

## 6. Kapitel

# Die Götterdämmerung im Third-Oxford-Idealismus

»Ich glaube, ein Menschenleben ist nur wirklich erfüllt,  
wenn man in alle Falten tief hineingeht,  
sich nicht abwendet angesichts von Entsetzen und Schmerzen.  
So kann man auch die große Freude wirklich empfinden.  
Da kommen wir wieder auf die Frage: Was ist Glück?  
Ich glaube, Intensität ist Glück.  
Und ich habe sehr viele Möglichkeiten gehabt, intensiv zu leben.«

*Emi Bonhoeffer, geb. Dellbrück*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Bonhoeffer, Emi, geb. Dellbrück.* In: von Meding, Dorothe: *Mit dem Mut des Herzens.* Die Frauen des 20. Juli. Interviews. Berlin 1992, 67 f.

In der Namensgebung wenig originell, wird der Second-Oxford-Hegelianismus in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts vom sogenannten Third-Oxford-Idealismus abgelöst. Als prominente Protagonisten gelten gemeinhin der in Deutschland geborene Philosoph und Afrika-Experte R. F. A. Hoernlé<sup>2</sup> (von 1905 bis 1907 Assistent von Bernard Bosanquet), der Philosoph C. E. Joad<sup>3</sup>, der Aristoteles-Experte G. R. G. Mure<sup>4</sup>, der Philosoph A. C. Ewing<sup>5</sup>, der politische Philosoph M. Oakeshott<sup>6</sup>, und schließlich der Dichter T. S. Eliot<sup>7</sup>, der zwischen 1914 und 1915 am Merton College in Oxford bei Bosanquet studiert und im Jahr 1916 an der Harvard-Universität mit der im Jahr 1964 veröffentlichten Arbeit *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* promoviert. Wie Sweet schreibt, glänzen

<sup>2</sup> Reinhold Friedrich Alfred Hoernlé (1880–1943) war zwischen 1914 und 1920 Assistent Professor an der Harvard University und zwischen 1923–1943 Professor an der University of the Witwatersrand (Johannesburg). Als seine Hauptwerke gelten *Idealism as a Philosophy* von 1927; sowie *Race and Reason* von 1945; sowie seine *Studies in Philosophy* von 1952.

<sup>3</sup> Cyril E. Joad (1891–1953) war Head of the Department of Philosophy at Birbeck College in London.

<sup>4</sup> Geoffrey Reginald Gilchrist Mure (1893–1979) machte sich vor allem als Übersetzer von Aristotelischen Schriften einen Namen.

<sup>5</sup> Alfred Cyrill Ewing (1899–1973) war ab 1940 Mitglied der Britischen Akademie der Wissenschaften.

<sup>6</sup> Michael Joseph Oakeshott (1901–1990) war Assistant Professor in Cambridge und Oxford und ab 1951 Professor of Political Sciences der London School of Economics and Political Sciences. Als Hauptwerke gelten *Experience and its Modes* von 1933; sowie *Rationalism in Politics* von 1962; sowie *On Human Conduct* von 1975.

<sup>7</sup> Die berühmteste Dichtung von Thomas Stearns Eliot (1888–1965) ist wohl *Das wüste Land* von 1922. Als typischer Vertreter des Third-Oxford-Idealismus kann Eliot wegen seiner elitären Auffassung vom »Künstler« und wegen seiner dringenden Appelle, die Kunst als Sonderbereich gegenüber anderen Erfahrungsbereichen zu behandeln, allerdings nicht gelten. In seinem Essay *Tradition and the Individual Talent* beispielsweise plädiert Eliot dafür, Kunsterfahrung grundsätzlich von allen anderen Erfahrungstypen zu unterscheiden. Es heißt: »The effect of a work of art upon the person who enjoys it is an experience different from any experience not of art.« *Eliot, Thomas Stearns: Tradition and the Individual Talent*. 1917. In *ders.: Selected Essays 1917–1932*. New York 1942, 8. An anderer Stelle plädiert Eliot mit vergleichbarer Stoßrichtung dafür, eine spezielle Struktur der kreativen Erfahrung (des Dichters) anzunehmen. Es heißt: »When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The later falls in love, or read Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other. In the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.« *Ders.: The Metaphysical Poets*. 1921. In *ders.: Selected Essays*. A. a. O. 287. Vgl. weiterhin auch Litz, A. Walton: *Ezra Pound and T. S. Eliot*. In: *Columbia History of the United States*. Hrsg. v. E. Elliott. New York 1988, (947–971) 956–968.

»Studien zu Kunstphilosophie und Ästhetik« im Third-Oxford-Idealismus allerdings durch »Abwesenheit«. <sup>8</sup> Die Ausnahme, welche die Regel bestätigt, ist der Oxforder Historiker und Philosoph Robin George Collingwood. <sup>9</sup>

Von Collingwood gibt es zahlreiche Schriften zur Ästhetik, die heute auch jenseits des kleinen Zirkels der Oxford-Idealismus-Experten und über die Grenzen von Großbritannien hinaus bekannt sind. <sup>10</sup> Aber nicht wegen ihrer Bekanntheit erreicht diese Abhandlung mit den ästhetischen Schriften Collingwoods ihr zweites Etappenziel. Der Grund ist vielmehr, daß Collingwood die Traditionslinien der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus zu ihrem krönenden Abschluß zusammenführt, indem er eine überzeugende Antwort auf die von Andrew Bradleys Antrittsvorlesung von 1901 aufgeworfenen Frage nach dem Stellenwert der Kunst im alltäglichen Leben findet. Dieser Frage widmet Collingwood sein ästhetisches Lebenswerk. Seine frühe Ästhetik steht zwar noch so sehr unter dem Einfluß der Ästhetik Croces, daß sie an dem Projekt der Verortung der Kunst im Leben kläglich scheitern muß. Der späte Collingwood verfaßt dann jedoch in der Götterdämmerungsstimmung der verfallenden Tradition der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus in Auseinandersetzung mit der sogenannten »Handwerksauffassung von Kunst« (mit der meines Erachtens nur die pragmatistische Ästhetik Deweys gemeint sein kann) eine ganz neue Ästhetik. Diese Ästhetik kündigt schon im Vorwort an, Bradleys Frage (der Name fällt allerdings eben-

---

<sup>8</sup> »The absence of studies in the philosophy of art and aesthetics is also characteristic of many of the third generation of British idealists.« *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. Bd. 7. Nr. 2. Hrsg. v. W. J. Mander, G. Stock. Oxford Herbst 2001 (131–161) 132. Sweet nennt als einzige Ausnahme (neben Collingwood natürlich) den relativ unbekannteren A. R. Lord (1880–1941), dessen Schriften zur Ästhetik aber jetzt erst veröffentlicht würden. Smith hätte allerdings auch auf die ästhetischen Essays von T. S. Eliot verweisen können, wenn Eliot wegen seiner elitären Auffassung vom »Künstler« auch kein typischer Vertreter des Third-Oxford-Idealismus ist (s. o.).

<sup>9</sup> Alan Donagan (der Herausgeber von R. G. Collingwoods frühen Essays zur Ästhetik) bezeichnet Collingwood sogar als den anerkanntermaßen bedeutendsten englischen Kunst- und Geschichtsphilosophen seiner Zeit. *Donagan, Alan: Introduction.* In: *Collingwood, R. G.: Essays in the Philosophy of Art.* Hrsg. v. A. Donagan. Bloomington 1964, (ix–xx) ix.

<sup>10</sup> In diesem Sinne heißt es bei Sweet: »British idealist aesthetics is not well known, and to the extent that it is known, it is generally through the writings of R. G. Collingwood.« *Sweet: British Idealist Aesthetics.* A. a. O. 131.

sowenig wie der Deweys) auf andere Weise als Collingwoods frühe mentalistische Ästhetik zu beantworten. Das Resultat ist eine Ästhetik, die Bradleys Problem überzeugend löst, die sich im Zuge dessen allerdings so sehr der pragmatistischen Auffassung von Kunst annähert, daß man sie nicht mehr als idealistische Ästhetik bezeichnen kann. Die Ästhetik des späten Collingwood ist keine idealistische Ästhetik mehr. Damit bildet sie nicht irgendeinen, sondern den letzten Knotenpunkt der diversen Traditionslinien in der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus.

Die Behauptung einer Nähe der späten Ästhetik Collingwoods zur pragmatistischen Ästhetik mag die Kenner der einschlägigen angelsächsischen Literatur zu Collingwoods ästhetischer Entwicklung vielleicht verwundern. Relativ einhellig wird hier nämlich nicht etwa eine Annäherung an die pragmatistische Ästhetik behauptet, sondern eine stetige Annäherung an die Ästhetik des frühen Croce. Wenig ernst zu nehmen ist da zwar die wirre Einschätzung des ärgerlich uninformierten Merle E. Brown, der zunächst von einem »frühen Anti-Croce-Stadium« spricht, von dem aus sich der späte Collingwood zu einer »Croce'schen Form des Denkens« entwickelt hätte, um auf derselben Seite Collingwoods frühe Ästhetik als »bizarre Kombination von Croces Ästhetik und einer aktualistischen Position« zu bezeichnen.<sup>11</sup> Differenzierter, wenn auch ebenfalls falsch ist die Position von William Sweet, der zufolge es in Collingwoods Spätwerk »deutliche Parallelen«<sup>12</sup> zu Croce gibt, obwohl Collingwood die

<sup>11</sup> »Collingwood appears to move from an actualist position in his *Speculum Mentis* of 1924 to a Crocean form of thought in *The Principles of Art* of 1938.« Brown, Merle E.: *Neo-Idealistic Aesthetics*. Croce – Gentile – Collingwood. Detroit 1966, 182. »In truth, Collingwood's early position is a bizzare combination of Crocean aesthetics and actualist position.« A. a. O. 182. Unter einer »aktualistischen Position« scheint Brown (der mit Definitionen sparsam ist) eine ästhetische Position zu verstehen, die (wie die angelsächsische Romantik) im Kunstwerk ein Medium der Offenbarung philosophischer Wahrheiten sieht. Browns Abhandlung wimmelt von Fehlern. Wenn er beispielsweise behauptet, »that Collingwood brings to his studies of art some ideas which are closer to the thinking of F. H. Bradley« (a. a. O. 183), verwechselt er offensichtlich Andrew Bradley mit Francis Bradley, weil letzterer nichts Relevantes zur Kunst geschrieben hat. Die Liste könnte verlängert werden, was jedoch müßig wäre.

<sup>12</sup> Die Ästhetik des Oxford-Hegelianismus »moved from those advanced by Hegel and by Bosanquet, towards ones strongly influenced by Croce. This is particularly true of the aesthetics of Collingwood.« Sweet: *British Idealist Aesthetics*. A. a. O. 142. »Late in Book One of *The Principles of Art*«, there are »clear parallels between Collingwood and Croce here«: A. a. O. 144. Eine vergleichbare Lesart vertritt auch Hospers, John: *The Croce-Collingwood Theory of Art*. In: *Philosophy* 31. 1956, 291–308; sowie Wollheim, Richard

(von Sweet behauptete) allgemeine Entwicklung der Oxford-Ästhetik zu Croce nur teilweise mitgemacht habe. Auch der Herausgeber von Collingwoods frühen ästhetischen Schriften Alan Donagan spricht von einem stetig wachsenden Einfluß Croces auf Collingwood. Er wartet dafür mit dem Argument auf, daß der frühe Collingwood dem physischen Kunstwerk und dem Schönen einen höheren Stellenwert als Croce einräume.<sup>13</sup> Dieses Argument ist allerdings in seinem ersten Teil seltsam, weil der späte Collingwood dem physischen Kunstwerk einen noch höheren Stellenwert einräumt als der frühe. Es ist in seinem zweiten Teil falsch, weil sich die Begriffe des ›Schönen‹ beim frühen Collingwood und bei Croce tatsächlich kaum etwas nehmen. Als Beleg zitiert Donagan zwei Briefe Collingwoods. Im ersten Brief von 1921 bezeichnet sich Collingwood als »Freund und Schüler der Philosophie« Croces. Im zweiten (der ohne Datierung erwähnt wird) findet sich sogar der Satz, daß Collingwood seine späte Ästhetik »in allen wesentlichen Punkten« dem Italiener verdanken würde.<sup>14</sup> Insbesondere der zweite Brief scheint gegen meine Lesart zu sprechen – wenn man ihn nicht als bloße Respektbezeugung wertet.

Meiner Lesart kommt Jones am nächsten, dem zufolge der frühe Collingwood »dem frühen Croce sehr nahe zu stehen scheint, obwohl er aber eigentlich Andrew Bradley folgt«<sup>15</sup>. Ich vertrete die Auffassung, daß der frühe Collingwood die von Bradley 1901 an die men-

---

*Arthur: Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics.* New York 1968/Cambridge 1980. Im Text zit. nach ders.: *Objekte der Kunst.* Übers. v. Max Looser. Frankfurt a. M. 1982, 43–51; sowie in Anlehnung an Wollheim auch *Schmücker, Reinold: Was ist Kunst?* Eine Grundlegung. München 1998, 209–221; sowie ebenfalls in Anlehnung an Wollheim *Schumacher, Ralph: Richard Arthur Wollheim.* In: *Ästhetik und Kunstphilosophie.* Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. J. Nida-Rümelin, M. Betzler. Stuttgart 1998 (830–835) 834.

<sup>13</sup> *Donagan: Introduction.* A. a. O. xv, ix.

<sup>14</sup> »In a letter to Croce written in 1921 Collingwood referred to himself as »a friend and disciple of your philosophy«, and Croce's influence on his philosophy of art grew with the years. Of *The Principles of Art* (1938), he was to write to Croce that »the doctrine taught in it is in all essentials your own.« *Donagan: Introduction.* A. a. O. xiv. Vgl. dazu auch *Donagan, Allan: The Later Philosophy of Robin George Collingwood.* Oxford 1962. Im 1. Anhang finden sich Auszüge aus Briefen Collingwoods an Croce, und im 3. Anhang Croces Artikel über Collingwood aus der von ihm herausgegebenen Zeitung *La Critica* II, 1946, 60–73.

<sup>15</sup> »Although Collingwood seems to be close to some of the earlier pronouncement of Croce at this stage, he closely follows A. C. Bradley.« *Jones, Peter: A Critical Outline of Collingwood's Philosophy of Art.* In: *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood.* Hrsg. v. M. Krausz. Oxford 1972, (42–67) 45 f.

talistische Ästhetik gerichtete Frage nach der Rückbindung der Kunst an das alltägliche Leben mit den Mitteln der mentalistischen Ästhetik beantworten will und dabei auf so grundlegende Probleme stößt, daß sich der späte Collingwood vom Mentalismus befreit, um sich der pragmatistischen Ästhetik anzunähern. Blaschke beschreibt den Oxford-Idealismus als einen »Rastplatz auf dem Weg zum Pragmatismus«. <sup>16</sup> Das gilt meines Erachtens für keinen Autor des Oxford-Idealismus so sehr wie für Robin George Collingwood.

## 1. Das Monadismus-Problem des frühen Robin George Collingwood

Wenn man Menschen als Schmelztiigel bezeichnen könnte, wäre der Oxforder Philosoph und Historiker Robin George Collingwood <sup>17</sup> ein

<sup>16</sup> Blaschke, Friedrich: *F. H. Bradleys Philosophie und ihre zeitgeschichtliche Bedeutung*. In: *Bradley, Francis Herbert: Appearance and Reality*. London 1884. Im Text zit. nach *ders.: Erscheinung und Wirklichkeit*. Übers. und Vorwort v. F. Blaschke. Leipzig 1920, XX. Unterstützen läßt sich meine Lesart mit *Ridley, Aaron: Not Ideal*. Collingwood's Expression Theory. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55. 1997, 263–272. Von einer Gelenkfunktion zur pragmatischen Ästhetik ist allerdings nicht die Rede. Zu den pragmatistischen Elementen in Collingwoods Geschichtsphilosophie siehe auch *Requate, Angela: Pragmatischer versus absoluter Idealismus*. G. W. F. Hegels und R. G. Collingwoods Geschichtsphilosophie. Cuxhaven 1994. Requate vergleicht die Geschichtsphilosophien Hegels und Collingwoods mit der Intention einer »Aktualisierung der hegelschen Geschichtsphilosophie durch Collingwood«. A. a. O. 7. »Collingwoods pragmatischer Idealismus in der Geschichtsphilosophie« wird von Requate abschließend so charakterisiert: »Der idealistische Begriff der Selbsterkenntnis und -erschaffung des Geistes hat seine praktischen Grundlagen in der Geschichte. Da der Geist ›ist, was er tut, läßt er sich nur in seinen historischen Taten erkennen. Diese sind individuell und intersubjektiv, so daß wir die von Höhle in Hegels Philosophie vermißte Kategorie der Intersubjektivität bei Collingwood in der Historie finden. Intersubjektivität konstituiert sich, pragmatisch verstanden, im Einführen und Interpretieren von Zeichen und Bedeutungen. Grundlage hierfür ist im wesentlichen die Sprache. Auch für Collingwood können nur solche Denkkakte Gegenstand des Nachvollzugs sein, die sprachlich geäußert sind. So findet sich im historischen Studium die Kategorie der Intersubjektivität zum einen auf seiten des historischen Akteurs, zum anderen stellt sie sich in der Forschergemeinschaft der philosophischen Historiker dar.« A. a. O. 277.

<sup>17</sup> Der Philosoph und Historiker (Schwerpunkt: Großbritannien zur Zeit der Römer) Robin George Collingwood (1889–1943) studierte am *University College in Oxford*, wo er bis 1941 auch *Waynefleete Professor of Metaphysics* war. Als Hauptwerke gelten *Religion and Philosophy* von 1916 und *The Philosophy of History* von 1930. Zu Collingwoods theoretischer Philosophie vgl. *D'Oro, Giuseppina: Collingwood and the Metaphysics of Experience*. London/New York 2002.

geeigneter Kandidat. Collingwood war in ästhetischer Hinsicht nämlich so ziemlich jedem relevanten Einfluß ausgesetzt, dem man um die Wende zum 20. Jahrhundert in England ausgesetzt sein konnte. Daß sein Werk Einflußspuren der englischen Romantik trägt, ist schnell erklärt. Wie der späte Bosanquet bezeugt, gehörte die englische Romantik ja zum guten Ton der ästhetischen Erziehung im England des frühen 20. Jahrhunderts.<sup>18</sup> Die ästhetische Schulerziehung allein hätte Collingwood jedoch kaum zu einem der bedeutendsten Kunstphilosophen seiner Zeit werden lassen. Wichtiger war sicherlich sein Vater W. G. Collingwood<sup>19</sup> als Sekretär, persönlicher Freund und Biograph von John Ruskin. Die von Collingwood dem Älteren verfaßte Ruskin-Biographie erschien im Jahr 1892. Laut Donagan zeigt Collingwoods *Autobiography*, daß Robin George Collingwood mit Ruskins Kunstästhetik in der Lesart seines Vaters quasi aufgewachsen ist.<sup>20</sup> Aber das ist noch nicht alles, was Collingwood der Ältere seinem Sohn an geistigem Erbe hinterließ. Er hatte in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts bei Bosanquet (der hier zwischen 1870–1881 Fellow ist) am University College in Oxford studiert. Auch hier trat der Sohn in die Fußstapfen des Vaters, indem er dasselbe College besuchte, und das just zu der Zeit, als der Second-Oxford-Hegelianismus auf seinem Zenit angekommen war.

Collingwood der Jüngere studierte aber vor allem bei dem Aristoteliker J. A. Smith. Das könnte eine Erklärung sein, warum ihn ausgerechnet die Probleme der aristotelisierenden Antrittsvorlesung von Andrew Bradley Zeit seines Lebens nicht losgelassen haben, obwohl Collingwood der Jüngere erst elf Jahre alt war, als sie gehalten

<sup>18</sup> *Bosanquet, Bernhard: Three Lectures on Aesthetic*. London 1915. Reprinted New York 1968, 77. Vgl. auch Abschnitt 5.4.

<sup>19</sup> W. G. (oder John; vgl. Landow) Collingwood (1854–1932) war Kunsthistoriker in Oxford und Biograph Ruskins. Als sein Hauptwerk gilt *Ruskin's Art Teaching* von 1892. Vgl. dazu *Landow, George P.: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. Princeton 1971, 6 Anm. 2.

<sup>20</sup> *Donagan: Introduction*. A. a. O. xii. Ein deutliches Zeugnis davon ist der Aufsatz *Collingwood, Robin George: Ruskin's Philosophy*. An Address delivered at the Ruskin Centenary Conference. Coniston 8. 8. 1919. Im Text zit. nach *ders.: Essays in the Philosophy of Art*. A. a. O. 3–40. Vgl. dazu Absatz 4.3.a. Daß Collingwood der Jüngere Ruskins Schriften mit der Brille seines Vaters gelesen hat, hat Jones überzeugend gezeigt. So hätte W. G. Collingwood unter dem Einfluß der englischen Romantik beispielsweise vertreten, daß Ruskin eine latente Theorie des Kunstschaffens als Imaginationsaktivität entwickelt hätte. Deutlich findet sich das beim jüngeren Collingwood wieder. *Jones: A Critical Outline*. A. a. O. 44f.



wurde. Laut Sweet<sup>21</sup> war Smith außerdem derjenige, der im Oxford-Hegelianismus als erster auf das Werk des Philosophen gestoßen ist, um das Collingwood sich noch verdienter als um das Werk Ruskins machen sollte. Die Rede ist von dem Werk des Italieners Benedetto Croce.<sup>22</sup> Vermutlich ist auch Collingwoods Verehrung Croces auf den Einfluß von Smith zurückzuführen. (Jones spricht diese Rolle allerdings Collingwoods Tutor E. F. Caritt<sup>23</sup> zu.) Schon mit 23 Jahren – nämlich im Jahr 1916 – übersetzte Collingwood Croces Buch über Vico und veröffentlichte es unter dem Titel *Religion and Philosophy*. Das nächste Dokument seiner Bemühungen war die Schrift *Croce's Philosophy of History* von 1921.<sup>24</sup> Im Jahr 1928 erschien Collingwoods Übersetzung von Croces Autobiographie *Contributo alle Critica di Me Stesso*<sup>25</sup> von 1918, und ein Jahr später seine Übersetzung von Croces *Estetica in nuce*.<sup>26</sup> Collingwoods eigene frühe Ästhetik entstand Mitte der zwanziger Jahre. Sie trägt deutlich die Spuren von Croces früher Ästhetik *Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale* von 1902.<sup>27</sup>

Wenn ich die vielfältigen Einflüsse auf Collingwood aufliste, möchte ich nicht andeuten, daß seine Ästhetik eine eklektizistische

<sup>21</sup> Sweet: *British Idealist Aesthetics*. A. a. O. 143.

<sup>22</sup> Vgl. zu Collingwoods Bemühungen um die Verbreitung von Croces Ästhetik den Anfang von Abschnitt 4.4. sowie Anderson, Douglas R.: *Croce, Benedetto*. In: *A Companion to Aesthetics*. Hrsg. v. D. E. Cooper. Cambridge Mass. 1992, 98; sowie Donagan, Alan: *Introduction*. A. a. O. xii.

<sup>23</sup> Caritt beruft sich auf Croce mit der These, daß jeder ein Künstler sei, sobald er Sprache verwendet. Vgl. dazu Caritt, E. F.: *The Theory of Beauty*. London 1914, 15 f., 180. Laut Jones hat Caritt diese Croce-Kenntnisse wiederum bezogen aus der 5. Auflage von *Philosophical Remains of R. L. Nettleship*. Hrsg. v. A. C. Bradley, G. R. Benson. London 1897, 130–136. Vgl. dazu Jones: *A Critical Outline*. A. a. O. 42. (Jones äußert sich nicht dazu, ob die Auflage aktualisiert wurde. Ansonsten würde es mich wundern, daß man aus einem 1897 erschienenen Buch in England Kenntnisse über Thesen erhalten konnte, die erst 1901 bzw. 1902 in Italien veröffentlicht wurden.)

<sup>24</sup> Collingwood, Robin George: *Croce's Philosophy of History*. *Hibbert Journal* 19. 1921.

<sup>25</sup> Croce, Benedetto: *Contributo alle Critica di Me Stesso*. Neaples 1918. Auch als *ders.: An Autobiography*. Übers. v. R. G. Collingwood. Oxford 1928.

<sup>26</sup> Croce, Benedetto: *Estetica in nuce*. Bari 1928. Auch als *ders. Aesthetics*. Übers. v. R. G. Collingwood. *Encyclopaedia Britannica* <sup>14</sup>1929.

<sup>27</sup> Morigi sieht außerdem noch einen Einfluß von *Temple, William: Mens Matrix*. 1917. Reprinted London 1935. Morigis zentrale These lautet »Both Temple and Collingwood concur in recognizing, in the work of art, an inseparability of meaning and symbol.« *Morigi, Silvio: Bosanquet, Temple and Collingwood. »Penetrative Imagination« and »Essential Symbol« in Aesthetic and Religious Experience*. In: *British Idealism an Aesthetics*. A. a. O. (214–227) 214. Dieser These bin ich nicht nachgegangen.

Ästhetik wäre. Nein, wie ich schon sagte, verfolgt sie vielmehr das schwierige Projekt, mit Mitteln der mentalistischen Ästhetik die Defizite zu beheben, die die Second-Oxford-Hegelianer an der mentalistischen Ästhetik Croces bemängelt hatten.<sup>28</sup> Das gilt vor allem für die erste Fassung von Collingwoods früher Ästhetik *Speculum Mentis*<sup>29</sup> von 1924. Sie ist zwar nach dem Vorbild Croces Teil einer Philosophie des Geistes. Wenn Bradleys Name auch nur ein einziges Mal in einem nebensächlichen Zusammenhang fällt, so konzentriert sie sich aber dennoch ganz auf das von Bradley aufgeworfene Problem, in welcher Beziehung die von der mentalistischen Ästhetik als realitätsindifferent angesehene ästhetische Tätigkeit zu den alltäglichen Lebensvollzügen steht.<sup>30</sup> Die zweite Fassung *Outlines of a Philosophy of Art*<sup>31</sup> von 1925 scheint eher dem Einfluß von Bosanquets ›Skizze einer englischen Ästhetik der Zukunft‹ geschuldet zu sein.<sup>32</sup> Sie legt ihren Schwerpunkt nämlich auf die Frage, welchen Stellenwert das Erhabene, das Komische und das Naturschöne in einer mentalistischen Ästhetik haben können. Allerdings kann der frühe Collingwood keine der genannten Fragen befriedigend beantworten. Sein Projekt scheitert. Mehr noch: Seine Lösungen fallen deutlich hinter die Second-Oxford-Ästhetik zurück. Gerade auch Bradleys Problem der Entfremdung der ästhetischen Tätigkeit von den alltäglichen Lebensprozessen durch die mentalistische Ästhetik vermag der frühe Collingwood mit den Mitteln der mentalistischen Ästhetik nicht zu lösen. Das ist meiner Auffassung nach der entscheidende Grund, warum Collingwood seiner späten Ästhetik einen ganz anderen Anstrich gegeben hat.

(a) *Die Primitivität der ästhetischen Tätigkeit und einige Probleme.* Wenn der Begriff ›Ricorso‹ auch nicht fällt, so geht die Ästhetik des frühen Collingwood doch ganz im Fahrwasser Croces ebenfalls von der Prämisse einer »natürlichen Ordnung« von Geistestätigkeiten aus, der zufolge die ästhetische Tätigkeit auf der untersten Stufe der theoretischen und das Spiel auf dem untersten Niveau der prakti-

<sup>28</sup> Vgl. dazu Absatz 4.4.f.

<sup>29</sup> Collingwood, Robin George: *Speculum Mentis. Or The Map of Knowledge*. Oxford 1924. Reprinted Oxford 1996, 58–107.

<sup>30</sup> Vgl. dazu Abschnitt 5.2.

<sup>31</sup> Collingwood, Robin George: *Outlines of a Philosophy of Art*. London 1925. Im Text zit. nach ders.: *Essays in the Philosophy of Art*. A. a. O. 44–102.

<sup>32</sup> Vgl. dazu Abschnitt 5.1.

schen Geistestätigkeiten anzusiedeln ist. Das macht Collingwoods frühe Ästhetik so zweifelsfrei zu einer mentalistischen Ästhetik, daß es keiner weiteren Diskussion mehr bedarf, wessen Geistes Kind sie in ihren wesentlichen Doktrinen ist. Wie der frühe Croce, so versteht auch der frühe Collingwood unter der ästhetischen Tätigkeit die Fantasie, mit der schon Kinder und die sogenannten »primitiven Kulturen« gesegnet sind, bevor sich »höhere« geistige Kapazitäten und Fähigkeiten entwickeln. Um die Gültigkeit dieser hierarchischen Anordnung zu belegen, verweist Collingwood auf die Individualentwicklung des Menschen und auf die Geschichte der Menschheit insgesamt.

Jenseits dieser offensichtlichen Anlehnungen an Croces Ästhetik gibt es einige Abweichungen, die auf Einflüsse des Second-Oxford-Hegelianismus und der Philosophie Hegels (insbesondere seiner *Phänomenologie des Geistes*<sup>33</sup>) hinweisen. So ordnet Collingwood die Geistestätigkeiten nicht in Croces Stufenfolge von zwei theoretischen und zwei praktischen Tätigkeiten. Statt dessen betrachtet er Theorie und Praxis als zwei analoge Tätigkeitsbereiche. Zudem unterteilt er den Bereich der theoretischen Tätigkeiten (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) noch einmal in die fünf Bereiche Kunst, Religion, Wissenschaft, Geschichte und Philosophie.<sup>34</sup> Eine dritte Abweichung besteht darin, daß Collingwood die Tätigkeit Kunst (art) als eine Form des Erkennens behandelt, welche auf die »Wahrheit über das Schöne« (was immer das ist) ausgerichtet sei, während die religiöse Tätigkeit in Mythen und Metaphern die »Wahrheit über Gott« behauptet.<sup>35</sup> Viertens entwickelt Collingwood einen vergleich-

<sup>33</sup> Vgl. zum Einfluß von Hegels *Phänomenologie* insb. *Donagan: Introduction*. A. a. O. xii.

<sup>34</sup> Zur Erinnerung: Croces Unterteilung hatte zwei theoretische und zwei praktische Geistestätigkeiten konstatiert. Donagan führt die Abweichung nicht nur auf den Einfluß Hegels, sondern auch auf den Einfluß Ruskins zurück. *Donagan: Introduction*. A. a. O. x. Andersorts charakterisiert Donagan die Stufenfolge in der »Welt des Geistes« folgendermaßen: (1) Die imaginierende Aktivität ist indifferent gegenüber Affirmation. (2) Die religiöse Aktivität ist entweder atheistisch oder theistisch; d. h. entweder affirmierend oder negierend. (3) Die wissenschaftliche Philosophie setzt die Prämisse, daß die Wirklichkeit in abstrakten Begriffen zu fassen sei. (4) Die historische Philosophie erkennt, daß die Realität mehr ist als das, was in abstrakten Begriffen zu fassen ist. (5) Die philosophische Philosophie ist schließlich die Erkenntnis des sich selbst denkenden Denkens. *Donagan, Allan: Collingwood and Philosophical Method*. In: *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood*. A. a. O. (1–19) 9 f.

<sup>35</sup> »The five forms of experience – and whatever others there may be« have »a natural

baren Begriff von ›Philosophie‹ wie Hegel, indem er auf die religiöse Tätigkeit die wissenschaftliche Tätigkeit folgen läßt, die sich der Mechanismen unserer Weltdeutungen (und damit auch des metaphorischen Charakters religiöser Weltdeutungen) bewußt wird und diese auf Begriffe bringt. Dieses Tätigkeitsniveau wird wiederum durch die Geisteswissenschaften abgelöst, welche die menschliche Geistestätigkeit und die menschlichen Weltverhältnisse in eine erste Produktionsrelation setzen. Ihren Höhepunkt erreicht diese Entwicklung mit der Philosophie, für die sich die theoretischen und praktischen Tätigkeiten als gleichursprünglich erweisen. Damit ist Philosophie für den frühen Collingwood eigentlich (das zeigt sich auf ihrem höchsten Punkt) Selbstbewußtseinsphilosophie. Hier macht sich der Einfluß der Philosophie Hegels am deutlichsten bemerkbar: Laut Collingwood erkennt das auf sich selbst reflektierende Wissen auf dem Niveau des Selbstbewußtseins nämlich, daß es den Dualismus zwischen äußerer Faktenwelt und intelligibler Welt (zwischen awareness und consciousness) als tätig-schöpfende Instanz selbst konstruiert hat. Das ist gleichzeitig das Stadium, in dem der Geist sich als frei erkennt. Er erkennt sich als das einzig schaffende und das einzig erkennende Prinzip, das von nichts außer seiner selbst abhängig ist, und insbesondere nicht von einer ihm äußeren Dingwelt. In den Rahmen dieser hegelianisierenden Philosophie des Geistes spannt Collingwood seine in ihren wesentlichen Zügen mentalistische frühe Ästhetik ein, die sich allerdings schon bei flüchtiger Hinsicht als problematisch erweist.

Im Zentrum von Collingwoods erster Ästhetik *Speculum Mentis* von 1924 steht die These von der »Primitivität« der ästhetischen Tätigkeit. Ein Jahr später bekräftigt Collingwood diese Auffassung noch einmal in den *Outlines*: Hier heißt es, daß die ästhetische Tätigkeit (art) chronologisch wie logisch die »primäre und fundamentale Aktivität des Geistes« und demnach für Kinder und Wilde kennzeichnend sei; daß bei ihr jede Erziehung ihren Anfang nehmen müsse; und daß aus ihr »alle anderen Aktivitäten« im Sinne des Ricorso-Denkens »erwachsen« würden. Das zentrale Problem dieser Auffassung besteht nun darin, daß der frühe Collingwood die Fanta-

---

order of their own.« *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. (36–57) 50. »Each is in some sense a kind of knowledge.« A. a. O. 39. »If about beauty, the answer is art. If about God, the answer is religion: and so forth.« A. a. O. 47. Vgl. auch *ders.: Outlines*. A. a. O. 141–144.

sie und die Tätigkeit Kunst im emphatischen Sinne unter dem Etikett ›ästhetische Tätigkeit‹ (art) so behandelt, als wären beide Tätigkeiten schlicht identisch. Wie vor ihm schon Croce, so meint auch Collingwood, sich zur Kunst äußern zu können, indem er die mentale Tätigkeit der Fantasie durchleuchtet. Davon ausgehend schießt er ein Ei-gegnor nach dem anderen für seine mentalistische Mannschaft.

Denn natürlich ist es meilenweit von künstlerischer Tätigkeit im emphatischen Sinne entfernt, wenn »die meisten Kinder Verse und Lieder besser auswendig können als ihre Eltern«, um nur eines seiner Argumente für die ›Primitivität der ästhetischen Tätigkeit‹ herauszupicken. Schließlich würde man ein Kind auch nicht mit dem Nobelpreis für Physik auszeichnen, falls es auf die intelligente Idee käme, nachzufragen, warum die Menschen in Australien nicht von der Erde herunterfallen. Ebenso wenig ist ein Kind schon in einem substantiellen Sinne künstlerisch tätig, wenn es Gedichte auf-sagen kann.

Dem naheliegenden Hinweis auf die alles andere als primitive künstlerische Tätigkeit von großen Meistern der Kunst wie Dante, Michelangelo oder Shakespeare begegnet Collingwood mit der arroganten Antwort, daß man die hochrangigste Kunst mit den hochran-gigsten Errungenschaften von Wissenschaft und Philosophie verglei-chen müsse. Dann käme man immer zu dem Resultat, daß »der Künstler als solcher immer von weniger weisem und primitiverem Geist als der Wissenschaftler als solcher« sei, weil sämtliche Künstler schließlich auf dem geistigen Niveau von Kindern und Wilden stün-den. Über angemessene Kriterien dieses Vergleichs zwischen Äpfeln und Birnen verliert er kein Wort, und ebensowenig über die Zirkula-rität seines Arguments. Statt dessen belästigt er den Leser mit pein-lichen Klischees von dem »instabilen Emotionshaushalt« , von der »vergleichsweisen Roheit« der »äußeren Erscheinung« und von dem »Geltungsbedürfnis« von Künstlern. Große Künstler hätten »diese Fehler« zwar »kompensiert in dem Maße, wie sie Künstler sind«, aber dennoch zeige sich die grundsätzliche »Schwäche des künstleri-schen Temperaments« sogar noch »bei einem Beethoven und einem Dante«<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> »Art is the primary and fundamental activity of the mind, the original soil out of which all other activities grow.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (55–60) 55. »Children who are quite incapable of advanced scientific and philosophical thinking constantly show a high degree of artistic power.« A. a. O. 56. »Most children can extemporise verses and songs better than their elders.« A. a. O. 56. »The artist as such is always a more

In den *Outlines* schmiedet Collingwood seine Überzeugung von der Primitivität der ästhetischen Tätigkeit schließlich sogar zu einer Waffe gegen die Offenbarungsästhetik der englischen Romantik. Seine Attacke leitet sich mit dem Hinweis darauf ein, daß schon Kinder und Wilde »durchweg große künstlerische Kapazitäten« hätten, obwohl sie »zu anspruchsvollem wissenschaftlichen und philosophischen Denken noch gar nicht in der Lage« seien. Deshalb könne ästhetische Tätigkeit keinen Wahrheitsanspruch erheben, und den umfassenden Wahrheitsanspruch der englischen Romantik erst recht nicht.<sup>37</sup> Damit behauptet Collingwood zwar nicht (wie Brown uns weismachen will), daß wegen einer angeblichen »Absurdität« von Kunst ausschließlich »Wilde, Kinder und Träumer Künstler«<sup>38</sup> sein könnten. Von einer »Absurdität« von Kunst ist bei Collingwood nun doch keine Rede! Die Attacke des frühen Collingwood gegen die englische Romantik basiert vielmehr auf der Überzeugung, daß ein Erwachsener die intellektuellen Fähigkeiten im Zuge von ästhetischer Tätigkeit ausblenden muß: Wer künstlerisch tätig wird, kann nicht mehr intellektuell sein, so daß die künstlerische Tätigkeit keinen Wahrheitsanspruch erheben kann. Der Preis für dieses dezidiert mentalistische Argument ist nun offensichtlich außerordentlich hoch. Schließlich muß Collingwood einen Rückfall in einen vorzivilisierten und vorintellektuellen Infantilismus zur Bedingung der künstlerischen Tätigkeit erklären, was zumindest vom Standpunkt der Kunst alles andere als überzeugend sein dürfte.

Ein weiterer Problemkomplex entfaltet sich ausgehend von der Tatsache, daß der frühe Collingwood die Fantasie nicht nur als die erste geistige Aktivität in der Individualentwicklung von Menschen betrachtet, sondern auch als die elementare Stufe in der Entwicklung von Kulturen betrachtet. Die Inspirationsquelle für diese Auffassung ist wiederum beim frühen Croce zu suchen, der *Vicos* Ausführungen

---

unsophisticated and primitive spirit than the scientist as such.« A. a. O. 59. »Great artists overcome or compensate for these faults in so far as they are artists; the weakness of the artistic temperament is still visible in a Beethoven or a Dante.« A. a. O. 59. The artist is »more of a child in his unstable emotional life, his instability to face facts and to organize his conduct rationally, his comparative crudity of outlook and comparative egotism of temper.« A. a. O. 59. Vgl. auch *ders.: Speculum*. A. a. O. 58 ff.

<sup>37</sup> Eine vergleichbare Primitivität behauptet Collingwood von der Religion gegenüber den Wissenschaften und der Philosophie, weil schon die Höhlenmenschen religiös gewesen seien.

<sup>38</sup> »Art, he finds, is simply absurd – which explains why only savages, children, and dreamers are artistic.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 185.

über die Antike als die Kindheit der Nationen als Beleg dafür anführt, daß derjenige »wieder zum Kind wird und den Geist in Bande legt, der sich »in Zeiten der Reflexion ans Dichten«<sup>39</sup> macht. Ausgehend von dieser Auffassung wetzt Collingwood in den *Outlines* seine Messer gegen Hegels Redeweise vom »schönen Weltzustand«<sup>40</sup> im antiken Griechenland, indem er behauptet, daß es ebenso »narrisch« sei, von der »Schönheit der griechischen Vasenmalerei« darauf zu schließen, daß das Leben im antiken Griechenland »schön, harmonisch und aufgeklärt« gewesen sei, wie es narrisch wäre zu meinen, daß »ein Chorknabe mit einer schönen Stimme« zwangsläufig ein »Ausbund an Tugendhaftigkeit« sein müsse. Vielmehr würde ein Vorherrschen ästhetischer Tätigkeit auf ein niedriges kulturelles Entwicklungsniveau hindeuten, was die außergewöhnliche »Grausamkeit«<sup>41</sup> der Menschen der griechischen Antike erkläre! Es geht noch weiter: Laut Collingwood können wir die Kunst dieser vergangenen Zeit nur deshalb nicht nachahmen, weil wir nicht mehr grausam wie die Menschen der Antike seien! Sollte Collingwood von den Burenkriegen nichts mitbekommen haben?

Mit diesem Argument fällt Collingwood zudem deutlich hinter Hegels Klassizismuskritik zurück. Laut Hegel ist das Zeitalter der klassischen Kunstform unwiederbringlich vergangen, weil die Menschen spätestens seit der Aufklärung nicht mehr an eine Verkörperung des Göttlichen im Medium des Sinnlichen glauben können.<sup>42</sup> Collingwoods Argument gegen den Klassizismus lautet hingegen, daß klassizistisches Kunstschaffen ein Rückfall auf das nur ästheti-

<sup>39</sup> Croce, Benedetto: *Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale*. Mailand, Palermo, Neapel 1902/21903. Im Text zit. nach ders.: *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und Allgemeine Linguistik*. Theorie und Geschichte. Übers. von K. Federn. Leipzig 1905, 215. Croce wiederum zitiert eine Passage, in der Vico schreibt, daß »aus der Naturnotwendigkeit« die »Fabeln oder die Universalien der Phantasie vor den Universalien des Denkens oder den philosophischen« standen. Vico, G. B.: *Scienza nuova*. I.II. Im Text zitiert nach Croce: *Estetica*. A. a. O. 215.

<sup>40</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: *Werke*. Bd. (13–15) 14. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/21986, 26, 77, 97.

<sup>41</sup> »To argue from the beauty of Greek vase-painting or medieval sculpture to the conclusion that Greek or medieval life as a whole was beautiful, harmonious, and enlightened, would be as foolish as to suppose that a choir-boy with a beautiful voice must be a model of the virtues.« Collingwood: *Outlines*. A. a. O. 59. »If the Greeks had not been cruel«, the »qualities which we find so encharing would not have been visible in their art.« A. a. O. 60.

<sup>42</sup> Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 232 f. Vgl. dazu Abschnitt 3.5.



sche Niveau der griechischen Antike bedeuten würde. Das erste Problem dieses Arguments lautet, daß laut Collingwood jedes Kunstschaffen einen Rückfall auf ein primitives Kulturniveau bedeutet, was empirisch nicht einsichtig und zudem kein spezifisches Argument gegen die Kunstrichtung des Klassizismus wäre. Vor allem aber könnte Collingwood seine geringschätzigen Thesen über die Kultur der griechischen Antike von seinem eigenen ricorso-theoretischen Standpunkt aus eigentlich nur vorbringen, wenn uns die Antike ausschließlich Statuen und Vasen und nicht auch die hochrangigen Philosophien von Platon und Aristoteles hinterlassen hätte.

Collingwoods Argumente für die mentalistische Fundamentalthese von der Primitivität der ästhetischen Tätigkeiten erübrigen jeden weiteren Kommentar. Natürlich sollen sie Croces These von der Elementarität der Fantasie vor allen anderen menschlichen Geistesaktivitäten stützen. Im Detail präsentiert das Frühwerk Collingwoods (im krassen Gegensatz zu seinem Spätwerk; das sei an dieser Stelle ausdrücklich betont!) jedoch nur eine in ihrer Respektlosigkeit dumme Ansammlung von Vorurteilen über Kunst und Künstler.

(b) *Das Monadismus-Problem der ästhetischen Tätigkeit.* Aber nicht in der Degradierung von Zeitaltern, Kunst und Künstlern liegt das eigentliche Problem der mentalistischen Ästhetik, und auch nicht in den Schwierigkeiten, die mentale Tätigkeit der Fantasie von der Tätigkeit Kunst im emphatischen Sinne mit ihren wesentlichen praktischen Anteilen zu unterscheiden. Der frühe Collingwood sieht sich vielmehr vor allem mit dem Problem der Realitätsindifferenz der ästhetischen Tätigkeit konfrontiert, die seine Vorgänger Croce und Bradley ja in seltener Übereinstimmung beide behauptet hatten.<sup>43</sup>

Schon beim flüchtigen Lesen von Collingwoods früher Ästhetik fällt ins Auge, daß sie die ästhetische Tätigkeit bei aller Nähe zu Croce nicht ›Intuition‹, sondern ›Imagination‹ nennt. Collingwood selbst führt das auf Coleridge zurück.<sup>44</sup> Allerdings bezeichnet ›Imagination‹ bei Coleridge die spezifische Dichtervermögen des sympathischen Einfühlens<sup>45</sup>, während Andrew Bradley unter ›Imagina-

<sup>43</sup> Vgl. dazu die Abschnitte 3.1. und 5.1.

<sup>44</sup> *Collingwood: Outlines.* A. a. O. 45. Jones führt diesen Sprachgebrauch genauer auf Coleridges *Essay On the Principles of Genial Criticism* (vgl. Abschnitt 2.3.) zurück. *Jones: A Critical Outline.* A. a. O. 59.

<sup>45</sup> Vgl. dazu Abschnitt 2.3. In meinen Augen bezeichnet ›Imagination‹ bei Collingwood also einen bestimmten Tätigkeitstyp und keinen Gefühlszustand wie bei Bosanquet.



tion« dasselbe wie der frühe Collingwood versteht, nämlich die fantasievolle Tätigkeit des sich-etwas-Ausdenkens. Deshalb führe ich Collingwoods Sprachgebrauch auf Bradley zurück. Das ist von Interesse, weil Collingwood mit dem Sprachgebrauch auch das zentrale Problem Bradleys adoptiert, das sich bei Coleridge gar nicht stellen würde. Anders als Coleridge unterscheidet Bradley die ästhetische Tätigkeit von den höheren theoretischen Tätigkeiten nämlich ebenso wie Croce dadurch, daß es auf dem Niveau der ästhetischen Tätigkeit noch nicht von Interesse ist, ob dasjenige tatsächlich existiert, womit sie sich befaßt.<sup>46</sup> Collingwood macht sich diese Überzeugung zu eigen, daß sich die ästhetische Tätigkeit »um die Realität und Irrealität ihrer Objekte nicht schert«, weil sie nicht »beurteilt, bejaht, denkt oder überlegt, sondern »imaginieren.«<sup>47</sup> Er plausibilisiert das am Beispiel der Figur des Hamlet. Von dieser Figur müsse ein Historiker wissen, daß sie auf die historische Figur Olaf Suaran zurückgeht. Ein solches Wissen sei auf dem Niveau der ästhetischen Tätigkeit jedoch unwichtig, weil man es hier nur mit einer bloß ausgedachten Figur zu tun habe. Damit sieht sich Collingwood mit der von Bradley aufgeworfenen Frage konfrontiert, ob die mentalistische Ästhetik die ästhetische Tätigkeit vielleicht »von allen Verbindungen zum Leben abschneidet«? Genau dieses Problem hätte es mit Coleridges Begriffsverwendung nicht gegeben. Deshalb ist es wichtig, ob Collingwoods Sprachgebrauch auf Bradley zurückzuführen ist oder nicht.

Wie in Absatz 5.2.a. dargestellt, versucht Bradley das Problem mit geheimnisvollen Andeutungen aus der Welt zu schaffen, daß es eine Menge von Verbindungen« zwischen Leben und Kunst gäbe, die »allerdings sozusagen im Untergrund« bleiben und im Wesentlichen darin bestehen würden, daß uns die Kunst die Dinge »in einer anderen Form zeigt«, als wir es »von der Natur oder vom Leben her«<sup>48</sup> kennen. Diese in ihrer Vagheit kaum zu übertreffende Antwort kann

---

Letzteres behauptet *Apata, Gabriel: Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. In: *British Idealism and Aesthetics*. A. a. O. (177–196) 186.

<sup>46</sup> Vgl. dazu Abschnitt 5.2.

<sup>47</sup> »The aesthetic experience cares nothing for the reality or unreality of its objects.« *Collingwood: Speculum*. A. a. O. (59–63) 60. »The artist does not judge or assert, he does not think or conceive, he simply imagines.« A. a. O. 61.

<sup>48</sup> »Again, our formula may be accused of cutting poetry away from its connection with life.« *Bradley, Andrew C.: Poetry for Poetry's Sake*. 1901. In: *Oxford Lectures on Poetry*. A. a. O. (3–34) 6. »There is plenty of connection between life and poetry, but it is, so to say, a connection underground.« A. a. O. 6. »It presents to us in its own way something which we meet in another form in nature or life.« A. a. O. 7. Vgl. dazu Abschnitt 5.2.

den frühen Collingwood nicht befriedigt haben. Wenn Bradleys Name in diesem Zusammenhang auch nur ein einziges Mal fällt, so steht es für mich doch ohne jeden Zweifel fest, daß Collingwoods frühe Ästhetik aus dem Anliegen heraus entstanden ist, eine alternative Lösung für Bradleys Problem zu entwickeln.

Collingwoods erste Ästhetik *Speculum Mentis* von 1924 behandelt das Problem unter der Überschrift *Der Monadismus der Kunst*. Dieses Etikett knüpft offensichtlich daran an, daß das griechische ›monás‹ das Individuelle und Unteilbare bezeichnet. Vor allem aber sind ›Monaden‹ bei Leibniz bekanntlich kleinste Kraftzentren ohne räumliche Ausdehnung, die zudem in keiner Beziehung zueinander stehen. Collingwood will mit der Überschrift erstens darauf hinweisen, daß es seiner mentalistischen Auffassung zufolge »so viele verschiedene Welten der Imagination wie gelungene Kunst-Werke« gibt. Jedes individuelle Wirken der Tätigkeit Kunst ist laut Collingwood ein neues individuelles Kunst-Werk<sup>49</sup> (work of art) bzw. eine neue individuelle Welt der Imagination. Diese kann als mentale Entität außerdem keine räumliche Ausdehnung haben. Als Produkt einer individuellen Tätigkeit muß sie zudem eine in sich »individuell organisierte« Welt sein. Der mentalistischen These von der Realitätsindifferenz der ästhetischen Tätigkeit zufolge sind die »Welten der Imagination« jedoch vor allem eines: Es handelt sich um in sich abgeschlossene »private Welten, die nur ihrem Schöpfer zugänglich« sind. »Die Welt der Menschen und Dinge« ist vollständig »vergessen«, und sie können nicht als »wichtige oder schöne Botschaft an die Mitmenschen« in die Welt gesandt werden. Ja, einer streng mentalistischen Ästhetik zufolge kann es noch nicht einmal eine Kontinuität der ästhetischen Tätigkeiten untereinander geben. Die These von der Monadizität des Kunstwerks besagt damit auch, daß »sich die Kunst-Werke gegenseitig ignorieren und je ganz von vorne beginnen«. Für den Mentalisten ist »jedes Kunst-Werk« eine »in sich völlig abgeschlossene Welt für sich und ein vollständiges Universum, das nichts außer seiner selbst kennt.« Das ist die Pointe, wenn Collingwood »jedes Kunst-Werk als eine Monade« bezeichnet. Die »fensterlosen und selbstgenügsamen Welten« der Kunst nehmen von nichts ande-

<sup>49</sup> Ich verwende die unübliche Schreibweise ›Kunst-Werk‹, um anzuzeigen, daß es in der mentalistischen Ästhetik des frühen Collingwood nicht um physische Kunstwerke geht, sondern um das mentale Wirken der Tätigkeit Kunst. Ein ›Kunst-Werk‹ ist also genauer ein ›Kunst-Wirken‹ bzw. ein individueller Akt der Tätigkeit Kunst.

rem Notiz als von »dem Universum, das sie selbst sind«<sup>50</sup>. Collingwood führt die Redeweise vom »Monadismus der Kunst« also offensichtlich ein, um sich als Mentalist mit Bradleys Problem der Weltabgeschlossenheit der ästhetischen Tätigkeit zu konfrontieren.

(c) *Collingwoods Kritik an Croces Mentalismus*. Collingwood nähert sich seiner Lösung, indem er sich gegenüber der Ästhetik des frühen Croce verortet. Zum Einstieg würdigt er es als großen »Verdienst« Croces, die Einsicht in die weltabgeschlossene Monadizität der »Kunst-Werke« überhaupt gehabt und daraufhin »mit herrischer Entschiedenheit« die »didaktische Theorie« der Kunst (gemeint ist vor allem die Platons) »als »Illusion« abgelehnt zu haben. Der frühe Collingwood ist mit Croce der Auffassung, daß die Kunst keine »Kraft« habe, »moralische, religiöse oder philosophische Wahrheiten zu lehren«. Allerdings sei Croce dann (dieser Einwand läßt auf den Einfluß Bosanquets<sup>51</sup> schließen) wie seine Vorläufer Vico und Baumgarten »dem Irrtum« verfallen, die ästhetische Tätigkeit zu »isolieren«. Croce habe die ästhetische Tätigkeit leider »als eine in sich abgeschlossene Tätigkeitssphäre« des Geistes betrachtet, von der aus »die anderen Phasen – speziell die Einstellung des setzenden Behauptens und des Negierens – durch irgendeine Weise des verwandelnden Übergangs« erreicht werden müßten. Niemand habe diesen Übergang bislang jedoch adäquat beschreiben können, weil es ihn nicht gibt und gar nicht geben kann. Wovon sollte in einer abgeschlossenen

<sup>50</sup> »There are as many worlds of imagination as there are works of art.« *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. (68–73) 69. »Every aesthetic act« is »individual internally organized«. A. a. O. 71. »The world of imagination is a private world, a world inhabited by its author«. A. a. O. 68. In aesthetic experience »the world of men and things is forgotten«. A. a. O. 69. It is not »the communication of important or beautiful messages to their fellows«. A. a. O. 69. »Works of art always ignore one another and begin each from the beginning.« A. a. O. 71. »Every work of art as such« is »a world wholly self-contained, a complete universe which has nothing outside it«. *Collingwood: Outlines*. A. a. O. 66. »This may be expressed by saying that every work of art is a monad, a windowless and self-contained world« which »indeed is nothing but the vision or perspective of the universe, and of a universe which is just itself«. A. a. O. 66f. Vgl. zum Monadismus der Kunst auch a. a. O. 148–153.

<sup>51</sup> Bosanquet formuliert einen ähnlichen Einwand gegen Croces Mentalismus in *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. vi. Apatas überzeugender Erklärung zufolge führt Bosanquet seine Unterscheidung von Gefühlen und Emotionen ein, um genau diesem Faktum gerecht zu werden, daß wir uns immer in komplexen Verfassungen und niemals in rein emotionalen oder rein intellektuellen oder rein praktischen Zuständen befinden. *Apatas: Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. A. a. O. 183. Vgl. dazu Abschnitt 5.4.

Tätigkeitssphäre der Impuls dafür ausgehen, eine einmal eingenommene Haltung der Indifferenz für die völlig andere Haltung des Behauptens und Negierens aufzugeben? So lautet der schlichte, aber äußerst treffende Einwand des frühen Collingwood gegen das Ricorso-Denken des frühen Croce.

Es sei nun »üblich« geworden, den »unüberbrückbaren Graben« zwischen »Vermutung und Behauptung« (gemeint ist Croces Unterscheidung zwischen Intuition und Intellekt) mit einem »Gesetz der inneren Einheit des Geistes«<sup>52</sup> zu überbrücken. Collingwood spielt zweifelsohne auf das dritte Kapitel von Croces *Brevario die Esthetica* von 1913 an, das in der deutschen Übersetzung die Überschrift *Die Stellung der Kunst im Geist und in der menschlichen Gesellschaft* trägt. Hier behauptet Croce anders als in seinem Frühwerk nämlich eine innere Abhängigkeit aller Geistestätigkeiten untereinander. Dieser Abhängigkeit zufolge soll sich »derselbe Geist, der zuerst ganz Intuition schien«, erst dann entfalten, »wenn er in ein neues, höheres Stadium der Geistestätigkeit übergeht und aus dem Inneren des ersten heraustritt«<sup>53</sup>. Croce scheint die kritischen Stimmen<sup>54</sup> also vernommen zu haben, die seiner ersten Ästhetik eine Isolierung der Kunst vom Leben unterstellen. Mit seiner Lösung kann sich Collingwood jedoch nicht zufrieden geben. Erstens war das Ricorso-Modell ja ursprünglich angetreten, um jede Kontinuität der Geistestätigkeiten zugunsten einer hierarchischen Stufung zu negieren. Zweitens hat Croce auch 1913 Collingwoods grundsätzliches Problem nicht gelöst, woher in einer völlig abgeschlossenen ästhetischen Sphäre der Impuls zum Übergang in eine höhere Sphäre geistiger Tätigkeit

---

<sup>52</sup> »The credit of recognizing the identity this attitude whith art belongs primarily to Croce.« *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. (73–76) 76. »Ordinary thought has always attributed to art a power of teaching truths, moral or religious, or philosophical.« A. a. O. 73. He »dismisses the »pedagogic« theory as a mere illusion.« A. a. O. 74. »But all these philosophers fall into the error of isolating this attitude and regarding it as a self-contained phase of experience, from which the other phase – notably the attitude if assertion and denial – must be reached by some kind of transition.« A. a. O. 76. »Hence it is customary to fall back on some meaningless formula to bridge over the unbridgeable gulf between supposal and assertion: to argue that this is effected by the law of the unity of the spirit.« A. a. O. 76.

<sup>53</sup> Croce, *Benedetto: Brevario di Esthetica*. Quattro Lezioni. Bari 1913. Auch als *ders.: Guide to Aesthetics*. Übers. v. P. Romanell. Indianapolis 1965. Im Text zit. nach *ders. Grundriß der Ästhetik*. Vier Vorlesungen. Übers. v. Th. Poppe. Leipzig 1913, (50–67) 50–55.

<sup>54</sup> Vgl. dazu Absatz 4.4.i.

stammen könnte. Für das zweite Problem bietet Collingwood in *Speculum Mentis* von 1924 und in den *Outlines* von 1925 zwei verschiedene Lösungen an.

(d) *Zwei Erklärungen für die Instabilität der ästhetischen Tätigkeit.* Der Lösungsvorschlag von *Speculum Mentis* ist denkbar schlicht. Er geht von der Prämisse aus, daß die ästhetische Fähigkeit selbst bei ganz großen Künstlern nur »einen kleinen Teil ihrer Persönlichkeit« ausmachen könne. Schließlich könne man in imaginativen Welten »weder essen noch trinken noch auf solider Leinwand malen«. Ein Dichter könne noch nicht einmal »seine Gedichte in einen realen Postkasten werfen«, um sie »zu versenden«. Alle Künstler müssen sich regelmäßig wie »ganz normale Sterbliche« dem »faden Licht der Alltäglichkeit« aussetzen. Daraus folgt laut Collingwood, daß alle Künstler (die er verstiegenenerweise in dieser Hinsicht mit »Werwölfen« vergleicht!) zwangsläufig immer nur »für ganz kurze Zeit« Künstler sein können. Der Künstler sei kein Kunstwesen, das unter den Laborbedingungen eines »reinen Vakuums« dauerhaft ästhetisch tätig sein könnte, welche Croces Ästhetik in Collingwoods Augen konstruiert. Damit ist die Voraussetzung geschaffen, wegen der Collingwoods *Speculum Mentis* das (von Bradley aufgeworfene) Problem »als ein bloßes Scheinproblem« bezeichnet, wie die ästhetische Tätigkeit »aus dem Vakuum wieder heraus« treten kann. Sobald die ästhetische Tätigkeit nämlich durch andere, dem Ricorso-Denken zufolge zwangsläufig höhere Tätigkeiten unterbrochen wird, muß sich laut Collingwood die Frage nach der Realität und Irrealität der imaginativen Welten zwangsläufig eben doch stellen. Die ästhetische Tätigkeit wird unterbrochen – der fragliche Kontakt zur Lebenswelt ist hergestellt.

Diese schnelle Lösung ist natürlich überaus problematisch. Erstens wirft sie die Frage auf, warum die ästhetische Tätigkeit erst mit enormem Aufwand als realitätsindifferente Tätigkeit und die imaginativen Welten als fiktive Welten ohne Realitätsbezug gekennzeichnet werden, wenn beides wenige Seiten später dermaßen relativiert und zurückgenommen wird. Zweitens ist es zwar eine Antwort auf Collingwoods eigene Frage nach dem Impuls, aus dem Zustand der ästhetischen Tätigkeit hervorzutreten, wenn die ästhetische Tätigkeit nur für kurze Zeit vom Leben separiert. Das beinhaltet aber noch keine Lösung für Bradleys Problem, das schließlich nicht lautet, ob die ästhetische Tätigkeit der mentalistischen Ästhetik zufolge vom

Leben separiert, sondern ob die ästhetische Tätigkeit vielleicht selbst durch die mentalistische Ästhetik als Tätigkeit vom Leben separiert wird! Collingwood sagt nichts zur Funktion, welche die ästhetische Tätigkeit für das alltägliche Leben haben könnte. Er sagt ebenfalls nichts zum Stellenwert der alltäglichen Lebensprozesse innerhalb der ästhetischen Tätigkeit. Man erfährt lediglich, daß eine Konfrontation mit der alltäglichen Realität eine notwendige Bedingung der Entwicklung der Geistestätigkeiten und des Übergangs von einer niedrigen Tätigkeitsform zu einer höheren ist. Collingwoods Antwort hätte Bradley also schon deshalb nicht befriedigt, weil sie keine Antwort auf seine Frage ist. Völlig unplausibel wird es drittens, wenn Collingwood »dieselbe Instabilität, der das Leben des individuellen Künstlers unterliegt«, dann sogar von der »Kunst historisch als Ganzheit«<sup>55</sup> behauptet, und das mit denselben Ermüdungs- und Erschöpfungserscheinungen wie im Falle der Künstlerindividuen begründet! Es steht auf einem ganz anderen Blatt, wenn sich ein Künstler seinen Alltagsgeschäften widmet, als wenn sich in der Kunst regelmäßige Rhythmen von Erneuerung und Degeneration beobachten lassen. Beides ist nicht miteinander zu vergleichen. Insgesamt entbehrt Collingwoods erster Vorschlag zur Rückverortung der Kunst in der alltäglichen Lebenswelt also jeder Überzeugungskraft.

