auch vergangene Völker und Kulturen lebensnah.

Wer Schönheit so trefflich zu erkennen und darzustellen weiß, wird auch für die Häßlichkeit einen geschärften Blick haben. Das Buch über «Kunst und Erfahrung» endet mit der Verurteilung der häßlichen, widerwärtigen Auswüchse der Maschinezivilisation. Der Aufschwung in ästhetischem Sinn und künstlerischem Schaffen in den Vereinigten Staaten darf Deweys Aesthetik dankbar als bahnbrechend anerkennen.