

4. Kapitel
Die Ästhetik des
Second-Oxford-Hegelianismus
im Kontext

Ise Raters:

Ausgesprochen originelles, expressives und schönes Kunstwerk,
allerdings ganz ohne physische Gedächtnisstütze.

(Berlin 2003)

Am Ende des 19. Jahrhunderts gerät die schönheitsfixierte Ästhetik der angelsächsischen Romantik ins philosophische Abseits. Selbst unter den idealistischen Philosophen und Metaphysikern findet sie keine wirklichen Anhänger mehr. Statt dessen etabliert sich in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts im Kontext des ›Oxford-Idealismus‹ eine Ästhetik des Gefühls, die deutlich von Hegels Ästhetik geprägt ist.

1. Die Entstehung des Oxford-Idealismus

Seinen wichtigsten Vorläufer hat der Oxford-Idealismus im sogenannten ›Englischen Neuidealismus‹, einer philosophischen Bewegung, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Kontext der *Scottish School* von Thomas Reid formierte und die sowohl an die *Early English Divines* als auch an die *Cambridge Platonists* anknüpfte.¹ Zugerechnet werden hier Sir William Hamilton², William Whewell³ und Henry Longueville Mansel⁴. Man weiß heute noch von den Neuidealistinnen, weil ihre Kant-Kritik durch Coleridges Schrift *Aids to Reflection* vermittelt in den späten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts einer relativ breiten philosophisch interessierten Öffentlichkeit bis in die U.S.A. hinein bekannt wurden.⁵ Erste Kritiker⁶ des

¹ Vgl. die Anmerkung 13 in Kapitel 2.

² Sir William Hamilton (1805–1865) war Professor für Metaphysik und Logik in Edinburgh. Seine wichtigsten Werke sind *Discussion on Philosophy and Literature* von 1852 und *Lectures on Metaphysics* von 1859. Kritik an Hamiltons Philosophie formuliert Mill, John Stuart: *An Examination of Sir Hamilton's Philosophy* von 1865.

³ Als William Whewells (1794–1866) Hauptwerk gilt *History of the Inductive Sciences* von 1837.

⁴ Als Henry Longueville Mansels (1820–1871) Hauptwerk gilt *Limits of Religious Thought* von 1858.

⁵ Laut Perry ist das Denken der Neuidealistinnen wesentlich durch eine Adaption der Philosophien von Kant und Fichte von einem religiös-spiritualistischen Standpunkt aus geprägt. Perry, Ralph Barton: *Philosophy of the Recent Past. An Outline of European and American Philosophy since 1860*. London 1927, 15.

⁶ Nach Passmore waren beide als Systematiker unbedeutend. Passmore, John: *A Hundred Years of Philosophy*. Bungay Suffolk 1957/²1966, 52. Vgl. zum Oxford-Idealismus (in Auswahl) außerdem auch Collingwood, Robin George: *Ruskin's Philosophy*. In ders.: *Essays in the Philosophy of Art*. Hrsg. v. A. Donagan. Bloomington 1964, 25; sowie Muirhead, John H.: *The Platonic Tradition in Anglo-Saxon Philosophy*. Studies in the History of Idealism in England and America. London 1931; sowie Anderson P. R.; Fisch, M. H.: *Philosophy in America, from the Puritans to James*. New York 1939; sowie Cun-

englischen Neuidealismus waren die Cambridger Philosophen John Grote⁷ und James F. Ferrier⁸.

(a) *Der First-Oxford-Idealismus*. Die Geschichte nimmt ihren Lauf, als im Jahr 1865 das Buch *The Secret of Hegel* des schottischen Philosophen J. H. Stirling⁹ erscheint und einen regelrechten Hegel-Boom entfacht. Von heute auf morgen liegt Hegels Philosophie so sehr im Trend, daß William James von einem »Hegel-Enthusiasmus«¹⁰ spricht. Jetzt geht es Schlag auf Schlag. Im Jahr 1874 folgt die kommentierte englische Übersetzung von Hegels *Wissenschaft der Logik* von William Wallace. Im Jahr 1883 veröffentlicht der Glasgower Philosoph Edward Caird¹¹ ein Buch mit dem schlichten Titel

ningham, Custavus Watts: *The Idealistic Argument in Recent British and American Philosophy*. New York 1933; sowie Pucelle, J.: *L'Idealism en Angleterre de Coleridge á Bradley*. Neuchâtel 1955.

⁷ Als das Hauptwerk von John Grote gilt *Exploratio Philosophica* von 1865.

⁸ James F. Ferrier war Schüler von George Berkeley. Als sein Hauptwerk gilt *Institutes of Metaphysics* von 1855. Sein Gesamtwerk wurde 1866 herausgegeben als *J. F. Ferrier: Lectures in Early Greek Philosophy and other Remains*.

⁹ Nach Passmore lautet der Grundtenor von Stirlings »eifrigen, aber wenig sachkundigen Ausführungen«, daß Hegel und Kant in philosophischer Hinsicht wenig innovativ gewesen seien, dafür aber eine neue Form von philosophisch begründeter Religiosität etabliert hätten. *Passmore: Philosophy*. A. a. O. (48–51) 51. Vgl. auch *Stirling, A. H.: J. H. Stirling. His Life and Work*. O. O. 1912. Bei Perry lesen wir: »Now established itself in academic and scholarly circles through Stirling's *Secret of Hegel*, which appeared in 1865, and marks the beginning of the idealistic movement which, through Caird, Green, Bradley and others became to dominate English philosophy at the close of the century.« *Perry: Philosophy*. A. a. O. 15f. Bei Caird heißt es: »To English readers Hegel was first introduced in the powerful statement of his principles by Dr. Hutchinson Stirling.« *Caird, Edward: Hegel*. Edinburgh/London 1883, vi. Vgl. auch *Hollingwood: Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 28; sowie *Passmore: Philosophy*. A. a. O. 48–51.

¹⁰ *James, William: On Some Hegelianism*. In: *Mind*. April 1882. Im Text zit. nach *ders.: The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*. New York/London/Bombay 1904, (263–298) 263. William James bemerkte, daß das Interesse an Hegels Philosophie in England zu einem Zeitpunkt aufkam, als es in Deutschland im Schwinden gewesen sei. Er erklärt das damit, daß es im angelsächsischen Sprachraum das Bedürfnis nach einer philosophisch fundierten Religion gegeben habe. A. a. O. 263. Diese Erklärung ist jedoch (soweit man überhaupt eine abgeben sollte) sicherlich nicht hinreichend.

¹¹ Edward Caird (1835–1908) war Professor der schottischen *University of Glasgow*. Er gilt als einflußreicher Lehrer (vgl. *Passmore: Philosophy*. A. a. O. 537, Anm. 12 mit einer umfangreichen Liste von einflußreichen Schülern). Seine wichtigsten Werke sind (außer dem noch zu nennenden Buch über Hegel) seine *Lectures on Kant* von 1877, seine *Essays on Literature and Philosophy* von 1892 (es handelt sich um Aufsätze über Rousseau, Dante, Goethe und Wordsworth), *The Evolution of Religion* von 1893 und schließlich *The Evolution of Theology in the Greek Philosophers* von 1904. Vgl. zu Cairds

Hegel. Dieses Buch hat zwar einen stark narrativen Charakter und legt den Schwerpunkt auf Hegels persönliche Beziehung zu Schelling. Außerdem wird Hegels Philosophie ausschließlich als Theologie gelesen.¹² Dennoch kann es als die erste kenntnisreiche Abhandlung über Hegels Philosophie im angelsächsischen Sprachraum gelten.¹³ Im Jahr 1886 erscheint schließlich die Einleitung zu Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* in Bosanquets Übersetzung.¹⁴ Das markiert die Geburtsstunde der Hegelianischen Ästhetik des Oxford-Idealismus.

Obwohl die angelsächsische Hegelbegeisterung ursprünglich von Schottland ausgeht, wird im ausgehenden 19. Jahrhundert das englische Oxford zum Zentrum des angelsächsischen Hegelianismus. Hier lehrt nämlich der Moralphilosoph Thomas Hill Green¹⁵, der das Hegel-Bild im angelsächsischen Sprachraum bis ins 20. Jahrhundert hinein prägt¹⁶, als er im Jahr 1880 Hegels Philosophie von der Warte des Deutschen Hermann Lotze¹⁷ aus kritisiert. Diese Kritik besagt im

Philosophie auch Jones, H; Muirhead, J. H.: *The Life and Philosophy of Edward Caird*. London 1921.

¹² Caird, Edward: *Hegel*. Edinburgh/London 1883, 59.

¹³ Vgl. zu Cairds Sicht auf Hegels Religionsphilosophie auch *Passmore: Philosophy*. A. a. O. 55 f.

¹⁴ *Bosanquet, Bernard: The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*. Hrsg. v. B. Bosanquet. London 1886.

¹⁵ Green hatte (wie später auch Bosanquet) einige der Schriften Lotzes übersetzt, um dann aus Lotzes Perspektive die methodische Abhängigkeit Cairds von Hegel zu kritisieren. Thomas Hill Green (1836–1882) war Professor für Moral-Philosophie an der Oxford University. Als seine Hauptwerke gelten *Introduction to Hume's Treatise of Human Nature* von 1874 und die *Prolegomena to Ethics* (posthum 1883). Nach dem Zeugnis von William Sweet hatte Green jedoch »kein großes Interesse an der Ästhetik oder der Philosophie der Kunst«. Es heißt bei Sweet: »Of the principal figures of the ›first generation‹ of idealist T. H. Green and Edward Caird, neither had a strong interest in aesthetics or the philosophy of art.« *Sweet, William: British Idealist Aesthetics. Origins and Themes*. In: *British Idealism and Aesthetics*. Hrsg. v. W. Sweet. In: *Bradley Studies. The Journal of the Bradley Society* 7/2. Hrsg. v. W. J. Mander, G. Stock. Oxford 2001, (131–161) 131. Sweet erwähnt den Band *Caird: Essays on Literature and Philosophy*. A. a. O.

¹⁶ Durch die Rezeption von Lotzes Kritik geschah es nach Robert Stern, daß »misgivings quickly surfaced regarding Hegel's Idealism.« *Stern, Robert: Introduction*. In: *G. W. F. Hegel. Critical Assessments*. Bd. 2. O. O. 1993, 3. Vgl. zu Lotzes Einfluß auf den angelsächsischen Hegelianismus auch *Passmore: Philosophy*. A. a. O. 49 ff.; sowie *Devaux, Philippe: Lotze et son influence sur la philosophie anglo-saxonne*. Brüssel 1932.

¹⁷ Rudolf Hermann Lotze (1817–1881) war Professor für Philosophie in Leipzig, Göttingen und Berlin. Als seine Hauptwerke gelten *Mikrokosmos*. 3 Bde. Leipzig 1856, Leipzig 1858, Leipzig 1864; seine *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*. Leipzig 1868;

Kern, daß Hegels konstruierte intellektualistische Philosophie wegen ihrer starren dialektischen Grundstruktur die Vielfalt der Phänomene der lebendigen Erfahrung nicht adäquat erfaßt habe.¹⁸ Spuren dieser Kritik finden sich bis in den amerikanischen Pragmatismus.¹⁹ Heute wird Green in philosophiegeschichtlichen Abhandlungen

sein *System der Philosophie*. 2 Bde. Leipzig 1874, Leipzig 1879, sowie seine *Grundzüge der Ästhetik*. Leipzig 1884. Vgl. dazu Guyer, Paul: Lotze. In: *Encyclopedia of Aesthetics*. (4 Bde.) Bd. 3. Hrsg. v. M. Kelly. New York 1998, 167 f.

¹⁸ Eine ähnliche Wirkmacht wie die Schrift von Green entfaltete die Schrift *Hegelianism and Personality* von Andrew Seth von 1887. Sie richtet gegen Hegels Philosophie unter anderem folgenden Einwand: »Real things are not the shadows of intellectual conceptions, but intellectual conceptions are themselves the shadows of a real world.« *Seth, Andrew: Hegelianism and Personality*. Edinburgh/London 1887, 147. An anderer Stelle heißt es: »What I have most attacked in the Hegelian Philosophy, both in the concluding lecture of Scottish Philosophy and throughout Hegelianism and Personality, is just its tendency to hypostasise thoughts or categories and thus to put knowledge in the place of reality, or ›to construct the world of mere universals‹ – ›to deduce existence from pure or abstract thoughts.« *Seth, Andrew: Hegelianism and its Critics*. In: *Mind*. 1894, (1–25) 4.

¹⁹ So lautet der Grundtenor der Hegel-kritischen Schriften *On Some Hegelianism and Hegel and his Method* von James aus dem Jahr 1882, daß Hegel zwar die Vielfalt und den Fluß aller Phänomene im Universum gesehen, diese Vielfalt jedoch gewaltsam mit seiner dialektischen Methode in ein System gepreßt und künstlich unter die Einheit des Begriffs gezwungen habe. James verweist insbesondere auf das Feld der Moral. Es heißt: »There are such real conflicts, irreducible to any intelligence, and giving rise to an excess of possibility over actuality.« *James: On Some Hegelianism*. A. a. O. 294. Vgl. mit ähnlichem Tenor ders.: *Hegel and his Method*. In: *A Pluralistic Universe*. New York/London 1909. Im Text zit. nach: *Hegel und seine Methode*. In: *ders. Das pluralistische Universum*. Vorlesungen über die gegenwärtige Lage der Philosophie. Leipzig 1914/Darmstadt 1994, 50–82. Vgl. erhellend zur Philosophie von James auch Perry, Ralph Barton: *The Thought and Character of William James*. As revealed in unpublished correspondence and notes, together with his published writings. 2 Bde. London 1935. Vergleichbares findet sich 1911 bei dem englischen Pragmatisten F. C. S. Schiller. Schiller würdigt zunächst den Grundgedanken von Hegels Vernunftontologie, demzufolge »um die Welt wahrhaft begrifflich zu machen, die Erzeugung der Wahrheit und die Erzeugung der Wirklichkeit zusammenfallen müssen«. Dann aber fährt er fort, daß Hegel »in der Ausführung diesen großen Gedanken« leider »verdarb«. Er habe nämlich das Denken von der Wirklichkeit separiert, indem er es auf Abstraktion und nicht auf konkrete Situationen in der Wirklichkeit gerichtet habe. Je abstrakter aber das Denken werde, um so bedeutungsloser (weil wirklichkeitsferner) werde es auch. Hegels dialektische Interpretation der zeitlichen, realen Prozesse der Vielfalt der realen Ereignisse des Weltprozesses sei inadäquat, weil immer ein »Überschuß an Gehalt« bliebe, den das »Wirkliche gegenüber dem Logischen aufweist«. Das Denken müsse immer von der konkreten Wirklichkeit ausgehen. Dann erst hätte die Hegelsche These von der Identität des Wirklichen und des Wahren Sinn. *Schiller, Ferdinand Canning Scott: Humanismus*. Beiträge zu einer pragmatischen Philosophie. Leipzig 1911, (226–229, 310–340), 310 f.

nicht mehr als einflußreicher Kritiker Hegels, sondern als akademischer Lehrer aufgeführt, weil sich um seine Person in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (ein genaues Datum ist nicht mehr zu rekonstruieren) die Bewegung des Oxford-Idealismus herausbildet, die das Philosophieren im angelsächsischen Sprachraum weit über die Jahrhundertwende hinaus prägt. Green bildet das Zentrum der ersten Generation dieses Oxford-Idealismus, die gemeinhin als *First-Oxford-Idealismus* bezeichnet wird.²⁰ Der Vollständigkeit halber muß allerdings auch J. M. E. McTaggart²¹ aus Cambridge erwähnt werden. McTaggart ist einer der ersten einflußreichen Verteidiger von Hegels Philosophie. Er versucht schon sehr früh klarzustellen, daß »das dialektische System Hegels« nicht so »wunderbar und mystisch« sei, wie es im angelsächsischen Sprachraum gern dargestellt wird. McTaggart betont insbesondere, daß Hegels Philosophie »nicht den Versuch« mache, »das Element der unmittelbaren Erfahrung zu eliminieren, um einen sich selbst genügenden und sich selbst erzeugenden Gedanken zu produzieren«²². McTaggarts Stimme wird aller-

²⁰ Claudia Moser bezeichnet Green in ihrem gut recherchierten Überblick über die Geschichte des angelsächsischen Hegelianismus deshalb auch als den »eigentlichen Begründer des Anglo-Hegelianismus«. Moser, Claudia: *Die Erkenntnis- und Realitätsproblematik*. Bei F. H. Bradley und B. Bosanquet. Würzburg 1989, (1–25) 4. Vgl. auch Claudia Mosers Portrait von Francis Bradley in *dies: Francis Herbert Bradley*. Dargestellt von Claudia Moser. In: *Information Philosophie*. Hrsg. v. P. Moser. August 2002, 64–70. Es folgt ein Artikel über Bradleys Nachlaß in seinen *Collected Works*. A. a. O. 70–75.

²¹ J. M. Ellis McTaggart (1866–1925) lehrte am *Trinity College* in Cambridge. Als seine Hauptwerke gelten *Studies in Hegelian Cosmology* von 1901, *Some Dogmas of Religion* von 1906, sowie *The Nature of Existence* von 1921.

²² »The dialectic system is not so wonderful or mystic as it has been represented to be. It makes no attempt to deduce existence from essence; it does not attempt to eliminate the element of immediacy in experience, and to produce a self-sufficient and self mediating thought.« *McTaggart, J. M. Ellis: The Changes of Method in Hegel's Dialectic*. In: *Mind* 1. 1892, (188–205) 205. Aufschlußreich zum Verhältnis von McTaggart zu Hegel ist Breunig, Hans-Werner: *McTaggarts kritische Auseinandersetzung mit Hegel*. In *ders.: Die Gemeinschaft in der Metaphysik McTaggarts*. In: *Europäische Hochschulschriften* 20/335. Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris, 1991, 18–79. Breunig hebt hervor, daß »der positive McTaggart an Hegel nicht so destruktiv herangegangen« sei wie andere Autoren seiner Zeit, die es sich anders als McTaggart »zur Aufgabe gemacht« hätten, »ein gewaltiges Gebäude zu Fall zu bringen«. A. a. O. 20. Laut Breunig hat sich McTaggart auf die Schriften Hegels konzentriert, die nach der *Phänomenologie* (sprich: nach Hegels dezidiert Abwendung von Schelling) entstanden und erschienen sind. A. a. O. 21.

dings erst im frühen 20. Jahrhundert gehört. Zunächst setzt sich das von Green gezeichnete Hegel-Bild durch.

(b) *Der Second-Oxford-Hegelianismus*. Seinen Höhepunkt hat der Oxford-Idealismus in seiner zweiten Generation. Hinzugerechnet werden neben dem Aristoteles-Experten John Alexander Smith²³ auch Nicht-Philosophen wie der Literatur-Experte, Croce-Schüler und Sekretär der Aristotelian Society Wildon Carr (1857–1931), der Staatsmann R. B. Lord Haldane (1856–1928) und der Wirtschaftshistoriker Bonar.²⁴ Im Zentrum steht der Oxforder Philosophieprofessor Francis Bradley²⁵, der zur Ästhetik allerdings nur einen einzigen (und unergiebig) Aufsatz veröffentlicht hat.²⁶ Dieses Themenfeld überläßt er seinem Bruder, dem Oxforder Literaturprofessor und Shakespeare-Experten Andrew Bradley. Neben Andrew Bradley ist in Sachen Ästhetik Bernard Bosanquet²⁷ besonders hervorzuheben: Es ist Bosanquets Bemühungen um die Ästhetik Hegels zu verdanken, daß sich die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus im ausgehenden 19. Jahrhundert grundsätzlich erneuern kann, nachdem sie solange unter der selbstverständlichen und unbestrittenen Vorherrschaft der englischen Romantik gestanden hat. Nachdem Bosanquet im Jahr 1886 die Einleitung von Hegels Vorlesungen über die Ästhetik in englischer Sprache herausgegeben hat (s. o.), wird er zu einem großen Verehrer dieser Ästhetik. Davon sprechen sowohl das Kapitel *Objectice Idealism* der einflußreichen *A History of Aesthetic*

²³ John Alexander Smith (1863–1939) war als Übersetzer aristotelischer Schriften einflußreich, aber auch als Mitglied des *Balliol College* in Oxford (1892–1910), als *Waynflete Professor of Moral and Metaphysical Philosophy* (1910–1935) und als Mitglied des *Magdalen College*.

²⁴ Vgl. *Passmore: Philosophy*. A. a. O. 60 (Anm.); sowie *Sweet: British Idealist Aesthetics*. A. a. O. 132; sowie *Bradley, Andrew C.*; *Lord Haldane, R. B.*; *Bernard Bosanquet*. *Proceedings of the British Academy* 1923.

²⁵ Als Francis Herbert Bradleys (1846–1924) Hauptwerke gelten die *Ethical Studies* von 1876, die *Principles of Logic* von 1883, *Appearance and Reality* von 1884, und schließlich *Truth and Reality* von 1915.

²⁶ *Bradley, Francis H.: On the Treatment of Sexual Detail in Literature*. 1912. Im Text zit. nach *ders.: Collected Essays*. Oxford 1935/1969, 618–627.

²⁷ Vgl. zum philosophischen Verhältnis von Francis Bradley und Bernard Bosanquet *Houang, Francois: Le Néo-Hegelianisme en Angleterre*. La Philosophie de Bernard Bosanquet. Pairs 1954; sowie *Rogers, Arthur Kenyon: English and American Philosophy Since 1800. A Critical Survey*. New York 1928, 264; sowie *Perry: Philosophy*. A. a. O. 135f.; sowie *Bradley, A. C.*, *Lord Haldane, R. B.*; *Bernard Bosanquet*. A. a. O. 8–23.

von 1892²⁸ als auch Bosanquets eigene reife Ästhetik²⁹ eine deutliche Sprache.

Auch die Praktische Philosophie³⁰ und die Metaphysik³¹ der zweiten Generation des Oxford-Idealismus' tragen deutliche Spuren der Philosophie Hegels. Deshalb werde ich die Philosophen der zweiten Generation des Oxford-Idealismus nicht (wie es sich in der Literatur manchmal auch findet) als Second-Oxford-Idealisten, sondern präziser als ›Second-Oxford-Hegelianer‹ bezeichnen.³² Damit soll jedoch nicht angedeutet werden, daß die Second-Oxford-Hegelianer die Philosophie Hegels nachgebetet hätten. Moser warnt zurecht davor, daß das Etikett ›Hegelianer‹ den Eindruck erwecken könnte, als hätten die Second-Oxford-Hegelianer in »Abhängigkeit von einem nach England verpflanzten Hegel«³³ philosophiert! Der Eindruck wäre falsch. Für alle Second-Oxford-Hegelianer gilt vielmehr, was Horstmann über F. Bradley sagt: Sie haben »Hegel benutzt, ohne ihm zu folgen«³⁴. Die Eigenständigkeit des Second-Oxford-Hegelia-

²⁸ *Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetic.* London 1892/⁴1917. 317–362. Vgl. dazu Absatz 2.6.a. sowie Abschnitt 5.1.

²⁹ Vgl. dazu die Abschnitte 5.3. und 5.4.

³⁰ Hervorzuheben ist vor allem *Bosanquet, Bernard: The Philosophical Theory of the State.* London 1899/⁴1923. Reprinted 1951.

³¹ Hier steht im Zentrum *Bradley, Francis Herbert: Appearance and Reality.* London 1884. Im Text zit. nach *ders.: Erscheinung und Wirklichkeit.* Übers. u. Vorwort v. F. Blaschke. Leipzig 1920.

³² Der ›Oxford-Idealismus‹ insgesamt wird heute auch ›Oxford-Hegelianism‹, ›British Idealism‹, ›British Hegelianism‹, ›Anglo-Hegelianismus‹ oder ›Anglo-Idealismus‹ genannt. Diese Abhandlung nennt die Bewegung insgesamt den ›Oxford-Idealismus‹ und bezeichnet die zweite Generation als ›Second-Oxford-Hegelianismus‹. Folgende Überlegungen waren ausschlaggebend. (1) Es wäre verfehlt, die gesamte Bewegung des Oxford-Idealismus als ›Hegelianismus‹ zu bezeichnen, weil sich nur die zweite Generation ausgiebig mit der Philosophie Hegels befaßt, während die Vertreter der ersten und dritten Generation unter dem Einfluß anderer Autoren standen. (2) Gegen eine Etikettierung des Oxford-Idealismus als ›britischer Idealismus‹ spricht, daß damit der Oxford-Idealismus nicht von anderen idealistischen Strömungen unterschieden werden könnte. (3) Gegen das Etikett ›angelsächsischer Idealismus‹ spricht schließlich, daß es in dieser Abhandlung die gesamte idealistische Philosophie im angelsächsischen Sprachraum vom Beginn des 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts bezeichnet.

³³ Dieses Argument gegen die Redeweise vom angelsächsischen oder britischen ›Hegelianismus‹ findet sich bei *Moser: Die Erkenntnis- und Realitätsproblematik.* A. a. O. 3.

³⁴ *Horstmann, Rolf Peter.: Ontologie und Relation.* Königstein i. Ts. 1984, 111. Horstmann konstatiert in Bradleys Philosophie eine »eigentümliche Mischung von Reverenz und Distanz« zu Hegels Philosophie. »Bradleys Hegel-Rezeption« sei »sehr selektiv gewesen«, so daß es »nicht sehr aufschlußreich sondern eher irreführend« wäre, Bradley als Hegelianer zu »charakterisieren«. A. a. O. 111. Mit demselben Tenor betont Blasch-

nismus gegenüber der Philosophie Hegels kann gar nicht genug betont werden. Zumal die ästhetische Landschaft Englands um die Wende zum 20. Jahrhundert natürlich nicht ausschließlich von der Hegelschen Ästhetik beherrscht wird! Mit der frühen Ästhetik des Italiensers Benedetto Croce und dem Werk des großen englischen Kunsthistorikers John Ruskin gewinnen zwei weitere Ästhetiken Einfluß auf die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus³⁵, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre reife Gestalt entwickelt.

2. Der ästhetische Moralismus des frühen John Ruskin

Glauben wir Günter Metken, dann ist der Kunsthistoriker John Ruskin³⁶ in England bis heute »eine Kultfigur, mehr noch, eine Legende«. Als »frühreifere Wunderkind« bereist er »mehrfach mit der Kutsche den Kontinent und betätigte sich nach Studien in Oxford als unabhängiger Kritiker und Kunstschriftsteller«³⁷. Sein umfangreiches Lebenswerk füllt schließlich stolze 39 Bände.³⁸ Im Jahr 1871

ke, daß Francis Bradley Hegels Logik nicht reformulieren, sondern »umdenken« wollte. Blaschke, Friedrich: *F. H. Bradleys Philosophie und ihre zeitgeschichtliche Bedeutung*. In: *Bradley, F.: Appearance and Reality*. A. a. O. XVI. Tatsächlich hat sich F. Bradley vom Etikett »Hegelianer« ausdrücklich distanziert. Es heißt: »I fear that, to avoid worse misunderstandings, I must say something as to what is called »Hegelianism«. For Hegel himself, assuredly I think him a great philosopher; but I never could have called myself an Hegelian, partly because I can not say that I have mastered his system, and partly because I could not accept what seems his main principle, or at least part of that principle. I have no wish to conceal how much I owe to his writings; but I will leave it to those who can judge better than myself, to fix the limits within which I have followed him. As for the »Hegelian School« which exists in our reviews, I know no one who has met with it anywhere else.« *Bradley, Francis Herbert: The Principles of Logic*. London 1883/21992, X.