Die *Outlines* von 1925 entwickeln ein alternatives Erklärungsmodell. Der Ausgangspunkt ist die schon 1924 im Anschluß an Bosanquet formulierte Überzeugung, daß es »so etwas« wie eine »reine Tätigkeit Imagination« ohne gleichzeitige Beteiligung anderer Tätigkeiten faktisch nicht geben kann. Gemeint ist jetzt allerdings nicht mehr im Sinne von *Speculum Mentis*, daß die ästhetische Tätigkeit ständig unterbrochen wird. Vielmehr ist Collingwood mittlerweile zu der (deutlich Bosanquet<sup>56</sup> verpflichteten) Überzeugung gelangt,

<sup>55</sup> »Art employs a singularly small portion of a man's personality.« *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. (76–86) 81. »Unless it happened, the artist could not eat or drink, paint his pictures on solid canvas or post his poems in a real letter box.« A. a. O. 84. »But this hour passed, and the vision fades into the light of common day.« A. a. O. 82. »The artist is an artist only for short times; he turns artist for a while, like a werewolf.« A. a. O. 81. »The fact is that imagination never thus exists in vacuo, and therefore the problem of how it is to escape from its vacuum is an unreal problem, and insolvable because it is unreal.« A. a. O. 77. »The same instability which affects the life of the individual artist reappears in the history of art taken as a whole.« A. a. O. 82.

<sup>56</sup> Vgl. zu Bosanquets gegen den Mentalismus gerichtete Redeweise von der psychophysischen Gesamtverfassung (attitude) eines Menschen *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. vi. Vgl. Abschnitt 5.3.

daß die höheren theoretischen Tätigkeiten an jedem empirischen ästhetischen Akt beteiligt sind und ihn sogar kontrollieren, ohne daß sich der ästhetisch Tätige dessen bewußt würde. Damit distanziert sich Collingwood in einem wichtigen Punkt von Croces hierarchischem Ricorsodenken. Offensichtlich im Bewußtsein dessen verteidigt Collingwood seine Position mit dem (treffenden) Argument, daß es schließlich kaum vorstellbar sei, daß sich die höheren geistigen Kapazitäten des Menschen deaktivieren und ausschalten lassen. Laut Collingwood würde es zu einer »fantastischen Mythologie« führen, »wenn man zwischen den drei Aktivitäten Unterscheidungen« von der Art einführt, daß »sie getrennt voneinander auftreten könnten«, oder daß die eine Aktivität »die anderen dominieren«<sup>57</sup> würde. Viel naheliegender sei doch die Annahme, daß sie im Zuge ästhetischer Tätigkeit lediglich nicht in den Fokus der Aufmerksamkeit träten. Aufgrund dieser Prämisse erklären Collingwoods *Outlines* dann die Instabilität der ästhetischen Tätigkeit und die Rückkehr des ästhetisch Tätigen in die alltägliche Lebenswelt mit der These, daß sich die höheren Tätigkeiten nicht auf Dauer und für immer ins Dunkle des Unbewußten verdrängen ließen. Sie würden sich vielmehr zwangsläufig irgendwann in das Geschehen einschalten und mit ihren Wahrheitsansprüchen ins Bewußtsein drängen. Das setzt der ästhetischen Tätigkeit natürlich ein Ende.

Auf die Probleme dieses Modells komme ich in einem nächsten Schritt zu sprechen. Collingwood nimmt für sein Modell nämlich ganz zu Recht in Anspruch, daß es einiges erklären könne, was der frühe Croce definitiv nicht erklären kann. Erstens kann Collingwood erklären, warum ein ästhetisch Tätiger zu seinem eigenen Kritiker werden und seine eigenen imaginativen Welten der Prämisse von der Monadizität des Kunstwerks zum Trotz auf ihre Kohärenz hin prüfen kann, und warum er sie zudem wie ein Kunsthistoriker auch in Relation zu anderen Werken der Kunstgeschichte setzen kann. Ein solcher Einstellungswechsel läßt sich tatsächlich aufgrund der Annahme erklären, daß höhere theoretische Tätigkeiten an der ästhetischen Tätigkeit (*work of art*) immer beteiligt sind, ohne in den Fokus der Aufmerksamkeit zu treten.

---

<sup>57</sup> »There is therefore no such thing as this life of pure imagination.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (146 ff.) 146. »But it becomes a fantastic mythology if it is mistaken for a distinction between three activities which can exist separately, or of which one can predominate over the other.« A. a. O. (49–52) 50.



Darüber hinaus kann Collingwood ohne Ausflüge in eine metaphysische Offenbarungsästhetik erklären, warum wir in den Produkten ästhetischer Tätigkeit gemeinhin einen Wahrheitsgehalt und eine an uns gerichtete Botschaft vermuten. Er kann erklären, daß wir sie behandeln, als würden sie »irgend etwas bedeuten«, obwohl wir wissen, daß es sich um fiktive Welten handelt. Dieses Problem beschäftigte Collingwood schon in *Speculum Mentis*. Hier löste er es mit der These, daß die fiktiven imaginativen Welten nicht ohne jeden Realitäts- und Wahrheitsgehalt sein könnten. Schließlich würden sie von Menschen erschaffen, die tagtäglich in der wirklichen Welt leben. Die wirkliche Welt sei in den imaginativen Welten nicht völlig »vergessen«, sondern vielmehr »umgewandelt«. Deshalb betrachtet Collingwood die imaginativen Welten im Jahr 1924 nicht als illusorische Scheinwelten, sondern als »eine Art sublimierter Version der Erfahrung«<sup>58</sup> des Künstlers in der wirklichen Welt, welche als solche (in einem natürlich sehr eingeschränkten Maße) Wissen über die wirkliche Welt vermitteln kann. Die *Outlines* bieten 1925 dann die Erklärung an, daß wir in irgendeinem Winkel unseres Bewußtseins vage und diffus wüßten, daß bei ästhetischer Tätigkeit die höheren theoretischen Tätigkeiten mit ihrem Wissen um die Realität und Irrealität ihrer Objekte beteiligt sind, ohne daß dieses Wissen in unser Bewußtsein treten würde. Deshalb vermuten wir in den Produkten ästhetischer Tätigkeit eine Botschaft und einen Wahrheitsgehalt, obwohl wir wissen, daß es sich um Fiktionen handelt. Beide Erklärungen sind akzeptabel, weil sie im Rahmen der Psychologie bleiben. Sie erklären lediglich unsere Wahrheitsvermutung an die ästhetische Tätigkeit mit unbewußtem Wissen. Sie behaupten jedoch zunächst einmal noch nicht, daß die Welten der Imagination tatsächlich einen Wahrheitsgehalt haben.

(e) *Das paradoxe Wesen der Kunst*. Leider versucht sich Collingwood in *Speculum Mentis* dann doch noch an der offenbarungsästhetischen Frage, welchen Wahrheitswert die Botschaften tatsächlich haben, die wir im Zuge ästhetischer Tätigkeit vage in ihren Produkten

<sup>58</sup> Art »signifies something, but no one could say what.« *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. (76–91) 89. Factual experience »is not forgotten but distilled into the work of art.« A. a. O. 79. »The artist must really exist in a real world, and his works of art are necessarily a kind of sublimated version of his experience as a real person, however unconscious of this fact he may be.« A. a. O. 79.



vermuten. Die Antwort fällt äußerst problematisch aus. Seltsamerweise weiß dem frühen Collingwood zufolge nämlich ausgerechnet der Philosoph (aufgrund von welchem privilegierten Wissen auch immer), daß in Kunstwerken nicht weniger als »das eigentliche Geheimnis des Universums offen zutage« liegt, und »all die versteckten Dinge, nach denen der Wissenschaftler und der Philosoph mühsam suchen«. Lassen wir die Frage beiseite, warum der Philosoph etwas mühsam suchen soll, was ihm im Kunstwerk offen gegenübertritt. Viel gravierender ist nämlich das Problem, daß Collingwood dem zentralen Dogma der mentalistischen Ästhetik untreu wird. Schließlich bemißt er den Kunstwerken vom Standpunkt des Philosophen ja plötzlich nicht nur irgendeine Bedeutung bei, sondern im Sinne der englischen Romantik sogar gleich die höchste Bedeutung. Das kann er allerdings lediglich damit begründen, daß an ästhetischer Tätigkeit unbewußt höhere Tätigkeiten beteiligt sind. Lassen wir uns diese These auf der Zunge zergehen: Unbewußt und nur beiläufig beteiligte höhere Geistestätigkeiten sollen im Zuge ästhetischer Tätigkeit quasi en passant »das eigentliche Geheimnis des Universums« entdecken, ohne daß der ästhetisch Tätige selbst das merkt? Für diese Auffassung wird Collingwood kaum Anhänger finden. Damit ist ein weiteres Problem angesprochen. Collingwood verfällt in den Kardinalfehler der philosophischen Ästhetik, wenn er als Philosoph den Philosophen ein höheres Wissen über den Botschaftscharakter von Kunstwerken zugesteht als den Künstlern.<sup>59</sup> In diesem Sinne lesen wir, daß Kunst »schwanger geht mit einer Bedeutung, die sie nicht überbringen kann«. Weiter heißt es, daß Kunst etwas zum Ausdruck zu bringen versuche und darin letztlich versagen müsse, weil »Kunst nichts behaupten kann und Wahrheit schließlich eine Angelegenheit des Behauptens« sei. Glücklicherweise aber könnten die Philosophen erkennen, daß das, »was Kunst zu sein schien«, eigentlich »Philosophie« ist.<sup>60</sup> Diese These findet sich zwar in jeder idealistischen Äs-

<sup>59</sup> Um eine Formulierung von Brown aufzugreifen: Er spricht tatsächlich von einem nicht zu vermittelnden »Widerspruch«, wie Kunst »für sich selbst als Erfahrung des Künstlers« ist, und wie sie sich »an sich selbst in der Analyse des Philosophen« darstellt. »Collingwood is saying that art is a contradiction between what it is for itself what it is for the artist who experiences it, and what it is in itself, what it is for the philosopher who analyzes it.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 184. Wenn Browns hegelianisierende Redeweise auch fehl am Platz ist, so trifft Brown der Sache nach den Nagel jedoch ausnahmsweise einmal auf den Kopf.

<sup>60</sup> »In art the very secret of the universe is laid bare, and we know those hidden things

thetik, die etwas auf sich hält. Dennoch sollte sie schleunigst als (um einen Ausdruck von Schmücker zu gebrauchen) »narzißtische Nabelschau«<sup>61</sup> der Philosophie dem Vergessen anheimgegeben werden.

So enttäuschend Collingwoods Argumentationsgang aus systematischer Sicht ist, so interessant ist er aus der Perspektive der Philosophiehistorikerin. Er zeigt nämlich mit brennglasartiger Deutlichkeit, in welcher Zwickmühle die angelsächsische Gefühlsästhetik im frühen 20. Jahrhundert zwischen italienischem Mentalismus und romantischer Offenbarungsästhetik steckt. Der frühe Collingwood scheint sich dessen bewußt zu sein. Was sollte sonst der Anlaß für seine Diagnose sein, daß »die ästhetische Tätigkeit für sich selbst zwei Ansprüche« erheben würde, nämlich sowohl »die Tätigkeit reiner Imagination« zu sein als auch »die Wahrheit über die tatsächlich Welt, wie sie eigentlich ist« zu offenbaren? Zwischen diesen beiden kontradiktorischen Auffassungen von Kunst entfaltete sich schließlich die angelsächsische Ästhetik des 19. Jahrhunderts, an die Collingwood anknüpft. Wenig überraschend stellt er die Frage, »ob die ästhetische Tätigkeit Kunst« sich mit ihren Ansprüchen »etwa selbst widersprechen« würde?<sup>62</sup> Umso überraschender ist jedoch seine Antwort: »Ja, zweifelsohne tut sie genau das!« Der frühe Collingwood macht aus einer Not eine Tugend und aus einem Problem eine These, indem er fortan nur noch vom »paradoxem« Wesen der Tätigkeit Kunst spricht. Seine Begründung lautet, daß diese Tätigkeit »sowohl intuitiv (auf reine Imagination ausgerichtet) als auch expressiv (auf Offenbarung von Wahrheit ausgerichtet)« sei.

Lassen wir den Verdacht beiseite, daß diese Redeweise eine Kapitulationserklärung des Mentalismus sein könnte. Konzentrieren wir uns lieber auf den auffälligen Wechsel des Vokabulars. Der läßt meiner Auffassung nach nämlich keinen Zweifel, daß die Formel gegen Croces »berühmte Identifizierung von Intuition und Aus-

---

for which the scientist and the philosopher are painfully searching.« *Collingwood: Speculum*. A. a. O. (108–111) 108. »It is pregnant with a message that it cannot deliver.« A. a. O. 110. »Art asserts nothing; and truth as such is a matter of assertion.« A. a. O. 110. »What appeared as art turns out to be philosophy.« A. a. O. 110.

<sup>61</sup> *Schmücker: Was ist Kunst?* A. a. O. 21.

<sup>62</sup> Diese Frage behandelt Menke als den »epochalen Selbstwiderspruch der Moderne«. Vgl. dazu *Menke, Christoph: Umrisse einer Ästhetik der Negativität*. In: *Perspektiven der Kunstphilosophie*. Texte und Diskussionen. Hrsg. v. E. Koppe. Frankfurt a. M. 1993, 191–216. Vgl. ausführlicher auch *ders.: Die Souveränität der Kunst*. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt a. M. 1988/<sup>2</sup>1991.

druck«<sup>63</sup> gerichtet ist, welche im Zentrum von dessen früher Ästhetik von 1902 steht.<sup>64</sup> Tatsächlich entwickelt Collingwood aus dieser Formel wenige Seiten später dann eine Reduktionismuskritik. Diese Kritik besagt, daß Croces frühe Ästhetik die expressiven Funktionen der ästhetischen Tätigkeit zugunsten ihres intuitiven Wesens ausgeblendet habe. Dem möchte ich nun in vollem Umfang zustimmen. Tatsächlich bleibt es in Croces Ästhetik ja bis zuletzt unklar, was ein ›Ausdruck‹ im substantivischen Sinne im Rahmen einer mentalistischen Ästhetik überhaupt sein kann, wenn das physische Kunstwerk definitiv nicht gemeint ist. Aber wenn Collingwood dann statt dessen vom »expressiven Charakter« der Kunst in einem Atemzug mit ihrem Offenbarungsanspruch redet, legt er natürlich den Finger in die Wunde seiner eigenen frühen Ästhetik. Denn wenn er nicht sagen will, daß ich im Zuge ästhetischer Tätigkeit Botschaften mit Offenbarungscharakter an mich selbst versende – dann müßte er sich spätestens jetzt dem physischen Kunstwerk als Medium für das Versenden der Botschaften an andere zuwenden! Spätestens jetzt müßte der frühe Collingwood gegen die ganz auf die Fantasie fixierte mentalistische Ästhetik antreten und das physische Kunstwerk auf den Plan rufen. Schließlich kann zweifelsohne nur ein physisches Kunstwerk Übermittler der Botschaft nach außen sein! Weil Collingwood diesen Schritt jedoch nicht tut, bricht er seiner Reduktionismuskritik die Spitze ab. Statt dessen setzt seine These vom »paradoxen« Wesen der Kunst einfach einen Bindestrich zwischen die beiden völlig kontradiktorischen Positionen des italienischen Mentalismus und der englischen Romantik. Es wird jedoch noch nicht einmal thematisiert, daß zwischen beiden Positionen in keiner Frage so wenig Einigkeit herrscht wie in der hier einschlägigen Frage nach dem Wahrheitswert der ästhetischen Tätigkeit. Es fehlen auch alle Überlegungen dazu, daß die mentalistische und die romantische Ästhetik grundsätzlich Verschiedenes unter ›Kunstwerk‹ verstehen. Auf so porösem Fundament läßt sich keine Brücke zwischen germanischen philosophi-

<sup>63</sup> »Art makes for itself two claims. First, that it is the activity of pure imagination; secondly, that it somehow reveals the truth concerning the ultimate nature of the real world.« *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. (86–89) 87. »Does art, then, contradict itself?« A. a. O. 87. »Undoubtly it does.« A. a. O. 87. »The paradox of art is that it is both intuitive (pure imagination) and expressive (relevatory of truth).« A. a. O. 87. »This false reduction of the second claim to the first is, unless I am mistaken, the motive of Croce's famous identification of intuition and expression.« A. a. O. 87.

<sup>64</sup> Vgl. dazu Abschnitt 3.1.

schen Positionen errichten. Damit ist der frühe Collingwood nicht nur in dem Anliegen gescheitert, den Weltbezug der ästhetischen Tätigkeit zu bewahren, sondern auch in dem Versuch der Vermittlung der beiden entgegengesetzten ästhetischen Traditionen seiner Zeit. Auf ähnlich wackeligen Füßen steht auch Collingwoods Modell der Begründung des ästhetischen Werts.

(f) *Die Tendenz der Kunst zur Selbsttranszendenz.* Collingwood begründet den »Wert der Tätigkeit Kunst« in *Speculum Mentis* mit ihrer »Tendenz zur Selbsttranszendenz«. Was verbirgt sich hinter dieser geheimnisvollen Formel? Der frühe Collingwood von 1924 sieht die ästhetische Tätigkeit als eine instabile Tätigkeitsform. Sein Argument lautet, daß die ästhetische Tätigkeit zwangsläufig regelmäßig von höheren Tätigkeitsformen unterbrochen wird, weil sich der ästhetisch Tätige regelmäßig mit der alltäglichen Wirklichkeit konfrontieren muß (s. o.). Entscheidend für Collingwoods Begründung des Wertes ästhetischer Tätigkeit ist nun seine Überzeugung, daß jede Konfrontation mit der Wirklichkeit den ästhetisch Tätigen sowohl zu der Frage nach dem Unterschied zwischen den Objekten der realen und der imaginierten Welten provoziert als auch zu der Frage, ob die Ahnung eines tieferen Wahrheitsgehaltes von fiktiven Welten vielleicht doch ein fundamentum in re haben könnte. Sobald der ästhetisch Tätige solche Fragen stellt, überwindet er laut Collingwood das Niveau der ästhetischen Tätigkeit und tritt in das nächste Stadium der religiösen Tätigkeit ein, welches dadurch gekennzeichnet ist, daß es plötzlich essentiell wichtig ist, ob man an die Realität von imaginativen Weltentwürfen glauben kann oder nicht. Religion<sup>65</sup> definiert Collingwood in *Speculum Mentis* als die Tätigkeit, in der »dasjenige auch definitiv als wahr behauptet wird, was imaginiert wird«, und die fest »an die Realität der Einbildungen der eigenen Imagination glaubt«. Laut Collingwood entsteht aus dem Kontakt mit der äußeren Realität also der Impuls, über das ästhetische Stadium hinaus in das Stadium religiöser Tätigkeit einzutreten<sup>66</sup>. Das ist die »Tendenz der Kunst zur Selbsttranszendenz«.

Lassen wir nun die Frage beiseite, warum Collingwood von »Selbsttranszendenz« spricht, wenn die ästhetische Tätigkeit durch

<sup>65</sup> In einer Anmerkung verweist Collingwood auf sein Buch *Religion and Philosophy* von 1916, in dem es um Religion und vor allem um das Christentum geht.

<sup>66</sup> Vgl. dazu auch *Donagan: Introduction*. A. a. O. x.

Eindrücke aus der Außenwelt gestört wird? Verblüffenderweise soll nämlich »der Wert von Kunst« in dieser »Tendenz zur Selbsttranszendenz« liegen, daß sie sich »durch ihren eigenen inneren Widerspruch zerstört«! »Die Kunst muß vergehen, damit die Erkenntnis wachsen kann«. Die ästhetische Tätigkeit »existiert« dem frühen Collingwood zufolge »nur, damit sie überwunden« wird. Gering-schätzig kann ein ästhetisches Wertbegründungsmodell wohl kaum ausfallen. Wenn man es polemisch rekonstruieren würde, lautete das Ergebnis in etwa wie folgt: Ein Dichter hat in völliger Welt-abgeschiedenheit ein Gedicht geschrieben, muß aber glücklicherweise zum Briefkasten gehen, um es an einen Verleger zu schicken. Auf dem Weg zum Briefkasten sieht er reale Bäume und Autos und Menschen. Er fragt sich, warum er sich eigentlich mit Fantasiefiguren beschäftigt? Wenn alles glatt geht, läßt ihn diese Frage nicht mehr los. Er wird das Niveau der ästhetischen Tätigkeit endgültig verlassen, um endlich etwas Vernünftiges mit seinem Leben und mit seinen geistigen Kapazitäten anzufangen. Habe ich Collingwoods verächtliche Einstellung gegenüber der ästhetischen Tätigkeit etwa übertrieben? Nein, daß sie eher noch verächtlicher ist, beweist eine Passage, in der es heißt, daß der ästhetisch Tätige seine »Krankheit« zwar vergleichbar instinktiv wie ein Hund seinen Vitaminmangel diagnostizieren würde. Allerdings könne er nicht genauso instinktiv wie ein Hund mit »dem Fressen von Gras« darauf reagieren. Er müsse sich vielmehr ernstlich um eine »Heilmedizin«<sup>67</sup> bemühen. Es verwundert regelrecht, daß in dieser Passage nicht gleich von einer »Geisteskrankheit« die Rede ist! Welche Konsequenzen wären aus Collingwoods Wertbegründung zu ziehen? Sollten wir alle ästhetisch Tätigen einsperren, damit sie niemals zum Briefkasten gehen und uns als ästhetisch tätige Außenseiter erhalten bleiben? Oder müßten wir sie im Gegenteil schleunigst aus ihren Häusern auf die Straßen jagen, um sie aus ihrem primitiven Geisteszustand zu befreien?

In diesem Wertbegründungsmodell ist von einem evolutionären Wert im Prozeß der Entwicklung der Geistestätigkeiten die Rede.

<sup>67</sup> Religion is »to assert what it imagines, that is, to believe in the reality of the figments of its own imagination.« *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. (90–111) 111. »The value of art as a form of experience is thus its selftranscendence«. A. a. O. 90. »This stage only exists to be superseded.« A. a. O. 90. »Art must perish as knowledge grows.« A. a. O. 90. »When the artist becomes aware of this, when he achieves in some sort of the diagnosis of his own disease, even if he does it no less instinctively than a dog eats grass, he must find a remedy.« A. a. O. 111.

Dafür kann sich der ästhetisch Tätige selbst allerdings kaum interessieren, sondern nur der Philosoph von seinem über allen Wassern schwebenden Standpunkt aus. Gegen dieses Wertbegründungsmodell scheint dann auch ziemlich schnell der Einwand erhoben worden zu sein, daß es der ästhetischen Tätigkeit keinen intrinsischen Wert zuspricht. Dafür spricht, daß Collingwood in seinen *Outlines* von 1925 betont, daß die ästhetische Tätigkeit in ihrer Ausrichtung auf Schönheit »durch nichts auszutauschen« sei. Er betont hier, daß es »keinen Ersatz« gebe, der uns »über ihren Verlust hinwegtrösten könnte«, wenn man auch mit ästhetischer Tätigkeit natürlich keinesfalls »sein ganzes Leben ausfüllen« sollte. Dieses kleine Zugeständnis kann über die Schwächen von Collingwoods evolutionärem Wertbegründungsmodell jedoch nicht hinwegtrösten, zumal es in den *Outlines* auch noch zu einer geschichtsphilosophischen Theorie zur Entwicklung des kollektiven Menschengestes ausgeweitet wird.

Ausgangspunkt dieses gewagten Unternehmens ist die aus *Speculum Mentis* bekannte These, daß die »ästhetische Tätigkeit eine per se zu transzendierende Phase des Bewußtseins« sei. Das wird ergänzt durch die These, daß sich »ihr Tod, der in ihrer Instabilität impliziert« ist, nicht nur in »einem bestimmten Moment der Entwicklung eines Individuums oder einer Rasse« ereignen würde, sondern »in jedem einzelnen Moment«. Mit dieser These will sich Collingwood vermutlich von Hegels zeitlicher Verortung der qualitativen Sprünge in der Entwicklung der Kunstformen distanzieren.<sup>68</sup> Das Ergebnis ist jedoch eine Übertragung des Ausgangsgedankens der mentalistischen Ästhetik von der Primitivität der ästhetischen Tätigkeit auf ganze Rassen, Kulturen, und Gesellschaften (die Begriffe variieren). Auch Kulturen werden laut Collingwood nämlich zum ersten Mal im Zuge von ästhetischer Tätigkeit theoretisch tätig, um dann durch den Einbruch der Frage nach der Realität der imaginativen Objekte auf das höhere theoretische Reflexionsniveau der religiösen Tätigkeit zu gelangen. Auch hier liegt der Wert der ästhetischen Tätigkeit in einem »Übergehen vom Leben der Kunst in ein anderes und eigentlicheres Leben, von der monadischen Welt der Imagination zur Welt der Realität, wodurch ihr Monadismus wesentlich überwunden«<sup>69</sup> wird. Die ästhetische Tätigkeit wird also auch

---

<sup>68</sup> Ich werde diesen Faden noch einmal aufgreifen im Abschnitt 6.2.

<sup>69</sup> »By insisting upon the aesthetic activity as it is in itself, by pointing out that beauty has merely as beauty is an irreplaceable and infinitely precious possession, insufficient

aus welthistorischer Perspektive nur als eine Etappe angesehen, die die Menschheit mit guten Gründen um ihrer Höherentwicklung willen schleunigst und restlos hinter sich gelassen hat. Falls das ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Ästhetik sein soll, fällt er neben Hegels Ästhetik in seiner Pauschalität zweifelsohne äußerst dürftig aus. Zumal wir uns laut Hegel ja heutzutage wenigstens noch an der profanen Kunst erfreuen dürfen, ohne uns als infantile Kretins oder un-zivilisierte Wilde fühlen zu müssen.

Damit läßt sich nur das Fazit ziehen, daß die Ästhetik des frühen Collingwood in nahezu jeder Hinsicht substantielle Mängel aufweist. (Allerdings sollte man deshalb nicht gleich so weit gehen wie Brown, der sie barsch als »un glaublich blödsinnig«<sup>70</sup> bezeichnet.) Collingwoods frühe Ästhetik krankt daran, daß sie Ästhetik ausschließlich aus der engen Perspektive einer mentalistischen Philosophie des Geistes betreibt: Das von Bradley aufgeworfene Problem wird von den Vorgaben der mentalistischen Ästhetik geradezu erzeugt, so daß es von vornherein als sinnloses Unterfangen angesehen werden muß, das Problem mit den Mitteln der mentalistischen Ästhetik lösen zu wollen. Wie Croce, so interessiert sich auch der frühe Collingwood ausschließlich für den Stellenwert der ästhetischen Tätigkeiten innerhalb einer präjudizierten Hierarchie von Geistestätigkeiten, in der (von Vico vor mittlerweile fast dreihundert Jahren) einmal festgelegt worden ist, daß sie die unterste Tätigkeit darstellt. Einer anspruchsvollen Tätigkeit Kunst kann die mentalistische Ästhetik jedoch schon von diesem Ansatz her nicht gerecht werden. Daß eine Ästhetik, die mentale Tätigkeit der Fantasie und das anspruchsvolle Kunstschaffen schlicht gleichsetzt, den vielfältigen Phänomenen der Kunst nicht gerecht werden kann – das zeigt sich noch einmal deutlich in Collingwoods *Outlines of a Philosophy of Art* von 1925.

---

perhaps to fill the whole of life but yet admitting of no substitute that can even begin to console us for its loss.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. 147. »Thus art in itself is a phase of consciousness which is always being transcendent; its instability involves its death which takes place not at a certain moment of development in the individual or the race, but at every moment.« A. a. O. 148. Art passages »from the life of art to another and fuller life, from the monadic world of imagination to the world of reality, whose essence is its transcendence of all monadism.« A. a. O. 146.

<sup>70</sup> »Collingwood's early aesthetics, as it is presented in the *Speculum Mentis* and the *Outlines of a Philosophy of Art*, is almost incredible.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 185.



## 2. Die mentalistische Kunstphilosophie des frühen Robin George Collingwood

Collingwood knüpft mit seinen *Outlines* an die *Speculum Mentis* von 1924 mit der Bemerkung an, daß er den hier entwickelten Begriff der ›ästhetischen Tätigkeit‹ als imaginierende Tätigkeit in seinen Implikationen für eine Philosophie der Kunst im engeren Sinne beleuchten wolle. Das Buch behandelt die ästhetischen Kategorien des Erhabenen, des Komischen, des Häßlichen und des Schönen in seinen Spielarten des Natur- und des Kunstschönen. Verpflichtet ist es vermutlich der Programmskizze des frühen Bosanquet.<sup>71</sup>

Zum Thema ›ästhetische Kategorien‹ ist die gefühlsästhetische Tradition des angelsächsischen Idealismus mittlerweile kein unbeschriebenes Blatt mehr. Der traditionskritischen Methode gemäß, entwickelt der frühe Collingwood seine ästhetischen Konzeptionen, indem er sich (wenn auch zumeist ohne Namensnennungen) inmitten der heterogenen Positionen dieser Tradition verortet. Bevor er sich jedoch den ästhetischen Kategorien selbst zuwenden kann, muß seine mentalistische Ästhetik erst einmal grundsätzlich rechtfertigen, daß sie sich überhaupt mit ästhetischen Kategorien jenseits des Schönen befaßt. In dieser Schlacht hat Collingwood den frühen Croce persönlich zum Gegner. Croce verbannt nämlich in Opposition gegen die deutschen Nachhegelianer das Komische und das Erhabene als »pseudoästhetische Begriffe« aus dem Bereich der Ästhetik, mit dem Argument, daß unsere Reaktionen auf Komisches und Erhabenes emotionale Reaktionen seien, so daß ihre Analyse in den Bereich der Psychologie und nicht in die Ästhetik falle.<sup>72</sup>

Gegen eine solche Position gibt der frühe Collingwood zu bedenken, daß wir viele Kunstwerke für ästhetisch exzellent hielten, obwohl wir sie definitiv nicht schön, sondern tragisch, komisch oder erhaben finden. Vom ›ästhetisch Exzellenten‹ ist beim späten Bosanquet die Rede. Collingwoods Sprachgebrauch läßt also vermuten, daß sein Einwand vom späten Bosanquet entlehnt ist. Diesen Verdacht zerstreut Collingwood jedoch, indem er sich auf den ›Mann von der Straße‹ (*common sense*) beruft. Dieser sei überzeugt, daß »die Unterscheidung zwischen dem Erhabenen und dem Komischen ästhetische Bedeutung« habe, die mit der Redeweise vom ›ästhetisch Exzellen-

<sup>71</sup> Vgl. Abschnitt 5.1.

<sup>72</sup> Croce: *Estetica*. A. a. O. (84–89) 88. Vgl. Abschnitt 4.4.



ten« nicht einfach nach dem Motto »nachts sind alle Katzen grau«<sup>73</sup> eingeebnet werden dürfe.<sup>74</sup> Damit schlägt Collingwood sich aber keineswegs auf die Seite der deutschen Nachhegelianer. An dieser Position (das sie gemeint ist, läßt sich inhaltlich erschließen) kritisiert er, daß sie die ästhetischen Kategorien der Tatsache zum Trotz als distinkte Kategorien behandeln würde, daß sich kaum ein Kunstwerk eindeutig und ausschließlich einer einzigen Kategorie zuordnen ließe. So könnten wir beispielsweise den Hamlet sowohl komisch als auch tragisch als auch erhaben nennen. Das ist nur einer der (im Detail nicht interessanten) Gründe, warum nach Collingwood eine distinkte Katalogisierung der ästhetischen Kategorien nicht zu leisten ist. Er selbst konzentriert sich deshalb nur auf die drei wichtigsten ästhetischen Kategorien des Erhabenen, des Komischen und des Schönen in seinen verschiedenen Spielarten.

(a) *Das Erhabene*. Um sich mit einer eigenständigen Auffassung des Erhabenen im Wirrwarr der Positionen seiner ästhetischen Tradition zu verorten, geht Collingwood gegen eine nicht näher benannte Position in Opposition, der zufolge das Erhabene durch überwältigende Kräfte zu erklären ist. Damit kann nur die Position gemeint sein, welche Kants *Kritik der Urteilskraft* in Anknüpfung an Edmund Burke<sup>75</sup> vertritt. Weil ich beiden Positionen hier nicht gerecht werden kann, nur das Wichtigste in Kürze.<sup>76</sup>

Edmund Burkes Ästhetik setzt die Prämisse, daß das ästhetische Vergnügen in einem besonders leidenschaftlichen Empfinden bestünde. Dann unterscheidet sie mit dem Selbsterhaltungs- und dem Geselligkeitstrieb zwei Quellen menschlicher Leidenschaften, aus denen quasi arbeitsteilig ästhetisches Vergnügen entstehen kann. Das Schöne spricht den Geselligkeitstrieb an. Hingegen werden die »Lei-

<sup>73</sup> »Every one has always thought that there is same aesthetic significance in the distinction between the sublime and the comic.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (72–77) 74. It is »to convert the philosophy of art into a night in which all cows are black.« A. a. O. 46.

<sup>74</sup> Bosanquets späte Ästhetik wartet durchaus mit Kriterien zur Unterscheidung des Komischen und Erhabenen innerhalb der Kategorie des ästhetisch Exzellenten auf. Vgl. dazu Abschnitt 5.4.

<sup>75</sup> Burke kommt das Verdienst zu, den Begriff des »Erhabenen« als Gegenbegriff zum »Schönen« in die Ästhetik eingeführt zu haben. Vgl. dazu *Homann, R.: Erhabene (das)*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Darmstadt 1972, 626.

<sup>76</sup> Das Standardwerk zum Erhabenen ist heute *Das Erhabene*. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Einl. u. hrsg. von Ch. Pries. Weinheim 1989.

denschaften, die die Selbsterhaltung betreffen«, durch das Erhabene und näherhin durch alles erregt, »was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen«. Der Selbsterhaltungstrieb ist nun ein ganz elementarer Trieb. Deshalb ist das Erhabene laut Burke »dasjenige, was die stärkste Empfindung« evoziert, »die zu fühlen das Gemüt fähig ist«<sup>77</sup>. Aus diesem Grund kann es neben dem Schönen bestehen. So lautet in der hier gebotenen Kürze Burkes psychologische Ästhetik des Erhabenen in Grundzügen, die als der Gedanke vom »schönen Horror« in die Geschichte der Ästhetik eingegangen ist.

Kant greift diesen Gedanken mit folgenden Modifikationen auf: Er definiert das Erhabene als dasjenige, was »schlechthin groß« ist, beschränkt es auf den Bereich der Natur, und unterteilt es in das mathematisch-Erhabene und das dynamisch-Erhabene. Mathematisch-erhaben ist beispielsweise die Milchstraße, weil sie aus einer Überfülle von Sternen besteht, die wir nicht mehr zählen können. Ein Meeressturm ist hingegen dynamisch-erhaben, weil Kräfte walten, denen wir uns nicht mehr stellen können. Die spezifische Lust am Erhabenen beider Spielarten besteht laut Kant darin, daß wir angesichts des Erhabenen jenseits unseres jeweiligen Unvermögens und jenseits unserer Schwäche als Naturwesen gegen die äußeren Kräfte der Natur in uns mit der Freiheit zugleich »ein Vermögen« entdecken, durch das wir von der Natur unabhängig und der Natur sogar überlegen sind. Auf unserer Freiheit gründet sich laut Kant nämlich »eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art«, als es »diejenige ist, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann«<sup>78</sup>.

Gegen diese Auffassung richtet Collingwood Argumente, die meiner Rekonstruktion zufolge der Kant-Kritik Coleridges entlehnt sind.<sup>79</sup> Collingwoods erster Einwand lautet, daß der Übertritt von der

<sup>77</sup> Burke, *Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London 1757/<sup>2</sup>1759. Im Text zit. nach *ders.: Vom Erhabenen und Schönen*. Übers. v. F. Bassenge. Hrsg. v. W. Strube. Hamburg <sup>2</sup>1989. Vgl. zu Burkes psychologischer Ästhetik in Grundzügen auch Absatz 1.2.a.

<sup>78</sup> Kant, *Immanuel: Kritik der Urteilskraft*. 1790. Einl. u. hrsg. v. H. Klemme. Hamburg 2001, 110, 129. Vgl. auch Strub, *Christian: Das Häßliche und die »Kritik der ästhetischen Urteilskraft«*. Überlegungen zu einer systematischen Lücke. In: *Kant-Studien* 80. 1989, 416–446.

<sup>79</sup> Dieselben Einwände finden sich gegen Kant gerichtet schon in Coleridge, *Samuel Taylor: Biographia Literaria*. (2 Bde.) Bd. 2. Hrsg. v. J. Shawcross. Oxford 1907. Reprintet 1939, 312 Anm.

ästhetischen Sphäre in die Sphäre von Moral und Freiheit unmotiviert sei. Zweitens kritisiert er, daß wir über die widerstreitenden Kräfte nichts Relevantes erfahren würden. (Dieser Einwand ist natürlich ungerechtfertigt). Sein dritter Einwand lautet, daß wir weder alles Zahlreiche noch alle Lokomotiven, Elefanten und Seestürme per se erhaben nennen würden, auch wenn noch so große Gewalten am Werk seien.

Collingwood betreibt den ganzen Aufwand, um zu bestreiten, daß Erhabenheit eine physische Objekteigenschaft ist. Nach Collingwood ist »die Kraft bzw. die Gewalt, welche ein Objekt erhaben macht, lediglich eine Macht, die es auf uns nur auszuüben scheint«. Diese Auffassung ist vermutlich (Namen werden wie üblich nicht benannt) der Hothoschen Fassung der Hegelschen Ästhetik entlehnt.<sup>80</sup> Collingwood faßt das Erhabene nämlich als Zustand auf, der sich plötzlich und quasi »gegen unseren Willen« einstellt, wenn sich uns überraschend »Schönheit aufdrängt«, wo wir sie nicht erwartet haben. Sein Beispiel lautet, daß »eine Person, die in den Bergen lebt«, die Berge »eher schön als erhaben sehen« würde, weil sie mit der Schönheit der Berge vertraut ist. Eine andere Person hingegen, die die Berge »mühsam« und vielleicht auch mit ein bißchen »Furcht« im Herzen erklommen hat, wird laut Collingwood die »Schönheit der Berge« jedoch »als Erhabenheit« wahrnehmen. Diese Person ist von der Schönheit der Berge plötzlich überrascht. Deshalb sieht sie sich unvermittelt in einen erhabenen Zustand versetzt.

Ein erster Einwand lautet, daß überraschende Schönheit wohl kaum per se in einen Zustand der Erhabenheit versetzt. Was ein Archäologe vielleicht noch bestätigen kann, der im Wüstensand überraschend ein reich verziertes Grab findet, wird eine Putzfrau sicherlich nicht mehr nachvollziehen können, die unter einem Sofa

<sup>80</sup> In der Hothoschen Fassung dieser Ästhetik finden wir zum Erhabenen in der Natur (das auf gar keinen Fall mit der Erhabenheit der symbolischen Kunstform verwechselt werden darf; vgl. dazu Abschnitt 3.1.) die These, daß die »Erhabenheit des unermesslich aufgewühlten Meeres« beispielsweise nicht dem Gegenstand »als solchen« angehören würde, sondern »in der erweckten Gemütsstimmung zu suchen« sei«. Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 177. Meiner Auffassung zufolge folgt Collingwood diesem Projektionsgedanken. In Abschnitt 3.2. vertrete ich allerdings die These, daß die Projektionstheorie nicht von Hegel stammt und bei näherer Hinsicht mit wichtigen Grundannahmen von Hegels Ästhetik (insbesondere der Annahme einer Neutralität des Natürlichen gegenüber der Adäquatheitsforderung der Kunst) sogar inkompatibel ist. Daß die Hothosche Fassung im angelsächsischen Sprachraum gängig war, bezeugt *Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetic*. London 1892/<sup>4</sup>1917, 334 Anm. 1.

unvermutet ein edles Schmuckstück entdeckt. Ein gravierenderes Problem besteht darin, daß im Beispiel von der ›Schönheit von Bergen‹ zweifelsfrei im Sinne einer physischen Objekteigenschaft die Rede ist, nachdem genau dieses Verständnis von ›Schönheit‹ zuvor abgelehnt worden war. Versetzen uns Berge generell in einen Zustand der Erhabenheit, wenn sie nur überraschend genug am Horizont auftauchen, oder müssen sie nicht vielleicht doch bestimmte physische Eigenschaften haben? Und warum braucht der Mentalist überhaupt noch reale Berge? Erfüllen imaginierte Berge nicht denselben Zweck? (Wobei natürlich das Folgeproblem entstehen würde, daß uns durch eigene Imaginationstätigkeit entworfene Berge wohl kaum überraschen können.) Der unbefriedigende Eindruck verfestigt sich, wenn Collingwood das Erhabene schließlich – vermutlich unter dem Eindruck von Bosanquets Lesart der Dialektik des Komischen und Erhabenen bei dem deutschen Hegelianer Theodor Friedrich Vischer<sup>81</sup> in seiner *A History of Aesthetic* von 1892 – als die »erste und elementarste«<sup>82</sup> Stufe des Schönen ausweist. Sein Argument lautet, daß der Zustand der Erhabenheit ein instabiler Zustand sei, weil er schließlich nur auf einem kleinen Überraschungsmoment basieren würde. Warum sollte etwas auf einem niedrigeren Niveau des Schönen angesiedelt werden, nur weil uns seine Schönheit überrascht? Es ließen sich zweifelsohne noch mehr Einwände auflisten. Das würde jedoch nur den grundsätzlichen Eindruck verstärken, daß Collingwoods mentalistische Ästhetik des Erhabenen sowohl dem Vergleich

---

<sup>81</sup> Collingwood nennt keine Namen, aber die Parallelen zu Vischers Dialektik des Erhabenen und des Komischen sind offensichtlich. Zusammenfassend lesen wir bei Vischer: »Gehen wir auf den einfachen metaphysischen Grund der inneren Einheit des Erhabenen, Komischen und Schönen zurück. Das Schöne erschien zunächst in einfacher Position. Dann trat darin die Negation ein, indem zuerst ein sinnliches Moment im Erhabenen negiert wurde. Das Komische dreht die Sache um und negiert diese erste Negation. *Duplex negatio affirmat*; aus der doppelten Verneinung entspringt wieder das bejahende Wesen, das Schöne, das Schöne, hervor.« Vischer, *Friedrich Theodor: Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik*. Einl. von W. Oelmüller. Frankfurt a. M. 1967, 211.

<sup>82</sup> »That power or force which makes an object sublime can only be its power over us.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (77 ff.) 78. »Sublime, therefore, is beauty which forces itself upon our mind, beauty which strikes us as if it where against our will and in spite of ourselves.« A. a. O. 78. »Thus a person who lives among mountains sees them rather as beautiful than as sublime; but a person who, climbing them in fatigue and in some fear, suddenly becomes conscious of their beauty, which so long as he is wholly absorbed in his climbing he cannot do, sees their beauty as sublimity.« A. a. O. 79. »The sublime is the first and most elementary form of the beautiful.« A. a. O. 79.

mit Burke und Kant als auch mit Bosanquets Theorie vom schwierig Schönen in keiner Weise standhalten kann.

(b) *Das Komische*. Auch Collingwoods Ausführungen zum Komischen weisen auf den Einfluß Vischers in Bosanquets Lesart hin. Der frühe Collingwood läßt das Komische nämlich dialektisch durch einen plötzlichen Einstellungsumschwung aus dem Erhabenen hervorgehen. Daß die im Erhabenen bewunderten »göttlichen Attribute« eigentlich nur »vergrößerte Schatten unserer eigenen Kräfte« sind, offenbart sich dem frühen Collingwood zufolge nicht nur der philosophischen Analyse, sondern von Zeit zu Zeit auch in einer ästhetischen Situation selbst. In diesem Fall hört das Erhabene plötzlich auf, »uns als Erhabenes zu beeindrucken«. Sobald der »erste Schock der Offenbarung vorüber ist«, treten wir dann in ein Stadium ein, in dem uns dasjenige, was uns vormals erhaben zu sein schien, plötzlich lächerlich erscheint. Das geschieht aus der »Erkenntnis« heraus, daß das »Objekt seine Erhabenheit einzig und allein einem Akt des Betrachters verdankt«. Collingwood plausibilisiert diese These mit dem Hinweis darauf, daß wir immer »dann in Lachen ausbrechen« würden, wenn sich herausstellt, daß wir uns nur irrtümlicherweise von einer Gefahr bedroht gesehen haben, weil wir die »Tendenz« hätten, immer dann zu »lachen, wenn wir einer Gefahr oder einer Angst entronnen«<sup>83</sup> sind.

So nachvollziehbar das in gewisser Weise ist, so wäre es doch traurig, wenn ein Entrinnen aus Angst und Gefahr der einzige mögliche Anlaß für Lachen wäre. Und will Collingwood mit seiner These von der Instabilität des erhabenen Zustandes tatsächlich behaupten, daß jedes Stadium der Erhabenheit zwangsläufig irgendwann in einen komischen Zustand umschlägt? Stellen wir uns das einmal konkret vor: Ich befinde mich staunend in einer mittelalterlichen Kathedrale (oder in einer Pyramide oder in einer Berglandschaft) und lasse ihre mir plötzlich offenbar werdende Schönheit ehrfürchtig auf mich wirken – um dann ebenso plötzlich in Gelächter auszubrechen, weil ich merke, daß ich mir die Schönheit nur zusammenfantasiert

<sup>83</sup> »We are worshipping an idol whose divine attributes are only the magnified shadow of our own powers.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (79–83) 80. The sublime, »when the first shock of its revelation is over, ceases to impress us as sublime.« A. a. O. 80. »The correction of this must be the recognition that the object owes its sublimity to the observer's act.« A. a. O. 80. »Hence we tend to laugh at any escape from danger or anxiety.« A. a. O. 82.

habe. Diese Erklärung des Komischen grenzt ans Absurde. Zumal nicht geklärt ist, ob der doppelt plötzliche Einstellungswechsel in der ästhetischen Tätigkeit schon angelegt ist, oder ob er durch etwas außer mir motiviert sein muß, wofür natürlich nur das physische Objekt (Kirche, Pyramide, Berg) infrage käme. Collingwoods Theorie des Komischen kann also ebenfalls nicht überzeugen.

(c) *Das Schöne*. ›Schönheit‹ ist für Collingwood weder eine meßbare Beschaffenheit von physischen »Objekten der Wahrnehmung« noch (das ist zweifelsohne gegen die Ästhetik Hegels gerichtet) ein »durch das Denken zu erfassender Begriff«. Letzteres plausibilisiert er damit, daß man den »unbeschreiblichen speziellen Reiz«<sup>84</sup> von Beethovens *Waldstein-Sonate* op. 53 intellektuell letztlich nicht erklären, sondern nur empfinden könne. Dem frühen Collingwood zufolge soll der Begriff des ›Schönen‹ statt dessen einen schönen Zustand der Stimmigkeit und Harmonie bezeichnen, der aus einem Vorstadium heraus entsteht, in dem wir uns in ein- und demselben Moment »von der Erhabenheit eines Objektes beeindruckt sehen« und gleichzeitig »seinen Umschlag ins Komische schon antizipieren« können. Aus dieser »Synthese des Erhabenen und des Komischen« soll in dialektischem Umschwung der Zustand des »Schönen im Vollsinn des Begriffs« hervorgehen. Ich habe einen solchen Zustand des Oszillierens zwischen erhabenem Staunen und nahendem Lachen noch nicht erlebt. Laut Collingwood sind aus diesem Zustand jedoch eine Fülle beeindruckender Kunstwerke entstanden, so beispielsweise die mittelalterlichen Kathedralen, in deren Winkeln groteske Figuren versteckt sind, und außerdem die großen Tragödien von Schiller und Shakespeare, die ja immer auch komische Szenen enthalten.

Donagan kritisiert, daß der frühe Collingwood mit seinem Begriff des ›Schönen‹ »Ruskin und den deutschen Idealisten« folgen und damit Croces »Konzeption der ›Schönheit‹ ihres Inhaltes ent-

---

<sup>84</sup> »Beauty is not a quality of objects apprehended by perception, nor yet a concept grasped by thought.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (60–72) 70. »What is felt as a peculiar thrill, indescribable but easily recognizable, at the point in the *Waldstein Sonata* which a small bay used to call the ›moonrise‹, turns out on analysis to be the contrast between the key of E major and that of C in which the sonata began.« A. a. O. 70. Hier ist allerdings der beckmesserische Einwand vonnöten, daß es Beethovens *Sonata quasi una fantasia* op. 27.2. in cis-moll und nicht die *Waldstein-Sonate* ist, welche vom Volksmund ›Mondschein-Sonate‹ genannt wird.

leeren«<sup>85</sup> würde. Dazu ist erstens zu sagen, daß Ruskin eine andere Auffassung vom Schönen hat als die deutschen Idealisten.<sup>86</sup> Zweitens ist Collingwoods Definition des Schönen sicherlich nicht zirkulär, wie Donagan<sup>87</sup> ebenfalls behauptet. Donagans Argument lautet, daß Imagination immer auf Kohärenz ziele, so daß per se jedes Imaginationsprodukt kohärent und damit schön sei. Dieses Argument zielt ins Leere, weil ästhetische Tätigkeit gegen ihre Intention schließlich auch mißlingen kann (s. u.). Vor allem aber lehnt sich der Schönheitsbegriff des frühen Collingwood natürlich an Croce an. Wie Croce, so macht schließlich auch Collingwood Schönheit ausschließlich vom Verlauf einer ästhetischen Tätigkeit und nicht etwa von physischen Objekteigenschaften abhängig. Damit birgt Collingwoods Auffassung vom Schönen auch dasselbe Problem in sich wie Croces Auffassung. Collingwood behauptet, daß die ästhetische Tätigkeit nur intern und »nach eigenen Standards« bewertet werden könne. Wie Croce, sieht sich deshalb auch Collingwood mit dem Problem des selbsternannten Künstlers<sup>88</sup> konfrontiert. Problematisch ist auch Collingwoods Dialektik des Schönen: Eine schizophrene Gleichzeitigkeit von zwei Zuständen würde kein wirklicher Dialektiker als Synthese bezeichnen. Zudem bekommt der ästhetische Genuß beim frühen Collingwood den Geruch von Totenruhe, wenn er den wirklich schönen Zustand als einen Zustand der absoluten Ausgeglichenheit bezeichnet, in dem man nicht mehr zwischen Komik und Erhabenheit »von einem Extrem ins andere fällt, sondern zur Ruhe im Zentrum«<sup>89</sup> kommt, weil die Mitte (was immer man sich darunter im Falle eines ja nicht räumlichen Zustandes vorstellen soll) zwischen Ehrfurcht vor der Übermacht des Erhabenen und einer diesen Zustand wieder auflösenden Lachlust erreicht sei.

<sup>85</sup> »In this he followed Ruskin and the German Idealists. It is true that by defining beauty in terms of Crocean concept of imagination, he emptied it of the content it had for them.« *Donagan: Introduction*. A. a. O. xix.

<sup>86</sup> Vgl. die Abschnitte 4.1. und 4.2.

<sup>87</sup> *Donagan: Introduction*. A. a. O. xvii.

<sup>88</sup> Vgl. dazu Abschnitt 4.4.

<sup>89</sup> »We find ourselves impressed by the sublimity of the object, but now we anticipate the collapse of this sublimity into ridicule.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (83–88) 84. »The synthesis of the sublime and the comic therefore gives us the beautiful in the full sense of the world.« A. a. O. 85. »Instead of leaping from an extreme to the other, it has come to rest in the centre.« A. a. O. 87.



(d) *Das Häßliche*. Auch mit seiner Auffassung vom Häßlichen schließt sich der frühe Collingwood Croce an: Komplementär zum Schönen stellt sich seiner Ästhetik zufolge nämlich ein häßliches Unwohlsein ein, wenn die Tätigkeit Kunst in ihrem Streben nach Harmonie mißlingt. Collingwoods Annäherung an den frühen Croce geht so weit, daß er sogar dasselbe Argument wie dieser für die Auffassung formuliert, daß es vollkommen Häßliches (gemeint ist ein vollkommenes Mißlingen der auf die Realisierung von Schönheit gerichteten ästhetischen Tätigkeit) nicht geben könne. Croces Argument lautet, daß dem vollkommen Häßlichen »jedes Element der Schönheit fehlen würde«. Das habe die absurde Konsequenz, daß das vollkommen Häßliche »ipso facto aufhören« würde, »häßlich zu sein, weil in diesem Falle der Widerspruch« des Strebens nach Schönheit ohne Realisierung von Schönheit »ein Ende nähme, in dem sein Dasein ruht«<sup>90</sup>. Exakt dasselbe Argument finden wir beim frühen Collingwood: Die ästhetische Tätigkeit strebe nach der Realisierung von Schönheit; insofern sei Schönheit in ästhetischer Tätigkeit immer zumindest als intendiertes Ideal präsent; und das bedeute wiederum, daß es das vollkommen Häßliche im Sinne einer völligen Abwesenheit des Schönen nicht geben könne. »Alle Häßlichkeit« setzt laut Collingwood »eine Schönheit« voraus, die entweder nicht realisiert oder aber zerstört wird. Deshalb könne Häßlichkeit immer nur relative Häßlichkeit im Sinne von »verdorbener und häßlich gemachter Schönheit« sein. Collingwoods Beispiel lautet, daß »ein Bild« nie »völlig häßlich« sein könne, sondern daß immer eine »Mischung von Häßlichkeit und Schönheit«<sup>91</sup> vorliegen müsse, weil nur »die Anwesenheit von Schönheit Häßlichkeit überhaupt erst möglich« mache. Dieses Beispiel ist entlarvend, weil es zeigt, daß der mentalistische Ästhetiker zwischen mißlungenen Bildern und solchen, die Häßliches darstellen, nicht unterscheiden kann, Damit sind aber noch längst nicht alle Probleme genannt, die Collingwood von Croce geerbt hat. Das größte Problem für eine mentalistische Ästhetik ist das Naturschöne.

<sup>90</sup> Croce: *Esthetica*. A. a. O. 77.

<sup>91</sup> »It presupposes a beauty to be destroyed.« Collingwood: *Outlines*. A. a. O. 62. »All ugliness is beauty spoilt, beauty uglified.« A. a. O. 61. »A picture or a view which is described as ugly is never wholly and simply ugly, but is always a mixture of ugliness and beauty, and it is the presence of beauty that also makes the ugliness possible.« A. a. O. 61. »To distinguish an activity as worse or better does not imply referring it to some standard other than itself.« A. a. O. 60.



(e) *Das Naturschöne*. Wie die Kapitel 2–5 gezeigt haben, ist die Einstellung zum Naturschönen im angelsächsischen Idealismus extrem heterogen. Die englische Romantik betrachtet die Natur in Nachfolge Schellings als Urquell des Kunstschaffens.<sup>92</sup> Bosanquet fordert in seinem Programm einer ›Ästhetik der Zukunft‹ von 1892 wegen einer spezifisch englischen Liebe zur Natur die Entwicklung einer englischen Ästhetik der Natur.<sup>93</sup> Croces frühe Ästhetik und Hothos Fassung der Hegelschen Ästhetik erklären das Naturschöne hingegen einstimmig für ästhetisch irrelevant, das allerdings aus unterschiedlichen<sup>94</sup> Gründen. Der frühe Collingwood macht einen unglücklichen Spagat zwischen allen vier Positionen.

Wie der frühe Bosanquet, so konstatiert auch Collingwood, daß sich »die ästhetische Energie des modernen Englands« auf die Natur »konzentrieren« müsse. Aber kann es für einen Mentalisten überhaupt »das Naturschöne« geben? Dagegen spricht erstens, daß die mentalistische Philosophie die gesamte vermeintlich physische Welt und damit auch die Natur als Konstruktion des Geistes ansieht.<sup>95</sup> Ein zweites Problem besteht darin, daß die mentalistische Ästhetik die ästhetische Tätigkeit ja als eine Tätigkeitsform ansieht, die sich um die Realität oder Irrealität ihrer Gegenstände noch nicht schert, während wir das Naturschöne in aller Regel doch als Schönheit von realen Objekten der äußeren Natur ansehen.

Während Croce eine Theorie des Naturschönen für unmöglich hält, ist Collingwood zuversichtlicher. Sein Argument lautet, daß der

<sup>92</sup> Vgl. dazu das 2. Kapitel insg.

<sup>93</sup> Vgl. Abschnitt 5.1.

<sup>94</sup> Zur Erinnerung: Wie ich in Abschnitt 3.2. dargelegt habe, entwickelt die Hothosche Fassung von Hegels Ästhetik ausgehend vom Hegelschen Diktum von der »aus dem Geist« entsprungenen Schönheit eine Projektionstheorie des Naturschönen, der zufolge wir unsere Vorstellungen vom Schönen durch eine eigene aktive geistige Leistung in das Natürliche hinprojizieren. *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 48 ff. Vgl. auch *ders.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. In: *Werke*, Bd. 10. Hrsg. von E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/<sup>2</sup>1986, 367. Beim Mentalisten Croce hingegen heißt es, daß man »nichts von ästhetischem Belang« meinen könne, wenn man »eine Landschaft schön nennt«, weil ›schön‹ nur die Wertgefühle sein könnten, welche die gelungene ästhetische Tätigkeit begleiten, während das sogenannte »Schöne in der Natur« wie die physischen Kunstwerke lediglich als »Reizmittel der ästhetischen Reproduktion« anzusehen seien«. Für Croce ist es deshalb unmöglich, eine Ästhetik des Naturschönen zu entwickeln. *Croce: Estetica*. A. a. O. 93 f. Vgl. dazu Abschnitt 4.1.

<sup>95</sup> Croces Plausibilisierung lautet, daß alle glauben, die physische Welt bestünde aus Atomen, obwohl Atome »Konstruktionen unserer Vernunft zum Zwecke der Wissenschaft« seien. *Croce: Breviario*. A. a. O. 8 f.

Mentalismus die ästhetischen Objekte ja keineswegs auf Irrealität festlegen würde. Er betrachte lediglich die ästhetische Tätigkeit als eine gegenüber der Realität und Irrealität ihrer Objekte völlig indifferente Tätigkeit. Deshalb könne es der mentalistischen Ästhetik »hinsichtlich der Schönheit eines Objektes gleichgültig« sein, ob es nun »imaginär im engeren Sinne des Wortes« ist oder real, und ob es sich »um ein natürliches Objekt oder um ein Kunstwerk« handelt, »falls es real« ist. Wie man sich den Unterschied von »imaginären Objekten im engeren Sinne« und »imaginären Objekten, die zusätzlich auch noch real sind« vorstellen soll, bleibt vorerst im mentalistischen Dunkel. Man erfährt lediglich, daß die Unterscheidung ästhetisch von großem Interesse sei, weil der ästhetisch Tätige (the artist) »gewohnheitsmäßig« zwischen realen und unrealen Objekten sowie zwischen »natürlicher und künstlerischer Schönheit« unterscheiden und seine ästhetische Tätigkeit an diesem Wissen ausrichten würde.

Das läßt stutzen. Die ästhetische Tätigkeit soll wesentlich indifferenter gegenüber der Realität ihrer Objekte sein. Gleichzeitig aber soll der ästhetisch Tätige Irreales und Reales sowie Naturdinge und Kunstwerke unterscheiden? Anstatt dieses offensichtliche Inkonsistenzproblem als solches zu benennen, spricht Collingwood von einem »Paradoxon«, wenn er als Mentalist einerseits daran festhält, daß sich »Imagination per definitionem um die Realität ihrer Objekte nicht schert«, um andererseits dem gesunden Menschenverstand aber auch zuzugeben, daß es mit der ästhetischen Naturerfahrung zumindest eine »spezielle Spielart« der ästhetischen Tätigkeit zu geben scheint, »die ihre Objekte sogar wesentlich als reale« ansieht. Er löst sich aus dieser Zange, indem er an eine These aus *Speculum Mentis* von 1924 anknüpft, der zufolge die ästhetische Tätigkeit unbewußt immer von einer rudimentären Form der höherrangigen religiösen Tätigkeitsform begleitet wird, die sich um die Realität oder Irrealität von Objekten eben doch schert.<sup>96</sup> Deshalb wisse der ästhetisch Tätige unbewußt doch um die Realität oder Irrealität seiner Objekte.

Nimmt Collingwood jetzt etwa objektiv-reale physische Gegenstände wie Gebirge, Giraffen, Sterne oder Kunstwerke an? Nein, das findet sich erst beim späten Collingwood. Der frühe Collingwood betrachtet das Gegebensein (awareness) physischer Gegenstände ganz im Fahrwasser Croces noch als Leistung unserer eigenen Gei-

<sup>96</sup> Vgl. Abschnitt 6.1.

stetätigkeit. Damit ist die Verwirrung komplett. Der ästhetisch Tätige schert sich eigentlich nicht um die Realität oder Irrealität seiner Objekte. Weil die höhere religiöse Tätigkeit jedoch unbewußt beteiligt ist, hat er dennoch ein selbstverständliches Wissen darüber, ob er es mit realen oder irrealen Objekten zu tun hat. Damit sitzt er allerdings wiederum einem Trug auf. So konfus das klingt – genau das ist gemeint. Dem späten Collingwood zufolge weiß nämlich nur der Philosoph vom Standpunkt der höchsten theoretischen Tätigkeit aus, daß ›Natur‹ lediglich ein Name für die von unseren Geistestätigkeiten geschaffene Illusion einer physischen Realität ist. Alle auf niedrigeren geistigen Niveaus Tätigen hingegen gehen fälschlicherweise davon aus, daß es die physische Realität tatsächlich gibt. Deshalb nimmt der ästhetisch Tätige die Naturdinge als physisch real gegeben an, obwohl er sie selbst konstituiert hat, und obwohl er sich eigentlich um die Frage ihrer Realität noch gar nicht schert. Ja, Collingwood betont sogar, daß man nichts mehr für Illusion halten würde, wenn es »so etwas wie reine ästhetische Tätigkeit« ohne jede Beteiligung von höheren theoretischen »intellektuellen« Tätigkeiten gäbe. Man würde die in ästhetischer Tätigkeit konstituierten imaginativen Objekte für »ein Symbol des Wahren« halten.

Dieses Diktum ist zweifelsohne als Spitze gegen die englische Romantik gemeint, die das Kunstschöne ja als Symbol des Wahren betrachtet: Der frühe Collingwood unterstellt ihr ästhetische Tätigkeit ohne Beteiligung von höheren theoretischen Tätigkeiten. Diese Spitze kann allerdings schon deshalb nicht stechen, weil Collingwood sich selbst widerspricht. Wie soll man in einer puristischen ästhetischen Tätigkeit ohne Beteiligung von höheren theoretischen Tätigkeiten etwas für ein Symbol des Wahren halten, wenn die Frage nach der Realität der imaginativen Objekte nur bei Beteiligung von höheren theoretischen Tätigkeiten aufkommen kann? Ebenso gravierend fällt ins Gewicht, daß das höchste philosophische Wissen in ästhetischer Tätigkeit natürlich ebenso unbewußt präsent sein könnte wie das religiöse Realitätswissen. Belassen wir es dabei: In der ästhetischen Einstellung unterscheiden wir dem frühen Collingwood zufolge unbewußt zwischen real gegebenen Objekten und irrealen Produkten unserer Fantasie, weil die religiöse Tätigkeit im Spiel ist, obwohl diese Unterscheidung vom Standpunkt der höchsten theoretischen Tätigkeit des Philosophen sich wiederum als nichtexistent herausstellt.

Was ist nun aber ›die Natur‹ in Collingwoods mentalistischer

Ästhetik? Als ›Natur‹ sollen wir dasjenige bezeichnen, von dem wir in ästhetischer Einstellung (fälschlicherweise) annehmen, daß es unabhängig von unserer Tätigkeit existiert und »in keiner Weise Frucht unserer eigenen Aktivität« ist. Entsprechend sollen wir vom »natürlich Schönen« sprechen, wenn wir im Zuge ästhetischer Tätigkeit der Überzeugung sind, »daß wir nicht die Schöpfer des Objektes« sind, das unsere ästhetische Tätigkeit evoziert. Das zentrale Problem dieser Definition besteht nun darin, daß Collingwoods Theorie des Naturschönen eine Theorie von etwas ist, das es vom Standpunkt derselben Theorie aus irgendwann nicht mehr geben kann. Die mentalistische Ästhetik betrachtet das Naturschöne als Leistung eines unbewußt tätigen Subjekts. Damit hat sie einen Gegenstand, der sich mit wachsendem Reflexions- und Wissensniveau immer mehr als eine Fiktion herausstellt. Ästhetische Theorie ist aber nun einmal eine Angelegenheit der Reflexion. Das Grundproblem einer mentalistischen Ästhetik der Natur besteht also darin, daß sie ihren Gegenstand selbst vernichtet. Deshalb ist sie schon von ihrer Anlage her zum Scheitern verurteilt.

Dieser Verdacht bestätigt sich, wenn Collingwood behauptet, daß »in der Natur nichts häßlich« sein könne, weil wir lediglich »auf uns selbst reflektierend zurückgeworfen« würden, wenn wir »leugnen, daß ein natürliches Objekt schön« ist. Das könnte erstens meinen, daß wir uns immer im Irrtum befinden, wenn wir etwas vermeintlich Natürliches häßlich finden, weil es die Natur ja gar nicht gibt, so daß wir sie auch nicht häßlich finden können. Gegen diese Lesart spricht jedoch, daß wir in diesem Falle auch nicht sinnvoll vom Naturschönen sprechen könnten, was Collingwood aber zweifelsfrei tut. Eine zweite Lesart wäre, daß alles eigentlich per se schön und damit gar nichts wirklich häßlich ist, weil schließlich alles Produkt menschlicher Tätigkeit ist. In diesem Falle wäre fraglich, warum man sich diesbezüglich irren kann. Diese Frage scheint Collingwood antizipiert zu haben. Es findet sich nämlich eine Passage, der zufolge »die Eisenbahn eines Steinbruchs die Schönheit eines Berges« nur deshalb zerstört, weil sie deutlich ein Eingreifen menschlichen Handelns in die »Linienführung«<sup>97</sup> einer Berglandschaft anzeigt, die wir

<sup>97</sup> »But the aesthetic energy of modern England is concentrated upon a very widespread and very profound live of nature.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (89–107) 107. »It is therefore perfectly indifferent, as regards the beauty of an object, whether it is imaginary in the narrower sense of the word or real, and, if real, whether it is a natural object or

für natürlich gewachsen gehalten hatten. Das hieße, daß als Produkt menschlicher ästhetischer Tätigkeit alles eigentlich schön ist; daß wir vermeintlich Natürliches jedoch für häßlich halten, sobald es allzu deutlich die Spuren menschlichen Eingreifens trägt. Ein Problem dieser Lesart besteht jedoch darin, daß wir dann tierische Exkreme und Warzenschweine schön finden müßten, aber Gärten und Zooanlagen nicht. Schließlich tragen Gärten und Zooanlagen ja deutlich die Spuren menschlicher Tätigkeit.

(f) *Die Hierarchie des Naturschönen.* Vor allem aber würde diese Lesart in Konflikt mit Collingwoods Hierarchie des Naturschönen geraten. Diese baut nämlich ausgerechnet auf der Überzeugung auf, daß der Mensch um so mehr als ›naturschön‹ würdigen kann, je mehr Einsicht er in den Sachverhalt gewinnt, daß alle »schönen Objekte vom Menschen geschaffen werden«.

Auf dem untersten Niveau siedelt diese Hierarchie das an, was sich dem als Naturschönes präsentiert, der sich seiner selbst als tätiger Mensch gerade erst bewußt ist. Dieser Bereich des Naturschönen ist allerdings begrenzt, weil der ungebildete Mensch in seiner Illusion laut Collingwood »schon durch die kleinsten Anzeichen menschlicher Aktivität beleidigt« wird. Er sähe »eine Landschaft schon als geschändet an«, wenn sich nur »eine einzelne menschliche Figur zeigt«, oder wenn am Horizont des Meeres »nur ein einziges Segel« sichtbar wird. Der primitiven Sicht bleiben laut Collingwood letztlich nur die Sterne, die menschliche Tätigkeit nicht beeinflussen kann. Deshalb würden die Himmelskörper in primitiven Kulturen vorrangig angebetet.

---

a work of art.« A. a. O. 90. »But the fact remains that all artists are in the habit of distinguishing natural from artistic beauty.« A. a. O. 90. »The paradox lies in the fact that whereas imagination is by definition unconcerned with the reality of its object, it includes one particular type of experience in which it regards its object as essentially real.« A. a. O. 91. »If there could be a mind purely imaginative and devoid of all intellectual faculties, such a mind would be an artist, but its artistic experience would be altogether innocent of the feeling that its object was no mere fiction but a symbol of truth.« A. a. O. 97. »To call an object ›nature‹ is to express the feeling that it is not in any sense the fruit of our own activity.« A. a. O. 97. »Hence all beauty is natural beauty so far as its belongs to an object of which we feel ourselves not to be the makers.« A. a. O. 97. »Nothing in nature is ugly; when we deny that a natural object is beautiful we are reflecting not upon it but upon ourselves.« 99. »A railway of a quarry destroys the beauty of a mountain not by suggesting thoughts of utility but simply by cutting up the spontaneous flow of its lines.« A. a. O. 100.

Dagegen ist erstens der logische Einwand stichhaltig, daß Sterne im Rahmen einer mentalistischen Ästhetik als ebenso abhängig von unserer Tätigkeit gelten müssen wie Berge oder Tortenstücke. Zudem kann man sich keinen sogenannten ›Wilden‹ vorstellen, der sich ästhetisch beleidigt einem Meerblick entzieht, weil am Strand eine Segelschule eröffnet hat. Er wird die Segler vielmehr für unbekannte Naturwesen und vielleicht sogar für Götter mit weißen Flügeln halten, die auf dem Meer gehen können. Mit größerer Wahrscheinlichkeit wird sich der gebildete Mitteleuropäer gestört fühlen, der im Gegensatz zu dem sogenannten ›Primitiven‹ weiß, daß Segler kein natürlicher Bestandteil von Seenlandschaften sind. Vor allem aber müßte der Bereich des Naturschönen Collingwoods Prämisse zufolge mit fortschreitender Einsicht in die Reichweite unserer eigenen Kreativität eigentlich kleiner werden, und nicht etwa größer, wie Collingwood behauptet, wenn er seine Hierarchie ausfaltet. Seine Prämisse lautet schließlich, daß wir nur dasjenige Schöne ›naturschön‹ nennen, von dem wir glauben, daß es unabhängig von uns existiert und nicht von uns geschaffen ist. Hier liegt ein massiver Widerspruch vor, der sich konsequenzenreich fortsetzt.

Die nächste Stufe des Naturschönen entsteht aus der Störanfälligkeit des Naturschönen auf der untersten Stufe. Der primitive Naturliebhaber fühlt sich durch ein Segel am Horizont gestört. Vergleichbar verschwindet »die Schönheit des Wildes«, sobald »das Wild gezähmt« wird, um ein weiteres Beispiel herauszugreifen. Solche Störungen müssen allerdings nicht zwangsläufig in Frustration münden. Angesichts von gezähmtem Wild beispielsweise könne nämlich auch die Ahnung aufkeimen, daß von Menschen bearbeitetes Natürliches tatsächlich sehr viel schöner als die unberührte Natur ist. (Lassen wir den Einwand beiseite, daß es in einem mentalistischen Weltbild die unberührte Natur gar nicht geben kann.) Falls eine solche Ahnung aufkeimt, erweitert sich der Bereich dessen, was er das ›Naturschöne‹ nennt. Dieses zweite Niveau nennt Collingwood das ›Niveau des zivilisierten Menschen‹. Er kennzeichnet es dadurch, daß der Mensch »denselben Typus« von natürlicher Schönheit »jetzt auch in primitiven menschlichen Gesellschaften und in ihren Produkten« zu sehen vermag. Jetzt werden Spuren menschlicher Tätigkeit nicht mehr per se als häßlicher Eingriff gewertet. Man findet die »Vorstellung einer vom Menschen gestalteten Natur nicht mehr abwegig«, solange sich der Mensch relativ zurückhält und sich dem anpaßt, was illusionärerweise für natürlich gehalten wird.

Auf diesem Entwicklungsniveau kann man dem frühen Collingwood zufolge Fabriken und Eisenbahnen zwar noch nicht als Naturschönes ansehen. In den Blick geraten aber immerhin schon Bauernhäuser, solange sie der Landschaft entsprechen, und »Fußwege durch das Moor«, insofern sie sich der Moorlandschaft anpassen.

Das ist der harmlos klingende Auftakt zu einem weiteren Gefechtszug gegen die englische Romantik. Collingwoods Kritik besagt im Kern, daß Wordsworth und seine naturbewegten Anhänger auf dem zweiten Niveau möglicher Naturbetrachtung stehen geblieben seien. Zunächst verbirgt Collingwood diese Kritik hinter einer Würdigung der von Wordsworth ausgehenden naturphilosophischen »Bewegung«, wenn er sie als »das bei weitem wichtigste Faktum des ästhetischen Lebens« im England seiner Zeit bezeichnet. Eine erste kritische Note klingt in der Bemerkung an, daß die englische Kulturlandschaft im Ausland abfällig betrachtet würde. Laut Collingwood wundern sich im Ausland nämlich zumindest diejenigen Leute darüber, daß »Shakespeare, Purcell und Turner Engländer« waren, die »kultivierte Dichtung und gut ausgestattete Opernhäuser« für wesentliche Bestandteile »eines ästhetischen Lebens« halten. Nur scheinbar verteidigt Collingwood dann seine Landsmänner mit der Bemerkung, daß die Engländer durchaus ein Volk mit einem Faible für das Schöne seien. Allerdings würden sich die Engländer »auf das ausufernde und unergründliche Leben der Natur« konzentrieren und zudem unter »Natur dasselbe verstehen wie Wordsworth«, nämlich dasjenige, was dem »industrialisierten Menschen entgegensteht«. Die Engländer seiner Zeit gehen nun einmal nicht ins Museum oder in die Oper, so könnte Collingwood fortfahren. Statt dessen nutzen sie jede Gelegenheit, in das zu fahren, was sie für die Natur halten. »Jede soziale Klasse« tut das laut Collingwood. Je nach Geldbeutel geht es entweder nach Hampstead Heath oder in die Schweizer Berge. Collingwood macht schließlich nicht mehr den geringsten Hehl daraus, daß er von dieser Naturbegeisterung nichts hält. Laut Collingwood haben die Anhänger von Wordsworth nämlich die Natur zerstört, die sie zu lieben vorgeben. Alle wollen in die Alpen fahren, und die Folge ist, daß in den Alpen ständig neue Hotels gebaut werden. »Weil Wordsworth allen Leuten beigebracht hat, die Schönheit der Seenlandschaft zu sehen, existiert die Seenlandschaft mittlerweile nicht mehr«, die Wordsworth so genossen hat. So lauten Collingwoods bissige Kommentare zur Zurück-zur-Natur-Bewegung der englischen Romantik.



Leider beläßt er es nicht bei solchen Zeitdiagnosen. Statt dessen gibt er eine mentalistische Erklärung dafür ab, warum Naturliebe nach dem Vorbild von Wordsworth »unausweichlich« in einer Zerstörung der »Natur« münden muß. Diese Erklärung geht von der bekannten Prämisse aus, daß es einen »Kontrast zwischen dem Betrachter und seinem Objekt« geben muß, damit er es als »naturschön« wahrnehmen kann: Er darf nicht wissen, daß er es selbst geschaffen hat. Daraus folgert Collingwood, daß die bäuerliche Lebensform dem romantischen Naturliebhaber äußerlich bleiben muß, damit er das »Gefühl der Trennung vom Objekt bewahren« kann. Die Naturliebhaber (gemeint sind natürlich die *Lake-School*-Philosophen) dürfen auf keinen Fall selbst »Bauern« werden, damit sie die Natur weiterhin »mit fremden Augen ansehen« können. Sie müssen sich »gegen jede Vereinnahmung wehren, um ihre permanente Fremdheit« als Quelle ihres ästhetischen Vergnügens zu bewahren. Die Konsequenz liegt auf der Hand: Ein Fremder dekoriert das Land, aber pflegt es nicht, wie es dem Land entsprechen würde. Also sind die vorgeblichen Naturliebhaber notwendig Zerstörer der Natur.

Auf der höchsten Stufe der Hierarchie steht schließlich das, was der als Naturschönes sieht, der sich der Kreativität seines menschlichen Geistes schon relativ bewußt ist. Ein solcher Betrachter hat laut Collingwood keine Probleme, in der vorgeblichen Natur mit Eisenbahnen und anderen nützlichen Produkten deutliche Spuren menschlicher Tätigkeit vorzufinden. Auf diesem Niveau ist angelangt, wer »des Spektakels von primitiven Menschen in unberührter Natur überdrüssig« geworden ist. Ein solcher Betrachter wird die »folkloristischen Städte und das rustikale Landleben für geschmacklos« halten. Er wird statt dessen am »Design einer Lokomotive« oder an »schweren Geschützen« die Freude empfinden, welche der primitive Mensch nur »an Gebirgen und Bäumen« empfindet.

Daß Collingwood sich selbst meint, bedarf keines Hinweises. Gravierender fällt ins Gewicht, daß wir den Bereich dessen, was herkömmlicherweise als Naturschönes gilt, spätestens mit dieser dritten Stufe verlassen haben. Aber das hat bei Collingwood natürlich Methode, der sich als Fortschrittsoptimist und als Anwalt der menschlichen Kreativität versteht. Seine Theorie des Naturschönen intendiert den Aufweis, daß menschliche Tätigkeit keineswegs zerstörend wirkt. Der frühe Collingwood ist vielmehr der Überzeugung, daß menschliche Tätigkeit schon auf dem Niveau des Naturschönen »Schönes vor Zerstörung bewahrt«. Ja, sie schafft sogar »selbst Schö-

nes«, nämlich erst die Schönheit der primitiven Kulturen, dann die der bäuerlichen Kultur und schließlich die Schönheit der Zivilisation. Collingwoods Theorie des Naturschönen soll gegen die Auffassung (der englischen Naturbegeisterten?) vom »menschlichen Handeln« als ein »das Gesicht der Welt zerstörendes und beschmutzendes Krebsgeschwür des Häßlichen« zeigen, daß »menschliche Kreativität immer und wesentlich auf das Schaffen von schönen Objekten«<sup>98</sup> abzielt.

(g) *Das Kunstschöne.* Collingwoods frühe mentalistische Ästhetik zielt auf die These, daß alles Schöne – Naturschönes, schöne Ge-

---

<sup>98</sup> »This principle is that man create beautiful objects.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. (103–113) 113. »The taste which craves an object utterly remote from man is offended by the evidences of even the most primitive human activity; it regards its objects as desecrated if landscape contains a single human figure, the seascape a single sail.« A. a. O. 102. »When the wild is tamed, the beauty of its wildness disappears.« A. a. O. 103. »Man conscious of himself as civilized finds the same type of beauty in primitive human societies and their products.« A. a. O. 102. »The second frame of mind finds nothing incongruous in an nature modified by man, so long as the human influences are relatively primitive.« A. a. O. 102. »The footpath across the moor adds to the beauty of the moor.« A. a. O. 105. »This movement is by far the most important fact in the aesthetic life of our own country at the present day.« A. a. O. 107. »People who think that the aesthetic life means cultivating poetry and endowing opera-houses are apt to believe that the English of today are an artistic race, and even to feel puzzled by the fact that Shakespeare, Purcell, and Turner were Englishman.« A. a. O. 107. »But the aesthetic energy of modern England is concentrated upon a very widespread and very profound life of nature, and nature for us means what it meant to Wordsworth, not the opposite of man but the opposite of industrialized man.« A. a. O. 107. »Every class of society does these things.« A. a. O. 108. »It is because Wordsworth has taught so many people to see beauty in the Lake District that the Lake District which he enjoyed no longer exists.« A. a. O. 109. »This is inevitable, because the beauty of the picturesque is a beauty created by a contrast between the spectator and his object.« A. a. O. 110. »Hence we must, in order to sustain that pleasure, sustain in ourselves the feeling of separation of our object; we must live in a country without being countrymen.« A. a. O. 110. »To see anything as a thing of natural beauty, we must look upon it with consciously alien eyes; and therefore, when this object is a human society, we must resist absorption into this society and perpetually assert our alienation from it.« A. a. O. 110. »The third frame of mind is as dissatisfied with the spectacle of primitive man as the second with untouched nature; it regards the picturesque town and the rural countryside as insipid, and takes the same delight in the clean design of an express locomotive or a heavy gun that the first frame of mind takes in the modelling of a mountain and the articulation of a tree.« A. a. O. 102. »Human action, which at first appeared as a cancer of ugliness destroying and defiling by degrees the face of the world, has been found capable not indeed of ceasing to destroy what is beautiful but of creating fresh beauties.« 113. »His creativity is always and essentially a creation of beautiful objects.« A. a. O. 113.

brauchsgegenstände und Kunstwerke – Produkt einer einzigen, auf Schönheit ausgerichteten menschlichen Tätigkeit ist. Damit werden alle Unterschiede nivelliert. Collingwood läßt nur noch zweierlei gelten. Der Schöpfer von Artefakten weiß, daß er schafft, und der Schöpfer von Naturschönem nicht. Vergleichbar weiß der Künstler, daß er Schönes schafft, und der Schöpfer von schönen Gebrauchsgegenständen nicht. Sowohl der Betrachter einer Seenlandschaft als auch der Schöpfer einer schönen Eisenbahn sind nach Collingwood ästhetisch tätig, aber noch nicht künstlerisch tätig. »Zwar schaffen« auch sie »Schönes, aber eben nicht absichtlich«. Die »Imagination« ist sich »im Falle der Freude am natürlich Schönen ihrer eigenen Kreativität nicht bewußt«, während sie sich als »Kunst im Vollsinn des Wortes« und ihre »Objekte als Kunstwerke« empfindet, sobald sie »ihre eigene Kraft der Kreation von Objekten entdeckt«.

Der qualitative Sprung von genereller ästhetischer Tätigkeit zur spezifischen ästhetischen Tätigkeit des Künstlers (artist) vollzieht sich laut Collingwood, sobald jemand zum ersten Mal bewußt versucht, Schönes zu schaffen. Sein Beispiel ist ein malendes Kind, das irgendwann merkt, daß es malt, und dann bewußt um der Schönheit willen weiter malt. Heißt das, daß jeder ein Künstler ist, der die Absicht faßt, etwas Schönes zu schaffen? So einfach sieht Collingwood den Sachverhalt glücklicherweise nicht. Die bewußte Absicht ist lediglich notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für künstlerische Tätigkeit (art). Zum Meister kann nur der Schüler werden, der seinem Impuls ein langes und oft frustrierendes Studium folgen läßt. Nach langatmigen Ausführungen darüber, daß der Kunststudent große Selbstdisziplin aufbringen und viele Rückschläge verkraften müsse, teilt Collingwood den gängigen Ablauf eines solchen Studiums in drei Etappen ein, die der gesamten Entwicklung der Kunst entsprechen sollen.<sup>99</sup>

<sup>99</sup> Es deutet auf den Einfluß Hegels hin, wenn Collingwood solche Entwicklungsprozesse nicht nur für Individuen, sondern auch für ganze Kulturen behauptet und in fast wörtlichem Anklang an Hegels Theorie von der symbolischen Kunstform davor warnt, primitive Kunst als »morbid Geschmacksperversion« anzusehen, da es sich um »die Geburt von Kunst« aus dem Bestreben der Loslösung von der Natur handeln könnte. (»But what appears as the morbid perversion of a taste hitherto pure is in reality nothing but the birth of art.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. 114.) Von Hegels zeitlicher Lokalisierbarkeit des Ursprungs des Kunstschaffens bei den frühen orientalischen Hochkulturen distanziert sich Collingwood jedoch, weil man nach dem zeitlichen Beginn des Kunstschaffens ebenso wenig fragen könne wie nach dem Zeitpunkt, an dem »ein Fluß zum ersten Mal über einen Wasserfall stürzte«. (»To ask when this happens, or hap-

Auf dem untersten Niveau der ›formalistischen künstlerischen Tätigkeit‹ (formalistic art) beherrscht der Künstler bestimmte Techniken und Verhaltensmuster (pattern). Er konzentriert sich darauf, wie man »das Material kontrolliert und anordnet«, weil er dem Grundsatz verpflichtet ist, daß »die Gestalt« eines Kunstwerks »in Korrelation zum Gehalt« zu stehen hat. Es ist offensichtlich eine Spitze gegen die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus, wenn Collingwood betont, daß auf diesem Niveau noch keine große Kunst entstehen könne.

Mit dem nächsten Stadium der naturalistischen Tätigkeit ist nicht der Naturalismus eines Büchner beispielsweise gemeint, sondern die Kunstauffassung der englischen Romantik. Augenscheinlich an die Mimesis-Debatte der englischen Romantik anknüpfend, betont Collingwood, daß »naturalistische künstlerische Tätigkeit« nicht auf ein »Reproduzieren, sondern auf ein Schildern der Natur« abzielen würde. (Er brilliert mit dem eindrucksvollen Beispiel, daß kein Schauspieler auf der Bühne tatsächlich einen Mord begehen würde.) Als Naturschilderung sei künstlerische Tätigkeit auf dem Niveau des Naturalismus zum ersten Mal idealisierende Tätigkeit. Allerdings könne die Natur als Ganze nicht dargestellt werden. ›Idealisieren‹ müsse für den naturalistischen Künstler deshalb zwangsläufig ›Auswählen‹ bedeuten. Das Niveau der naturalistischen Tätigkeit ist erreicht, sobald der Künstler seine Gegenstände bewußt auswählt.

Der Übergang zum höchsten ›imaginativen‹ Niveau der künstlerischen Tätigkeit vollzieht sich, sobald der Künstler registriert, daß »das Ideal« seiner ästhetischen Tätigkeit »ein Ideal der Imagination« ist, das er erstens selbst »zu seiner eigenen Orientierung geschaffen« hat, und das als Produkt »eines reinen Aktes des ästhetischen Geistes« zweitens völlig unabhängig »von jeder Erfahrung der äußeren Welt« ist. Lassen wir den Einwand beiseite, daß Collingwood gegen Croce immer wieder betont, daß es reine Akte der Imagination nicht geben kann. Dem frühen Collingwood zufolge ist imaginative künst-

---

pened, is like asking when a river plunged over a waterfall.« A. a. O. 115.) Insgesamt fällt Collingwoods Geschichte der Kunst hinter Hegels Ästhetik zurück. Hegels Durchmarsch durch die Kulturgeschichte ist trotz seiner sicher zuzugestehenden Pauschalierungen und Fehler im Detail grandios. Collingwood hingegen spiegelt die drei Phasen der Individualentwicklung eines bewußt ästhetisch Tätigen auf drei Kunststile ab, die er die ›formalistische‹, die ›naturalistische‹ und die ›imaginative‹ Kunst nennt. Diese Stile haben meines Wissens jedoch (überprüfen läßt sich das nicht, weil Beispiele Mangelware sind) in der Kunstgeschichte keine Entsprechung.

lerische Tätigkeit »ästhetische Tätigkeit in ihrer Autonomie und Selbstgenügsamkeit«<sup>100</sup>. Auf diesem Niveau weiß der Künstler nämlich, daß er das Ideal seiner Tätigkeit selbst geschaffen hat. Der Übergang auf das nächst höhere Geistesniveau der religiösen Tätigkeit, auf dem es relevant ist, was real und was nur Produkt von Fantasie ist, kündigt sich an. Das soll jetzt jedoch nicht interessieren.<sup>101</sup> Spannender ist die Tatsache, daß beim frühen Collingwood von Statuen, Fugen und Bildern die Rede ist. Sollte das physische Kunstwerk in seiner mentalistischen Ästhetik anders als beim frühen Croce etwa doch seinen Stellenwert haben?

(h) *Das Kunstwerk und der Künstler*. Die Antwort ist rasch gegeben: Dem frühen Collingwood zufolge ist das praktische Kunstschaffen zwar kein konstitutiver Bestandteil der künstlerischen Tätigkeit, aber immerhin doch ein probates Mittel zur Intensivierung der künstlerischen Tätigkeit. Collingwood rät die praktische Umsetzung regelrecht an, weil der ästhetisch Tätige ansonsten »lediglich ein trübes und vages Gefühl vom Aussehen der Dinge« haben könne, aber »zu keinem Zeitpunkt einen klaren Zugriff auf ihre Erscheinung«. Wer malt, schärft seine Sehfähigkeiten, indem er ein immer besseres Gefühl für Details, Farben und Relationen bekommt. Dasselbe gälte für das aktive Musikmachen. Treffend schreibt Donagan, daß Collingwood »seiner Reformulierung von Croces Analyse der Imagination eine Ruskin'sche Färbung«<sup>102</sup> geben würde.

---

<sup>100</sup> »He creates beauty but not purposely.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (98, 112–128) 113. »When imagination discovers its own power of creating objects for itself, it feels itself as art in the fullest sense of the word, and its objects as works of art.« A. a. O. 98. »But form is correlative to matter, and all artistic production, so far as it is formal, is the control and disposal of this or that material.« A. a. O. 119. »Naturalistic art is not an attempt to reproduce nature but an attempt to depict it.« A. a. O. 121. »The ideal in question is an ideal of the imagination, created by itself for its own guidance; a law laid down wholly a priori, and independently of all experience of the natural world, by the pure act of the aesthetic spirit.« A. a. O. 124. Imaginative art is »the art in which the autonomy and self sufficiency of imagination are vindicated and the naturalistic element is reabsorbed.« A. a. O. 125.

<sup>101</sup> Vgl. Abschnitt 6.1. insg.

<sup>102</sup> »In reformulating Croce's analysis of imagination, Collingwood gave it a Ruskin tincture.« *Donagan: Introduction*. A. a. O. xv. Croce hatte 1902 ebenfalls zugestanden, daß der ästhetisch Tätige die Schärfe und Qualität seiner eigenen intuitiven Vorstellungsbilder prüfen könne, indem er versucht, sie zu zeichnen. *Croce: Estetica*. A. a. O. 6–12. Anders als Croce rät Collingwood den Übergang ins Praktische deutlich an, und das deutet wohl tatsächlich auf Ruskin hin, der an seine Studenten ja appelliert, zeich-

Dann aber konfrontiert Collingwoods frühe Ästhetik mit einigen abstrusen Künstlermythen, die offensichtlich Croces Ricorso-Denken verpflichtet sind, und die Ruskin nie akzeptiert hätte. Angeblich weiß der Künstler nämlich »intuitiv um den instrumentellen Charakter seines Werkens« und auch darum, daß seine ästhetische Tätigkeit nur »Phase eines dialektischen Prozesses ist, in welchem der ästhetische Geist durch seine eigene Tätigkeit an sich selbst wächst«. Aus diesem intuitiven Wissen heraus behandelt laut Collingwood jeder Künstler sein aktual zu schaffendes Werk als sein potentielles Meisterwerk, während ihn fertige Werke nicht mehr interessieren. Außerdem behauptet Collingwood, daß alle Künstler aus diesem unbewußten Wissen heraus weder am ökonomischen Erfolg noch an Ruhm noch an Galerien interessiert seien. Sie würden ihre physischen Werke statt dessen »am liebsten in einer Abstellkammer verschwinden lassen«.

Auf die jetzt naheliegende Nachfrage, warum es sowohl eitle Künstler als auch Gemäldegalerien und Künstleragenturen gibt, wenn ein paar Abstellkammern den Bedürfnissen der Künstler viel besser entsprechen würden, gibt Collingwood folgende Antwort: Da die ästhetische Tätigkeit in concreto niemals puristisch auftreten kann (s. o.), behaupten während des Schaffens des physischen Kunstwerks auch die höheren, auf Wahrheit ausgerichteten Tätigkeiten ihr Recht. Dessen sei sich der Künstler wiederum unbewußt bewußt. Diese »unbewußte« Ausrichtung auf »das Wahre« treibe den Künstler, sein »Werk zu veröffentlichen und auszustellen«, damit es von anderen rezipiert wird. Das würde jedoch nicht außer Gültigkeit setzen, daß der Künstler für sich betrachtet »nicht für ein Publikum malt«. Bescheidene Künstler in einsamer ästhetischer Tätigkeit selbstgenügsam am Hungertuch nagend – diesen seltsamen Mythos der mentalistischen Ästhetik tradiert auch der frühe Collingwood hartnäckig.

Wenn Collingwood schließlich behauptet, daß das Verhältnis von Rezipienten und Meistern in der Kunst ein dialektisches Abhängigkeitsverhältnis sei, will er sich offensichtlich an die Herrschafts-

---

nen zu lernen. *Ruskin, John: Lectures on Art*. Delivered before the University of Oxford in Hilary Term 1870. Oxford 1870/41887, 96–104. Vgl. Abschnitt 4.3.c. Allerdings ist das technisch perfekte Kunstwerk, das für Collingwood nur Hilfsmittel bleibt, für den späten Ruskin das einzige, was er als Resultat von künstlerischer Tätigkeit akzeptiert. A. a. O. 82.

Knechtschafts-Dialektik in Hegels *Phänomenologie des Geistes* anlehnen. Es geht ihm (gegen welchen Gegner auch immer) um die These, daß »niemand aus sich selbst heraus ein Klassiker oder ein Meister« sei, sondern immer nur aus der Perspektive einer »Schüler- und Gefolgschaft«<sup>103</sup>. Lassen wir den Einwand beiseite, daß Collingwood von einem Komplementärverhältnis und nicht von einem dialektischen Anerkennungsverhältnis im Sinne Hegels spricht. »Klassisch« ist für Collingwood, was andere sich zum Vorbild und Motor eigener ästhetischer Tätigkeit erkoren haben. Entscheidend ist, daß dieses Klassische instabil ist. Die Schüler können den Meister erreichen, wenn nicht sogar überflügeln. Collingwood beschreibt die Emanzipation des Schülers als einen Prozeß, in dem auf die Phase der blinden Gefolgschaft aus dem Entdecken der eigenen ästhetischen Kompetenzen zunächst eine auflehrende Haltung gegenüber dem Lehrer und seinem Werk erwächst. Diese zweite Phase würde Collingwood die »romantische Phase« nennen, wenn er damit nicht die englische Romantik über Gebühr aufwerten würde. Sie mündet schließlich in einer dritten Phase der Gelassenheit. Auf diesem Niveau hat der ästhetisch Tätige seine eigenen Maßstäbe entwickelt. Insofern kann er das Werk des Meisters aus der kritischen Distanz seiner eigenen Kompetenz heraus wieder wohlwollend würdigen. Auf diesem Niveau wird die ästhetische Tätigkeit weder von Autoritätshörigkeit noch von Selbstbehauptungswut behindert. Sie hat das imaginative Niveau als den Höhepunkt ihrer internen Entwicklungsmöglichkeiten erreicht, vom dem schon die Rede war (s. o.). Die reflexiven Fähigkeiten fordern immer mehr ihr Recht, bis der ästhetisch Tätige schließlich in die Sphäre der religiösen Tätigkeit eintritt. Der Kreis zu *Speculum Mentis* von 1924 ist geschlossen.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> »A person who does not draw has only a dim and vague feeling of the look of the things, and at no single point he has clear or accurate grasp of their appearance.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (128–137) 129. »And in all these and like cases, the artist himself is intuitively aware of the instrumental character of his works.« A. a. O. 129. »The work of art is thus a phase in a dialectical process in which the aesthetic spirit by its own labour continually grows upon itself.« A. a. O. 130. »He prefers to stow them away in a lumber-room.« A. a. O. 129. »It is in the implicit conviction of this truth that impels the artist to publish or exhibit his works, and to attach some importance to their reception.« A. a. O. 131. »The artist does not paint for the audience, but for himself.« A. a. O. 130. »No one is a classic or a master in himself, but only in virtue of »learners and followers.« A. a. O. 132.

<sup>104</sup> Vgl. Absatz 6.1.d.



(i) *Das vorwärtsweisende Scheitern von Collingwoods früher Ästhetik.* Die mentalistische Ästhetik des frühen Collingwood ist in ihrer engen Anlehnung an Croce wenig originell. Zudem ist sie in wichtigen Passagen selbstwidersprüchlich und in anderen trivial (ich meine die ›Dialektik‹ des Klassischen speziell und Collingwoods Auffassung von ›Dialektik‹ generell). Vor allem aber löst sie kein einziges der selbstgestellten Probleme. Sie kann weder eine überzeugende Theorie des Naturschönen entwickeln, noch kann sie sich zu den ästhetischen Erscheinungsformen des Komischen und des Erhabenen jenseits des Schönen plausibel äußern. Beides hatte der frühe Bosanquet in seinem Programm einer englischen Ästhetik der Zukunft gefordert.<sup>105</sup> Besonders kläglich scheitert der frühe Collingwood an dem Problem, das meiner Auffassung nach überhaupt erst den Impuls zu seiner frühen Ästhetik *Speculum Mentis* gegeben hat. Ohne jede Überzeugungskraft ist seine These von der Selbsttranszendenz der ästhetischen Tätigkeit zur Lösung des von Bradley aufgeworfenen Problems, daß die mentalistische Ästhetik die ästhetische Tätigkeit »von allen Verbindungen zum Leben abzuschneiden«<sup>106</sup> scheint.

Warum aber widmet diese Abhandlung der Ästhetik des frühen Collingwood dann solche Aufmerksamkeit? Hätte der Hinweis auf ihre Existenz nicht ausgereicht, zumal die zugrundeliegende Ästhetik Croces ja schon ausführlich thematisiert wurde? Die Ausführlichkeit rechtfertigt sich dadurch, daß das Scheitern von Collingwoods früher Ästhetik anzeigt, warum die Traditionslinien der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus schließlich nicht mehr weiter geführt werden konnten. Bradleys Frage, ob die Kunst nicht aus der alltäglichen Lebenswelt in einen Sonderbereich des ästhetischen Erlebens verbannt wird, hat die Achillesferse sowohl der mentalistisch-idealistischen als auch der romantisch-idealistischen Ästhetik getroffen. Die englische Romantik hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts keinen namhaften Anwalt mehr, und Collingwood kann die mentalistische Ästhetik offensichtlich nicht verteidigen. Damit ist der Weg frei für eine neue Art des ästhetischen Denkens: Die pragmatistische Ästhetik tritt ins Leben.

<sup>105</sup> Vgl. Absatz 5.1.d.

<sup>106</sup> »Again, our formula may be accused of cutting poetry away from its connection with life.« *Bradley: Poetry for Poetry's Sake.* A. a. O. 6.

### 3. Die erste pragmatistische Ästhetik von John Dewey

Als die pragmatistische Ästhetik par excellence gilt bis heute Deweys *Art as Experience* von 1934.<sup>107</sup> Bezeichnenderweise widmet sich diese Ästhetik genau dem Problem, das die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus bis dato nicht lösen kann: Dem Problem der Verortung der Kunst in den alltäglichen Prozessen des Lebens nämlich. Schon der ganz frühe Dewey hatte im Jahr 1893 in seiner Rezension von Bosanquets *A History of Aesthetic* auf dieses Defizit bei Bosanquet hingewiesen.<sup>108</sup> Andrew Bradleys Antrittsvorlesung von 1901, die Dewey nachweislich<sup>109</sup> gründlich studiert hat, mahnt dieses Problem ebenfalls an.<sup>110</sup> Immer wieder fallen in Deweys Ästhetik die Namen Wordsworth, Coleridge, Emerson, Bosanquet, A. C. Bradley und Croce. Damit kann kein Zweifel mehr bestehen, daß die pragmatistische Ästhetik von John Dewey aus einer Auseinandersetzung mit der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus hervorgegangen ist.

(a) *Die Wurzeln von Cambridge-Pragmatismus und Chicago-Pragmatismus im angelsächsischen Hegelianismus.* Daß sich ein amerikanischer Pragmatist in den Traditionslinien der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus verortet, ist nun weniger erstaunlich, als es auf den ersten Blick den Anschein haben könnte. Die Philosophie des amerikanischen Pragmatismus ist schließlich nicht vom Himmel gefallen. Sie entstand, als ihre Begründer Charles Sanders Peirce<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Dewey, John: *Art as Experience*. New York 1934. Auch in: *The Later Works*. Bd. 10. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1981 ff. Im Text zit. nach *ders.: Kunst als Erfahrung*. Übers. v. Ch. Velten, G. von Hofe, D. Sulzer. Frankfurt a. M. 1980. Auf die kritische Diskussion von Deweys Ästhetik wird hier verzichtet, weil ich das ausführlich schon unternommen habe in *Raters-Mohr, Marie-Luise: Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys Art as Experience*. Bonn 1995. Hier wird Deweys Ästhetik in seinen vielfältigen Facetten als Theorie der Kunst, als politischer Appell, als metaphysikkritische Methode und vor allem als das Abschlußwerk zu Deweys später Theorie der Realität behandelt.

<sup>108</sup> Dewey, John: *Review zu Bernard Bosanquet, A History of Aesthetics*. 1893. In: *The Early Works*. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville (1969 ff.) 1972, 189–197. Vgl. im Detail zu dieser Rezension Absatz 5.5.a.

<sup>109</sup> Vgl. dazu Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 126.

<sup>110</sup> Vgl. Abschnitt 5.2.

<sup>111</sup> Die Essays *How to Make our Ideas Clear* und *The Fixation of Beliefs* von Charles S. Peirce (1839–1914) gelten bis heute als die Gründungsdokumente des Pragmatismus. Nachzulesen sind diese Essays in *Peirce, Charles S.: Schriften zum Pragmatismus und*

und William James<sup>112</sup> in Cambridge sowie George Herbert Mead<sup>113</sup> und John Dewey<sup>114</sup> in Chicago alternative Antworten auf Fragen suchten, die in der philosophischen Tradition des angelsächsischen Idealismus aufgekommen waren. Wenn Richard Bernstein also schreibt, daß sich die »Tiefe und Fülle der pragmatischen Bewegung« nur »würdigen« läßt, wenn man sich »darüber klar« ist, »daß sie auf dem deutschen Idealismus aufbaute« und »sich zugleich davon abstieß«<sup>115</sup>, verfehlt er knapp die wirkliche Sachlage. Tatsächlich hat sich der amerikanische Pragmatismus nämlich nicht aus dem deutschen Idealismus, sondern aus dem angelsächsischen Idealismus entwickelt.

Als Entstehungsort des amerikanischen Pragmatismus gilt gemeinhin der sogenannte *Metaphysical Club*, den Charles S. Peirce im Jahr 1871 in Cambridge bei Boston ins Leben gerufen hatte. Die erklärte Absicht dieser ersten Cambridge-Pragmatisten war es, die »Beweise« der Transzendentalisten um Emerson als Scheinbeweise

---

*Pragmatizismus*. Hrsg. von K. O. Apel. Übers. von G. Wartenberg. Frankfurt a. M. 1967/21976.

<sup>112</sup> William James (1842–1910) war ab 1876 Leiter des psychologischen Laboratoriums der Harvard Universität und zwischen 1885–1907 ebenda Professor für Philosophie. Seine wichtigsten Werke sind *The Principles of Psychology* von 1890; seine *Essays in Radical Empiricism* von 1912; sowie die kleine Schrift *Pragmatism* von 1907.

<sup>113</sup> George Herbert Mead (1863–1931) lehrte seit 1893 an der Universität von Chicago. Dewey und Mead waren Nachbarn. Rezipiert wird heute vor allem *Mead, George Herbert: Mind, Self and Society. From the Standpoint of a Social Behaviourist*. Hrsg. von Ch. W. Morris. Chicago 1934. Auch als *ders.: Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1968. Bei diesem Buch handelt es sich um Vorlesungsmitschriften von Meads Schüler Charles W. Morris. Vgl. auch *Gesammelte Aufsätze*. 2 Bde. Hrsg. v. H. Joas. Frankfurt a. M. 1980. Reprinted 1987. Zur Ästhetik vgl. *ders.: The Nature of Aesthetic Experience*. In: *International Journal of Ethics* 36. 1926, 382–393. Im Text zit. nach: *Theorien der Kunst*. Hrsg. von D. Henrich, W. Iser. Übers. von J. Kulenkampf. Frankfurt a. M. 1982, 343–355. Vgl. zur praktischen Philosophie von Mead auch *Joas, Hans: Praktische Intersubjektivität*. Die Entwicklung des Werkes von G. H. Mead. Frankfurt a. M. 1980. Reprinted. 1989.

<sup>114</sup> John Dewey (1859–1952) promovierte nach seinem Studium an der *Johns-Hopkins-University* in Baltimore bei George Sylvester Morris über *The Psychology of Kant*. Er war ab 1894 Philosophieprofessor an der Universität von Chicago, wo er die *Laboratory School* gründete, bevor er 1930 an die *Columbia University* in New York wechselte. Spektakulär waren seine politisch motivierten Reisen nach China, in die Türkei, nach Japan und Mexiko sowie seine Auftritte im Trotzki-Prozeß und in einigen McCarthy-Prozessen.

<sup>115</sup> *Bernstein, Richard: Demokratie als moralische Lebensweise*. In: *Frankfurter Rundschau*. 1. April 1997, 13. Vgl. dazu auch *ders.: John Dewey*. New York 1966, 9–21.

zu entlarven.<sup>116</sup> Dem Club gehörte bald auch William James an, während das Herz seines Vaters Henry James des Älteren für die Transzendentalistenbewegung schlug.<sup>117</sup> Der Cambridge-Pragmatismus hatte seine Wurzeln also in einem philosophischen Generationskonflikt zwischen romantischer und pragmatistischer Philosophie.

Wie in England, so wandte sich jedoch auch in Amerika bald das Interesse von der romantischen Philosophie ab und der Philosophie Hegels zu. Deutlich zeigt sich das in den Schriften von William James, der schon 1882 (d. h. ein ganzes Jahr vor dem Erscheinen von Cairds wirkmächtigem Buch über *Hegel* im Jahr 1883) seinen ersten Hegel-kritischen Aufsatz *On Hegelianism* veröffentlichte<sup>118</sup>. Das war der Auftakt für langjährige Diskussionen<sup>119</sup> mit dem Hegelianer Josiah Royce<sup>120</sup>, der seit Beginn seiner Lehrtätigkeit an der Harvard-

<sup>116</sup> Vgl. dazu Walther, Elisabeth: *Einleitung*. In: Peirce, Charles S.: *Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften*. Eingel. u. hrsg. v. E. Walther. Baden-Baden 1985, 21; sowie Oehler, Klaus: *Charles Sanders Peirce*. München 1993, 18.

<sup>117</sup> Vgl. dazu Eilert, Herms: *William James*. Freiheitserfahrung und wissenschaftliche Weltanschauung. In: *Grundprobleme der großen Philosophen*. Philosophie der Neuzeit 5. Hrsg. v. J. Speck. Göttingen 1991, 68–114.

<sup>118</sup> 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) 293 f. Der Aufsatz endet mit einer elf-Punkte-Liste von Gründen, warum James kein ›Hegelianer‹ ist.

<sup>119</sup> Das wichtigste Resultat dieser fruchtbaren Diskussionen ist wohl das Kapitel zu Hegels Methodik in der Vorlesungsreihe *A Pluralistic Universe* von William James aus dem Jahr 1909. (1) James würdigt zunächst Hegels ›Intuitionen‹, denen zufolge ›alle Dinge im Fluß‹ seien und miteinander zusammenhängen. (2) Dann aber kritisiert er Hegels Wahrheitsholismus, sowie (im Sinne Lotzes) Hegels ›verderbten Intellektualismus‹, dem zufolge der Begriff über der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit stünde; sowie Hegels ›irrationales Festhalten an einem sinnlosen Absoluten‹. (3) Schließlich plädiert er für einen ›Pluralismus‹, dem zufolge ›die Wirklichkeit möglicherweise in distributiver Form existieren‹ könne, aber ›nicht in der Gestalt eines All, sondern als eine Anzahl von Einzelexistenzen – gerade so, wie sie uns erscheint.‹ James, William: *A Pluralistic Universe*. Hibbert-Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy 1909. Im Text zit. nach ders.: *Hegel und seine Methode*. In ders.: *Das pluralistische Universum*. Vorlesungen über die gegenwärtige Lage der Philosophie. Leipzig 1914. Reprinted Darmstadt 1994, (50–82) 82.

<sup>120</sup> Josiah Royces (1855–1916) Hauptwerke sind *Religious Aspects of Philosophy* von 1885; *The Spirit of Modern Philosophy* von 1892; *The World and the Individual* von 1901; sowie *The Problem of Christianity* von 1913. Royce hatte bei Lotze in Deutschland studiert. Stern bezeichnet ihn als ›sympathetischsten‹ und ›gelehrtesten‹ Hegel-Interpreten im Amerika seiner Zeit. Stern, Robert: *Introduction*. In: G. W. F. Hegel. *Critical Assessments*. Bd. II. 1993, 6. Royce selbst äußerte sich jedoch distanziert zum Etikett ›Hegelianer‹, und insbesondere Hegels Ästhetik schätzte er gering. Royce,

Universität im Jahr 1892 an der Spitze des sogenannten *Cambridge-Hegelianismus* als der wirkmächtigsten amerikanischen Hegel-Bewegung stand.<sup>121</sup> Selbst der ansonsten vor allem von Kant<sup>122</sup> beeindruckte Peirce (dessen Ästhetik leider ein Fragment geblieben ist<sup>123</sup>) blieb von dem Interesse an Hegels Philosophie nicht unberührt: Er bekannte sich zu einem Einfluß von Hegels *Wissenschaft der Logik* auf seine drei Kategorien Erstheit, Zweitheit und Drittheit.<sup>124</sup>

Die einflußreichste amerikanische Hegel-Bewegung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts war sicherlich der *Cambridge-Hegelianismus* um Josiah Royce. Für die Entwicklung der pragmatisti-

---

*Josiah: The Letters of Josiah Royce.* Hrsg. v. John Clendenning. Chicago/London 1970, 346.

<sup>121</sup> Aus Studentenperspektive berichtet der spanische Philosoph George Santayana (1863–1952) als Schüler sowohl von James als auch von Royce, daß James seine 1907 veröffentlichten *Pragmatismus*-Vorlesungen Tür an Tür zu dem Hörsaal gehalten habe, wo Josiah Royce gerade Vorlesungen über Hegels *Phänomenologie des Geistes* abhielt. *Santayana, George: Persons and Places. The Background of my Life.* New York 1944. Im Text zit. nach *ders.: Die Spanne meines Lebens.* Übers. v. W. v. d. Mülbe. Hamburg 1950, 468 ff.

<sup>122</sup> Mit Blick auf den deutschen Idealismus wird bis heute diskutiert, inwieweit Kants »Vorstellung« in Peirces Repräsentationsbegriff eingeflossen sind, und ob seine Realitätskonzeption eine idealistische ist im Sinne einer kantischen »regulativen Idee« als Telos aller Zeichenprozesse. Vgl. dazu z. B. *Stopford, John: Transcendental Arguments and the Theory of Signs.* In: *Gedankenzeichen.* Tübingen 1988, 313–319.

<sup>123</sup> Vgl. dazu *Oehler, Klaus: Das Primat des Ästhetischen. Schönheit als kosmologischer Begriff.* In *ders.: Charles S. Peirce.* A. a. O. 111–115. Siehe auch *Schulz, Theodore Albert: Panorama der Ästhetik von Charles S. Peirce.* Stuttgart 1961.

<sup>124</sup> *Peirce, Charles S.: Lectures on Pragmatism.* In: *Collected Papers of Charles S. Peirce.* Hrsg. v. Ch. Hartshoren, P. Weiss. 8 Bd. Cambridge 1958–1960, 26–28, 62–64. An anderer Stelle bezeichnet Peirce dieses Buch zwar als »viel zu fehlerhaft« als daß man es »irgend einem reifen Experten empfehlen« könnte; zugleich aber auch als das »tiefgründigste Werk, das jemals geschrieben wurde.« *Charles S. Peirce: Phänomen und Logik des Zeichens.* Hrsg. v. H. Pape. 1983, 54. Nach Habermas hat sich Peirce mit seiner Kategorienlehre von der Forschungslogik entfernt und sich einem »Sprachtranszendentalismus« angenähert, innerhalb dessen die »Identität von Begriff und Sache, die Peirce zunächst aus einem methodologischen Begriff der Wahrheit gefolgert hat, nur noch »im Sinne eines Hegel nicht mehr fernstehenden Idealismus begründet werden kann«. *Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse.* Frankfurt a.M. 1968, 142. Vgl. auch *Hookway, Christopher: Peirce.* London 1985/1992, 83 (Anm. 29), wo aus *Peirce: Manuskripte 895* eine Passage zitiert wird, in der Peirce die spekulative Methode kritisiert, mit der Hegel seine Kategorien hergeleitet hätte. Die Diskussion über Hegels Kategorien wird fortgesetzt in einem Briefwechsel zwischen Peirce und W. T. Harris (dem Herausgeber des *Journal of Speculative Philosophy*; s.o.). Vgl. zum Verhältnis von Peirce zu Hegel auch *Fisch, Max H.: Hegel and Peirce.* In: *Hegel and the History of Philosophy.* Hrsg. v. J. T. O'Malley, K. W. Algozin, F. G. Weiss. The Hague 1974.

schen Ästhetik war jedoch der ansonsten sehr viel unbedeutendere St. Louis-Hegelianismus ungleich wichtiger.<sup>125</sup> Der Begründer der *St. Louis School* war der Theologe und Philosoph F. A. Rauch<sup>126</sup>. Er hatte noch bei Hegel studiert, bevor er 1831 aus Deutschland auswanderte. Ein anderes Mitglied war der ebenfalls aus Deutschland ausgewanderte Henry Conrad Brockmeyer<sup>127</sup>, der in St. Louis Hegels *Wissenschaft der Logik* ins Englische übersetzte. Über die Grenzen des Staates Illinois hinaus bekannt wurde die *St. Louis School*, als der Historiker William Torrey Harris<sup>128</sup> als ein Schüler Brockmeyers im Jahr 1867 die viel gelesene Zeitschrift *The Journal of Speculative Philosophy* erstmalig erscheinen ließ.<sup>129</sup> Harris veröffentlichte außerdem Einführungen zu Hegels *Wissenschaft der Logik* und zur *Phänomenologie des Geistes*.<sup>130</sup> Weitere St. Louis-Hegelianer waren George H. Howison<sup>131</sup> und schließlich

<sup>125</sup> Vgl. zum St.-Louis-Hegelianismus auch Dodson, G. R.: *An Interpretation of the St. Louis Philosophical Movement*. In: *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 6.13. 1909, 337- 345. Der Aufsatz behandelt folgende Frage: »Why did a number of men of ability in this country find a sort of gospel in Hegel at a time when his philosophy was discredited and neglected in the land of its birth?« A. a. O. 337.

<sup>126</sup> Als das Hauptwerk von F. A. Rauch (1806–1841) gilt seine *Psychology* von 1841. St. Louis war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert Ziel einer großen Auswanderungswelle aus Deutschland.

<sup>127</sup> Henry Conrad Brockmeyer (1826–1906) war stellvertretender Gouverneur des Staates Illinois, an dessen Verfassung er mitarbeitete. Als sein Hauptwerk gilt *A Mechanic's Diary* (ohne nähere Angaben).

<sup>128</sup> William Torrey Harris (1835–1909) war ab 1858 Schüler Brockmeyers. Als von Hegel geprägter Historiker hielt er dialektische Vorträge über die amerikanische Geschichte in Boston (W. James berichtet darüber). Als oberster Leiter des Schulsystems in St. Louis begründete er hier das deutsche Kindergartensystem. Als sein philosophisches Hauptwerk gilt *The Study of Philosophy* von 1889.

<sup>129</sup> *The Journal of Speculative Philosophy* (1867–1893) veröffentlichte u. a. Übersetzungen von Texten der deutschen Idealisten. Dewey, Peirce, Royce und James veröffentlichten hier ihre ersten Aufsätze. Die Nachfolgezeitschriften waren *The Monist* (gegr. v. Carus in Chicago) und *The Philosophical Review* (ab 1892 hrsg. v. J. E. Creighton).

<sup>130</sup> Dewey berichtet über den Einfluß von Harris auf seine »Berufslaufbahn: als Philosoph in Dewey, John: *From Absolutism to Experimentalism*. 1930. Im Text zit. nach ders.: *Vom Absolutismus zum Experimentalismus*. In: Suhr, Martin: *John Dewey. Zur Einführung*. Hamburg 1994, 199 f.

<sup>131</sup> George H. Howison (1834–1916) vertrat nach Passmore gegen Hegels bzw. gegen Francis Bradleys objektiven Idealismus einen sogenannten *Personalen* resp. *Pluralistischen Idealismus*, in dem das Selbstbewußtsein (mind) nicht auf eine einzige oberste, in sich selbst ursprüngliche Instanz zurückgeführt wird, sondern in der eine Pluralität von personalen, selbstbewußten und geistigen Instanzen angenommen wird. Vgl. *Passmore, John: A Hundred Years of Philosophy*. Bungay Suffolk 1957/<sup>2</sup>1966, 540. Als seine



George Silvester Morris<sup>132</sup> – der akademische Lehrer von John Dewey.

John Dewey kannte sich in der Philosophie des angelsächsischen Idealismus aus wie kaum ein zweiter. Er absolvierte zunächst ein Lehramtsstudium an der Universität von Vermont. Hier hatte Jahre zuvor der Unitarier James Marsh gelehrt, der im Jahr 1829 Coleridges Schrift *Aids to Reflection* in den U.S.A. herausgegeben und bekannt gemacht hatte. Wie Dewey selbst bezeugt, kam es hier zu einem ersten Kontakt mit der angelsächsischen Romantik.<sup>133</sup> Nachhaltige Spuren hinterließ vor allem das Studium der Werke Emersons.<sup>134</sup> So berief der ganz frühe Dewey beispielsweise zum Abschluß

---

Hauptwerke gelten *The Conception of God* von 1897; sowie *The Limits of Evolution* von 1901

<sup>132</sup> Das Hauptwerk von George Silvester Morris (1840–1889) ist *Philosophy and Christianity* von 1883. Morris hatte in Deutschland bei H. Ulrici und A. Trendelenburg studiert. Vgl. dazu auch Schneider, Herbert W.: *Dewey's Psychology*. In: *Guide to the Works of John Dewey*. Hrsg. von J. A. Boydston. London/Amsterdam 1970, 1. Er übersetzte *Überweg: Geschichte der Philosophie* ins Englische und begründete die Buchreihe *German Philosophical Classics* in Chicago. Zu erwähnen ist auch Morris Kommentar zu Kants *Kritik der reinen Vernunft*. Nach Müller steht Morris »philosophisch zwischen Kant und Hegel.« Müller, Gustav E.: *Amerikanische Philosophie*. Stuttgart 1936, 113. (Dieses Buch ist allerdings wegen deutlich nationalsozialistischer Tendenzen mit Vorsicht zu genießen). In ähnlicher Weise charakterisierte sein Schüler John Dewey den Hegelianismus von Morris. Es heißt: »Er kam zu Kant über Hegel statt zu Hegel über Kant, so daß seine Haltung zu Kant die kritische Haltung Hegels war.« Dewey: *From Absolutism to Experimentalism*. A. a. O. Vgl. auch Dewey, John: *George S. Morris*. An Estimate. In *John Dewey. The Middle Works*. Bd. 10, 310–319.

<sup>133</sup> Bei Dewey heißt es dazu: »Die Universität von Vermont war ziemlich stolz auf ihre Tradition. Einer ihrer früheren Lehrer, Dr. Marsh, war beinahe der erste in den Vereinigten Staaten, der sich auf die spekulativen und zweifelhaft orthodoxen Meere des deutschen Denkens hinauswagte – die von Kant, Schelling und Hegel. Freilich wurde das Abenteuer weitgehend auf dem Umweg über Coleridge unternommen; Marsh gab eine amerikanische Ausgabe von Coleridges *Aids to Reflection* heraus.« Dewey: *From Absolutism to Experimentalism*. A. a. O. 196. Dewey wurde von H. A. P. Torrey unterrichtet, einem Sympathisanten von Ferrier und Grote (vgl. Kapitel 4.1.). A. a. O. 197.

<sup>134</sup> Der Einfluß Emersons auf Deweys Lebenswerk und insbesondere auf seine praktische Philosophie sollte nicht unterschätzt werden. In einem Essay seiner mittleren Schaffensphase preist Dewey Emerson als christlich geprägten »Philosoph der Demokratie« und verteidigt ihn gegen eine (anscheinend gängige) Kritik, der zufolge Emerson wegen mangelnder logischer Stringenz nur ein zweitrangiger »Dichterphilosoph« sei. Dewey, John: *Emerson – The Philosopher of Democracy*. 1903. In: *The Middle Works*. Bd. 3. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1976 ff., 184–192. Später lobt er in einem Überblick über die Entwicklung der amerikanischen Sozialethik Emersons »äußerst originelle« Synthese von idealistischer Philosophie (er nennt Hegel, Kant, Coleridge und Carlyle) und puritanischen Glaubensinhalten. Dewey, John: *Ethics*. 1904.



seiner Rezension über Bosanquets *History of Aesthetic* den Transzendentalisten Emerson zum Kronzeugen für sein Projekt der Rückverortung der Kunst in den alltäglichen Lebensprozessen.<sup>135</sup> In *Art as Experience* zitierte er eine Passage, in der Emerson sein ästhetisches Vergnügen an einem »winterkahlen Park«, einem »wolkenverhangenen Himmel« und an »Pfüthen aus geschmolzenem Schnee«<sup>136</sup> schildert. Mit dieser Passage stellte sich noch der späte Dewey in die Tradition Emersons.

Im Jahr 1882 begann Dewey dann sein eigentliches Philosophiestudium an der Johns-Hopkins-Universität von Baltimore in Maryland bei George Silvester Morris. Bei ihm studierte er die Philosophie des englischen Neuidealismus, der angelsächsischen Romantik<sup>137</sup> und vor allem die Philosophie Hegels in der brandaktuellen Rezeption der englischen Hegelianer. Stirlings *The Secret of Hegel* gab es schon eine Weile, aber Cairds *Hegel* war ja 1883 gerade erst erschienen!<sup>138</sup>

---

A. a. O. (40–58) 55 f. Zum Einfluß von Emerson auf Dewey heißt es bei Rorty, daß man einiges »von Emerson gelesen haben« müsse, »um die Quelle des »instinktiven Bewußtseins« zu verstehen, das James und Dewey gemeinsam war.« Rorty, Richard: *Hoffnung statt Erkenntnis*. Stuttgart 1994, 14. Zum Einfluß Emersons auf den Pragmatismus insgesamt vgl. auch West, Cornel: *The Emersonian Prehistory of American Pragmatism*. In: *The American Evasion of Philosophy*. London 1989, 9–41; sowie Gerhardt, Volker: *Pathos und Distanz*. Stuttgart 1988, 165.

<sup>135</sup> Vgl. Absatz 5.5.a.

<sup>136</sup> Vgl. Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 35. Zitiert wird hier eine Passage aus Emerson, Ralph Waldo: *Nature*. 1844. Im Text zit. nach: *Natur*. In: *Die Sonne segnet die Welt*. Hrsg. v. Maria Kühn. Düsseldorf/Leipzig o. J., 119–143. Dewey hätte noch deutlichere Stellen finden können. Schließlich heißt es in dem Essay *Art* von 1841 beispielsweise, daß »Schönheit« zu den »nützlichen Künsten« zurückkommen, daß die »Trennung zwischen den schönen und den nützlichen Künsten vergessen werden«, und »das Ideal im Essen und Trinken« gesucht werden müsse, weil die Kunst »blutleer und krank« würde, wenn sie nur als Ausflugsziel aus dem Alltag angesehen würde. »Beauty must come back to the useful arts, and the distinction between the fine and the useful arts be forgotten.« Emerson, Ralph Waldo: *On Art*. 1841. In: *ders.: Essays and Lectures*. New York <sup>9</sup>1983, (429–440) 439. Would it not be better »to serve the ideal in eating and drinking?« A. a. O. 439. Vgl. auch *ders.: The Poet*. 1844. Als: *Der Dichter*. In: *Die Sonne segnet die Welt*. A. a. O. (187–221) 202.

<sup>137</sup> Morris las vor allem über Coleridge und Keats. Das ist belegt in Alexander, Thomas: *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature*. The Horizons of Feeling. Albany 1987, 18.

<sup>138</sup> Es heißt bei Dewey, daß Morris »bei weitem nicht die einzige Quelle« seines »Hegelianismus« gewesen sei. Weiter heißt es: »Die achtziger und neunziger Jahre waren eine Zeit eines neuen Ferments im englischen Denken; die Reaktion gegen den atomistischen Individualismus und den sensualistischen Empirismus war in vollem Gange. Es war die Zeit von Thomas Hill Green, der beiden Cairds.« Dewey: *From Absolutism to*

Die jungen Chicago-Pragmatisten Dewey und George Herbert Mead (beide waren Freunde und Nachbarn) ließen sich von Hegels Philosophie in den Lesarten und Übersetzungen des Oxford-Hegelianismus fesseln. Das bezeugen Spuren einer Auseinandersetzung mit hegelianischer Philosophie in einer Rezension<sup>139</sup> von George Herbert Mead über Ch. F. D'Arceys *Idealism and Theology* von 1901, oder in den ersten Entwürfen zu seiner Sozialpsychologie von 1903. Hier setzt sich Mead mit Francis C. Bradley und Bernard Bosanquet über die Frage auseinander, ob psychische Daten Relevanz für eine Erkenntnistheorie (Erfahrungswert) haben können.<sup>140</sup> Deutlicher noch ist die Verwurzelung Deweys im Oxford-Hegelianismus. Wenn Dewey sich in seiner Frühphase explizit als »Hegelianer« bezeichnete und selbst lange nach seiner Abwendung von seinem frühen Hegelianismus im Jahr 1930 in seiner intellektuellen Biographie *From Absolutism to Experimentalism* noch betonte, daß »die Bekanntschaft mit Hegel einen dauerhaften Eindruck« in seinem »Denken hinterlassen« habe<sup>141</sup>, meinte er ohne jeden Zweifel die Philosophie Hegels in der Rezeption der Oxford-Hegelianer. Wenn Stephen Pepper behauptet, daß Deweys reife Ästhetik *Art as Experience* von 1934 »ein verworrenes Durcheinander von pragmatistischen und idealistischen Begriffen darbieten«<sup>142</sup> würde, weil Dewey zum »Hegelianismus seiner

---

*Experimentalism*. A. a. O. 202. Hegels Ästhetik war allerdings nicht Thema; sie wurde nach Müller derweil von Professor Kedney in Minnesota vorgestellt. Müller: *Amerikanische Philosophie*. A. a. O. 131.