³⁵ Vgl. dazu das gesamte 5. Kapitel.

³⁶ Der Kunstkritiker, Pädagoge, Ökonom und Sozialreformer John Ruskin (1819–1900) war ab 1871 *Professor of Fine Arts at Oxford* und in dieser Funktion ab 1871 auch Herausgeber der Zeitschrift *Fours Clavigera*. *Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*. Keston 1871–1884.

³⁷ *Metken, Günter: Kunst und Lebenskunst*. Das Gewissen des neunzehnten Jahrhunderts. John Ruskin, Ästhetiker und Moralprediger. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 15. 1. 2000, vi. Ein luzider Überblick über die Diskussion von Ruskins Ästhetik seit Beginn des 20. Jahrhunderts findet sich in *Landow, Georg P.: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. Princeton 1971, 3–39.

³⁸ Vgl. die Gesamtausgabe *Ruskin, John: The Works of John Ruskin*. Hrsg. v. E. T. Cook, A. Wedderburn. London 1903–1912. Ruskins wichtigste kunsthistorische Werke sind:

wird er als anerkannte Autorität im Bereich der bildenden Kunst³⁹ Honorarprofessor für Kunstgeschichte an der Universität von Oxford. In dieser Position beeinflusst er die Ästhetik des Oxford-Idealismus, die hier gerade im Entstehen begriffen ist.

(a) *Der Mythos vom Hegelianer Ruskin*. Im Oxford-Idealismus gibt es eine seltsame Gepflogenheit: Wenn eine Ästhetik in den Fokus des Interesses gerät, werden Anstrengungen unternommen, diese Ästhetik als »im Grunde genommen längst schon hegelianische« Ästhetik auszuweisen.⁴⁰ John Ruskin ist ein bekannter Mann seiner Zeit. Also wird seine Ästhetik intensiven Hegelianisierungsbemühungen unterzogen. Erste Spuren vom Mythos des »Hegelianers« Ruskin finden sich in Bosanquets *A History of Aesthetic* von 1892. Hier wird Ruskins Ästhetik als »vitale Synthese« der Ästhetiken Hegels und der englischen Romantik bezeichnet.⁴¹ Der späte Bosanquet von 1915 nennt Ruskin sogar den bedeutendsten Kritiker von Hegels Ästhetik im angelsächsischen Sprachraum, obwohl er mit keiner einzigen Passage aus Ruskins gigantischem Lebenswerk aufwarten kann, in der Hegels Ästhetik überhaupt erwähnt wird!⁴² Weitere Nahrung bekommt der Mythos durch den Third-Oxford-Idealisten Robin George Collingwood. Collingwoods Vater hatte als persönlicher

The Seven Lamps of Architecture. London 1849; *Modern Painters*. 5 Bde. London 1843, London 1846, London 1856, London 1856, London 1860. Vgl. dazu in Auswahl auch Hewison, Robert: *John Ruskin. The Argument of the Eye*. London 1976; sowie Hilton, T.: *John Ruskin. The Early Years. 1819–1859*. New Haven/London 1985; sowie Ladd, Henry: *The Victorian Morality of Art. An Analysis of Ruskin's Esthetic*. New York 1932; sowie Rosenberg, John D.: *The Darkening Glass. A Portrait of John Ruskin's Genius*. London 1961.

³⁹ Es geht in Ruskins ästhetischen Schriften fast ausschließlich um bildende Kunst. Hierin sieht Bosanquet sowohl die Stärke als auch die Schwäche von Ruskins Ästhetik. *Bosanquet: History*. A. a. O. 447, 465 f. Nach Landow ist es jedoch ein Desiderat der Ruskin-Forschung, daß Ruskins Literaturkritiken weitgehend unberücksichtigt blieben. *Landow: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskins*. A. a. O. 9 f. Vgl. dazu auch Bloom, Harold: *The Literary Criticism of John Ruskin*. New York 1965.

⁴⁰ Eine Kostprobe habe ich schon im Abschnitt 2.6. gegeben. Hier wird skizziert, mit welchen Argumenten Andrew Bradley die Ästhetik von Wordsworth dieser Prozedur unterzogen hat.

⁴¹ *Bosanquet: History*. A. a. O. (448–453) 448, 453. Vgl. außerdem auch a. a. O. 343 Anm. 1, 357.

⁴² *Bosanquet, Bernard: Three Lectures on Aesthetic*. London 1915. Reprinted New York 1968, 61.

Freund und Sekretär schon 1872 eine Biographie⁴³ von John Ruskin veröffentlicht. Robin George Collingwoods Aufsatz *Ruskin's Philosophy* von 1925 erklärt es dann einerseits für »so sicher, wie man aufgrund von negativer Evidenz nur sein kann«, daß Ruskin »niemals etwas von Hegel gelesen hat«. Die einleuchtende Begründung lautet, daß Ruskin Hegels »Namen nur ein einziges Mal erwähnen« würde als jemanden, von dem er »irgendwie gehört« habe, »daß er irgend etwas mit irgendeinem Absoluten zu schaffen« habe. Andererseits aber nennt derselbe Collingwood im selben Atemzug denselben Ruskin einen »Hegelianer im wahrsten Sinne des Wortes«, mit dem (schwachen) Argument, daß Ruskin »denselben Blick auf die Welt« und denselben »instinktiven Zugang zur Realität« gehabt hätte, der Hegel veranlaßt habe, »die Logik in Begriffen der Geschichte neu zu schreiben«.

Vor allem aber behauptet Collingwood, daß Ruskins Ästhetik quasi eine hegelianische Ästhetik sei, weil sie jedes Kunstwerk als »Exponent« und Ausdruck des moralischen Entwicklungsstandes eines Volkes ansähe.⁴⁴ Das ist zwar tatsächlich Ruskins zentrale These. Dennoch sollte man seine Ästhetik nicht als »hegelianische Ästhetik« lesen, weil Ruskins Ästhetik nämlich keineswegs aus einem dubiosen⁴⁵ Prähegelianismus hervorgegangen ist, sondern aus der

⁴³ Collingwood, W. G.: *Ruskin's Art Teaching*. Oxford 1892. Vgl. dazu auch Landow: *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. A. a. O. 6, Anm. 2.

⁴⁴ »In a quite real sense he was a Hegelian; not that he ever read Hegel or knew anything about him, but that he had the same outlook on the world, the same instinctive attitude towards reality which made Hegel rewrite logic in terms of history.« Collingwood: *Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 17. Daß Ruskin Hegels Schriften nicht kannte, hält Collingwood für so sicher, »as negative evidence can make anything. He names him once, in the Metaphysical Society paper mentioned above in 1871, when Hegel was just becoming known in England: but the reference shows that Ruskin only knew of him by hearsay, in connection with something called the Absolute«. A. a. O. 17, Anm. 8 (vgl. auch 28). Die von Collingwood als »mißglückt« erwähnte Abhandlung ist ein kurzer Essay von 1893, der die Frage nach der Herkunft unserer Begriffe behandelt. Hegels Name wird erwähnt, als Ruskin das Denken eines fiktiven Malers im Gegensatz zu dem spekulativen Denken der Philosophen als konkretes Denken ausweisen will. Es heißt, daß der Maler »has no ray, no incipience of faculty beyond this. No quantity of the sternest training in the school of Hegel, would ever enable him to think the Absolute.« *Ruskin, John: The Range of Intellectual Conception Proportioned to the Rank in Animated Life*. In *ders: The Works of John Ruskin*. A. a. O. Bd. 34, (105–111) 108.

⁴⁵ Der sachliche Hintergrund ist folgender: Laut Collingwood gibt es im England des 19. Jahrhunderts zwei entgegengesetzte philosophische Strömungen. Der englische Neuidealismus um Hamilton als die dominierende logische Strömung sei durch eine Fokussierung auf eine als ahistorisch angenommene Menschenvernunft gekennzeichnet-

englischen Romantik. Zu Recht bezeichnet der hervorragende Ruskin-Kenner George Landow die Ästhetik von Wordsworth als »die wahrscheinlich wichtigste Quelle seiner Theorie der ästhetischen Kritik«⁴⁶. Es ist Zeit, mit dem Mythos des »Hegelianers« Ruskin aufzuräumen und seinen ästhetischen Moralismus (so möchte ich seine ästhetische Position etikettieren) als ein Kind der englischen Romantik auszuweisen. Dazu wende ich mich der berühmten frühen Vorlesungsreihe *The Two Paths*⁴⁷ von 1859 zu, deren Verwurzelung in der englischen Romantik unübersehbar ist. Dann komme ich zu der späten Vorlesungsreihe *Lectures on Art*⁴⁸, welche die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus ganz direkt geprägt hat. Sie wurde nämlich in Oxford just zu der Zeit gehalten, als die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus hier gerade im Entstehen begriffen ist.

(b) *Die Kunst als Spiegel von Moral*. Es ist ein Markenzeichen Ruskins, daß er seine Vorträge seiner jeweiligen Zuhörerschaft anpaßt. Die erste Vorlesung *The Decorative Power of Conventional Art over Nations* aus der Reihe *The Two Paths* hat die Eröffnung des *South-Kensington-Museums* für Architektur am 13. Januar 1858 zum Anlaß.⁴⁹ Also stammt ihr Aufhänger aus dem Bereich der Architektur. Ruskins Ausgangsproblem lautet, daß es im schottischen Hochland auffallend weniger kunstvolle Bauwerke zu geben scheint als in Indien. Das stellt für Ruskin ein Problem dar, weil das erste Leitmotiv seines ästhetischen Moralismus lautet, daß nur aus hochentwickelter

net. Ruskin jedoch habe immer schon eine historisierende Perspektive auf die Kunst, die Wirklichkeit und ihre sozialen Strukturen eingenommen. Ruskin sei ein Fremdkörper in der philosophischen Landschaft seiner eigenen Zeit gewesen, weil er schon in den vierziger Jahren vorgedacht habe, was im Oxford-Hegelianismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß Hegels dann zu seiner Blüte kommen sollte. *Colingwood: Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 28.

⁴⁶ Wordsworth is »probably the most important source of his critical theory.« Landow: *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. A. a. O. 54.

⁴⁷ Ruskin, John: *The Two Paths*. Being Lectures on Art. And its Application to Decoration and Manufacture. Delivered in 1858–1859. London 1859. Im Text zitiert nach *ders.*: *The Works of John Ruskin*. A. a. O. Bd. 16, 241–292.

⁴⁸ Ruskin, John: *Lectures on Art*. Delivered before the University of Oxford in Hilary Term 1870. Oxford 1870/⁴1887.

⁴⁹ Ruskin, John: *The Decorative Power of Conventional Art over Nations*. Gehalten anläßlich der Eröffnung des South Kensington Museums für Architektur am 13. Januar 1858. In *ders.*: *The Two Paths*. A. a. O. 259–292.

Moralität hervorragende Kunst entstehen kann. Nach Ruskin lassen sich von den Kunstwerken Rückschlüsse auf den moralischen Entwicklungsstand eines Menschen oder eines Volkes ziehen. Da die Inder prächtige Bauten haben, müßten sie moralisch eigentlich deutlich über den Schotten stehen. In Ruskins Augen ist die indische »Dschungel-Rasse« jedoch wegen »unvorstellbarer Bestialität« auf »dem untersten Stand möglicher menschlicher Humanität« anzusiedeln, während er in den kunstverachtenden Schotten eine moralisch vorbildliche »Moor-Rasse« sieht. Anstatt nun sein Urteil über die Inder zu revidieren, wartet Ruskin mit der Beobachtung auf, daß die dekorative Kunst der Inder »niemals natürliche Fakten« repräsentieren würde, sondern nur »bedeutungslose Fragmente von Farben und Linienflüssen« oder »lebendige Kreaturen« in »verzerrter und monströser Form«. Damit kommt Ruskins zweites Leitmotiv ins Spiel, daß sich nur demjenigen »alle Quellen« natürlicher Moralität eröffnen, der sich der Natur öffnet, während es das »Beste und Edelste« im Menschen zerstört, wenn man sich »willentlich und entschieden in Opposition« gegen die Natur stellt. Ruskin wertet nur diejenige Kunst als Indiz für moralische Hochentwicklung, die »sich der Aufzeichnung oder Interpretation der Natur verschrieben« hat. Damit hat er den Schlüssel zur Lösung seines Problems in der Hand: In Ruskins Augen ist die indische Kunst wegen ihrer Naturferne der sichtbare Beleg dafür, daß die Inder sich der natürlichen Moralität verschlossen hätten.⁵⁰ Die grandiosen Naturdichtungen der Schotten würden hingegen zeigen, daß sich die Schotten wie »keine Nation zuvor« der »Liebenswürdigkeit oder der Macht der Natur«⁵¹ ver-

⁵⁰ Eine Ironie der Geschichte ist es, daß nach Drury ausgerechnet Gandhi (!) »profoundly impressed« war von John Ruskins sozial-ökonomischer Schrift *Unto This Last*. Vgl. dazu Drury, John: *The True Griffin's Eye*. Ruskin's Legacy. The Virtues of Imperfection, the Refreshing Violation and Work as the Spring of Art and Society. In: *The Times Literary Supplement*. 7.1.2000, 11.

⁵¹ Indian race has sunk »to the lowest level of possible humanity«. *Ruskin: Decorative Power*. A. a. O. 262. »It never represents a natural fact. It either forms its compositions out of meaningless fragments of colour and flowings of line; or if it represents any living creature, it represents that creature under some distorted and monstrous forms.« A. a. O. 265. »It thus indicates that the people who practise it are cut off from all possible sources of healthy knowlegde or natural delight.« A. a. O. 265 f. »Art, followed as such and for its own sake, irrespective of the interpretation of nature by it, is destructive of whatever is best and noblest in humanity.« A. a. O. 268. »Art, so far as it was devoted to the record or the interpretation of nature, would be helpful and ennobling also.« A. a. O. 268. Über die Schotten: »No nation has ever before shown« so »constant a habit of hallowing its pas-

schrieben hätten. Damit sieht Ruskin seinen ästhetischen Moralismus gerettet. Zum selben Ergebnis gelangt ein zweiter Gedankengang, der das Problem behandelt, warum in sogenannten ›Verfallskulturen‹ immer wieder hochrangige Kunstwerke entstehen konnten, obwohl Ruskins Moralismus zufolge eigentlich das Gegenteil zu erwarten wäre. Wieder lautet das Resultat, daß Verfallskunst sich der Natur nicht unterordne und insofern der Spiegel des moralischen Niedergangs sei.⁵²

Es bleibe einmal dahingestellt, daß Ruskins Pauschalurteile über die Moral ganzer ›Rassen‹⁵³ auf den heutigen Leser zweifelsohne ebenso befremdend wirken wie sein kompromißloser Naturalismus⁵⁴

sions and confirming its principles by direct association with the charm, or power, of nature.« A. a. O. 266.

⁵² Thematisiert werden der *Theseus* des Athener Bildhauers Phidias (460–432 v. Chr.), der in der Niedergangszeit Roms entstanden ist, Raphaels (1483–1520) *Disputa del Sacramento* und Paolo Veroneses (1528–1588) *Marriage in Cana*. Diese Kunst ist zur Zeit des Verfalls der oberitalienischen Stadtstaaten entstanden. Wieder verteidigt Ruskin die These, daß »no great school ever yet existed which had not for primal aim the representation of some natural fact as truly as possible.« *Ruskin: The Decorative Power*. A. a. O. 270. Verfallskunst trägt nach Ruskin die Anzeichen eines toten oder eines lebendigen »Barbarismus«. »Toter Barbarismus« entsteht aus dem sklavischen Befolgen von sogenannten ›Gesetzen des Kunstschaffens‹. Das muß mißlingen, weil es »die Augen gegenüber den natürlichen Fakten« verschließt. »Now, you see the characteristic of this utterly dead school are, first, the wilful closing of its eyes to natural facts.« A. a. O. 275. Der »lebendige Barbarismus« entsteht aus übertriebenem Stolz der Künstler auf exceptionelles handwerkliches Können. Entweder verfallen die Künstler in selbstverliebte Omnipotenzfantasien, um lächerlich überladene Kunstwerke zu schaffen (Ruskins Beispiel ist die Kirche *St. Ambrogio* in Mailand), oder sie dienen sich den Mächtigen und Reichen an. In einer vielzitierten Passage bezeichnet Ruskin »die Namen der ganz großen Meister« Velasquez, Titian, Leonardo und Raffael in seiner dritten Vorlesung *Modern Manufacture and Design* sogar als »Totenglocken« (passing bells) des Untergangs. *Ruskin, John: Modern Manufacture and Design*. In: *The Two Paths*. A. a. O. (319–345) 342. Bei näherer Hinsicht ist die Verfallskunst also genauso ein Beleg für moralischen Verfall wie die ornamentale indische Kunst. Das Problem der Verfallskunst hat Ruskin laut Collingwood lebenslang bewegt. Vgl. *Collingwood: Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 34 f.

⁵³ Solche Überlegungen waren im ausgehenden 19. Jahrhundert bis ins frühe 20. Jahrhundert europaweit gängig. Sie haben ihren berühmten Niederschlag beispielsweise in der Völkerpsychologie des Leipziger Psychologen und Philosophen Wilhelm Wundt (1832–1920) gefunden, so insbesondere in seinem Hauptwerk *Völkerpsychologie*. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. 10 Bde. Leipzig 1900–1920.

⁵⁴ Ruskins Verehrung für den Impressionisten Turner zeigt allerdings, daß Ruskin entgegen der Kritik von zeitgenössischen Malern kein Verfechter eines bloßen Abbildrealismus war. Die Kritik wird erwähnt in *Collingwood: Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 32. Laut Landow kannte Ruskin das Werk von Joseph Mallord William Turner (1775–1851)

in der Kunst. Zudem stellt sich die uralte Frage nach der Henne und dem Ei, wenn Ruskin naturferne Kunst sowohl als Resultat und Zeichen wie auch als Ursache einer Abkehr von der natürlichen Moralität behauptet. Problematisch ist auch, daß Ruskin einen induktiven Schluß aus nur zwei Beispielen zieht, und das auch noch mit dem Anspruch auf »perfekte Wahrheit«⁵⁵. Schließlich fällt die Ungereimtheit auf, daß Ruskin entgegen seiner Ausgangsbehauptung mit der Naturdichtung plötzlich doch Kunst bei den Schotten entdeckt. Über solche Schwächen könnte man mit Collingwood hinwegsehen, weil Ruskin ja Kunsthistoriker und »kein philosophischer Autor«⁵⁶ ist.

Wenig überzeugend ist jedoch Collingwoods These, daß Ruskin wie Hegel von einer kreativen Impulsgebungs-kraft von Selbstwidersprüchen überzeugt sei.⁵⁷ Erstens läßt sich Hegels Vorstellung von Dialektik definitiv nicht auf diese schlichte Formel bringen.⁵⁸ Zweitens hat es nicht den Anschein, als sei sich Ruskin der logischen Schwächen seiner Argumentation überhaupt bewußt. Regelrecht irreführend aber wird es, wenn Collingwood signifikante Parallelen in Hegels und Ruskins Begriffen vom ›Kunstwerk‹ behauptet. Dagegen spricht erstens, daß Hegel im Originalton der *Einleitung* ausführlich begründet, warum er von Kunst nichts hält, die sich im Sinne Ruskins »der Aufzeichnung oder Interpretation der Natur verschrieben« hat.⁵⁹

von allen Malern »am besten«; er habe dessen Bilder mit Blick auf Wordsworth häufig als »gemalte Poesie« bezeichnet. *Landow: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. A. a. O. (45–50) 45.

⁵⁵ *Ruskin: The Decorative Power*. A. a. O. 263.

⁵⁶ *Collingwood: Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 5–8, 23.

⁵⁷ *Collingwood: Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 17 ff.

⁵⁸ Vgl. zu Hegels Auffassung von ›Dialektik‹ Absatz 2.2.a.

⁵⁹ Hegel bringt im Wesentlichen drei Argumente vor. Alle drei Argumente würden Ruskins frühe Ästhetik in ihrem Nerv treffen, wenn sie gegen sie gerichtet wären. Erstens sei Nachahmung von Natürlichem in der Kunst ein Rückfall in das Stadium, in dem sich das Absolute auf dem Level der Natur manifestiert. Zweitens beherrsche jemand wie Zeuxis, der Weintrauben exakt kopieren kann, lediglich ein ›Kunststück‹. Drittens täusche der perfekte Naturnachahmer, weil er eine Scheinwirklichkeit vorgaukelt, anstatt der Wahrheit zum Ausdruck zu verhelfen. *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik*. In: *Werke*. Bd. (13–15) 13. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/21986, (64–82) 66. Vgl. auch *ders.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. In: *Werke*. A. a. O. Bd. 10, §558. Im Gegensatz zu Collingwood vermerkt Bosanquet diese Differenz, indem er Ruskins Theorie des Naturschönen gegenüber dem lobend hervorhebt, was er für Hegels Theorie hält. *Bosanquet: History*. A. a. O. 453 (448–453). Vgl. Absatz 3.2.a. zu meiner Begründung, warum die Ausführungen zum Naturschönen vermutlich nicht von Hegel selbst stammen.

Entgegen Collingwoods Behauptung⁶⁰ propagiert Hegel zweitens nicht etwa eine Blüte der Kunst zu Verfallszeiten, sondern im Gegenteil einen direkten Zusammenhang zwischen dem Verfall der klassischen Kunstform und dem kulturellen Verfall Roms. Drittens hatten Hegel und Ruskin unterschiedliche persönliche Vorlieben in der Kunst. So scheint Hegel insbesondere die volkstümliche niederländische Genre-Malerei gemocht zu haben.⁶¹ Beim frühen Ruskin genießen hingegen Meister wie Titian, Shakespeare und William Turner ausgesprochen hohes Ansehen, während Murillo, Dickens und Sir Walter Scott als »Populisten« eher schlecht wegkommen. Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß Hegel im Gegensatz zu Ruskin niemals die Gründung von nationalen Schulen der Malerei anvisiert.⁶² Wenn Collingwood darauf verweist, daß Ruskin trotz seiner Verehrung der Renaissance ebensowenig Klassizist sei wie Hegel⁶³, ist zu entgegnen, daß Ruskin keine Hegelschen Argumente gegen den Klassizismus ins Feld führt, sondern das Schellingsche Argument gegen Winkelmann, dem zufolge das klassizistische Nachahmen der Dinge ihre wesentliche Lebendigkeit unterschlagen würde.⁶⁴ Gegen die Rede vom »Hegelianer« Ruskin fällt schließlich besonders ins Gewicht, daß Ruskins Leitthese von der Kunst als Spiegel einer Völker-Moralität mit Hegels Ästhetik nicht in Einklang zu bringen ist: Nach Hegel verkörpert sich im substantiell schönen Kunstwerk das Wahre, und gerade nicht das Gute!⁶⁵ Wenn man nach Vorläufern sucht, käme viel eher Coleridges Essay *The Principles of Genial Criticism* von 1814 infrage, welcher die »unschöne« Kunst der »primitiven« Afrikaner als Zeichen einer intellektuell und moralisch kaum entwickel-

⁶⁰ Collingwood: *Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 35, Anm. 19.

⁶¹ Vgl. dazu Gethmann-Siefert, *Annemarie: Einleitung*. In: *Die Philosophie der Kunst nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel im Sommer 1823*. Einl. u. hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Hamburg 1999.

⁶² Ruskin strebt eine »englische Schule der Malerei« an, was sich seiner Ansicht nach am besten vorantreiben läßt durch eine Fokussierung auf das Werk Turners. *Ruskin: The Unity of Art*. A. a. O. 318.

Vermutlich haben solche Äußerungen Bosanquet veranlaßt, Ruskins Ästhetik die »unphilosophischen Anfänge einer wirklich englischen Ästhetik« zu nennen. Er schreibt in seiner Würdigung von Ruskins Ästhetik: »True English Aesthetic has not sprung from philosophy or philosophers.« *Bosanquet: History*. A. a. O. 441.

⁶³ Collingwood: *Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 21 f.

⁶⁴ Vgl. Abschnitt 2.1.

⁶⁵ Vgl. dazu dem Absatz 3.3.b.

ten Kultur betrachtet.⁶⁶ Ruskins ästhetischer Moralismus hat seine Wurzeln offensichtlich in der englischen Romantik und nicht in einem dubiosen Prähegelianismus. Dementsprechend hinterläßt er auch keine Spuren bei den jungen Second-Oxford-Hegelianern. Ruskins frühe Vorlesungsreihe *The Two Paths* hat jedoch noch mehr zu bieten.

(c) *Die Aufwertung des künstlerischen Handwerks.* Nachhaltige Wirkung hat zunächst einmal Ruskins These von der Unverzichtbarkeit der handwerklichen Fähigkeiten im Kunstschaffen, die in der zweiten⁶⁷ und vierten Vorlesung⁶⁸ der Reihe entfaltet wird. In einem ersten Schritt erläutert Ruskin seine Begriffe. Vom ›Handwerk‹ (manufacture) spricht er, sobald »etwas mit der Hand hergestellt« wird, und zwar »mit oder ohne Hilfe von Instrumenten«. Worin das Handwerk eines Künstlers besteht, bedarf keiner Erläuterung: Maler und Pianisten müssen ihre Hände wie Chirurgen oder Schreiner sicher führen können. Unter der ›Kunstherrlichkeit‹ (art) versteht Ruskin die Fähigkeit, die Eigengesetzlichkeiten und spezifischen Expressivitäten seines physischen Materials intellektuell zu kennen und um der eigenen Ausdrucksabsichten willen planvoll benutzen zu können. Diese Fähigkeit ist laut Ruskin eine notwendige Bedingung des Kunstschaffens im emphatischen Sinne. Jeder Künstler muß intellektuell wissen, was sich mit welchem Ausgangsmaterial auf welche Weise zum Ausdruck bringen läßt. In der Kunst im emphatischen Sinne (fine art) kommen schließlich »Hand, Kopf und Herz« zum Einsatz.

⁶⁶ Coleridge, *Samuel Taylor: Principles of Genial Criticism. Concerning the Fine Arts. More Especially to those of Statuary and Painting. Deduced from the Laws and Impulses which Guide the True Artist in the Production of his Works.* In: *Felix Farley's Bristol Journal*. Aug/Sept. 1814 Im Text zit. nach *ders.: Biographia Literaria*. (2 Bde.) Bd. 2. Hrsg. v. J. Shawcross. London 1907, (219–246) 226 f. Vgl. im selben Sinne auch *ders.: Biographia Literaria*. A. a. O. Bd. 2, 105; sowie *ders.: Theory of Life*. London 1848; sowie *Todorov, Tzvetan: Literature and its Theorists. A Personal View of Twentieth-Century-Criticism*. Übers. v. C. Porter. New York 1987, 118 f. (vgl. Kapitel 2, insb. Anm. 165). Bosanquet hält es mit Hinweis auf John Collingwood (*Collingwood: Ruskin's Art Teaching*. A. a. O. 16) für wahrscheinlich, daß Ruskin von Coleridge beeinflusst wurde. *Bosanquet: History*. A. a. O. 442.

⁶⁷ *Ruskin, John: The Unity of Art*. Gehalten vor Kunststudenten in Manchester am 22. Februar 1859. In *ders.: The Two Paths*. A. a. O. 293–318.

⁶⁸ *Ruskin, John: The Influence of Imagination in Architecture*. An Address delivered to the Members of the Architectural Association, in Lyon's Inn Hall, January 23, 1857. In *ders.: The Two Paths*. A. a. O. 346–374.

Der wirkliche Künstler muß nämlich mit der Fähigkeit zur Imagination gesegnet sein, worunter Ruskin (in offensichtlicher Anlehnung an Wordsworth) »die Kraft« versteht, »Dinge so zu kombinieren, daß wir sie in einer neuen Weise sehen«. Diese Stufenfolge stammt aus der englischen Romantik. Bei Ruskin gewinnt sie jedoch zwei neue Pointen. Erstens werden in der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus unter »Kunst« (art) und »Kunst im emphatischen Sinne« (fine art) fortan Tätigkeitsformen verstanden. Mit seiner zweiten Pointe begibt sich Ruskin erstmals in einen Gegensatz zur englischen Romantik. Zwar gesteht er zu, daß »wahre Kunst« nur entstehen könne, wenn die »Mechanismen des Kunstschaffens« durch »ein Gefühl gelenkt«⁶⁹ würden. Umgekehrt aber könne es keine »wahre Kunst« ohne Handwerk und ohne die intellektuelle Einsicht in die Zusammenhänge zwischen den physischen Materialstrukturen eines Kunstwerks und seiner Ausdrucksfunktion geben! Mit diesem dritten Leitmotiv seiner frühen Ästhetik rennt Ruskin bei den jungen Ästhetikern des Second-Oxford-Hegelianismus offene Türen ein.⁷⁰

Die Wirkmacht dieser These erklärt sich zum einen daraus, daß schon Hegel den Stellenwert von »Fleiß, Reflexion und Übung« gegen den romantischen Geniekult hervorhebt.⁷¹ Ebenso wichtig sind jedoch Ruskins anschauliche Beispiele, von denen sich eines in der dritten Vorlesung *Modern Manufacture and Design* findet. Ruskin greift hier eine ästhetische Doktrin auf, der zufolge jedes schöne Ornament aus einer kontrastreichen, seriellen und symmetrischen Anordnung entstehen soll. Ruskin sendet dem Urheber einen (kontrastreichen) schwarzen Fleck auf weißem Grund, eine Zahlenreihe und eine symmetrische Strichmännchen-Zeichnung, versehen mit dem Vermerk, daß nichts davon ein schönes Ornament sei. Postwendend wird ein aus Ruskins Versatzstücken zusammengesetztes Ornament zurückgeschickt. Darauf hat Ruskin gewartet: Jetzt kann er zeigen, daß nicht in jeder beliebigen kontrastierenden, symmetrischen und

⁶⁹ Manufacture is »the making of anything by hands – directly or indirectly, with or without the help of instruments.« *Ruskin: The Unity of Art*. A. a. O. 294. »Then Fine Art is that in which the hand, the head and the heart of man go together.« A. a. O. 294. »Imagination is merely the power of combining what we have seen in new ways.« *Ruskin: The Influence of Imagination*. A. a. O. 365, Anm. 1. The Fine Arts »always must have emotion ruling their mechanism.« A. a. O. 295. Vgl. zu Wordsworth' Auffassung Abschnitt 2.2

⁷⁰ Vgl. dazu das gesamte Kapitel 5.

⁷¹ *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 45 ff. Vgl. dazu auch Absatz 3.3.a.

seriellen Anordnung ein schönes Ornament entsteht, sondern nur, wenn das Material in einer ihm entsprechenden Weise angeordnet wird. Das von ihm gelieferte Rohmaterial sei »von schlampiger Vulgarität«. Deshalb müsse es »durch eine Wiederholung der Figuren bis zu einem gewissen Grade neutralisiert« werden. Aber schon bei besser gezeichneten Strichmännchen wäre »eine Wiederholung grauhaft« gewesen. Ein Apoll von Belvedere würde noch nicht einmal eine Doppelung vertragen.⁷² Von Beispielen dieser Art wimmelt es in Ruskins Schriften, und ihr Einfluß auf die oxford-idealistische Ästhetik kann gar nicht hoch genug bewertet werden. Der frühe Bosanquet⁷³ räumt das ein. Der frühe Collingwood verliert in seinen Hegelianisierungsbemühungen über Ruskins Anschaulichkeit jedoch kein Wort.

(d) *Die moralische Verantwortung des Fabrikanten.* Die deutlichsten Spuren hinterläßt der frühe Ruskin bei den Second-Oxford-Idealisten mit seinen Thesen zur moralischen Verantwortung des Fabrikanten in der dritten Vorlesung der Reihe *The Two Paths*.⁷⁴ Ruskin

⁷² »In the present case the sense of fitness and order, produced by the repetition of the figures, neutralizes, in some degree, their reckless vulgarity.« *Ruskin, John: Modern Manufacture and Design*. Gehalten in Bradford am 1. März 1859 vor Studenten des Studiengangs Industrie-Design. In *ders.: The Two Paths*. A. a. O. (319–345) 334. »But draw the figures better, and there repetition will become painful.« A. a. O. 334. »But put two Apollo Belvederes back to back, and you will not think the symmetry improves them.« A. a. O. 334.

⁷³ Nach Bosanquet hat Ruskin »the fundamental question of aesthetics« gestellt, nämlich die Frage, »how feeling and its body are created adequate to one another. *Bosanquet: Three Lectures on Aesthetic*. A. a. O. 61. Henry James schreibt zu Ruskins hervorragenden didaktischen Fähigkeiten, daß es während eines Aufenthaltes in Venedig keine bessere Lektüre als Ruskins kunsthistorische Abhandlung *The Stones of Venice* gebe, weil Ruskin wie niemand sonst das Sehen von Kunstwerken lehren könne. *James, Henry: The Art of Travel*. Im Text zit. nach New York 1962, 335. Die Rede ist von *Ruskin, John: The Stones of Venice*. 3 Bde. London 1851, London 1853, London 1853. Vgl. auch *Wheeler, M.: Ruskin, John*. In: *A Companion to Aesthetics*. Hrsg. v. D. E. Cooper. Cambridge (Mass.) 1992.

⁷⁴ In einem ersten Schritt geht es Ruskin in dieser Vorlesung um die Gleichwertigkeit von »hoher Kunst« und Gebrauchskunst. (1) Der Unterschied kann nicht darin liegen, daß Gebrauchskunst für einen bestimmten Ort und zu einem bestimmten Zweck geschaffen wird, weil dasselbe für antike Tempelstatuen und Michelangelos Ausmalung der Papstkapelle gilt. (2) Die Transportabilität kann auch keinen Unterschied machen, weil auch hochrangige Gemälde transportabel sind. (3) Ruskins wichtigstes Argument für die prinzipielle Gleichrangigkeit lautet: »The greatest art yet produced has been decorative«. *Ruskin: Modern Manufacture*. A. a. O. 321. Deshalb könne die dekorative

hält diese Vorlesung im hochindustrialisierten Norden Englands, und das etwa zu der Zeit, als der Charles Dickens seinen Sozialroman *David Copperfield* veröffentlicht. Das Stichwort *Manchester-Kapitalismus* steht in Anspielung auf die schlechten sozialen Verhältnisse im englischen Manchester des 19. Jahrhunderts bis heute für einen extremen wirtschaftlichen Liberalismus ohne alle staatlichen Regelungen oder soziale Absicherungen. Gegenüber der um sich greifenden Industrialisierung zeigt sich Ruskin noch einmal mehr der zivilisationskritischen englischen Romantik verpflichtet. Ruskin erzählt von Landstrichen, in denen es früher Schafherden gab, in denen jetzt jedoch nur noch Eisenhüttenwerke stehen. Er droht seinen Zuhörern ein zukünftiges England an, das flächendeckend voller Schornsteine und Fabriken ist. »Ist das das England, das Sie wollen?«, fragt er die Studenten. Nein, das können sie nicht wollen, denn dann könne es keine Kunst mehr geben. So warnt Ruskin seine Zuhörer. Sein Argument lautet, daß »schöne Kunst nur von Menschen produziert werden kann, die auch schöne Dinge um sich herum und außerdem die Muße haben, sie auch zu sehen«. Das ist das vierte Leitmotiv von Ruskins früher Ästhetik, aus dem Ruskin deutliche Appelle zur Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen der englischen Unterschichtsbevölkerung herleitet. Geschickt macht er den Designern seine Sozialkritik mit dem Argument schmackhaft, daß Englands Fabriken keine schönen Entwürfe realisieren können, solange die Produktion »von Menschen abhängig ist, die unter den deprimierenden und monotonen Umständen des englischen Fabriklebens leben müssen«. ⁷⁵ Wer will, daß die Arbeiter Englands schöne Dinge produzieren, muß laut Ruskin »ihren Geist bereichern und ihre Gewohnheiten verfeinern«. Schließlich könne »nur derjenige eine adäquate Einstellung zu Farben haben«, »der die wunderschönen Farben der Natur unverfälscht kennt«. Genauso könne »nur derjenige schöne Momente und Bewegungslinien im Ornament schaffen«, der »schöne Momente und Bewegungslinien in seiner Umwelt kennt«. Wenn

Design-Kunst umgekehrt dieselbe Würde wie Kunst im emphatischen Sinne haben, wenn sie sich denselben Regeln (der Naturtreue) unterwirft. Ruskin verweist auf das Vorbild Correggios, der den Fußboden eines Palastes in Parma mit Weinranken dekoriert hat.

⁷⁵ Der Begriff ›Entfremdung‹ fällt zwar nicht, und es gibt auch keinen Hinweis darauf, daß Ruskin mit Marx oder Engels in Kontakt gekommen ist, aber immerhin erscheint nur acht Jahre nach Ruskins Vorlesungsreihe im Jahr 1867 in London der erste Band von *Das Kapital* von Karl Marx.

Englands Arbeiter jedoch »ungebildet, in miesen Umständen und umgeben von häßlichen Dingen« gehalten würden, dann würde auch alles, was die englische Industrie produziert, »wie unter Alkoholeinfluß, vulgär und wertlos«⁷⁶ sein.

Für diese Strategie, mit der Ruskin die Fabrikanten⁷⁷ für die sozialen Belange der breiten Massen in die Pflicht nimmt, steht der Name »Ruskin« in England bis heute. Der frühe Bosanquet bezeichnet Ruskins »Lehre vom inneren Zusammenhang von schönem Handwerk und den Lebensbedingungen der Arbeiter« als einen der »besonders fruchtbaren Topoi« der Moderne, welcher »die Ästhetik« (gemeint ist natürlich die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus) nachhaltig geprägt habe.⁷⁸ Collingwood würdigt Ruskins ungewöhnlich ausgeprägten Sinn für »soziale Ursachengeflechte«⁷⁹. Der frühe John Dewey rühmt Ruskins Ästhetik sogar als »Arbeiterästhetik« mit dem Hinweis auf die Bedeutung, die Ruskin der Befriedigung des Arbeiters durch seine Arbeit beimißt.⁸⁰ Ihren literarischen

⁷⁶ »Is this, then, what you want?« *Ruskin: Modern Manufacture*. A. a. O. 337. »Beautiful art can only be produced by people who have beautiful things about them, and leisure to look at them.« *Ruskin: Modern Manufacture*. A. a. O. 338. »To men surrounded by the depressing and monotonous circumstances of English manufacturing life, depend upon it, design is simply impossible.« A. a. O. 340f. »It is impossible for them to have right ideas about colour, unless they see the lovely colours of nature unspoiled; impossible for them to supply beautiful incident and action in their ornament, unless they see beautiful incident and action in the world around them.« A. a. O. 341. »Inform their minds, refine their habits, and you form and refine their designs; but keep them illiterate, uncomfortable, and in the midst of unbeautiful things, and whatever they do will be spirituous, vulgar, and valueless.« A. a. O. 341.

⁷⁷ Dieselbe Verantwortung spricht Ruskin in der vierten Vorlesung auch den Architekten zu.

⁷⁸ Bei Bosanquet heißt es: »To his doctrine belongs the very fruitful modern topic of the relation of beautiful handcraft with the workman's life, as the outcome and expression of his body-and-mind.« *Bosanquet Three Lectures on Aesthetic*. A. a. O. 61.

⁷⁹ *Collingwood: Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 19f.

⁸⁰ Der frühe Dewey würdigt Ruskins »insistence upon the place of the individual workman in all art, the necessity that art be a genuine expression of the joy of the worker in his work, and the consequent greater attention to the minor arts, so called.« *Dewey, John: Review 1893*. Im Text zit. nach: *The Early Works*. Bd. 4. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1969ff., (189- 197) 195. Wahrscheinlich geht sogar Deweys spätes Diktum über das Häßliche auf Ruskin (und nicht auf Deweys frühen Hegelianismus, wie ein prominenter Kritiker behauptet) zurück, daß die »Häßlichkeit der meisten Fabrikgebäude und die Scheußlichkeit eines gewöhnlichen Bankgebäudes« eine »Verzerrung von menschlichen Werten« widerspiegeln würde, »die man in die Erfahrung, welche sich mit diesen Gebäuden verbindet, aufgenommen hat« *Dewey, John: Art as Experience*. New York 1934. Auch als: *John Dewey – The Later Works* 10. Hrsg. v.

Niederschlag finden Ruskins Thesen in der berühmten Sozialutopie *News From Nowhere*, die der englische Dichter, Designer, Verleger und Unternehmer William Morris zwischen 1889 und 1890 verfaßt. Dieser Roman handelt in einer Welt, die so ist, wie sie Englands Unternehmer nach Ruskin schaffen sollen.⁸¹

3. Erste Schritte zu einer pragmatischen Auffassung von Kunst beim späten John Ruskin

Ruskins *Oxford-Lectures on Art* werden erstmalig im Jahr 1870 an der Universität von Oxford gehalten, als der Oxford-Idealismus um Thomas Hill Green gerade im Entstehen ist. Die angehenden Oxford-Idealisten haben sich die aufsehenerregenden Vorlesungen des zu ihrer Zeit hochberühmten Kunsthistorikers sicherlich nicht entgehen lassen. Die Vorlesungsreihe ist an Studenten aller Fachbereiche aus Englands finanzkräftiger Oberschicht gerichtet, und der populäre Lehrer Ruskin nutzt die Chance, vor einem illustren Publikum Weichen für die Zukunft Englands und für die englische

J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1987. Im Text zit. nach *ders.: Kunst als Erfahrung*, Übers. von Ch. Velten, G. von Hofe, D. Sulzer. Frankfurt a.M. 1980, 270. Ein deutlicher Einfluß von Ruskin ist auch spürbar in *Mead, George Herbert: The Nature of Aesthetic Experience*. In: *International Journal of Ethics* 36. 1926, 382–393.

⁸¹ William Morris (1834–1896) ist Sozialist und Ästhet. Sein Ziel ist nicht nur eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen, sondern auch die Verschönerung der Lebenswelt der Arbeiter und eine Kultivierung ihres Geschmacks. Ernst Bloch betont die Freundschaft von Morris mit Ruskin. Beide seien sich einig: »Nur Handarbeit mache gut«. Weiter heißt es: »Hier treibt nicht nur Mitleid mit den Armen, Erbitterung gegen die Reichen, sondern ein bisher unbekannter Ton klingt sozial-utopisch an: Morris ist ein kunstgewerblicher, ein Homespun-Sozialist«, in dessen Augen »die Profitwelt« nicht nur »moralisch«, sondern »auch ästhetisch viel zu wünschen übrig läßt«. Bloch trifft ins Schwarze mit der These, daß Morris den »Kapitalismus nicht so sehr wegen seiner Unmenschlichkeit als wegen seiner Häßlichkeit bekämpft«. *Bloch, Ernst: Freiheit und Ordnung*. Abriß der Sozialutopien. Leipzig 1987, 178 f. Als Fabrikant setzt Morris seine Sozialutopie in die Tat um. Den Jugendlichen, die in seiner Fabrik arbeiten, richtet er einen Schlafsaal und eine Leihbibliothek ein. So verwandelt er die damals übliche Kinderarbeit in eine Zeit der Ausbildung. Es gibt Gewinnbeteiligungen zumindest für die leitenden Angestellten, und speziell gestaltete Wohnungen für alle Arbeiter. Der deutsche Sozialist Karl Liebknecht (1817–1919) ist von Morris' Utopie so beeindruckt, daß er sie auf eigene Kosten in Auszügen in die deutsche Sprache übersetzen läßt. *Bosanquet* verweist auf den Einfluß von Ruskin auf *Morris, William: On the Lesser Arts*. In: *Lectures on Art*. Lectures by B. Richmond, Morris and Others. Macmillan 1882/3 1883, 55–58, 195. Vgl. *Bosanquet: History*. A. a. O. 545.

Kunst zu stellen. Die Vorlesungsreihe intendiert, ihre Zuhörerschaft zu Kunstmäzenen zu erziehen, die später einmal durch den Ankauf der richtigen Kunst die Entwicklung Englands in die Richtung vorantreiben sollen, die Ruskin sich vorstellt.⁸² Kunst erfüllt laut Ruskin nämlich drei unverzichtbare Funktionen für eine Nation. Erstens leistet sie die »Stärkung der Religion der Menschen«, zweitens die »Vervollkommnung ihres ethischen Zustandes« (wobei Ruskin mit »ethisch« meint, was Habermas unter »moralisch« versteht⁸³), und drittens die »Schöpfung von material Dienstbarem«⁸⁴. In der zweiten, dritten und vierten Vorlesung der Reihe werden diese drei Funktionen erläutert.

(a) *Kunst und Religion*. Die zweite Vorlesung thematisiert das Verhältnis von Kunst und Religion.⁸⁵ Laut Ruskin muß zunächst geklärt

⁸² *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 23–28. Vermutlich bezeichnet Ruskin sie deshalb im Vorwort zur 2. Ausgabe von 1887 als »sein wichtigstes literarisches Werk«. »The following lectures were the most important piece of my literary work.« A. a. O. 13. Es scheint folgende deutsche Ausgabe zu geben: *John Ruskin: Vorträge über Kunst*. Übers. v. Wilhelm Schölermann. Leipzig 1901. In *ders.: Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung*. Leipzig 1901.

⁸³ »Ethisch« soll nach Habermas die Ausrichtung des Handelns auf das menschliche Glück bezeichnen, und »moralisch« die Ausrichtung des Handelns auf ein übergeordnetes Sollen. Vgl. *Habermas, Jürgen: Vom pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft*. In *ders.: Erläuterungen zur Diskursethik*. Frankfurt a. M. 1991, 100–118 (vgl. auch Kapitel 1).

⁸⁴ »The great art can have three principal directions of purpose«. That is: »First, that of enforcing the religion of men; secondly, that of perfecting ethical state; thirdly, that of doing them material service.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 46 (73).

⁸⁵ Ruskins Religionsbegriff lautet: »I shall use the word ›Religion‹ as signifying the feelings of love, reverence, or dread with which the human mind is affected by its conception of spiritual being.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 49. Dieser Begriff ist offensichtlich der Romantik geschuldet und dem Hegelschen Begriff von der ›Religion‹ als Form des Wissens vom geoffenbarten Göttlichen entgegengesetzt. (1) Zwar reduziert der späte Ruskin ›Religion‹ ebensowenig wie Hegel auf die evangelische Konfession oder auf das Christentum. Vgl. dazu *Landow: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. A. a. O. 243 ff. (2) Andererseits distanziert sich Hegel jedoch (der natürlich nicht Ruskins, sondern Schleiermachers und Jacobis Religionsbegriffe vor Augen hat) von folgendem (romantischen) Religionsbegriff: »Gott ist im Gefühl. Das Gefühl erhält so die Stellung eines Grundes, in welchem das Sein des Gottes gegeben ist«. Hegels Argument lautet, daß wir vom geoffenbarten Gott ein Wissen hätten. *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Religion I*. In: *Werke*. Bd. 16. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1969/21986, (114–151) 118. (3) Ruskin warnt ausdrücklich vor einem solchen »Wissenschaftsstolz« (*Pride of Science*), »which imagines that the energy of Deity can be explained by analysis«. *Ruskin: Lectures on Art*.

werden, ob Kunstwerke unter der »autoritären Lenkung einer übernatürlichen Macht« im Sinne einer »Botschaft oder Offenbarung« entstehen. Die Frage ist ebenso dem Erbe der englischen Romantik verpflichtet wie Ruskins Antwort, daß Kunst keiner personalen Macht entstamme, sondern dem »Einfluß eines allgemeinen und vitalen, aber deshalb nicht weniger göttlichen Geistes«, an dem »alle lebendigen Kreaturen gemäß ihres Ranges in der Schöpfung Anteil« haben. Gegen den Gedanken, daß nur religiöse Menschen große Künstler sein können, verwehrt sich Ruskin mit dem Argument, daß ein Künstler jenseits von Handwerk und Kunstfertigkeit (vgl. Absatz 4.1.c.) durch die Fähigkeit zur Imagination zum Künstler werde. Darunter versteht Ruskin die Fähigkeit, den wesentlichen Unterschied zwischen dem »Guten und dem Bösen« und die »Regeln von der Bitternis des Todes und der Macht der Liebe« begreifen zu können. Dazu seien offensichtlich nicht nur die Anhänger einer Religion in der Lage. Insofern sei Kunst »immer das Werk von guten, aber nicht von explizit religiösen Männern«. Seine wichtigste Attacke reitet Ruskin gegen die Vorstellung, daß Kunstwerke Glaubensinhalte näherbringen können. Laut Ruskin soll man das Bild einer Madonna keinesfalls mit der realen Präsenz der Gottesmutter verwechseln. Vor allem aber soll man sich durch kein Kunstwerk zu einem Glauben verleiten lassen, den man ohne das Kunstwerk nicht hätte! Mit bekannter Anschaulichkeit warnt Ruskin die künftigen Mäzene vor der realistischen sakralen Kunst der ländlichen katholischen Gegenden des Europas seiner Zeit. In heftigem Tonfall kritisiert er, daß hier mit drastischen Darstellungen von Märtyrer-Wunden und Foltern die niedrigsten Instinkte im Menschen angesprochen würden. Insbesondere die Frauen Europas hätte solche Sakralkunst jahrhundertlang in schwächliches Lamentieren über ein längst geschehenes Leiden und in Angst vor einem Endzeitgericht versetzt, anstatt sie auf ihre Verantwortung für ihre eigenen Zeitgenossen zu stoßen. Kunstwerke sind nicht die reale Präsenz des Göttlichen, sondern Kunstwerke. Das ist Ruskin besonders wichtig.

Damit ist Ruskin jedoch kein Feind der Sakralkunst. Vielmehr empfiehlt er den Ankauf von Kunst »zur Lobpreisung und zur Ehre unseres Schöpfers« durchaus – aber nur unter der Bedingung, daß

A. a. O. (45–72) 51. Gott läßt sich nach Ruskin nicht rational erfassen. (4) Noch eindringlicher warnt Ruskin vor einem »Glaubensstolz« (*Pride of Faith*), »which imagines that the nature of the Deity can be defined by its convictions«. A. a. O. 51.

sich die Mäzene zuvor »aus ganzem Herzen bemüht haben, Leib und Geist eines jeden Kindes in ihrem England zu heiligen, das kein Dach gegen Kälte über seinem Kopf und keine Wälle zum Schutze seiner Seele vor Korruption um sich hat«. Die sozialkritischen Töne des frühen Ruskin klingen an, wenn der späte Ruskin vom England seiner Zeit das düstere Bild zeichnet, daß seine »arbeitslosen Armen täglich mehr und mehr in die Kriminalität« abrutschten. Seine verschwenderische Mittelklasse sollte sich hingegen schleunigst »mit den unausweichlichen Grundprinzipien der Ökonomie« vertraut machen, »daß Nahrung ausschließlich aus zuvor bebautem Boden kommt, und daß Ressourcen nur durch Sparsamkeit bewahrt werden können«⁸⁶. Jetzt ist die Katze aus dem Sack: Der späte Ruskin ist derselbe Moralist mit demselben ausgeprägten sozialen Gewissen geblieben wie der frühe Ruskin! Er kündigt an, über das Verhältnis von Religion und Kunst zu sprechen. Bezeichnenderweise mündet er jedoch in dem moralischen Appell: Ehe Ihr Kunst kauft, nehmt erst einmal Eure soziale Verantwortung wahr!

(b) *Kunst und Moral*. Das Zentrum der Vorlesungsreihe bildet die dritte Vorlesung zur Verhältnisbestimmung von *Kunst und Moral*. Unter ›Moralität‹ versteht Ruskin (wie die englische Romantik) eine angeborene Naturanlage zum »richtigen menschlichen Handeln«, über die jeder »zivilisierte Mensch« verfügt, und die »von den Religionen weder ihre Gültigkeit noch ihren Ort« entlehnt. Die moralische Naturanlage des Menschen setzt sich nach Ruskin aus einem Instinkt zur Ordnung und einem Instinkt zur Freundlichkeit zusam-

⁸⁶ »What ground have we for thinking that art has ever been inspired a message or relevation? What internal evidence is there in the work of great artists of their having been under the authoritative guidance of supernatural powers?« A. a. O. 54. »They are the result of the influence of the common and vital, but not, therefore, less Divine, spirit, of which some portion is given to all living creatures.« A. a. O. 54. »The function of the rightly trained imagination is to recognize« the »eternal difference between good and evil« and »the bitterness of death and strength of love.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 53. »We shall find that the best art is the work of good, but of not distinctively religious men.« A. a. O. 56. »We may truly praise and honour our Maker, but only after we have striven with our whole hearts first to sanctify the temple of the body and spirit of every child that has no roof to cover its head from the cold and no walls to guard its soul from corruption, in this our English land.« A. a. O. 71. »Its unemployed poor are daily becoming more violently criminal.« A. a. O. 40. The middle class will be compelled »to acquaint themselves with the principles of providential economy, and to learn that food can only be got out of the ground, and competence only secured by frugality«. A. a. O. 29.

men. Das sind die angeborenen Neigungen, sich um seine Verhältnisse zu kümmern und mit anderen liebevoll umzugehen. Die Entfaltung der Moralität besteht laut Ruskin darin, diesen beiden Instinkten die Herrschaft über die übrigen Leidenschaften, Fähigkeiten und Bedürfnisse zu überlassen, während unsere Fähigkeiten und Leidenschaften und sogar unsere »Liebe zur Wahrheit« in »korrupte oder leblose« Eitelkeiten pervertieren, wenn beide als »Handlungsquellen« versiegen. Wenn beide Instinkte voll entfaltet sind, steht unser Handeln und Trachten nach Ruskin unter der »Herrschaft« der »Imagination«. Während die zweite Vorlesung unter »Imagination« die Fähigkeit zur Unterscheidung des Guten und Bösen versteht, bezeichnet der Begriff jetzt ein liebevolles Zusammenschauen der Dinge und ein selbstloses Einfühlen⁸⁷ in andere Menschen. Es heißt bei Ruskin, daß ein bloßes »Unterdrücken der Leidenschaften – was oft für den Gipfel aller Pflicht gehalten wird – dem stolzen Stumpsinn auch möglich« sei, daß es aber »das Werk der selbstlosen Imagination« sei, wenn die Leidenschaften »richtig ausgelebt und für das Gute stark gemacht würden«. Nach Ruskin ist die moralische Fähigkeit zur Imagination in allen Menschen vorhanden. Sein Beleg lautet, daß schließlich selbst der roheste Schlächtergeselle ins Wasser springen würde, wenn ein Kind zu ertrinken droht. Das Problem besteht natürlich darin, daß mit der »Instanz der Imagination« eine moralische Instanz in einem Wesen angenommen wird, das seine Anlage zur Moral erst entwickeln muß. Eine mögliche, allerdings regreßverdächtige Antwort könnte lauten, daß es da noch eine weitere Instanz der Impulsgebung zur Entwicklung der Imaginationsfähigkeit gibt. Eine andere mögliche, aber tautologieverdächtige Antwort könnte lauten, daß die Imaginationsfähigkeit als Motor der Entwicklung von Moralität je schon entwickelt ist. Belassen wir es dabei. Ruskins Ausführungen münden in der »Konklusion«, daß al-

⁸⁷ Ruskins Antwort läßt überraschend Schopenhauers Mitleids-Moralphilosophie von 1840 anklängen. (Es gibt allerdings keine Anzeichen dafür, daß Ruskin Schopenhauers *Preisschrift* kannte.) Nach Schopenhauer resultiert ja jede entfaltete Moral aus der Haltung, daß der »Andere der letzte Zweck meines Willens wird, ganz so wie sonst ich selbst es bin«. Das erfordert nun laut Schopenhauer, »daß ich auf irgend eine Weise mit ihm identifiziert sei«, und »daß jener gänzliche Unterschied zwischen mir und jedem Anderen, auf welchem gerade mein Egoismus beruht, wenigstens doch in einem gewissen Grade aufgehoben sei«. *Schopenhauer, Arthur: Preisschrift über die Grundlage der Moral*. Nicht gekrönt von der Königlich Dänischen Societät der Wissenschaften, zu Kopenhagen, am 30. Januar 1840. Im Text zit. nach *ders.: Preisschrift über das Fundament der Moral*. Hrsg. v. H. Ebeling, Hamburg 1979. A. a. O. 105 f.

les, was Menschen »angemessenerweise tun und ehrenhafterweise werden können«, davon abhängt, »ob diese beiden Instinkte zur Ordnung und zur Freundlichkeit durch diese große Imaginative Instanz beherrscht werden, welche am Erbe der Vergangenheit teilhaben, die Gegenwart ergreifen läßt, und Autorität über die Zukunft gibt«⁸⁸.