<sup>139</sup> Mead würdigt, daß »die Philosophie mit Hegel zu einer Methode des Denkens wird und nicht mehr eine Suche nach grundlegenden Wesenheiten« sei. Mead, George Herbert: *A New Criticism of Hegelianism. Is It Valid?* In: *American Journal of Theology* 5. 1901, 87–96. Im Text zit. nach ders.: *Zur Frage der Gültigkeit einer neuen Kritik des Hegelianismus*. In: *Gesammelte Aufsätze*. Bd. 1. A. a. O. (46–59) 46. Dann aber kritisiert er, daß Hegel »hinter seine eigenen Entdeckungen zurück« gefallen sei, weil »das Sein für ihn nicht nur ein Moment innerhalb der Dialektik« sei, sondern »in gewisser Hinsicht auch ein Ziel, auf das hin die Dialektik sich bewegt«, und zwar eben doch im Sinne einer »zugrunde liegenden Wesenheit«. A. a. O. 48 f.

<sup>140</sup> Mead, George Herbert: *The Definition of the Psychological*. In: *Decennial Publications of the University of Chicago* 1.3. Chicago 1903, 77–112. Im Text zit. nach ders.: *Die Definition des Psychischen*. In: *Gesammelte Aufsätze*. A. a. O. 83–148. Vgl. zu Bradley und Bosanquet insb. 96–102.

<sup>141</sup> Dewey: *From Absolutism to Experimentalism*. A. a. O. 205.

<sup>142</sup> »Yet Pepper himself raised what was to be the greatest critical challenge to the book, claiming that it presented a confused welter of pragmatist and idealist notions.« Alexander: *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature*. A. a. O. 1. Dewey »was reverting to Hegelianism in his later years.« Pepper, Stephen: *Some Questions on Dewey's Aesthetics*. In: *The Philosophy of John Dewey*. Hrsg. v. P. A. Schilpp. Chicago

frühen Jahre zurückgekehrt« sei, trifft das nicht ganz den Punkt. Wie Deweys spärliche Bemerkungen über Hegels Ästhetik zweifelsfrei beweisen<sup>143</sup>, kannte Dewey diese Ästhetik nämlich sicherlich nicht im Original, sondern nur in der Lesart des Second-Oxford-Hegelianismus.

Die Philosophie des Second-Oxford-Hegelianismus kannte er allerdings sehr gut. Die wichtigste Quelle von Deweys Kenntnissen zur philosophischen Ästhetik ist Bosanquets *History of Aesthetic* von 1982, nachdem der junge Dewey gleich nach dem Erscheinen des Buches im Jahr 1893 eine überaus würdige Rezension verfaßt hatte.<sup>144</sup> Auch die Antrittsvorlesung von Andrew Bradley kannte Dewey nachweislich sehr gut.<sup>145</sup> Zwischen Dewey und Croce gab es ab 1940 eine hitzige und langjährige Debatte.<sup>146</sup> Die englische Romantik

1939, (371–389) 387, 372. Daß jedoch auch Pepper unter »Hegelianismus« die Philosophie des Second-Oxford-Hegelianismus verstanden hat, belegt a. a. O. 380 ff., 385.

<sup>143</sup> Zu Belegen, daß Dewey Hegels Ästhetik nicht im Original gekannt hat, vgl. *Raters-Mohr: Intensität und Widerstand*. A. a. O. 114–129.

<sup>144</sup> Vgl. im Detail dazu Absatz 5.5.a.

<sup>145</sup> Dieser Nachweis findet sich in *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 126.

<sup>146</sup> Der italienische Mentalist Benedetto Croce hatte im Jahr 1940 gegen Deweys pragmatistische Ästhetik von 1934 eine Plagiatskritik erhoben. Diese Kritik ist in die ironischen Worte gekleidet, daß Croce sich freuen würde, bei Dewey »auf jeder Seite« auf Thesen zu stoßen, die in Italien »schon längst formuliert worden« seien. »An Italian reader is pleasantly surprised to meet on every page observations and theories long since formulated in Italy and familiar to them.« *Croce, Benedetto: Intirno all'estetica del Dewey*. In: *La Critica*. 1940, 348–354. Auch als *ders.: L'estetica di John Dewey*. In *ders. Discorsi di Varia Filosofia* 2. Bari 1945, 112–119. Im Text zit. nach *ders.: On the Aesthetics of John Dewey*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6. Übers. von K. Gilbert. 1947–1948, (203–207) 203. Vgl. auch Deweys Antwort a. a. O. 207 ff. Mit seiner Plagiat-Kritik ist Croce allerdings gründlich auf dem Holzweg. (1) Croce legt Dewey nämlich erstens durch verzerrende Paraphrase Thesen in den Mund, die nur dem Anschein nach mentalistisch sind. Die Diskussion zwischen Croce und Dewey habe ich ausführlich aufgearbeitet in *Raters-Mohr: Intensität und Widerstand*. A. a. O. 130–143. Vgl. außerdem auch Douglas, G. H. *A Reconsideration of the Dewey – Croce Exchange*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24. 4. 1970, 497–505; sowie Romannell, P.: *A Comment on Croce's and Dewey's Aesthetics*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8. 1949–1950, 125–128; sowie Simoni, F. S.: *Benedetto Croce. A Case of International Misunderstanding*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11. 1952–1953, 7–14. (2) Schwerer fällt jedoch zweitens ins Gewicht, daß die mentalismusverdächtigen Thesen, die Croce als Beleg auflistet, keinesfalls aus der mentalistischen Ästhetik des frühen Croce stammen, wie der Italiener behauptet. Sie stammen vielmehr ohne jeden Zweifel aus Andrew Bradleys Antrittsvorlesung. Wenn ich das jetzt im Detail belegen würde, würde das Ergebnis lauten, daß es die Ästhetik des Second-Oxford-Idealismus und nicht etwa die Ästhetik Croces war, die in Deweys pragmatistischer Ästhetik ihre idealistischen Spuren hinterlassen hat.

kannte Dewey durch Morris (s.o.). Wenn es um die Einflüsse auf Deweys Ästhetik geht, sollte jedoch auch Albert C. Barnes<sup>147</sup> nicht unerwähnt bleiben, der Deweys Kunstverständnis entscheidend geprägt hat. Dem Industriellen gehörte eine der bedeutendsten Sammlungen von Bildern französischer Impressionisten seiner Zeit; er hat ein viel beachtetes kunsthistorisches Werk mit dem Titel *The Art in Painting* (1925) und einige Schriften über Matisse, Renoir und Cézanne verfaßt; vor allem aber schleifte er Dewey durch die berühmten Museen Europas; Deweys Ästhetik *Art as Experience* ist schließlich »To Albert C. Barnes. In Gratitude« gewidmet. Ganz speziellen Einfluß hatte schließlich noch ein Denker, den man in einer Abhandlung zur Ästhetik wahrscheinlich ganz zuletzt erwarten würde. Deweys Ästhetik ist nämlich auch unter dem Einfluß der Evolutionstheorie von Charles Darwin<sup>148</sup> entstanden. Damit steht Dewey ein weiteres Mal deutlich sichtbar auf den Schultern des frühen Bosanquet, der schließlich schon 1892 gefordert hatte, daß eine angelsächsische Ästhetik der Zukunft dem von Darwins *On the Origin of Species* von 1859 erzeugten neuen Wissenschaftsverständnis Rechnung tragen müsse.<sup>149</sup> Auf Darwins Evolutionstheorie basiert die Strategie, mit der Dewey seinen schon 1893 gefaßten Plan der Rückverortung der Kunst in das alltägliche Leben im Jahr 1934 schließlich in die Tat umsetzt. Darwins Gewicht zeigt sich schon am Einstieg, den Dewey seiner späten Ästhetik gibt.

(b) *Animalische, menschliche und ästhetische Erfahrungen.* Deweys »Philosophie der Kunst« verfolgt das Anliegen, die »Kontinuität zwischen der ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen« wiederherzustellen.<sup>150</sup> Realisieren läßt sich dieses Projekt laut Dewey nur über den »Umweg« von Darwins Evolutionstheorie.

<sup>147</sup> Albert Coombs Barnes (1872–1951) war Gründer der *Barnes Foundation* 1922. Vgl. zum Einfluß von Barnes auf Dewey *Alexander: John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature*. A. a. O. 55.

<sup>148</sup> Vgl. zum Einfluß Darwins auf Dewey auch *Dewey, John: The Influence of Darwinism on Philosophy*. 1909. Im Text zit. nach: *The Middle Works* 4. A. a. O. 1977, 3–14; sowie *Dewey, Robert E.: The Philosophy of John Dewey. A Critical Exposition of his Method, Metaphysics, and Theory of Knowledge*. The Hague 1977, 54–61.

<sup>149</sup> *Bosanquet: History*. A. a. O. (442–447) 442.

<sup>150</sup> *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 9–18. Deweys Prämisse lautet, daß man die »allgemeine Bedeutung« von Kunstwerken nur erkennen könne, wenn man Kunstwerke in ihren »Entstehungsbedingungen« und in ihren »Auswirkungen in der Erfahrung« betrachtet. Deweys Beispiel ist der Parthenon-Tempel, der sich in seiner eigentlichen »Be-

Um die Rolle der Kunst für das Leben der Menschen begreifen zu können, müsse man nämlich »auf das unter der menschlichen Entwicklungsstufe stehende animalische Leben« zurückgehen, weil »das Wesen« aller Lebensvollzüge durch die »Grundbedingungen des Lebens bestimmt« sei.

Alle Lebensvollzüge vom animalischen bis zum menschlichen Niveau betrachtet Dewey als interaktive Lebenserhaltungsprozesse, in denen das Lebewesen in einer bestimmten Umwelt ein bestimmtes Bedürfnis entwickelt, um es in dieser Umwelt zu befriedigen. Die Prozesse können erfolgreich sein. Dann verwandelt sich der Ausgangszustand des Verlangens in einen Zustand befriedigter Harmonie, während der Impuls zum Handeln durch Disharmonie im Falle des Mißlingens stärker wird. Von diesem »gleichbleibenden Rhythmus« von Disharmonie und Harmonie, von Eingreifen und Anpassung, »vom Verlust der Integration in die Umwelt und ihrer Wiederherstellung« sind laut Dewey alle Lebensvollzüge gekennzeichnet. Mit einigen Bauchschmerzen muß der an Kants *Kritiken* geschulte deutsche Leser dann registrieren, daß Dewey diese elementaren Lebensvollzüge als »Erfahrung« bezeichnet. Für Dewey ist »Erfahrung« der lebenserhaltende interaktive Bedürfnisbefriedigungsprozeß eines Lebewesens unter seinen jeweiligen Umweltbedingungen.<sup>151</sup>

Die menschliche Erfahrung ist laut Dewey dadurch gekennzeichnet, daß der Mensch im Gegensatz zum instinktgesteuerten Tier mit Intelligenz gesegnet ist. Unter »Intelligenz« versteht Dewey erstens die bewußte Einsicht in die Relation von Mitteln und Zwecken, und zweitens die Fähigkeit, dieses Wissen auch gezielt einzusetzen. Die menschliche Erfahrung ist also davon geprägt, daß der Mensch intelligent abwägen und überlegen kann, welche Mittel er zur Realisierung welcher Zwecke am effektivsten einsetzen kann.<sup>152</sup>

Was aber kennzeichnet den speziellen ästhetischen Typus der menschlichen Erfahrung? Programmatisch betont Dewey, daß das Ästhetische für einen Pragmatisten »nicht von außen in die Erfahrung eindringt, weder über eitlen Luxus noch über eine transzendente Idealität«, sondern daß es »die geläuterte und verdichtete Ent-

---

deutung« nur als »Ausdruck« der »Welterfahrung« der Bewohner der antiken Republik erschlösse.

<sup>151</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 18–28, 57. Zur Debatte um Deweys überaus problematischem Begriff von »Erfahrung« vgl. *Raters-Mohr: Intensität und Widerstand*. A. a. O. 143–170.

<sup>152</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 33–36.

wicklung von Eigenschaften ist, die Bestandteil jeder normalen ganzheitlichen Erfahrung sind«. Drei Eigenschaften exponiert Dewey.

Erstens ist jede Erfahrung als Bedürfnisbefriedigungsprozeß laut Dewey auf ein Ziel ausgerichtet. Nun kann Außergewöhnliches, Besonderes und Wichtiges zur Disposition stehen, oder auch Banales und Unwichtiges. Von einer ›ästhetischen Erfahrung‹ (aesthetic experience) spricht Dewey, wenn Wichtiges zur Disposition steht, während er von einer ›banalen Erfahrung‹ (ordinary experience<sup>153</sup>) redet, wenn man etwas tun muß, was langweilt, emotional nicht betrifft oder nicht wirklich fordert. Auf den Einfluß Bosanquets deutet es hin, wenn Dewey betont, daß die Anlässe ästhetischer Erfahrung nicht zwangsläufig von erfreulichem Charakter sein müßten. So können wir laut Dewey beispielsweise ein außergewöhnliches »Essen in einem Pariser Restaurant« ästhetisch erfahren, aber auch »einen Streit mit jemandem, der uns einmal sehr nahe stand«, oder »ein Unglück, das um Haaresbreite abgewendet werden konnte«. Es sei jedoch ausgeschlossen, daß ästhetische Erfahrungen unter den entfremdeten und monotonen Produktionsbedingungen in den Fabriken seiner Zeit stattfinden können. (Wir befinden uns im sozialen und ethnischen Schmelztiegel der Einwandererstadt Chicago, in der Bertolt Brecht etwa zur selben Zeit seine *Johanna der Schlachthöfe* auf die Barrikaden steigen läßt.)

Banale und ästhetische Erfahrungen unterscheiden sich zweitens durch ihren Erfolg. Wenn eine Erfahrung »wegen äußerer Unterbrechungen oder innerer Lethargie« ohne einen »vollendeten Abschluß im Bewußtsein« abgebrochen wird, handelt es sich um eine banale Erfahrung. Wenn eine Erfahrung jedoch einen erfolgreichen Höhepunkt in dem Sinne hat, daß »eine Arbeit zufriedenstellend abgeschlossen« wird oder »ein Problem seine Lösung« findet, liegt eine ästhetische Erfahrung vor.

Dewey's drittem Merkmal zufolge behalten wir ästhetische Erfahrungen als ein prägnantes Ganzes und als »eine« Erfahrung deutlich in Erinnerung. Das heißt, daß in der ästhetischen Erfahrung eine intensive unverwechselbare emotionale Qualität »so weit vorherrschend« ist, »daß sie die Erfahrung insgesamt« einfärbt. Banale Er-

<sup>153</sup> Ich habe das englische ›ordinary‹ mit ›banal‹ übersetzt, weil ›alltäglich‹ bzw. ›gewöhnlich‹ nicht gemeint sein kann. Schließlich lautet die Pointe von Dewey's Ästhetik ja, daß alltägliche Erfahrungen in gewöhnlichen Erfahrungskontexten unter günstigen Bedingungen ästhetische Erfahrungen sein können.

fahrungen sind hingegen so diffus, daß sie im grauen Fluß alltäglicher Lethargie untergehen und nicht prägnant in Erinnerung bleiben.<sup>154</sup> Damit ist die ästhetische Erfahrung Deweys ein Bedürfnisbefriedigungsprozeß, der bewußt gesteuert wird, in dem etwas Wichtiges zur Disposition steht, und der sowohl einen erfolgreichen und befriedigenden Abschluß als auch eine intensive emotionale Qualität hat, mit der er deutlich in Erinnerung bleibt. Diese Definition ist zweifellos ungewöhnlich. Schließlich war bislang weder von Kunstwerken noch vom Schönen die Rede. Wie ungewöhnlich die Definition tatsächlich ist, zeigt ein Blick auf ihre drei wichtigsten Implikationen.

Zu betonen ist vor allem, daß ästhetische Erfahrungen nur unter Bedingungen stattfinden können, in denen man sowohl starke Bedürfnisse entwickelt als auch eine echte Chance zu ihrer Realisierung hat. Das ist mit Blick auf Andrew Bradleys Problem entscheidend, weil Dewey damit die Bedingungen unseres alltäglichen Lebens benennt. In einer fiktiven Welt des »beständigen Wandels« können laut Dewey hingegen keine ästhetischen Erfahrungen stattfinden, weil »sich Veränderungen nicht akkumulieren« und »nicht auf ein bestimmtes Ergebnis zu bewegen« könnten. Dasselbe würde unter umgekehrten Vorzeichen für das Schlaraffenland und für jede andere Welt gelten, die alle Bedürfnisse erfüllt und insofern »keine Gelegenheit zu Konfliktlösungen bieten würde«. Mit diesen Passagen stellt sich Dewey sowohl gegen den italienischen Mentalismus als auch gegen die englische Romantik. Sie besagen nämlich, daß ästhetische Erfahrungen weder in der Weltabgeschlossenheit der mentalistischen Monade noch in den transzendenten Traumwelten der Romantik stattfinden können. Für Dewey bietet einzig »die wirkliche Welt – die, in der wir leben« die adäquaten Rahmenbedingungen dafür, daß ästhetische Erfahrungen stattfinden können.<sup>155</sup> So löst sein Pragmatismus quasi en passant das von Bradley aufgeworfene Problem der

<sup>154</sup> Zur Plausibilisierung knüpft Dewey fast wörtlich an Bosanquets Unterscheidung von Gefühl (feeling) und Emotion (emotion) an. Wie Bosanquet, so betont auch Dewey, daß eine emotionale Reaktion kein Gefühl mit situationseinfärbender Kraft sei. Und wie Bosanquet, so bezeichnet es schließlich auch Dewey als ein »Wunder«, daß »das Gefühl« in einer Situation »das Übereinstimmende auswählen« und »dem Ausgewählten seine Farbe« verleihen und so der Erfahrung ihre »qualitative Einheit verleihen« kann. Vgl. *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 47–56 und *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. vi. Vgl. auch Abschnitt 5.3.

<sup>155</sup> *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 25 ff.



Verortung der Kunst im alltäglichen Leben. Wie hätte Bradley wohl auf Deweys biologischen Evolutionismus reagiert?

Auf eine zweite Implikation reagieren bis heute viele Kritiker allergisch: Daß sich nämlich prinzipiell alle Tätigkeitsformen zu ästhetischen Erfahrungen entwickeln sollten. So muß laut Dewey jede intellektuelle Erfahrung, »um in sich vollständig zu sein, den Stempel der Ästhetik tragen«. Sie muß einen erfolgreichen Abschluß in einer Konklusion haben. Sie sollte zudem »in ihrem aktuellen Verlauf«<sup>156</sup> von intensiver Emotionalität geprägt sein, wenn die Emotion auch anders als bei ästhetischer Tätigkeit im engeren Sinne nicht im Fokus der Aufmerksamkeit stehen sollte. Vergleichbares gilt für praktische Tätigkeiten: Laut Dewey kann selbst das simple Aufräumen eines Zimmers im Bestfall ästhetischen Charakter entwickeln, wenn wir am Ende zufrieden auf das aufgeräumte Zimmer blicken und den erfolgreichen Abschluß unserer Handlung bewußt genießen.<sup>157</sup>

Die dritte Implikation besagt, daß keine ästhetische Erfahrung ohne Intelligenz und ohne praktische Aktivität stattfinden kann. Es ist zweifelsohne gegen den mentalistischen Mythos vom dumpf-naiven Künstlerdasein gerichtet, wenn Dewey die »seltsame Vorstellung« attackiert, »der Künstler denke nicht, während der Wissenschaftler nichts anderes tue«. Für Dewey leistet die Intelligenz »das Erkennen der Beziehung zwischen dem, was getan, und dem, was erlebt wird«. Darauf kann laut Dewey kein Künstler verzichten. Schließlich müsse jeder Maler »den Effekt eines jeden einzelnen Pinselstriches« genau kennen. Denselben Stellenwert mißt Dewey den praktischen Anteilen des künstlerischen Schaffens bei. Offensichtlich der Komplementärästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus ver-

<sup>156</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 49–52.

<sup>157</sup> Wegen dieser Ausdehnung des ästhetischen Feldes ist Deweys Ästhetik heftig kritisiert worden. Um einige Kostproben zu geben: »He frequently leaves off where the problem of the philosophy of art begins.« *Tamme, Sister Anne Mary: A Critique of John Dewey's Theory of Fine Art in the Light of the Principles of Thomism*. Diss. Washington 1956, 86. »Having esthetic and non-esthetic factors treated as an inseparable mixture.« *Crosser, Paul: The Nihilism of John Dewey*. New York 1955, (155, 99, 118f., 122, 144, 158) 100. »He does not adequately (...) distinguish in degree, the esthetic from practical and the intellectual.« *Zink, Sidney: The Concept of Continuity in Dewey's Esthetics*. In: *The Philosophical Review* 52. 1943, (392–400) 392, 396, 400. Vgl. auch *Baumeister, Thomas: Kunst als Erfahrung: Bemerkungen zu Deweys ›Art as Experience‹*. In: *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 37. 1983, (616–624) 622. Vgl. dazu auch *Raters-Mohr: Intensität und Widerstand*. A. a. O. 179f.

pflichtet, lauten seine Argumente, daß die physischen Materialien mit ihren speziellen Beschaffenheiten einen entscheidenden Anteil an den künstlerischen Produktionsprozessen hätten, und daß die materialen »Eigenschaften, so wie sie wahrgenommen werden«, die Probleme »der Herstellung«<sup>158</sup> in entscheidendem Maße mitbestimmen würden. Sein Beispiel sind die mittelalterlichen Kathedralen. Ihre wuchtige Materialität muß laut Dewey im Zuge des Kathedralenbaus immer wieder ein Anlaß gewesen sein, die jeweiligen Baupläne zu ändern und dem Material anzupassen.

(c) *Die Tätigkeit Kunst als Ausdruckshandlung.* Weil sich die ästhetische Erfahrung durch ihre befriedigende Erlebnisqualität und nicht durch ihre Anlässe oder Gegenstände von anderen Erfahrungen unterscheidet, können prinzipiell alle Tätigkeiten des alltäglichen Lebens die Merkmale der ästhetischen Erfahrung tragen. Wenn man über *Art as Experience* spricht oder schreibt, sollte diese These im Zentrum stehen. Aber bedeutet das, daß Dewey über Kunst im emphatischen Sinne nichts zu sagen hat, wie die gängige Kritik behauptet? Die Kritik ist auf dem Holzweg.<sup>159</sup> Die Tätigkeit Kunst (art) im emphatischen Sinne bestimmt Dewey nämlich ganz im Sinne der Second-Oxford-Ästhetik (und nicht etwa im Sinne des frühen Croce, wie dieser in seiner Plagiatskritik behauptet<sup>160</sup>) als Ausdruckshandlung, die auf die adäquate physische Verkörperung von besonders intensiven und aufrichtig erlebten Gefühlen abzielen hat.

Deweys biologistischem Ansatz zufolge steht am Anfang jeder Ausdruckshandlung ein ungestilltes Bedürfnis, welches das Lebewesen veranlaßt, sein »Verlangen« in irgendeiner Weise zu äußern. Deweys Beispiele (die sich beim späten Collingwood übrigens fast wörtlich wiederfinden) sind ein Wutanfall und das Schreien eines Babys. Laut Dewey haben allerdings weder die »Gefühlsentladung« des Wütenden noch das Schreien des Babys schon »expressiven Charakter«. Beides bezeichnet er als ein bloßes »Ausspießen von Gefühlen«.

---

<sup>158</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 23 f., 57–69.

<sup>159</sup> Eine ausführliche Entgegnung findet sich in meinem Aufsatz *Raters, Marie-Luise: Wozu Kunst? Zur Rolle des Kunstwerks in John Deweys Art as Experience*. In: *Musik und Ästhetik*. Stuttgart 2004, 49–62. Siehe zu einer Verteidigung Deweys in diesem Punkt auch *Früchtl, Josef: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*. Frankfurt 1996, 88–91. Eine ähnliche Position wie Früchtl vertritt *Zeltner, Philip M.: John Dewey's Aesthetic Philosophy*. Amsterdam 1975, 17.

<sup>160</sup> Croce erhebt diese Kritik in *Croce: Intorno all'estetica del Dewey*. A. a. O. insg.

Der Sprung zur Ausdruckshandlung ereignet sich im Falle des Babys, sobald es registriert, »daß bestimmte Handlungen verschiedene Folgen nach sich ziehen«. Sobald das Kind nämlich beginnt, »die Bedeutung seines Tuns zu begreifen«, wird es »die planlose Handlung mit Absicht« ausführen. Dann ist »aus blindem Aufschäumen« das »absichtsvolle Tun«<sup>161</sup> einer wirklichen Ausdruckshandlung geworden. Ganz in der Tradition des Second-Oxford-Hegelianismus spricht Dewey also von einer ›Ausdruckshandlung‹, wenn ein Gefühl absichtlich, bewußt und gelenkt geäußert wird.

Bewußte Ausdruckshandlungen gibt es nun offensichtlich auch jenseits der Kunst. An die künstlerische Ausdruckshandlung stellt Dewey drei weitere Bedingungen.

Er fordert erstens, daß Künstler besonders »brennende Sehnsüchte und Leidenschaften« zum Ausdruck zu bringen versuchen. Im Zuge dessen distanziert sich Dewey von der Ästhetik des frühen Croce, welche die ästhetisch zu formenden Gefühle als neutrales Rohmaterial angesehen hatte.<sup>162</sup> Deweys Einwand lautet, daß »nur eine kraftlos gewordene, subjektive Metaphysik« von »irgendeinem ungeformten Stoff als Arbeitsgrundlage« ästhetischer Tätigkeit reden könne. Ein weiterer Gegner ist die Ästhetik Kants. Dewey kritisiert zunächst (wegen dieses Einstiegs vermute ich einen Einfluß von Coleridges Essay *Last Days of Immanuel Kant*<sup>163</sup>), daß die Kantische

<sup>161</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 72–77.

<sup>162</sup> Vgl. dazu Croce: *Estetica*. A. a. O. 6–12. Diskutiert wird das in Abschnitt 4.4.

<sup>163</sup> Daß Dewey Coleridges Schrift kannte, äußert sich in *Dewey: From Absolutism to Experimentalism*. A. a. O. 196 (s. u.). Coleridge hatte kritisiert, daß in der Kantischen Philosophie eine Trennung zwischen der Erfahrung und einer eigentlichen, unerkennbaren Realität aufgebaut worden sei. Nach Coleridge ist es unverzichtbar, daß menschliche Erfahrung einen Realitätsbezug hat, damit sie sinnvolle Erfahrung ist. So könne man sagen, daß eine Harfensaiten klingt, weil sie schwingt; tatsächlich aber müsse sie durch die äußere Einwirkung durch die Hand der Harfinistin zum Schwingen gebracht werden. Genauso könne es zu keiner sinnvollen Erfahrung ohne Einwirkung der Realität kommen. Kant habe nicht begründet, warum die Realität uns in einer Weise affiziert, daß wir sinnvolle Erfahrungen machen, aufgrund derer wir uns verhalten können. Die Instanz, die eine Verbindung zwischen eigentlicher Realität und Erfahrung leisten könnte, sieht Coleridge in den Kantischen Vernunftideen. Nach Coleridge hat Kant seinen Ansatz jedoch nicht zu Ende gedacht, weil er, begründet durch die Antinomien, den Vernunftideen nicht mehr Realitätsentsprechung zugesprochen habe als den Anschauungsformen und den Kategorien. Unter dem Einfluß Schellings bestimmte Coleridge dann die Vernunft als diejenige Instanz, durch die die Einheit von eigentlicher Realität und Erfahrung gewährleistet wird. Vgl. dazu Coleridge, *Samuel Taylor: Aids to Reflection*. 1825 (hier insbesondere den Essay *The Last Days of Immanuel Kant*). In

Philosophie generell »Erfahrung« für etwas halte, »was ausschließlich innerhalb eines Subjekts oder Geistes oder Bewußtseins anzutreffen ist« und so »das Band zwischen dem Subjekt und seiner Welt« zerschneidet. Den Schwerpunkt seiner Kritik legt Dewey darauf, daß Kants Ästhetik eine »durchweg blutarmer Konzeption der Kunst« vorstelle, indem sie den ästhetischen Zustand als den kontemplativen Zustand eines interessenlosen Wohlgefallens auffaßt und den »ästhetisch Perzipierenden« so von der Lebenswelt abschneidet. In Deweys Augen ist es völlig unverständlich, wie man in »Gegenwart eines Sonnenunterganges, einer Kathedrale oder eines Blumenstrausses« erwarten kann, daß der Rezipient »frei von Wunsch und Begehrungsvorstellungen nicht nach dem Gegenstand« verlangen soll. Drastisch erklärt Dewey es sogar für völlig »absurd«, aus dem ästhetischen Erleben »Bedürfnis, Verlangen und Neigungen« auszuschließen. Im Gegenteil sind Bedürfnisse, Wünsche, Begehrlichkeiten und »leidenschaftliche Gefühle« für Dewey sogar das »höchst Charakteristische«<sup>164</sup> des ästhetischen Erfahrens. Das ist deutlich der gefühl-ästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus verpflichtet.

---

ders.: *The Complete Works of S. T. Coleridge*. (2 Bde.) Bd. 2. Hrsg. v. W. G. T. Shedd. London 1901. Coleridges Kant-Kritik wurde ihrerseits kritisiert mit dem Einwand, Kant hätte durchaus eine Verbindung zwischen Realität und Erfahrung angenommen (das Ding an sich »affiziere« die Sinne); es läge nur jenseits der menschlichen Erfahrungsmöglichkeiten, die Grenzen der Erfahrung selbst zu überschreiten. Muirhead verteidigt Coleridges Kritik gegen diesen Einwand mit dem Argument, daß Kants Rede vom »Affizieren« eine Leerformel sei, mit der der Hiatus zwischen den Erfahrungsrastern und der Realität nicht überbrückt würde. Muirhead, John H.: *Coleridge as Philosopher*. London 1930<sup>3</sup>/1970, 93 f.

Coleridges Essay hatte vermutlich großen Einfluß auf Deweys späte Theorie der Realität. Ihr Ausgangsproblem ist nämlich der (vorgeblich) Kantische Dualismus zwischen Realität und Erfahrung. In seinem Aufsatz *Experience and Objective Idealism* bezeichnete Dewey den Lösungsvorschlag des objektiven Idealismus (von Coleridge) als willkürlich: Es gebe keine guten Gründe, die Vernunft als übergeordnete Instanz und als Garant der Einheit zwischen Realität und Erfahrung zu postulieren. Dewey, John: *Experience and Objective Idealism*. 1906. Im Text zit. nach *The Middle Works*. A. a. O. Bd. 10, 128–144. Vgl. auch ders.: *The Philosophical Work of Herbert Spencer*. 1904. Im Text zit. nach: *The Middle Works*. A. a. O. Bd. 3, (193–209) 195. Vgl. mit ersten Ansätzen zu Deweys Lösung Dewey, John: *The Postulate of Immediate Empiricism*. 1905. Im Text zit. nach: *The Middle Works*. A. a. O. Bd. 3, (158–167) 158. Vgl. zu Deweys Erfahrungssystem ausführlicher Raters, Marie-Luise: *Die Dinge sind, wie sie erfahren werden*. Idealismus oder objektiver Realismus in Deweys Erfahrungssystem? In: *The Role of Pragmatics in Contemporary Philosophy* Bd. 2. Hrsg. v. P. Weingartner, G. Schurz, G. Dorn. Kirchberg am Wechsel 1997, 808–814.

<sup>164</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 289–305.

Über die Ästhetik der englischen Romantik äußert er sich dann allerdings ebenfalls kritisch. Sie macht in Deweys Augen die Kunst nämlich »zu etwas Esoterischem« und Elitärem, wenn sie behauptet, daß die Gefühle der Kunst nur »in einigen Begabten« und »abgründig von anderen Gefühlserfahrungen getrennt«<sup>165</sup> zu finden seien. Intensive Gefühle kennen auch die Nichtkünstler. Intensives Fühlen allein kann also keine hinreichende Bedingung des Kunstschaffens sein.

Künstler zeichnen sich laut Dewey vielmehr zweitens dadurch aus, daß sie sich ihren intensiven Gefühlen besonders offen stellen und nichts verdrängen. (Dasselbe wird der späte Collingwood<sup>166</sup> ebenfalls von den Künstlern einfordern.)

Drittens muß sich der Künstler nach Dewey der »Schwerarbeit«<sup>167</sup> der eigentlichen künstlerischen Ausdruckshandlung unterziehen, die sich durchaus über eine lange Zeitspanne erstrecken kann. So habe schließlich selbst »der Allmächtige« ganze »sieben Tage« benötigt, »um Himmel und Erde zu schaffen«. (Eine fast gleichlautende Passage findet sich wieder beim späten Collingwood.) Worin besteht diese Arbeit? Deweys Antwort zeigt einmal mehr seine Verwurzelung in der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus. Die erste Phase besteht laut Dewey darin, daß der Künstler »das rohe,

<sup>165</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 77–89.

<sup>166</sup> Wie ich nicht feststellen konnte, ob der späte Collingwood Deweys Ästhetik kannte (vgl. Abschnitt 6.4.), konnte ich auch nicht feststellen, ob Dewey Collingwoods frühe ästhetische Schriften kannte. Auffällig ist jedoch, daß Dewey dem »Mythos« der englischen Romantik von der »Inspiration« des Künstlers durch »einen Gott oder die Muse« genau erklärt wie Collingwood, nämlich psychologisch mit unbewußtem, Wissen und unbewußten Erinnerungen, die plötzlich zutage treten, was subjektiv als Inspiration erlebt würde. Vgl. Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 80 und Collingwood: *Outlines*. A. a. O. 93 f. Im 12. Kapitel verahrt sich Dewey dann mit denselben Argumenten wie Collingwood gegen den Verdacht, daß die ästhetische Erfahrung der Illusion, dem Träumen oder dem Spielen von Kindern vergleichbar sei. Vgl. Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 321–328 und Collingwood: *Speculum Mentis*. A. a. O. 91–107.

<sup>167</sup> Illustrierend zitiert Dewey Edgar Allans Poes Polemik aus dem Essay *The Philosophy of Composition* von 1846, daß die angelsächsischen Romantiker gern so »verstanden sein« möchten, »als arbeiteten sie in einer Art holden Wahnsinn«. Tatsächlich aber würde jeder »Blick hinter die Kulisse« des Kunstschaffens offenbaren, daß sich auch diese Künstler mühsam mit »unzähligen flüchtigen Gedanken« und mit endlosem »Streichen und Einfügen« abplagen mußten. Poe, Edgar Allan: *The Philosophy of Composition*. In: *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*. April 1846. Im Text zit. nach ders.: *Methode der Komposition*. In: E. A. Poe: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Bd. 5 Hrsg. v. K. Schuhmann, H. D. Müller. Zürich 1994, (196–211) 197. Vgl. näherhin Abschnitt 2.5.

ursprüngliche Erfahrungsmaterial« seiner intensiv und aufrichtig empfundenen Gefühle aufarbeitet und verdichtet.<sup>168</sup> Dann muß notwendig eine zweite Phase der adäquaten Verkörperung der verdichteten Gefühle folgen. Der handwerklich-technische Aspekt der künstlerischen Ausdruckstätigkeit ist Dewey ausgesprochen wichtig. Ausführlich betont er immer wieder, daß der intensiv Fühlende nur »bis zu einem gewissen Grad« künstlerisch tätig sei, wenn ihm an dem »mangelt«, was »den Künstler in der Ausführung kennzeichnet«. Gemeint ist damit ausdrücklich »das Vermögen«, sich eines bestimmten physischen Materials »zu bemächtigen und es in ein authentisches Ausdrucksmedium zu transformieren«. Wie für Bosanquet, so ist auch für Dewey nur derjenige ein Künstler, der das, was er intensiv fühlt, auch adäquat in physischen Gestalten verkörpern kann. Die physische Verkörperung macht in Deweys Augen »einen wesentlichen Bestandteil des Kunstwerks« (work of art) aus. Wie die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus in ihrer Opposition gegen Croces Mentalismus, so sieht auch Deweys pragmatistische Ästhetik im physischen Kunstwerk (object of art) die adäquate Verkörperung eines aufrichtig empfundenen, leidenschaftlichen Gefühls in physischem Material.<sup>169</sup>

(d) *Die Adäquatheit der physischen Verkörperung.* Auf Distanz zur Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus geht Dewey allerdings ausgerechnet mit seiner Antwort auf die Gretchenfrage jeder Gefühlsästhetik, die der frühe Dewey so anschaulich in die Frage gekleidet hatte, wie »Materie« mit einer »Bedeutung schwanger gehen kann«<sup>170</sup>. Der späte Dewey fragt, wie »Bedeutungen und Werte, die

<sup>168</sup> Dewey bringt das Beispiel, daß das »von Lord Tennyson in dem Gedicht *In Memoriam*« beispielsweise herausgearbeitete Gefühl, nicht mehr »identisch mit Kummer« sei, »der sich in Weinen und niedergeschlagener Stimmung äußert«, sondern zu einem Ausdruck von Kummer geworden sei. Bezeichnenderweise illustriert Apata den Unterschied zwischen Emotion und Gefühl bei Bosanquet mit dem fast gleichlautenden Beispiel eines Gedichtes von Thomas Gray über den Kummer nach dem Verlust eines Freundes. *Apata, Gabriel: Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. In: *British Idealism and Aesthetics*. A. a. O. (177–196) 191 f. Vgl. dazu Abschnitt 5.3.

<sup>169</sup> *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 79, 90–96, 227–247. Dewey distanziert sich noch einmal von Croce mit der Bemerkung, daß ein Bildhauer »seine Skulptur« schließlich »nicht nur in geistigen Kategorien« entwerfen würde, sondern ganz wesentlich auch »in den Kategorien von Ton, Marmor oder Bronze«.

<sup>170</sup> The question is »how sense material may be pregnant with meaning?« *Dewey: Review*. A. a. O. 195.

von früheren Erfahrungen abgeleitet« wurden, »mit den im Kunstwerk direkt dargestellten Eigenschaften« soweit »verschmelzen« können, daß das Kunstwerk etwas über individuelle Sichtweisen auf die Welt mitteilen kann? In den Passagen zu diesem Fragenkomplex begibt sich Dewey in Opposition zur Assoziationspsychologie, auf der die Ästhetik des späten Bosanquet ja aufruht.<sup>171</sup> Dewey unterstellt ihr im Kern (aus mir allerdings nicht nachvollziehbaren Gründen), daß sie »das assoziierte Material und die unmittelbare Farbe oder den Klang, wodurch es hervorgerufen wird« voneinander trennen würde. Innerhalb der Assoziationspsychologie unterscheidet er zwei »gegensätzliche, aber gleichermaßen falsche Auffassungen vom Wesen des Ausdrucks«.

Deweys erster Gegner ist eine Position, der zufolge »die ästhetische Ausdrucksfähigkeit« in den »unmittelbar sinnlichen Eigenschaften« zu suchen ist. Dewey veranschaulicht diese Position mit dem Beispiel, daß »gerade und gekrümmte« Linien »verschiedene ästhetische Eigenschaften« hätten. Erklärt wird das Deweys Wiedergabe zufolge damit, daß »die Sprödigkeit der geraden Linie« auf die »Neigung des Auges« zurückzuführen sei, beim »Sehen die Richtung zu verändern«. Diese Neigung würde durch eine gerade Linie nicht befriedigt. Im Gegenteil würde das Auge gegen seine Neigung »gezwungenermaßen in ein- und derselben Richtung« gehalten. Deshalb würde eine gerade Linie eine eher »unangenehme« Erfahrung provozieren. »Gekrümmte Linien« könnten hingegen als »angenehm« gelten, »weil sie sich der natürlichen Bewegung des Auges« anpassen. Mit dieser Position kann nur die Ästhetik des späten Bosanquet gemeint sein, der zufolge alle physischen Objekte in einem elementaren Sinne expressiv sind, weil sie Assoziationen erwecken, die in ganz bestimmte emotionale Verfassungen versetzen.<sup>172</sup>

Dagegen wendet Dewey ein, daß der »anatomische Sehapparat« nie isoliert tätig sei. Also hätten wir es auch niemals mit isolierten »sinnlichen Eigenschaften« zu tun, sondern immer mit Gegenständen, die uns etwas Bestimmtes bedeuten. Sein Beispiel lautet, daß uns ein spitzer Winkel nicht deshalb unangenehm sei, weil er unser Auge zu zackiger Bewegung zwingt. Er sei vielmehr unangenehm, weil sich jeder schon einmal an »einer scharf hervorstehenden Ecke

<sup>171</sup> Vgl. Abschnitt 5.3.

<sup>172</sup> Vgl. dazu *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 20f. Diskutiert wird diese Theorie in Abschnitt 5.3.



gestoßen« habe. Falls Bosanquet allerdings tatsächlich gemeint ist, schießt Deweys Einwand mit Kanonen auf Spatzen. Schließlich hätte der späte Bosanquet Deweys Folgethese wohl kaum bestritten, daß physische Strukturen für uns einen Bedeutungsgehalt haben, weil wir mit ähnlichen Strukturen in unserer Vergangenheit schon »eine Vielzahl von Erfahrungen« gemacht haben. Vielmehr hat der späte Bosanquet diesen Aspekt unter dem Stichwort der »Repräsentativität des Kunstwerks« erfaßt, die man »in der Schule des Lebens«<sup>173</sup> verstehen lernen muß.

Nicht sehr viel fairer geht Dewey mit der Position von Vernon Lee um, von der beim späten Bosanquet schon die Rede war.<sup>174</sup> Dewey unterstellt, daß für sie die sinnlichen Eigenschaften nur insoweit eine Rolle spielen würden, daß Dinge durch ihre Form an andere Dinge mit ähnlichen Formen erinnern. Dewey bezieht sich hier auf ein Beispiel, in dem von einer »fächerähnlichen Anordnung« von »steil zusammenlaufenden Linien« die Rede ist, die uns an eine Berglandschaft erinnern würde, weil Berglandschaften ähnliche Formen aufweisen. Einen Vorteil dieser Position sieht Dewey darin, daß sie die aktive Rolle des Betrachters bei der Auffindung der Ähnlichkeitsbeziehungen betont. Weil sich Lees Theorie jedoch ausschließlich auf die Formen konzentrierte, fällt Dewey über diese Ästhetik ebenfalls ein vernichtendes Urteil. Es lautet, daß eine Theorie keiner »ausdrücklichen Widerlegung« bedürfe, welche »die Farbe in der Malerei für ästhetisch irrelevant hält, oder die behauptet, die Töne in der Musik seien lediglich etwas, dem die ästhetischen Beziehungen übergestülpt werden«.

Nach diesen harschen Kritikgängen fällt Deweys eigene Antwort ausgesprochen dürrt aus. Er erklärt nämlich das Phänomen, daß physische »Kunstgegenstände« eine »Ausdrucksfähigkeit« haben können, lediglich tautologisch mit der Behauptung, daß sich physisches Material mit Bedeutungen aufladen könne. Darüber hinaus finden sich jedoch keine Überlegungen dazu, wie diese Bedeutungsaufladung vonstatten geht, und was ein Künstler im Umgang mit seinem physischen Material gegebenenfalls berücksichtigen

---

<sup>173</sup> »You have to rely upon special lessons, learned in the school of life.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 45. Vgl. ausführlich dazu Abschnitt 5.3.

<sup>174</sup> Bezeichnenderweise fehlen bei Dewey ebenso wie bei Bosanquet nähere Angaben. Vgl. *Lee, Vernon: Ohne Titel*. In: *Mitchel: Structure and Growth of the Mind*. O. O. o. J. 504 ff. So zitiert bei *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 23. Vgl. Abschnitt 5.3.

muß. Von Dewey erfahren wir lediglich, daß der Künstler mit irgendwelchen geheimnisvollen Strategien »jede Nuance der in den Dingen befindlichen Ausdrucksfähigkeit« auffangen und »zu einer neuen Lebenserfahrung« anordnen würde. Detailliertes hat er nicht zu sagen darüber, warum sich intensive Gefühle in physischem Material adäquat verkörpern lassen und warum physische Kunstwerke zum Erfahrungsaustausch anregen können. Das aber behauptet Dewey unmißverständlich mit der These, daß ein physisches »Kunstwerk erst dann seine Funktion erfüllt«, wenn es »in der Erfahrung anderer wirksam wird«. <sup>175</sup> Das Verhältnis der physischen Strukturen zum Gehalt des Kunstwerks betreffend, ist die Ästhetik des späten Bosanquet also zweifelsohne deutlich erhellender als die Ästhetik Deweys.

(e) *Gestalt und Gehalt*. Ihr begriffliches Repertoire zur Erfassung des Verhältnisses von emotionalem Gehalt und der physischen Gestalt eines Kunstwerks entfaltet Deweys Ästhetik wieder auf dem Boden der Second-Oxford-Hegelianischen Ästhetik. Dewey entwickelt es nämlich in auffällig enger terminologischer Anknüpfung an Bradleys Aristotelisierende Antrittsvorlesung *Poetry for Poetry's Sake* <sup>176</sup> von 1901, und das ausnahmsweise mit ausdrücklicher Benennung der Quelle <sup>177</sup>.

In einem ersten Schritt betont Dewey, daß Kunstwerke nicht nach ihrem allgemeinen Thema (subject) beurteilt werden dürften, der häufig mit dem Titel (title) des Gedichts wiedergegeben würde. <sup>178</sup> Ebenso uneingeschränkt schließt er sich Bradleys Antwort auf die

<sup>175</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 116–124, 142.

<sup>176</sup> Bradley, Andrew C.: *Poetry for Poetry's Sake*. 1901. In: *Oxford Lectures on Poetry*. A. a. O. 3–34. Siehe zu Bradleys Antrittsvorlesung Abschnitt 5.2. Die bis zur Sinnentstellung mangelhafte deutsche Übersetzung von Christa Velten verstellt leider diesen Sachverhalt. Deshalb füge ich in diesem Absatz gegebenenfalls die Originalbegriffe der englischen Ausgabe in Klammern hinzu. Vgl. dazu Dewey, John: *Art as Experience*. New York 1934. Im Text zit. nach *ders.: The Later Works*. Bd. 10. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville (1981 ff.) 114–118.

<sup>177</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 126.

<sup>178</sup> Zur Erinnerung: Bradley entwickelt diese Konzeptionen für Gedichte, verwendet sie synonym und schlägt vor, sie auf andere Kunstgattungen zu übertragen. Dem schließt Dewey sich an und ergänzt Bradleys sowieso schon dreifaches Vokabular für den individuellen Gehalt eines Kunstwerks überflüssigerweise noch um die Synonyme der »ästhetischen Materie« (esthetic matter) und der »innewohnenden Materie« (matter in). Vgl. Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 129.

Frage an, ob »der poetische Wert hauptsächlich von der Substanz« des Gedichtes oder »hauptsächlich von seiner Form«<sup>179</sup> abhängig sei. Auch laut Dewey sind »Form und Substanz in einem Kunstwerk« so sehr »miteinander verbunden«, daß das physische Objekt schließlich als geformte Materie (formed substance bzw. content bzw. matter) bzw. als gestalteter Gehalt anzusehen sei. Ein »Unterschied zwischen Form (form) und Substanz (substance)« ließe sich hingegen nur in »der theoretischen Reflexion« machen. Auch für Dewey ist »das Werk selbst« (the work itself) also ein Gehalt (matter), welches zur »ästhetischen Substanz« (esthetic substance) geformt wurde. Ja, zur Illustrierung richtet er an seine Leser sogar dieselbe Frage wie Bradley, ob sie etwa jemals beim Lesen eines Gedichtes »etwas als Bedeutung und Substanz«, und »etwas anderes« getrennt davon »als artikuliertes Geräusch wahrgenommen und genossen« und anschließend mit irgendwelchen geheimnisvollen Strategien »miteinander verbunden« hätten?<sup>180</sup>

Aufhorchen läßt jedoch Deweys Bemerkung, daß Bradleys Unterscheidung des allgemeinen Themas (subject) eines Kunstwerks von seinem individuellen Gehalt (substance) »sehr wohl den Auftakt zu einer weiteren Diskussion geben« könne. Gegen Bradleys Individualitätskult betont Dewey nämlich (der späte Collingwood wird sich auch hier anschließen), daß die Rede von der Individualität der künstlerischen Gehalte keineswegs bedeuten dürfe, daß sich die Künstler nur solcher Gehalte annehmen, die sie als Individuen privat für interessant halten. Dewey appelliert statt dessen an die Künstler, aus der äußeren Welt stammende Gehalte »auf eine besondere Weise« zu assimilieren, um sie »an die öffentliche Welt« in einer neuen »Form zurückzugeben«. Dahinter verbirgt sich die normative Anforderung an die Künstler, sich Gehalten von allgemeinem Interesse anzunehmen. Nur dann kann ihr Schaffen nämlich Deweys Überzeugung zufolge »in der Erfahrung anderer wirksam« werden, »in

<sup>179</sup> They say that »the poetic value lies wholly or mainly in the substance, and that it lies wholly or mainly in the form.« *Bradley: Poetry*. A. a. O. 14. Vgl. Abschnitt 5.2. Zur Terminologie: Die Konzeption des ›Gehalts‹ entsprechen im Second-Oxford-Hegelianismus die Begriffe ›substance‹ und ›matter. Der Konzeption der ›Gestalt‹ entspricht der Begriff ›form‹. Vgl. Absatz 5.2.c.

<sup>180</sup> Bei Bradley heißt es fast im selben Wortlaut: »Do you apprehend and enjoy as one thing a certain meaning or substance, and as another thing certain articulate sounds, and do you somehow compound these two?« *Bradley: Poetry*. A. a. O. 14.

die Erfahrungen anderer eingehen und ihnen eigene tiefere und abgerundete Erfahrungen ermöglichen«.

Terminologisch unterstützt Dewey diese Forderung, indem er Bradleys Begriffsraaster um die Kategorie des »Themengebiets« (subject-matter) erweitert. Diese Kategorie bezeichnet das kollektive Wissen und den übergreifenden Erfahrungshorizont zu einem bestimmten Thema, den der Künstler mit seinen Rezipienten teilen soll. Deweys Beispiel (hinter dem sich vermutlich eine Hommage an den Dichter verbirgt) ist Coleridges Ballade *The Ancient Mariner*<sup>181</sup>. Das allgemeine Thema der Ballade sei »die Tötung eines Albatrosses durch einen Matrosen und die sich daraus entwickelnden Folgen«. Dewey betont jedoch, daß ihr individueller Gehalt (matter) nur verstanden werden könne, wenn sich ein kulturell gewachsener Deutungshorizont zu dem Themengebiet (subject-matter) aufspannt und der Leser eine »mitgebrachte Gesamtheit der Erfahrungen von Grausamkeit und Mitleid gegenüber einem Lebewesen«<sup>182</sup> in den Rezeptionsprozeß hineintragen kann. Damit löst Deweys pragmatistische Ästhetik en passant ein gravierendes Problem der angelsächsischen Gefühlsästhetik, mit dem sich die Second-Oxford-Hegelianer noch konfrontiert gesehen haben. Die Gefühlsästhetik betrachtet Kunstwerke ja generell als adäquate physische Verkörperung eines individuellen intensiven Gefühls. Kann eine ästhetische Theorie so aufgefaßten Kunstwerken noch einen intersubjektiv interessanten Bedeutungsgehalt und Botschaftscharakter zusprechen?<sup>183</sup> Schließlich ist ein individuelles Gefühl ja »in seiner Art so einmalig«, daß es fraglich zu sein scheint, ob es »Gemeinsamkeit und Verbindung mit den Inhalten anderer Erfahrungsmodi«<sup>184</sup> gibt. Deweys pragmatistische Gefühlsästhetik löst dieses Problem, indem sie Bradleys Analyseraster um die Kategorie des »Themengebiets« erweitert.

Wie aus dem Abschnitt 5.1. bekannt, bleibt der Begriff der »ästhetischen Gestalt« bei Bradley unterbestimmt. Das dürfte der Grund sein, warum Dewey diesbezüglich statt an Bradley an Coleridge und Ruskin anknüpft. (Beide werden allerdings namentlich nicht be-

<sup>181</sup> Coleridges Ballade *The Rime of the Ancient Mariner* hatte um die Wende zum 20. Jahrhundert im angelsächsischen Sprachraum in etwa den Status, den bei uns Schillers *Das Lied von der Glocke* hat. Dewey führt sie gleich an zwei Stellen an. *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 130f., 369.

<sup>182</sup> *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 125–134, 154f.

<sup>183</sup> Vgl. dazu Absatz 1.1.c.

<sup>184</sup> *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 98.

nannt.) Wie Coleridge<sup>185</sup> will nämlich auch Dewey unter der ›Hülle‹ (shape) eines Gegenstandes seine seinem jeweiligen Zweck geschuldeten äußeren Umrisse verstehen, anhand derer er sich »bei der gewöhnlichen Betrachtung erkennen und identifizieren« läßt. Ein Löffel beispielsweise sollte in jedem Falle eine Vertiefung zur Aufnahme von Suppe und einen Griff haben. Von einem ›Design‹ eines Löffels soll laut Dewey jedoch erst die Rede sein, wenn die Machart des Löffels zudem noch das »natürliche Bedürfnis des sensorisch-motorischen Systems« befriedigt. Das ist der Fall, wenn der Löffel nicht nur »dem Zweck« seiner »besonderen Verwendung« angepaßt ist, sondern wenn er darüber hinaus auch eine »dekorative Wirkung« hat. Allerdings kann das Design laut Dewey leicht auf dem Niveau der »leeren Ausschmückung«, der »künstlichen Ornamentierung« und »wie Zuckerfiguren auf einer Torte« der »äußerlichen Verzierung« stehenbleiben. Deshalb sieht er in einem noch so sorgfältigen Design noch keine hinreichende Bedingung der ästhetischen Gestalt (form). Von einer ›ästhetischen Gestalt‹ spricht Dewey erst, sobald etwas merklich »von der Limitierung auf einen bestimmten Zweck befreit« ist. Etwas mit ästhetischer Gestalt leistet mehr als die Realisierung eines bestimmten Zwecks. Laut Dewey hat etwas eine ästhetische Gestalt, wenn es uns deutlich den Erfahrungskontext vor Augen führt, in dem es entstanden ist. So kann ein in rituellen Kontexten verwendeter Löffel ästhetische Gestalt haben, wenn uns seine äußere Gestalt etwas über diesen Erfahrungskontext mitteilt.

Das Beispiel vom ästhetisch gestalteten Löffel zeigt, daß Deweys pragmatistischer Ästhetik zufolge nicht nur physische Kunstwerke (objects of fine art), sondern auch »Gegenstände der Gebrauchskunst« (objects of industrial art) ästhetische Objekte sein können, wenn sie entsprechend gestaltet sind. Mit dieser (deutlich dem späten Ruskin<sup>186</sup> verpflichteten) These begibt sich Dewey in offene Opposi-

<sup>185</sup> Zur Erinnerung: Nach Coleridge hat ein physisches Kunstwerk lediglich eine ›Hülle‹ (shape), wenn es in einem langweilig-differenzlosen Abbildungsverhältnis zum jeweiligen Vorbild in der natura naturata steht. Die lebendige ›Form‹ (form) eines Kunstwerks weist hingegen auf einen kreativen Prozeß hin. Coleridge, S. T.: *On Poesy or Art*. 1818. In *ders.: Biographia Literaria*. A. a. O. Bd. 2, (253–263) 262. Vgl. auch Abschnitt 2.3.

<sup>186</sup> Der frühe Ruskin hatte eine Aversion gegen bloß dekorative Kunst. Ruskin, John: *The Decorative Power of Conventional Art over Nations*. In: *The Two Paths*. Being Lectures on Art. And its Application to Decoration and Manufacture. Delivered in 1858–1859. London 1859. Im Text zitiert nach: *The Works of John Ruskin*. Hrsg. v. E. T. Cook, A. Wedderburn. London 1903–1912. Bd. 16, (241–374) 241–292. Vgl. dazu Abschnitt 4.2. Der späte Ruskin änderte jedoch seine Einstellung. Eine zentrale These sei-

tion zur Ästhetik von Max Eastman, die auf eine Unterscheidung von Gebrauchsgegenständen und Kunstwerken pocht.<sup>187</sup> Ja, indem er ein Beispiel von Eastman aufgreift, behauptet Dewey sogar, daß unter günstigen Umständen auch Ereignisse die Wirkung von ästhetischen Objekten entfalten können. Max Eastman beschreibt in seinem Buch *Enjoyment of Poetry* eine Fahrt auf einem Fährschiff nach New York. Er schildert, daß es während der Fahrt einen Moment gab, an dem die am Horizont erscheinende Skyline von New York plötzlich »als ein Bezugsgefüge von bunten, erleuchteten Körpern betrachtet« werden konnte, in dem sich bestimmte Lebensweisen äußern. Aus Deweys Sicht gewinnt das Panorama in solchen Momenten ästhetische Gestalt, weil man schließlich plötzlich nicht mehr nur eine Fülle von Bauwerken sehen würde, sondern sich zudem auch eine Vorstellung davon machen könne, wie die Menschen in einer Stadt leben. Natürlich drängt sich jetzt die Frage auf, ob Dewey den Begriff der »ästhetischen Gestalt« unzulässig weit faßt. Mit Blick auf die Ästhetik des späten Collingwood ist es jedoch ungleich interessanter, daß Dewey die ästhetische Gestalt völlig unabhängig von ihrer »Schönheit« definiert. Ja, Dewey erklärt »Schönheit«<sup>188</sup> sogar zu einer Konzeption, die

---

ner *Oxford-Lectures on Art* von 1887 lautet, daß dekorativ designte Gebrauchskunst als Vorstufe der Kunst im emphatischen Sinne anzusehen sei, weil es schließlich ein künstlerischer Ausdruck der Freude am Schaffen sein kann, »etwas Dienstbares zu schmücken«. *Ruskin, John: Lectures on Art. Delivered before the University of Oxford in Hilary Term 1870. Oxford 1870/1887, 104–117. Vgl. dazu Abschnitt 4.3.*

<sup>187</sup> Die Unterscheidung von dekorativ gestalteten nützlichen Gebrauchsgegenständen und schöner Kunst im emphatischen Sinne (objects of art) hatte zur Entstehungszeit von Deweys Ästhetik hohe Konjunktur, weil sie gerade lanciert worden war in *Eastman, Max: Literary Mind. Its Place in an Age of Science. New York 1931, 205 ff.* Dewey betont im späteren Verlauf von *Art as Experience*, sich »im Hinblick auf die Natur der ästhetischen Erfahrung« mit Eastman zwar »erfreulicherweise nahezu im Einklang« zu befinden. Dann aber führt er Eastmans ästhetischen Ansatz auf das ökonomische System seiner Zeit zurück und bezeichnet ihn als »eine Reflexion der vorherrschenden sozialen Institutionen« ohne sachlichen Gehalt mit seinem Standard-Argument, daß die Gebrauchsgegenstände primitiver Kulturen so sorgfältig wie Kunstwerke im emphatischen Sinne gestaltet seien. *Dewey: Art as Experience. A. a. O. 305 ff.*

<sup>188</sup> Äußerungen über das Schöne finden sich bei Dewey ebensowenig wie Äußerungen über das Erhabene und Komische – von dem »dialektischen Schubladendenken« der deutschen Nachhegelianer distanziert er sich mit einem lapidaren Seitenhieb. Das sollte aber nicht zu der Annahme verleiten, daß Dewey der dialektischen Methode Hegels prinzipiell so skeptisch gegenüber stünde, wie es unter den angelsächsischen Philosophen während seiner Studienzeit üblich war (vgl. Kapitel 5). Wie es in seiner intellektuellen Autobiographie *From Absolutism to Experimentalism* von 1930 heißt, will sich Dewey vielmehr um eine »flexible Anpassung« dieser Methode an das jeweilige Pro-

er bewußt »kaum erwähnt«, weil er sie für inhaltsleer hält. Die Äußerung »das ist aber schön!« ist in seinen Augen nicht mehr als ein »gerechter Tribut an die Fähigkeit des Objekts, eine der Huldigung nahekommende Bewunderung zu wecken«<sup>189</sup>. Denselben Vorschlag zur Verwendungsweise des traditionellen Kernbegriffs ästhetischer Theorie wird der späte Collingwood machen.

(f) *Rhythmische Gestalt und ästhetisches Vergnügen*. Eine ästhetische Gestalt ist in der pragmatistischen Ästhetik nicht mehr auf Schönheit festgelegt. Sie soll ein intensiv und aufrichtig empfundenes Gefühl adäquat verkörpern. Wie aber muß eine ästhetische Gestalt dann beschaffen sein, damit sie ästhetisches Vergnügen bereitet? Das ist die erste Frage, auf die Dewey eine originäre Antwort gibt, welche im angelsächsischen Idealismus keine Vorläufer hat.

Deweys Theorie des ästhetischen Vergnügens geht erstens von der Prämisse aus, daß das Leben ein ständiger Lebenserhaltungsprozeß ist. Ihre zweite Prämisse lautet, daß sich dieser Lebenserhaltungsprozeß im Bestfall als eine dichte Aufeinanderfolge von vitalen Bedürfnisbefriedigungsprozessen darstellt, die im Verlauf hochgradig aktiv sind und schließlich einen befriedigenden Abschluß haben. Im Bestfall verläuft das Leben laut Dewey in einem »gleichbleiben-

---

blem bemühen, wie es ja schon der frühe Bosanquet vorgeschlagen hatte. Vgl. dazu Dewey: *From Absolutism to Experimentalism*. A. a. O. 201; sowie *Bosanquet: History*. A. a. O. 334.