Für die Verhältnisbestimmung von Kunst und Moral ist die Tatsache entscheidend, daß Moralität für Ruskin keine kulturelle Errungenschaft, sondern eine angeborene Naturanlage ist, die als solche zwar ausgebildet und verfeinert, aber nicht erzeugt werden kann. Das verweist die Kunst gegenüber der Moral nämlich in ihre Schranken: Dem ästhetischen Moralismus Ruskins zufolge kann die Kunst nichts ausrichten, wo die Moralität (die Anlage zur Moral) nicht schon zur Moral entwickelt ist. Vielmehr müssen sich Künstler und Nationen »schon in einem entsprechenden moralischen Zustand befinden«, um »über die Fähigkeit zur Kunst zu verfügen«. Hingegen kann die Kunst, »wenn sie erst einmal da ist«, den moralischen Zustand eines Individuums oder einer Nation lediglich »vervollkommen« und »perfektionieren«, aber nicht erzeugen. Ruskin plausibilisiert das mit dem Hinweis darauf, daß es schließlich einer jahrelangen Selbstdisziplinierung bedürfe, um das Handwerk des exakten Zeichnens bis zur Perfektion der großen Meister zu lernen. Eine solche Disziplin würde ein zügelloser Charakter gar nicht aufbringen. Daraus schließt Ruskin, daß es nur jemand mit hochentwickelter Moral zu handwerklicher Perfektion bringen kann. Gleichzeitig betrachtet er handwerkliche Perfektion als notwendige Bedingung des herausragenden Kunstschaffens (s. o.). Da nur ein Mensch von vorbildlichem Charakter handwerklich perfekt sein kann, läßt sich laut Ruskin von »mit der Hand ausgeführten Künsten« mit »absoluter Präzision« rückschließen auf die Moral sowohl »der mit ihrer Hand arbeitenden« Individuen als auch »der Nation, der sie angehört

⁸⁸ Moralität ist die Anlage zu »the law of rightness in human conduct«. *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 49. »There is only one morality, which has been, is, and must be for ever, an instinct in the hearts of all civilized men«. A. a. O. 49. Morality »receives from religion neither law nor place«. A. a. O. 49 (vgl. auch a. a. O. 72). »And so far as those two springs of action are not in us, all other powers become corrupt or dead; even the love of truth, apart from these, hardens into an insolent and cold avarice of knowledge.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 88. »I press to the conclusion«, that »all you can rightly do, or honourably become, depends on the government of these two instincts of order and kindness, by this great imaginative faculty, which gives you inheritance of the past, grasp of the present, authority over the future.« A. a. O. 93.

ren.«⁸⁹ Dieser Schluß ist natürlich für die Nachfolger Ruskins ein Stein des Anstoßes, zumal Ruskin beansprucht, ihn »mit mathematischer Präzision und ohne auch nur die Möglichkeit eines Irrtums oder einer Ausnahme« gezogen zu haben. Die Kunst⁹⁰ ist auch dem späten Ruskin zufolge »Exponent des moralischen Stadiums« nicht nur jedes Individuums, sondern auch jeder Nation. Sie ist der »exakte Exponent« ihrer »sozialen und politischen Tugenden« und ihre »Anklage oder enthusiastische Feier«⁹¹. Damit hält auch der späte Ruskin an seinem ästhetischen Moralismus fest, daß nur aus einer hochentwickelten Moral gute Kunst entstehen kann.⁹²

(c) *Die Wahrheitsleistung von Kunst, und die Freude am Schaffen.* Bis jetzt hat Ruskin nur gesagt, was von Kunst nicht erwartet werden darf. Sie darf nicht mit der Präsenz des Göttlichen verwechselt werden, und sie kann keine Moral erzeugen, wo keine ist. Was aber leistet Kunst dann, daß Ruskin sich die Mühe macht, Englands künftige Führungselite zu Kunstkennern auszubilden? Positives sagt Ruskin in der vierten Vorlesung zum konkreten *Gebrauchswert von Kunst*. Hier wird behauptet, daß Kunst »einen wahren Gegenstand« zu präsentieren oder »etwas Dienstbares zu schmücken« hat und im Bestfall sogar beides zu leisten vermag. Ruskin beruft sich auf die großen

⁸⁹ So erklärt sich laut Ruskin beispielsweise, daß »a maiden may sing of her lost love, but a miser cannot sing of his lost money.« *Ruskin: Lectures on Art*. A.a.O. 74. So liebenswürdig dieses Beispiel auch ist: Beethovens *Die Wut über den verlorenen Groschen* kannte Ruskin offensichtlich nicht!

⁹⁰ Es findet sich immerhin 64 Jahre später bei John Dewey in fast wörtlicher Übereinstimmung in der Formulierung wieder, daß Kunst eine »Manifestation, eine Urkunde und Feier des Lebens einer Zivilisation« sei, »ein Mittel, ihre Entwicklung voranzutreiben«, aber »auch das abschließende Urteil über die Qualität der Zivilisation«. *Dewey: Art as Experience*. A.a.O. 377.

⁹¹ Die Funktion von Kunst ist »perfecting the morality, or ethical state, of men.« A.a.O. 46, 73. »You must have the right moral state first, or you cannot have the art. But when the art is once obtained, its reflected action enhances and completes the moral state out of which it arose.« A.a.O. 73. »The manual arts are as accurate exponents of ethical state, as other modes of expression; first, with absolute precision, of that of the workman; and then with precision, disguised by many distorting influences, of that of the nation to which it belongs.« A.a.O. 77 f. »With mathematical precision, subject to no error or exception, the art of a nation, so far as it exists, is an exponent of its ethical state.« A.a.O. 74. »The art of any country is the exponent of its social and political virtues« and it is »an exact exponent of its ethical life.« A.a.O. 39. »All the great arts have for their object either the support or exaltation of human life – usually both.« A.a.O. 45 (vgl. auch 23).

⁹² Seine Probleme werden diskutiert in Abschnitt 4.3.d.

Meister der Kunst, die sich zwar manchmal handwerkliche »Ungeschicklichkeiten und Häßliches«, aber »niemals Nutzlosigkeit oder Unaufrichtigkeit« erlauben hätten.

Die Auffassung, daß Kunstwerke einen »wahren Gegenstand« zu präsentieren haben, wie er wirklich und jenseits aller Kontingenzen tatsächlich ist, stammt natürlich aus der englischen Romantik. Was aber helfen den künftigen Mäzenen noch so viele Vorträge über Aufrichtigkeit in der Kunst, wenn sie ein gutes (bzw. aufrichtiges) von einem schlechten (d. i. verlogenen) Kunstwerk nicht unterscheiden können? Die Pointe der vierten Vorlesung lautet: Diese Unterscheidungsfähigkeit läßt sich erwerben, indem man zeichnen lernt. Mit gewohnter Anschaulichkeit und Praxishäufigkeit gibt Ruskin anhand von Leonardo da Vincis *Trattato della Pittura* didaktische Anweisungen zum Zeichnen-Lernen. Die Studenten sollen mit Steinen anfangen und dann Pflanzen, Landschaften und Tiere malen, bevor sie sich an das Kopieren von Meisterwerken der Kunst und schließlich sogar an ihr erstes eigenes Menschenporträt machen. Für Ruskin ist das möglichst ähnliche Porträtieren »eines edlen Menschen« der Gipfel dessen, was Kunst überhaupt leisten kann. Er bewundert nichts so sehr wie das Gemälde »eines Mannes oder einer Frau«, das auch »die Seele« des Porträtierten erfaßt.⁹³ Ruskin mahnt seine Studenten zu geduldigem Üben gemäß seiner »naturalistischen Methode« des exakten Abzeichnens. Wer zeichnen lernt, lerne nämlich auch, Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Dinge fokussiert im Gedächtnis zu behalten. Vor allem aber würde Zeichnen die Wahrnehmungsfähigkeiten schärfen, denn um auch nur einen Stein exakt zu zeichnen, sei jedes Detail wichtig. Ruskin verspricht seinen Studenten also Wissenserweiterung, Gedächtnis- und Wahrnehmungstraining, wenn sie zeichnen lernen. Mit einem für die englische Romantik kennzeichnenden Seitenhieb gegen den Klassizismus bezeichnet er das als wichtiger als detaillierte Kenntnisse großer Kunstwerke der griechischen Antike. Das ist der Ruskin, der bei seinen Zuhörern be-

⁹³ »It must yet be of inferior kind, and tend to deeper inferiority, unless it has clearly one of these main objects, – either to state a true thing, or to adorn a serviceable one.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 96. »They will permit themselves in awkwardness, they will permit themselves in ugliness; but they will never permit themselves in uselessness or in unverity« A. a. O. 97. »Art has never done more than given the likeness of a noble human being.« A. a. O. (97 ff.) 98. Die größte Kunst bestünde »in painting one man or woman, and the soul that was in them.« A. a. O. 98 f.

rühmt geworden ist, weil er mehr als nur ästhetische Theorie vermittelt hat.

Mit der These, daß die Kunst jenseits ihrer Wahrheitsleistung auch »etwas Dienstbares« zu »schmücken« habe, geht der späte Ruskin zum ersten Mal in Opposition zur englischen Romantik. Grundlage ist die Überzeugung, daß das Kunstschaffen seine Wurzeln in den Instinkten zur Ordnung und zur Freundlichkeit habe. Der Instinkt zur Ordnung gibt nach Ruskin den Impuls, »das Land mit eigener Hand zu pflegen und zu bebauen«. Daraus entstünden bebaute Äcker, Brunnen und nützliche Gerätschaften. Im Bestfall trete dann jedoch auch der Instinkt zur Freundlichkeit auf den Plan, mit dem Impuls, die nützlichen Gerätschaften hübsch zu dekorieren, um der Freude an den Gerätschaften selbst und der Wertschätzung der elementaren Zweck- und Nützlichkeitszusammenhänge des Lebens Ausdruck zu geben. Aus diesem Zusammenspiel sind laut Ruskin in den Kulturen dieser Welt die ersten Gebrauchskunstwerke entstanden, in denen er wiederum die Ursprünge der Kunst im emphatischen Sinne (*fine art*) sieht. Die Bildhauerei beispielsweise ist laut Ruskin ganz generell aus der Architektur und aus der Brunnenbaukunst entstanden. In den *Gärten von Alcinous* sieht Ruskin eine frühe Manifestation der Kunstfertigkeit (*art*) der griechischen Antike, und in den kunstvoll gestalteten Ritterrüstungen des christlichen Mittelalters die ersten Beispiele von Kunst im emphatischen Sinne (*fine art*), weil sich in den Ritterrüstungen der ganze Kosmos der Rittertugenden sinnlich manifestieren würde. Die Schwelle zwischen Kunst im emphatischen Sinne und Gebrauchskunst sieht Ruskin überschritten, sobald ein Gegenstand deutlicher Ausdruck der Freude am Schaffen ist. So muß jede Tasse laut Ruskin dem Instinkt zur Ordnung entsprechend zunächst einmal ihren Zweck erfüllen: Man muß aus ihr trinken können. Sobald die Tasse jedoch aus einer Freude am Schaffen heraus besonders sorgfältig dekoriert ist, sobald also auch der Instinkt zur Freundlichkeit beteiligt ist, betrachtet Ruskin die Tasse nicht mehr als bloßen Gebrauchsgegenstand, sondern als Gebrauchskunst auf der Schwelle zur Kunst im emphatischen Sinne (*fine art*).

Ruskin hat nun ausdrücklich kein kommerzielles Dekorieren von Gebrauchsgegenständen im Blick. Aus einem Gebrauchsgegenstand wird vielmehr nur dann Gebrauchskunst, wenn er die Spuren einer authentisch empfundenen Freude am Schaffen trägt. Daß Tassen zur Gebrauchskunst werden können, setzt voraus, daß die-

jenigen, die Tassen herstellen, tatsächlich Freude am Schaffen empfinden. Damit ist Ruskin wieder bei seinem moralischen Appell an die künftigen Mäzene. Wer will, daß die Arbeiter in den Porzellanmanufakturen von Manchester schöne Tassen herstellen, soll nicht etwa griechische Vasen studieren, sondern dafür sorgen, daß die Arbeiter sauberes Wasser zu trinken haben! Wer Städte prunkvoll ausstatten will, muß erst einmal dafür sorgen, daß alle Bewohner ein Dach über dem Kopf haben. Und wer die handwerklichen Kunstfertigkeiten seines Landes bewahren will, der sollte nicht allzusehr auf Maschinen und Industrialisierung bauen, sondern sich um das Wohl der Handwerker kümmern. Ihr seid für Euer Land und seine Menschen verantwortlich! Also sorgt für Euer Land und seine Menschen, ehe ihr Kunst kauft! Auch der späte Ruskin läßt seine Vorlesungsreihe also in einem dringenden sozialen Appell münden.⁹⁴

(d) *Die Schwächen von Ruskins spätem ästhetischen Moralismus.* Neben den sozialen Appellen gehören Ruskins Thesen zu ästhetischer Sorgfalt als Ausdruck der Freude am Schaffen zum Wichtigsten, was Ruskin geschrieben hat. Im amerikanischen Pragmatismus entfaltet diese These große Wirkmacht.⁹⁵ Die Second-Oxford-Hegelianer beeinflusst Ruskin vor allem als Kunsterzieher. So integriert der späte Bosanquet beispielsweise Ruskins Theorie von der Entfaltung der Wahrnehmungs-, Unterscheidungs-, Gedächtnis- und Klassifikationsfähigkeiten durch aktives Zeichnen in seine Theorie der ästhetischen Erziehung durch Kunst. Auch die Maler, die Ruskin rühmend hervorhebt, werden von den Second-Oxford-Hegelianern als Meister behandelt.⁹⁶ Der Pferdefuß ist allerdings beim späten wie beim frühen Ruskin der ästhetische Moralismus.

So kann offensichtlich auch der späte Ruskin das Problem nicht lösen, warum auf amoralischem Nährboden immer wieder hochrangige Kunst entsehen konnte (vgl. die parallele Debatte in Abschnitt 4.2.). Wieder werden zunächst ›die Inder‹ ins Visier genommen: Für den späten Ruskin sind »die grotesken und schrecklichen Formen«

⁹⁴ *Ruskin: Lectures on Art.* A. a. O. 104–117.

⁹⁵ Vgl. Abschnitt 6.3.

⁹⁶ Vgl. Absatz 5.4.a. Ruskin hat zur Illustrierung seiner Auffassung von Kunst an der Oxforder Universität eigens eine Gemäldegalerie mit Meisterwerken der Renaissance sowie des englischen Impressionismus und Naturalismus einrichten lassen. Diese haben die angehenden Oxford-Idealisten im Jahr 1870 sicherlich ebenso besucht wie Ruskins Vorlesungsreihe selbst. *Ruskin: Lectures on Art.* A. a. O. 32–37.

der »rohen Rassen« der Inder ein »präziser Indikator« dafür, daß »die animalische Energie dieser Rassen« ins »Böse ausgebrochen« sei, weil in Indien »weder das Christentum noch irgendeine andere Religion« für »moralischen Halt«⁹⁷ sorgen würde. Damit ignoriert der späte Ruskin natürlich sowohl die religiöse Vielfalt Indiens als auch die Tatsache, daß es niemals eine Kultur ohne Religion gegeben hat. Die Kunst der Verfallskulturen wird jetzt so erklärt, daß in den Verfallszeiten durch antimoralische Kräfte besonders starke moralische Gegenkräfte provoziert würden, aus denen das hochrangige Kunstschaffen entstünde. Die Idee, darin eine Aufforderung zur Unmoral zu sehen, unterbindet Ruskin relativ hilflos mit der Warnung, daß ein Sieg der amoralischen Kräfte einen Zustand ganz ohne Kunst bedeuten würde. Diese Erklärung überzeugt natürlich ebenso wenig wie die des frühen Ruskin. Collingwood trifft ins Schwarze, daß es für Ruskin wohl lebenslang »ein dunkles und schreckliches Geheimnis« geblieben sei, »daß Perfektion und Tod so Hand in Hand«⁹⁸ gingen.

Den späten Ruskin interessiert vor allem, warum es bei der »lammfrommen Landbevölkerung in abgelegenen Winkeln christlicher Länder« signifikant wenig Kunst gibt, obwohl ihre ausgebildete Moralität bzw. Religiosität doch eigentlich die beste Voraussetzung bietet? Anstatt nun noch einmal irgendwelche Naturdichter in entlegenen Winkeln Schottlands aus dem Hut zu zaubern, präsentiert der späte Ruskin die Erklärung, daß die »Moralität, die der Kunst die Kraft gibt«, schließlich eine »Moralität von Menschen und nicht von Rindviechern« sein müsse. Bauern im Kuhstall können nicht nebenbei auch noch Künstler sein, weil die Moral von tumben Bauern nicht entwickelt genug sei, daß auf ihrem Boden Kunst erwachsen könne. Mit dieser Antwort verstrickt sich der späte Ruskin allerdings in einen Widerspruch zu seiner ebenfalls vertretenen These,

⁹⁷ »And where neither Christianity or any other religion conveying some moral held, has reached, the animal energy of such races necessarily flames into ghastly conditions of evil, and the grotesque or frightful forms assumed by their art precisely indicative of their distorted moral nature.« *Ruskin: Lectures on Art.* A. a. O. 84.

⁹⁸ »It remains for him a dark and terrible mystery that perfection and death should thus walked hand in hand.« *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 37. Collingwood schlägt vor, Brownings Modell des Kulturverfalls vorzuziehen. Das würde im Kern die schlichte Erklärung anbieten, daß sich etwas (eine Hochkultur oder eine Meisterschaft in der Kunst) von seinem Höhepunkt aus nicht mehr steigern läßt, so daß nur der Niedergang bleibt.

daß man von der Fähigkeit zum exakten Zeichnen auf eine hochentwickelte Moral des Zeichners schließen könne. Exakt zeichnen lernt, wer diszipliniert ist. Somit lautet Ruskins These genau genommen, daß nicht etwa Moral, sondern Disziplin eine Bedingung des Kunstschaffens ist, was eine ziemlich langweilige (weil selbstverständliche) These ist. Falls Ruskin mit ›Moral‹ jedoch tatsächlich ›Disziplin‹ meint, entstünde das Folgeproblem, daß der Erklärungsgrund wegfielen, warum tumbe Bauern im Kuhstall keine Kunst schaffen können. Schließlich verkommen Felder und Kühe, wenn der Bauer nicht diszipliniert ist. Bauern müßten laut Ruskin also eigentlich sogar besonders exakte Zeichner sein.

Nicht haltbar ist schließlich auch Ruskins Behauptung, daß Menschen mit ausgeprägter Liebe zum Schönen und zur Kunst zwangsläufig auch besonders »leidenschaftliche« und »gerechtigkeitsliebende« Menschen seien, die sich besonders ernsthaft »um das Glück der Menschheit«⁹⁹ bemühen würden. Richard Wagner und Nero sind viel strapazierte Gegenbeispiele für Künstler, die kein moralisches Vorbild waren. Literarisch werden die Zweifel an Ruskins Mythos vom per se moralischen Künstler in Sommerset Maughams Roman *Of Human Bondage* behandelt. Der Protagonist Philip Watkins hält sich (fälschlicherweise) für einen talentierten Maler und geht nach Paris. Hier trifft er viele Bohémien-Maler aus England, die Ruskins Ästhetik ablehnen, weil es bei Ruskin »nur um Moral ginge«. Einer von ihnen, Clutton, erzählt eines Tages von Paul Gauguin: »Er ist jetzt nach Tahiti abgereist. Er war ein vielverdienter Börsenmakler in London und hatte Frau und Kinder. Aber er hat alles aufgegeben, um Maler zu werden. Er hat es einfach liegengelassen, ist in die Bretagne gegangen und hat angefangen zu malen«. Philip fragt nach der Familie Gauguins. »Ach, die hat er fallengelassen« antwortet Clutton. »Das finde ich nicht gerade anständig« mahnt Philip. Und Cluttons Entgegnung lautet bezeichnenderweise, daß man entweder »Gentleman« oder »Künstler« sein könne. »Diese beiden Dinge« hätten nämlich »nicht das geringste miteinander zu tun«. So höre man zwar »von Menschen, die Blumentöpfe bemalen,

⁹⁹ »There are some groups of peasantry, in far-away nooks of Christian countries, who are nearly as innocent as lambs, but the morality which gives power to art is the morality of men, not of cattle.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 83. »The men in whom it has been most strong have always been compassionate, and lovers of justice, and the earliest discerns and declarers of things conducive to the happiness of mankind.« A. a. O. 90.

um eine alte Mutter zu erhalten«. Das zeige jedoch nur, »daß sie ausgezeichnete Söhne sind«. Ein Künstler würde hingegen »seine Mutter ins Armenhaus« bringen, wenn das seiner Kunst dienen würde. Dafür sei Gaugin das beste Beispiel: »Er hat sich zu seiner Frau und zu seinen Kindern benommen wie ein Schwein, er benimmt sich immer wie ein Schwein – aber er ist ein großer Künstler«¹⁰⁰.

Nun sollte man Ruskins Moralismus natürlich nicht mit Maugham in einen ästhetischen Amoralismus verkehren. Selbstverständlich zeichnet es die großen Künstler auch nicht aus, daß sie ihre Mütter in Armenhäuser stecken und ›Schweine‹ sind. Das ändert jedoch nichts an der grundsätzlichen Triftigkeit von Maughams sarkastischem Kommentar zu Ruskins ästhetischem Moralismus. Fatalerweise demonstrieren Ruskins eigene Entgegnungen auf entsprechende Einwände die Unhaltbarkeit seiner Position besonders deutlich. Seine erste Entgegnung ist besonders hilflos, weil zirkulär. Nach Ruskin kann es sich bei unmoralischen Künstlern nämlich nicht wirklich um große Meister handeln, weil nur moralisch vorbildliche Menschen große Künstler werden können! Seine zweite Entgegnung lautet, daß der amoralische Künstler nur in seiner Jugend ein guter Künstler sein könne, aber wegen der Zügellosigkeit seiner Leidenschaften entweder »früh sterben« oder »im Alter ausbrennen«¹⁰¹ und künstlerisch impotent würde. Das ist ein abgestandenes Klischee, in das vielleicht Mozart, aber nicht Wagner paßt. Zudem verwickelt sich Ruskin in einen Widerspruch, denn wie soll der junge amoralische Künstler ohne Selbstdisziplin zu den handwerklichen Fähigkeiten gekommen sein, welche ja die notwendige Bedingung des herausragenden Kunstschaffens sein sollen? Seinen offensichtlichen Schwächen zum Trotz hat Ruskins ästhetischer Moralismus unter den Oxford-Idealisten dennoch zwei Verteidiger gefunden.

(e) *Bosanquets und Collingwoods Verteidigungen von Ruskins ästhetischem Moralismus.* Dem frühen Bosanquet zufolge ist im ausgehenden 19. Jahrhundert der autonomieästhetische Einwand »populär«, daß Ruskin die Kunst durch Anketzung an die Moral ihrer

¹⁰⁰ Maugham, William Somerset: *Of Human Bondage*. 1915. Im Text zit. nach ders.: *Der Menschen Hörigkeit*. Übers. v. M. Zoff, S. Feigl. Zürich 1996, 268 f. Vgl. zur Biographie Gaugins auch ders. *The Moon and Sixpence*. Zürich 1919.

¹⁰¹ »It is true that some could not govern their passions; if so they died young, or they painted ill when old.« Ruskin: *Lectures on Art*. A. a. O. 79.

Eigenständigkeit beraube. Bosanquet springt für Ruskin in die Bresche, weil schon Platon die moralische Dimension der Kunst gesehen habe.¹⁰² Nun sind die Abhängigkeitsverhältnisse bei Platon genau umgekehrt wie bei Ruskin. Nach Platons *Politeia* kann falsche Kunst fatale Auswirkungen auf die Moral der heranwachsenden Polis-Bürger haben. Deswegen will Platon das Kunstschaffen reglementiert wissen. Einen Ursprung der Kunst in der Moral behauptet Platon jedoch nicht. Insofern vertritt er auch nicht die Auffassung, daß man vom Niveau der Kunst auf die moralische Entwicklung von Individuen und ganzen Völkern rückschließen könne. Im Gegenzug ist von einer Zensur des Kunstschaffens bei Ruskin keine Rede. Der erste Gefechtsang Bosanquets führt also in die Irre. Dann erklärt Bosanquet den späten Ruskin wegen seines Moralismus zu einem Ästhetiker des Häßlichen. Er führt Ruskins Diktum ins Feld, dem zufolge die großen Meister zwar manchmal handwerkliche »Ungeschicklichkeiten und Häßliches«, aber »niemals Nutzlosigkeit oder Unaufrichtigkeit«¹⁰³ erlaubt hätten. Nach Bosanquet will Ruskin damit der englischen Ästhetik einen Impuls zur Entwicklung einer Ästhetik des Häßlichen geben. In seiner Lesart besagt Ruskins Äußerung nämlich, »daß Häßlichkeit in der Kunst wesentlich für ihre Vollendung« sei.¹⁰⁴ Dem steht nun entgegen, daß Ruskin in der genannten Passage nicht von der Notwendigkeit des Häßlichen für die Vollendung des Schönen spricht, sondern lediglich von einem Zur-Not-in-Kauf-Nehmen, falls es die Nützlichkeit oder die epistemische Aufrichtigkeit erfordern! Wie Landow in seiner Abhandlung überzeugend nachgewiesen hat, ist das Häßliche nach Ruskin tatsächlich ästhetisch völlig funktions- und wertlos.¹⁰⁵ Bosanquets Argumente können von Ruskins ästhetischem Moralismus also nicht überzeugen.