In *Art as Experience* findet das seinen Niederschlag in einer Theorie zur Geschichte der Kunst, die zweifelsfrei von Bosanquets Lesart der Hegelschen Dialektik der Kunstformen geprägt ist. Wie für Bosanquet, so sind physische Kunstwerke auch für Dewey adäquate Verkörperungen der konkreten Erfahrungen der Menschen einer Zeit. Da sich diese Erfahrungen mit den Zeiten ändern, müssen sich auch laut Dewey die Techniken ihrer Verkörperung ändern. Ganz im Sinne des Second-Oxford-Hegelianismus sieht also auch Dewey »die Bewegung in der Kunst« durch das »Auftauchen neuer Erfahrungen« motiviert, »die nach Ausdruck verlangen, und die daher neue Formen und Techniken in ihren Ausdruck mit einbeziehen.« Die neuen künstlerischen Techniken (sein Beispiel sind die Impressionisten) stoßen laut Dewey in der Regel zunächst auf »eine allgemeine Mißbilligung«. Falls sie jedoch adäquat sind, können sie sich etablieren und zu allgemeiner Anerkennung und Akzeptanz gelangen. Diese zweite Phase nennt Dewey (wiederum in deutlicher Anlehnung an Hegel) die »klassische« Phase einer künstlerischen Gestaltungsform. Zwangsläufig aber folgt irgendwann eine dritte Phase des Verfalls, in der die ehemals innovative künstlerische Technik zum allgemeinen, routiniert und mechanisch angewandten Standard degeneriert: »Akademisches und Eklektisches« ist das »Ergebnis«. Das sind fast wörtlich die Thesen, die Bosanquets *A History of Aesthetics* zu Hegels Ästhetik exponiert hat. Vgl. dazu Absatz 5.1.a.

<sup>189</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 128, 134–158.



den Rhythmus« vom »Verlust der Integration in die Umwelt und ihrer Wiederherstellung«. Deweys dritte und wichtigste Prämisse besagt schließlich, daß wirkliche Freude ausschließlich aus solchen vitalen Erfahrungen resultieren kann. Seine Begründung lautet, daß wir nur im Zuge solcher Erfahrungen erleben können, wie gut wir als planende und handelnde Wesen in unsere Welt passen. »Glück« ist für den Pragmatisten gleichbedeutend mit der »tiefinneren Ahnung einer zugrundeliegenden Harmonie, die sich an das Leben heftet wie das Gefühl, auf Fels gegründet zu sein«. Es handelt sich um eine Ahnung, die laut Dewey im glücklichen Fall auch »durch alle Zeiten der Verwirrung und des Konfliktes bestehen bleibt« und dem Menschen Lebensenergie, Tatkraft, Optimismus und Vitalität schenkt. Im Zentrum von Deweys Theorie des ästhetischen Vergnügens steht ein pragmatistischer Glücksbegriff, dem zufolge »Glück« auf einem »Gefühl« der »Angleichung unseres gesamten Seins an die Bedingungen des Daseins«<sup>190</sup> beruht. Ohne daß Namen fallen, attackiert Dewey offensichtlich die angelsächsische Romantik, wenn er betont, daß »Glück und Freude« für den Pragmatisten dem Erlebnis entspringen würde, daß sich der Mensch als handelndes Wesen seinen Lebensbedingungen aktiv anpassen kann. Das sei offensichtlich »etwas völlig anderes« als die enthusiastische Freude über die Erkenntnis der prästabilisierten Harmonie des Kosmos. In dieser Freude sieht Dewey lediglich »einen Rückzug aus der Welt und damit die Verringerung und den Verlust von Lebensenergie«<sup>191</sup>.

Aus dieser Auffassung vom ästhetischen Vergnügen ergibt sich nun, daß die ästhetische Gestalt rhythmisch strukturiert sein muß. Gemeint ist, daß sie physisch so gestaltet sein muß, daß sie Erfahrungen des Anspannungs/Entspannungstyps evoziert, die als vitale Erfahrungen Grundbedingung unserer Lebenserhaltung sind. Das ist eine der wichtigsten Pointen von Deweys pragmatistischer Ästhetik.

Diese Bedingung der »rhythmischen Struktur« der ästhetischen Gestalt um des ästhetischen Vergnügens willen impliziert nämlich (in deutlicher Anlehnung an den späten Bosanquet), daß ästhetische Gestalten Anstrengungen zumuten müssen. Deweys pragmatistische Ästhetik hat ihren Reiz vor allem in den Passagen, die behaupten, daß »nur Menschen, die in ihrer Kindheit verzogen wurden«, die »Dinge immer weich« mögen würden. »Menschen mit Energie, die

<sup>190</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 25 ff. Vgl. Absatz 6.3.b.

<sup>191</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 47, 25.

zu leben verstehen und die mit ihrem bloßen Lebensunterhalt nicht zufrieden sind«, finden laut Dewey das »zu Leichte« hingegen eher »widerwärtig«. Damit trifft Dewey vermutlich den Nerv der schnelllebigen Zeit des angehenden 20. Jahrhunderts. Deren »Verlangen nach Abwechslung« kann er damit erklären, »daß wir lebenslang nach dem Leben verlangen, bis wir durch Angst entmutigt werden oder durch Routine abstumpfen«. Deweys ästhetische Gestalten dürfen anstrengend, komplex, fordernd, abschreckend und schwierig sein, aber bloß nicht langweilig! Als Kontrast führt er »die ästhetische Eintönigkeit und Vulgarität« der Gebäude an, welche die »Straßen in amerikanischen Städten säumen«. Außerdem verweist er auf die »scheußlichen Kriegerdenkmale« und die »kommunalen Statuen« im Amerika seiner Zeit. Allerdings sitzt Dewey nicht der Illusion auf, daß jede Anstrengung belohnt würde, die uns ästhetische Gestalten zumuten. Schließlich gibt es Gestaltungen, die uns nur deshalb »aus der Fassung bringen«, weil sie »so exzentrisch sind.« Das würde sich allerdings erst erweisen, wenn man sich genügend »Zeit« nimmt. Dann erst ließe sich »erkennen, ob der Schock« durch das bedingt ist, was der späte Bosanquet in Anlehnung an Aristoteles die »Schwäche des Betrachters« genannt hat, oder tatsächlich durch substantielle Mängel des physischen Kunstwerks. Wenn die Anstrengung Erfolg hat, hat sich die Mühe jedoch gelohnt. Im Erfolgsfall entsteht laut Dewey nämlich jener »unerwartete Zauber«, »der uns das Gefühl einer inneren Offenbarung vermittelt«. Im Erfolgsfall wird uns nämlich eine »neue Einsicht in eine Sache« geschenkt, »von der wir glauben, sie durch und durch gekannt zu haben«.

Deweys Auffassung von »Rhythmus« reduziert sich nun nicht auf das, was man von der Musik oder von der Dichtung und von anderen in der Zeit verlaufenden Kunstgattungen kennt. Auch Gebäude, Gemälde oder Skulpturen müssen Erfahrungen des vitalen Anstrengungs- und Entspannungstyps in uns evozieren. Zudem darf unter »Rhythmus« keine gleichförmige »Wiederholung identischer Elemente« verstanden werden.<sup>192</sup> Drittens reicht es in Deweys Augen nicht aus, ein einzelnes Formelement zu variieren. »Solche Ein-

<sup>192</sup> Als Beleg führt Dewey ein Gedicht von Wordsworth an, das von einem »relativ gemächlichen Tempo« in eine »raschere Gangart« übergeht, sobald nicht mehr Objekte, sondern »Geschehnisse« gestaltet werden. Wordsworths Gedichte hat Dewey allerdings nicht uneingeschränkt bewundert. Die zitierte Passage bezeichnet er als Poesie »nicht vom höchsten Rang«. Außerdem distanziert sich Dewey von Wordsworths Naturalismus, dem zufolge der Dichter bäuerliche Themen in bäuerlicher Sprache gestalten soll.

schränkungen« tendieren laut Dewey nämlich »immer in die Richtung dessen«, »was Bosanquet ›sanfte Schönheit‹ (easy beauty)« genannt hat. (Wir haben es hier übrigens mit einer der seltenen Passagen zu tun, in denen sich Dewey offen zum Second-Oxford-Hegelianismus bekennt.) Viertens und fünftens warnt Dewey sowohl vor Diffusität als auch vor der »Übertreibung irgendeines Elementes«, letzteres mit dem treffenden Argument, daß durch »Übergewichtung« eher »Ermüdung statt einer Belebung« stattfinden würde. Vor allem aber betont Dewey sechstens den Stellenwert häßlicher Formelemente für die ästhetische Gestalt. Laut Dewey müssen Künstler häufig »Mittel« einsetzen, die man »gewöhnlich als häßlich ansieht«, nämlich »Farben, die beißen, Töne, die dissonant sind, Kaphophonien in der Dichtung, scheinbar finstere und obskure Stellen, wenn nicht gar völlig leere Blätter in der Malerei, z. B. bei Matisse.« Aber auch das »vertraute Beispiel, wie Shakespeare die Komik mitten in einer Tragödie einsetzt«, gehört laut Dewey zu diesem Themenkreis. Es basiert offensichtlich auf Bosanquets Theorie vom schwierig Schönen, wenn Dewey abschließend betont, daß »jedes Werk, das nicht gerade zur leichten Kost«<sup>193</sup> gerechnet werden kann, solche irritierenden und sogar häßlichen<sup>194</sup> Formelemente aufweisen müsse.

---

*Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 169f. Vgl. auch a. a. O. 91, 137, 155, 158f., 175ff. 192, 359f.

<sup>193</sup> *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 170–218.

<sup>194</sup> Das sind die Thesen zum ästhetisch Häßlichen, auf die man sich konzentrieren muß, wenn man eine pragmatistische Ästhetik des Häßlichen verfassen will. Stephen Pepper spricht hingegen vom banalen Häßlichen (bzw. vom ästhetisch Wertlosen), wenn er seine These von der Rückkehr des späten Dewey zum Hegelianismus begründen will mit dem Verweis auf Deweys Diktum von der »Häßlichkeit der meisten Fabrikgebäude« oder von der »Scheußlichkeit eines gewöhnlichen Bankgebäudes« als Spiegel einer »Verzerrung von menschlichen Werten« in der Gesellschaft, die sie gebaut haben. Vgl. *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 264–285. Mit Blick auf diese Passage heißt es bei Pepper: »We are deprived of a pragmatic theory of ugliness (or rather of its absence) and meet instead with a statement that might have come out of Schasler, Hartmann, or Rosenkrantz.« *Pepper: Some Questions.* A. a. O. 387

Peppers Kritik schickt gleich auf drei falsche Fährten. (1) Erstens gibt es bei Dewey die Konzeption eines absoluten Kunstwerks ebensowenig wie bei Hegel. Vgl. dazu *Raters-Mohr: Argumente gegen Peppers Idealismuskritik.* In: *Intensität und Widerstand.* A. a. O. Kapitel B.1.2. Wie seit Bosanquets Ausführungen zu »Hegel als dem besseren Schelling« im angelsächsischen Sprachraum üblich, verwechselt Pepper Hegels Ästhetik offensichtlich mit der des frühen Schelling. Vgl. zu Bosanquet über *Hegel als den besseren Schelling* Absatz 5.1.a. sowie das gesamte 3. Kapitel. (2) Zweitens können weder Hegels substantiell schöne Kunstwerke (mit den profanen sieht es anders aus) noch die Kunstwerke der deutschen Rechtshegelianer (bei den Linkshegelianern sieht auch das

(g) Die philosophische Leistung der imaginativen ästhetischen Erfahrung. Bosanquets schwierig Schönes konstituiert sich nicht nur durch anspruchsvolle Gestalten, sondern auch durch provokante Gehalte. In offensichtlicher Anknüpfung daran stellt sich Dewey die Frage, »welche Themengebiete« (subject-matters) »der Kunst angemessen« sind? Zu Kronzeugen seiner Position beruft er Wordsworth und Coleridge, welche schon »zu Beginn des 19. Jahrhunderts« mit den *Lyrical Ballades* »eine Revolution« eingeleitet hätten, als sie eine Fokussierung der Künstler auf Alltagsbegebenheiten einforderten.<sup>195</sup> Bei aller Sympathie für Wordsworth will Dewey den Künstler jedoch nicht auf Themen »aus dem Leben des gemeinen Mannes«, des »Fabrikarbeiters und besonders des Bauern« beschränken, weil das die »Flügel seiner Phantasie« stutzen würde. Statt dessen fordert Dewey vom Künstler, sich aller Gegenstände anzunehmen, die ihn leidenschaftlich faszinieren. Seine Begründung ist aus der gefühlsästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus mittlerweile bekannt. Sie lautet, daß sich die Bedeutung der Dinge für unsere Lebensvollzüge erst aus der Perspektive der Leidenschaftlichkeit wirklich erschließen würde.<sup>196</sup>

Damit stellt sich schließlich auch für Deweys pragmatistische Ästhetik die Frage nach der philosophischen bzw. epistemischen Leistungsfähigkeit von Kunst, die die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus ja wie kaum eine andere Frage beschäftigt hat.<sup>197</sup> Kann Dewey behaupten, daß Kunstwerke »neue Erkenntnisse über

---

wieder anders aus) als Spiegel partikularer gesellschaftlicher Verhältnisse gesehen werden, wie es Dewey tut. Diese Sichtweise findet sich vielmehr in der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus. (3) Drittens ist bei Dewey (wie gesagt) in ganz anderen Passagen und mit ganz anderer Stoßrichtung vom ästhetisch Häßlichen die Rede.

<sup>195</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 98 ff. Daß das die Position ist, die Wordsworth ausdrücklich gegen Coleridge vertreten hat, kann hier nicht weiter interessieren. Vgl. dazu Abschnitt 2.2.

<sup>196</sup> Natürlich ist Dewey auch hier der Ästhetik von Wordsworth verpflichtet. Es war Wordsworth, der zuerst vom Künstler schließlich die leidenschaftliche Hingabe an seine Gegenstände gefordert hatte. Sein Argument lautet, daß sie sich nur »aus dem richtigen Gefühl« heraus aus der »Vulgarität und Bedeutungslosigkeit des alltäglichen Lebens« erheben und in ihrer eigentlichen Bedeutung für unsere Lebensvollzüge poetisch darstellen lassen würden. »A selection, wherever it is made with the true taste and feeling« will »entirely separate the composition from the vulgarity and meanness of ordinary life.« *Wordsworth: Lyrical Ballads*. Wordsworth and Coleridge. The Text of the 1798 Edition with the Additional 1800 Poems and the Prefaces. Einl. u. hrsg. v. R. L. Brett, A. R. Jones. London/Edinburgh 1963, 248.

<sup>197</sup> Vgl. das gesamte 2. Kapitel.

die Bedeutung der gewöhnlichen Welt« vermitteln, obwohl er sie als adäquate Verkörperungen von individuellen Gefühlen ansieht? Dewey nähert sich seiner Lösung, indem er sich in bekannter Manier sowohl von der Offenbarungsästhetik der angelsächsischen Romantik als auch vom italienischen Mentalismus absetzt. Gegen die romantische Ästhetik richtet er das Argument, daß man von der künstlerischen Tätigkeit (work of art) natürlich keine Offenbarungsbotschaften erwarten könne, weil ihr Rohmaterial individuelle Gefühle seien. Zweifelsfrei gegen Croce gerichtet, distanziert sich Dewey dann aber auch davon, daß das physische Kunstwerk (object of art) überhaupt keine Botschaften vermitteln könne. Deutlich dem Sprachgebrauch Bosanquets<sup>198</sup> verpflichtet, spricht Dewey vielmehr von der ›Repräsentativität‹ von Kunstwerken. Damit will Dewey sagen, daß »das Kunstwerk denen, die es beeindruckt, etwas über das Wesen ihrer eigenen Erfahrung der Welt mitteilt«, indem »es die Welt in Form« einer »neuen Erfahrung präsentiert«. Ebenso wie Bosanquet faßt Dewey das physische Kunstwerk also als ein Medium auf, das ein individuelles Erleben repräsentiert und von ihm Mitteilung macht.

Allerdings betont Dewey, daß es sich bei den Mitteilungen der Kunst nicht um exakte Aussagen (statements) handeln könne, sondern vielmehr um interpretationsbedürftige Ausdrücke (expressions) einer ganz persönlichen Sicht auf die Dinge.<sup>199</sup> Gemeint ist, daß Kunstwerke ihre Mitteilungen aus betont subjektiver Perspektive vor »dem Hintergrund von Bedeutungen und Werten« machen, welche der Künstler »in vorangegangenen Erfahrungen in seine Wahrnehmung aufgenommen«<sup>200</sup> hat. Physische Kunstwerke senden laut Dewey also durchaus Botschaften in die Welt. Sie thematisieren jedoch gleichzeitig mit, daß es sich um Botschaften von Individuen mit individueller Weltsicht, individuellem Erfahrungshorizont, individueller Geschichte und individueller Gefühlslage handelt.

Mit dieser Äußerung kommt die Konzeption der ›Imagination‹ als die zentrale Konzeption der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus für die ästhetische Tätigkeit ins Spiel. Schließlich gilt die

<sup>198</sup> Vgl. dazu *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 38–75. Die Position wird im Detail skizziert im Abschnitt 5.3.

<sup>199</sup> Deweys Unterscheidung zwischen Aussagen (statements) und Ausdrücken (expressions) ist vermutlich Albert Barnes geschuldet, weil Dewey sie auch verwendet, um seine Begeisterung für die impressionistische Malerei zu bekunden.

<sup>200</sup> *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 98–114.

Imagination hier seit Wordsworth als die Fähigkeit, die Dinge aus der individuellen emotionalen Perspektive der Sympathie in ihrer eigentlichen Bedeutung für unser Leben zu sehen.<sup>201</sup> Dewey entwickelt seine Auffassung von ›Imagination‹, indem er sich in einem ersten Schritt vom Intuitions-Begriff des frühen Croce distanziert, mit dem Dewey allerdings weniger vertraut ist, als er vorgibt.<sup>202</sup> Seine Kritik an Croces Begriff von ›Intuition‹ geht ins Leere, weil sie fälschlicherweise unterstellt, daß der Begriff bei Croce den Zustand des »Ergriffenwerdens vom Geist« von »seinen eigenen Bildern und Zuständen« meint. Tatsächlich bezeichnet er jedoch die formgebende ästhetische Tätigkeit.<sup>203</sup> Den Imaginationsbegriff hält Dewey ebenfalls für nicht brauchbar. Er teile vielmehr »mit der ›Schönheit‹ die zweifelhafte Ehre«, in »ästhetischen Schriften von enthusiastischer Ignoranz Hauptthema zu sein«, denen zufolge sich Künstler von Nichtkünstlern »durch den Besitz geheimnisvoller Kräfte« unterscheiden.

Dewey will unter ›Imagination‹ bzw. ›Intuition‹ weder einen Zustand noch ein »besonderes Vermögen« verstehen. Statt dessen schlägt er vor, von »imaginativen Erfahrungen« im adjektivischen Sinne zu sprechen. Damit beruft er sich auf Coleridge, der Deweys (verfälschender<sup>204</sup>) Lesart zufolge unter der ›Imagination‹ angeblich

<sup>201</sup> Vgl. Absatz 2.1.c zu Wordsworths Begriff von ›Imagination‹.

<sup>202</sup> Simoni führt Deweys Aversion gegen Croces Ästhetik und seine zumeist verzerrte Wiedergabe ihrer Kernthesen darauf zurück, daß Dewey die bis zur Sinnentstellung polemische Rezension dieser Ästhetik von Santayana gelesen hat. Simoni hält außerdem die Übersetzung von Croces *Estetica* durch das Rice-Institut (1921) für fehlerhaft. Vgl. dazu Simoni, *Frederic S.: Benedetto Croce. A Case of International Misunderstanding*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11. 1952–1953, 7–14; sowie Santayana, *George: Review zu Croces Ästhetik*. In: *Journal of Comparative Literature* 1.2. 1903, o. S.; sowie Douglas: *A Reconsideration of the Dewey – Croce Exchange*. A. a. O. 497–505. Croce selbst bezeichnet Deweys Kritik wütend als fundamentales Mißverständnis seiner Philosophie. Vgl. dazu Croce: *On the Aesthetics of John Dewey*. A. a. O. 206.

<sup>203</sup> Vgl. zur Korrektur Abschnitt 4.4.

<sup>204</sup> Die Lesart verfälscht offensichtlich die Sachlage. Sie geht vermutlich auf Deweys akademischen Lehrer Morris zurück. Diese Vermutung bestätigt sich in *Alexander: John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature*. A. a. O. 18. Tatsächlich stammt die Unterscheidung zwischen Imagination und Fantasie nämlich eigentlich von Wordsworth; tatsächlich ist mit ›Fantasie‹ sowohl bei Wordsworth als auch bei Coleridge eine Fähigkeit der assoziativen Zusammenschau und kein Hang zum Fabulieren gemeint; und tatsächlich sind laut Wordsworth (der sich in diesem Punkt von Coleridge unterscheidet) alle Menschen mit beiden Fähigkeiten gesegnet, und eben nicht nur die Dichter. Vgl. dazu insb. *Wordsworth: Lyrical Ballades*. A. a. O. 248 f.; sowie Raab: *Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik*. A. a. O. insg. Vgl. auch Abschnitt 2.2. Eine ganz

im Unterschied zur fabulierenden ›Vorstellungskraft‹ (fancy) die spezifische Dichtergeistigkeit verstanden haben soll, »bewußt und überlegt einer vertrauten Erfahrung einen fremden Anstrich« geben und in ein »ungewöhnliches Gewand« kleiden zu können. Wenn Dewey die ästhetische Erfahrung als ›imaginative Erfahrung‹ bezeichnet, will er das Augenmerk darauf richten, daß in der ästhetischen Erfahrung alltäglich Vertrautes durch seine Einbettung in ungewöhnliche Bezüge plötzlich in neuem, unvertrauten Licht erscheinen und in seiner eigentlichen Bedeutung für unsere Lebensvollzüge offensichtlich werden kann.

Dewey bezeichnet die ästhetische Erfahrung als ›imaginative Erfahrung‹, weil er sich auf seine Weise der Auffassung der angelsächsischen Romantik grundsätzlich anschließen will, daß die ästhetische Erfahrung eine epistemische Dimension hat. Als imaginative Erfahrung kann uns die ästhetische Erfahrung nämlich in besonderem Maße Aufschluß darüber geben, was in unseren Lebensvollzügen wirklich von Bedeutung ist. Das ist laut Dewey der Grund, warum die ästhetische Erfahrung »eine Herausforderung für das Denken« darstellt, und speziell »für das systematische Denken, das man Philosophie nennt«. Angesichts dieses hohen Zutrauens in die epistemische Dimension der ästhetischen Erfahrung verwundert es nicht mehr, wenn Dewey der Ästhetik schließlich sogar denselben Stellenwert einräumt wie der frühe Schelling und sie zum »Prüfstein« eines philosophischen Systems erhebt. Deweys Begründung lautet, daß sich in der Ästhetik besonders deutlich zeigen würde, ob das jeweilige System in der Lage ist, »die Natur der Erfahrung selbst zu fassen«<sup>205</sup>.

Überfrachtet Dewey die ästhetische Erfahrung nicht mit diesem enormen epistemischen Anspruch? Deweys Verteidigung zeigt noch einmal mehr, wie sehr der amerikanische Pragmatist der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus verpflichtet ist. Wie der späte Bosan-

---

andere Begriffsverwendung findet sich (wie in Abschnitt 5.1. schon erwähnt) beim frühen Bosanquet: Dem frühen Bosanquet zufolge erfaßt der Künstler durch seine Fantasie das jeweils historisch gewachsene aktuelle Gemenge von Interessen, während er mittels Imagination zukünftige Interessenlagen voraussehen kann. *Bosanquet: History*. A. a. O. 345–348.

<sup>205</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 308–321, 343 f. Laut Kaplan äußert sich Dewey noch anderen Orts zur imaginativen Erfahrung. Vgl. Dewey, John: *The Middle Works*. A. a. O. Bd. 9, 244; sowie ders.: *Human Nature and Conduct*. In *The Middle Works*. A. a. O. Bd. 14, 113. Vgl. Kaplan, A.: *Introduction*. In: *Art as Experience*. New York 1934. Jetzt ausnahmsweise im Text zit. als: *John Dewey – The Later Works*. Bd. 10. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville(1981 ff.) 1987, xxviii.



quet<sup>206</sup>, so appelliert nämlich auch Dewey an die Künstler, sich Gegenständen von kollektivem und überindividuellem Interesse zu widmen. Künstler sollen sich laut Dewey auf das konzentrieren, »was in der Erfahrung einer Anzahl von Personen angetroffen wird«, und was »durch gemeinsam erlebte Tätigkeiten, durch Sprache und andere Mittel des Umgangs« für eine bestimmte »Gruppe der Menschheit zur gemeinsamen Erfahrung« geworden ist. Wenn sich die Künstler nämlich solcher Gehalte annehmen, kann die Tätigkeit Kunst (art) im Sinne der idealistischen Wahrheitsästhetiken laut Dewey durchaus als »Erkenntnismodus« gelten, ohne daß sie mit metaphysischen Ansprüchen überfrachtet werden müßte. Das hat Wordsworth<sup>207</sup> in Deweys Augen mit seinem an Aristoteles angelehnten Diktum ge-

---

<sup>206</sup> Ein weiteres Indiz für die Nähe der Ästhetik Deweys zu Bosanquet ist das gesamte 13. Kapitel mit seinen Thesen zur ästhetischen Kritik, welche samt und sonders der späte Bosanquet in seinen *Three Lectures on Aesthetic* nahezu wörtlich so schon formuliert hatte.

(1) Zunächst bezweifelt Dewey wie Bosanquet die Tragfähigkeit subjektiver Geschmacksmaßstäbe für die ästhetische Kritik. Der Gegner ist vermutlich Coleridges frühe, von Kant beeinflusste, aber wenig wirksame Geschmacksästhetik. Vgl. dazu *Coleridge, Samuel Taylor: Fragment of an Essay on Taste*. geschr. 1810. Erstdruck *Literary Remains* 1. 1836. Im Text zit. nach: *Biographia Literaria*. A. a. O. 247–249; sowie insb. *ders.: 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 a. a. O. 219–246.

(2) Dann hinterfragt Dewey wie Bosanquet den Stellenwert fester Regelkanones für die ästhetische Kritik, was wahrscheinlich gegen Croce gerichtet ist, der im Jahr 1912 dem Philosophen eine besondere ästhetische Urteilskompetenz zuspricht mit dem Argument, daß der Philosoph schließlich ein Regelkennner sei und im Bestfall sogar »alle Probleme über das Wesen der Kunst« gelöst habe, »die bis zu diesem Augenblick in der Geschichte hervorgetreten sind«. *Croce: Brevario*. A. a. O. 2.

(3) In der Zange dieser Oppositionen entwickeln Bosanquet und Dewey dann eine Theorie der ästhetischen Kritik, der zufolge ästhetische Kritik lehren soll, Kunstwerke zu genießen. Für beide Ästhetiker muß sich der kompetente Kritiker erstens in der jeweiligen künstlerischen Tradition auskennen; zweitens muß er ein Empfinden dafür haben, in welchen physischen Kunstwerken Gehalt und Gestalt ihr Gleichgewicht haben; vor allem aber muß der Ausgangspunkt seiner Kritik eine ästhetisch-imaginative Erfahrung gewesen sein. Vgl. dazu *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 32–36 sowie *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 347–372. Dieselben Thesen finden sich allerdings auch in *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. 100–102. Also könnte auch dieses Buch die Quelle von Deweys Theorie der ästhetischen Kritik sein.

<sup>207</sup> Dewey beruft sich auf *Wordsworth, William: Observations Prefixed to the Second Edition of ›Lyrical Ballads‹*. In *ders.: Prelude to Poetry*. Hrsg. v. E. Rhys. London 1927, 181 f.

meint, daß Dichtung »philosophischer als Geschichtsschreibung« sei. Einen Ausflug in die Metaphysik hält Dewey gar nicht für nötig, um den epistemischen Anspruch der ästhetischen Erfahrung zu verteidigen. Dieser sei längst gewährleistet, wenn die ästhetische Erfahrung imaginative Erfahrung ist, die uns als solche mit dem ganzen »Schatz früherer Erfahrungen« konfrontiert und uns »verworrene Szenen des Lebens« durchschaubarer macht. Dewey sieht es keinesfalls als Hindernis an, daß die imaginative ästhetische Erfahrung anders als »Reflexion und Wissenschaft« keine Begriffe zur Verfügung hat. Laut Dewey hat die ästhetische Erfahrung auf ihre eigene Weise epistemischen Gehalt, »indem sie ihre Bedeutungen als Gegenstand einer geklärten, zusammenhängenden und intensivierten oder ›leidenschaftlichen‹ Erfahrung« darstellt. Das ist laut Dewey aus epistemischer Perspektive keinesfalls zu unterschätzen. Deshalb beschließt er seine Überlegungen zum Interesse des Philosophen an der Ästhetik mit dem Diktum, daß die »Bedeutung« der ästhetischen Erfahrung und der Tätigkeit Kunst für »das Abenteuer des philosophischen Gedankens unvergleichlich«<sup>208</sup> sei.

(h) *Der Beitrag der Kunst zum Leben.* Deweys Nähe zur Second-Oxford-Ästhetik äußert sich am deutlichsten in seiner Antwort auf die (seit Bradley: alles entscheidende) Frage nach der Bedeutung von Kunst und ästhetischer Erfahrung für unsere alltäglichen Lebensprozesse. Bei Dewey heißt es nämlich programmatisch, daß die »ästhetische Erfahrung« erstens eine »Manifestation, Urkunde und Feier des Lebens einer Zivilisation« sei, zweitens »ein Mittel, ihre Entwicklung voranzutreiben«, und drittens auch »das abschließende Urteil über die Qualität einer Zivilisation«.<sup>209</sup> Daß diese drei Thesen zweifelsohne Bosanquets Auffassung von der ästhetischen Erziehung<sup>210</sup> verpflichtet sind – das zeigt sich im Detail.

<sup>208</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 337–346.

<sup>209</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 377.

<sup>210</sup> Zur Erinnerung: Ausgehend von der Prämisse, daß physische Kunstwerke Manifestationen der gesellschaftlichen Verhältnisse sind, in denen sie entstanden sind, läßt sich diese Auffassung in drei Punkten zusammenfassen. (1) Laut Bosanquet kann die Beschäftigung mit Kunst in ein bewußteres und intensiveres Verhältnis zu unserer alltäglichen Lebenswelt setzen. (2) Zweitens können anspruchsvolle Kunstwerke unsere Kommunikations-, Orientierungs- und Wahrnehmungskompetenzen in den immer komplexer werdenden Gesellschaften des 20. Jahrhunderts schulen. (3) Drittens sieht Bosanquet in Kunstwerken von konkreten Sprachen unabhängige Kommunikationsmedien, welche als solche die Barrieren zwischen den Völkern niederreißen und uns zu

Unter Berufung auf Ruskin und Hegel ist Bosanquet der Auffassung, daß jede soziale Gemeinschaft eine ›kollektive Individualität‹ hat, die sich in ihren Kunstwerken widerspiegelt.<sup>211</sup> Genauso ist auch Dewey der Überzeugung, daß »jede Kultur ihre eigene kollektive Individualität besitzt«, welche »ihren unauslöschlichen Abdruck« in ihren Kunstwerken hinterläßt. Physische Kunstwerke haben laut Dewey einen »kollektiven kulturellen Ursprung«. Sie thematisieren, was die Menschen einer Gemeinschaft bewegt, was sie für wichtig halten, worauf sie hoffen und was sie fürchten.

Das erklärt in Deweys Augen, warum die physischen Kunstwerke der »Südseeinseln, der nordamerikanischen Indianer, Neger, Chinesen, Kreter, Ägypter und Griechen« von so unterschiedlichem Charakter sind. Das bedeutet zunächst einmal, daß Kunstwerke das kulturelle Erbe unserer Vergangenheit bewahren können. Anders als Bosanquet unterfüttert Dewey diese These durch eine Fülle von anschaulichen Beispielen. Tatsächlich wissen wir von der griechischen Antike und den ägyptischen Dynastien ja nur etwas, weil uns Baudenkmäler und Skulpturen aus diesen Zeiten erhalten geblieben sind. Und tatsächlich hätte Schliemann ohne die *Illias* und die *Odysse* niemals nach Troja gegraben. So veranschaulicht Dewey seine Auffassung, daß »die Ereignisse der entfernten Vergangenheit« längst »in Vergessenheit versunken« wären, wenn uns ihre Kunst nicht überliefert worden wäre.

Sehr viel wichtiger aber ist Dewey der Punkt, daß uns physische Kunstwerke als Manifestationen einer kulturellen Identität erfahren lassen können, was in unserer eigenen Kultur von besonderer Bedeutung ist: Kunstwerke lassen kulturelle Gemeinsamkeiten erfahren und stiften dadurch Gemeinschaft. Zur Plausibilisierung dieser These muß man noch nicht einmal auf die ›primitiven‹ Kulturen zurückgreifen, deren Riten und Fetische offensichtlich der Festigung der sozialen Gemeinschaft dienen. In allen Gemeinschaften hat Kunst laut Dewey das Potential zur Gemeinschaftsbildung. Seine Begründung lautet, daß Kunstwerke schließlich »auf eine höchst eindrucksvolle Weise soziale Werte in die Erfahrung« einführen und »offen-

---

Humanität und zur umfassenden Menschengemeinschaft erziehen können. Vgl. im Detail die Abschnitte 5.1. und 5.4.

<sup>211</sup> Vgl. dazu insb. *Bosanquet, Bernard: The Philosophical Theory of the State*. London 1899/41923. Reprinted London 1951, 310. Vgl. zu den Wurzeln dieser Auffassung bei Hegel und Ruskin auch das Kapitel 3 insg. sowie die Abschnitte 4.2. und 4.3.

sichtlich Wichtiges« über das »substantielle Leben der Gemeinschaft« mitteilen können.<sup>212</sup>

Die Entwicklung einer Kultur können Kunstwerke laut Dewey gleich auf dreifache Weise vorantreiben – und wieder meinen wir Bosanquet zu hören. Deweys Ausführungen basieren auf der Prämisse, daß Kunst »eine universalere Weise von Sprache als die Rede« sei. Deshalb traut Dewey Kunstwerken sogar zu, die »Barrieren« wegzuschaffen, die es zwischen den »Nationen untereinander«, aber auch zwischen »Investoren und Arbeitern« oder »Produzenten und Verbrauchern« innerhalb einer Gesellschaft gibt. Sobald »die Kunst spricht«, verschwinden Deweys Auffassung zufolge »die Unterschiede zwischen englischer, französischer und deutscher Sprache«. Zwar muß Dewey eingestehen, daß uns die Kunst fremder Kulturen in gewisser Weise immer fremd bleiben wird. Sein vermutlich Ruskin geschuldetes Beispiel ist die ornamentale byzantinische Kunst. Dennoch aber ist Dewey der Überzeugung, daß sich »künstlerische Kommunikation« wie keine andere Kommunikationsform »über Schranken hinweg« setzen kann, »die den Menschen vom Mitmenschen trennen«<sup>213</sup>. Der Gedanke ist bekannt von Bosanquet, der Kunst als eine »besonders breite Straße der Humanität« bezeichnet hatte.

Wie Bosanquet im Anschluß an Ruskin, so traut auch Dewey Kunstwerken zweitens einen spezifischen Beitrag zur Entwicklung der industriellen Kultur zu. Deweys Auffassung zufolge werden »die Gewohnheiten des Auges als eines Mediums der Wahrnehmung langsam verändert«, wenn sie sich an die für »industrielle Produkte typischen Formen« und »an die zum städtischen im Unterschied vom ländlichen Leben gehörenden Objekte« gewöhnen. Diesen Gewöhnungsprozeß können die Künste beschleunigen, insofern sie sich der Aufgabe verschreiben, unsere Wahrnehmungs- und Orientierungsfähigkeiten auf die Erfordernisse einer industriellen Gesellschaft hin zu schulen; insofern sie »der neuen Art von Erfahrungen« Ausdruck geben, die im Industriezeitalter »nach Ausdruck verlangen«; und insofern sie den einfachen Arbeitern zugänglich und nicht in elitäre Kunststempel verbannt sind.<sup>214</sup>

Wenn physische Kunstwerke allen zugänglich sind, können sie noch einen dritten Entwicklungsimpuls geben, der in Deweys Augen

<sup>212</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 339, 377–382.

<sup>213</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 97, 317 f., 382–387.

<sup>214</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 389–395.

vermutlich der wichtigste ist. Dann besteht nämlich die Chance, daß sie in vielen Rezipienten einen starken Hunger nach ästhetischen Erfahrungen erwecken, indem sie diese Rezipienten eine solche Erfahrung beispielhaft durchleben lassen. Nach Dewey haben Kunstwerke diesbezüglich eine so wichtige Position inne, weil ein Hunger nach ästhetischem Erfahren unter den monotonen Produktionsbedingungen seiner Zeit seiner Überzeugung zufolge gar nicht erst entstehen kann. Nach Dewey bietet sich dem gewöhnlichen Arbeiter im Amerika seiner Zeit keine wirkliche Gelegenheit zum ästhetischen Erfahren. Um die ästhetische Erfahrung als solche geht es Dewey in diesem Fall jedoch nicht. Falls die Kunstwerke nämlich tatsächlich ästhetisch erfahren werden, erhofft sich Dewey, daß sie in ihren von ästhetischen Erlebnissen nicht verwöhnten Rezipienten ein bis dahin nicht gekanntes Bedürfnis nach »Freude an der Zufriedenheit über Kameradschaft und gut getaner nützlicher Arbeit« evozieren. Daraus könnten Deweys Zukunftsvision zufolge wiederum Impulse zu einer radikalen Veränderung der Produktionsbedingungen entstehen. Er erhofft sich die Entstehung eines Unruhepotentials, das sich mit einer bloßen »Veränderung in Lohn, Arbeitsstunden und den gesundheitlichen Bedingungen« nicht zufrieden geben würde, sondern nur mit einer wirklich »radikalen sozialen Veränderung« bezüglich der »Stellung und Teilhabe der Arbeiter an der Hervorbringung und sozialen Verteilung« der »produzierten Waren«. <sup>215</sup> Wenn die Arbeiter Anteil an ihrem Produkt hätten, würde sich wiederum der Charakter ihrer Arbeit verändern. Sie wären innerlich beteiligt, so daß ihre Arbeitswelt schließlich nicht mehr Bereich des nur banalen, sondern statt dessen des ästhetischen Erfahrens wäre. Deweys Utopie von einer besseren bzw. ästhetisierten Gesellschaft wäre realisiert – und die Kunstwerke hätten einen entscheidenden Anteil an ihrer Realisierung gehabt. Wenn physische Kunstwerke öffentlich ausgestellt werden, können sie in einem produktiven Sinne unzufrieden machen, was laut Dewey wiederum den Impuls geben kann, die alltäglichen Rahmenbedingungen des Erfahrens so zu ändern, daß häufiger ästhetische Erfahrungen stattfinden als bisher. Das ist das höchste und größte, was Kunstwerke laut Dewey bewirken können. In dieser These von der Möglichkeit der Ästhetisierung der Lebenswelt durch eine durch Kunstwerke evozierte produktive Unzufriedenheit ist Dewey nun bei aller Abhängigkeit von seiner

---

<sup>215</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 396 f.

ästhetischen Tradition originell, politisch zubeißend und vorwärtsweisend. Sie beinhaltet die eigentliche Pointe von Deweys Ästhetik und ihre eigentliche Antwort auf Bradleys Frage.<sup>216</sup>

Zum »abschließenden Urteil über die Qualität einer Zivilisation« durch Kunstwerke entwickelt Dewey zwei Thesen. Beide knüpfen ebenfalls weitgehend an die Second-Oxford-Ästhetik an.

Zunächst konzentriert sich Dewey auf die Rezeptionsbedingungen: Je unvollkommener eine Gesellschaft organisiert ist, um so mehr werden Kunstwerke Deweys Beobachtung zufolge als Möglichkeit des »Entrinnens« vor den »hauptsächlichen Tätigkeiten des Lebens oder als deren nebensächliche Verzierung betrachtet«. Sie werden in die »Schönheitssalons« der gesellschaftlichen Elite verbannt, während die alltäglichen Erfahrungskontexte der übrigen Menschen hingegen banal, häßlich und monoton sind. Damit formuliert Dewey eine scharfe Kritik an den sozio-ökonomischen Verhältnissen seiner Zeit. Er hält »die Architektur« der »großen Städte« des Amerikas seiner Zeit für »einer schönen Zivilisation unwürdig«. Damit hat er nun »nicht bloß die Slums«, sondern auch »die Appartements der Bessergestellten« im Blick. Diese Appartements stoßen seiner Auffassung nach ebenfalls »ästhetisch ab«, weil auch »ihr Charakter« durch »ein ökonomisches System bestimmt« wird, in dem es nur um den »Profit« geht, »der von Miete und Verkauf herkommt«. Erst wenn sein »Land von dieser ökonomischen Bürde befreit ist«, kann eine Architektur entstehen, »die einer noblen Zivilisation würdig« wäre. Erst dann kann laut Dewey eine Architektur entstehen, in der zum Ausdruck kommt, daß sich alle Mitglieder der Gesellschaft mit der Gesellschaft identifizieren, weil sie so strukturiert ist, daß sich allen Mitgliedern möglichst oft die Möglichkeit des ästhetischen Erfahrens bietet. Dann erst könne es Kunstwerke geben, »die nicht fern vom Alltagsgeschehen stehen«. Solche Kunstwerke lassen sich laut Dewey dann als »Zeichen für ein vereintes Kollektivleben« und für eine in sozio-ökonomischer Hinsicht relativ gut strukturierte soziale Gemeinschaft interpretieren.

Damit ist der zweite Grund schon angesprochen, aus dem Dewey die Kunst für das »endgültige Maß für die Qualität« einer Kultur hält: Die Kunstwerke einer sozialen Gemeinschaft spiegeln nämlich ihren Wertekonsens wieder. Dadurch können sie laut Dewey wiederum einen Einfluß »auf das Leben« nehmen. Es handelt sich

<sup>216</sup> Vgl. Abschnitt 5.2.

laut Dewey um einen Einfluß, dem gegenüber »das direkt durch Wort und Vorschrift Gelehrte blaß und wirkungslos« und »die Gesamtheit der Wirkung aller reflektierenden Traktate über Moral unbedeutend« wird. Damit ist nun weniger die beabsichtigte »soziale Wirkung der Romane von Dickens und Sinclair Lewis« beispielsweise gemeint, sondern eher eine indirekte Einflußnahme. Innovative Ideen, »die ersten Bewegungen der Unzufriedenheit und die ersten Ankündigungen einer besseren Zukunft« sind laut Dewey »immer in den Kunstwerken zu finden«. Deshalb findet »der Konservative« laut Dewey »solche Kunst« in der Regel »amoralisch und schmutzig« und nimmt »zur ästhetischen Befriedigung« lieber »Zuflucht bei den Produkten der Vergangenheit. Dewey sieht jedoch einen wichtigen Motor für sozialen Fortschritt in solchen Kunstwerken. Sie eröffnen uns in seinen Augen »Möglichkeiten«, durch »welche wir uns der Beengtheiten bewußt« werden, »die uns behindern, und der Lasten, die uns bedrücken«. Für Dewey ist Kunst also schließlich und endlich ein »unvergleichliches Werkzeug der Unterweisung« und »das große moralische Instrument des moralisch Guten«<sup>217</sup>.

Dewey beschließt seine pragmatistische Ästhetik mit einem Diktum, das von Wordsworth stammen könnte.<sup>218</sup> Er widmet sie der Lösung des von Bradley aufgeworfenen Problems der Verortung der Kunst im alltäglichen Leben. Deweys Begriff vom »Kunstwerk« stammt von Bosanquet. Sein wichtigster Gegner ist Croce. Damit sollte kein Zweifel mehr bestehen, daß die erste pragmatistische Ästhetik aus der Tradition des angelsächsischen Idealismus entstanden ist. Das letzte Dokument dieser ästhetischen Tradition ist die Ästhetik des späten Collingwood.

---

<sup>217</sup> Dewey: *Art as Experience*. 397–402.

<sup>218</sup> Es heißt bei Wordsworth über den Dichter: »He is the rock of defence of human nature; an upholder and preserver, carrying every where with him relationship and love.« *Wordsworth: Lyrical Ballads*. A. a. O. 253. Weiter heißt es: »In spite of difference of soil and climate, of language and manners, of laws and customs, in spite of things silently gone out of mind and things violently destroyed, the poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it spread over the whole earth, and over all time.« A. a. O. 253.



#### 4. Die Gefühlsästhetik des späten Robin George Collingwood

Die Ästhetik des späten Collingwoods *The Principles of Art*<sup>219</sup> von 1938 erinnert nur noch in wenigen Passagen an die mentalistische Ästhetik des frühen Collingwood. Schon ihr Vorwort kündigt eine völlig neue ästhetische Theorie an, weil sich »mittlerweile« nicht nur Collingwoods eigene »Auffassung« von Kunst, sondern seit dem 1. Weltkrieg<sup>220</sup> auch die »Situation der Kunst und der ästhetischen Theorie« insgesamt einschneidend geändert hätten. Die Änderungen bestünden zum einen darin, daß ästhetische Theorie nicht mehr von philosophisch ungeschulten Künstlern oder von nur akademisch interessierten Philosophen betrieben würde, sondern von philosophisch geschulten Künstlern. Mit dem philosophisch ungeschulten Künstler könnte möglicherweise Wordsworth gemeint sein; mit dem nur akademisch interessierten Philosophen vielleicht Croce; und mit dem philosophisch interessierten Künstler vermutlich T. S. Eliot, der ja mit Collingwood in Oxford studiert hatte, und dessen Werk der späte Collingwood mehrfach als Beispiel für philosophisch gehaltvolle Dichtung<sup>221</sup> heranzieht. Zum anderen konstatiert Collingwood in der Kunst eine Hinwendung »zum alltäglichen Tun der ganz gewöhnlichen Leute« bzw. zu dem »was das Publikum dafür hält«. Beide Trends möchte der späte Collingwood in seine ästhetischen Reflexionen einbeziehen, weil er die Hoffnung hegt, auf diese Weise eine befriedigende Antwort auf die Frage geben zu können, die ihn schon in seiner frühen Ästhetik umgetrieben hat: Ob die »sogenannte Philosophie der Kunst« nämlich nur »eine rein intellektuelle Angelegenheit« ist, oder ob sie auch »praktische Konsequenzen« für Künstler und Rezipienten und vielleicht sogar für die »praktischen Vollzüge des Lebens«<sup>222</sup> insgesamt haben kann?

<sup>219</sup> Collingwood, Robin George: *The Principles of Art*. London 1938. Im Text zit. nach <sup>6</sup>1964. Vgl. auch die Zusammenfassungen von Grant, John: *On Reading Collingwood's Principle of Art*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46. 1987, 239–248; sowie von Döring, Sabine A.: *Robin George Collingwood*. In: *Ästhetik und Kunstphilosophie*. A. a. O. 176–180.

<sup>220</sup> Brown schildert die Stimmung besonders düster: »By the time of his writings of *The Principles of Art*, published in 1938, Collingwood was a sick man and was himself suffering in an atmosphere of political bitterness.« Brown: *Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 1.

<sup>221</sup> Vgl. dazu Absatz 6.4.j.

<sup>222</sup> »I have changed my mind on some things in the meantime« and »the situation both of art and of aesthetic theory in this country has changed as well.« *Collingwood: Princi-*

Methodisch geht Collingwood so vor, daß er seine Auffassung von der Tätigkeit Kunst zunächst von der sogenannten ›Handwerksauffassung von Kunst‹ unterscheidet, welche die Frage nach den »praktischen Konsequenzen« der Kunst für das alltägliche Leben für den Preis einer Degradierung der Kunst im emphatischen Sinne zum Handwerk beantwortet. In einem zweiten Schritt entwickelt er seine eigene Auffassung von Kunst ausgehend von seiner späten Philosophie des Geistes, die sich von seiner frühen mentalistischen Auffassung grundsätzlich unterscheidet. In einem dritten, gleichsam krönend-letztem Schritt gibt der späte Collingwood schließlich die Antwort auf die Frage nach dem Stellenwert der Kunst in den »praktischen Vollzügen des Lebens«.<sup>223</sup>

(a) Die grundsätzlich falsche instrumentalistische Auffassung von der Tätigkeit Kunst als Handwerk. Die Wurzel allen Übels sieht Collingwood in einer Position, die er abwertend die ›Handwerksauffassung von Kunst‹ (craft theory of art) nennt, und deren Ursprung er in der griechischen und römischen Antike verortet. Hier sei die Kunst im emphatischen Sinne (art proper) vom Handwerk (craft) nicht unterschieden und beide Tätigkeitsformen mit demselben Begriff *techné* bzw. *ars* etikettiert worden. Collingwoods Diagnose zufolge hat sich diese Auffassung von Kunst fatalerweise wie ein Virus über die Jahrhunderte hinweg bis in die Kunstphilosophie seiner Zeit hinein gehalten. Zwar würde die Tätigkeit Kunst im emphatischen Sinne nicht mehr als ›Handwerk‹ etikettiert. Sie würde aber immerhin noch

---

ples. A. a. O. (v-vii) v. »The author's chief business was to represent everyday doings of ordinary people as the audience believed them to behave.« A. a. O. v. »Is this so-called philosophy of art a mere intellectual exercise, or has it practical consequences bearing on the way in which we ought to approach the practice of art (whether as artists or as audience) and hence, because a philosophy is a theory as to the place of art in life as a whole, the practice of life?« A. a. O. vii. Vgl. auch a. a. O. 3 ff.

<sup>223</sup> Diese klare Gliederung widerlegt Browns Behauptung, daß »the Principles of Art is itself broken into three different forms of thought, with almost no logical connections among them.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 208. Browns Gliederung behauptet einen Croce geschuldeten ersten Teil, dem zufolge die Tätigkeit Kunst als reine Kontemplation des Individuellen aufgefaßt würde; dann einen Gentile verpflichteten zweiten Teil, der die Tätigkeit Kunst als imaginative und als expressive Tätigkeit ansehen würde; und schließlich einen eigenständigen dritten Teil, in welchem sich Collingwood als ›Mann der Tat‹ zu Wort melden würde, der mit seiner Philosophie der Kunst praktische Probleme lösen und der Kunst eine weltverbessernde Funktion zusprechen würde. Die mit dieser Gliederungsrekonstruktion erhobene Eklektizismuskritik trifft Collingwoods späte Ästhetik jedoch in keiner Weise.

als erlernbare »Fähigkeit« angesehen, ein »anvisiertes Ziel durch Mittel der bewußt kontrollierten und gerichteten Handlung zu realisieren«. Das ist laut Collingwood die konstituierende These der Handwerksauffassung von Kunst, die er für grundlegend falsch hält.

Wen Collingwood genau aufs Korn nehmen will, das bleibt bis auf die letzten Seiten seiner späten Ästhetik im Dunkeln. Die (spärliche) Sekundärliteratur vermutet den Gegner in den psychologischen Ästhetiken<sup>224</sup>, die im Umkreis des späten Bosanquet entstanden sind. Dafür gibt es auch tatsächlich einige Anhaltspunkte, auf die ich noch zu sprechen kommen werde. Ich selber vermute den Hauptgegner jedoch in der pragmatistischen Ästhetik von John Dewey. Zwar erwähnt der späte Collingwood Dewey und seine Ästhetik kein einziges Mal namentlich. Ich habe aber dennoch gleich vier Gründe für meine Vermutung. Erstens war Deweys Ästhetik nur vier Jahre vor dem Erscheinen von Collingwoods später Ästhetik erschienen und machte seither im angelsächsischen Sprachraum unter dem Etikett »instrumentalistische Ästhetik« Furore. Zweitens führt der späte Collingwood auffällig oft Beispiele ins Feld, die sich nahezu wörtlich bei Dewey finden (s. o.). Drittens ist die pragmatistische Ästhetik die einzige angelsächsische Ästhetik, welche die Tätigkeit Kunst so sieht, wie es laut Collingwood die Handwerksauffassung von Kunst tut. Außer Dewey hat es schließlich keiner der angelsächsischen Ästhetiker je wie Dewey euphorisch als eine der »höchsten intellektuellen Leistungen in der Menschheitsgeschichte« bezeichnet, daß mit der *techné*-Konzeption der griechischen Antike zum ersten Mal die »Idee vom Menschen als eines kunstschaftenden Wesens«<sup>225</sup> formuliert worden sei. Mein viertes Argument lautet schließlich, daß Collingwoods späte Ästhetik stellenweise selbst pragmatistische Auffassungen von Kunst verteidigt. Die Leitidee meiner Interpretation von Collingwoods später Ästhetik lautet, daß sich Collingwood hier im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der pragmatistischen Philosophie dem Pragmatismus deutlich zuwendet, ohne allerdings selbst zum Pragmatisten zu werden.

In diese Richtung läßt es schon aufmerken, wenn Collingwood

<sup>224</sup> Jones vermutet die Gegner beispielsweise in *Blake, Vernon: Relation in Art*. London 1925; sowie in *Alexander, S.: Art and Instinct*. Oxford 1927. Von Collingwood rezensiert in: *Journal of Philosophical Studies* 3, 1928, 370–373. Jones beruft sich mit seiner Vermutung auf die Rezension von *Johnston, William M.: The Formative Years of R. G. Collingwood*. The Hague 1967, 166. Vgl. *Jones: A Critical Outline*. A. a. O. 43.

<sup>225</sup> *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 36f. Vgl. auch A. a. O. 60–69.

Begriffe ganz im Sinne des pragmatistischen Philosophieverständnisses zum Einstieg zu Werkzeugen des Denkens erklärt, die vor dem Gebrauch gut instand gesetzt sein sollten.<sup>226</sup> Collingwood konzentriert sich auf das englische ›art‹ als den Zentralbegriff der angelsächsischen Ästhetik. Dieser Begriff bedeutet hier in aller Regel die ›Tätigkeit Kunst‹ bzw. ›künstlerische Tätigkeit‹. Einleitend unterscheidet Collingwood (offensichtlich auf der Linie der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles argumentierend<sup>227</sup>) die Tätigkeit Kunst im recht verstandenen Sinne (art proper) mittels sechs Kriterien vom Handwerk (craft).

Erstens ließe sich im Zuge künstlerischer Tätigkeit die Unterscheidung zwischen Mitteln und Zweck nicht treffen, die für handwerkliche Tätigkeiten konstituierend sei. So würde ein Schmied beispielsweise glühendes Eisen zur Vorbereitung auf die eigentliche Tätigkeit des Beschlagens hämmern müssen, während sich in der Tätigkeit von Künstlern nur vorbereitende Handlungsphasen nicht ausmachen ließen. Hier sei jede vorbereitende Bearbeitung von Marmorblöcken oder Leinwänden schon eine Vorentscheidung. Collingwoods erstes Unterscheidungskriterium lautet also offensichtlich nicht (wie Wollheim fälschlicherweise behauptet), daß die Tätigkeit Kunst gar »keinen Zweck habe«. Deshalb trifft auch Wollheims Rückfrage ins Leere, ob man nicht »die Produktion eines expressiven Objekts« zum Zweck der Kunst erklären müsse? Collingwoods Unterscheidung kann allerdings dennoch nicht überzeugen. Schließlich müssen Künstler ja durchaus vorbereitende Maßnahmen treffen. Sie müssen beispielsweise Pinsel, Marmorblöcke oder Notenpapier bei den entsprechenden Händlern besorgen.

Collingwoods zweites Kriterium lautet, daß man bei handwerklichen Tätigkeiten zwischen dem Planen und dem Ausführen unterscheide und im Zuge der Tätigkeit Kunst (art) nicht. So begäbe ein Tischlermeister erst mit der Fertigung des Tisches, wenn er eine genaue Vorstellung von dem Tisch entwickelt hat. Ein Gedicht hin-

---

<sup>226</sup> Vgl. zu dieser Auffassung Dewey, John: *Vorwort*. In ders.: *Wirklichkeit, Wert und Kritik*. In *ders. Experience and Nature*. 1925. Im Text zit. nach *ders.: Erfahrung und Natur*. Übers. v. M. Suhr. Frankfurt a.M. 1995, 7–14.

<sup>227</sup> Vgl. *Aristoteles: Nikomachische Ethik*. 1094a. Im Text zit. nach Stuttgart 1969. Auffälligerweise findet sich fast dieselbe Adaption der aristotelischen Ethik für den Bereich der praktischen Philosophie in *Dewey, John: Wirklichkeit, Wert und Kritik*. A. a. O. 369–411. Die Parallelen sind tatsächlich verblüffend!

gegen könne nicht geplant werden, weil es erst im Prozeß des Dichtens selbst seine Kontur gewänne.

Drittens würde bei handwerklicher Tätigkeit erst der Zweck und dann die Strategie seiner Realisierung festgelegt. Bei der Tätigkeit Kunst könne es im Gegensatz dazu jedoch schon deshalb keine Abfolge geben, weil es keinen Unterschied zwischen Plan und Ausführung gebe. Das zweite und dritte Kriterium Collingwoods faßt Wollheim zu dem einen Kriterium zusammen, daß »zu jedem Handwerk« im Gegensatz zur Kunst »die Unterscheidung zwischen Planung und Ausführung« gehören würde, »wobei die Planung zu einem Vorwissen des erwünschten Resultats und in der Berechnung besteht, wie man es am besten erreicht.« Treffend wendet er dagegen ein, daß dieses Argument mit dem Grad der »Spezifität« stehen und fallen würde. Falls »ein sehr hoher Grad an Spezifität vorgesehen« sein sollte, erklärt Wollheim das Argument für »offensichtlich zwingend«. Schließlich könne der Künstler tatsächlich »nicht bis in die letzte Einzelheit wissen, was er tun wird«. Sobald »wir aber den Spezifitätsgrad senken«, sähe der Fall gleich ganz anders aus. Dann könnte »der Künstler sicherlich ein Vorwissen haben«. So habe Verdi selbstverständlich gewußt, »daß er eine Oper komponieren«<sup>228</sup> würde. Dieser Einwand Wollheims trifft ins Schwarze. Somit können das zweite und dritte Kriterium Collingwoods ebensowenig überzeugen wie das erste.

Viertens unterscheidet man laut Collingwood zwischen dem Rohmaterial und dem fertigen Endprodukt handwerklicher Tätigkeit, während die Tätigkeit Kunst kein Rohmaterial kenne. Im Falle des Dichtens beispielsweise kämen lediglich Wörter infrage. Die Wörter machen laut Collingwood jedoch substantiell die Dichtung selbst aus. Natürlich ist diese Unterscheidung dem Beispiel geschuldet. Schließlich behandeln Maler oder Bildhauer ihre Farben, Leinwände und Marmorblöcke beispielsweise ebenso als Rohmaterial wie Schmiede das unbehauene Eisen.

Ein fünfter Unterschied besteht laut Collingwood darin, daß der Handwerker zwischen der Gestalt (shape) und dem Rohmaterial (material) seines Produktes unterscheiden würde. Für den Künstler hingegen könne es keine entsprechende Unterscheidung zwischen der Gestalt (form) und dem Gehalt (matter) eines Kunstwerks geben.

<sup>228</sup> Wollheim: *Art and its Objects*. A. a. O. 46f.

Schließlich sei das Kunstwerk selbst die Einheit eines individuellen Gehalts mit seiner ihm einzig adäquaten individuellen Gestalt.<sup>229</sup>

In fast wörtlicher Anknüpfung an die *Nikomachische Ethik* behauptet Collingwood schließlich sechstens, daß es eine Hierarchie zwischen den verschiedenen Handwerkstätigkeiten gebe und zwischen den verschiedenen Künsten nicht. So gebe es unter den Handwerkern die Bauern und Bergleute, die Rohmaterial für andere herstellen oder besorgen. Dann gebe es Handwerker wie die Sattler oder die Maschinenbauer, welche Werkzeuge herstellen. Schließlich gebe es jedoch die Autobauer beispielsweise, die mittels der Werkzeuge aus den bereitgestellten Rohmaterialien Endprodukte fertigen. Wenn hingegen ein Dichter ein Libretto für eine Oper schreibt, sei das nicht als hierarchisches Verhältnis, sondern als kreative Zusammenarbeit und gegenseitige Befruchtung anzusehen. Natürlich ist auch dieses letzte Argument nicht sonderlich überzeugend. Schließlich ist der Maler beispielsweise ja durchaus auch darauf angewiesen, daß ihm jemand Pinsel, Farben und Leinwand herstellt, der nicht zwingend ein Künstler sein muß.

Collingwoods Unterscheidungskriterien können im Detail zwar nicht überzeugen. Das spricht aber nicht gegen die grundsätzliche Legitimität seines Anliegens, Handwerk und Kunst im emphatischen Sinne zu unterscheiden. Läßt sich die Handwerksauffassung vielleicht retten, indem man mit der Ästhetik des 18. Jahrhunderts von den ›schönen Künsten‹ (fine arts) im Gegensatz zu den ›nützlichen Künsten‹ (useful arts) spricht? Collingwood bezweifelt auch das. Als Begründung führt er interessanterweise ein Argument an, das vermutlich von Dewey entlehnt ist.<sup>230</sup> Es lautet, daß sich das Etikett ›Schönheit‹ zur klassifizierenden Unterscheidung nicht eigne, weil es keine meßbare physische Objekteigenschaft bezeichnen, sondern so unterschiedliche Gegenstände wie Frauen, mathematische Beweise oder Billardstöße im emphatischen Sinne als »bewunderungswür-

---

<sup>229</sup> Mit diesem Argument macht sich der Einfluß von Andrew Bradley auch in Collingwoods Spätwerk noch bemerkbar. Vgl. zum Gedicht als individuelle Einheit von Gehalt und Gestalt bei Bradley Abschnitt 5.2.

<sup>230</sup> Dewey hält »Schönheit« für eine ästhetisch obsoleete Konzeption, die nur dann noch Sinn macht, insofern die Äußerung ›das ist aber schön!‹ als »gerechter Tribut an die Fähigkeit des Objekts« verstanden wird, »eine der Huldigung nahekommende Bewunderung zu wecken«. *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 128, 134–155 sowie Abschnitt 6.3.

dig oder ausgezeichnet oder begehrenswert« auszeichnen würde.<sup>231</sup> Mit diesem pragmatistischen<sup>232</sup> Argument lehnt der späte Collingwood die Redeweise von den ›schönen Künsten‹ als letzten Notanker der Handwerksauffassung von Kunst ab.