¹⁰² *Bosanquet: History*. A. a. O. 453 f.

¹⁰³ »They will permit themselves in awkwardness, they will permit themselves in ugliness; but they will never permit themselves in uselessness or in unverity.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 97 (s. o.).

¹⁰⁴ Ruskin »seems to hold the position of Rosenkranz, that ugliness can never become beautiful, but yet is essential to art for the sake of completeness.« *Bosanquet: History of Aesthetics*. A. a. O. 448.

¹⁰⁵ Nach Landow könnte man – mit aller Vorsicht – lediglich Ruskins Äußerungen über das Erhabene im Sinne der deutschen Nachhegelianer interpretieren: Nach Ruskin ist das Erhabene Schöne in »niedrigeren Graden«. Vgl. *Landow: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. A. a. O. 183–240 (insb. 184). Landow diskutiert Ruskins angeblichen »Hegelianismus« nicht.

Einen zweiten Verteidigungsversuch startet der junge Robin George Collingwood¹⁰⁶ im Jahr 1925. Sein Interesse gilt Ruskins These von den »handwerklichen Fähigkeiten« als zweifelsfreier »Beweis auch für andere gute Fähigkeiten«. Collingwoods Argumentationsgang basiert wahrscheinlich auf Bosanquets *A History of Aesthetic*. Hier zitiert Bosanquet eine Passage aus Ruskins *The Stones of Venice*, der zufolge in den Zeichnungen eines Menschen »all seine Rauheit, sein ganzer Stumpsinn und seine ganze Unfähigkeit« zum Ausdruck kommen, aber »genauso seine Würde«¹⁰⁷, weil der Mensch ein ganzheitliches Wesen und keine Maschine sei. Bosanquet kommentiert diese Äußerung mit der Bemerkung, daß Ruskin offensichtlich die Hegelsche Überzeugung teile, daß »das Werk den Menschen« offenbaren würde, »welcher wiederum die Verkörperung von Ideen« sei¹⁰⁸. Schon hier drängen sich die Einwände auf, daß sich im schönen Kunstwerk Hegels nicht der schaffende Mensch, sondern das Absolute verkörpert¹⁰⁹, und daß Hegel Menschen nicht als Verkörperung von Ideen betrachtet. In offensichtlicher Anknüpfung an Bosanquet reproduziert Collingwood diese Mißverständnisse mit der Behauptung, daß Ruskin wie Hegel »konsequent« davon ausgegangen sei, daß »Stärken und Schwächen im moralischen und politischen Leben exakt« mit »signifikant Gutem oder Schlechtem in der Kunst eines bestimmten Volkes zu einer bestimmten Zeit« korrespondieren würden. Laut Collingwood basiert diese These (die sich bei Ruskin tatsächlich findet) »instinktiv« und »ohne jedes Hinterfragen« auf einer Hegelianischen Theorie von der »Einheit und Unteilbarkeit des menschlichen Geistes«. Ja, Collingwood erklärt Ruskins Philosophie sogar in den Passagen für besonders »überzeugend«, in denen Ruskin seine vorgeblich »Hegelianische Überzeugung« von der Einheit des Geistes »als philosophische Waffe einsetzt«. Collingwoods Lesart zufolge leugnet Ruskin jede »Trennung zwischen den menschlichen Fähigkeiten« ab. Das sei die theoretische Basis für die Behauptung, daß

¹⁰⁶ Collingwood: *Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 37 ff.

¹⁰⁷ »I have not at all said enough of the infallibleness of fine technical work as a proof of every other good power.« *Ruskin: Lectures in Art*. A. a. O. 80. »Out comes all his roughness, all his dullness, all his incapability, but out comes the whole majesty of him also.« *Ruskin: The Stones of Venice*. A. a. O. Bd. 1. 161 f. Im Text zit. nach *Bosanquet: History*. A. a. O. 453.

¹⁰⁸ Bosanquet interpretiert die Passage so: »The work reveals the man, and the man is the incarnation (in sense and feeling) of ideas.« *Bosanquet: History*. A. a. O. 453.

¹⁰⁹ *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 145.

in den verschiedenen Bereichen vergleichbare Gesetzmäßigkeiten herrschen würden, und daß »etwas, das sich in einem Bereich menschlicher Aktivität als gut bewährt, sich notwendigerweise auch in allen anderen Bereichen als gut«¹¹⁰ erweisen würde. Für Collingwood zieht Ruskin also Rückschlüsse vom Niveau des Zeichnens auf den Entwicklungsstand der Moral aufgrund der Hegelschen Überzeugung, daß der Geist eine Einheit bildet, und daß die Ausbildung einer Fähigkeit positive Auswirkungen auf alle anderen Kapazitäten des Geistes hat.

Collingwoods zentrales Argument für eine implizite Theorie von der Einheit des Geistes bei Ruskin lautet, daß Ruskin nur aufgrund einer solchen Theorie in seinen *Modern Painters* behaupten könne, daß im Bereich des Malens ebenso fixe Gesetze gültig seien wie in der Chemie. Aus dem Kontext von Ruskins Äußerung geht allerdings hervor, daß es Ruskin nicht um eine Einheit des Geistes geht, sondern um die antidogmatische These, daß sich über Gesetzmäßigkeiten in der Kunst ebensowenig abstimmen lasse wie über chemische Gesetze.¹¹¹ Vor allem aber ist die von Collingwood als »hegelianisch« bezeichnete Auffassung von einer »Einheit des Geistes« bei Hegel definitiv nicht zu finden! Unter dem Etikett »Einheit des Geistes« ist bei Hegel nämlich keineswegs von einem inneren Zusammenhang von verschiedenen Geistesfähigkeiten die Rede, sondern

¹¹⁰ »If there is something visibly good or bad in the art of a certain people at a certain date, he always assumes that there must have been exactly corresponding virtues and vices in their moral and political life.« *Collingwood: Ruskin's Philosophy*. A. a. O. 18. »This principle – the unity and indivisibility of the spirit – Ruskin never questioned and never attempted to prove. He believed it instinctively.« A. a. O. 18. »He deals with the past in exactly the same spirit.« A. a. O. 18. There is »nothing more striking in all Ruskin's work than the way he uses its convictions as a philosophical weapon.« A. a. O. 30. »But if you believe that there is no such thing as the distinction between faculties, then whatever holds good of one human activity necessarily holds good of all.« A. a. O. 31.

¹¹¹ Die entsprechende Passage bei Ruskin lautet: »There are laws of truth and right in painting, just as fixed as those of harmony in music or of affinity in chemistry. Those laws are perfectly ascertainable by labour, and ascertainable no otherwise. It is as ridiculous for any one to speak positively about painting who has not given a great part of his life to its study, as it would be for a person who had never studied chemistry to give a lecture on affinities of elements; but it is also as ridiculous for a person to speak hesitatingly about laws of painting who has conscientiously given time to their ascertainment, as it would be for Mr. Faraday to announce in a dubious manner that iron had an affinity of oxygen, and to put it to the vote of his audience whether it had or not.« *Ruskin: Modern Painters*. A. a. O. Bd. 3, 5.

von einem wirklichkeitsumfassenden Monismus der Vernunft.¹¹² Tatsächlich spricht nicht Hegel, sondern Croce (bzw. Vico) von einer ›Einheit des Geistes‹ in der Weise, wie es Collingwood von Ruskin behauptet (vgl. Abschnitt 4.4.). Daß Ruskin ein früher Anhänger Croces war, muß jedoch schon aus dem einfachen Grund ausgeschlossen werden, daß Ruskin Croces Philosophie des Geistes im Jahr 1870 noch gar nicht kennen konnte, weil diese erst im frühen 20. Jahrhundert verfaßt wurde. Davon abgesehen bestreitet Croces Philosophie des Geistes einen ästhetischem Moralismus ebenso unmißverständlich wie die Ästhetik Hegels, wenn auch mit anderen Gründen: Im Zentrum von Croces Ästhetik steht die These von der völligen Unabhängigkeit der Kunst von der Moral. Mit dem Hinweis auf Croce läßt sich Ruskins ästhetischer Moralismus also ebenfalls nicht verteidigen.

4. Kunst so gar nicht zum Anfassen bei Benedetto Croce

Die Philosophie des Neapolitaners Benedetto Croce¹¹³ kommt nicht von ungefähr ins Spiel. Zwar übertreibt Brown, wenn er schreibt, daß »am Anfang« der »neoidealistischen« Ästhetik mit Croce »die Karriere eines einzigen Mannes«¹¹⁴ gestanden habe. Daß man im Ox-

¹¹² Hegel versteht unter der ›Einheit des Geistes‹ einen epistemologischen und ontologischen Monismus der Vernunft. Diesen bringt er in der berühmten (und oft mißverstandenen) Stelle aus der Philosophie des Rechts auf folgende Formel: »Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig.« Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. In: *Werke*. Bd. 7. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/1976, 24. Hegels Monismus der Vernunft ist einerseits ein epistemologischer Monismus, der den Anspruch erhebt, alles disparate Wissen in einer Weise darzustellen, daß sich das Wissen als Eines darstellt. Weil jedem epistemischen Monismus zufolge ›Gleiches nur durch Gleiches‹ erkannt wird, wird in Hegels Ausführungen über das Wesen des Wissens gleichzeitig eine ontologische Aussage gemacht: Das, was erkennt, ist nach Hegel die Vernunft, und das, was erkannt wird, ist ebenfalls Manifestation der Vernunft. Also ist alles, was ist (das Subjekt und die Gegenstände des Erkennens), vernünftig.

¹¹³ Benedetto Croce (1866–1952) studierte zwischen 1883 und 1886 bei dem Hegelianer Bertando Spaventa und gab seit 1903 zusammen mit Giovanni Gentile die Zeitschrift *La Critica* heraus.

¹¹⁴ »In its early stages the movement can be thought of mainly as the career of a single man, Benedetto Croce.« Brown, M. E.: *Neo-Idealistic Aesthetics*. Croce – Gentile – Collingwood. Detroit 1966, 11. Vgl. auch Donagan, Alan: *Introduction*. In: *Collingwood: Essays in the Philosophy of Art*. A. a. O. xii.

ford-Idealismus jedoch großes Interesse an der Ästhetik des Italieners hat, beweist allein schon die Tatsache, daß die meisten seiner ästhetischen Schriften¹¹⁵ postwendend ins Englische übersetzt werden. Croces *Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale*¹¹⁶ von 1902 liegt schon 1909 in englischer Übersetzung vor. Anlässlich der Einweihung des *Rice-Instituts* in Houston (Texas) hält Croce im Oktober 1912 Ästhetik-Vorlesungen in englischer Sprache, welche die Thesen seiner Ästhetik von 1902 und der *Problemi di Estetica* von 1910 gedrängt zusammenfassen und unter dem Titel *Guide to Aesthetics* veröffentlicht werden.¹¹⁷ Croces *Nuovi saggi di estetica*, in Italien 1920 erschienen, ist in englischer Sprache schon im Jahr 1918 auf dem Markt.¹¹⁸ Vor allem der Third-Oxford-Idealist Robin George Collingwood macht sich um die Ästhetik Croces verdient.¹¹⁹ Zunächst übersetzt er im Jahr 1916 Croces Buch über Vico und veröffentlicht es unter dem Titel *Religion and Philosophy*. Es

¹¹⁵ Außerdem liegen von Croce noch folgende ästhetische Schriften vor: Croce, *Benedetto: Poesia e non poesia*. Note sulla letteratura europea del secolo decimono. Bari 1923; ders.: *Problemi di estetica*. E contributi alla storia dell'estetica italiana. Bari ²1923; ders.: *La prima forma della estetica e della logica*. Rom 1924; ders.: *Aristo, Shakespeare e Corneille*. Bari ²1929; ders.: *Poesia popolare e poesia d'arte*. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento, Bari 1933; ders.: *Ultima saggi*. Bari 1935; ders.: *Storia dell'estetica*. Per saggi. Bari 1942. Vgl. auch *Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung*, Tübingen 1930. Vgl. zu Croces Ästhetik auch Antoni, C.: *Benedetto Croce und die deutsche Kultur*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 36. 1954, 129–144; sowie Buck, A.: *Croce e la Germania*. In: *Rivista di Studi crociani* IV. 1967, 129–140; sowie Moss, M. E.: *Benedetto Croce Reconsidered*. Truth and Error in Theories of Art, Literature and History. Hanover 1987; sowie Orsini, G. N. G.: *Benedetto Croce*. Philosopher of Art and Literary Critic. Carbondale 1961; sowie Santayana, George: *Review zu Croces Ästhetik*. In: *Journal of Comparative Literatur* 1/2, 1903, o. S.; sowie Bonetti, P.: *Introduzione a Croce*. Bari 1984.

¹¹⁶ Croce, Benedetto: *Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale*. Mailand, /Palermo/Neapel ¹1902/²1903. Auch als ders.: *Aesthetic*. As Science of Expression and General Linguistic. Übers. u. hrsg. v. D. Ainslie. New York 1909/1964. Im Text zit. nach: ders.: *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und Allgemeine Linguistik*. Theorie und Geschichte. Übers. v. K. Federn. Leipzig 1905.

¹¹⁷ Croce, Benedetto: *Brevario di Estetica*. Quattro Lezioni. Bari 1913. Übers. v. D. Ainslie. Houston 1912. Auch als ders.: *Guide to Aesthetics*. Übers. v. P. Romanell. Indianapolis 1965. Im Text zit. als ders.: *Grundriß der Ästhetik*. Vier Vorlesungen. Übers. v. Th. Poppe. Leipzig 1913.

¹¹⁸ Croce, Benedetto: *Nuovi saggi di estetica*. Bari 1920/²1926. Auch als ders.: *New Essays of Esthetics*. O. O. 1918.

¹¹⁹ Vgl. zu Collingwoods Bemühungen um die Verbreitung von Croces Ästhetik auch Anderson, Douglas R.: *Croce, Benedetto*. In: *A Companion to Aesthetics*. A. a. O. 98.

folgen 1921 *Croce's Philosophy of History*¹²⁰, 1928 eine Übersetzung von Croces Autobiographie *Contributo alle Critica di Me Stesso*¹²¹ und 1929 eine Übersetzung von *Croces Estetica in Nuce*.¹²² Croces späte Ästhetik *La Poesia* von 1936 wird noch im selben Jahr ins Englische übersetzt.¹²³

(a) *Croce als Hegelianer?* Neapel gilt um die Wende zum 20. Jahrhundert als Zentrum des italienischen Hegelianismus, und Benedetto Croce als sein Hauptvertreter.¹²⁴ Bei näherer Hinsicht erweist sich Croce jedoch ebenso wenig als ›Hegelianer‹ wie Ruskin. Darüber können die intensiven Hegelianisierungsbemühungen nicht hinwegtäuschen, denen auch Croces Ästhetik unterzogen wird, als sie im Oxford-Idealismus auf Interesse stößt. Wieder hat sich der frühe Collingwood diesem Projekt verschrieben. Sein Argument lautet, daß Croces *Estetica* von 1902 wie Hegels Ästhetik Teil einer umfassenden Philosophie des Geistes sei¹²⁵, deren zweiter Teil zudem eine Geschichte der Ästhetik beinhalte, was an Hegels historisierenden Zugriff auf die Kunst erinnere. Dem ist erstens entgegenzuhalten, daß Croce unter einer ›Philosophie des Geistes‹ anders als Hegel keinen metaphysischen Wirklichkeitsentwurf versteht, sondern eine Theorie von den Kapazitäten und dem inneren Zusammenhang der verschiedenen mentalen Fähigkeiten des Menschen. Zudem enthält der zweite historische Teil von Croces Ästhetik nicht etwa (wie bei Hegel) eine Geschichte der Kunst, sondern eine Geschichte der phi-

¹²⁰ Collingwood, Robin George: *Croce's Philosophy of History*. In: *Hibbert Journal* 19. 1921 insg.

¹²¹ Croce, Benedetto: *Contributo alle Critica di Me Stesso*. Neapel 1918. Auch als *ders.: An Autobiography*. Übers. v. R. G. Collingwood. Oxford 1928.

¹²² Croce, Benedetto: *Estetica in nuce*. Bari 1928. Auch als *ders.: Aesthetics*. Übers. v. R. G. Collingwood. 14. Ed. *Encyclopaedia Britannica*, 1929.

¹²³ Croce, Benedetto: *La Poesia*. Introduzione alla critica e storia della poesia. Bari 1936/61963. Auch als *ders.: Poetry and Literature*. An Introduction to its Criticism and History. Übers. u. Einl. v. Giovanni Gullace. Illinois 1936. Im Text zit. nach *ders.: Die Dichtung*. Einführung in die Kritik und Geschichte der Dichtung und der Literatur. Einl. v. J. Höfle. Übers. v. W. Eitl. Tübingen 1970.

¹²⁴ Vgl. zu Neapel als Zentrum des italienischen Hegelianismus auch Helferich, Christoph: Croce, Benedetto. In: *Metzler Philosophen-Lexikon*. 1989, (170 ff.) 171.

¹²⁵ In den Jahren 1905 und 1909 folgen eine Logik und eine Philosophie der Praxis. Vgl. Croce, Benedetto: *Logica come scienza del concetto puro*. Neapel 1905. Auch als *ders.: Logik als Wissenschaft vom reinen Begriff*. Leipzig 1930; sowie *ders.: Filosofia della practica*. Economica ed etica. Bari 1909. Auch als *ders.: Philosophie der Praxis*. Ökonomik und Ethik. Leipzig 1929.

losophischen Ästhetik, die sich zu allem Überfluß von Hegel und den deutschen Nachhegelianern distanziert. Das sind nun beileibe nicht die einzigen Gründe, warum der luzide Croce-Kenner Robin George Collingwood nicht davon überzeugen kann, daß Croce »die Ästhetik Hegels wirkmächtig und systematisch reformuliert« hat.¹²⁶ Im Grunde genommen spricht für eine Etikettierung Croces als »Hegelianer« nämlich kaum mehr als das Faktum, daß Croce als Student in Neapel gleich doppelt mit Hegels Philosophie in Berührung gekommen ist, nämlich erst durch seinen Lehrer Bertando Spaventa und dann durch den neapolitanischen Literaturwissenschaftler Francesco DeSanctis (1817–1883).

DeSanctis lehrt von 1870 bis 1883 an der Universität von Neapel, an der Croce im Jahr 1883 sein Philosophiestudium beginnt. Seinen Ruf als »Hegelianer« erwirbt De Sanctis, indem er (angeblich im Kerker) Hegels *Wissenschaft der Logik* und die *Geschichte der Literatur* von Karl Rosenkranz ins Italienische übersetzt. (Die drei Bände von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* liegen in Italien schon seit 1840, 1848 und 1862 in der französischen Übersetzung von Bénard vor.) DeSanctis Hegel-Vorlesungen müssen von großem Erfolg gekrönt gewesen sein. Zumindest beginnen die »jungen Leute« Neapels Croces Bericht zufolge unter ihrem Eindruck »Deutsch zu lernen«. Es habe sogar das Gerücht kursiert, daß »der Hegelsche Geist« so sehr in den Literaturwissenschaftler »eingedrungen sei«, daß dieser, »nachdem er die ersten Bände Bénards gelesen« hatte, die »Fortsetzung« der Hegelschen Ästhetik in den übrigen Bänden »erriet und in der Schule vortrug«. Ein Beispiel: Laut Croce »verbessert« DeSanctis die Hegelsche Ästhetik »entscheidend«, indem er die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst so modifiziert, daß Poesie und Glaube zu Zeiten der Philosophie nicht in der Versenkung verschwunden wären, sondern sich lediglich voneinander gelöst hätten. Nun ist bekanntlich von einem »Verschwinden« der Kunst bei Hegel gar keine Rede!¹²⁷ Der eindringliche Geist scheint DeSanctis vielmehr gehol-

¹²⁶ »The aesthetics of Hegel« in »our time has been powerfully and systematically re-stated by Croce.« Collingwood, Robin George: *Art*. In: *ders.: Speculum Mentis*. Or The Map of Knowledge. Oxford 1924. Reprinted Oxford 1996, (58–107) 74.

¹²⁷ Croce: *Estetica*. A. a. O. 65. Im Anhang zu einem Essay über Croces Ästhetik liefert Bosanquet die überzeugende Erklärung, daß Croces Polemik gegen den von Hegel angeblich behaupteten »Tod der Kunst« auf Croces Unkenntnis von Hegels Dialektik und speziell des (deutschen) Begriffs der »Auflösung« beruhen könnte. Vgl. Bosanquet, Bernard: *Croce's Aesthetics*. In: *Proceedings of the British Academy* 9. 1919–1920, 261–

fen zu haben, Hegels fast gleichlautende Thesen zur profanen Kunst zu antizipieren.¹²⁸ Croce tradiert das Mißverständnis von DeSanctis, indem er in seiner *Estetica* von 1902 gegen Hegels These vom Vergangenheitscharakter der Kunst die Position bezieht, daß sich die Kunst ebensowenig wie der Intellekt oder die Empfindung abschaffen ließe. Damit kann kein Zweifel bestehen, daß Croce durch DeSanctis nicht etwa zum Hegelianer, sondern zum Hegel-Kritiker geworden ist. Als solcher wurde er im angelsächsischen Sprachraum jedoch trotz gelegentlicher Fehleinschätzungen außerordentlich wirkmächtig.

Hervorzuheben ist vor allem Croces Schrift *Chio che e vivo e chio che e morto della filosofia de Hegel* von 1906.¹²⁹ Diese Schrift wurde im angelsächsischen Sprachraum durch die Bemühungen Bosanquets¹³⁰ eifriger und nachhaltiger rezipiert als alle übrigen Schriften Croces. Ein Grund mag gewesen sein, daß sie die Philosophie Hegels aus derselben Richtung kritisiert wie die graue Eminenz des Oxford-Idealismus Thomas Hill Green. Wie dieser nimmt Croce nämlich die dialektische Struktur der Hegelschen Philosophie ins Visier (s. o.). Croce bemängelt, daß Hegels dialektischer Denkmethode¹³¹ zufolge nicht etwa Kontradiktorisches, sondern schlicht Verschiedenes wie die Kunst und die Religion in dem Wahren aufzu-

288. Bosanquet bringt ausgehend von diesem Übersetzungsfehler eine grundsätzliche Kritik an Croces Identifikation von Intuition und Ausdruck vor, die diskutiert wird in *Iritano, Massimo: Death or Dissolution? Croce and Bosanquet on the ›Auflösung der Kunst‹*. In: *British Idealism and Aesthetics*. Hrsg. v. W. Sweet. In: *Bradley Studies*. The Journal of the Bradley Society 7/2. Hrsg. v. W. J. Mander, G. Stock. Oxford Herbst 2001, 197–210.

¹²⁸ Croce: *Estetica*. A. a. O. 346–349.

¹²⁹ Croce, Benedetto: *Chio che e vivo e chio che e morto della filosofia de Hegel*. Bari 1906. Auch als *ders.: What is Living and What is Dead of the Philosophy of Hegel*. 1907. Übers. v. D. Ainslie London 1915. Im Text zit. nach *ders.: Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie*. Mit einer Hegel-Biographie. Übers. v. K. Büchler. Heidelberg 1909.

¹³⁰ Zu den jahrelangen Debatten zwischen Croce und Bosanquet vgl. Absatz 4.3.h.

¹³¹ Browns zentrales Problem mit Croces früher Ästhetik lautet, daß Croce nie verstanden habe, was Dialektik bei Hegel tatsächlich ist, so daß in seinem Denken »three-term dialectic collapses into a pseudo-dialectic composed of two terms only.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 10. Die zentrale These seines Buches insgesamt lautet: »The thought of Croce and Gentile were inseparable.« Weiter heißt es; »The richness of Croce's thought required the clarity of Gentile's, and, similiary, the clarity of Gentile's thought could not shine forth meaningful except in relation to Croce's thought.« A. a. O. 12. Insgesamt zeugen Browns polemische Ausführungen von wenig Sachkenntnis (das gilt vor allem von seinen Thesen zu Collingwood).

gehen hätten. Das würde zu dem fatalen Resultat führen, daß Kunst und Religion im »totalitären« System Hegels ihrer Autonomie und ihres bleibenden Eigenwerts gegenüber der Philosophie beraubt und »zum Tode verurteilt« würden.¹³² Die Kritik in Croces ästhetischen Schriften hat eine vergleichbare Stoßrichtung. Den ästhetischen Frühschriften zufolge wird Hegels strikte Epochenzuordnung der Kunst der Individualität der Kunstwerke nicht gerecht.¹³³ In *La Poesia* von 1936 schreibt Croce sogar, daß Hegel rassistischen Kunsttheorien Vorschub leisten würde, wenn er bestimmte Kunststile an bestimmte Epochen oder Kulturen binde.¹³⁴ Schon das sollte überzeugen, daß man der Ästhetik Croces das Etikett »Hegelianisch« nicht anheften sollte.

(b) *Croces Ästhetik als Wissenschaft vom intuitiven Erkennen.* Dieser Etikettierung steht vor allem im Weg, daß Hegel und Croce unterschiedliche Auffassungen von »Ästhetik« haben: »Ästhetik« ist für Hegel die »Philosophie der Kunst« und für Croce die »Wissenschaft von der intuitiven Erkenntnis«¹³⁵. Damit beruft sich Croce auf Alexander Gottlieb Baumgarten¹³⁶ und vor allem auf den Neapolitaner Giambattista Vico, den er als den »wahren Entdecker« der »ästhetischen Wissenschaft«¹³⁷ rühmt. Nach dem Vorbild von Vicos *Scienza*

¹³² Croce: *Chio che e vivo e chio che e morto della filosofia de Hegel*. A. a. O. insg.

¹³³ Croce: *Estetica*. A. a. O. 39f., 131f.; sowie *ders.: Brevario*. A. a. O. 16f.

¹³⁴ Croce: *La Poesia*. A. a. O. 147.

¹³⁵ Croce: *Estetica*. A. a. O. 1.

¹³⁶ Baumgarten definiert seine »theoretische Ästhetik« als »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« und als »unterste Erkenntnislehre«. Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik*. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica« 1750/1758. Übers. u. hrsg. v. H. R. Schweizer. Hamburg 1988, 3. Zu Croces Intellektualismuskritik an Baumgarten vgl. Croce: *Estetica*. A. a. O. 96–112.