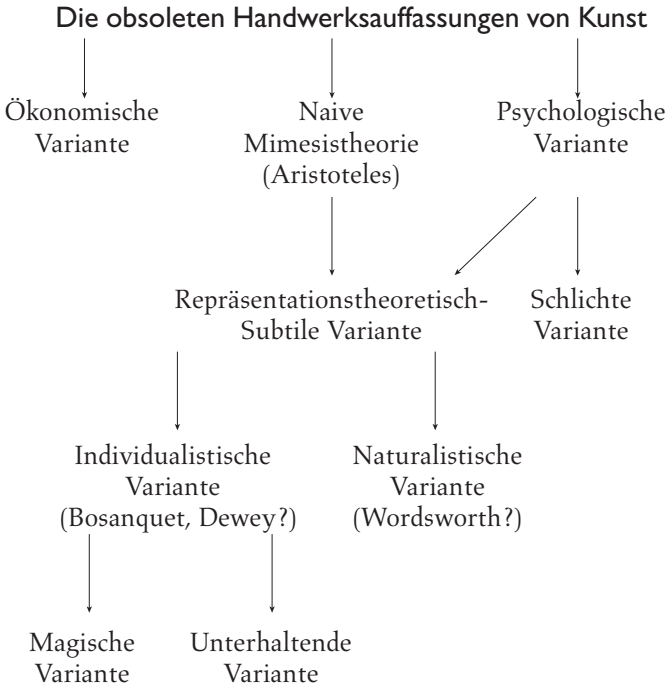
Nun könnte man die ästhetische Vergangenheit und ihre Redeweisen getrost ruhen lassen, wenn Collingwood nicht aktuelle ästhetische Tendenzen beobachtet hätte, in denen sich die Handwerksauffassung von Kunst bewahrt hat. Seiner Diagnose zufolge wird von Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts nämlich immer noch erwartet, daß sie bestimmte Techniken und Fähigkeiten beherrschen. Mit diesen Techniken sollen sie gezielt Produkte herstellen, welche die Nutznießer in möglichst erfreuliche Zustände versetzen. Von den Nutznießern wird laut Collingwood im Gegenzug erwartet, daß sie den Künstlern Dank und Anerkennung zollen. Wer jetzt einen Hinweis auf die pragmatistische Ästhetik Deweys erwartet, wird enttäuscht. In ausufernder Klassifizierungslust (die ich als letztes Erbe seines frühen Mentalismus betrachte) und ohne jede Namensnennung unterscheidet Collingwood vielmehr eine Fülle von Handwerksauffassungen seiner Zeit. Diese habe ich der Übersicht halber zu einem Schema angeordnet (s. S. 518).

Relativ flott handelt Collingwood eine Position ab, die er als die ›ökonomische Variante‹ der Handwerksauffassung bezeichnet. Vertreter dieser Position sehen laut Collingwood in der Kunst einen Bereich der Industrie. Sie betrachten die Rezipienten quasi als Verbraucher, welche für die erfreulichen Zustände bezahlen, in die sie die Künstler durch ihre Produkte versetzen. In den Künstlern sehen sie komplementär dazu quasi Fabrikanten, welche Produkte mit entsprechender Wirkung mittels einer erlernbaren Technik herstellen. Gegen diese Position stellt sich Collingwood, weil im Handwerk erlernbare Techniken zum Erfolg führen würden, im Bereich der Kunst jedoch nicht.

<sup>231</sup> Techné means »the power to produce a preconceived result by means of consciously controlled and directed action.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (5 ff., 15–41) 16. »To call a thing beautiful in Greek, whether ordinary or philosophical Greek, is simply to call it admirable, or excellent or desirable«. A. a. O. 38.

<sup>232</sup> Mit diesem pragmatistischen Argument distanziert sich der späte Collingwood deutlich von seinem Frühwerk, welches die Tätigkeit Kunst als diejenige Tätigkeit bezeichnet, die auf die ›Wahrheit über das Schöne‹ ausgerichtet und in ihrem Verlauf von einem schönen Gefühl der Stimmigkeit begleitet sein soll. *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. 39, 47. Vgl. Absatz 6.1.a.





Mit diesem Standardeinwand ist die ökonomische Variante der Handwerksauffassung von Kunst schnell abgetan.

Nicht ganz so flott nimmt Collingwood in einem zweiten Schritt die aristotelische Mimesis-Theorie aufs Korn. Er betrachtet sie als eine naive Variante der Repräsentationstheorien von Kunst. Er kennzeichnet sie in trivialisierender Weise dadurch, daß sie vom Kunstwerk einfordern würde, eine Szene, einen Gegenstand oder einen Menschen möglichst ähnlich abzubilden. Anders als einige nicht näher benannte ästhetische Autoritäten »seiner Zeit« (die zweifelsohne im Umfeld Croces zu suchen sind) meint Collingwood zwar nicht, daß Kunst definitiv »nicht repräsentativ zu sein habe«. Dagegen führt er treffend die Portraits von Velasquez ins Feld, die sowohl ihren Vorbildern ähnlich als auch Kunstwerke im emphatischen Sinne seien. Allerdings hält der späte Collingwood ›Ähnlichkeit‹ noch nicht einmal für eine notwendige Bedingung von Kunst. Im Gegenteil ordnet er die naive Mimesis-Auffassung von Kunst den falschen

Handwerks-Auffassungen von Kunst zu, weil sich jeder Grad von Ähnlichkeit schließlich durch erlernbare Techniken erzeugen ließe.<sup>233</sup>

In einem dritten Schritt wendet sich Collingwood den vielfältigen psychologischen Varianten der Handwerksauffassung von Kunst zu. Das gemeinsame Kennzeichen aller psychologischen Handwerksauffassungen sieht er darin, daß sie »das Publikum als Leute« ansehen, »die in bestimmter Weise auf Reize reagieren, welche vom Künstler bereitgestellt werden«. Entsprechend erwarten sie vom Künstler, daß er »weiß, welche Reaktionen gewünscht oder wünschenswert sind, und daß er die Reize bereitstellt, welche diese auslösen«. Unter diesen psychologischen Varianten unterscheidet Collingwood eine schlichte und eine subtile Subvariante.

In der schlichten Variante wird alles für Kunst gehalten, das zielsicher eine bestimmte psychische Wirkung erzielt. So unglaublich diese Position ist, ist sie natürlich schnell widerlegt. Collingwoods Einwände lauten, daß die Kunst nicht wie eine Art Droge behandelt werden sollte; und daß meßbar-aufweisbare psychische Reaktionen lediglich von Pseudokunstwerken von niedrigem Rang wie von Seifenoperen, Slapstikfilmen oder Kriminalgeschichten hervorgerufen würden.

Spannend wird es mit den subtilen Varianten. Sie werden zwar wiederum namentlich nicht zugeordnet. Zweifelsohne aber hat der späte Collingwood die gefühlsästhetische Tradition des angelsächsischen Idealismus insgesamt von Wordsworth bis zum späten Bosanquet im Auge. Es soll sich bei der subtilen Variante nämlich um repräsentationstheoretische Positionen handeln, die sich aus der Auseinandersetzung mit dem aristotelischen Prinzip *ars imitatur naturam* entwickelt haben.<sup>234</sup> Innerhalb der repräsentationstheoretischen Varianten der Handwerksauffassungen von Kunst unterscheidet Collingwood wiederum eine naturalistische und eine individualistische Variante.

Der naturalistischen Variante zufolge sollen laut Collingwood

<sup>233</sup> Dieses Argument könnte der Mimesis-Debatte der englischen Romantik geschuldet sein. Vielleicht haben Collingwoods Einwände ihren Grund aber auch in der Tatsache, daß zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer mehr Filmemacher und Fotografen die ästhetische Landschaft eroberten, nachdem der Franzose L. J. M. Daguerre das Verfahren der Daguerreotypie 1839 in Paris vorgestellt hatte.

<sup>234</sup> Vgl. das 2. Kapitel zu der von Coleridges Schelling-Plagiat initiierten Diskussion um die Repräsentationsfunktion von Kunstwerken in der englischen Romantik.

»die Gefühle, welche durch ein Artefakt evoziert werden, an diejenigen Gefühle erinnern«, »welche durch das Original evoziert« wurden. Dabei soll es sich um von alltäglichen Dingen erzeugte erfreuliche Gefühle handeln. Offensichtlich ist der enthusiastische Naturalismus von William Wordsworth gemeint.<sup>235</sup> Wenig überraschend wird auch diese Position den Handwerksauffassungen zugerechnet. Collingwoods Begründung lautet, daß der naturalistische Künstler lediglich über bestimmte erlernbare Selektionstechniken verfügen müsse, um zur Realisierung seines Ziels aus der Vielfalt des alltäglich Gegebenen dasjenige auswählen zu können, was in den Rezipienten die intendierten erfreulichen Assoziationsketten evoziert.

Mit der individualistischen Variante der psychologischen Repräsentationstheorien ist Collingwood endlich bei seinem eigentlichen Gegner angelangt. Kritisiert wird eine Position, der zufolge die Artefakte der Kunst individuelle Gefühlszustände so adäquat verkörpern sollen, daß sie in Rezipienten vergleichbare Gefühlszustände wieder evozieren. Mit dieser Position sind wahrscheinlich die Ästhetik des späten Bosanquet und die in seinem Umkreis entstandenen psychologischen Ästhetiken des Second-Oxford-Hegelianismus gemeint. Es könnte aber auch die pragmatistische Ästhetik Deweys angesprochen sein.<sup>236</sup> Wer auch immer gemeint ist: Der späte Collingwood weist nach bekanntem Muster auch die individualistische Variante der psychologischen Repräsentationstheorie als Spielart der Handwerksauffassungen von Kunst aus. Zwar muß er eingestehen, daß für die Repräsentation von individuellen psychischen Zuständen keine Techniken erlernt werden können. Zur Veranschaulichung hält er uns vor Augen, wie lächerlich es wirken würde, wenn Brahms beispielsweise »die Geräusche blökender Schafe« akustisch nachgeahmt hätte, um die Stimmung seines Liedes *Feldeinsamkeit* zu schaffen. Den Handwerksauffassungen wird die Position aber dennoch zugerechnet. Schließlich würde sie die Repräsentation als ein »Mittel zur Realisierung eines bestimmten Zieles« ansehen, nämlich als ein Mittel zur »Evozierung von bestimmten Gefühlen«<sup>237</sup>. Falls Bosanquets

<sup>235</sup> Vgl. Abschnitt 2.2.

<sup>236</sup> Wegen des großen Einflusses von Bosanquet auf die pragmatistische Ästhetik in diesem Punkt läßt sich das letztlich nicht mehr entscheiden.

<sup>237</sup> »To the psychologist, the audience consists of persons reacting in certain ways to stimuli provided by the artist; and the artist's business is to know what reactions are desired or desirable, and to provide the stimuli which will elicit them.« Collingwood:

und Deweys Ästhetiken tatsächlich gemeint sein sollten, sprechen sie in den Augen des späten Collingwood also von Pseudo-Kunst! Eine Verteidigung erübrigt sich nun, da die Position für den späten Collingwood nur von Interesse ist, weil aus ihr zwei weitere falsche Auffassungen von Kunst erwachsen sein sollen. Dem späten Collingwood zufolge hat die subtile individualistische Variante der psychologischen Handwerksauffassung von Kunst nämlich erstens eine magische und zweitens eine hedonistische Variante geboren.

(b) *Die magische Handwerksauffassung.* Unter die magische Auffassung von Kunst subsummiert Bosanquet alle Theorien, welche den Ursprung der Kunst in den magischen Riten primitiver Völker sehen. Solche Theorien sind mit der Konjunktur der Hegelschen Ästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts im angelsächsischen Sprachraum regelrecht ins Kraut geschossen. Der späte Collingwood bemängelt an ihnen, daß sie die magischen Praktiken entweder zur schlechten Wissenschaft oder zum Symptom neurotischer Zustände degradieren würden. Der erste Einwand ist gegen die englischen Anthropologen Taylor und Frazer gerichtet.<sup>238</sup> Beide Anthropologen hatten in den Ritualen primitiver Völker eine defizitäre Vorform der um die Beherrschung der Natur ringenden Naturwissenschaften gesehen. Collingwoods Kritik lautet, daß dadurch sowohl die intellektuellen Fähigkeiten der sogenannten ›Primitiven‹ als auch die emotionale Komponente magischer Praktiken unberücksichtigt blieben. Sein zweiter Gegner ist Sigmund Freud. Dieser hatte in *Totem und Tabu* von 1919 magische Praktiken als Transformierung von unbewußten Wünschen interpretiert. Gegen seine Auffassung wendet Collingwood ein, daß magische Praktiken keine Symptome eines krankhaft-neurotischen Zustandes seien, und daß kein Magier tatsächlich glauben würde, durch seine Praktiken Wünsche erfüllen zu können.

Was aber sind magische Praktiken dann, und warum gibt es im-

---

*Principles.* A. a. O. (19, 42–57) 43. »Today, the only tolerable view is that no art is representative.« A. a. O. 19. »The true definition of representative art is not that the artefact resembles an original (in which case I call the representation literal), but that the feeling evoked by the artefact resembles the feeling evoked by the original (I call this emotional representation).« A. a. O. 53. »Thus music, in order to be representative, need not copy the noises made by bleating sheep.« A. a. O. 55. »Representation, we have seen, is always means to an end. The end is the re-evocation of certain emotions.« A. a. O. 57.

<sup>238</sup> Collingwood verweist auf *Taylor, Sir Edward: Primitive Cultures*. 1871; sowie auf *Frazer, Sir James: The Golden Bough*. passim.

mer wieder die Tendenz, sie für eine Form von Kunst zu halten? Collingwoods Antwort läßt einmal mehr auf einen Einfluß von Deweys Ästhetik schließen. Schließlich feiert diese Ästhetik die Riten der sogenannten primitiven Kulturen ja als Vorform der Kunst im emphatischen Sinne. Die pragmatistische Begründung lautet, daß magische Riten »auf eine höchste eindrucksvolle Weise soziale Werte in die Erfahrung« einführen und so einen sozial-stabilisierenden »Verwendungszweck« hätten, der weit über das hinausgehen würde, was wir heute der Kunst im emphatischen Sinne zutrauen<sup>239</sup>. Dem späten Collingwood zufolge sind magische Praktiken Mittel, um »Emotionen zu erzeugen«, die für die »praktischen Belange« einer sozialen Gemeinschaft gerade »notwendig oder nützlich« sind. Seine Beispiele lauten, daß Kriegsrituale den Kampfgeist anstacheln, Fruchtbarkeitsrituale die sinnliche Lust anheizen, und Toten- und Geburtsrituale das Gemeinschaftsgefühl stärken würden. Der späte Collingwood definiert Magie schließlich als eine Spielart von »Repräsentation«, welche speziell auf das »Evozieren von Emotionen« abzielen würde, die im »praktischen Leben« sowohl wegen ihrer »Entlastungs-« als auch wegen ihrer »Motivationsfunktion« einen hohen Stellenwert haben. Wie vier Jahre vor ihm John Dewey, so betont also auch der späte Collingwood den Stellenwert magischer Praktiken für die alltäglichen Lebensvollzüge in den primitiven Kulturen.

Es gibt allerdings einen signifikanten Unterschied. Dewey sieht die magischen Praktiken als Vorform der Kunst im emphatischen Sinne. Den späten Collingwood interessieren sie hingegen lediglich als Vorform der sogenannten »magischen Kunst« (magical art) als einer Spielart von Pseudo-Kunst (so-called art). Von »magischer Kunst« spricht der späte Collingwood, sobald Kunst »bestimmte Emotionen« evozieren soll, die »einen Beitrag zu den Belangen des praktischen Lebens leisten«<sup>240</sup>. Solche Pseudo-Kunst ist dem späten Collingwood zufolge in nahezu allen Lebensbereichen anzutreffen.

---

<sup>239</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 379, 306. Vgl. Abschnitt 6.3.

<sup>240</sup> »The primary function of all magic acts, I am suggesting, is to generate in the agent or agents certain emotions that are considered necessary or useful for the work of living.« Collingwood: *Principles*. A. a. O. (57–77) 67. »Magic is representation where the emotion evoked is an emotion valued on account of its function in practical life, evoked in order that it may discharge that function, and fed by the generative or focusing magical activity into the practical life that needs it.« A. a. O. 69. »A magical art is an art which is representative and therefore evocative of emotion, and evokes of set purpose

Zur Veranschaulichung führt Collingwood (der sich, was Illustrierungen angeht, von allen seinen Vorgängern positiv unterscheidet) eine Fülle von Beispielen an. Sie reichen über Volksmusik, Kirchenmusik, Militärmusik, patriotische Märsche, nationalistische Denkmäler und öffentliche Prunkarchitektur bis hin zu Hochzeitsfeiern und Fußballspielen. Alles das rechnet der späte Collingwood wegen seiner gemeinschaftsbildenden Funktion den magischen Pseudokünsten zu. Fußballspiele sind natürlich harmlos, und insgesamt hat der späte Collingwood nichts gegen magische Kunst. Allerdings will er sie nicht als Kunst im emphatischen Sinne betrachtet wissen. Außerdem warnt er eindringlich vor der Mißbrauchsgefahr ihrer gemeinschaftsbildenden Funktion durch Demagogen. Der ehemalige Mentalist Collingwood ist in der Welt angekommen!

(c) *Die hedonistische Handwerksauffassung.* Unter der hedonistischen Kunstauffassung versteht Collingwood die Auffassung, daß Kunstwerke »amüsieren und unterhalten« sollen. Um das zu erreichen, versetzt uns die Unterhaltungskunst (amusement art) Collingwoods Analysen zufolge in fiktive Situationen (make-believe situations), die zwar Merkmale von lebensweltlichen Situationen haben, die jedoch nur unterhalten können, wenn man gleichzeitig weiß, daß es sich um fiktive Situationen handelt; daß man nicht handelnd eingreifen muß; und daß die evozierte Emotion »nicht die Konsequenz haben soll, die sie unter den Bedingungen des praktischen Lebens« haben würde. Collingwoods Beispiel lautet: Wer eine Schlägerei beobachtet, wird nicht die Polizei rufen, insofern er sich in einem Theater befindet. Er wird die Bühnenaktionen genußvoll-entspannt verfolgen. Aber nicht nur lustvoll besetzte Furcht läßt sich dem späten Collingwood durch fiktive Detektiv- und Horrorgeschichten leicht evozieren. (Collingwood weist übrigens ausdrücklich darauf hin, daß die Horrorgeschichten von Edgar Allan Poe im England seiner Zeit leider schwer im Trend lägen.) Sexuelle Begierden spielen laut Collingwood für die Unterhaltungskunst eine fast noch größere Rolle, weil sie sich »durch fiktive Objekte besonders einfach herauskitzeln und ebenso einfach wieder besänftigen« lassen. Das erklärt laut Collingwood, warum man im England seiner Zeit so ziemlich alles an den Mann bringen könne, insofern man es mit Fotos

---

some emotions rather than others in order to discharge them into the affairs of practical life.« A. a. O. 70.

von badenden Mädchen versieht. Darüber hinaus sind auch intellektuelle Rätsel und Puzzels, Abenteuer und Satire, Hohn und Spott laut Collingwood beliebte Mittel unterhaltender Pseudo-Kunst.

Seine Unterscheidung von Pseudo-Kunst (so-called art) und Kunst im emphatischen Sinne (art proper) möchte der späte Collingwood allerdings nicht als snobistische und elitäre Unterscheidung verstanden wissen. Deshalb betont er mehrfach, gegen Unterhaltungskunst ebenso wenige Vorbehalte wie gegen magische Pseudo-Kunst zu haben, auch wenn er beides nicht für Kunst im emphatischen Sinne halten könne. Ja, anders als gegenüber der magischen Pseudo-Kunst muß man gegenüber der unterhaltenden Pseudo-Kunst laut Collingwood noch nicht einmal vom Standpunkt der Moral aus mißtrauisch sein. Im Gegenteil erklärt er alle moralischen Bedenken gegen Unterhaltungskunst für überflüssig, weil es schlicht ausgeschlossen sei, daß Kriminalgeschichten beispielsweise verbrecherische Neigungen förderten. Als der Aristoteliker unter den Oxford-Idealisten glaubt Collingwood eher an einen Katharsis- als an einen Nachahmungs- oder Verrohungseffekt. Lediglich vorsichtige ethische<sup>241</sup> Vorbehalte werden geäußert, nämlich die Sorge, daß ein zu häufiger oder zu langer Aufenthalt in den fiktiven Welten der unterhaltenden Pseudo-Kunst von den alltäglichen Lebensvollzügen separieren und lebensuntüchtig machen könne. Ein Beispiel ist ein »Aphrodisiakum« im Unterschied zu »Fotografien von Badenixen«. Das Aphrodisiakum würde schließlich »mit Blick auf eine wirkliche Handlung genommen«, während die Fotos lediglich »Substitut«<sup>242</sup> und schnöder Ersatz für tatsächliches sexuelles Erleben sein könnten. Während dieses Beispiel nun vermutlich eher selbst amüsant gemeint ist, sieht der späte Collingwood in den Hollywood-Filmen sei-

---

<sup>241</sup> »Ethisch« soll im Sinne des Aristoteles die Ausrichtung des Handelns auf das menschliche Glück und »moralisch« die Ausrichtung des Handelns auf ein übergeordnetes Sollen bezeichnen. Vgl. Habermas, Jürgen: *Vom pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft*. In ders.: *Erläuterungen zur Diskursethik*. Frankfurt a. M. 1991, 100–118.

<sup>242</sup> »The function of the artefact is to amuse or to entertain.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (78–103) 78. »The so-called make-believe situation is one in which it is understood that the emotion discharged shall be »earthed«, that is, shall not involve the consequences which it would involve under the conditions of practical life.« A. a. O. 79. Sexual desire is »easily titillated, and easily put off with make-believe-objects.« A. a. O. 84. »An aphrodisiac is taken with a view of action: photographs of bathing girls are taken as a substitute for it.« A. a. O. 85.



ner Zeit eine wirkliche ethische Gefahr. Was soll schließlich aus Menschen werden, die fortdauernd ins Kino laufen, um in fiktiven Welten irgendwelche Scheingefühle auszuleben? Lassen wir den (schon gegen Croce gerichteten) Einwand beiseite, daß es Scheingefühle nicht gibt. Interessanter ist, wie sehr sich der späte Collingwood im Bemühen um eine Antwort auf die Frage Bradleys nach dem Ort der Kunst im Leben vom weltfremden Mentalismus seiner Frühzeit wegentwickelt hat. Wer hätte das gedacht, daß sich ausgerechnet Collingwood einmal skeptisch über die ethischen Auswirkungen von Scheinwelten äußern würde?

Der späte Collingwood distanziert sich von verschiedenen Varianten der Handwerksauffassung von Kunst, weil man in der Tätigkeit Kunst weder keine auf einen vorab definierten und ihr äußeren Zweck gerichtete Tätigkeit sehen sollte, noch eine Tätigkeit, die ihren Zweck durch bestimmte erlernbare Techniken und Tricks realisiert. Welches Ziel aber verfolgt die Tätigkeit Kunst dann, und auf welche Weise? Beide Fragen sowohl nach dem Ziel als auch nach der Vorgehensweise der Tätigkeit Kunst im Unterschied zum Handwerk beantwortet der späte Collingwood in auffälliger Nähe zur pragmatistischen Ästhetik von John Dewey.

*(d) Der Ausdruck einer Emotion als das Ziel der Kunst.* In der Frage nach dem Ziel der Tätigkeit Kunst gesteht Collingwood den psychologischen Handwerksauffassungen von Kunst zunächst einmal zu, daß der »Künstler im emphatischen Sinne« tatsächlich »etwas mit Emotionen zu tun« habe. Was aber kann das sein, wenn er sie nicht im Sinne der Handwerksauffassung von Kunst herstellt, erzeugt und »hervorbringt«? Dem späten Collingwood zufolge würde der Mann auf der Straße (common sense) darauf die schlichte Antwort geben, daß der Künstler Emotionen zum Ausdruck bringe (to express). Was unterscheidet das Ausdrücken von Emotionen von einem Erzeugen im Sinne der psychologischen Repräsentationstheorie von Kunst (s. o.)? Der späte Collingwood betreibt großen Aufwand, um sich mit seiner eigenen Position von den psychologischen Ästhetiken seiner Tradition zu distanzieren.

Laut Collingwood muß ein Emotionserzeuger die Emotionen erstens genau kennen, die er in anderen evozieren will, während man sich im Laufe eines Ausdrucksprozesses seiner eigenen Emotionen selbst erst bewußt würde. Man erlebt sie nach Collingwood als Überraschung. Zur Plausibilisierung lehnt er sich offensichtlich an

Dewey an.<sup>243</sup> Auch laut Collingwood beginnt nämlich jeder Ausdrucksprozeß mit einem Zustand der »Verwirrung oder Aufregung«, in dem man sich zwar der Tatsache »bewußt ist, daß man eine Emotion hat«, in der man aber »noch nicht weiß, um was für eine Emotion es sich handelt«. Um sich aus diesem »hilflosen und hemmenden« Zustand zu befreien, würde man dann die Tätigkeit »unternehmen, die man ein ›Sich-Ausdrücken‹ nennt«. Bezeichnenderweise unterscheiden sich Dewey und Collingwood jedoch in ihren Prämissen. Collingwoods Prämisse lautet nämlich nicht etwa (wie Jones behauptet), daß die Tätigkeit Kunst uns »dasjenige bewußt macht oder verdeutlicht, was wir halb bewußt schon vorher wußten«<sup>244</sup>. So lautet vielmehr Deweys (aus Collingwoods Perspektive: der Handwerksauffassung verpflichtete) Prämisse. Die Prämisse des späten Collingwood besagt dagegen, daß man überhaupt »nicht weiß, um was für eine Emotion es sich handelt, bevor man seine Emotion ausgedrückt hat«. Es handelt sich vermutlich um einen kurzen Rückfall in den mentalistischen Mythos vom dumpf tätigen Künstler, wenn der späte Collingwood unsinnigerweise sogar behauptet, daß ein wirklicher Künstler zu Beginn eines Schaffensprozesses noch nicht einmal wissen könne, ob er etwas Tragisches oder etwas Komisches schaffen wird. Einig mit Dewey ist sich der späte Collingwood wieder über das Motiv von Ausdrucksprozessen. Es lautet, daß sich der »Künstler im emphatischen Sinne« (artist proper) ausschließlich deshalb »in das Problem des Ausdrückens einer bestimmten Emotion verbeißen« würde, um sich seine Emotionen selbst »besser klar zu machen«. Auch mit seiner Antwort auf die Frage nach dem Sinn und Nutzen einer solchen Tätigkeit rückt sich der späte Collingwood deutlich in die Nähe Deweys. Collingwood verweist nämlich wie zuvor Dewey im selben Zusammenhang auf die Aristotelische Katharsis-Theorie, die schon vor mehr als 2000 Jahren gewußt habe, wie »gut es tut, seine Emotionen zum Ausdruck zu bringen«. Zur Plausibilisierung bringt Collingwood sogar dasselbe Beispiel wie Dewey, daß man sich stante pede besser fühlen würde, sobald man seine Wut als Wutanfall schimpfend zum Ausdruck gebracht hat.

Einen zweiten Unterschied zwischen einem Erzeugen und einem Ausdrücken von Emotionen sieht Collingwood darin, daß die

---

<sup>243</sup> Vgl. Absatz 6.3.c.

<sup>244</sup> He defines »art as the bringing to consciousness or clarification of what we half-consciously know«. *Jones: A Critical Outline*. A. a. O. 47.

Emotionserzeugung strategisch geplant werden müsse. Die Ausdrucksgebung habe hingegen kein »vorhersehbares und vorab beschließbares Ziel«. Also lassen sich dem späten Collingwood auch keine »geeigneten Mittel« zu seiner »Realisierung« auswählen. Bei aller Opposition steht Collingwood in diesen Passagen deutlich auf den Schultern von Andrew Bradley und Bosanquet. Er betont, daß auszudrückende Emotionen per se individuelle Emotionen seien, die sich nicht durch einüb bare Techniken zum Ausdruck bringen ließen. Deshalb appelliert er stellvertretend für alle Künstler an die Dichter, sich »so weit wie möglich davon fernzuhalten, ihre Emotionen als Spezialfälle von der oder jener allgemeinen« Emotion zu behandeln. Statt dessen sollen sie »enorme Anstrengungen« unternehmen, »sie in Begriffen zum Ausdruck zu bringen, welche sie als individuelle Emotion ausweist, die sich als solche von allen anderen vergleichbaren Emotionen unterscheidet«. Dieser Appell ist natürlich der Ästhetik des Second-Oxford-Idealismus geschuldet<sup>245</sup>.

Dasselbe gilt für Collingwoods dritte Forderung, die ihm zweifelsohne am wichtigsten ist. Sie basiert auf der Prämisse, daß sich nur Emotionen zum Ausdruck bringen lassen, die man selbst »in bestimmten tatsächlichen oder nur angenommenen Situationen in ganz bestimmter Weise« tatsächlich aufrichtig empfunden hat. Erzeugen lassen sich Emotionen in einem anderen im Unterschied dazu jedoch nur, wenn dieser andere die Emotion zuvor noch nicht empfunden hat. Daraus leitet Collingwood bezeichnenderweise dieselbe normative Anforderung an die Künstler ab wie vor ihm John Dewey<sup>246</sup>, daß Künstler mit ihren Emotionen so aufrichtig und ungehemmt wie möglich umzugehen hätten, ohne Tabus, ohne Kalkül, und ohne moralische Skrupel. Genau wie Dewey, so betont auch der späte Collingwood, daß der Künstler gegenüber seinem Publikum weder wegen extravaganter Emotionen noch wegen einer genialen Ausdrucksfähigkeit »einzigartig« sei. Dem späten Collingwood zufolge besteht das Kennzeichen des Künstlers lediglich darin, daß er besonders aufrichtig »etwas ausdrückt, was alle fühlen, und was

<sup>245</sup> Das plötzliche Umschwenken der allgemeinen Sicht auf die Künstler zu einer speziellen Fokussierung auf die Dichter ist deutlich auf Bradleys Antrittsvorlesung *Poetry for Poetry's Sake* von 1901 zurückzuführen. Vgl. Abschnitt 5.2. Bosanquet hatte vergleichbare Thesen in seinen *Three Lectures* von 1915 gegen Vernon Lees Thesen zur Vorhersagbarkeit und Planbarkeit von psychischen Reaktionen auf physische Strukturen entwickelt. Vgl. *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 23. Vgl. dazu Abschnitt 5.3.

<sup>246</sup> *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 77–89.

eigentlich auch alle ausdrücken können«<sup>247</sup>. Damit distanziert sich der späte Collingwood noch einmal mehr von seinem Frühwerk. Ja, er bezeichnet die hier noch lancierten Mythen von der künstlerischen Sondernatur schließlich sogar als ›Extravaganzen ohne jede sachliche Berechtigung‹. So holt der späte Collingwood mit der Kunst also auch die Künstler aus dem Elfenbeinturm, in den sie der junge Collingwood noch verbannt hatte.

(e) *Kreativität, Kunst und Handwerk*. Die Tätigkeit Kunst soll Emotionen zum Ausdruck bringen, aber keine Emotionen erzeugen. So unterscheidet Collingwood seine eigene Auffassung vom Ziel der Kunst von der Handwerksauffassung von Kunst. Noch wichtiger aber sind ihm die unterschiedlichen Vorgehensweisen des wirklichen Künstlers gegenüber dem Künstler, der als Handwerker aufgefaßt wird. Anders als der Handwerker schafft der wirkliche Künstler nach Collingwood nämlich erstens nicht »durch das Befolgen von Regeln« und zweitens keine »keine materialen Dinge«.

Die ausdrucksgebende Tätigkeit visiert kein »zuvor festgelegtes Ziel an«. Insofern kann sie zwar »willentlich und verantwortlich« ausgeführt werden, aber sicherlich »keinen zuvor festgelegten Plan befolgen«. Das haben wir mittlerweile zur Genüge gehört. Bemerkenswert ist lediglich, daß Collingwood seine Auffassung vom unplanbaren Verlauf einer kreativen Tätigkeit wieder einmal mit einem Beispiel von John Dewey<sup>248</sup> illustriert. Collingwood führt nämlich

---

<sup>247</sup> »The artist proper has something to do with emotion, and what he does with it is not to arouse it.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (109–124) 109. »All he is conscious is a perturbation or excitement.« A. a. O. 109. »At first, he is conscious of having an emotion, but not conscious of what this emotion is.« A. a. O. 109. »From this helpless and oppressed conditions he extricates himself by doing something which we call expressing himself.« A. a. O. 109. »Until a man has expressed his emotion, he does not yet know what emotion it is.« A. a. O. 111. »The artist proper is a person who, grappling with the problem of expressing a certain emotion, says ›I want to get this clear.« 114. »It does good« to express our emotion«. A. a. O. 110. »But the end is not something foreseen and preconceived, to which appropriate means can be thought out.« A. a. O. 111. »The poet therefore, in proportion as he understands his business, gets as far away as possible from merely labelling his emotion as instances of this or that general kind, and takes enormous pains to individualize them by expressing them in terms which reveal their difference from any other emotion of that sort.« A. a. O. 113. The emotions »are referring to a situation, real or supposed, of a definite kind«. A. a. O. 109. »The poet is not singular either in his having that emotion or in his power of expressing it; he is singular in his ability to take the initiative in expressing what all feel, and all can express.« A. a. O. 119.

<sup>248</sup> Vgl. Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 63. Vgl. auch Abschnitt 6.3.

das Beispiel vom göttlichen Schöpfungsakt ins Feld, über den die Bibel ja berichtet, daß sogar Gott erst am Ende eines jeweiligen Schöpfungstages habe sehen können, daß sein Werk gut war.

Was aber kann es bedeuten, daß künstlerische Tätigkeit »keine materiellen Dinge« herstellt, die »ihren Platz in der wirklichen Welt« hätten, sondern »etwas kreiert, das seinen Platz lediglich im Geist des Künstlers« hat? Mit seiner Antwort distanziert sich Collingwood von nicht näher genannten »gegnerischen Metaphysikern«, mit denen jedoch zweifelsohne die Anhänger Croces gemeint sind, zu denen Collingwood ja selbst einmal zählte.<sup>249</sup> Der späte Collingwood distanziert sich nämlich von der Auffassung, die er als Mentalist selbst einmal vertreten hat<sup>250</sup>, daß »die Dinge, welche wir »real« nennen, lediglich in unserem Geiste« seien. Statt dessen plädiert der späte Collingwood für einen (pragmatistischen?) *Common-Sense-Realismus*, der deutlich zwischen realen und nur imaginierten Gegenständen, Personen und Ereignissen unterscheidet. Für den späten Collingwood soll eine imaginäre Brücke eine Brücke sein, die lediglich als Plan »im Kopf des Ingenieurs« existiert, während die tatsächlich gebaute Brücke »eine wirkliche Brücke« genannt werden soll. Genauso soll zwischen tatsächlich erklingenden Tönen und vom Komponisten imaginierten Tönen unterschieden werden. Aufgrund dieser Unterscheidung rekonstruiert der späte Collingwood dann die verschiedenen Schaffensphasen handwerklicher Tätigkeit im Vergleich zu künstlerischer Tätigkeit. Im Zuge dieser Unterscheidung läßt der späte Collingwood allerdings leider auf die Passagen, in denen er sich entschieden und deutlich von seinem frühen Mentalismus zugunsten eines Common-Sense-Realismus distanziert, äußerst mißverständliche mentalismusverdächtige Passagen folgen. Vermutlich wiederum der *Metaphysik* des Aristoteles geschuldet, ist Collingwoods Beispiel für die handwerkliche Tätigkeit die Tätigkeit eines Ingenieurs.<sup>251</sup>

In der ersten Schaffensphase ist die Unterscheidung noch irrelevant. Hier machen laut Collingwood nämlich sowohl der Handwerker als auch der Künstler »einen Plan«. Das habe in beiden Fällen die

<sup>249</sup> Vgl. die Abschnitte 6.1. und 6.2.

<sup>250</sup> Vgl. Abschnitt 5.1.

<sup>251</sup> Als der Aristoteliker unter den Oxford-Idealisten bezieht sich Collingwood vermutlich auf *Aristoteles: Metaphysik*. A. a. O. 1032a12–1033a23. Hier ist vom Schaffen des Baumeisters nach einem im Kopf gefaßten Plan (einer Idee) die Rede.

Merkmale einer »kreativen Tätigkeit«, weil noch keine physische Materie behandelt würde, und weil ein Plan nicht notwendigerweise »als Mittel für ein festgelegtes Ziel dienen« müsse, da man einen Plan auch »ohne die Intention, ihn auszuführen«, machen könne. (Daß das sinnlos wäre, muß hier nicht interessieren.)

Schon in der zweiten Phase trennen sich laut Collingwood jedoch die Wege. Der Baumeister müsse nämlich notwendigerweise zur Realisierung seines Plans in eine in sich wiederum zweigeteilte Realisierungsphase eintreten. Er müsse seine handwerklichen Fähigkeiten erst einsetzen, um zum Zweck der Erinnerung und der Mitteilung an andere einen Bauplan zu zeichnen. Dann müsse der Maurer nach seinem Plan Materie formen und die reale Brücke bauen lassen. Collingwoods Begründung lautet, daß wir einen »Ingenieur« schließlich »einen Lügner oder Narren« nennen würden, wenn er behauptet, »er habe eine Brücke geschaffen« und »wenn sich bei Nachfragen dann herausstellt, daß er die Brücke lediglich in seinem Kopf entworfen« hat. Diese zweigeteilte Realisierungsphase gibt es dem späten Collingwood zufolge in der Tätigkeit Kunst natürlich auch. Allerdings ist sie in seinen Augen ungleich unwichtiger als im Falle der handwerklichen Tätigkeit. So machten Maler natürlich ihre Skizzen und Komponisten ihre Entwürfe. Falls ihnen die Pläne erfolgversprechend zu sein scheinen, machten sie sich in der Regel auch an die eigentliche Ausarbeitung ihrer Gemälde oder Kompositionen. Wenn ein Künstler in diese zweigeteilte Realisierungsphase eintritt, ist dem späten Collingwood zufolge jedoch seine eigentliche Arbeit genau genommen schon getan. Der eigentliche Schöpfungsakt (also das, was der Künstler wesentlich leistet) müsse schon weitgehend abgeschlossen sein. Anders als die handwerkliche Tätigkeit fände die künstlerische Tätigkeit nämlich »wesentlich im Kopf statt«, und »nirgends sonst«<sup>252</sup>.

<sup>252</sup> »These things are not material things, made by imposing form on matter, and they are not made by skill.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (108, 125–151) 108. »The person who makes these things is acting voluntarily; he is acting responsibly; but he need not be acting in order to achieve any ulterior end; he need not be following a preconceived plan.« A. a. O. 129. A bridge »is not created at all until it is created as a thing having its place in the real world«. A. a. O. 130. »But a work of art maybe completely created when it has been created as a thing whose only place is in the artist's mind.« A. a. O. 130. »The things we call real are only in our minds.« A. a. O. 131. »A bridge which »exists only in the engineer's head« we also call an imaginary bridge; one which »exists in the real world« we call a real bridge.« A. a. O. 131. »Making a plan, which is creating.« A. a. O. 133. »It need not be done as means to an end, for a man can make

Diese Passagen sind ohne Zweifel mentalismusverdächtig. Sie intendieren jedoch keine Rehabilitierung der mentalistischen Ästhetik, wie einschlägige Kritiker behaupten.<sup>253</sup> Der späte Collingwood hat meiner Lesart zufolge vielmehr ein ganz anderes und sehr viel einfacheres Anliegen: Er will gegen die (pragmatistische?) Handwerksauffassung von Kunst die Eigenständigkeit und das Geheimnis der Kunst gegenüber dem profanen Handwerk bewahren. Von dieser Warte aus gelesen, betonen die mentalismusverdächtigen Passagen in Collingwoods später Ästhetik lediglich den Stellenwert der Kreativität im künstlerischen Schaffen im Vergleich zur Tätigkeit eines Ingenieurs. Natürlich muß auch ein Ingenieur in gewissen Phasen seines Handelns kreativ sein, und natürlich muß jeder Künstler seine Pläne handwerklich zur Ausführung bringen können. Während man einen Ingenieur jedoch daran mißt, ob die Brücke ihren Belastungen standhält und ihren Anforderungen gerecht wird, wird ein Künstler an seiner schöpferischen Idee gemessen. So kann ein Architekt, der sich als Künstler auffaßt, einen Ingenieur beauftragen, die Statik für seine Entwürfe auszurechnen. Ein Ingenieur sollte hingegen solche Berechnungen regelmäßig selbst ausführen, wenn er das Vertrauen in seine spezifischen Fähigkeiten als Ingenieur nicht verlieren soll. Lediglich auf diesen nur graduellen Unterschied zwischen der kreativen künstlerischen Tätigkeit und der zweifelsohne ebenfalls kreativen Tätigkeit vieler Handwerker will Collingwoods späte Ästhetik meiner Lesart zufolge hinaus.

(f) *Kunst als Imagination*. Die spezifische Fähigkeit des Künstlers wird in Collingwoods ästhetischer Tradition gemeinhin »die Fähigkeit zur Imagination« genannt. Der späte Collingwood bricht nicht mit dieser Tradition. Allerdings wird der Imagination in seiner späten *Philosophie des Geistes* eine so wichtige lebenspraktische Funktion zugeschrieben, daß Collingwoods Auffassung von »Imagination« mit den Auffassungen von Wordsworth, Coleridge oder Bradley und vor

---

plans« with »no intention of executing them.« A. a. O. 133. »If an engineer said that he had made a bridge, and when questioned turned out to mean that he had only made in his head, we should think him a liar or a fool. We should say that he had not made a bridge at all, but only a plan for one.« A. a. O. 132. »The actual making of the tune is something that goes on in his head, and nowhere else.« A. a. O. 134.

<sup>253</sup> Vgl. dazu die Absätze 6.4.m-q.



allem mit der Auffassung des frühen Collingwood als weltabgewandte ›Fantasie‹ nichts mehr gemein hat.<sup>254</sup>

Die Vorstufe des Denkens ist dieser *Philosophie des Geistes* zufolge das Fühlen (to feel). Die Produkte des Fühlens sind die Gefühle (the feelings). Mit seiner Sicht auf die Gefühle changiert der späte Collingwood zwischen seiner früheren mentalistischen und einer Second-Oxford-Hegelianischen Auffassung. Einerseits betrachtet er die Gefühle im Sinne des Ricorso-Denkens als den »einzigsten und allgemeinen Gegenstand des Denkens in seiner elementaren Form«. Andererseits aber definiert er das ›Gefühl‹ wie der späte Bosanquet als einen »äußeren Sinnesreiz« (sensation) wie z. B. Kälte oder Wärme inklusive seiner emotionalen Qualität. Wie für den späten Bosanquet, ist ein ›Gefühl‹ auch für Collingwood ein Sinnesreiz »zusammen mit seinem emotionalen<sup>255</sup> Ballast« wie Schmerz oder Lust.

Auf der ersten und elementaren Stufe des Denkens siedelt er dann die Imagination an. Das scheint Collingwoods frühem Ricorso-Denken verpflichtet zu sein. Tatsächlich gibt es jedoch den wichtigen Unterschied, daß Imagination nicht mehr als Fantasie aufgefaßt wird, die sich im Gegensatz zu den höheren mentalen Tätigkeiten um die Realität und Irrealität ihrer Gegenstände nicht schert. Für den späten Collingwood ist Imagination vielmehr die Fähigkeit, sich vergleichbare Gefühle aus vergangener Erfahrung in Erinnerung zu rufen, um sich antizipierend vorstellen zu können, wie sich etwas in einer bestimmten Situation wahrscheinlich anfühlt. Was gemeint ist, plausibilisiert Collingwood mit dem Beispiel einer Streichholzschachtel. Von einer Streichholzschachtel sieht man in der Regel nur drei Seiten. Weil man jedoch früher schon Streichholzschachteln gehandhabt hat, kann man sich mittels der Fähigkeit zur Imagination die vierte Seite ebenfalls vorstellen.

Als unterste Stufe des Denkens ist Imaginationstätigkeit dem späten Collingwood zufolge erstens an Bewußtsein gekoppelt. Immer wieder betont er, daß wir nur imaginativ tätig werden können, wenn wir uns der Tatsache bewußt sind, daß wir bestimmte Gefühle ha-

<sup>254</sup> Vgl. die Absätze 2.1.c., 2.3.c., 5.2.a. und 6.1.b.

<sup>255</sup> Jones kritisiert Collingwoods Begriff von ›Emotion‹ als zu undifferenziert: »It is unfortunate that Collingwood gave no extend account of emotions, other than that they appear at all levels of consciousness and in all experiences, and seem to be sold as sensations.« *Jones: Critical Outlines*. A. a. O. 52. Diese Kritik trifft prinzipiell zwar zu; allerdings reichen Collingwoods Erläuterungen für die Belange einer Philosophie der Kunst durchaus aus.

ben.<sup>256</sup> Imaginative Tätigkeit setzt nach Collingwood voraus, daß wir »uns durch einen Akt der Aufmerksamkeit bestimmter Gefühle bewußt« geworden sind, die wir in dem Moment« und unter bestimmten Außenweltbedingungen »gerade empfinden«. Um imaginativ tätig zu werden, müßten wir den »Fluß der Sinneswahrnehmungen« für einen Moment aktiv unterbrochen und uns auf Einzelnes konzentriert haben, daß uns dann näher beschäftigt.<sup>257</sup> Nur auf der Grundlage des Bewußtseins unserer Gefühle könnten wir schließlich unser aktuales Fühlen zu vergangenen Akten des Fühlens in Relation setzen, um zu antizipieren, wie ein zukünftiges Fühlen vielleicht beschaffen sein könnte. Ein zweites Merkmal der Imaginationstätigkeit ist aus Collingwoods Frühwerk bekannt. Als die unterste der menschlichen Denkfähigkeiten verläuft die Imaginationstätigkeit dem späten Collingwood zufolge so, wie der mentalistischen Philosophie des Geistes zufolge jede Denktätigkeit im Gegensatz zum bloßen Fühlen verläuft, nämlich »absolut autonom« und undeterminiert. Dem Sinnesreiz mit seinen emotionalen Qualitäten selbst seien wir ohne unser Zutun und ohne jede Entscheidung ausgesetzt. Hingegen könnten wir bewußt entscheiden, ob wir »einem gegebenen Sinnesreiz Aufmerksamkeit gewähren oder nicht«. Das impliziert nach Collingwood nun umgekehrt auch, daß wir auf dem Niveau der imaginativen Tätigkeit auch die Möglichkeit zur Verdrängung haben. Vielleicht wollen wir die Gefühle ja nicht aushalten, die sich uns aufdrängen? Vielleicht schrecken wir entsetzt davor zurück, was sich in den düsteren Abgründen unserer Seele plötzlich vor uns auftut? Collingwood hat die Phänomene vor Augen, die Psychologen »Projektion«, oder »Repression« nennen. Er warnt in seltener Eintracht mit den Psychologen seiner Tradition vor den negativen ethischen und moralischen Auswirkungen solcher »Korruptionen des Bewußtseins«. Es könne zu seelischer Krankheit oder zu moralischer Verrohung führen, wenn uns unsere imaginativen Kompetenzen über die Beschaffenheit, den Ursprung und die Bedeutung

<sup>256</sup> Die Unterscheidung von vorbewußten und bewußt gedeuteten Gefühlen beim späten Collingwood ist der zentrale Gegenstand von *Leyden, W. v.: Philosophy of Mind. An Appraisal of Collingwood's Theories of Consciousness, Language and Imagination. In: Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood.* A. a. O. 20–41.

<sup>257</sup> Auffälligerweise wurde derselbe Begriff von »Bewußtsein« als Fokussierung der Aufmerksamkeit in der *Psychology* von William James entwickelt. Vgl. dazu *James, William: The Principles of Psychology.* New York 1890. Reprinted Cambridge Mass. /London 1983.

unserer Gefühle hinwegtäuschen. Collingwood appelliert an uns alle, daß wir uns den Gefühlen tapfer stellen sollen, die sich unserem Bewußtsein aufdrängen. Nur mit bewußten Gefühlen könne man bewußt umgehen. Unbewußte Gefühle hingegen brächen »wie Stürme oder Erdbeben« über uns herein und würden »unser Leben verwüsten«<sup>258</sup>. Nur wenn wir uns unsere Gefühle imaginativ bewußt machten, könnten wir sie aktiv beherrschen. Von aufrichtig und tabulos verlaufender imaginativer Tätigkeit können wir dem späten Collingwood zufolge also in ethischer und moralischer Hinsicht ganz außerordentlich profitieren. Sie sorgt für einen ausgeglichenen Gefühlshaushalt im Sinne des antiken Katharsis-Gedankens. Damit beweist sich der späte Collingwood einmal mehr als der Aristoteliker unter den oxford-idealistischen Ästhetikern.

Die imaginativen Aspekte der Tätigkeit Kunst plausibilisiert Collingwood anschaulich mit dem Beispiel des Musikhörens. Imaginierende Tätigkeit basiert auf vergangenen Gefühlserfahrungen. Sie setzt vergangene Erfahrungen zu aktuellen Gefühlserfahrungen in Relation, um eine ungefähre Vorstellung davon zu entwickeln, was eine zukünftige Erfahrung vielleicht bringen könnte (s.o.). Wer einem Pianisten zuhört, hört im streng physikalischen Sinne lediglich einzelne Töne in bestimmter Abfolge und in unterschiedlicher Lautstärke. Er hört jedoch erst dann ein Musikstück, wenn er das physikalisch Gehörte imaginativ ergänzt, korrigiert, gewichtet und zusammenfügt; wenn er also harmonische Bezüge oder den inneren Zusammenhang von Variationen beispielsweise selbst aktiv herstellt. Aus einem rein physikalischen Hören wird erst dann ein Musik-Hören, wenn man selbst aktiv imaginativ tätig wird. Aus einem physikalischen Gebilde kann nur eine Melodie entstehen, wenn man die Abfolgen und Gleichzeitigkeiten in unserem Kopf rekonstruiert und aus vergangener Erfahrung antizipiert, welche Tonfolge vielleicht als

---

<sup>258</sup> »This level of experience, at which we merely feel, in the double sense of the word, i. e. experience sensations together with their peculiar emotional charge, I propose to call the psychological level.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (157–224) 194. »In its primary form, thought seems to be exclusively concerned with it, so that feeling affords its sole and universal subject matter.« A. a. O. 164. »We are becoming aware, by an act of attention, of certain feelings which at the moment we have.« A. a. O. 165. »We have liberated ourselves for a moment from the flux of sensations.« A. a. O. 210. »Consciousness is absolutely autonomous: its decision alone determines whether a given sensum or emotion shall be attended or not.« A. a. O. 207. »I call this corruption of consciousness« A. a. O. 217. »They are no longer like storms or earthquakes; devastating our life.« A. a. O. 209.

nächste erklingen könnte. Der späte Collingwood faßt die Tätigkeit Kunst als Erscheinungsweise unserer Fähigkeit zur Imagination auf, um der Art und Weise gerecht zu werden, wie man im Zuge ästhetischer Tätigkeit mental tätig wird.

(g) *Kunst als Sprache*. Während der frühe Collingwood die künstlerische Tätigkeit ausschließlich als ›monadische‹ Tätigkeit der Imagination betrachtet, die sich um die Außenwelt nicht schert und an niemanden gerichtet ist<sup>259</sup>, behandelt der späte Collingwood die Tätigkeit Kunst bezeichnenderweise nicht nur als ›imaginative‹, sondern auch als ›expressive‹ Tätigkeit. In seinen Augen ist die Tätigkeit Kunst nicht nur eine niedrige Geistesfähigkeit, sondern zudem eine ›Form von Sprache‹<sup>260</sup> (language).

Das unterste, sowohl vorsprachliche als auch vorbewußte Stadium der expressiven Fähigkeiten des Menschen bezeichnet Collingwood als das Stadium des ›psychischen Ausdrucks‹. Die Rede ist beispielsweise von den unartikulierten Lauten des Wohlbefindens oder des Unbehagens, mit denen Babys unbewußt und ohne Absicht zum Ausdruck bringen, wie sie sich momentan fühlen. Gemeint sind aber auch die expressiven Gesten, die Erwachsene unkontrolliert und unbewußt machen. So verzieht man beispielsweise unwillkürlich das Gesicht, wenn man sich in den Finger schneidet. Damit gibt man dem späten Collingwood zufolge unwillkürlich der Emotion adäquaten Ausdruck, die sich aufgrund des aggressiven Sinnesreizes einstellt. Daß Collingwood innerhalb der unbewußten Reaktionen die bloß psychischen Reaktionen von Reaktionen wie der Schamröte beispielsweise als unwillkürliche Ausdrucksgebung von sogenannten ›höheren Emotionen des Bewußtseins‹ (zu denen er Liebe, Haß, Unsicherheit, Scham u. ä. zählt) unterscheidet, interessiert aus ästhetischer Sicht nicht, aber doch aus philosophiehistorischer Sicht. Erstens hat Dewey nämlich vier Jahre zuvor haargenau dasselbe Beispiel gebracht<sup>261</sup>. Zweitens verteidigt Collingwood mit dieser Unterscheidung seine Auffassung von den Kausalverhältnissen zwischen Sinnesreizen, Emotionen und (expressiven) körperlichen Reaktionen

<sup>259</sup> Vgl. Abschnitt 6.1.

<sup>260</sup> »What kind of a thing must art be, if it is to have the two characteristics of being expressive and imaginative?« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 273. »Art must be language«. A. a. O. 273.

<sup>261</sup> Vgl. *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 55.

gegen die sogenannte James-Lange-Theorie. Collingwoods späte Theorie vom psychischen Ausdruck läßt sich also als weiterer Beleg dafür anführen, daß der späte Collingwood die pragmatistische Philosophie gut kannte.<sup>262</sup>

Aus dem vorsprachlichen Stadium des psychischen Ausdrucks entwickelt sich laut Collingwood die Fähigkeit zur ›Sprache‹ (language), wobei sich Sprache vom psychischen Ausdruck dadurch unterscheidet, daß die Fähigkeit zur Sprache erst »mit der Imagination« als »Kennzeichen der Erfahrungen auf dem bewußten Niveau« in »Existenz« treten könne. Umgekehrt ist Collingwood davon überzeugt, daß wir uns nur dessen bewußt sind, was wir auch in irgendeiner Spielart von Sprache zum Ausdruck bringen können. Was wie ein Vorgriff auf die sprachanalytische Philosophie<sup>263</sup> Wittgensteins

---

<sup>262</sup> Die sogenannte *James-Lange-Theorie* wurde gleichzeitig und unabhängig voneinander sowohl von dem Pragmatisten William James als auch von dem dänischen Anatomen C. Lange vorgetragen. Sie besagt in der einflußreicheren Variante von James, daß wir auf Sinnesreize körperlich reagieren würden, und daß sich als Folge und Symptom unserer körperlichen Reaktion eine Emotion einstellen würde. Auf die Argumente von James kann ich hier nicht eingehen; hier interessiert nur, daß Collingwood gegen James behauptet, daß sich im umgekehrten Kausalverhältnis körperliche Reaktionen als Folge von Emotionen einstellen würden, welche wiederum als Ballast bzw. Begleiterscheinung von sinnlichen Reizen angesehen werden sollten (s. o.). Sein Argument lautet, daß wir zumindest die Emotionen des Bewußtseins nicht nur mit unwillkürlichen körperlichen Gesten, sondern auch mit Sprache zum Ausdruck bringen könnten, was laut Collingwood nicht möglich wäre, wenn Emotionen tatsächlich die Folge und nicht die Ursache körperlicher Reaktionen wären. Vgl. dazu *James, William: What is an Emotion*. Classic Readings in Philosophical Psychology. Hrsg. v. Ch. Calhoun, R. C. Solomon. New York 1984, 232 f. Anzumerken ist, daß Äpfel mit Birnen verglichen werden: Collingwood spricht von Reflexen, während James hormonelle Reaktionen auf Nervenstimulationen meint, die emotional erlebt werden. Interessant ist die Debatte also lediglich deshalb, weil sie auf einen Einfluß des Pragmatismus auf den späten Collingwood schließen läßt.

<sup>263</sup> Die intrinsische Beziehung unserer Fähigkeit zur Sprache zu unserem Bewußtsein ist dem späten Collingwood ausgesprochen wichtig. Seine erste These dazu lautet: »There are no unexpressed emotions.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (225–268) 238. Die Begründung lautet: »Take away the language, and you take away what it expressed; there is nothing left but crude feeling at the merely psychical level.« A. a. O. 244. Collingwoods zweite These lautet komplementär zur ersten, daß man nur diejenigen Emotionen sprachlich artikulieren könne, die man imaginativ vergleichbaren Erlebnissen in der Vergangenheit zuordnen kann. Seine dritte These lautet: »It is not all emotions that can be expressed in language, but only emotions of consciousness.« A. a. O. 245. Collingwoods vierte These wechselt die Perspektive. Sie lautet, daß niemand Sprache verwendet, ohne bei seinem Gegenüber Bewußtsein zu unterstellen. Die These besagt, daß wir nur sprechen, wenn wir bei unseren Adressaten vergleichbare kommunikative Fähigkeiten voraussetzen können. Schließlich sprechen wir, um verstanden zu werden. Kom-

klingt, illustriert Collingwood wieder einmal mit einem Beispiel, das vermutlich von John Dewey<sup>264</sup> stammt. Wie Dewey, führt nämlich auch Collingwood das Beispiel an, daß jeder Säugling irgendwann bewußt schreien wird, sobald er registriert hat, daß seine unkontrollierte Ausdruckstätigkeit Reaktionen bei der Mutter hervorruft. Wie Dewey betrachtet auch Collingwood das bewußte Schreien als eine elementare Form von »Sprache (language)«. »Alle kontrollierten expressiven körperlichen Aktivitäten« im Gegensatz zu den unbewußten Äußerungen auf dem psychischen Niveau des Menschen sind für Collingwood »Sprache«. Gemeint sind vor allem die artikulierten Lautsprachen (speeches) und die Gebärdensprachen, aber auch alle künstlerischen Äußerungsformen. Der späte Collingwood betrachtet Klavierspielen und Malen als Spielart eines noch vorbegrifflichen, aber schon artikulierten und bewußten Sprechens (language). Er exponiert das Tanzen als die »Mutter aller Sprachen«<sup>265</sup>.

Auf die Stufe der Sprache läßt Collingwood die Stufe der formalisierten Sprachen von Logik, Wissenschaften und Mathematik folgen, was allerdings wiederum nur aus philosophiehistorischer Perspektive von Interesse ist.<sup>266</sup> Aus ästhetischer Perspektive interessiert

---

plementär dazu können unsere Sprechakte von anderen tatsächlich nur verstanden werden, wenn sie unterstellen, daß unsere sprachlichen Äußerungen etwas zum Ausdruck bringen sollen, das sie selbst in ähnlichen Situationen mit vergleichbaren Mitteln zum Ausdruck gebracht hätten. Somit gilt: »The possibility of such understanding depends on the hearer's ability to reconstruct in his own consciousness the idea expressed by the words he hears.« A. a. O. 251. Hingegen könne es zu keinem Verständnis kommen, wenn ein Hörer zu Lautgestalten oder Gesten kein Pendant kennt. Daraus zieht Collingwood den Schluß, daß ein gemeinsames Repertoire an imaginativen Erfahrungen für jedes Sprachverstehen unverzichtbar, wenn auch keine Garantie dafür ist, daß eine sprachliche Äußerung von einem Hörer nicht dennoch für Unsinn gehalten wird.

<sup>264</sup> Vgl. zu Deweys Theorie von der Entwicklung der Ausdruckskompetenzen *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 72–77 sowie Abschnitt 6.3.

<sup>265</sup> »This I shall call psychical expression.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (225–268) 229. »Language comes into existence with imagination, as a feature of experience at the conscious level.« A. a. O. 225. »It is language.« A. a. O. 230. »We have been using the word »language« to signify any controlled and expressive bodily activity.« A. a. O. 241. »The dance is the mother of all languages.« A. a. O. 246.

<sup>266</sup> Für die Kunstphilosophie sind diese Ausführungen zwar nicht von Interesse, wohl aber für die im amerikanischen Pragmatismus bis heute (insbesondere von Hilary Putnam) geführten Diskussionen um den emotionalen bzw. ästhetischen Charakter wissenschaftlicher Beurteilungskriterien. Um das kurz zusammenzufassen: Im Zentrum von Collingwoods Ausführungen zu den formalisierten Sprachen steht die These, daß auch die formalisierten Sprachen der Wissenschaften nicht verleugnen können, daß alle expressiven Tätigkeiten des Menschen ihren Ursprung im Ausdrücken individueller Ge-

lediglich, daß der späte Collingwood sich von seinem Frühwerk deutlich dahingehend distanziert, daß er die Tätigkeit Kunst nicht mehr nur als mentale Tätigkeit der Imagination auffaßt, sondern auch als eine Spielart von wesentlich nach außen gerichteter Sprache.

(h) *Kunst, Pseudo-Kunst und schlechte Kunst.* Ausgehend von seiner Auffassung der Tätigkeit Kunst als Imagination und Sprache entwickelt Collingwood eine äußerst interessante Unterscheidung von gelungenen und mißlungenen Kunst gegenüber bloßer Pseudo-Kunst.

Die wichtigste Prämisse dieser Unterscheidung lautet, daß jede Imaginationstätigkeit nur erfolgreich verlaufen kann, wenn sie auf jedes Verdrängen und jedes Vorheucheln von falschen Gefühlen verzichtet. Ausgehend von dieser Prämisse stellt der späte Collingwood an die Tätigkeit Kunst erstens die Bedingung, daß sie sich in aufrichtiger Weise ausschließlich auf tatsächlich empfundene Emotionen zu richten habe<sup>267</sup>, weil die Tätigkeit Kunst wie jede imaginative Tätigkeit nur als aufrichtige Tätigkeit vorbewußte Emotionen in bewußte »korrespondierende imaginative bzw. ästhetische« Emotionen verwandeln könne, die als solche kontrolliert gesteuert werden können. Collingwoods zweite normative Forderung leitet sich daraus ab, daß die Tätigkeit Kunst auch als Sprache betrachtet wird. Weil aufrichtig empfundene Emotionen zwangsläufig individuelle Emotionen seien, muß dem späten Collingwood zufolge jede künstlerische Tätigkeit

---

fühle haben. Plausibilisiert wird das mit dem Beispiel, daß der Begriff »Atom« nur scheinbar ein emotionsneutraler, streng wissenschaftlicher Begriff sei, aber tatsächlich im 20. Jahrhundert sowohl mit großen Ängsten als auch mit großen Hoffnungen affektiv extrem aufgeladen sei. Das ist eine interessante These, deren Diskussion mich allerdings meilenweit von meinem Projekt der kritischen Rekonstruktion von Collingwoods später Kunstphilosophie wegführen würde. *Collingwood: Principles of Art.* A. a. O. 268. <sup>267</sup> Dieselbe notwendige Bedingung formuliert Dewey an das Kunstschaffen. Allerdings könnte die Emphase, mit der der späte Collingwood die Aufrichtigkeit künstlerischer Expressivität einfordert, auch auf den Einfluß Ruskins zurückgehen. Als junger Mann hatte Collingwood es in seinem Aufsatz zu *Ruskin's Philosophy* von 1925 als die zentrale These des Kunsthistorikers behauptet, daß »Kunst Ausdruck« sei und erst »entstehen könne, wenn der Mensch tatsächlich etwas auszudrücken hat«, das er »ernsthaft« und tief genug fühlt, um sich expressiver Anstrengungen dann auch tatsächlich zu unterziehen. Es heißt beim frühen Collingwood zu diesem Aspekt von Ruskins Kunstphilosophie: »Art is expression, and it cannot arise until men have something to express. When you feel so strongly about something – the joys or sorrows of your domestic or national life: the things you see round you: your religious beliefs, and so on – that you must at all cost express your feelings, then art is born.« *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* In *ders: Essays in the Philosophy of Art.* A. a. O. 33.