¹³⁷ Als das Hauptwerk zur Ästhetik von Giovanni Battista Vico (1668–1744) gilt seine *Scienza nuova* von 1725. Croce berichtet, daß DeSanctis seinen neapolitanischen Studenten Vicos Ästhetik trotz ihres enormen zeitlichen Abstandes als Vorläufer der Ästhetik Hegels verkauft habe. Croce kann jedoch lediglich auf die eine Parallele verweisen, daß Vico wie Hegel eine spezifisch ästhetische »Periode der Geschichte der Menschheit« angenommen und diese zur Zeit der griechischen Antike des Homer als »die Jahrhunderte der Dichter« und als »die Kindheit der Nationen« angesetzt habe. Croce distanziert sich übrigens von der zitierten Passage. Erstens habe Vico »die konkrete Geschichte und die Philosophie des Geistes nicht scharf genug unterschieden«. Zudem habe »es eine vollkommen poetische Periode ohne abstraktes Denken« in der »konkreten Geschichte der Menschheit« auch bei »den primitiven Völkern« niemals gegeben, selbst wenn hier »Moral, Politik und Physik« auch noch »unvollkommen« gewesen sein mögen. Die wenigen Passagen, in denen Hegel bei Vico tatsächlich schon

nuova von 1725 betreibt Croce Ästhetik als Theorie der Intuition im Rahmen einer umfassenden Philosophie der menschlichen Geistesfähigkeiten.

Die ästhetische Tätigkeit nennt Croce ›Intuition‹ oder synonym auch ›Anschauung‹ oder ›Fantasie‹. Seine Ausgangsfrage lautet, ob die Intuition eine »vernünftige oder vernunftlose Erscheinung, eine geistige oder tierische« sei, und wie sie sich »von der Geschichte und von der Wissenschaft« unterscheidet, falls sie »eine geistige ist«. Diese Frage stammt ebenso von Vico wie auch Croces Antwort, daß die ästhetische Tätigkeit Intuition nicht etwa mit Platon »in den minderwertigen Teil der Seele unter die animalischen Triebe verwiesen«, sondern als »eine geistige und theoretische Erscheinung« betrachtet werden solle, welche als solche zwar »vor dem Intellekt, aber nach den Sinnen«¹³⁸ komme.

Über die ästhetische Tätigkeit Intuition im Vergleich zu den anderen Geistesfähigkeiten stellt Croce weiterhin fest, daß sie »im gewöhnlichen Leben unaufhörlich in Tätigkeit« träte. Sie manifestiere sich beispielsweise, wenn ein Staatsmann einem »abstrakten Denker« vorwirft, »daß ihm die lebendige Intuition der Situation und der tatsächlichen Bedingungen fehle«. Ein weiteres Beispiel ist ein Kunstkritiker, der es sich »zur Ehre« reicht, »bei der Beurteilung eines Kunstwerks von allen Theorien und Abstraktionen abzusehen und es intuitiv zu beurteilen«¹³⁹. Auffällig ist, daß vom Staatsmann und vom Kunstkritiker die Rede ist, aber nicht vom Künstler. Das ist symptomatisch. Es geht Croce um Intuition als eine generelle menschliche Fähigkeit. Wie sein Vorbild Vico¹⁴⁰, so interessieren auch den frühen Croce die künstlerischen Intuitionen nur als Spezialfälle von Intuitionen, die etwas »weiter und komplizierter sind als die des gewöhnlichen Lebens«. Das aber ist nach Croce »ein lediglich quantitativer« und damit »für die Philosophie gleichgültiger« Unter-

anzuklingen scheint, lassen Croce also völlig unbeeindruckt. Auch ein Verweis auf vorgebliche Parallelen zwischen Hegels und Vicos Ästhetik rechtfertigen also das Etikett ›Hegelianer‹ im Falle Croces nicht. *Croce: Estetica*. A. a. O. 347 f.

¹³⁸ *Croce: Estetica*. A. a. O. 212–227, 347. Vgl. auch *ders.: Brevario*. A. a. O. 18 f.; sowie *ders.: La Poesia*. A. a. O. x, 41 ff.; sowie *ders.: La Filosofia di Giambattista Vico*. Bari 1933. Auch als *ders.: Die Philosophie Giambattista Vicos*. Leipzig 1911.

¹³⁹ *Croce: Estetica*. A. a. O. 1.

¹⁴⁰ Nach Croce hatte schon Vico »in a very crude shape this central idea: that art is not a work of reflection and logic, not a product of skill, but pure and spontaneous imaginative form.« *Croce: Aesthetica in nuce*. A. a. O. 78 f.

schied. Eine qualitative Abgrenzung verweigert er mit dem Argument, daß die Schranke zwischen künstlerischer und gewöhnlicher Intuition von »empirischer Natur« sei. Deshalb sei es gänzlich »unmöglich«, diese Schranke »wissenschaftlich zu definieren«. Nun leuchtet es zwar nicht ein, daß sich etwas mit »empirischer Natur« nicht definitiv erfassen lassen soll. Wir müssen es jedoch dabei belassen, daß Croce der künstlerischen Intuition mit diesem Argument keine Sonderstellung einräumt. Ästhetik ist nach Croce »die Wissenschaft der intuitiven oder ausdrucksgebenden Erkenntnis«. Als solche beschäftigt sie sich in gleicher Weise mit gewöhnlichen wie mit künstlerischen Intuitionen. Für spezielle künstlerische Intuitionen interessiert sich Croce nur, solange sie Aufschluß über das Leistungsvermögen des intuitiven Erkennens geben.¹⁴¹

Was aber leistet das intuitive Erkennen nach Croce? Die Intuition ist eine Geistestätigkeit. Weil jede Geistestätigkeit nach Croce eine formgebende Tätigkeit ist, ist auch das intuitive (ästhetische) Erkennen »ein Formgeben«. Das Rohmaterial der intuitiven Formgebung sind unsere Empfindungen. Diese haben laut Croce für sich genommen keinen epistemischen Gehalt. Zwar betont er, daß die Intuitionstätigkeit ohne konkrete Empfindungen »nie aus ihrer Abstraktion heraustreten« könne, und daß Empfindungen für jede Intuitionstätigkeit unverzichtbar seien. Er betont jedoch auch, daß die menschlichen Empfindungen bloß »organische Tatsachen« seien. Das Resultat der Intuitionstätigkeit definiert Croce als »in Form gebrachte Empfindung« oder auch als »Ausdruck«. Damit bedeutet »intuitiv (anschaulich) erkannt« haben für Croce »Ausdruck geben und nichts anderes«¹⁴².

(c) *Die Identität von Intuition und Ausdruck.* Die These von der Identität von Anschauung (bzw. Intuition) und Ausdruck stammt von DeSanctis und bildet das Zentrum von Croces Ästhetik. Allerdings bleibt sie bis zum Ende problematisch, wenn nicht sogar unverstänlich. Das Problem besteht weniger darin, daß die Identifizierung einer Tätigkeit (Anschauung) mit ihrem Resultat (Ausdruck) schwer nachzuvollziehen ist. Schwerer fällt ins Gewicht, daß bis zu den letzten Seiten des Buches unklar bleibt, welchen epistemologischen Sta-

¹⁴¹ Croce: *Estetica*. A. a. O. 12–16.

¹⁴² Croce: *Estetica*. A. a. O. 355.

tus ein Ausdruck (ital: espressione) haben soll.¹⁴³ Fest steht lediglich, daß Croce nicht per se sprachliche Ausdrücke im Auge haben kann. Dagegen spricht seine Äußerung, daß es schließlich »eine Menge Ausdrucksformen« gebe, »deren Mittel nicht Worte sind, wie etwa die in Linien, Farben, Tönen«. Das Problem besteht darin, daß diese Passage (wie einige andere auch) darauf hindeutet, daß »Ausdruck« die physische Entsprechung einer klaren intuitiven Erkenntnis bzw. einer Anschauung ist. Gegen diese Interpretation spricht jedoch (wenn es später um physische Kunstwerke geht, ergeben sich noch deutlichere Bedenken), daß Croce es für »unmöglich« erklärt, im intuitiven »Erkenntnisprozeß die Anschauung vom Ausdruck zu trennen«. Sein Argument lautet, daß Ausdruck »Bestandteil ihres Wesens« sei, so daß immer »das eine mit dem anderen zugleich« aufträte und sie »nicht zwei, sondern eins sind«. Wenn wir unterstellen, daß Croce nicht metaphorisch redet – dann kann Croces »Ausdruck« als »Bestandteil« einer mentalen Aktivität nichts Physisches sein.¹⁴⁴ Am meisten Sinn macht es, unter dem »Ausdruck« die deutliche Struktur einer klaren Anschauung zu verstehen, die wegen ihrer Deutlichkeit potentiell Vorstufe und Ausgangspunkt für die praktische Tätigkeit einer Verkörperung in variablen physischen Materialien, aber noch nicht selbst etwas Physisches ist.

Allerdings wirft auch diese Interpretation Fragen auf. Sind die Formen, von denen Croce spricht, die Bausteine der Strukturen, die Ausdruck sind? Werden sie geschaffen oder im Geist als sein Inventar entdeckt? Wie verhält sich der strukturierte Ausdruck zu den Formen einerseits und zur Anschauung andererseits? Gibt es Anschauungen im Stadium der Vorstrukturierung bei Croce, und falls ja, wie unterscheiden sie sich dann von den rohen Gefühlen? Wenn Croce mit seiner Unterscheidung von Ausdruck und Anschauung im Sinne von Browns Interpretation sagen will, daß intuitives Erkennen sowohl ein aktives als auch ein kognitives Element hat – warum schreibt er das dann nicht?¹⁴⁵ Auch diese Lesart ist also nicht ganz

¹⁴³ Langer spricht treffend von »Croce's lack of precision« im Umgang mit seinen Begriffen. *Langer, Susanne: Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key.* London 1953/⁵1973, 375. Das läßt sich wohl kaum damit rechtfertigen, daß sich Croce auch in dieser Hinsicht an Vico orientiert habe, der laut Croce seine »grundlegenden Ausdrücke« nicht »immer genau nach den Verhältnissen der Synonymie und Verschiedenheiten gebraucht« hat. *Croce: Estetica.* A. a. O. 225.

¹⁴⁴ *Croce: Estetica.* A. a. O. 6–12.

¹⁴⁵ *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics.* A. a. O. 27.

unproblematisch. John Dewey schreibt süffisant, daß Croce »die Idee der Intuition mit der des Ausdrucks verbunden« habe, daß »ihre Identifikation miteinander und beider mit der Kunst« den Lesern jedoch »ziemlich viel Mühe bereitet« hätte. Dann schlägt er vor, unter ›Ausdruck‹ die Zustandsmanifestation des ästhetisch tätigen Geistes zu verstehen, und unter ›Intuition‹ die Erkenntnis dieses Zustandes. Mit dem Problem, daß auf dem Niveau der Intuition von Erkenntnis in diesem anspruchsvollen selbstreflexiven Sinne laut Croce noch keine Rede sein kann, müht sich Dewey allerdings nicht weiter ab. Das erklärt sich daraus, daß sein Vorschlag natürlich keineswegs als ernsthafte Interpretation und Hilfestellung gemeint ist. Dewey will vielmehr einen Beleg liefern für seine Auffassung von Croces Ästhetik »als ein hervorragendes Beispiel dafür, was geschieht, wenn der Theoretiker einer abgeblockten ästhetischen Erfahrung philosophische Vorurteile überstülpt.«¹⁴⁶ Mit Dewey kommen wir also auch nicht weiter. Der frühe Collingwood erhebt gegen Croces Identifizierung von Anschauung und Ausdruck schließlich sogar eine Reduktionismuskritik (vgl. Abschnitt 6.1.).

Nun scheint zumindest der Sinn von Croces Unterscheidung auf der Hand zu liegen. Vermutlich will Croce ein Testverfahren an die Hand geben, mit dem »jeder Mensch« überprüfen kann, »wie klar er sich über etwas ist«. Wer nämlich nicht »imstande ist, seine Eindrücke« für sich selbst zum Ausdruck zu bringen, der verfügt nach Croce auch über keine klare Anschauung. Croce ist der Auffassung, daß »alles, was sich nicht in einem Ausdruck objektivieren« läßt, eben keine »Anschauung oder Vorstellung« ist, sondern lediglich ungeformte, rohe Empfindung. Wenn Menschen »behaupten, daß sie im Geiste viele und bedeutsame Gedanken hätten, sie aber nicht ausdrücken könnten«, sitzen sie laut Croce einer Illusion auf. Wenn wir »die Umriss eines Landes« tatsächlich »intuitiv erkannt haben«, dann sind wir nach Croce auch dazu imstande, »sie so, wie wir sie sehen, mit all ihren Krümmungen zu zeichnen«. Was man intuitiv klar erkannt hat, das kann man auch zeichnen, selbst wenn man das Zeichnen nie gelernt hat? Nein, so weit versteigt sich Croce nicht. Gemeint ist nur, daß man ohne eine klare Anschauung nicht wüßte, welche Ausdrucksstruktur man einer Zeichnung geben müßte, falls man über die praktische Fähigkeit des Zeichnens verfügt. Die praktischen Fähigkeiten können erst zum Zuge kommen, wenn man über

¹⁴⁶ Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 343 f.

klare Anschauungen verfügt. Das ist der Grund, warum es nach Croce »nichts Falscheres« gibt als die Annahme, daß ein jeder sich »eine Raffaelische Madonna vorstellen könne«, und daß »Raffael nur deshalb Raffael war, weil er die mechanische Fertigkeit besaß, diese Vorstellung auf die Leinwand« zu werfen. Nein, laut Croce war Raffael nur deshalb ein so herausragender Künstler, weil er über besonders komplexe und reichhaltige (eben künstlerische) Intuitionen verfügte.¹⁴⁷

(d) *Das Ricorso-Modell und seine Konsequenzen.* Damit stellt sich die Frage, wie aus der künstlerischen Intuition das Madonnengemälde entsteht. Um sie beantworten zu können, muß zunächst der Stellenwert der Intuition in Croces Philosophie des Geistes in den Blick genommen werden. Croce unterscheidet zwei praktische und zwei theoretische Geistestätigkeiten. Die beiden praktischen Tätigkeiten sind die Sittlichkeit und die ökonomische Tätigkeit. Die Sittlichkeit ist auf das Etablieren von allgemeinen Werten gerichtet, und die ökonomische Tätigkeit auf das Erreichen individueller Ziele. Die praktischen Tätigkeiten sind über den beiden theoretischen Tätigkeiten angesiedelt. Die beiden theoretischen Tätigkeiten sind der Intellekt, welcher nach Croce auf allgemeine Begriffe abzielt, und die Intuition. (Ganz nach dem Vorbild Vicos¹⁴⁸) ist die Intuition für Croce die unterste theoretische Tätigkeit und damit gleichzeitig die unterste aller vier Geistestätigkeiten.

Der zentrale Gedanke von Croces Philosophie des Geistes lautet dann, daß die vier Geistestätigkeiten als Ricorso anzuordnen seien. Der Begriff »Ricorso« bedeutet »Rück-Lauf« in der italienischen Umgangssprache. In Croces Philosophie des Geistes gibt er die Auffassung wieder, daß die höheren Geistestätigkeiten die niederen zur Voraussetzung haben, während die niederen Geistestätigkeiten unabhängig von den höheren auftreten. Er besagt außerdem, daß bei der höchsten praktischen Geistestätigkeit neue Empfindungen ent-

¹⁴⁷ Croce: *Estetica*. A. a. O. 6–12.

¹⁴⁸ Im zweiten ästhetikhistorischen Teil seiner Ästhetik zitiert Croce folgende aufschlußreiche Passage von Vico: »Die Menschen empfinden zuerst, ohne zu bemerken; dann bemerken sie mit verwirrter und erregter Seele; endlich denken sie mit reinem Geist. Dieser Rang ist das Prinzip der poetischen Sentenzen, die vermittels der Sinne aus Leidenschaften und Affekten gebildet werden, im Gegensatz zu den philosophischen Sentenzen, die vermittels des Vernunftschlusses aus der Reflexion gebildet werden.« Vico: *Scienza Nuova II*. Elementi LIII. Im Text zit. nach Croce: *Estetica*. A. a. O. 213.

stehen, die wiederum Rohmaterial der Intuition sind. Deshalb spricht Croce vom »Rücklauf«¹⁴⁹. Das Verhältnis der theoretischen Tätigkeiten Intuition und Intellekt plausibilisiert Croce mit dem Hinweis darauf, daß wir über einen Begriff wie »das Wasser im Allgemeinen« nur verfügen könnten, weil wir schon »unzählige« konkrete Anschauungen von Wasser hätten. Paralleles gelte für das Verhältnis von theoretischen und praktischen Tätigkeiten: Das »Erkennen« sei immer »vom Wollen unabhängig«, während ein vom Erkennen unabhängiger Wille (sprich: praktische Tätigkeit) laut Croce völlig »undenkbar« ist. Wer beispielsweise die praktische Aktivität einer Feuerlöschung vollziehen wolle, müsse theoretisches Wissen über Wasser haben. Hingegen könne man Wissen über Wasser auch ohne Praxis mit Wasser haben.¹⁵⁰

Die Pointe ist, daß dem Ricorso-Modell zufolge die intuitive Erkenntnis als die unterste Geistestätigkeit »keinen Herrn nötig«¹⁵¹ hat. Gemeint ist, daß sie nicht mit den Kriterien des Intellekts, der Ökonomie oder der Sittlichkeit beurteilt werden darf! Es wäre unangemessen, die fantasievolle ästhetische Tätigkeit danach zu beurteilen, ob ihre Gegenstände der Realität entsprechen, ob die Tätigkeit von einem ökonomischen Standpunkt aus nützlich ist, oder ob sie sich mit etwas befaßt, das vom Standpunkt der Sittlichkeit aus verwerflich ist. Wieder ist die Position von Vico entlehnt. Nach Croce hat Vicos Verdienst darin bestanden, im Gegensatz zu Baumgarten die Intuition als »eine theoretische Erscheinung«, aber eben »nicht als intellektuelle« behandelt zu haben. Damit hat Vico nach Croce die ästhetische Tätigkeit als eine Tätigkeit behandeln können, die »von der intellektuellen tatsächlich unabhängig und autonom« und sogar »umso robuster« ist, »je schwächer das vernunftmäßige Den-

¹⁴⁹ Croce: *Estetica*. A.a.O. (55–60) 60. In seiner *Breviario di Estetica* von 1913 führt Croce seine Konzeption auf Vico zurück und erläutert das Modell so, daß der äußerste Punkt der Reihe »schließlich wieder mit dem ersten zusammen« trifft, bis sich »der Kreis schließt« und »der Umlauf von neuem beginnt«. Croce: *Breviario di Estetica*. A.a.O. 59. Meiner Rekonstruktion zufolge hat Vico den Begriff »Ricorso« wiederum von Francesco Guicciardini (einem Zeitgenossen Machiavellis) übernommen, wo er ökonomische Prozesse beschreibt. Das Hauptwerk des italienischen Politikers, Historikers und Juristen Francesco Guicciardini (1483– 1540) heißt *Storia d'Italia* und soll nach eigenem Anspruch die erste Darstellung der Geschichte ganz Italiens beinhalten.

¹⁵⁰ Croce: *Estetica*. A.a.O. (22–31, 46–65) 22, 47, 49, 56, 60. Croce führt sogar ein »Genie des Bösen« ein, welches »ein rein ökonomisches sei und auf kein vernünftiges Ziel hinarbeite« und deshalb »sittlich schlecht« sei.

¹⁵¹ Croce: *Estetica*. A.a.O. 2.

ken ist«¹⁵². Im Klartext beinhaltet Croces Position die Anweisung, daß, wer über intuitives Erkennen redet, gefälligst dabei bleiben und sich nicht in die Sphären des Intellekts oder gar der Praxis versteigen soll.

Diese Anweisung ist zunächst einmal an die Geschichtswissenschaftler gerichtet. (Croce war im Italien seiner Zeit vor allem als Historiker bekannt.¹⁵³) Weil die Geschichtswissenschaft es (angeblich nur) mit individuellen Ereignissen zu tun hat, gehört sie nach Croce nämlich in den Bereich der intuitiven und nicht der intellektuellen Tätigkeit.¹⁵⁴ Deshalb dürfen geschichtliche Abläufe laut Croce immer nur als individuelle betrachtet werden.¹⁵⁵ Mit dieser Zuordnung wird natürlich eine erste Schwäche des Ricorso-Denkens offensichtlich. Kein Historiker würde seine Tätigkeit auf der Stufe des intuitiven Erkennens ansiedeln, auf der sich die Frage nach der Realitätsadäquatheit der Tätigkeit noch nicht stellt. Unter die Geschichtswissenschaften subsumiert Croce auch die Kunsthistoriker. Für sie hat das Ricorso-Modell zur Folge, daß sie darauf verzichten müssen, Kunstwerke nach vorgeprägten Rastern zu sichten und Gemälde beispielsweise in »Landschaftsbilder, Portraits, Schlachtenbilder« ein-

¹⁵² Croce: *Estetica*. A. a. O. 214. Croce zitiert hier Passagen aus *Vico: Scienza nuova*. I.1.II c.26 sowie aus II.II. Einl. sowie aus *Dignita* XXXVI.

¹⁵³ In Italien war Croce als Geschichtsphilosoph und Literaturkritiker bekannt. Seine Literaturkritiken erschienen in der mit Giovanni Gentile 1903 gegründeten Zeitschrift *La Critica*. Seine wichtigsten Schriften zur Geschichtsphilosophie (sie werden nicht in das Literaturverzeichnis aufgenommen) sind Croce, *Benedetto: Storia d'Europa nel secolo decimono*. Auch als *ders.: Geschichte Europas im neunzehnten Jahrhundert*. Übers. v. K. Vossler, R. Peters. Frankfurt a. M. 1968; *ders.: My Philosophy and Other Essays on the Moral and Political Problems of Our Time*. Übers. v. E. F. Carrit. London 1949; *ders.: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung*. Hrsg. v. H. Feist. Tübingen 1930; *ders.: Randbemerkungen eines Philosophen zum Weltkrieg 1914–1920*. Übers. v. J. Schlosser. Zürich/Leipzig/Wien 1922; *ders.: Antihistorismus*. Übers. v. K. Vossler. München/Berlin/Oldenburger 1931; *ders.: Materialismo storico ed economia marxistica*. Bari ⁵1927. Auch als *ders. Historischer Materialismus und marxistische Ökonomie*. Leipzig 1900. *ders.: La storia come pensiero e come azione*. Bari ³1939. Auch als *ders.: Geschichte als Gedanke und Tat*. Einf. v. H. Arth. Übers. v. F. Bondy. Bern 1944. Auch als *ders.: My Philosophy and Other Essays on the Moral and Political Problems of Our Time*. Übers. v. E. F. Carrit. London 1949.

¹⁵⁴ Diese Zuordnung ist wahrscheinlich ebenfalls auf Vico zurückzuführen. Bei Vico findet sich mit Blick auf Homer nämlich die These, daß »Poesie und Geschichte« im Ursprung »identisch« gewesen seien, und daß »ihr Unterschied ein später entstandener« sei. *Vico: Scienza nuova*. I.1.III.c. 6 und II.1.III. Im Text zitiert nach Croce: *Estetica*. A. a. O. 217.

¹⁵⁵ Croce: *Estetica*. A. a. O. 27 ff.

zuteilen. Nach Croce kann es nämlich keine allgemeinen Gattungen von Kunstwerken geben, weil derjenige, der solche allgemeine Raster verwendet, »die individuelle Ausdruckserscheinung« längst »verlassen« und sich »vom Ästhetiker in einen Logiker verwandelt« habe. Auch dieser Gedanke stammt von Vico. Bei Vico heißt es, daß »die Reflexionen über die Leidenschaften« entweder »den Philosophen« zugehören, »weil sie Allgemeinbegriffe enthalten«, oder aber »den falschen und kalten Dichtern«¹⁵⁶. Dichter bringen die Leidenschaften zum Ausdruck. Wer hingegen daran geht, »wissenschaftlich zu denken«, hat nach Croce aufgehört, ästhetisch zu betrachten. Dann stellt er so »absurde« Fragen wie beispielsweise die, »welches die ästhetische Form des Stillebens« sei. Ähnlichkeiten zwischen Kunstwerken (Ähnlichkeiten zu Wittgenstein sind zufällig) bestehen nach Croce höchstens »in dem, was man im gewöhnlichen Leben einen ›Familienzug‹ nennt«.

Im Bereich der Ästhetik richtet sich das Ricorso-Modell gegen die Wahrheitsästhetiken des deutschen Idealismus. Indem es explizit ausschließt, daß die Tätigkeit Kunst nach den Kriterien des Intellekts beurteilt wird, schließt es nämlich auch die Frage nach der philosophischen Leistungsfähigkeit von Kunst aus. Für Croce besteht die ästhetische Tätigkeit in der Formung von rohen Empfindungen und in nichts sonst. Weil erst die intellektuelle Tätigkeit sich mit der Wirklichkeit und mit dem Wirklichkeitsgehalt von Sätzen und Theorien befaßt, sei es vom Standpunkt der ästhetischen Tätigkeit völlig irrelevant, ob der Inhalt eines Gedankenganges richtig oder falsch ist, wenn er nur gut strukturiert ist. Für Croce hängt »das Gutschreiben« ausschließlich »davon ab, daß man eine klare Anschauung des eigenen Gedankens hat, auch wenn dieser Gedanke falsch«¹⁵⁷ sein sollte. Plausibilisierend verweist er auf Schopenhauers¹⁵⁸ Philosophie, die er als Philosoph vom Standpunkt des Intellekts für völlig falsch hält, die er aber als Ästhetiker dennoch sehr bewundert. Vor diesem Hintergrund spricht Croce den Wahrheitsästhetiken des deutschen Idealismus ihre Berechtigung kompromißlos ab.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Vico: *Scienza nuova*. II. Sentenze eroiche. Im Text zit. nach Croce: *Estetica*. A. a. O. 214.

¹⁵⁷ Croce: *Estetica*. A. a. O. 45.

¹⁵⁸ Gemeint ist Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. 1. Leipzig 1919; Bd. 2. Leipzig 1944. Hrsg. v. A. Hübschner. Zürich 1977.

¹⁵⁹ Croces Vorbehalte gegen die Wahrheitsästhetiken des deutschen Idealismus äußern sich noch deutlicher in der *Breviario di Estetica* von 1913 (engl. von 1912). Gegen Hegels

Schließlich erklärt Croce die ästhetische Tätigkeit auch für unabhängig »vom Nützlichen und von der Moral«. Dem Ricorso-Modell zufolge träte die Intuition unabhängig von der Sittlichkeit auf, während Sittlichkeit und Ökonomie gelungene Intuitionen voraussetzen.¹⁶⁰ Deshalb dürften künstlerische Intuitionen nicht mit Maßstäben ökonomischer Nützlichkeit oder sittlicher Akzeptierbarkeit beurteilt werden. Es sei unangemessen, nach dem individuellen ökonomischen Erfolg eines Künstlers oder nach dem moralischen Gehalt eines Kunstwerks zu fragen. Croce betont, daß ein Künstler ein sittlich vorbildlicher Mensch sein könne, obwohl er »gewalttätige Dramen« schreibt¹⁶¹. Ja, in diesem Zusammenhang kritisiert er sogar seinen Heroen Vico, weil dieser eine pädagogisch-moralische Funktion von Kunst behauptet hatte.¹⁶²

(e) *Das Schöne und das Häßliche.* Wenn man nun weder nach ihrem Wahrheitsgehalt noch nach ihrem ökonomischen Erfolg noch nach ihrem moralischen Gehalt fragen soll – wie läßt sich die Tätigkeit der Intuition dann beurteilen? Schließlich soll man laut Croce »einen gelungenen Ausdruck und andere, die nur halb gelungen oder verfehlt sind«, ja durchaus unterscheiden können.¹⁶³ Croces Antwort lautet, daß sich ein gelungener Intuitionsprozeß von einem mißlungenen unterscheiden läßt, weil sich beim gelungenen Prozeß Lust-

Auffassung von Kunst als physische Verkörperung eines bestimmten Wahren (vgl. das gesamte 3. Kapitel) führt Croce hier das Argument ins Feld, daß die ästhetische Tätigkeit als solche stante pede unterbrochen würde, sobald man nach dem Wirklichkeitsgehalt eines Kunstwerks fragt. Laut Croce finden sich »in der Philosophie des 19. Jahrhunderts« bei »Schelling und Hegel« immer wieder »Beispiele« für diese unzulässige »Identifikation und Vermischung der Kunst« mit der Philosophie. Der Croce von 1913 hält die ästhetische Tätigkeit und jede Form von Reflexion für ebenso unvereinbar wie Feuer und Wasser. Croce: *Brevario*. A. a. O. 16 f.

¹⁶⁰ Croce: *Estetica*. A. a. O. 53.

¹⁶¹ Croce: *Estetica*. A. a. O. (46–53) 52.

¹⁶² Croce verteidigt Vico dann allerdings gleich gegen seinen eigenen Einwand: »Bei den ausdrücklichen Erklärungen, die Vico über das vollkommene Fehlen von Abstraktionen und verstandesmäßigen Kunstgriffen in der Poesie gibt«, da er »endlich klar die theoretische Natur der Phantasie erkannt hat, so kann man solche Sätze nicht als eine Rückkehr zur pädagogischen Theorie auffassen, die für ihn eine tatsächlich überwundene ist; sie sind vielmehr eine einfache Konsequenz seiner historischen Hypothese von einer vollkommenen poetischen Kulturepoche, in der die Erziehung, sowie Physik und Moral Aufgabe der Dichter gewesen« ist. Croce: *Estetica*. A. a. O. 225.

¹⁶³ Croce: *Estetica*. A. a. O. 68.

gefühle einstellen, während jeder mißlungene Prozeß von Unlustgefühlen begleitet ist

Woher diese Gefühle stammen und wie sie einzuordnen sind, bleibt allerdings unklar. Brown bemängelt treffend, daß der frühe Croce keine elaborierte Theorie der Gefühle hat, weil er zwischen »Eindruck, Gefühlen, Sinneswahrnehmungen und psychischen Fakten« nicht weiter unterscheiden und »das Material der Kunst« schlicht als das definieren würde, »was bislang noch nicht bearbeitet worden ist«¹⁶⁴. Ich vermute, daß Croce mehr von den Ästhetiken der Aufklärung des 18. Jahrhunderts beeinflusst ist, als er zugibt.¹⁶⁵ Schließlich ist schon bei Moses Mendelssohn von »Affekten« die Rede, welche »im Gehirne selbst« aus der »Vorstellung einer geistigen Vollkommenheit« heraus entstehen, weil diese per se »eine Art von sinnlicher Wollust nach sich«¹⁶⁶ ziehen. Vergleichbar scheint sich Croce die Entstehung der Lustgefühle als Begleiterscheinung von reibungslos verlaufender ästhetischer Tätigkeit vorzustellen. Solche Vermutungen informieren allerdings nicht über den Status der Wertgefühle. Am sinnvollsten ist es wohl, die fraglichen Gefühle der Lust und der Unlust zwar grundsätzlich vom neutralen Rohmaterial der Intuitionstätigkeit zu unterscheiden, sie aber epistemologisch auf demselben Niveau anzusiedeln. Dafür spricht, daß die Gefühle der Lust und der Unlust für Croce ausdrücklich keine (Geistes-) Aktivitäten sind, sondern lediglich »einfache organische Erscheinungen« und passive »Eindrücke des Organismus«. Verkompliziert wird die Angelegenheit allerdings dadurch, daß es nach Croce zwei Spielarten von Lust- und Unlustgefühlen geben soll. Für theoretisch uninteressant erklärt er die »animalischen Regungen« des Menschen, die »rein organischer Natur« seien. Sein Beispiel sind Zahnschmerzen. Er fokussiert sich auf die sogenannten »Wertgefühle«. Laut Croce sind speziell die geistigen Aktivitäten des Menschen im-

¹⁶⁴ The material of art – that is, impression, feelings, sensations, the psychic fact, or what not – is not elaborated upon by Croce, because elaboration, or distinction, is introduced only by human activity; and the material of art is, by definition, that which has not yet been acted upon.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 21 f.

¹⁶⁵ Vgl. dazu Absatz 1.3.a.

¹⁶⁶ *Mendelssohn, Moses: Über die Empfindungen*. 1755. In *ders.: Ästhetische Schriften in Auswahl*. Hrsg. v. Otto F. Best. Darmstadt 1994, (29–110) 71. Sehr viel früher schon heißt es bei Crousaz: »Le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment se que la raison auroit approuvé après qu'elle se seroit donné le tems de l'examiner assez pour en juger sur des justes idées.« *Crousaz, Jean Paul de: Traite du beau*. Amsterdam 1715, 68.

mer von Wertgefühlen begleitet. Diese bezeichnet er auch als »objektive Gefühle«, weil sie anders als Zahnschmerzen eine mentale »Zustimmung einschließen« würden. Warum auf dem Level der Intuition »Wertgefühle« entstehen können, obwohl »werten« doch zweifelsfrei eine Tätigkeit des Willens ist und also eigentlich erst auf dem Level der praktischen Geistestätigkeiten stattfinden kann, erklärt Croce nicht. Statt dessen warnt er vor dem Mißverständnis, daß jede geistige Tätigkeit von einem speziellen Typus von Wertgefühlen begleitet sei. Die Wertgefühle selbst seien nicht differenziert, sondern würden ihre spezielle ästhetische, intellektuelle, ökonomische oder moralische »Färbung« durch die geistige Aktivität annehmen, die sie begleiten. Selbst unspezifiziert, spielt sich unser begleitendes Gefühlsleben nach Croce ausschließlich zwischen den Polen von Lust und Unlust ab. Lustgefühle begleiten eine »freie Entfaltung der geistigen Tätigkeit«. »Unwertgefühle« treten nach Croce hingegen als Begleiterscheinung auf, wenn Geistestätigkeit sich nicht »frei entfalten« kann und »verhindert, gehemmt oder unterbrochen«¹⁶⁷ ist.

Croces mentalistische Begriffe von »schön« und »häßlich« basieren auf dieser Unterscheidung von lust- und unlustbegleiteter Intuitionstätigkeit. Croce bezeichnet mit dem Adjektiv »schön« nämlich ausschließlich ungehemmt verlaufende, gelingende und also von Lustgefühlen begleitete Intuitionstätigkeiten. Komplementär dazu nennt er nur gehemmt verlaufende und von Unlustgefühlen begleitete Intuitionstätigkeit »häßlich«.¹⁶⁸ Das impliziert nun provokanterweise, daß kein Bild und kein Mensch »schön« genannt werden können. Als konsequenter Mentalist nennt Croce nämlich nichts Physisches »schön« oder »häßlich«. Seiner Auffassung nach liegt das Schöne »nicht in den Dingen«, weil es »überhaupt keine physische Erscheinung« sei, sondern allein »der Tätigkeit des Menschen, seiner geistigen Energie« angehöre. Das Schöne hat nach Croce »keine physische Existenz«. Wer Tiere, Menschen oder Landschaften »schön« nennt, meint nach Croce nichts »von ästhetischem Belang«. (Beim Croce von 1913 finden wir sogar die Behauptung, daß »die physischen Tatsachen« überhaupt nicht mehr als »eine Wirklichkeit« betrachtet werden sollten, sondern als »Konstruktion unserer Ver-

¹⁶⁷ Croce: *Estetica*. A. a. O. 73–76. Interessant wäre ein Vergleich mit anderen Wertlehren, etwa der von Max Scheler.

¹⁶⁸ Croce: *Estetica*. A. a. O. 21, 76–79.

nunft.«¹⁶⁹). Was für alles Physische gilt, gilt auch für physische Kunstwerke! Croce bezeichnet es als »paradox«, physische Kunstwerke häßlich oder schön nennen zu wollen, denn seit wann ist ein physisches Kunstwerk eine geistige Tätigkeit? Als konsequenter Mentalist degradiert Croce das physische Kunstwerk zur bloßen »Hülle«, zur »Reproduktion«, zum »Gedächtnis« und »pädagogischen Hilfsmittel« der ästhetischen Tätigkeit und zum »physischen Reizmittel«, das »im Organismus« die schönen »Vorgänge«, die »den geistigen Ausdruck begleiten«, im Bestfall (allerdings nur in abgeschwächter Weise) wieder evozieren kann. Und wer etwa der (gängigen!) Meinung verfallen ist, »daß der Künstler seinen Ausdruck schafft, indem er malt oder skizziert, schreibt oder spielt«, der hat nach Croce nur ein sehr »oberflächliches Verständnis des künstlerischen Vorgangs«.¹⁷⁰

(f) *Das physische Kunstwerk.* Mit welchem Vokabular können wir Kunstwerke denn dann beschreiben? Diese Frage führt zum interessantesten Teil von Croces *Estetica*. Croce macht nämlich den klugen Vorschlag, physische Gegenstände generell und damit auch physische Kunstwerke nach der Beschaffenheit ihrer Inhalte und physischen Gestalten nicht mehr in schöne und häßliche, sondern in sympathische und antipathische zu unterteilen. Wer beispielsweise sagt, daß ein Roman eine schöne Geschichte erzählt, meint laut Croce nämlich eigentlich (und hier ist ihm entschieden Recht zu geben), daß ihm seine Figuren sympathisch sind, und daß sein Ausgang gefällt. Also sollte er den Roman doch gleich einen »sympathischen Roman« nennen. Dasselbe gilt laut Croce für alles mit einer physischen Struktur: Wer eine physische Struktur »schön« oder »häßlich« nennt, meint laut Croce ebenfalls, daß sie »Vorstellungen des Angenehmen (Wohlgefälligen)« evoziert.¹⁷¹ Damit nimmt Croce zu Recht für sich in Anspruch, eine Lösung für das Problem anzubieten, daß Kunstwerke häufig allein schon deshalb das Urteil »des ästhetischen Wertes oder Unwertes« auf sich ziehen, weil sie »häßliche Dinge, Leiden und Schändlichkeiten« darstellen. Croce schlägt vor, solche Kunstwerke nicht mehr »häßliche Kunstwerke«, sondern »antipathische Kunstwerke« zu nennen. Dann könnte »auch das Bild des Lei-

¹⁶⁹ Croce: *Brevario*. A. a. O. 8.

¹⁷⁰ Croce: *Estetica*. A. a. O. 89–106.

¹⁷¹ Croce: *Estetica*. A. a. O. (99–106) 102.

dens und des Häßlichen und Schändlichen« in einem ästhetisch-würdigenden Sinne »schön« genannt werden. Dann kann laut Croce »auch dasjenige Ausdrucksvolle ›schön‹« genannt werden, »das nicht Ausdruck des Sympathischen ist«.

So weiterführend der Vorschlag ist, so schüttet Croce das Kind leider gleich wieder mit dem Bade aus mit der Behauptung, daß die Ästhetik überhaupt nichts mit »dem Sympathischen und Antipathischen und mit all ihren Spielarten« zu tun habe. Laut Croce soll sich die Ästhetik »einzig und allein mit dem geistigen Element der Darstellung«¹⁷² befassen, weil der »ästhetische Vorgang« schließlich »nichts als Form« sei. So harmlos diese Äußerung klingt, so birgt sie doch massiven Sprengstoff. Sie besagt nämlich, daß sowohl die Inhalte als auch die Strukturen eines physischen Kunstwerks keinerlei Einfluß auf die ästhetische Tätigkeit hätten und also in der ästhetischen Analyse überhaupt keine Rolle spielen dürften! Die Inhalte erklärt Croce für irrelevant, weil sich jeder Inhalt formen ließe, und weil die Inhalte von Kunstwerken immer nur »leichte«, »flüchtige« und »nicht sehr tief« gehende »Scheingefühle«¹⁷³ hervorriefen, die mit der Intensität der die ästhetische Tätigkeit begleitenden Wertgefühle nicht zu vergleichen seien. Croces Argument für die Ausblendung der physischen Strukturen lautet, daß die physischen Strukturen je nach Kontext als angenehm oder als abstoßend empfunden würden und also keine objektive Qualität hätten. In physischer Hinsicht erscheint laut Croce »derselbe Gegenstand, der für einen häßlich erscheint, für einen anderen schön«. So sei »ein gelbes, grobes Kuvert« beispielsweise »abscheulich für jemanden«, der »etwa einen Liebesbrief darin senden« will, aber »just das«, »was zum Verschuß für die Vorladung eines Gerichtsdieners taugt«¹⁷⁴. Die ästhetische Tätigkeit verläuft laut Croce jedoch bei allen Menschen gleich. Er bezeichnet es als »philosophisch betrachtet unmöglich«, daß »A etwas anderes sieht als B, weil die ausdrucksgebende Tätigkeit kein Spiel der Laune, sondern geistige Notwendigkeit« sei.¹⁷⁵ Also können die so unterschiedlich wahrgenommenen Qualitäten der physischen Strukturen mit dem Verlauf der ästhetischen Tätigkeit als schöne oder häßliche nichts zu tun haben.

¹⁷² Croce: *Estetica*. A. a. O. 51, 79–89.

¹⁷³ Croce: *Estetica*. A. a. O. 79 77–79.

¹⁷⁴ Croce: *Estetica*. A. a. O. 105.

¹⁷⁵ Croce: *Estetica*. A. a. O. (112–121) 113 f.

Wenn laut Croce nun das physische Kunstwerk inklusive seines Gehalts und seiner physischen Strukturen für den Verlauf der ästhetischen Tätigkeit gleichgültig ist – wie erklärt es sich dann, daß es physische Kunstwerke gibt? Nach Croce entstehen physische Kunstwerke aus praktischer Tätigkeit. Das hat Konsequenzen. Fragen wir nicht, wie Croce das physische Kunstwerk so abfällig »Hülle«, »pädagogisches Reizmittel« und »Gedächtnisstütze« für die Intuitionstätigkeit nennen kann, obwohl es doch Resultat einer höherrangigen Geistestätigkeit als der Intuition ist. Die Pointe besteht nämlich darin, daß man laut Croce zwar seine »ästhetischen Visionen« noch nicht »wollen oder nicht wollen« kann, daß es aber durchaus »in unserem Willen« stünde, sie zu »veräußerlichen oder nicht und die vollendete Veräußerlichung den anderen mitzuteilen oder nicht«. Das bedeutet nämlich, daß die »Veräußerlichungen« als Produkte einer vom Willen bestimmten Tätigkeit anhand der »utilitaristischen und ethischen Kriterien« beurteilt werden müssen, die auf dem Level der intuitiven Tätigkeit noch irrelevant sind (s. o.). »Nützlichkeit und Sittlichkeit« fordern laut Croce »mit vollem Recht ihren Anteil«, sobald das physische Kunstwerk ins Spiel kommt! Aus diesen Gründen muß das physische Kunstwerk spätestens vor seiner Ausstellung sowohl im Hinblick auf die Zweckmäßigkeit seiner Ausführung als auch auf die sittliche Verantwortbarkeit seiner Inhalte beurteilt werden.

(g) *Die Schwächen von Croces früher Ästhetik als Philosophie der Kunst.* Croces frühe Ästhetik ist nur verständlich, wenn man sich klar macht, daß sie über die generelle menschliche Fähigkeit spricht, die man im deutschen »Fantasie« nennt. Es geht ihm nicht um eine spezielle Philosophie der Kunst, sondern um eine Theorie der Intuition als der »Erkenntnis, die frei ist von Begriffen«¹⁷⁶. Nur vor diesem Hintergrund erklärt sich, warum Croce die ästhetische Tätigkeit ausschließlich als mentale Tätigkeit behandelt; warum er moralische, ökonomische und intellektuelle Überlegungen auf dem ästhetischen Level für inadäquat erklärt; und warum er dem physischen Kunstschaffen einen so geringen Stellenwert einräumt. Schon Kinder haben die Fähigkeit zur Fantasie, ohne daß sie deshalb Künstler im emphatischen Sinne wären. Wir alle haben die Erfahrung gemacht, daß wir fantasievoll tätig sein können, ohne deshalb ein Kunstwerk

¹⁷⁶ Croce: *Estetica*. A. a. O. 18.

schaffen zu müssen. Und zudem wissen wir alle, daß unsere Fantasien ›frei‹ sind in dem Sinne, daß sie Bilder und Szenen entstehen lassen, die keinesfalls der Wirklichkeit entsprechen oder vom Standpunkt der Moral aus vorbildlich sein müssen. Sobald man ›Intuition‹ mit ›Fantasie‹ übersetzt, erschließt sich auch Croces Gedanke, daß die Intuition unabhängig von der Sittlichkeit auftreten soll, während Sittlichkeit und Ökonomie gelungene Intuitionen voraussetzen.¹⁷⁷ Gemeint ist, daß man über eine ausgeprägte Fantasie verfügen muß, um ökonomisch erfolgreich oder sittlich vorbildlich zu werden. Bill Gates und Mutter Theresa wären leuchtende Beispiele aus dem 20. Jahrhundert für die These. Als Theorie der Fantasie¹⁷⁸ gelesen, hat Croces frühe Ästhetik also durchaus Überzeugungskraft.

Allerdings ist Croces Ästhetik leider in das Korsett von Vicos Ricorso-Modell eingespannt, das sich selbst bei flüchtiger Betrachtung schnell als unpassend erweist. Unplausibel ist schon der Gedanke, daß intuitives Erkennen unabhängig von anderen Geistesleistungen vonstatten gehen soll. Um Croces Beispiel aufzugreifen: Wie soll man eine individuelle Wanne voller ›Badewasser‹ ohne einen Begriff von ›Wasser‹ intuitiv erkennen können? Um dasselbe Argument auf höherer Ebene anzuwenden: Woher sollte man einen Begriff von ›Wasser‹ haben ohne praktische Erfahrung mit Wasser, wenn man niemals gebadet oder getrunken hat? Ebenso uneinsichtig ist die Rücklauf-These, daß ausschließlich bei der höchsten sittlichen Geistestätigkeit Empfindungen als Rohmaterial für intuitive Tätigkeit entstehen sollen. Bei einem erfolgreichen Geschäftsabschluß beispielsweise wird die ökonomische Tätigkeit von Triumphempfindungen begleitet sein. Zudem möchte ich behaupten (ohne näher in Beweisgänge einzutreten), daß sich verschiedene Typen geistiger Aktivitäten nur in der Theorie voneinander unterscheiden lassen, in konkreten Situationen aber immer in Kombination auftreten. Eine

¹⁷⁷ Croce: *Estetica*. A. a. O. 53.

¹⁷⁸ Susanne Langer zufolge bezeichnet Croces Begriff der ›Intuition‹ eine ›immediate awareness, which is always of an individual thing, event, image, feeling – without any judgement as to its metaphysical status, i. e. whether it be fact or fancy‹. Langer: *Feeling and Form*. A. a. O. 375. Sie präzisiert ihre Lesart folgendermaßen: ›It is, I think, essentially the same concept as Kant's of the *data* of experience, which are already formed by the activity of perception – already made perceptual, which is the lowest form of being intelligible.‹ A. a. O. 375. Dem Einfluß von Kant auf Croces Philosophie des Geistes kann hier nicht nachgegangen werden. In meinen Augen gibt es jedoch keinen Zweifel, daß Croces Ästhetik nur verständlich ist, wenn man unter ›Intuition‹ das versteht, was im deutschen ›Fantasie‹ heißt.

›reine‹ und vom Intellekt und von praktischen Belangen unabhängige Tätigkeit Intuition ist ein theoretisches Konstrukt. Alles, was sie laut Croce angeblich leistet, könnte sie (falls es sie gibt) nur unter Laborbedingungen leisten.¹⁷⁹ Zumal Croce selbst behauptet, daß die Tätigkeiten auf den Gebieten der Mathematik, der Geschichtswissenschaften und der Naturwissenschaften, aber auch der Juristerei, der Religionswissenschaften und der Soziologie »Mischformen«¹⁸⁰ aus den vier Geistestätigkeiten seien. Damit will er seinen Anspruch begründen, das Repertoire menschlicher Geistestätigkeiten vollständig erfaßt zu haben. Wie aber kann es Mischformen von wesentlich rein auftretenden Geistestätigkeiten geben? Inzwischen dürfte die grundsätzliche Richtung meiner Kritik klar geworden sein: Ich bezweifle, daß sich Geistesfähigkeiten erst separieren, dann katalogisieren und schließlich auch noch hierarchisieren lassen, und damit bezweifle ich die Fundamente von Croces Mentalismus insgesamt.

Ebenso wenig überzeugend sind die kunstphilosophischen Konsequenzen, die Croce aus dem Ricorso-Modell zieht. Natürlich sollte man mit Klassifizierungen und Katalogisierungen von individuellen Kunstwerken vorsichtig sein. Es ist allerdings abwegig, wenn Croce behauptet, daß jedes »wahrhafte Kunstwerk« allezeit »irgend einer festgesetzten Gattung widersprochen« hätte. Falsch ist auch, die Tätigkeit von Kunsthistorikern auf der Ebene der Fantasie anzusiedeln. Dasselbe gilt für die Künstler im emphatischen Sinne. Sie sind keine reinen Fantasiemenschen. Deshalb kann man ihnen auch nicht die seltsamen Irrationalitäten andichten, die Croce den Künstlern generell unterstellt. Es ist falsch, daß sich alle Künstler immer geweigert hätten, sich mit ästhetisch »völlig wertlosen« allgemeinen Regeln zu befassen.¹⁸¹ Wer einmal im Picasso-Museum in Barcelona war oder sich mit dem Unterrichtsprogramm in der Wiener Schönberg-Schule beschäftigt hat, weiß, daß gerade die innovativen Künstler des frühen 20. Jahrhunderts (zur Zeit der Entstehung von Croces Ästhetik also) penibel ausgebildete Regelkenner waren, die sich offensichtlich dem Motto von Goethes Mignon verpflichtet sahen, das da lautet: Nur wer die Regeln kennt, weiß sie zu brechen. (Später reformuliert Croce dieselbe Position mit dem stärkeren Argument, daß »jedes

¹⁷⁹ Diesen Einwand formuliert auch der frühe Collingwood in *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. 75.

¹⁸⁰ Croce: *Estetica*. A. a. O. 26 f., 31, 60–65.

¹⁸¹ Croce: *Estetica*. A. a. O. (32–39, 65–72) 35 ff., 68, 71 f. 140.

Kunstwerk einen Gemütszustand« ausdrücke, und daß »der Gemütszustand individuell und immer neu« sei, so daß Kunstwerke »unmöglich in ein Fächerwerk von Gattungen reduziert werden können.«¹⁸²) Ebenso falsch ist Croces Mythos vom künstlerischen Schaffensprozeß. Er besagt etwa folgendes: Weil intuitive Tätigkeit vom Wollen unabhängig ist und weil sich Intuitionen nicht willentlich herbeizwingen lassen, geht »der Künstler« laut Croce solange »mit seinem Gegenstand schwanger«, bis er irgendwann »die Geburt herannahen« fühlt, die er »aber weder wollen noch nicht wollen« kann.¹⁸³ Von Beethoven weiß man beispielsweise, daß er willentlich sehr viel verworfen hat.¹⁸⁴ Von einem unwillentlichen Schwangergehen ist keine Rede. Wie ein Schneider spricht Croce schließlich, wenn er seine Auffassung, daß eine ästhetische Einstellung praktisches Handeln regelrecht behindert, mit dem Beispiel plausibilisieren will, daß »König Friedrich Wilhelm von Preußen« kein erfolgreicher Feldherr gewesen sei, weil er ein ästhetisches »Widerstreben« empfunden habw, »seine prachtvollen Grenadiere in den Kot und in das Feuer des Krieges zu führen«¹⁸⁵.

Das zentrale Problem von Croces früher Ästhetik besteht offensichtlich darin, daß sie eigentlich im Sinne einer Philosophie des Geistes die Fantasie zum Gegenstand hat, dann aber im Sinne einer Philosophie der Kunst auch Aussagen über traditionelle ästhetische Kategorien und über Kunst im emphatischen Sinne (*fine art*) macht. Als Philosophie der Kunst betrachtet, weist Croces frühe Ästhetik gravierende Schwächen auf. Die Thesen, die Croce ausgehend von seiner Theorie der Fantasie zur Kunst äußerst, stellen nämlich so ziemlich alles infrage, was man gemeinhin über Kunstwerke, Kunst und Künstler denkt.

Vom Standpunkt einer Philosophie der Kunst ist beispielsweise Croces Auffassung nicht zu verteidigen, daß »Kunst nicht nur nicht im Inhalt« besteht, sondern eigentlich sogar »überhaupt keinen Inhalt« habe. Sein erstes Argument für diese These lautet, daß die Inhalte der Kunst nur »leichte«, »flüchtige« und »nicht sehr tief« gehende »Scheingefühle«¹⁸⁶ hervorrufen würden. Dieses Argument

¹⁸² Croce: *Brevario*. A. a. O. 46.

¹⁸³ Croce: *Estetica*. A. a. O. 50.

¹⁸⁴ Vgl. dazu Absatz 1.1.a.

¹⁸⁵ Croce: *Estetica*. A. a. O. 98.

¹⁸⁶ Croce: *Estetica*. A. a. O. (77–79) 79.