»originell«, individuell, einzigartig und unwiederholbar sein. Auf Klischees, Stereotypen und Schablonen könnten die Sprachen der Kunst hingegen nicht zurückgreifen. Diese zweite normative Forderung zeigt, wie sehr Collingwood selbst 1938 noch unter dem Einfluß von Andrew Bradley steht. Wie Bradley, so verpflichtet schließlich auch der späte Collingwood die Künstler darauf, daß sie ihre Gefühle mit Techniken zum Ausdruck bringen, die im Schaffensprozeß selbst erst entstanden sind. Ja, es findet sich sogar dasselbe Argument wie bei Bradley, daß sich das, was ein Musikstück beispielsweise ausdrückt, nie ohne Bedeutungs- und Emotionsverlust in eine andere Sprache (language) und insbesondere nicht in ein artikuliertes Sprechen (speech) übertragen ließe. Wie Bradley, so appelliert auch Collingwood an die Künstler, »das Ausdrücken einer Emotion« nicht als ein »Schneiden eines Kleides für eine Emotion« zu verstehen, »die vorher schon existiert«.

An sogenannte Pseudo-Kunst lassen sich laut Collingwood beide Forderungen jedoch gar nicht erst stellen. Schließlich geht es dem Pseudo-Künstler ja per definitionem nicht um aufrichtige Ausdruckstätigkeit. Er soll gar keine tatsächlich empfundenen Gefühle aufrichtig bewußt machen. Der Pseudokünstler will vielmehr bestimmte emotionale Zustände evozieren: Er will manipulieren oder unterhalten.<sup>268</sup> Deshalb muß der Pseudokünstler auch keine genuin neuen Ausdrucksmittel erfinden. Er ist vielmehr bestens beraten, wenn er sich bewährter und reproduzierbarer Ausdruckstechniken bedient. Diese mögen vielleicht einmal aus einer originellen expressiven Tätigkeit entstanden sein. Mittlerweile aber sind sie zu Strategien, Posen und Klischees erstarrt. Deshalb können sie die Emotionen nicht mehr adäquat verkörpern, die der Pseudo-Künstler tatsächlich empfindet, was jedoch auch gar nicht seine Absicht ist. Pseudo-Kunst und Kunst im emphatischen Sinne unterscheiden sich demnach nicht nur durch die Zwecke (von denen oben schon ausführlich die Rede war), sondern auch durch die Mittel. Der Künstler schafft Collingwoods Überzeugung zufolge »seine Sprache, während er sie spricht«. Der Pseudo-Künstler verwendet hingegen mechanisch »fertige Verstärkstücke des Sprechens (ready-made language)«.

Großen Wert legt Collingwood darauf, daß schlechte Kunst definitiv »etwas ganz anderes« als Pseudo-Kunst sei. Leider würde beides »häufig« miteinander »verwechselt«. Pseudo-Kunst funktioniert

<sup>268</sup> Vgl. Absatz 6.4.a.

dem späten Collingwood zufolge nach anderen Gesetzmäßigkeiten als die Tätigkeit Kunst, während schlechte Kunst gegen die Bedingungen der Aufrichtigkeit und der Originalität verstößt. Collingwood spricht von schlechter Tätigkeit Kunst, sobald »ein Versuch mißglückt« ist, »sich einer gegebenen Emotion bewußt zu werden«. Das ist ein Anliegen, an dem Pseudo-Kunst gar nicht scheitern kann, weil sie es gar nicht erst verfolgt. Damit ist schlechte Kunst Collingwood zufolge jedoch sicherlich nicht das, wofür was sie in der Tradition der englischen Romantik beispielsweise noch gehalten wurde. Für Collingwood ist »schlechte Kunst sicherlich nicht das Resultat« eines Prozesses, in dem »etwas für sich genommen Übles«, Böses, Abstoßendes, Ekelhaftes oder gesellschaftlich Tabuisiertes ausgedrückt wird! Im Gegenteil betont er, daß schlechte Kunst entstünde, wenn wir im Zuge künstlerischer Ausdruckstätigkeit alle üblen, häßlichen und abstoßenden Emotionen aussortierten, die wir im Zuge imaginativer Bewußtwerdung gegebenenfalls in uns entdecken. Er äußert die Überzeugung, daß »jeder von uns Emotionen fühlen« würde, vor denen »sein Nachbar erschauernd zurückschrecken würde«, wenn sie ihm zugänglich wären. Und er betont ausdrücklich, daß »schlechte Kunst nicht aus dem Ausdrücken solcher Emotionen« entstünde. Sie entstünde »im Gegenteil«, wenn wir die gräßlichen Emotionen entweder ganz »unterdrücken«, oder wenn wir uns der Tatsache nicht stellen, daß sie uns anekeln und erschrecken.

In schlechter Kunst sieht Collingwood ein Anzeichen für ein korrumpiertes Bewußtsein. Er warnt uns davor, schlechte Kunst als harmloses Ärgernis zu bagatellisieren. Der Intellekt plant dem späten Collingwood zufolge unsere Lebensvollzüge mit Blick auf ein gelingendes und erfolgreiches Leben, wobei nur »ein aufrichtiges Bewußtsein« ein »sicherer Grund« für diese ethisch so wichtige »Tätigkeit des Intellektes« sein könne. Ein korrumpiertes Bewußtsein würde den Intellekt hingegen mit falschen Informationen versorgen und in die Irre führen. Es zwingt den Intellekt, »auf Sand zu bauen«. Deshalb sieht der späte Collingwood in einem »korrupten Bewußtsein« die »Wurzel allen individuellen« und sogar allen »kollektiven Übels«. <sup>269</sup> Diese Passagen sollten auf keinen Fall überlesen werden.

<sup>269</sup> »It is thus the psychic emotion itself, converted by the act of consciousness into a corresponding imaginative or aesthetic emotion.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (273–285, 244) A. a. O. 274. »The expression of emotion is not, as it were, a dress made to fit an emotion already existing, but is an activity without which the experience of that

Zum einen enthalten sie nämlich die gesuchte plausible Antwort auf die Frage Bradleys nach der Funktion der Kunst für die praktischen Lebensvollzüge. Die Antwort lautet, daß die Tätigkeit Kunst verdrängte Gefühle deutlich bewußt machen könne, was für unsere Lebensvollzüge ungemein wichtig sei, weil unbewußte Gefühle unserem bewußten Planen wie Sand im Getriebe entgegenwirken würden. Zum anderen geben die genannten Passagen der Ästhetik des späten Collingwood eine ethische Ausrichtung. Die Gefühlsästhetik des späten Collingwood beantwortet Bradleys Frage nach dem praktischen Wert der Tätigkeit Kunst schließlich auf ethische Weise. Das wiederum ist interessant, weil sich die pragmatistische Ästhetik durch ihre Ausrichtung auf die Ethik regelrecht kennzeichnen<sup>270</sup> läßt, während in jeder mentalistischen Ästhetik die Vermischung der Tätigkeit Kunst mit anderen menschlichen Tätigkeitsformen absolut verpönt ist. Der späte Collingwood hat sich dem Pragmatismus angenähert. Auch das beweisen die einschlägigen Passagen über den ethischen Nutzen der Tätigkeit Kunst.

(i) *Das physische Kunstwerk.* Die Ästhetik des späten Collingwood ist trotz einiger mentalismusverdächtiger Passagen in ihren zentralen Doktrinen eine pragmatistische und keine mentalistische Ästhetik. Damit stellt sich unausweichlich die Frage nach dem Stellenwert des physischen Kunstwerks, weil die mentalistische Ästhetik ja vor allem durch die Behauptung provoziert, daß das Herstellen eines physischen Kunstwerks verzichtbares Beiwerk der mentalen künstlerischen Tätigkeit sei.

---

emotion cannot exist.« A. a. O. 244. »Every genuine expression must be an original one.« A. a. O. 275. »The artistic activity does not ›use‹ a ›ready-made‹ language, it ›creates‹ language as it goes along.« A. a. O. 275. »They are merely something else which may be and often is mistaken for it.« A. a. O. 277. »A bad work of art is the unsuccessful attempt to become conscious of a given emotion« A. a. O. 282. »Bad art is never the result of expressing what is in itself evil.« A. a. O. 284. »Everybody of us feels emotions which, if his neighbours became aware of it, would make them shrink from him with horror.« A. a. O. 284. »It is not the expression of these emotions that is bad art.« A. a. O. 284. »On the contrary, bad art arises when instead if expressing these emotions we disown them.« A. a. O. 284. »Unless consciousness does its work successfully, the facts which it offers to intellect, the only things upon which intellect can build its fabric of thought, are false from the beginning.« A. a. O. 284. »A truthful consciousness gives intellect a firm foundation upon which to build; a corrupt consciousness forces intellect to build on a quicksand.« A. a. O. 284. »Bad art, the corrupt consciousness, is the true radix malorum.« A. a. O. 285.

<sup>270</sup> Vgl. dazu Abschnitt 6.5.

Collingwood scheint sich der Bedeutung dieser Frage für die Neubewertung seiner späten Ästhetik bewußt zu sein. Bezeichnenderweise entwickelt seine späte Ästhetik ihre Auffassung vom physischen Kunstwerk nämlich, indem sie gleich zwei Strategien verwirft, mit denen eine mentalistische Ästhetik die Existenz von physischen Kunstwerken vielleicht erklären könnte. Croce mentalistische Ästhetik degradiert die physischen Kunstwerke zu Gedächtnisstützen und »pädagogischen Hilfsmitteln« der ästhetischen Tätigkeit. Ihre faktische Existenz erklärt sie mit einem Übergang von der ästhetischen Tätigkeit auf das Niveau der praktischen (der ökonomischen und der sittlichen) Tätigkeiten.<sup>271</sup> Zwar fällt der Name Croce nicht. Aber natürlich zeigen Collingwoods Überlegungen in seine Richtung, wenn er in einem ersten Schritt erwägt, ob sich die Künstler vielleicht der »Anstrengung unterwerfen, sich in Relation zu einem Publikum zu setzen«, weil sie »ihren Lebensunterhalt« finanzieren wollen, oder weil sie sich als »moralische Wesen« empfinden und deshalb wünschen, »daß andere Leute« ihre moralisch wertvollen Erfahrungen teilen. Collingwood verwirft diese Auffassung als »Relikt der Handwerksauffassung von Kunst«, weil der Künstler »als Missionar oder als Verkäufer in Sachen ästhetische Erfahrung« aufgefaßt würde, der seine physischen Kunstwerke als Mittel zum Zweck der Erzeugung einer unterhaltenden oder einer moralisch wünschenswerten Verfassung herstellt. In einem zweiten Durchgang spielt Collingwood den Gedanken durch, ob sich die mentalistische Ästhetik vielleicht bewahren ließe, wenn zwei verschiedene Spielarten ästhetischer Tätigkeit angenommen werden. Sollte man vielleicht eine genuin künstlerische Tätigkeit annehmen, die auf physische Kunstwerke verzichten kann, und daneben noch eine rezeptive Tätigkeit, die ausschließlich durch physische Kunstwerke evoziert und gelenkt agiert? Diese Auffassung (deren Urheber ich nicht ausmachen konnte) lehnt der späte Collingwood mit einem Inkonsistenzeinwand ab. Der Einwand besagt, daß man denselben Gegenstand nicht sowohl vom Standpunkt einer Philosophie der Kunst im emphatischen Sinne als auch vom Standpunkt einer Handwerksauffassung von Kunst erklären könne. Warum das nicht legitim ist, ist mir zwar nicht einsichtig geworden. Für den späten Collingwood ist der Einwand jedoch Grund genug, auch diese mögliche Strategie der mentalistischen Ästhetik abzulehnen.

---

<sup>271</sup> Croce: *Estetica*. A. a. O. 89–106, 106–112.

Wenn man nun die Maler selbst fragen würde, warum sie Leinwände bemalen? Überraschenderweise gibt Collingwood die Antwort, daß der Maler nur »um des Sehens willen malen« würde. Gemeint ist damit natürlich keine Stärkung der physiologischen Sehfähigkeit: Collingwood behauptet nicht, daß Maler keine Brillen brauchen. In einem Chor mit Ruskin, Bosanquet und Dewey vertritt er vielmehr die Auffassung, daß die imaginativen Fähigkeiten eines Künstlers durch praktische Tätigkeiten geschult und intensiviert würden. Ja, Collingwood behauptet sogar, daß ein Maler »die Dinge« überhaupt nicht kennen würde, »solange er sie nicht gemalt hat«. Im krassen Gegensatz zu seinem Frühwerk erklärt der späte Collingwood das physische Kunstschaffen und die imaginativ-expressive Tätigkeit Kunst zu zwei Seiten einer Medaille. Er sei zu der Auffassung gelangt, daß »nur die Person« imaginierend »sehen kann, die auch gut malen« kann. »Umgekehrt« sei er auch der Überzeugung, daß nur derjenige auch »gut malen kann«, der zu imaginativem Sehen befähigt ist. Er behauptet (um eine Formulierung von Sabine Döring aufzugreifen), daß »die Anfertigung etwa eines Gemäldes« dem Maler »allererst die für sein Werk konstitutive Sichtweise oder ästhetische Erfahrung« ermögliche, »die im Gemälde externalisiert ist«. <sup>272</sup> Lassen wir uns das auf der Zunge zergehen: Der ehemalige Mentalist Collingwood behauptet in seinem Spätwerk, daß die imaginativ-expressive mentale Tätigkeit des Malers und das physische Malen »so eng miteinander verbunden« seien, »daß sie sich gegenseitig bedingen«.

Diese drastische Abkehr von seiner früheren Geringschätzung des physischen Kunstschaffens begründet der späte Collingwood mit einem ebenso schlichten wie überzeugenden Rückgriff auf seine Theorie der Imagination. Imaginierende Tätigkeit setzt emotional besetzte sinnliche Erfahrungsdaten (sensations) in sinnvolle Beziehungen zueinander (s. o.). Das impliziert dem späten Collingwood zufolge nun, daß jede imaginative Tätigkeit (sei es von Künstlern oder von Nichtkünstlern) eine »korrespondierende« Tätigkeit auf dem sinnlich-emotionalen Niveau »zur Voraussetzung« <sup>273</sup> haben

<sup>272</sup> Döring: *Robin George Collingwood*. A. a. O. 179.

<sup>273</sup> »Why does the artist take pains (as he admittedly does in normal cases) to bring himself into relation with an audience?« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (300–308) 301. »In some cases he does it because, as a moral being, he desires that other people should care an experience which he finds so valuable; in some, because he must make a living.« A. a. O. 301. »It is a relic of the technical theory.« A. a. O. 301. »In relation to his

müsse. Gemeint ist schlicht: Ohne emotional besetzte Sinnesdaten hat die Imagination keinen Gegenstand und damit nichts zu tun. Jetzt könnte man einwenden, daß wir doch ständig sinnlich-emotionale Erfahrungen auf dem vorimaginativen psycho-physischen Niveau machen. Warum bedarf es also im Falle des Künstlers noch des Bemalens einer Leinwand oder des Behauens eines Steines beispielsweise? Diesbezüglich teilt der späte Collingwood eine Auffassung, die Croce im Jahr 1913 auf die Formel gebracht hatte, daß »die Metapher der Kammerfrau gewöhnlich eine enge, triviale Gefühlswelt im Verhältnis zu der des Dichters«<sup>274</sup> ausdrücken würde. Dem späten Collingwood zufolge sollte sich die Imaginationstätigkeit der »kleinen Bevölkerungsgruppe« der Künstler nämlich zwar nicht grundsätzlich, aber immerhin doch graduell durch mehr Komplexität, Intensität und Reichhaltigkeit von der des Nichtkünstlers unterscheiden. Das wiederum sieht er nur gewährleistet, wenn der Künstler seine imaginative Tätigkeit anders als der Nichtkünstler durch eine korrespondierende sinnlich-emotionale Tätigkeit unterfüttert, bereichert und intensiviert.

(j) *Das Publikum.* Wie aber profitiert das Publikum von den Kunstwerken? In der mentalistischen Ästhetik des frühen Collingwood kam das Publikum gar nicht erst vor.<sup>275</sup> Der späte Collingwood hat seine Ansicht auch diesbezüglich geändert. Er bestimmt die Rolle des Publikums ausgehend von einer Prämisse des späten Bosanquet<sup>276</sup>, der zufolge das physische Kunstwerk als Medium zwischen der Tätigkeit des Künstlers und der Tätigkeit seines Publikums fungieren kann. Dem späten Collingwood zufolge kann ein physisches Kunstwerk in einem Rezipienten nämlich eine »sinnlich-emotionale« Erfahrung evozieren, welche durch den Rezipienten zu einer »imagina-

---

audience he is either a missionary or a salesman of the aesthetic experience.« A. a. O. 301. »One paints a thing in order to see.« A. a. O. 303. A good painter »paints things because until he has painted them he doesn't know what they are like.« A. a. O. 304. »Only a person who paints well can see well, and conversely« only »a person who sees well can paint well.« A. a. O. 304. »They are connected in such a way that, he assures us, each is conditional upon the other.« A. a. O. 304. »Being an imaginative experience, it presupposes a corresponding sensuous experience; where to say that it presupposes this does not mean that it arises subsequently to this, but that it is generated by the act which it converts this into it.« A. a. O. 306 f.

<sup>274</sup> Croce: *Brevario di Esthetica*. A. a. O. 2.

<sup>275</sup> Vgl. dazu Absatz 6.2.a.

<sup>276</sup> Vgl. Abschnitt 5.3.

tiven Erfahrung verwandelt« werden kann, die im Bestfall sogar »identisch«<sup>277</sup> mit der des Künstlers ist. Nun kann Collingwood natürlich weder eine numerische noch eine qualitative Identität im streng logischen Sinne meinen, weil Rezipient und Künstler verschiedene Erfahrungssubjekte sind. Gemeint ist lediglich, daß das physische Kunstwerk im Rezipienten eine Erfahrung von vergleichbarer Intensität, Qualität und Komplexität evoziert, wenn dieser sich entsprechend anstrengt. Für diese schwächere Lesart spricht, wenn Collingwood betont, daß ein physisches Kunstwerk die genannte Funktion auch dann erfüllen könne, wenn ein Rezipient seine verschiedenen Ebenen in ihrer Gesamtheit nicht erfaßt. Zur Illustration führt er das Gedicht *Sweeney among the Nightingales* seines favorisierten Dichters T. S. Eliot an. Collingwood berichtet, daß ihn dieses Gedicht zu intensiver Imaginationstätigkeit angeregt habe, obwohl er nicht gewußt habe, daß es sich bei beiden Frauen im Traum des Protagonisten Sweeney um die ungetreue Klytemnestra des Homer handelt. Dennoch soll das Gedicht eine Erfahrung in Collingwood evoziert haben, die der kreativen Erfahrung des Dichters Eliot in Qualität und Intensitätsgrad vergleichbar gewesen sein soll. Nun kann natürlich kein Rezipient (selbst Collingwood nicht) jemals beurteilen, wie intensiv und komplex die Imaginationstätigkeit eines Dichters gewesen ist. Er kann lediglich beurteilen, wie intensiv und komplex seine eigene Tätigkeit beim Lesen des Gedichts war. Belassen wir es dabei.

Collingwoods These lautet, daß physische Kunstwerke ihre Rezipienten zu besonders intensiver und komplexer Imaginationstätigkeit provozieren. Imaginationstätigkeit macht vorbewußte Erfahrungen und Gefühle deutlich bewußt. Davon profitiert wiederum der Intellekt, der nur aufgrund solcher Bewußtwerdungsprozesse zielgerichtet und sicher planen kann. Je intensiver und komplexer unsere Imaginationstätigkeit ist, um so mehr profitieren wir für die Gestaltung und Planung unserer Lebensvollzüge (s. o.). Dem späten Collingwood zufolge läßt sich die für sich genommen farblose und blutleere Imaginationstätigkeit des Nichtkünstlers durch ein physi-

---

<sup>277</sup> »The picture, when seen by some else or by the painter himself subsequently, produces in him (we need not ask how) sensuous-emotional or psychical experience which, when raised from impressions to ideas by the activity of the spectator's consciousness, are transmuted into a total imaginative experience identical with that of the painter.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (308–337) 308.



ches Kunstwerk prinzipiell sogar auf das Intensitäts- und Komplexitätsniveau von Künstlern steigern. Darin sieht der späte Collingwood den Wert eines physischen Kunstwerks und den Wert der Tätigkeit eines Künstlers aus der Perspektive des Publikums.

Warum aber machen die Künstler ihre physischen Werke öffentlich zugänglich? Warum stellt ein Maler seine Gemälde aus, und warum läßt ein Dichter seine Gedichte drucken? Der frühe Collingwood hatte die (abwegige) These vertreten, daß die Künstler ihre physischen Kunstwerke am liebsten in »Abstellkammern verschwinden lassen« würden, wenn sie nicht von einer »unbewußten« Ausrichtung auf »das Wahre« getrieben wären, ihre physischen Werke eben doch »zu veröffentlichen und auszustellen«<sup>278</sup>. Der späte Collingwood hat auf diese Frage die ganz andere Antwort, daß die Reaktion des Publikums der einzig zuverlässige Qualitätstest für die künstlerische Tätigkeit sei. Ein physisches Kunstwerk verdient dem späten Collingwood zufolge das würdigende Etikett ›Kunstwerk‹ nur, wenn es eine Anzahl von Rezipienten (die genaue Anzahl und der Bildungsgrad sind gleichgültig) zu intensiver Imaginationstätigkeit inspiriert hat. Dieses Kriterium des ästhetischen Urteils stammt aus der pragmatistischen Ästhetik.<sup>279</sup> Auch dem späten Collingwood zufolge kann man erst dann von einem ›Kunstwerk‹ im emphatischen Sinne sprechen, wenn ein physisches Werk einer signifikanten Anzahl von Rezipienten bei der Bewußtmachung ihrer eigenen unbewußten Emotionen geholfen hat. Das kann der Künstler natürlich nur feststellen, wenn er seine Kunstwerke auch öffentlich macht. Dem späten Collingwood zufolge publizieren die Künstler ihre Werke, um sie zu testen.

Somit hat das Publikum in der Ästhetik des späten Collingwood also das letzte Wort über die Qualität eines physischen Kunstwerks und über die Tätigkeit eines Künstlers. Gegen diese Auffassung vom Publikum als der eigentlichen Instanz des ästhetischen Urteilens richtet Jones den Einwand, daß das Publikum Collingwoods eigenen Vorgaben zufolge den »Erfolg des Künstlers«<sup>280</sup> gar nicht beurteilen könne. Schließlich sei ihm zuvor ja jedes Ausdrucksvermögen abge-

<sup>278</sup> »He prefers to stow them away in a lumber-room.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. 129. »It is in the implicit conviction of this truth that impels the artist to publish or exhibit his works and to attach some importance to their reception.« A. a. O. 131. Vgl. Absatz 6.2.e.

<sup>279</sup> Vgl. Absatz 6.3.e.

<sup>280</sup> »It was unclear how an audience, by definition unable to express, could judge an

sprochen worden. Dieser Einwand ist mir schlicht unverständlich. Collingwoods Theorie vom ästhetischen Urteil basiert schließlich nicht auf der Ausdrucks-, sondern auf der Imaginationsfähigkeit des Publikums. Diese spricht Collingwood dem Publikum nun ebensowenig ab wie eine generelle Ausdrucksfähigkeit (schließlich können wir ohne Zweifel in der Regel alle sprechen, auch wenn wir keine Künstler sind!). Der späte Collingwood behauptet lediglich, daß Künstler ihre imaginative bzw. expressive Tätigkeit anders als die Nichtkünstler durch physisches Kunstschaffen intensivieren würden. Die Kritik von Jones trifft ins Leere. Während der frühe Collingwood das Publikum regelrecht verachtete, wird es vom späten Collingwood mit guten Gründen ins Boot geholt. Überzeugend zeigt der späte Collingwood, daß der Künstler auf die Mitarbeit des Publikums zumindest in dem Moment angewiesen ist, in dem es darum geht, zu beurteilen, ob er »ein genuines Kunstwerk geschaffen hat oder nicht«<sup>281</sup>. Wie ernst es dem späten Collingwood damit ist, zeigen die abschließenden Ausführungen seines Buches zu möglichen praktischen Konsequenzen für den Kunstbetrieb im England seiner Zeit. Hier fordert Collingwood nicht nur eine Lockerung der Anti-Plagiat-Gesetze zur Förderung der künstlerischen Zusammenarbeit, sondern auch die Einrichtung von Diskussionsforen, wo das Publikum den Künstlern Rückmeldungen geben kann. Auch in der Frage des Verhältnisses von Künstlern zum Publikum hat sich der späte Collingwood also deutlich von der mentalistischen Ästhetik abgewendet.

(k) *Der Beitrag der Kunst zum Leben.* Den gewünschten Erfolg können die Künstler allerdings nur haben, wenn sie »es als ihr Geschäft begreifen«, nicht etwa »nur die eigenen privaten Emotionen zum Ausdruck zu bringen«, die für andere nicht weiter von Interesse sind. »Was ist schließlich Shakespeare für uns« als Privatmann aufgefaßt? So heißt es beim späten Collingwood provozierend. Der späte Collingwood fordert vom Künstler vielmehr normativ ein, sich in seinen Bewußtmachungs- und physischen Verkörperungsbemühungen auf diejenigen Emotionen zu konzentrieren, »von denen er denkt«, daß er sie »mit seinem Publikum teilt«. Er soll die Emotionen in den Blick nehmen, von denen er glaubt, daß ihre Bewußtwerdung für das »Pu-

artist's success, even on the further obscure assumption that their emotions were shared.« Jones: *A Critical Outline*. A. a. O. 66.

<sup>281</sup> »Is this a genuine work of art or not?« Collingwood: *Principles*. A. a. O. (308–337) 314.

blikum ebenso wertvoll sein könnte wie für ihn selbst«. Er soll »seine künstlerische Tätigkeit nicht als persönliche Anstrengung zu eigenen Gunsten« ansehen, sondern als »ein öffentliches Arbeiten zu Gunsten der Gemeinschaft, welcher er angehört«. Mit einem kleinen Seitenhieb gegen Hegel (der allerdings nicht trifft, weil Hegel eine solche Auffassung vom Künstler nie vertreten hat) fordert der späte Collingwood vom Künstler auch, daß sie »der Welt« nicht ständig aus einem hybriden Größenwahn heraus »die Anstrengung« zumuten sollten, sie als Künstler zu verstehen. Dem späten Collingwood zufolge sollen sich Künstler vielmehr »bescheiden der Anstrengung unterziehen, die Welt zu verstehen«. Nur dann können sie nämlich auch das Publikum »befähigen, sich selbst zu verstehen«.

Der Künstler ist für's Publikum da! Er ist kein Autist mehr, der zu eigenem Privatvergnügen künstlerisch tätig wird. So mußte der Künstler Collingwoods früher Ästhetik zufolge ja aufgefaßt werden. Er ist deshalb jedoch keinesfalls im Sinne einer Handwerksauffassung von Kunst zum Unterhaltungsclown oder zum Demagogen geworden. Der späte Collingwood sucht vielmehr deutlich den Mittelweg zwischen Elfenbeinturm und Instrumentalisierung der Kunst, wenn er den Künstler schließlich als »Propheten« bezeichnet. Das sei jedoch ausdrücklich »nicht in dem Sinne« gemeint, »daß er Dinge voraussagt, die eintreffen werden«. Nein, gemeint sei, daß der Künstler als Prophet betrachtet »seinen Rezipienten zeigt, was in ihren eigenen Herzen vor sich geht«, und das »selbst auf die Gefahr hin, Mißfallen zu erregen«. Ganz im Sinne der pragmatistischen Ästhetik wird der Künstler vom späten Collingwood also als jemand angesehen, der einem Publikum Hilfestellung leistet, damir es selbst imaginativ tätig wird. Collingwood zufolge leitet der Künstler sein Publikum an, sich der Anstrengung zu unterziehen, daß es sich seiner eigenen unbewußten Emotionen deutlich bewußt wird. Der Künstler nimmt dem Publikum diese ethisch so relevante Tätigkeit nicht ab. Es wird vom Künstler vielmehr »eingeladen«, sich selbst seine eigenen Gefühle bewußt zu machen und selbst die imaginativen Anstrengungen zu unternehmen, welche Collingwoods Prämisse zufolge für glückendes Handeln und glückende Lebensvollzüge unverzichtbar sind.

Das bedeutet nun nicht weniger, als daß die »Gesellschaft« die Künstler »braucht«! Collingwoods zwei Prämissen lauten, daß »keine Gesellschaft« ohne Künstler wissen könne, »was in den Herzen wirklich vor sich geht«, und daß sie »ohne dieses Wissen« zur »Un-

wissenheit« verurteilt sei und sich damit letztlich sogar dem »Untergang« weicht. Die Gesellschaft braucht die Kunst und die Künstler. Dem späten Collingwood zufolge ist »die Kunst die Medizin der Gesellschaft gegen ihre schlimmste Krankheit, nämlich gegen die Korruption des Bewußtseins«<sup>282</sup>. *Das ist die endgültige Antwort des späten Collingwood auf Bradleys Frage nach dem Stellenwert von Kunst im alltäglichen Leben*. Der späte Collingwood hat im Jahr 1938 endlich das Ziel erreicht, das er eigentlich schon mit den ästhetischen Mitteln der mentalistischen Ästhetik in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts erreichen wollte.

(1) *Die mentalismusverdächtigen Passagen als Bollwerk gegen die Handwerksauffassung von Kunst*. Allerdings ist der späte Collingwood nicht soweit vom Saulus zum Paulus geworden, daß er Überlegungen zu den möglichen Mechanismen der physischen Verkörperung von Gefühlen oder zur Wirkweise von physischen Kunstwerken auf Rezipienten anstellen würde. Zweifelsfrei in dem Bemühen, Anklänge an eine Handwerksauffassung von Kunst zu vermeiden, wischt der späte Collingwood diese Fragen vielmehr schnell als völlig unwichtig vom Tisch. Das ist nur einer der Gründe, warum Collingwoods späte Ästhetik bis heute oft mit der mentalistischen Ästhetik seiner Frühzeit ineins gelesen wird.<sup>283</sup> Diese Lesart erweist sich bei

<sup>282</sup> »It will mean that he takes it as his business to express not his own private emotions, irrespectively of whether any one else feels them or not, but the emotions he shares with the audience.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (308–337) 312. »What is Shakespeare to us, or we to Shakespeare?« A. a. O. 316. »He thinks that the emotion he has tried to express are emotions not peculiar to himself, but shared by his audience, and that the expression of them he has achieved (if indeed he has achieved it) is as valid for the audience as it is for himself.« A. a. O. 315. »In other words, he undertakes his artistic labour not as a personal effort on his own private behalf, but as a public labour on behalf of the community to which he belongs.« A. a. O. 315. »Instead of setting up for the great man who (as Hegel said) imposes upon the world the task of understanding him, he will be a humbler person, imposing upon himself the task of understanding his world, and thus enabling it to understand itself.« A. a. O. 312. »The artist must prophesy not in the sense that he foretells things to come, but in the sense that he tells his audience, at risk of their displeasure, the secrets of their own hearts.« A. a. O. 330. »He invites them to do this.« A. a. O. 315. »The reason why they need him is that no community altogether knows its own heart; and by failing in this knowledge a community deceives itself on the one subject concerning which ignorance means death.« A. a. O. 336. »Art is the community's medicine for the worst disease of mind, the corruption of consciousness.« A. a. O. 336.

<sup>283</sup> In der Einleitung dieses Kapitels werden exemplarisch genannt *Brown: Neo-Idealis-*

näherer Hinsicht als falsch, weil sie den Anstrengungen nicht gerecht wird, die der späte Collingwood zur Vermeidung der Fallstricke unternommen hat, in die er in seinem Frühwerk immer wieder gestolpert ist.

Die Mentalismus-Kritiker berufen sich vor allem auf zwei Passagen. Erstens behauptet der späte Collingwood ja, daß künstlerische Tätigkeit »keine materiellen Dinge« herstellen würde, die »ihren Platz in der wirklichen Welt« hätten, sondern »etwas kreierte, das seinen Platz lediglich im Geist des Künstlers« habe. Zweitens heißt es, daß ein Künstler nicht notwendigerweise in die Realisierungsphase eintreten müsse, in welche jeder Handwerker irgendwann eintreten muß. Vielmehr könne ein Kunstwerk durchaus schon »vollendet geschaffen sein«, solange »es noch ein Ding ist, das seinen Platz lediglich im Geist des Künstlers« hat, während eine »Brücke nicht vollendet ist, bevor sie nicht ihren Platz in der realen Welt« hat. Muß man auch Collingwoods späte Ästhetik wegen dieser Passagen tatsächlich den mentalistischen Ästhetiken zurechnen?

Dagegen spricht erstens, daß sich der späte Collingwood gegen eine Degradierung des physischen Kunstwerks zur bloßen Gedächtnisstütze oder zur ökonomischen Überlebenshilfe für den Künstler ausspricht.<sup>284</sup> Ein zweites Gegenargument lautet, daß das Publikum von der Kunst zur Selbstverständigung über seine eigenen Gefühle profitieren soll, was jedoch nur möglich ist, wenn physische Kunstwerke (products of art) im Spiel sind. Drittens weist der späte Collingwood dem Publikum in Prozessen künstlerischer Produktion die Kritiker-Rolle zu: Es sollen ja sogar Diskussionsforen zur Korrektur der Tätigkeit der Berufskünstler eingerichtet werden. Wie aber soll das Publikum künstlerische Imaginationstätigkeit beurteilen, korrigieren, bereichern, intensivieren, wenn diese Tätigkeit im Sinne der mentalistischen Ästhetik nicht darauf abzielt, daß etwas physisch Präzentes zu sehen oder zu hören ist? Viertens behauptet der späte Collingwood, daß eine physische Verkörperung zur Intensivierung der künstlerischen Imaginationstätigkeit unverzichtbar sei. Er schreibt, daß die imaginativ-expressive mentale Tätigkeit eines Ma-

---

*tic Aesthetics*. A. a. O. 182; sowie *Sweet: British Idealist Aesthetics*. A. a. O. 142; sowie *Hospers: The Croce-Collingwood Theory of Art*. A. a. O. 291–308; sowie *Wollheim: Art and its Objects*. A. a. O. 43–51; sowie *Schmücker: Was ist Kunst?* A. a. O. 209–221; sowie *Donogan: Introduction*. A. a. O. xv, ix.

<sup>284</sup> Vgl. Absatz 6.4.e.

lers beispielsweise und sein physisches Malen »so eng miteinander verbunden« seien, »daß sie sich gegenseitig bedingen«. Zudem heißt es, daß der imaginierend »sehen könne, der auch gut malen« kann, während »umgekehrt« nur derjenige auch »gut malen«<sup>285</sup> könne, der zu imaginativem Sehen befähigt ist. Würde der späte Collingwood die Tätigkeit Kunst schließlich fünftens ausschließlich und exklusiv im Kopf des Künstlers verorten, um sie wenige Seiten später als eine Spielart von Sprache (language) zu kennzeichnen? Schließlich versteht Collingwood unter einer ›Sprache‹ ja die bewußt kontrollierte physische Tätigkeit der Artikulation eines Gefühls in Gesten oder in Lauten. Seit wann aber haben Gesten und Laute ihren Ort im Kopf eines Menschen?

Damit liegt nun ein Inkonsistenzverdacht in der Luft, dem zufolge der späte Collingwood in einigen wenigen Doktrinen in den Mentalismus seiner Frühzeit zurückgefallen ist, der mit anderen zentralen Doktrinen seiner Ästhetik jedoch nicht zu vereinbaren ist. Die angesprochenen Inkonsistenzen lösen sich jedoch anstandslos auf, sobald man die mentalismusverdächtigen Passagen in Collingwoods später Ästhetik vor dem Hintergrund des von Bradley angemahnten Problems der Verortung der Kunst in den praktischen Lebensvollzügen des Alltags liest. Kaum eine ästhetische Theorie räumt der Kunst einen größeren Stellenwert für die alltäglichen Lebensprozesse des Menschen ein als die pragmatistische Ästhetik. In den Augen des späten Collingwood schüttet sie das Kind jedoch mit dem Bade aus, indem sie die Kunst den Zwecken der Gemeinschaftsbildung (magischen Zwecken) und der Lebensfreude (hedonistischen Zwecken) in einem Maße unterordnet, das er nicht akzeptieren kann. Allem Erklärungswert zum Trotz sieht Collingwood in der pragmatistischen Ästhetik die Gefahr, daß das Geheimnis und die Eigenständigkeit des Kunstschaffens durch äußere Verzweckung verloren gehen könnten. Das zu bewahren ist nun gerade die Stärke der mentalistischen Ästhetik. Also sucht der späte Collingwood einen

---

<sup>285</sup> »These things are not material things.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 108. It is not »a thing having its place in the real world«. A. a. O. 130. »But a work of art maybe completely created when it has been created as a thing whose only place is in the artist's mind.« A. a. O. 130. »The actual making of the tune is something that goes on in his head, and nowhere else.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 134. »They are connected in such a way that, he assures us, each is conditional upon the other.« A. a. O. 304. »Only a person who paints well can see well, and conversely« only »a person who sees well can paint well.« A. a. O. 304.

Mittelweg zwischen Mentalismus und Pragmatismus. Er will das Geheimnis, die Eigenständigkeit und die Besonderheit der Kunst gegenüber dem Handwerk bewahren. Gleichzeitig aber will er, der Anfrage Bradleys folgend, die Kunst aus dem mentalistischen Elfenbeinturm hinaus ins Leben stellen. Das ist meiner Lesart zufolge das Szenario, in dem Collingwoods späte Ästhetik zu verorten ist.

Vor diesem Hintergrund müssen die mentalismusverdächtigen Passagen nicht mehr im Sinne einer mentalistischen Ästhetik besagen, daß die Tätigkeit Kunst mit der Fantasie von Kindern und Wilden gleichzusetzen sei; daß sie ihren Ort ausschließlich im Kopf unter den anderen menschlichen Geistesfähigkeiten habe; und daß alle praktischen Anteile ihr äußerlich sind. Sie würden lediglich gegen die Handwerksauffassung von Kunst betonen, daß die Tätigkeit Kunst anders als die handwerklichen Tätigkeiten in ihren wesentlichen und wichtigsten Etappen im Kopf stattfindet! Dann wäre der qualitative Sprung zwischen handwerklicher und künstlerischer Tätigkeit bewahrt, welcher dem späten Collingwood meiner Interpretation zufolge so wichtig ist. Kunst und Handwerk würden sich deutlich dadurch unterscheiden, daß die kreativen Anteile im Falle der künstlerischen Tätigkeit als das Eigentliche der künstlerischen Tätigkeit angesehen würden, und im Falle des Handwerks nicht. Das würde wiederum der Tatsache gerecht, daß man unter der Tätigkeit Kunst anders als unter dem erlernbaren Handwerk gemeinhin eine ausgesprochen kreative und fantasiereiche, wenn nicht sogar geniale Tätigkeit versteht. In dieser schwachen Lesart der mentalismusverdächtigen Passagen gäbe es keine Inkonsistenzen mehr.

Für meine Lesart sprechen die Beispiele des späten Collingwood. Sein erstes Beispiel ist ein Puppenspiel aus der Sicht eines Rezipienten. Natürlich muß es da physische Puppen geben, die sich ganz real bewegen lassen. Das stellt der späte Collingwood im Gegensatz zum frühen nicht in Abrede. Was passiert jedoch, wenn wir die Puppen nur physisch ansehen, ohne mental-mitschöpferisch tätig zu werden? Wir sehen lediglich eine Ansammlung von Holzfiguren, die durch Fadenzug bewegt werden. Wir sehen jedoch kein Puppenspiel. Es entfaltet sich für uns keine Geschichte. Erst mit dem Hinzutreten unserer eigenen imaginativen Fähigkeiten scheinen die Holzpuppen plötzlich lebendig zu werden. Sie scheinen Gefühle zu haben, zu leiden oder zu lachen. Wir leben mit ihnen und ihren Schicksalen, obwohl wir eigentlich genau wissen, daß es sich um leblose Puppen handelt. Was das Puppenspiel zum Puppenspiel macht, geschieht also



zu einem ganz wesentlichen Teil in unseren Köpfen. Vergleichbare Aktivitäten müssen wir entwickeln, wenn wir einem Pianisten zuhören. Im physikalischen Sinne hören wir lediglich einzelne Töne in bestimmter Abfolge und in unterschiedlicher Lautstärke. Wir hören jedoch erst dann ein Musikstück, wenn wir das physikalisch Gehörte imaginativ ergänzen, korrigieren, gewichten und zusammenfügen. Wir müssen harmonische Bezüge oder den inneren Zusammenhang von Variationen herstellen, wenn wir nicht nur einzelne Töne, sondern ein Musikstück hören wollen. Eine Brücke hingegen können wir ohne weiteres kreatives Zutun unsererseits in aller Ruhe betreten, wenn der Ingenieur vorher seine Arbeit getan und die Statik der Brücke sorgfältig berechnet hat. Aus der Perspektive der Rezeption gibt es also einen signifikanten Unterschied zwischen den Produkten von kreativer, künstlerischer und handwerklicher Tätigkeit.

Aus der Perspektive des Künstlers kann ein Komponist tausend Punkte aufs Papier schreiben. Unter den Fähigkeiten, die zum Komponieren gehören, ist das Punkte-Schreiben-Können jedoch die unwichtigste. Man kann sich Realisierungen vorstellen, die anders aussehen. Zu Noten als Zeichen für Töne werden die Punkte nämlich erst dann, wenn sie Abbild dessen sind, was zuvor im Kopf des Künstlers vonstatten gegangen ist. Nur dann können sie Vorbild für die Tätigkeit der ausführenden Musiker sein. Um ihre Perspektive einzunehmen: Ein Tastendruck ist schließlich noch keine Klaviermusik, und ein physisches Berühren der Saiten keine Violinsonate. Natürlich gibt es keine Musik ohne solche physikalischen Aktionen. Allerdings machen diese Aktionen noch nicht das aus, was wir Musik nennen. Musik entsteht erst durch die mentale Tätigkeit des Künstlers, welche die Zusammenhänge stiftet.<sup>286</sup> Außerdem kann man das Tasten-Drücken im Klavierspielen und das Faden-Ziehen beim Puppenspiel bis zu einem gewissen Umfang nachahmen, das Musikmachen

<sup>286</sup> In diese Richtung deutet auch das schon angeführte Beispiel der Ingenieurstätigkeit im Vergleich zur Tätigkeit des Architekten. Die Tätigkeit des Architekten ist eine künstlerische Tätigkeit. Zwar zeichnet ein Architekt in der Regel auch die Baupläne. Vor allem aber entwirft und plant er das Haus. Das Zeichnen, vor allem aber die eigentliche Bauausführung, kann der Architekt jedoch technischen Zeichnern oder Ingenieuren überlassen, ohne daß man an seinen Fähigkeiten als Architekt zweifeln würde. Genau das wäre im Falle des Ingenieurs nicht denkbar. Von ihm wird definitiv erwartet, daß er Baupläne praktisch realisieren kann. Das heißt natürlich nicht, daß der Ingenieursberuf kein kreativer Beruf wäre. Das Gewicht der Kreativität ist im Falle der Ingenieurstätigkeit jedoch zweifelsohne geringer als im Falle der Tätigkeit des Architekten. Das ist der Punkt, den der späte Collingwood betonen will.

und das Puppenspielen im emphatischen Sinne jedoch nicht. Auf solche Unterschiede zwischen handwerklicher Tätigkeit und der Tätigkeit Kunst im emphatischen Sinne will der späte Collingwood meiner Lesart zufolge mit seinen mentalismusverdächtigen Äußerungen hinaus. Es handelt sich um einen Unterschied, mit dem sich der gesunde Menschenverstand (der Common Sense) meiner Ansicht nach durchaus anfreunden kann.

(m) *Susanne Langers Kritik an der Unterbewertung des Handwerks.* Die vorgeschlagene pragmatistische Lesart der mentalismusverdächtigen Passagen wird bei den Collingwood-Kennern des angelsächsischen Sprachraums allerdings kaum auf Zustimmung stoßen. Durch prominente Kritiker wie Susanne Langer und Richard Wollheim hält sich hier nämlich hartnäckig das Vorurteil, daß die mentalismusverdächtigen Passagen philosophische Fremdkörper im Ganzen der Ästhetik des späten Collingwood seien.

Susanne Langer räumt in ihrem ästhetischen Hauptwerk *Feeling and Form* aus dem Jahr 1953 zunächst ein, daß ihre eigene Ästhetik von Collingwoods später Ästhetik beeinflusst sei; daß ihr eigener Symbol-Begriff in etwa das bedeute, was Collingwood ›Sprache‹ (language) nennt; und daß sie insbesondere von der Entstehung schlechter Kunst aus der Unterdrückung von Gefühlen ebenfalls überzeugt sei. Bei den mentalismusverdächtigen Passagen müsse man jedoch »die Gefolgschaft verweigern«, weil sie sachlich nicht einsichtig seien und sich lediglich psychologisch aus Collingwoods übertriebener Opposition gegen die Handwerksauffassung erklären würden. Aus dieser Opposition heraus habe Collingwood nämlich den »künstlerischen Kurationsprozeß nicht mit derselben detaillierten und fruchtbaren Sorgfalt untersucht« wie den »Prozeß der imaginativen Erfassung« des Gefühls. Deshalb sei es zu so seltsamen Thesen wie der vom Ort des Kunstwerk im Kopf des Künstlers gekommen. Daß die Thesen keineswegs seltsam sind, wenn man sie als Plädoyer für die Unterscheidung von Kunst und Handwerk durch den Stellenwert der Kreativität liest, wurde im letzten Absatz schon erläutert.

Die Ablehnung der Handwerksauffassung von Kunst hält Langer für eine puritanische Übertreibung, weil es dem ästhetischen Wert eines Kunstwerks keinen Abbruch täte, wenn es in religiösen Kontexten rezipiert wird oder wenn es (Langer nennt als Beispiele Shakespeares *Der Sturm* und Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*) gut

unterhält. Mit diesem Einwand tut Langer Collingwood wiederum Unrecht, weil er sich nicht gegen unterhaltende Momente in der Kunst oder gegen Kunst in religiösen Kontexten richtet, sondern lediglich dagegen, daß Unterhaltungsliteratur oder Propagandafilme mit der Kunst im emphatischen Sinne gleichgesetzt werden.

Besonders provoziert fühlt sich Langer durch Collingwoods These, daß »Ausdrücken einer Aktivität sei, zu der es keine Technik gibt«<sup>287</sup>. Ihrer psychologischen Interpretation zufolge ist der späte Collingwood so besorgt gewesen, seine gefühlsästhetische Auffassung von Kunst von der hedonistischen und der magischen Auffassung abzugrenzen, daß er die handwerkliche Seite der Kunst in seinen Analysen nahezu ausgeblendet hätte. In Anspielung auf Collingwoods wiederholte Rede von den Gefahren einer ›Korruption des Bewußtseins‹ nennt Langer diese »Angst vor unerwünschten Schlußfolgerungen« eine »philosophische Unaufrichtigkeit«<sup>288</sup>. Wenn man den Handwerksaspekt des Kunstschaffens sorgfältig in den Blick nähme, gelange man zu der Unterscheidung von ›armseliger‹ (poor) und ›souveräner‹ (free) Kunst, die sich in Collingwoods Unterscheidung von Kunst und Pseudo-Kunst bruchlos einfügen würde. Unter ›armseliger‹ Kunst versteht Langer handwerklich mißlungene Kunst, wie sie beispielsweise aus dem Zittern der Hände beim Klavierspielen oder aus dem Nichtbeherrschen der Techniken beim Malen entsteht. Langers letztgenannter Einwand trifft nun ins Schwarze: Gegenüber der Imagination wird die handwerkliche Seite des Kunstschaffens tatsächlich deutlich vernachlässigt, und tatsächlich kann Collingwoods Unterscheidung von Pseudo-Kunst und mißlungener Kunst die vielen Fälle von handwerklich mißlungenem Kunstschaffen nicht fassen.

(n) *Merle Browns Inkonsistenzkritik*. Ebenfalls auf der Basis eines generellen Mentalismusverdachts gegen die Ästhetik des späten Col-

<sup>287</sup> »Expression is an activity of which there can be no technique.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 111.

<sup>288</sup> »At this point I cannot bear him company.« *Langer, Susanne: Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. London 1953/<sup>5</sup>1973, (370–391) 381. Collingwood didn't subject »the process of artistic creation to the detailed and fruitful sort of study which he gave to the process of imaginative envisagement«. That »leads him finally to regard the artist's imagination of feeling (which is all he has really analyzed) as the work of art itself«. A. a. O. 381 This »fear of unacceptable conclusions« is »nothing less than a lack of philosophical candor«. A. a. O. 383.

lingwood formuliert Merle Brown im Jahr 1966 eine Inkonsistenzkritik, die thematisiert werden muß, weil sie einen anderen Akzent setzt als die, welche im Absatz 6.4.1. schon diskutiert wurde. Browns Kritik besagt, daß die Tätigkeit Kunst nicht gleichzeitig realitätsindifferente Fantasietätigkeit (Imagination) und Wahrheit beanspruchende Äußerung (Sprache) sein könne. Brown konstatiert einen »Widerspruch im Collingwoodschen Denken selbst«<sup>289</sup>, der sich sowohl beim frühen als auch beim späten Collingwood bewahrt habe. Mit dieser Bemerkung zielt Brown darauf ab, daß der frühe Collingwood vom »paradoxen« Wesen der Tätigkeit Kunst gesprochen hatte, um das Problem zu lösen, daß die Tätigkeit Kunst »sowohl intuitiv (auf reine Imagination ausgerichtet) als auch expressiv (auf Offenbarung von Wahrheit ausgerichtet)« zu sein scheint.<sup>290</sup> Browns Lesart zufolge hat der frühe Collingwood diesen Widerspruch legitimerweise noch als kunstinternen Widerspruch behandelt. Nach seiner Hinwendung zu Croce habe der späte Collingwood die Tätigkeit Kunst jedoch gleichzeitig sowohl als Sprache und wie auch als Imagination bezeichnet, ohne den internen Widerspruch zu registrieren. Browns Inkonsistenzkritik beinhaltet damit zwei Thesen. Sie behauptet erstens, daß sich der späte Collingwood der Ästhetik Croces zugewandt habe. Zweitens behauptet sie, daß Collingwoods Frühwerk gezeigt habe, daß man ein- und dieselbe Tätigkeit nicht ohne weiteres sowohl als Imagination wie auch als Sprache bezeichnen könne. Beide Thesen sind definitiv falsch.

Von der Abwendung des späten Collingwood vom frühen Croce war mittlerweile hinlänglich die Rede. Im hier einschlägigen Zusammenhang begründet Brown seine falsche Leitthese von der Hinwendung des späten Collingwood zu Croce mit dem Hinweis auf den Titel von Croces früher Ästhetik. Er lautet (in deutscher Übersetzung) *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und Allgemeine Linguistik*. Brown behauptet, daß der späte Collingwood die Tätigkeit Kunst als Imagination und als Sprache gleichzeitig betrachten würde, weil seine späte ›Ästhetik‹ ebenfalls als ›Ausdruckswissenschaft‹ und als ›Allgemeine Linguistik‹ aufgefaßt werden solle. Ein erstes Pro-

<sup>289</sup> »In *The Principles of Art* the similar contradiction may be found, but it is not a contradiction in the nature of art. It is rather a contradiction in Collingwood's thinking about art«. *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 213.

<sup>290</sup> »The paradox of art is that it is both intuitive (pure imagination) and expressive (revelatory of truth)«. *Collingwood: Speculum*. A. a. O. 87.

blem besteht nun darin, daß ›Imagination‹ beim späten Collingwood etwas völlig anderes bedeutet als Croces ›Ausdruck‹. Bei Croce ist ein ›Ausdruck‹ vermutlich<sup>291</sup> die deutliche Struktur einer klaren Anschauung, die als solche Gegenstand der Reflexion oder der physischen Verkörperung werden kann. Beim späten Collingwood bezeichnet ›Imagination‹ hingegen eine Tätigkeitsform, und zwar die Tätigkeit der Bewußtmachung und Inbeziehungsetzung von Gefühlen. Ein zweites Problem liegt darin, daß der frühe Croce unter einer ›allgemeinen Linguistik‹ ebenfalls nicht das versteht, was der späte Collingwood mit ›Sprache‹ meint.<sup>292</sup> Zum einen stammt Croces Begriff ›Linguistik‹ aus der Meta- und Collingwoods Begriff ›Sprache‹ aus der Objektsprache. Zum anderen ist Sprache für den späten Collingwood an Artikulation gebunden, während der frühe Croce auf dem Niveau der klaren Anschauung ansetzt. Die vorgeblichen begrifflichen Parallelen sind also alles andere als aussagekräftig. Damit kann zumindest Browns erste Teilthese von einer Hinwendung des späten Collingwood zum frühen Croce nicht überzeugen.

Browns zweite Teilthese ist ebenfalls nicht zu halten. Das beim frühen Collingwood behauptete ›kunstinterne Problem‹ zwischen Wahrheitsanspruch und Realitätsindifferenz der Tätigkeit Kunst hat nämlich schlichtweg gar nichts mit dem Doppelcharakter der Tätigkeit Kunst als Imagination und Sprache beim späten Collingwood zu tun. Das kunstinterne Problem des frühen Collingwood lautete, daß die künstlerische Tätigkeit sich als imaginative Tätigkeit um die Realität ihrer fiktiven Welten nicht den Deut scheren würde. Gleichzeitig würden wir sie aber dennoch immer wieder so behandeln, als würde sie als expressive Tätigkeit Botschaften mit Wahrheitsansprüchen in die Welt senden. Weil sich dieser Widerspruch mit den Mitteln von Collingwoods früher mentalistischer Ästhetik nicht auflösen läßt, spricht sie vom ›paradoxen Wesen‹ der Tätigkeit Kunst.<sup>293</sup>

Den genannten Widerspruch gibt es beim späten Collingwood schon aus dem einfachen Grund nicht mehr, daß der späte Collingwood unter ›Imagination‹ nicht mehr die Fähigkeit zur realitätsindifferenten Fiktion versteht! Der frühe Collingwood hatte im Fahrwasser Croces die mentalistische Auffassung von der Realitäts-

<sup>291</sup> Croces Konzeption vom ›Ausdruck‹ bleibt allerdings bis auf die letzten Seiten von Croces früher Ästhetik unterbestimmt. Vgl. dazu Absatz 3.4.c.

<sup>292</sup> Vgl. im Detail dazu Abschnitt 4.4.

<sup>293</sup> Vgl. dazu Absatz 6.1.d.

indifferenz der Tätigkeit Kunst vertreten. Der späte Collingwood bezeichnet diese Auffassung in einer Anmerkung jedoch kurz und bündig als eine »jugendliche Narrheit« (s. o.). Die entsprechenden Passagen muß Brown überlesen haben! Für den späten Collingwood ist die Imagination keine realitätsindifferente Fantasietätigkeit mehr. Ihr Wirken besteht vielmehr im sinnvollen Verknüpfen von Gefühlen und Erfahrungsgehalten. Insofern ist die Imaginationstätigkeit für den späten Collingwood »weit entfernt davon«, als indifferent gegenüber der »Unterscheidung zwischen Wahrheit und Falschheit« angesehen werden zu können. Im Gegenteil legt der späte Collingwood die imaginative Tätigkeit Kunst sogar normativ auf Aufrichtigkeit fest! In diesem Sinne heißt es beim späten Collingwood, daß jede aufrichtige Äußerung von tatsächlich empfundenen Emotionen »notwendigerweise den Versuch« darstellen müsse, »die Wahrheit zu sagen«. Dem späten Collingwood zufolge ist »eine Äußerung nur dann ein gutes Kunst-Wirken«, wenn »es sich um eine wahre Äußerung«<sup>294</sup> handelt! Es gibt beim späten Collingwood das Problem nicht mehr, daß Imagination anders als die Sprache nicht auf Wahrheit festgelegt wäre. Das Gegenteil ist der Fall. Damit gibt es auch den von Brown angemahnten Widerspruch zwischen Imagination und Sprache nicht mehr. Auch sein zweiter Teileinwand erweist sich somit als unzutreffend.

(o) *Die Leistung der Kunst im Vergleich zum Intellekt.* Um Mißverständnisse zu vermeiden: Natürlich geht der späte Collingwood nicht so weit, den Wahrheitsanspruch der Tätigkeit Kunst mit dem Intellekt gleichzusetzen. Deutlich zieht er erstens die Grenzlinie, daß der Gegenstand der Tätigkeit Kunst immer nur »ein Gefühl« sei, »dessen wir uns bewußt geworden sind«, aber noch kein begrifflich eingeordnetes und »kein interpretiertes Gefühl«. Zweitens habe sich der Intellekt an die Regeln des Argumentierens zu halten und die Tätigkeit Kunst nicht. Diese Grenzziehungen haben Konsequenzen. Weil sich die Tätigkeit Kunst nicht an das Konsistenzgebot des Intellekts hal-

---

<sup>294</sup> »I am not so much criticizing anybody else, as doing penance for youthful follies of my own.« (Es folgt ein Hinweis auf *Collingwood: Outlines*. A. a. O. 23; sowie auf *ders.: Speculum*. A. a. O. 59 f.). *Collingwood: Principles*. A. a. O. (285–299, 213) 288, Anm. 1. »It follows that this utterance, so far from being indifferent to the distinction between truth and falsehood, is necessarily an attempt to state the truth.« A. a. O. 287. »So far as the utterance is a good work of art, it is a true utterance; its artistic merit and its truth are the same thing.« A. a. O. 287.

ten muß, kann der Dichter laut Collingwood im Gegensatz zum intellektuell Argumentierenden zu unterschiedlichen Zeiten durchaus Widersprüchliches behaupten. Er müsse lediglich darauf achten, seine momentanen Emotionen situativ aufrichtig zum Ausdruck zu bringen. Wenn sich seine Gefühle ändern – dafür kann er nichts. So könne ein Dichter heute schwärmen, daß seine Herzensdame der Inbegriff der Tugend sei, obwohl er sie gestern noch eine Hure genannt hat. Außerdem ist laut Collingwood kein Dichter verpflichtet, seine Emotionen daraufhin zu überprüfen, ob sie für andere nachvollziehbar sind. Schließlich müsse auf dem Niveau der künstlerischen Tätigkeit »die Unterscheidung zwischen dem für mich Angemessenen und dem der ganzen Welt Angemessenen noch nicht getroffen« werden. In Momenten, in denen der Künstler seine Herzensdame haßt, muß er demzufolge laut Collingwood nicht prüfen, ob sie in den Augen der Welt tatsächlich eine Hure ist oder nicht. Collingwood verpflichtet ihn nur dazu, sich seine individuellen momentanen Emotionen so aufrichtig und deutlich bewußt zu machen und nichts zu verdrängen, wie ungerechtfertigt sein Haß vom objektiven Standpunkt des intellektuell Argumentierenden und Prüfenden auch sein mag.

Bedeutet das nun, daß die Tätigkeit Kunst und ihre Produkte für einen Intellektuellen uninteressant sind? Der späte Collingwood verneint diese Frage mit dem schlichten Argument, daß sich zumindest anspruchsvolle Tätigkeit Kunst nicht auf die Emotionen des rein psychischen Niveaus, sondern auf diejenigen Emotionen richten würde, die wir haben, weil wir »Wesen mit intellektuellen Fähigkeiten« sind und unseren »Intellekt in einer bestimmten Weise benutzen«. Sein Beispiel ist Shakespeares *Romeo und Julia*. Dieses Stück sei wohl kaum zum wahrscheinlich berühmtesten Theaterstück der Weltgeschichte avanciert, weil sich zwischen seinen beiden Protagonisten eine starke sexuelle Attraktion entwickelt hat. Der Grund liege vielmehr darin, daß ihre Liebe keinen Ort in einem Netz von komplizierten politischen und sozialen Gefügen finden konnte. Daran könne jedoch nur derjenige leiden, der die widrigen Konstellationen intellektuell durchschauen kann.<sup>295</sup> Vergleichbar bringt laut Collingwood

<sup>295</sup> Mit diesem Argument verteidigt Apata Collingwoods Ästhetik gegen Hospers Kritik in *Apata: Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. A. a. O. 187 ff. Hosper hatte eingewandt, daß Kunstwerke einer Gefühlsästhetik zufolge keinen intellektuell interessanten Gehalt haben könnten. Darüber hinaus bezweifelt Hosper, daß der Begriff »Ausdruck eines Gefühls« überhaupt eine Bedeutung habe. Vgl. *Hospers, John: Introductory Readings in Aesthetics*. New York 1969, 145.



auch der *King Lear* »Emotionen zum Ausdruck«, die »nicht entstehen können«, wenn das jeweils zur Darstellung Gebrachte »nicht intellektuell erfaßt« wird. Ja, der späte Collingwood geht sogar so weit, den Künstlern (speziell den Dichtern) zuzutrauen, philosophische Gehalte adäquat zum Ausdruck zu bringen! Vielleicht ist es auf den Einfluß von T. S. Eliot zurückzuführen, daß sich Collingwood so weit vom mentalistischen Mythos des dumpf vor sich hin imaginierenden Künstlers entfernt. Natürlich kann ich darüber nur spekulieren. Fakt ist jedoch, daß der späte Collingwood die Art und Weise rühmt, in der »Herr Eliot in einem der größten englischen Gedichte« des zwanzigsten Jahrhunderts die intellektuell anspruchsvolle »Idee des Niedergangs unserer Zivilisation« zum Ausdruck gebracht hätte, der sich »äußerlich in dem Niedergang von sozialen Strukturen und innerlich in einer Verarmung des emotionalen Lebens«<sup>296</sup> manifestieren würde.

Wer auch immer den Impuls gegeben hat – auf jeden Fall vollzieht der späte Collingwood speziell in der Frage nach der epistemischen Leistungsfähigkeit der Tätigkeit Kunst eine so drastische Abkehr von seinem frühen Mentalismus, daß ich mich selbst auf die Gefahr der ermüdenden Wiederholung hin veranlaßt sehe, gegen die einschlägige Sekundärliteratur noch einmal zu betonen, daß Collingwoods ästhetische Entwicklung mit Sicherheit keine Entwicklung hin zum Mentalismus Croces war! So sehr Collingwoods späte Grenzziehung von Kunst und Intellekt auch an sein frühes Ricorso-Denken erinnern mag – eine epistemische Leistungsfähigkeit von Kunst konnte der frühe Collingwood definitiv nicht behaupten. Nur deshalb sah er sich ja gezwungen, vom »paradoxen Wesen der Kunst« zu reden. Insbesondere in der Frage nach der Wahrheitsleistung von Kunst hat der späte Collingwood also eine deutliche Abkehr von seinem mentalistischen Frühwerk vollzogen.