überzeugt aus mindestens vier Gründen nicht. Zum einen führt Croce mit den »Scheingefühlen« gegenüber den »rohen Empfindungen«, den »Wertgefühlen« und den »bloß animalischen Regungen« en passant eine vierte und wiederum nicht näher spezifizierte Spielart von Gefühlen ein. Zum zweiten ist die Rede von »Scheingefühlen« sinnlos, weil wir uns zwar über die Bedeutung von Gefühlen, aber nicht hinsichtlich der Frage täuschen können, ob wir fühlen oder nicht. Drittens ist es generell zweifelhaft, daß sich die formale Konstruktion eines Kunstwerks erfassen läßt, wenn die Inhalte ausgeblendet werden.¹⁸⁷ Wie soll man verstehen, warum die Zigeunerin Azucena in Verdis *Il Trovatore* ihre Alpträume herausschreit, wenn man nicht weiß, daß sie als Kind zusehen mußte, wie ihre Mutter bei lebendigem Leibe verbrannt wurde – um ein einfaches Beispiel für die Beziehung von Form und Inhalt zu nennen, das Croce wahrscheinlich kannte (die Uraufführung war am 19. 1. 1853 in Rom). Viertens (das ist mein zentraler Einwand) bezweifle ich, daß durch Inhalte evozierte antipathische Gefühle den Verlauf der ästhetischen Tätigkeiten tatsächlich unberührt lassen bzw. überhaupt unberührt lassen sollen. Nehmen wir wieder ein Beispiel, das Croce vielleicht kannte, nämlich die griechische Vase des Pronomos-Malers aus dem 5. Jahrhundert vor Christus, die dem *Museo Nazionale di Capodimonte* von Neapel gehört. Auf dieser Vase sind Satyre abgebildet, die entblößt vor Ariadne (der Gattin des Dionysos) schamlos tanzen. Läßt sich die Abscheu vor diesen geilen Tiermenschen tatsächlich aus der Intuitionstätigkeit ausblenden, die eine solche Vase eventuell evoziert? Antipathische Inhalte eines Kunstwerks rufen Empfindungen der Abneigung hervor. Wenn die ästhetische Tätigkeit Intuition laut Croces Theorie im Formen von emotionalem »Rohmaterial« besteht, dann ist es nicht einsichtig, daß die Qualität des Rohmaterials keinen Einfluß auf die Qualität der formenden Tätigkeit haben soll. Ebenso wenig ist es einsichtig, daß die Tätigkeit einzig wegen eines bestimmten Verlaufs von einem zweifelsfrei schönen Wertgefühl begleitet sein soll. Um meinen vierten Einwand zuzuspitzen: Croces These von der Irrelevanz der Inhalte für die Qualität der ästhetischen Tätigkeit wäre nur bei Annahme einer emotionalen Schizophreniefähigkeit haltbar. Man müßte Croce glauben, daß man in ein- und demsel-

¹⁸⁷ Vgl. zu diesem Argument auch Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis 1978. Im Text zit. nach ders.: *Weisen der Welterzeugung*. Übers. v. M. Loser. Frankfurt a. M. 1984. Reprinted 1990, 58.

ben Moment auf verschiedenen Ebenen unterschiedlich fühlen kann, und daß sich diese Empfindungen gegenteiliger Qualität nicht nur nicht mischen, sondern noch nicht einmal berühren. Das widerspricht jeder Erfahrung.

Croces zweites Argument für die Ausblendung der Inhalte ist von DeSanctis übernommen und ausdrücklich gegen Hegel gerichtet. Es lautet, daß die Inhalte der Kunst (angeblich) »allen Wechselfällen der Geschichte« unterliegen würden, während die Formen »unsterblich« seien. So seien »die Götter Homers tot, die Ilias«¹⁸⁸ jedoch geblieben. Auch dieses Argument ist nicht stichhaltig. Erstens sind nämlich nicht Götter der Inhalt der *Ilias*, sondern Göttermythen. Die waren zweitens noch im 20. Jahrhundert so lebendig, daß sich die feministischen Autorinnen Christa Wolf und Marion Zimmer Bradley in ihren Romanen *Kassandra* und *Die Feuer von Troja* ihrer Gestaltung angenommen haben. Drittens überzeugen Hegels Argumente gegen den Klassizismus davon, daß die Formen der Kunst eben doch vergänglich sind.¹⁸⁹ Viertens trifft Croces Kritik gegen Hegel schon deshalb ins Leere, weil er unter ›Form‹ nicht wie Hegel die Struktur eines physischen Kunstwerks und unter ›Inhalt‹ nicht die Interessen der Menschen einer Zeit versteht. Croce spricht statt dessen von mentalen Strukturen und rohen Empfindungen. Also vergleicht er Äpfel mit Birnen (bzw. wegen der Äquivokation: Glühbirnen mit Kernobst).

Ebenso ist es vom Standpunkt einer Philosophie der Kunst zweifelhaft, daß es »kein Band und keinen Übergang vom physischen Vorgang zum ästhetischen« und also auch kein »Band« und keinen »Übergang zwischen dem ästhetischen Vorgang und besonderen Gruppen physischer Vorgänge« geben soll, »wie es die Erscheinungen der Optik und der Akustik sind«¹⁹⁰. Natürlich gibt es keine festen Gesetzmäßigkeiten, nach denen wir physische Strukturen anziehend oder abstoßend finden. Und natürlich scheint »derselbe Gegenstand, der für einen häßlich erscheint, für einen anderen schön«. Aber schon Croces Beispiel macht stutzig, daß »ein gelbes, grobes Kuvert

¹⁸⁸ Gegen Hegels Inhaltsästhetik äußert sich Croce in *Croce: Estetica*. A. a. O. 16, 25, 52, 354. Croce hat sich Zeit seines Lebens davon distanziert, daß ein Kunstwerk wesentlich einen »substantiellen Inhalt« habe, und daß die Form des Kunstwerks sich der adäquaten Gestaltung dieses Inhalts zu unterwerfen habe. Vgl. dazu insb. *Croce: Brevario*. A. a. O. 30f.

¹⁸⁹ Vgl. dazu Abschnitt 3.5.

¹⁹⁰ *Croce: Estetica*. A. a. O. 109.

abscheulich für jemanden« sei, »der etwa einen Liebesbrief darin senden« will, aber »just das« sei, was zum Verschuß für die Vorladung eines Gerichtsdieners taugt«¹⁹¹. Schließlich wird der Gerichtsdienstler den Briefumschlag nicht schön finden, nur weil er ihn für tauglich hält. Ganz so beliebig scheinen sich unsere Abneigungen und Sympathien gegenüber physischen Strukturen nicht zu entwickeln. Ihre Ausblendung aus der ästhetischen Analyse ist ebenso wenig gerechtfertigt wie die Ausblendung der Inhalte. Das ist folgenreich, denn wenn beiden Einwänden stattgegeben wird, stellen sich die Probleme des Antipathischen für eine Philosophie der Kunst eben doch!

Ein weiterer Mangel liegt darin, daß Croce zwischen Rezeption und Kreation nicht unterscheiden kann. In diesem Sinne kritisiert Brown, daß Croce das Problem der Doppelnatur der ästhetischen Tätigkeit als Erkennen und Handeln nicht gelöst hat.¹⁹² Wiederum scheint es selbstverständlich einsichtig zu sein, wenn laut Croce der Künstler »ein Bild oder Phantasma« schafft, während »der Kunstgenießende« sein »Auge auf den Punkt« einstellt, »den ihm der Künstler gewiesen« und dann »in sich jenes Bild« reproduziert.¹⁹³ Dann aber schließt Croce aus der zeitlichen Aufeinanderfolge der Rezeption auf die Kreation, daß der Rezeptionsprozeß die Erweiterung des Produktionsprozesses um die drei Bausteine des »physischen Reizmittels« Kunstwerk, des »psycho-physischen Vorganges« des Sehens oder Hörens und des »psychischen Reflexes« des schönen ästhetischen Genusses sei.¹⁹⁴ Bedeutet das im Umkehrschluß, daß der Kurationsprozeß ein unvollständiger ästhetischer Prozeß ist? Das kann kein Künstler akzeptieren.

Über das physische Kunstwerk läßt sich mit Croces Ästhetik eigentlich überhaupt nichts sagen. Dem Ricorso-Modell zufolge läßt sich nämlich von physischen Kunstwerken lediglich im Falle des Gelingens auch aus der Perspektive von Nützlichkeit und Sittlichkeit auf ein Gelingen in ästhetischer Hinsicht zurückschließen. Schließlich setzt das Gelingen der höheren Tätigkeiten Ökonomie und Sittlichkeit nach Croce gelungene Tätigkeit Intuition voraus. Er läßt

¹⁹¹ Croce: *Estetica*. A. a. O. 105.

¹⁹² Brown schreibt: »Croce can, however, be seen struggling with the problem of how art can be both knowledge and action in his analysis of artistic activity itself.« Brown: *Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 26.

¹⁹³ Croce: *Estetica*. A. a. O. 7. Fast wörtlich findet sich diese Definition in *ders.: Brevario*. A. a. O. 7.

¹⁹⁴ Croce: *Estetica*. A. a. O. 92.

jedoch keinen Zweifel, daß sich im Falle des Mißlingens eines physischen Kunstwerks noch lange nicht auf ein Mißlingen der Tätigkeit Intuition zurückschließen läßt. Der Grund ist, daß aus von schönen Wertgefühlen begleiteter Tätigkeit Intuition schließlich durchaus technisch mangelhafte physische Kunstwerke mit sittlich verwerflichem Inhalt entstehen könnten (s. o.). Damit eröffnet Croce einen nicht hinzunehmenden Graubereich des ästhetischen Urteils. Mag das physische Kunstwerk auch noch so mißlungen sein, so muß doch jedem das Etikett ›Künstler‹ zugesprochen werden, der behauptet, daß seine Tätigkeit Intuition von einem schönen Wertgefühl begleitet war. Wenn sich das herumspricht – dann wimmelt es in unserer Welt plötzlich nur so von selbst ernannten Künstlern (und Historikern)!

Der Status des physischen Kunstwerks wird für das ästhetische Urteil endgültig unklar, wenn Croce es an anderer Stelle als »Auslöser« für Intuitionstätigkeit bezeichnet und zudem behauptet, daß es »philosophisch betrachtet unmöglich« sei«, daß »A etwas anderes sieht als B, weil die ausdrucksgebende Tätigkeit kein Spiel der Laune, sondern geistige Notwendigkeit«¹⁹⁵ sei. Divergierende ästhetische Urteile können dieser Behauptung zufolge nämlich erstens ihren Grund nur in einem Fehlverhalten einer beteiligten Partei haben. Diese Leugnung der Ambiguität von Kunstwerken widerspricht jeder Erfahrung mit Kunst. Ein zweites Problem besteht darin, daß Croce der so verzichtbaren Gedächtnisstütze ›physisches Kunstwerk‹ plötzlich die Funktion zuspricht, unter allen Umständen und in allen Menschen zuverlässig dieselbe Tätigkeit Intuition auszulösen. Diese Einwände lassen in ihrer Fülle und Komplexität nur den Schluß zu, daß Croces frühe Ästhetik zumindest als Philosophie der Kunst betrachtet keine ernsthafte Infragestellung der gefühlsästhetischen Auffassung der jungen Second-Oxford-Hegelianer ist, obwohl Croce das in seinen Debatten mit Bosanquet durchaus für sich in Anspruch nimmt.

(h) Bosanquet gegen das physische Kunstwerk als Gedächtnisstütze. Die Degradierung des psychischen Kunstwerks zur »Gedächtnisstütze« ist zweifelsohne die provozierendste These von Croces früherer Ästhetik.¹⁹⁶ Mit dieser These findet der frühe Croce vor allem in

¹⁹⁵ Croce: *Estetica*. A. a. O. 113 f. (112–121).

¹⁹⁶ Susanne Langer sagt über diese Auffassung: »It is, indeed, an error Croce should

Bernard Bosanquet einen scharfen Kritiker. Bosanquet läßt in unzähligen Schriften¹⁹⁷ zu diesem Thema kein gutes Haar an den ästhetischen Schriften des Italieners. Stellvertretend möchte ich die Einwände skizzieren, die Bosanquet in seinen *Three Lectures on Aesthetic* von 1915 gegen Croces frühe mentalistische Ästhetik ins Feld führt.¹⁹⁸

Bosanquet beginnt mit der ironischen Wendung, daß nicht alles falsch sei, was der Italiener schreibt. So könne er durchaus zustimmen, daß sich »von einem physischen Ding nicht im vollen Umfang sagen« läßt, »daß es schön ist, solange es nicht wahrgenommen und nicht gefühlt« würde. Aber Croces Mentalismus reiße den Baum mit den Wurzeln aus, wenn er die physische Verkörperung zu einer bloßen Gedächtnisstütze erklärt. Eine solche Position erklärt Bosanquet erst zu »einem fundamentalen und grundsätzlichen Irrtum« und

never have fallen into.« *Langer: Feeling and Form*. A. a. O. 376. Sie verweist auf Bosanquet und außerdem auf Reid, *Louis Arnaud: The Problem of Artistic Production*. In: *Journal of Philosophical Studies* 5. 1930, 533–544.

¹⁹⁷ Bosanquets Auseinandersetzung mit Croce in den *Three Lectures* von 1915 hat ein Vorspiel in *Bosanquet, Bernard: Review of B. Croce. The Philosophy of the Practical*. In: *Hibbert Journal* 13. 1914–1915, 217–220. Vor allem aber hat sie ein Nachspiel. Vgl. dazu *ders.: Review of B. Croce. Logic as the Science of Pure Concept*. In: *Mind* 27. 1918, 475–484; sowie *ders.: The Philosophy of Benedetto Croce*. In: *Quarterly Review* 231/459. 1919, 359–377; sowie *ders.: Croce's Aesthetics*. In: *Proceedings of the British Academy* 9. 1919–1920, 261–288; sowie *ders.: Three Letters to Croce*. Zitiert in: *La Critica* 34. 1936, 225–231.

Sweet faßt Bosanquets Einwände gegen Croces Ästhetik aus der Rezension von 1919–1920 so zusammen. (1) Eine Philosophie, die vom idealistischen Einheitsgedanken der Realität getragen ist, sollte die Realität der Außenwelt nicht ableugnen. (2) Ästhetik ist auf die Linguistik nicht zu reduzieren. (3) Kunst ist keine niedrigere Ausdrucksstufe gegenüber dem begrifflich gefaßten Ausdruck, weil man das Einnehmen einer ästhetischen Verfassung auch erlernen müsse, weil es sprachlich verfaßte Künste gebe, und weil der Ausdruck eines Gefühls auch eine rationale Seite habe. (4) Vor allem aber fehlen Bosanquet die metaphysische Fundierung der Ästhetik bei Croce (auf die wir heute allerdings gut verzichten können), sowie Aussagen über den Stellenwert der Kunst im Prozeß der Entwicklung des individuellen und des kollektiven Selbst. Vgl. dazu *Sweet, British Idealist Aesthetics*. A. a. O. 146 f. Vgl. zu Bosanquets Kritik an Croces Ästhetik außerdem auch *Iritano, Massimo: Death or Dissolution? Croce and Bosanquet on the Auflösung der Kunst*. In: *British Idealism and Aesthetics*. A. a. O. 197–210; sowie zur Abhängigkeit Bosanquets von Croce auch *Lang, Berel: Bosanquet's Aesthetic. A History and Philosophy of the Symbol*. In: *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 26. 3. (1968), 377–387.

¹⁹⁸ Vgl. zur Kritik an der mentalistischen Ästhetik auch Abschnitt 6.4. Hier geht es um die Argumente, die Wollheim fälschlicherweise gegen die vermeintlich mentalistische Ästhetik des späten Collingwood richtet.

schließlich sogar zu einem grundsätzlich »falschen Idealismus«, der viele Seltsamkeiten hervorbringe.

Bosanquets erster Einwand lautet, daß sich die verschiedenen Künste nicht mehr unterscheiden ließen, wenn man ihre physischen Materialien für irrelevant erkläre. Schließlich habe »das Material der Dichtung« beispielsweise bestimmte Kapazitäten«, welche die Materialien anderer Künste eben nicht hätten. Der zweite Einwand kritisiert, daß Croce zwischen Ausdrücken der gesprochenen Sprache und anderen Weisen des künstlerischen Ausdrucks nicht angemessen unterscheide. In einem dritten Schritt kritisiert Bosanquet, daß Croces Mentalismus zwischen dem Plan zu einem Kunstwerk und seiner Ausführung nicht unterscheide. Schließlich könne man erst nach einem Umsetzungsversuch wissen, ob ein Plan auch funktioniert. Zudem taue kein Entwurf, der die Materialeigenschaften nicht berücksichtigt, weil man »in Ton« wegen der unterschiedlichen expressiven Kapazitäten des Materials nun einmal »nicht dieselben Dinge machen kann wie in Eisen«. Deshalb ist laut Bosanquet jede Ästhetik verfehlt, die die physische Beschaffenheit der verschiedenen Materialien der Kunst ausblendet. Der wichtigste Einwand ist der vierte. Er besagt, daß die Annahme ein »Irrtum« sei, man könne »die Dinge vollständig vor seinem geistigen Auge haben«, ohne daß sie »körperlich präsent« wären. Unser Wissen stammt nach Bosanquet aus den Sinneswahrnehmungen, die wiederum einzig und allein aus dem Kontakt mit konkreten physischen Dingen und Ereignissen gespeist sind. Unser Geist wäre leer ohne die physische Welt als sein Inventar. Bosanquet bringt seine Kritik auf die prägnante Formel: »Die Dinge sind unvollständig ohne den Geist, aber der Geist ist auch unvollständig ohne die Dinge«¹⁹⁹. Unsere geistigen Tätigkeiten brauchen sinnliche Impulse. Was wäre beispielsweise die subtilste musikalische Fantasie ohne konkrete physische Klangkörper, die die musikalische Fantasie zu dem werden lassen, was sie eigentlich ist – nämlich zu Musik? Croce verteidigt seine Position mit dem Argument, daß sich

¹⁹⁹ »A physical thing, supposed unperceived and unfelt, cannot be said in the full sense to possess beauty«. *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 67. »The medium of poetry, has its peculiarities and definite capacities precisely like the others.« A. a. O. 67. »This seems to me a profound error of principle, a false idealism.« A. a. O. 68. »You cannot make the same thing in clay as you can make in wrought-iron, except by a tour de force.« A. a. O. 59. »But the blunder is, to think that you can have them completely before your mind without having their bodily presence at all.« A. a. O. 69 »Things, it is true, are not complete without minds, but minds, again, are not complete without things.« A. a. O. 70.

ein musikalisches Kunstwerk auch beim Lesen einer Partitur würdigen ließe. Nach Croce macht »die Übung es uns schließlich möglich«, daß wir »bei einem kurzen und leichten Musikstück die Klänge« quasi hören können.²⁰⁰ Dem ist entgegenzuhalten, daß selbst mit noch soviel Übung längst nicht jeder auf dieses Niveau gelangt. Vor allem aber übersieht Croce, daß auch eine Partitur eine physische Verkörperung darstellt. Hat Croce vielleicht nur sein Beispiel schlecht gewählt? Schließlich entwerfen viele Komponisten tatsächlich ihre Musik im Kopf. Aber erstens würde sich die Frage nach dem Wert solch einer nur privaten (um nicht zu sagen: autistischen) Intuitionstätigkeit stellen.²⁰¹ Zweitens ist Croce vielleicht darin Recht zu geben, daß »der Künstler« keinen einzigen »Pinselstrich« macht, »den er nicht vorher in seiner Fantasie gesehen« hat. Allerdings könnte nur er selbst sich als »Künstler« bezeichnen, wenn er die Pinselstriche ausschließlich in seiner Fantasie sieht. Andere würden ihm dieses Etikett jedoch verweigern. In diesem Sinne spricht Croce übrigens später selbst (im Jahr 1913 nämlich) von der »Naivität«, den »Behauptungen impotenter Dichter, Maler oder Musiker Glauben zu schenken, sie hätten immer den Kopf voll poetischer, malerischer und musikalischer Schöpfungen und kämen nur nicht dazu, sie in die äußere Form umzusetzen«²⁰².

John Dewey entwickelt 1934 (vermutlich in Anlehnung an Bosanquet) ein fünftes Argument gegen Croces Auffassung vom physischen Kunstwerk als Gedächtnisstütze. Es basiert auf der Überzeugung, daß es »eines der typischsten Merkmale des Künstlers« sei, »ein geborener Experimentator zu sein«. Nun kann es offensichtlich »kein ästhetisches Experiment ohne ein Objekt geben«. Deshalb hält Dewey die physische Materialgestaltung in der Kunst für einen unverzichtbaren Faktor. Insofern der Künstler nämlich nicht lediglich ein »Akademiker«²⁰³ ist, wird er laut Dewey seine Aufgabe darin sehen, permanent neue künstlerische Formen bzw. neue Verkörperungsmechanismen für die sich permanent wandelnden Gehalte zu entwickeln und zu perfektionieren. Das ist laut Dewey nur im konkreten Umgang mit physischen Materialien möglich. Dewey läßt

²⁰⁰ Croce: *Estetica*. A. a. O. 96.

²⁰¹ Diese Frage hat den jungen Collingwood nachhaltig beschäftigt. Vgl. dazu Abschnitt 6.1.

²⁰² Croce: *Brevario*. A. a. O. 35.

²⁰³ Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 156–169.

sich von Croces Mentalismus also ebensowenig überzeugen wie Bosanquet.

(i) *Ein Ausblick auf den späten Croce.* Einige Probleme seiner frühen Ästhetik hat Croce in späteren Schriften behoben.²⁰⁴ So intendiert Brown den Aufweis, daß Croce seine Theorie der Gefühle elaboriert hat. Ein erster Erfolg habe sich schon in der dritten Auflage der *Estetica* aus dem Jahr 1908 eingestellt.²⁰⁵ Für die weitere Entwicklung der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus ist jedoch Croces *Brevario di Estetica* von 1913 (engl. von 1912) ungleich wichtiger.

Hier bekräftigt Croce zwar zunächst seine der Ricorso-Theorie geschuldete mentalistische Grundüberzeugung, daß die »physische Ausdrucksgestalt« nicht mehr ästhetischer, sondern praktischer Tätigkeit entspringe.²⁰⁶ Dann aber entwickelt er unter der Überschrift *Die Einheit des Geistes* sein Ricorso-Denken in einer Weise weiter, mit der sich der frühe Collingwood in systematischer Absicht auseinandersetzt.²⁰⁷ Croces zentrale These von 1913 lautet, daß die Geistestätigkeiten einen dynamischen inneren Zusammenhang bilden und deshalb immer über sich hinausstreben würden. So würde jede Erkenntnis dazu drängen, sich in Handlung umzusetzen. Nach Croce bleibt »kein Mensch« bei der Erkenntnis stehen, »auch nicht die Skeptiker und Pessimisten«. Spätestens seit Hegel bedeute »Praxis nicht mehr eine Degradation des Erkennens, einen Absturz vom Himmel auf die Erde oder vom Paradies in die Hölle, und auch nicht etwas, zu dem man sich entschließen oder dessen man sich enthalten könnte«, sondern etwas, das »getragen von der Theorie selbst« und »Erfordernis der Theorie« ist. Aber auch beim Handeln bleibe der Geist nicht stehen, weil jedes Handeln »immer wieder ein neues Fühlen, ein neues Verlangen, ein neues Wollen, eine neue Summe von Leidenschaften« sei. Wieder drängt es den Geist nach Croce weiter; wieder kann »der Geist nicht verweilen«, weil das Fühlen ihn »als neuer Stoff« drängt, »eine neue Intuition, eine neue Lyrik, eine neue Kunst hervorrufen.« Und dann finden wir die Definition des Ricorso-Modells als eines dynamischen, in sich lebendigen und vorwärts-

²⁰⁴ Croce selbst spricht von drei Phasensprüngen in seiner ästhetischen Entwicklung in den Jahren 1902, 1918 und 1936. Vgl. Croce, *Benedetto: Pure Intuition and the Lyrical Character of Art*. Heidelberg 1908.

²⁰⁵ Brown: *Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 22.

²⁰⁶ Croce: *Brevario*. A. a. O. 25–28.

²⁰⁷ Vgl. dazu Abschnitt 6.1.

drängenden Kreislaufs, die in der *Estetica* von 1902 noch unkommentiert vorausgesetzt wurde. Hier findet sich die explizite Definition des *Ricorso* als eines »Umlaufs«, der sich immer wieder schließt und immer wieder von neuem beginnt, als der lebendige Kreislauf des Geisteslebens.²⁰⁸

Interessant sind diese Modifizierungen, weil sie Croce veranlassen, zwei seiner zentralen Thesen von 1902 zu ändern. Erstens gesteht er jetzt dem gesunden Menschenverstand zu, daß wir nur über physisch »ausgedrückte Intuitionen« sinnvoll reden können. Er räumt ein, daß ein Gedanke sich »in Worten« formulieren, eine »musikalische Fantasie« sich »in Tönen verdichten« und eine »malerische Einbildung« sich »farbig« darstellen müsse. Schließlich heißt es sogar, daß wir es mit »impotenten« Malern und Dichtern mit »hohlen« Köpfen zu tun haben, wenn diese ihre Intuitionen nicht veräußern können. Das konnte Croce 1902 noch nicht vertreten, weil er erst 1912/1913 zu der Einsicht gelangt, daß der Künstler ein »Vollmensch und darum auch praktischer Mensch« ist, der »als solcher« natürlich »auf Mittel bedacht« ist, »um das Ergebnis seiner geistigen Tätigkeit nicht verloren gehen« zu lassen, und der »die Reproduktion seiner Bilder für sich und für die anderen möglichst bequem« machen möchte. Weil jeder Künstler über alle Geistesfähigkeiten verfügt, deshalb wird er laut Croce auch die »praktischen Akte« unternehmen, »die jenem Werk der Reproduktion dienen.« Damit hat der Croce der *Brevario* seine frühere Position von 1902 dahingehend modifiziert, daß sich »in der Ausführung« die »ästhetische Tätigkeit« und zusätzlich »auch die praktische« in kreativem Zusammenwirken zeigen. Dieser Croce separiert also keine Tätigkeiten mehr. Er schreibt vielmehr, daß sich »der Geist« in der »Ausführung« in »seiner Totalität«²⁰⁹ zeige.

Mit demselben Argument lockert der späte Croce die These, daß Kunst nicht nach intellektuellen oder praktischen Kriterien beurteilt werden dürfe. Zwar bleibt er grundsätzlich dabei, daß »die Kunst, die von der Moral, der Lust oder der Philosophie abhängig ist«, eben Moral, Lust, oder Philosophie« sei, »aber nicht Kunst«. Weil es jedoch einen inneren Zusammenhang der Geistesfähigkeiten gebe, kämen außerästhetische Kriterien zwangsläufig eben doch ins Spiel. Dabei würde »die intuitive Fähigkeit« ihren »Platz« keinesfalls »an

²⁰⁸ Croce: *Brevario*. A. a. O. (57–67) 57 ff.

²⁰⁹ Croce: *Brevario*. A. a. O. 33–36.

eine andere Fähigkeit« abtreten. Vielmehr entfalte sich in »neuen Prozessen derselbe Geist, der zuerst ganz Intuition« zu sein schien.²¹⁰

Diese Modifikationen interessieren in dieser Abhandlung, weil sich Croces These von der ›Einheit der Geistestätigkeit‹ beim frühen Collingwood unter dem Etikett *Tendenz zur Selbsttranszendenz* wiederfindet.²¹¹ Croces Vorlesungen von 1912/1913 zeigen hier noch einmal deutlichen Einfluß. Von den späteren Werken Croces gibt es in den Ästhetiken der Oxford-Idealisten verschiedener Generationen jedoch keine nennenswerten Spuren mehr. Das gilt insbesondere für die Aufsatzsammlung *Nuovi saggi* von 1920.²¹² In Croces später Ästhetik *La Poesia* von 1936 hat sich das Beeinflussungsverhältnis zwischen Croce und Collingwood meiner Ansicht nach dann sogar umgekehrt. Der späte Croce scheint Anregungen vom Third-Oxford-Idealismus aufgenommen und verarbeitet zu haben. Aber das ist hier nicht mehr das Thema.

²¹⁰ Croce: *Brevario*. A. a. O. 50–55.

²¹¹ Vgl. Abschnitt 6.1.

²¹² Hier stellt sich Croce unter dem Einfluß der Werke Shakespeares u. a. die Frage, wie ein individuelles Kunstwerk von allgemeinem Interesse sein und vielleicht sogar ›Allgemeinmenschliches‹ zum Ausdruck bringen kann. Croce: *Nuovi saggi d'estetica*. A. a. O.