---

<sup>296</sup> »For a feeling of which we have become conscious is only one ready for interpretation, not one we have begun to interpret.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 213. »Each is an experience in which the distinction between what is due to myself and what is due to my world has not yet been made.« A. a. O. 288. We feel »emotions which can only be felt by an intellectual being, and are in fact felt because such a being uses his intellect in certain ways.« A. a. O. 284. »The emotions expressed in these plays are thus emotions arising out of a situation which could not generate them unless it were intellectually apprehended.« A. a. O. 295. »Mr. Eliot, in the one great English poem of this century, has expressed his idea (not his alone) of the decay of our civilization, manifested outwardly as a break-down of social structures and inwardly as a drying-up of emotional springs of life.« A. a. O. 295.

(p) *Richard A. Wollheims Mentalismuskritik von 1968.* Der Mentalismusverdacht hält sich bis heute hartnäckig, weil er sogar in Collingwoods unmittelbarer akademischer Umgebung erhoben wurde. Prominent geworden sind vor allem die Einwände des analytischen Ästhetikers Richard Arthur Wollheim, der während der Blütezeit des Third-Oxford-Idealismus am Balliol College in Oxford Philosophie studiert hatte.<sup>297</sup> Er hat sich offensichtlich sowohl mit der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus als auch mit der Ästhetik des Third-Oxford-Idealisten Collingwood ausgiebig beschäftigt. Umso mehr verwundert es von daher, daß noch nicht einmal Wollheim zwischen der Ästhetik des frühen und des späten Collingwood Unterschiede macht. Vielmehr geht die verbreitete schiefe Sicht auf die Ästhetik des späten Collingwood als mentalistische Ästhetik meiner Auffassung nach zu einem guten Teil auf Wollheims Konto.

Die Ästhetik Collingwoods wird ein erstes Mal in Wollheims *Art and its Objects* von 1968 angesprochen. Hier entfaltet Wollheim seine analytische Ästhetik der traditionskritischen Methode des angelsächsischen Idealismus entsprechend in Auseinandersetzung mit seiner eigenen oxford-idealistischen ästhetischen Tradition. Zuerst nimmt er sich die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus vor.<sup>298</sup> Dann wendet er sich den Theorien zu, die »ein weiteres Objekt jenseits des fraglichen materiellen Objekts« annehmen und »dieses Objekt dann als Kunstwerk« betrachten. Innerhalb dieser Auffassung unterscheidet er den Typus der ›Anschauungstheorie‹ (gemeint sind die hermeneutischen Rezeptionsästhetiken) von der ›Idealtheorie‹. Letztere wird laut Wollheim üblicherweise auch als die »Croce-Collingwood-Theorie« bezeichnet.

In einem ersten Schritt würdigt Wollheim die leitende Frage dieser Ästhetik nach dem Charakteristischen des Kunstwerks im Ver-

<sup>297</sup> Vergleichbares gilt interessanterweise übrigens für Bernard Williams: Er hat zwischen 1947 und 1951 am Balliol College in Oxford studiert. Vielleicht erklärt es sich daher, daß Williams noch 1965 (bzw. 1973) folgende Diagnose zum Stellenwert des Gefühls in der Philosophie und speziell in der Moralphilosophie des 20. Jahrhunderts abgibt: »Seitdem die Philosophen sich vom Emotivismus als einer Theorie moralischen Urteilens gelöst hat, neigen sie vielleicht dazu, die Gefühle bestenfalls als kontingente und deshalb philosophisch uninteressante Begleiterscheinungen anderer Dinge, die allein als wesentlich betrachtet werden, beiseite zu lassen. Diese Ansicht ist sicherlich und notwendig verkehrt.« *Williams, Bernard: Ethical Consistency. 1965.* In *ders. Problems of the Self.* Cambridge 1973, 166–186. Im Text zit. nach *ders.: Probleme des Selbst.* Stuttgart 1978, (263–296) 263.

<sup>298</sup> Vgl. dazu Absatz 5.5.b.

gleich zu anderen Produkten menschlichen Schaffens. In einem zweiten Durchgang schmettert er zwei Standardeinwände ab, die »weithin gegen die Idealtheorie vorgebracht« würden. Der erste lautet nach Wollheim, daß »das Band zwischen Künstler und Publikum durchschnitten« würde, wenn das »Kunstwerk zu etwas Innerlichem und Geistigem gemacht wird«. Schließlich gäbe es dann »kein Objekt mehr«, zu dem »beide Zugang haben können«. Niemand außer dem Künstler selbst könne wissen, was er produziert hat. Der zweite Standardeinwand besage, daß die Idealtheorie die Tatsache »völlig mißachte«, daß Kunstwerke »in einem Medium« seien. Wollheim weist erstens darauf hin, daß die Idealtheorie keineswegs behaupten würde, »Kunstwerke könnten niemals entäußert werden«. Sie behaupte lediglich, daß »sie nicht entäußert zu werden bräuchten«. Zweitens führt er das Analogieargument ins Feld, daß man ja auch »erfahren« könne, was »ein Mensch denkt«, obwohl »seine Gedanken etwas Privates sind«, wie sich Gedanken ebenfalls »enthüllen« ließen. Genauso könne ein Rezipient etwas über ein Kunstwerk »erfahren«, das seinen Ort im Kopf des Künstlers hat. Das Band zwischen Künstler und Publikum müsse also nicht per se als »durchschnitten« gelten. Croce und der frühe Collingwood hätten beiden Verteidigungsargumenten vermutlich zugestimmt. Vom Standpunkt des späten Collingwood ist das jedoch uninteressant. Beide Einwände betreffen seine späte Ästhetik offensichtlich nicht, weil sich ihr gesamter III. Teil auf das physische Kunstwerk als Medium zwischen Künstler und Publikum konzentriert.

Wollheims erster eigener Einwand lautet, daß man sich vielleicht von Musikstücken oder Gedichten vorstellen könne, daß sie »als Intuitionen« im »Geist des Künstlers existieren« und »bloß kontingenterweise entäußert werden«. Das sei jedoch vollkommen abwegig im Falle von Kunstwerken, die wie »Gemälde oder Skulpturen« zweifelsohne »Einzeldinge sind«. Der Fairneß halber verweist Wollheim auf eine nicht näher bezeichnete Passage beim frühen Croce, die genau diese Kritik antizipiert. Croce weist hier laut Wollheim darauf hin, daß auch Maler und Bildhauer ihre Werke in einem »innerlichen Prozeß des Ausdrucks« in einem nur »vorgestellten Medium« kreieren würden, bevor sie den physischen »Stoff in der Welt« bearbeiten. Zur Plausibilisierung führt Croce wohl das Beispiel von Leonardo da Vinci an, welcher der Überlieferung zufolge »beim Prior von S. Maria delle Grazie dadurch Anstoß« erregt haben soll, »daß er tagelang vor der Mauer stand, die er zu bemalen hatte, ohne sie mit

dem Pinsel zu berühren«. Darauf erwidert Wollheim, daß Croce sicherlich einräumen müsse, daß der Künstler zumindest auf vorgestelltes physisches Material angewiesen sei. Dann würde sich Croces These vom mentalen Charakter des Kunstschaffens jedoch in Luft auflösen. Dieser Einwand Wollheims erscheint allerdings selbst den Gegnern der mentalistischen Ästhetik als ausnehmend schwach, weil es selbstverständlich einen Unterschied macht, ob ein Künstler mit nur vorgestelltem oder mit realem Material operiert. Falls da Vinci sein Wandgemälde tatsächlich ohne physisches Experiment im Kopf schon vollständig entworfen haben sollte, wäre das vielmehr ein starkes Argument für die Auffassung des frühen Croce, daß durch die praktische Ausführung zur Tätigkeit Kunst nichts Wesentliches hinzutreten würde. Entscheidend ist hier jedoch, daß sich diese Auffassung beim späten Collingwood überhaupt nicht mehr findet. Hier heißt es vielmehr ausdrücklich, daß die imaginativ-expressive mentale Tätigkeit des Malers und das physische Malen »so eng miteinander verbunden« seien, »daß sie sich gegenseitig bedingen«.

Auch Wollheims zweiter Einwand trifft beim späten Collingwood keinen Punkt. Er lautet, daß »geistige Bilder« wohl kaum »so artikuliert« sein könnten, »daß sie die auf der Mauer oder auf der Leinwand zu realisierenden materiellen Bilder in jeder Hinsicht antizipieren«. Bei der Bearbeitung des physischen Materials könnten schließlich unvorhersehbare »Schwierigkeiten« auftreten, »die nur bei aktueller Bearbeitung behandelt werden können«. Dieser Einwand ist natürlich nicht von der Hand zu weisen. Wollheim beruft sich mit diesem Argument auf Sartre, der »von der »essentiellen Armut« des Vorstellungsbildes« gesprochen hat. Er hätte sich allerdings ebenso auf den späten Collingwood berufen können! Dieser läßt einen fiktiven Maler nämlich sagen, daß er »die Dinge malt, weil er sie nicht kennt, solange er sie nicht gemalt hat«<sup>299</sup>. Ein weiterer geeigneter Kandidat wäre John Dewey, dem zufolge die physischen Materialien mit ihren speziellen Beschaffenheiten einen entscheidenden Anteil an den künstlerischen Produktionsprozessen haben, und dem zufolge die materialen »Eigenschaften, so wie sie wahrgenommen werden«, die Probleme »der Herstellung«<sup>300</sup> in entscheidendem Maße mitbestimmen.

<sup>299</sup> »They are connected in such a way that, he assures us, each is conditional upon the other.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 304. »Only a person who paints well can see well, and conversely« only »a person who sees well can paint well«. A. a. O. 304.

<sup>300</sup> *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 23 f., 57–69 (näheres s. o.).

Wollheims dritter Einwand gegen die Croce-Collingwood-Theorie lautet, daß sie sich einseitig auf »den künstlerischen Schöpfungsprozeß« konzentrieren würde, während Kritiker und Rezipienten nicht ausreichend in den Blick genommen würden. Dieser dritte Einwand trifft die mentalistische Ästhetik genauso ins Mark wie der zweite. Die Ästhetik des späten Collingwood läßt er jedoch wiederum unberührt. Wie ich schon sagte, konzentriert sich ihr gesamter III. Teil auf die Funktion, die Kunst für das Publikum erfüllen sollte. Zudem fordert der späte Collingwood im Anhang öffentliche Foren der Kritik. Eine Außerachtlassung der Rezipienten- und Kritikerperspektive kann man zwar in Collingwoods Frühwerk, aber keinesfalls in seinem Spätwerk bemängeln. Die Einwände, die Wollheim in *Art and its Objects* erhebt, treffen ausnahmslos nur die mentalistische Ästhetik des frühen Collingwood.

(q) *Richard A. Wollheims Mentalismuskritik von 1972.* Vielleicht durch entsprechende Hinweise motiviert, verfaßt Wollheim im Jahr 1972 einen Aufsatz mit dem Titel *On an Alleged Inconsistency in Collingwood's Aesthetics*<sup>301</sup>. Dieser Aufsatz kündigt an, direkt gegen Collingwoods späte Ästhetik eine Inkonsistenzkritik zu erheben, die im Kern besagen soll, daß Collingwood nicht gleichzeitig behaupten könne, daß die künstlerische Tätigkeit für ein Publikum in einem physischen Kunstwerk veräußert werden müsse, und »daß die ästhetische Tätigkeit im Kopf des Künstlers« stattfinden würde. Falls Wollheim diese Kritik tatsächlich entfaltet hätte, könnte zu Collingwoods Verteidigung lediglich mein Vorschlag der alternativen Lesart ins Feld geführt werden.<sup>302</sup> Tatsächlich aber entfaltet Wollheims Aufsatz diese Inkonsistenzkritik nicht. Er erhebt vielmehr erneut Einwände gegen die mentalistische Grundüberzeugung, daß Kunstwerke (works of art) ihren Ort »im Kopf des Künstlers« und »nirgends sonst« hätten.

In einem ersten Schritt weist Wollheim auf den logischen Sachverhalt hin, daß man aus der Tatsache, daß Kunstwerke (works of art) im Kopf geplant würden, nicht schließen dürfe, daß sie dort auch ihren genuinen Ort hätten. Schließlich würden auch die physischen Produkte des Handwerks wie Brücken beispielsweise zunächst im

---

<sup>301</sup> Wollheim, Richard A.: *On an Alleged Inconsistency in Collingwood's Aesthetics*. In: *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood*. A. a. O. 68–78.

<sup>302</sup> Vgl. dazu Absatz 6.4.e.

Kopf des Handwerksmeisters geplant. Dieser Einwand beruht nun auf einem schlichten Sprachproblem. Der Begriff ›work of art‹ kann im Englischen nämlich sowohl ›Kunstwerk‹ im traditionell-physischen Sinne als auch ›das Wirken der Tätigkeit Kunst‹ bedeuten. Spätestens seit Ruskin<sup>303</sup> verwenden die Ästhetiker des angelsächsischen Idealismus den Begriff in der zweiten Bedeutung. Wenn der späte Collingwood schreibt, daß das ›work of art‹ schon »vollständig abgeschlossen sein« könne, »wenn es seinen Platz noch im Kopf des Künstlers«<sup>304</sup> hat, meint er also das ›Wirken der Tätigkeit Kunst‹. Der späte Collingwood meint jedoch definitiv nicht, daß das endgültige Resultat des Kunstschaffens (das Kunstwerk) seinen Platz im Kopf hätte. Erstens wäre die These absurd, und zweitens hätte er dann vom ›product of art‹ oder vom ›art product‹ statt vom ›work of art‹ gesprochen. Daß die Tätigkeit Kunst auch ihre physisch-praktischen Anteile der Materialbearbeitung hat, wird vom späten Collingwood nicht bestritten. Er will gegen die Handwerksauffassungen von Kunst lediglich den qualitativen Sprung zwischen den Tätigkeiten des Baumeisters und des Künstlers hervorheben. Der wesentliche Unterschied besteht in seinen Augen darin, daß die Tätigkeit des Künstlers in ihren wesentlichen Etappen im Kopf stattfindet, und die des Baumeisters eben nicht.<sup>305</sup>

Wollheims zweiter Einwand basiert ebenfalls auf einem begrifflichen Mißverständnis. Er lautet, daß Collingwood zwischen dem Objekt der künstlerischen Tätigkeit und der künstlerischen Tätigkeit nicht hinreichend unterscheiden würde. Collingwood unterscheidet aber sehr wohl: Unter den Objekten der Tätigkeit Kunst (objects of art) versteht er die vorbewußten Emotionen. Unter den Produkten der Tätigkeit Kunst (art products) versteht er die physischen Kunstwerke. Unter der Tätigkeit Kunst (art) versteht er die Denktätigkeit auf dem Niveau des Bewußtseins, die zugleich Sprache (language) und Imagination ist, und unter einem ›Wirken der Kunst‹ (work of art) versteht er schließlich einen individuellen Akt dieser Tätigkeit Kunst (s. o.).

In einem dritten Schritt hinterfragt Wollheim Collingwoods Behauptung, daß es ohne Imaginationstätigkeit keine Musik geben

<sup>303</sup> Vgl. dazu Absatz 4.2.c.

<sup>304</sup> »But a work of art maybe completely created when it has been created as a thing whose only place is in the artist's mind.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 130.

<sup>305</sup> Vgl. Absatz 6.4.e.

könne, wohingegen eine aufgeschriebene Partitur oder ein Konzert lediglich Zubrot, Beiwerk und Anregung für Imaginationstätigkeit seien. Collingwoods Argument für diese These lautet, daß wir im physikalischen Sinne während eines Konzerts nur einzelne Töne hören und in einer Partitur nur schwarze Punkte und Striche sehen könnten. Daraus würde erst Musik, wenn wir imaginativ tätig werden. Dieses Argument wird von Wollheim viel zu schnell mit der lapidaren Bemerkung abgebugelt, daß es »von bemerkenswerter Allgemeinheit« sei. Es würde »einfach« nur besagen, daß ein Ton etwas sei, »das wir mit Bedeutung füllen können«. Daraus könne man jedoch nicht schließen, daß ein Ton »seine eigentliche Existenz in jemandes Kopf hat«. Das könne er allerdings leider nicht näher begründen, weil er dazu »sehr viel weiter ausholen« müßte. Es bedarf nun keiner weiteren Begründung, daß ein Ton im physikalischen Sinne seinen Platz natürlich nicht im Kopf hat. Davon ist beim späten Collingwood jedoch auch keine Rede. Er spricht lediglich davon, daß die Tätigkeit des Komponisten in ihren wesentlichen Etappen im Kopf stattfinden würde. Diese These kann nun auch jenseits einer mentalistischen Ästhetik Sinn machen, insofern man sie (wie vorgeschlagen) als Kontrapunkt zur Handwerksauffassung von Kunst auffaßt. Diese Möglichkeit erwägt Wollheim jedoch gar nicht erst.

In einem vierten Schritt greift Wollheim schließlich ganz tief in die begriffliche Trickkiste seiner eigenen analytischen Ästhetik. Diese unterscheidet (in Anlehnung an Peirces *Type-Token*-Unterscheidung) generell zwei Sorten von Kunstwerken. Zum einen gibt es Kunstwerke wie Gemälde oder Skulpturen, welche als materielle Einzeldinge auftreten (*work of art-particulars*). Dann gibt es Kunstwerke wie Theaterstücke oder Kompositionen, von denen es jeweils einen ideellen ›Typus‹ gibt, auf den sich dann jeweils einzelne ›Vorkommnisse‹ des Typus beziehen (*work of art-types*).<sup>306</sup> In *Objects of Art* erläutert Wollheim das Verhältnis von Typus und Vorkommnis

<sup>306</sup> Schumacher rekonstruiert die Unterscheidung in seinem Lexikon-Artikel über Wollheims Ästhetik also regelrecht falsch, wenn er erst schreibt: »Die Werke solcher Kunstgattungen, in denen Kunstwerke nicht mit einzelnen materiellen Objekten identifiziert werden können, weil sie wie Musik- und Theaterstücke aufgeführt werden müssen oder wie Werke der Literatur in verschiedenen Exemplaren vorkommen können, bezeichnet er als Typen«, um dann folgendermaßen fortzufahren: »Solche Kunstwerke hingegen, die wie die Werke von Malerei und Plastik mit einzelnen materiellen Objekten identifizierbar sind, bezeichnet W. als Vorkommnisse«. *Schumacher: Wollheim*. A. a. O.833 f.



mit dem Beispiel, daß »der *Ulysses* und *Der Rosenkavalier*« jeweils Typen seien, und »mein Exemplar des *Ulysses* und die heutige Aufführung des *Ulysses*« jeweils Vorkommnisse dieser Typen.<sup>307</sup> Vor dem Hintergrund dieser Unterscheidung erhebt Wollheim den Einwand gegen die Ästhetik des späten Collingwood, daß sie weder den Kunstwerken von der Spielart des art-types noch den Kunstwerken der art-particular-Spielart gerecht würde.

Laut Wollheim kann Collingwoods späte Ästhetik erstens den Kunstwerken des art-types nicht gerecht werden. Für diese These bringt Wollheim zwei Argumente vor, die beide an Collingwoods Ausführungen zum Musikhören anknüpfen. Das erste Argument lautet, daß wir uns Musik nur deshalb vorstellen könnten, weil es die empirische (an physikalische Töne gebundene) Musik gibt, die unsere Vorstellungsfähigkeiten speist. Dieses Argument ist sachlich nicht zu beanstanden. Allerdings hat der späte Collingwood (im deutlichen Gegensatz zum frühen Croce) an keiner Stelle behauptet, daß man ohne reale akustische Ereignisse Musik hören könne. Wenn man meiner Lesart gegen die mentalistische Lesart Wollheims folgt, hat Collingwood mit seiner mentalismusverdächtigen These vielmehr lediglich behaupten wollen, daß die Tätigkeit des Musik-Hörens in ihren wesentlichen Anteilen im Kopf stattfindet. Wollheims zweites Argument lautet, daß Kunstwerke von der Spielart des ›work of art-types‹ immer auch von den jeweiligen Notierungsmöglichkeiten abhängig seien, und eben nicht nur von dem, was in des Künstlers Kopf stattfindet. Wollheims Beispiel ist der Typus der 9. *Sinfonie* von Beethoven, welchen die verschiedenen Vorkommnisse zu realisieren versuchen. Dieser Typus sei durch das festgelegt, was sich zu seiner Zeit in Notenschrift fixieren ließ. Dieses Argument ist das stärkste, das Wollheim aufzubieten hat. Der Hinweis auf die Notationssysteme demonstriert nämlich nicht nur, daß die physischen Realisierungsmöglichkeiten einen Anteil am physischen art-product haben. Das würde der späte Collingwood mit keinem Wort bestreiten. Nein, er beweist darüber hinaus auch, daß sie auch einen Anteil am Wirken der Tätigkeit Kunst (work of art) selbst haben. Wenn ein Komponist weiß, daß er elektronische Klangerzeuger zur Verfügung hat, eröffnen sich seiner Kreativität ganz andere Möglichkeiten, als wenn er vor seinem ›inneren Ohr‹ lediglich Klaviertöne hört. Diesem Einwand Wollheims ist also stattzugeben. Einen letzten Trumpf hat der

<sup>307</sup> Wollheim: *Objects of Art*. A. a. O. 77.

späte Collingwood allerdings trotzdem noch im Ärmel. Schließlich betont ja gerade die analytische Ästhetik, daß kein noch so exaktes Notationssystem jemals gewährleisten kann, daß auch nur ein einziges Vorkommnis der 9. Sinfonie mit einem anderen identisch ist. Dafür könnte der späte Collingwood eine plausible Begründung liefern. Diese würde lauten, daß es eben nicht nur von der Notation und von den Instrumenten und Klangkörpern abhängig sei, was aus dem Typ der 9. Sinfonie während einer konkreten Aufführung letztlich wird. Es gäbe keine Starorchester und keine Stardirigenten, wenn das Resultat nicht auch ganz entscheidend von der interpretierenden Imaginationsaktivität in den Köpfen der ausführenden Musiker abhängig wäre. Dieser Hinweis soll aber nicht verleugnen, daß Wollheim mit dem zuletzt diskutierten Argument tatsächlich einen wunden Punkt beim späten Collingwood anspricht.

Laut Wollheim kann Collingwoods späte Ästhetik zudem auch den Kunstwerken von der art-particular-Spielart nicht gerecht werden. Gemeint sind Kunstwerke wie Skulpturen oder Bilder. Wollheims Argument für diese zweite These lautet, daß wohl kaum jemand die Behauptung eines Malers akzeptieren würde, er hätte ein Bild gemalt, wenn er das Bild lediglich imaginiert hat. Diesen Einwand habe ich nun schon ausführlich diskutiert: Meiner Lesart zufolge übertreibt der späte Collingwood lediglich die kreativen Anteile des Kunstschaffens in seinem Bestreben, das Kunstschaffen in seiner Eigenständigkeit gegenüber dem Handwerk zu bewahren.

## 5. Götterdämmerung

Wenn ich Collingwoods späte Ästhetik gegen die Mentalismuskritik von Langer, Brown und Wollheim verteidige, bedeutet das nicht, daß ich die Inkonsistenzen verharmlosen will, die es tatsächlich gibt. Es gibt Ungereimtheiten, die ich allerdings keinesfalls für ein auf Collingwoods philosophischer Inkompetenz begründetes Versehen halte. Ich halte sie vielmehr für das Symptom eines einschneidenden Epochenbruchs und Paradigmenwechsels, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der angelsächsischen Ästhetik stattfindet. Meiner Lesart zufolge stellt die Ästhetik des späten Collingwood die letzte Bastion der untergehenden Tradition der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus dar, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eigentlich schon längst nicht mehr zu verteidigen ist.

(a) *Spielarten idealistischer Ästhetiken im angelsächsischen Sprachraum*. Meine philosophiehistorische Abhandlung hat die wichtigsten Positionen der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus in chronologischer Reihenfolge vorgestellt. In der angelsächsischen Literatur ist komplementär dazu häufig auch ein systematischer Zugriff anzutreffen. Unterschieden wird dann in aller Regel ein subjektiver von einem objektiven Idealismus.<sup>308</sup> Was ist gemeint?

Jedes idealistische Philosophieren versteht sich als Systemdenken.<sup>309</sup> Damit wird gesagt, daß idealistisches Philosophieren nach einem oder einigen wenigen Grundprinzipien sucht, von dem oder von denen ausgehend sich ein umfassender Zugriff auf die Gesamtheit der Wirklichkeit entwickeln läßt, in dem alles Einzelne seinen wohldefinierten Platz hat. Der Grundgedanke des sogenannten »subjektiven Idealismus« lautet der einschlägigen angelsächsischen Literatur zufolge, daß vermeintlich objektive materiale Qualitäten eigentlich Produkte von subjektiven Wahrnehmungs- und Erkenntnisleistungen sind. Diese Position wird von angelsächsischen Sekundärautoren in grober Pauschalisierung so unterschiedlichen Philosophen wie Berkeley und Descartes zugeschrieben. Als wichtigste Protagonisten gelten Immanuel Kant und der erste namhafte amerikanische Metaphysiker, der Calvinist Samuel Edwards. Kommentieren werde ich diese Zuordnung nicht, zumal in der Regel zwischen einem ontologischen und einem epistemischen Idealismus nicht unterschieden wird. In meiner Abhandlung habe ich diese Position »Mentalismus« genannt. Ihre Protagonisten sind Benedetto Croce und der frühe Robin George Collingwood. Ihre mentalistischen Systeme entfalten sich, indem den verschiedenen Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeiten des Menschen spezifische Gegenstände und spezifische Kapazitäten zugesprochen werden.

Bosanquet und Francis Bradley als die führenden Metaphysiker des Oxford-Idealismus hingegen vertreten eine Position, die im angelsächsischen Sprachraum »objektiver Idealismus« genannt wird. Als die wichtigsten Protagonisten dieser Position werden von einschlägi-

<sup>308</sup> Vgl. dazu z. B. Ewing, A. C.: *Idealism. A Critical Survey*. O. O. 1935; sowie Hoernlé, R. F.: *Idealism as a Philosophical Doctrine*. O. O. 1924. Erwähnt und ausgewertet werden diese Abhandlungen bei Passmore: *A Hundred Years of Philosophy*. A. a. O. 49.

<sup>309</sup> Vgl. zu einer Definition von Hegels Systembegriff auch Siep, Ludwig: *Der Systembegriff bei Hegel und in der W.L. 1804*. In: *ders.: Hegels Fichtekritik und die Wissenschaftslehre von 1804*. Freiburg/München 1970, (98–101) 99. Die einschlägige Passage wird zitiert in Absatz 3.1.a.

gen angelsächsischen Autoren Hegel, Schelling und Schopenhauer behandelt. Zuzurechnen sind aber auch die angelsächsischen Romantiker. Der objektive Idealist vertritt dem angelsächsischen Sprachgebrauch zufolge im wesentlichen die ontologische These, daß das Einzelne als Erscheinung bzw. Manifestation eines einzigen Prinzips (oder einiger weniger Prinzipien) real ist, das Ursprung von allem Seienden ist und das alles in seinem Sein determiniert, beseelt und durchwaltet. Im Einzelfall kann es nun sehr variieren, was unter diesem Prinzip verstanden wird. Um einige Beispiele herauszugreifen: Bei Hegel haben wir es mit dem allgemeinen Vernunftbegriff, beim frühen Schelling mit der lebendigen *natura naturans*, bei Schopenhauer mit dem vernunftlosen Willen zum Leben, bei Wordsworth und Emerson mit der Allseele, und bei Bosanquet<sup>310</sup> mit der sozialen Gemeinschaft als ideale Entität und als Endziel allen Handelns und Strebens zu tun. Die objektiv-idealistischen Systeme entfalten sich, indem die einzelnen Dinge und Phänomene der Wirklichkeit in Hierarchien eingeordnet werden, die sich nach dem Grad der Partizipation ihrer Gegenstände an dem ersten Prinzip oder den ersten Prinzipien bestimmt. Die Unterschiede zwischen den verschiedenen objektiv-idealistischen Systemen bestimmen sich nicht nur durch die Beschaffenheit des Grundprinzips, sondern auch dadurch, ob diese Hierarchie (wie im Falle des Platonischen Idealismus) statisch oder (wie im Falle von Hegels teleologischem Idealismus) dynamisch gedacht wird.

Zwischen diesen Polen hat sich die Entwicklungsgeschichte der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus entfaltet. Sie beginnt mit der objektiv-idealistischen Gefühlsästhetik der englischen Romantik. Diese Ästhetik faßt das Kunstwerk als adäquate Verkörperung einer intensiven, leidenschaftlichen Freude an der Schönheit der göttlichen Schöpfung auf. Aufgrund dieser Auffassung spricht sie der Kunst eine epistemische Leistungsfähigkeit zu, welche die der Philosophie sogar übertrifft. Bestätigung meinen die englischen Romantiker in der Ästhetik des frühen Schelling zu finden. Die wichtigsten Anhänger der englischen Romantik sind der amerikanische Transzendentalist Emerson einerseits und der berühmte englische Kunsthistoriker John Ruskin andererseits. Bald aber findet die angelsächsische Romantik auch ihre Kritiker. Zwar findet die Ästhetik der Melancholie wenig Nachhall, die Poe im amerikanischen Boston aus

---

<sup>310</sup> Vgl. dazu insb. *Bosanquet: The Philosophical Theory of the State*. A. a. O.

dem Versuch der Umkehrung der Ästhetik seines Erzfeindes Emerson entwickelt. Deutlichen Widerhall finden jedoch einige Anhänger der Ästhetik Hegels im englischen Oxford, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts den schönheitsfixierten Kunstwerk-Begriff der englischen Romantik durch einen weniger metaphysisch belasteten, aber dafür weitreichenderen Begriff ablösen. Einen weiteren neuen Akzent setzt zu Beginn des 20. Jahrhunderts die mentalistische bzw. subjektiv-idealistische Ästhetik des Italiens Benedetto Croce. Sie betrachtet die ästhetische Tätigkeit ebenfalls als eine, die mit der Gestaltung und Formung von Gefühlen befaßt ist. Vor allem aber betrachtet sie die Kunst als Tätigkeitsform, die jenseits aller praktischen Alltagsbezüge unter entlasteten Bedingungen und nach eigenen Gesetzen stattfindet, und die sich um die Realität oder Irrealität ihrer Gegenstände nicht weiter schert.

Damit ist die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus jedoch mit einem Problem konfrontiert, dem sie sich nicht lange verschließen kann. Der englischen Romantik verpflichtet, faßt sie die Tätigkeit Kunst immer noch als eine Tätigkeit mit philosophischer Leistungsfähigkeit auf. Wenn es in der Kunst aber nur um Gefühle geht – wie kann eine Gefühlsästhetik dann an dieser Auffassung festhalten? Dieses Problem bringt Andrew Bradley in seiner Antrittsvorlesung von 1901 wirkmächtig auf den Punkt. Zwei namhafte angelsächsische Ästhetiker stellen sich dem Problem in den folgenden Jahrzehnten dann auf ganz unterschiedliche Weise.

Der amerikanische Pragmatist John Dewey verortet die Kunst ausgehend von seinem darwinistischen Biologismus nicht nur in den praktischen Lebensvollzügen des Menschen, sondern sogar in den ganz basalen Lebenserhaltungsprozessen. Er bedient sich dabei offensichtlich zentraler Doktrinen der ästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus – allerdings nur dann, wenn er sich sicher glaubt, die jeweiligen Theorieelemente von allem idealistischen Ballast befreien zu können. Der zweite namhafte Ästhetiker ist Robin George Collingwood. Seine frühe mentalistische bzw. subjektiv-idealistische Ästhetik scheitert kläglich. Seine späte Ästhetik stellt sich der Herausforderung noch einmal. Sie versucht zu bewahren, was sich in der ästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus bewahren läßt. Gleichzeitig versucht sie, den Anforderungen ihrer Zeit gerecht zu werden. Das ist allerdings ein Projekt, das eigentlich nicht zu realisieren ist. Deshalb mußte Collingwoods späte Ästhetik zwangsläufig Inkonsistenzen aufweisen. Die Inkonsistenzen sind der

Preis für die Realisierung des Projektes, das sie verfolgt. *Der späte Collingwood verfolgt sowohl das pragmatistische Anliegen einer Verortung der Kunst im Leben als auch das idealistische Anliegen der Bewahrung der Sonderstellung der Kunst.*

Im Zuge dessen muß er nun so weitreichende Zugeständnisse machen und sich so weit der pragmatistischen Auffassung von Kunst annähern, daß sich fast alles auflöst, was die Tradition der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus über alle Differenzen und Heterogenitäten hinaus einmal kennzeichnete. Insofern ist die Ästhetik des späten Collingwood innerhalb der Traditionslinien der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus nicht mehr so recht zu verorten. Sie entfaltet keine romantische Offenbarungsästhetik, und trotz einiger terminologischer Anklänge entwickelt sie auch keine mentalistische Ästhetik. Den Ästhetiken des Second-Oxford-Hegelianismus ist sie ebenfalls nicht zuzurechnen, weil sie sich von deren technischen Überlegungen zu den Möglichkeiten der Gefühlserzeugung durch physische Materialstrukturierung deutlich distanziert. Am ehesten wäre sie der pragmatistischen Ästhetik zuzurechnen. Von diesem Ansatz unterscheidet sie sich allerdings durch das Bemühen, der Tätigkeit Kunst eine Sonderstellung gegenüber dem Handwerk einzuräumen.

Die einschlägige Sekundärliteratur unternimmt nun massiv den Versuch, Collingwoods späte Ästhetik einem der drei Lager von angelsächsischer Romantik, angelsächsischem Hegelianismus und italienischem Mentalismus zuzuordnen, die sich im Laufe von fast zweihundert Jahren innerhalb der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus gebildet haben. Ich möchte eine andere Lesart vorschlagen. Ich schlage vor, die Ästhetik des späten Collingwood als das letzte Dokument der untergehenden idealistischen ästhetischen Tradition zu lesen, das jedoch der idealistischen Tradition selbst eigentlich schon nicht mehr zuzurechnen ist, weil es viel zu deutliche Anleihen bei der pragmatistischen Ästhetik macht.

*(b) Zehn prinzipielle Unterschiede zwischen einer pragmatistischen und einer idealistischen Ästhetik.* Mit dieser These behaupte ich zweierlei. Ich behaupte erstens, daß Collingwoods späte Ästhetik eine Zwitterstellung zwischen idealistischer und pragmatistischer Ästhetik einnimmt. Zweitens behaupte ich, daß sich eine idealistische Ästhetik ganz grundsätzlich von einer pragmatistischen Ästhetik unterscheidet.

Nun stehe ich vor dem Problem, daß insbesondere die zweite Teilthese ohne weiteres Gegenstand einer gesonderten Abhandlung sein könnte und sich in dem hier gegebenen Rahmen im Grunde genommen nicht befriedigend behandeln läßt. Erschöpfend können die Unterschiede zwischen pragmatistischen und idealistischen ästhetischen Theorien auf den wenigen Seiten, die mir bleiben, nicht behandelt werden. Ich bin zu Vereinfachungen und Pauschalisierungen gezwungen. Auch kann ich nicht auf die Ausnahmen eingehen, die die von mir behaupteten Regeln bestätigen. So kann ich beispielsweise nicht weiter auf Schopenhauers Ästhetik als Spezialfall einer objektiv-idealistischen Ästhetik eingehen, für die vieles nicht gilt, was ich von der objektiv-idealistischen Ästhetik generell behaupte. Vor allem kann ich mich hier nicht noch einmal dazu äußern, daß Hegels Ästhetik zwar grundsätzlich zu den objektiv-idealistischen Ästhetiken gerechnet werden muß, daß sie sich in vielen Punkten jedoch von der objektiv-idealistischen Ästhetik par excellence des frühen Schelling distanziert, womit sie die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus und damit indirekt auch die Ästhetik des Pragmatismus beeinflußt hat. Ich habe im 3. Kapitel schon gezeigt, daß in Hegels Ästhetik viele der Motive schon angelegt sind, die in der Ästhetik des angelsächsischen Hegelianismus schließlich zur Abkehr vom objektiven Idealismus und zur Hinwendung zum Pragmatismus geführt haben. Auf die Gelenkstellung Hegels kann ich nicht noch einmal eingehen.<sup>311</sup> Insgesamt bitte ich, die folgenden Ausführungen lediglich als grobe Orientierung aufzufassen.

1. Weil idealistisches Philosophieren wesentlich Systemdenken ist, unternehmen idealistische Ästhetiker in aller Regel große Anstrengungen, den Stellenwert der Ästhetik innerhalb ihres Systems zu definieren, wobei es im Detail große Unterschiede gibt, wo die Ästhetik angesiedelt wird.

Eine einzigartig exponierte Stellung hat die Ästhetik beim frühen Schelling. Er betrachtet das Kunstwerk als das »einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie«<sup>312</sup>. Insofern räumt er der Ästhetik in seinem System sogar die führende Stellung einer Leitdisziplin ein. Denselben Geist atmet es, wenn Coleridge die Dichtung die »alle anderen Wissenschaften umfassen-

<sup>311</sup> Ich verweise auf das gesamte 3. Kapitel.

<sup>312</sup> Schelling, Friedrich Wilhelm: *System des transzendentalen Idealismus*. 1800. Im Text zit. nach Leipzig 1979, 272 f.



de Gesamtwissenschaft«<sup>313</sup> nennt. Schon in Hegels System verliert die Ästhetik jedoch diese führende Stellung im Kanon der philosophischen Disziplinen. Weil Hegel das Schöne der Kunst nicht mehr als Verkörperung *des* Wahren betrachtet, sondern nur noch als unzulängliche Manifestation eines bestimmten Wahren in der Geschichte, wird die Ästhetik in seiner Philosophie des Absoluten Geistes unter bzw. vor der Religionsphilosophie und der Philosophie der Philosophie eingeordnet.

Vergleichbar strenge systematische Einordnungen kennzeichnen auch die Systeme der Philosophie, die im angelsächsischen Sprachraum als ›subjektiv-idealistisch‹ bezeichnet werden, wobei sich im Detail wiederum gravierende Unterschiede feststellen lassen. Kants *Kritik der Urteilskraft* nimmt die Mittlerstellung zwischen den beiden großen Systemteilen der *Kritik der praktischen Vernunft* und der *Kritik der reinen Vernunft* ein. Die Begründung lautet, daß das ästhetische Urteil einerseits wie das theoretische Urteil allgemeine Zustimmung einfordern könne, obwohl es nicht wie dieses auf einem Begriff beruht; und daß das Schöne andererseits auch Symbol des Guten sei, obwohl man im Zustand des ästhetischen Wohlgefallens am Schönen anders als im Falle des Guten kein Interesse an seiner realen Existenz hat. Eine ganz andere systematische Einordnung der Ästhetik findet sich beim frühen Croce. Seine *Estetica* von 1902 ist Teil einer umfassenden Philosophie des Geistes, verstanden als Theorie von den Kapazitäten und dem inneren Zusammenhang der verschiedenen mentalen Fähigkeiten des Menschen. Der Gegenstand seiner Ästhetik ist die Fantasie als die unterste der menschlichen Geistestätigkeiten. Also nimmt die Ästhetik in Croces frühem Systemdenken den untersten Platz ein.

Der frühe Collingwood lehnt sich noch deutlich an das Vorbild Croces an: Er entwirft ebenfalls ein subjektiv-idealistisches System von menschlichen Geistestätigkeiten, in dem die Ästhetik als Wissenschaft von der Fantasie den untersten Rang einnimmt. Vergleichbares findet man beim späten Collingwood bezeichnenderweise nicht mehr. Seine Ästhetik ist Wissenschaft von der Kunst und dem ästhetischen Erfahren. Den späten Collingwood interessiert zwar durchaus

---

<sup>313</sup> Coleridge, Samuel Taylor: *The Complete Works of S. T. Coleridge*. Bd. 4. Hrsg. v. W. G. T. Shedd. London 1884ff., 398. Im Text zit nach Raab, Elisabeth: *Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik*. Mit besonderer Berücksichtigung seiner Lehre von ›Fancy und Imagination‹. Giessen 1934, 24.

noch die Abgrenzung der Wahrheitsleistung von Kunst von der Philosophie oder ihr ethisches Leistungsvermögen für die praktischen Vollzüge des Lebens. Einordnungen in ein wie immer geartetes umgreifendes System findet man jedoch nicht mehr. In dieser Hinsicht nimmt nun ausnahmsweise einmal Dewey die Zwitterstellung ein, die ich ansonsten von Collingwood behauptete. Einerseits leitet Dewey seine Ästhetik nämlich mit dem Anspruch ein, die Ästhetik aus dem idealistischen Systemzwang befreien und das Phänomen Kunst endlich einmal aus der empirischen Perspektive der lebendigen Erfahrung heraus betrachten zu wollen. Dann aber bezeichnet er die Ästhetik als eine große »Herausforderung für das systematische Denken, das man Philosophie nennt«, mit der Begründung, daß die »ästhetische Erfahrung« schließlich »Erfahrung in ihrer Unversehrtheit« sei.<sup>314</sup>

2. Kennzeichnend für eine idealistische Ästhetik ist zweitens das Anliegen, den Erfahrungsbereich Kunst strikt von den alltäglichen Erfahrungskontexten abzugrenzen. Die idealistischen Ästhetiken betrachten den Erfahrungsbereich Kunst als einen autonomen Bereich, in dem einzigartige Erfahrungsmöglichkeiten gegeben sind, und in dem eigene Gesetze, Verhaltensregeln und Bedingungen herrschen.

Die mentalistischen Ästhetiken von Croce und Collingwood separieren die Kunst vom Alltag, indem sie die Tätigkeit Kunst als eine Tätigkeitsform ansehen, die sich um die Realität oder Irrealität ihrer Gegenstände ebensowenig schert wie das Träumen und das Spielen, und die deshalb ihren Platz nur in geschützten und entlasteten Erfahrungsbereichen jenseits der alltäglichen Lebensvollzüge hat. Ebenso drastisch separiert die Autonomieästhetik<sup>315</sup> Kants den Erfahrungskontext des Schönen von den übrigen Lebens- und Erfahrungsbereichen, wenn sie betont, daß wir das Schöne auf gänzlich andere Weise erleben und beurteilen als alles andere. Es bildet den

<sup>314</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 9, 321. Dewey bezeichnet seine späte Ästhetik sogar als den »Höhepunkt und Schlußbaustein« seiner späten Theorie der Realität. A. a. O. 329. Wie oben ausgeführt, ist Deweys späte Ästhetik keine Theorie der Kunst, sondern eine Theorie der ästhetischen Erfahrung. Der späte Dewey entwickelt ganz im Sinne des idealistischen Philosophierens ein Erfahrungs-System, in dem die Theorie der ästhetischen Erfahrung eine exponierte Position hat, weil die Erfahrungen in allen Lebenskontexten unter günstigen Bedingungen ästhetische Erfahrungen sein können. In dieser einen Hinsicht ist Dewey also nicht typisch für pragmatistisches Philosophieren, wohl aber der späte Collingwood.

<sup>315</sup> Vgl. dazu ausführlicher *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*. Hrsg. v. A. Esser. Berlin 1995.

Dreh- und Angelpunkt der Kantischen Ästhetik, daß wir das ästhetische Urteil völlig unabhängig sowohl von allen praktischen Interessen als auch von allen objektiven Beweisgründen (von Begriffen) einzig aufgrund eines interesselosen Wohlgefallens fällen. Früchtl bezeichnet die kantische Auffassung treffend als »kompensatorischen Purismus«, weil Kunstwerke der kantischen Ästhetik zufolge in einen speziellen Zustand der Distanz zu lebensweltlichen Bezügen versetzen, in dem sie »nicht erkannt, nicht als moralisch gut und schlecht beurteilt, nicht als angenehm oder unangenehm empfunden und nicht als nützlich oder unnützlich eingestuft« werden, und der als Befreiung von lebensweltlichen Zwängen überaus positiv erlebt wird.<sup>316</sup>

Vergleichbares geschieht unter anderen Vorzeichen in den objektiv-idealistischen Ästhetiken. Die subjektiv-idealistischen Ästhetiken sehen den Erlebnisbereich der Kunst und des Schönen gemeinhin als einen Freiraum des entlasteten Erlebens jenseits der alltäglichen Lebensvollzüge an. Im Gegenzug betrachten die objektiv-idealistischen Ästhetiken im Kunstwerk in der Regel ein Erkenntnismedium, das uns weit über die Grenzen unseres alltäglichen Erlebens in die schwindelnden Höhen des Erkennens hinaustragen kann. Die angelsächsische Romantik beruft sich (mit wie guten Gründen auch immer) auf den frühen Schelling mit ihrer Sicht auf das Kunstwerk als ein einzigartiges Medium der Erkenntnis, dem gegenüber wir uns staunend und hingebungsvoll verhalten sollten. Der angelsächsischen Romantik zufolge versetzt uns das Kunstwerk in enthusiastisches Entzücken, indem es uns zeigt, wie vollkommen schön die Wirklichkeit jenseits aller Kontingenzen ist, mit denen wir im alltäglichen Leben konfrontiert sind. Es hebt uns aus den Widernissen des Alltags heraus und führt uns in eine Sphäre der Existenz, in der wir alles Erbärmliche hinter uns lassen können. In der Ästhetik Hegels gilt Vergleichbares zumindest solange, wie er von substantiell schöner Kunst spricht, die er als sinnliche Verkörperung des Absolu-

---

<sup>316</sup> Früchtl: *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*. A. a. O. 38. Vgl. dazu auch ders.: *Getrennt-Vereint*. Zum Verhältnis zwischen Ästhetik und Ethik bei Immanuel Kant. In: *Etho-Poietik*. Ethik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen. Hrsg. v. B. Greiner, M. Moog-Grünewald. Bonn 1998, 15–29 (auch in: *Das Schöne*. Mainzer Universitätsgespräche. Hrsg. v. M. Th. Brandl, G. Eifler, M. Moser, A. Thimm. Mainz 1995–1996, 7–17); sowie Bubner, Rüdiger: *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*. In ders.: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M. 1989, 37.

ten betrachtet und den religiösen Erlebniskontexten jenseits des alltäglichen Erfahrens zuordnet.<sup>317</sup>

Es ist nun vermutlich sogar *das* konstituierende Merkmal der pragmatistischen Ästhetik, daß sie gegen jede Abtrennung des Erlebnisbereichs Kunst von der alltäglichen Lebenswelt in Opposition geht. Die pragmatistische Ästhetik betrachtet den Erfahrungsbereich Kunst als einen konstitutiven Bestandteil unserer alltäglichen Lebenswelt. Deshalb steht im Zentrum einer pragmatistischen Ästhetik gemeinhin die Forderung, daß Kunstwerke so präsentiert werden sollen, daß sie in die alltäglichen Lebensprozesse zurückwirken können. Kunstwerke hingegen, die vom Alltag separiert werden, wertet der Pragmatist als Anzeichen für soziale Mißverhältnisse. Museen, hoch subventionierte Opernhäuser und andere elitäre Kunstempel sind dem pragmatistischen Ästhetiker zumindest dann verdächtig, wenn die Eintrittspreise für die durchschnittlich Verdienenden zu hoch oder die behandelten Themen für die durchschnittlich Gebildeten zu abgehoben und fremd sind. Kunst gehört dem Pragmatisten zufolge in den Alltag, und nicht auf den unerreichbaren Sockel, auf den sie die idealistischen Ästhetiker gleich welcher Spielart in seltener Übereinstimmung gestellt haben.

Der späte Collingwood nimmt – wie zu fast allen ästhetisch einschlägigen Fragen – auch zu der Frage nach der Abgrenzung von Kunst und Alltag eine Zwitterstellung ein. Einerseits widmet er seine späte Ästhetik dem Anliegen, die Tätigkeit Kunst im Sinne der idealistischen Ästhetiken vom profanen Handwerk zu unterscheiden. Andererseits aber fordert er, daß sich die Kunst ihren gesellschaftlich-öffentlichen Aufgaben zu stellen hat, damit Kunstwerke im Alltag einer sozialen Gemeinschaft gegen ein kollektives Verdrängen wirksam werden können.

<sup>317</sup> Sobald Hegel jedoch über die profane Kunst spricht, liegt der Fall anders: Schließlich fordert Hegel vom profanen Kunstwerk meiner Lesart zufolge, daß es die ethischen Interessen der Menschen einer Zeit verkörpert, die in ganz alltäglichen Lebenskontexten entstehen. Vgl. dazu Absatz 3.2.c. Diese Auffassung hat im Second-Oxford-Idealismus ganz deutliche Spuren hinterlassen. Als Wegbereiter der pragmatistischen Ästhetik sieht die Ästhetik des späten Bosanquet im Kunstwerk schon ganz im Sinne der pragmatistischen Ästhetik die adäquate sinnliche Verkörperung der Interessen der Menschen einer Zeit, wobei es sich durchaus um Interessen handeln kann, die im Alltag relevant sind. Hier macht es sich besonders deutlich bemerkbar, welche gravierenden Konsequenzen es im angelsächsischen Sprachraum hatte, daß sich Hegels Ästhetik von der Ästhetik des frühen Schellings in einigen wesentlichen Punkten eben doch unterscheidet.

3. Der dritte Unterschied besteht in der Reichweite dessen, was idealistische und pragmatistische Ästhetiken in den Bereich der Kunst und unter den Begriff ›Kunstwerk‹ subsumieren. Beim frühen Schelling ist von Giotto die Rede, von Raffael und von Shakespeare. Vergleichbar konzentriert sich auch Croce ausschließlich auf anerkannte Meister und Meisterwerke der Kunst. Idealistische Ästhetiken wählen diejenige Kunst als Beispiel, die in Museen hängt oder die in Konzertsälen aufgeführt wird.

John Dewey fällt ins andere Extrem. Er behandelt sorgfältig gestaltete Gebrauchsprodukte ebenso als Kunstwerke wie Gemälde von Matisse, Cézanne oder Renoir, oder wie rituelle Gegenstände aus sogenannten ›primitiven‹ Kulturen.<sup>318</sup> Der Grund ist, daß die pragmatistische Ästhetik nicht nur Kunstwerke, sondern auch profane Gegenstände des Alltags als Instanzen betrachtet, in denen sich der Zustand einer Gesellschaft oder sogar Weltanschauungen manifestieren können. Vor diesem Hintergrund behandelt Dewey die »Häßlichkeit der meisten Fabrikgebäude« oder die »Scheußlichkeit eines gewöhnlichen Bankgebäudes« ausdrücklich genauso, wie er auch ein mißlungenes Kunstwerk behandeln würde, nämlich als Spiegel einer »Verzerrung von menschlichen Werten«<sup>319</sup>.

Die Ästhetik des späten Collingwood geht wieder einmal den Mittelweg. Sie weigert sich zwar, die demagogieverdächtige magische Kunst und die unterhaltende Massenkunst der Hollywood-Filme mit der Kunst im emphatischen Sinne gleichzusetzen. Gleichzeitig aber betont sie an »pikierte Leser« gerichtet, daß sie die Musik von Brahms und Jazzmusik »ganz bewußt« gleich behandeln würde.<sup>320</sup>

4. Signifikante Unterschiede gibt es viertens auch im Künstlerbild. Idealistische Ästhetiken betrachten die Künstler in der Regel als Ausnahmemenschen, die nach anderen Gesetzen leben als gewöhnliche Menschen, und die in ihrem Verhalten anders beurteilt werden sollten.

Die objektiv-idealistischen Ästhetiken behandeln den Künstler

---

<sup>318</sup> Deweys Beispiele stammen in der Regel aus der *Barnes-Collection*. Einen Einblick bietet der Band *La Joie de Vivre*. Die nie gesehenen Meisterwerke der Barnes Collection. München 1993.

<sup>319</sup> Dewey: *Art as Experience*. A. a. O. 264.

<sup>320</sup> »If any reader is offended at my suggesting an identity in principle between Brahms and Jazz, I am sorry the suggestion offends him, but I make it deliberately.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 56.

gemeinhin als kreatives Genie, das von den Göttern besonders begnadet ist und unter den Menschen besondere Verehrung und Privilegien verdient. Am deutlichsten findet sich dieses Künstlerbild bei Emerson ausgeprägt, der die Künstler aus der Zivilisation in die Wälder verbannt, damit ihr Genie nicht gestört wird. Auch der Künstler des frühen Schelling schwebt so sehr über den Wassern, daß ihn die Belange der normalen Sterblichen jenseits der Gnade der Götter kaum noch berühren. Obwohl sich Hegel vom romantischen Geniekult distanziert, betrachtet auch seine Ästhetik den Künstler noch als Ausnahmemenschen. Für Hegel ist der Künstler nämlich jemand, der als erster die neuen Ausdrucksbedürfnisse seiner Zeit erfassen und in physischem Material sichtbar machen kann. Anschaulich vergleicht Hegel den Künstler mit einem Menschen, der auf der Spitze einer großen Menschenpyramide steht und deshalb als erster sieht, wenn die Sonne aufgeht.

Mit entgegengesetzten Vorzeichen behauptet die mentalistische Ästhetik ebenfalls eine Sonderstellung des Künstlers. Allerdings siedelt sie ihn nicht über, sondern weit unterhalb des tätigen Erwachsenen auf dem Niveau von Kindern und Wilden an. Sie verbannt die Künstler schließlich (wenn sie nicht gerade zum Briefkasten gehen) aus der alltäglichen Lebenswelt in Kindergärten und Reservate.<sup>321</sup>

Die pragmatistische Ästhetik hingegen sieht in Künstlern ganz normale Menschen mit ganz normalen Bedürfnissen und Sehnsüchten. Ihrer Auffassung zufolge unterscheiden sich Künstler von anderen Menschen lediglich dadurch, daß sie sich eine besondere Fähigkeit erworben haben, dasjenige, was sie für wichtig halten, mit dem spezifischen Medium ihrer jeweiligen Kunst besonders deutlich zum Ausdruck zu bringen.

Auffällig (und vielleicht auf den Einfluß von T. S. Eliot zurückzuführen?) ist nun, wie eindeutig sich Collingwood in diesem einen Punkt auf die Seite des Pragmatismus schlägt, nachdem er in seiner frühen Ästhetik verstiegene Thesen zum naiv vor sich hin imaginierenden Künstler vertreten und die Künstler sogar mit Werwölfen verglichen hatte! Davon ist beim späten Collingwood keine Rede mehr. Vielmehr betont der späte Collingwood ganz im Sinne der pragmatistischen Ästhetik, daß der Künstler gegenüber seinem Pu-

---

<sup>321</sup> Nicht ohne Grund sieht sich der frühe Collingwood veranlaßt, die Tätigkeit Kunst vom Spielen und vom Träumen abzugrenzen. Vgl. dazu *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. 91–107.

blikum weder wegen besonderer Emotionen noch wegen besonders genialer Ausdrucksfähigkeiten »einzigartig« sei, sondern lediglich deshalb, weil er besonders aufrichtig »etwas ausdrückt, was alle fühlen, und was eigentlich auch alle ausdrücken können«. <sup>322</sup> Ja, schließlich bezeichnet der späte Collingwood sogar alle Mythen von künstlerischen Extravaganzen, die er früher selbst so eifrig lanciert hatte, abfällig als Selbststilisierung der Künstler ohne jede sachliche Berechtigung.

5. Ein fünfter Unterschied betrifft die Genese der Kunstwerke. Die idealistischen Ästhetiken nehmen in der Regel eine spezielle ästhetische Fähigkeit, Instanz oder Kraft an, aus der heraus Kunstwerke entstehen. So kommt dem frühen Schelling zufolge die heilige natura naturans dem empfängnisbereiten Künstler im glücklichen Moment des Gelingens zu Hilfe. Auch für Hegel ist der Künstler zumindest solange Handlanger des Absoluten, wie es im sinnlichen Medium der Kunst seine adäquate Verkörperung sucht, und Emerson sieht die Allseele am Werk. Vergleichbar nimmt die mentalistische Ästhetik mit der Intuitions- bzw. Imaginationsfähigkeit eine spezielle Fähigkeit an, die nur im Bereich des Ästhetischen ihre Entfaltungsmöglichkeiten hat.

Für die pragmatistische Ästhetik gibt es nun weder eine heilige Instanz des Kunstschaffens noch eine spezielle ästhetische Fähigkeit. Für die pragmatistische Ästhetik Deweys entstehen Kunstwerke vielmehr aus einer Perfektionierung der Ausdrucksfähigkeiten, die auch im Alltag zum Einsatz kommen, und mit denen jeder Mensch gesegnet ist. Die Position des späten Collingwood changiert auch in der Frage nach der Genese von Kunstwerken. Einerseits verortet auch Collingwood diese Genese in einem Zusammenspiel unserer imaginativen und expressiven Fähigkeiten auf dem Niveau des Bewußtseins. Das sind Fähigkeiten, mit denen jeder gesunde Mensch begabt ist. Andererseits aber markiert er doch einen deutlichen qualitativen Sprung zwischen der Tätigkeit von Künstlern und Nicht-Künstlern mit der These, daß die imaginative Tätigkeit des Künstlers durch korrespondierende physisch-sinnliche Tätigkeit auf ein solches Komplexitäts- und Intensitätsniveau gehoben werden müsse, daß dem

---

<sup>322</sup> »The poet is not singular either in his having that emotion or in his power of expressing it; he is singular in his ability to take the initiative in expressing what all feel, and all can express.« *Collingwood: Principles*. 119.



gegenüber die alltägliche Imaginationstätigkeit ›farblos und blutleer‹ erscheint.

6. Wegen der Sonderstellung, die dem Künstler und seinem Schaffen in idealistischen Ästhetiken in der Regel zugesprochen wird, stellt der Stellenwert des Planens, des Ausprobierens und Verwerfens, der selbstkritischen Reflexion in der Tätigkeit des Künstlers für den idealistischen Ästhetiker ein großes Problem dar. Wenn der Künstler tüftelt – was unterscheidet sein Schaffen dann von dem des Handwerkers?

Um das künstlerische Schaffen in dieser Hinsicht von anderen, als banal angesehenen Formen des Schaffens abzugrenzen, haben sich viele objektiv-idealistische Ästhetiker einer Kairos-Auffassung verschrieben. Das griechische Wort ›Kairos‹ bezeichnet ein ausgezeichnetes Moment in Raum und Zeit, an dem menschliches Handeln plötzlich und überraschend zur Erfüllung gelangt. Der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles zufolge ist der Kairos das »Gute in der Kategorie der Zeit«; genauer: der günstige Moment, in dem die Zufälle der Gegenwart die Pläne der Vergangenheit im Hinblick auf eine beabsichtigte Zukunft stützen.<sup>323</sup> Der Kairos-Auffassung von Kunst zufolge, wie sie in vielen objektiv-idealistischen Ästhetiken zu finden ist, gibt es einen geheimnisvollen Moment im Kunstschaffen, in dem etwas geschieht, was der Künstler nicht geplant hat, was er mit seinem beschränkten menschlichen Intellekt auch gar nicht planen konnte, und auf das er sich hingebungsvoll einlassen muß, wenn sein Schaffen gelingen soll. Paradigmatisch kann wieder die Ästhetik des frühen Schelling angeführt werden. Sie fordert, daß sich der Künstler nach allem Planen irgendwann losreißen muß, damit sich mit seiner »bewußten Tätigkeit« die »bewußtlose Kraft« der *natura naturans* verbinden kann. Nur wenn der Künstler so für einen Moment losläßt und sich der Schöpfungsmacht der *natura naturans* hingibt, kann er nach Schelling zu den Glücklichen gehören, die »die Götter« mit ihrem »schaffenden Geist«<sup>324</sup> gesegnet haben. Denselben Gedanken äußert Coleridge: Auch für ihn muß es im Laufe des Kunstschaffens einen Moment geben, in dem der Künstler losläßt und nicht mehr plant, damit sein Schaffen durch die heilige Macht der Natur eine

<sup>323</sup> Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. A. a. O. 1096a26, 1110a13, 1104a8, 1174b3–13.

<sup>324</sup> Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*. 1807. Im Text zit. nach einl. hrsg. v. L. Sziborsky. Hamburg 1983, 12 f.

Vollendung finden kann, die ein menschlicher Intellekt nicht planen kann, und die deshalb als Geschenk angesehen werden muß.<sup>325</sup>

Die mentalistischen Ästhetiken lösen das Problem der Abgrenzung künstlerischer Kreativität vom banalen Planen des Handwerkers hingegen, indem sie die intellektuellen und praktischen Fähigkeiten erst gar nicht oder (wie im Falle des frühen Collingwood) nur unbewußt zum Zuge kommen lassen. Es stellt eine zentrale These der Ästhetik des frühen Croce dar, daß der Künstler nicht mehr Künstler ist, sobald er sich planend und konstruierend an die Ausführung seiner Intuition in physischem Material macht.

Für den pragmatistischen Ästhetiker hingegen ist die Beteiligung der planenden Intelligenz im Zuge der ästhetischen Tätigkeit ebensowenig verzichtbar wie in allen anderen Tätigkeitsformen des alltäglichen Lebens auch. Insbesondere die mentalistische Auffassung vom dumpf vor sich hin imaginierenden Künstler hält die pragmatistische Ästhetik für einen albernen Mythos.

Wieder nimmt der späte Collingwood eine Zwitterstellung ein. Einerseits zeigt er sich der Kairos-Theorie vom Kunstschaffen immer noch verpflichtet, wenn er im Zuge seiner Abgrenzungsbemühungen der Handwerkstätigkeit vom Kunstschaffen betont, daß man bei handwerklichen Tätigkeiten zwischen dem Planen und dem Ausführen unterscheiden müsse, was beim Kunstschaffen jedoch nicht möglich wäre, weil ein Gedicht anders als ein Tisch beispielsweise vor seiner Anfertigung nicht geplant werden könne. Andererseits aber räumt er der Selbstreflexion des Künstlers über sein Schaffen einen großen Raum ein. Schließlich will der späte Collingwood sogar Diskussionsforen einrichten, in denen sich das Publikum kritisch zum Schaffen der Künstler äußert, damit der Künstler sein Schaffen gezielt an den Bedürfnissen seines Publikums ausrichten kann.

7. Obwohl die objektiv-idealistischen Ästhetiken Hegels, Schel-

---

<sup>325</sup> Auch bezüglich der Kairos-Auffassung des Kunstschaffens stellt Hegel wieder einmal eine Ausnahme dar. Er paraphrasiert in offensichtlich polemischer Absicht die romantische Auffassung, wenn er von einem »Zustand der Begeisterung« spricht, in dem der Künstler schaffen soll, und in den er teilweise »durch einen Gegenstand versetzt« wird, in den er sich aber auch »durch Willkür selber« versetzen kann, insofern er den »guten Dienst der Champagnerflasche« nicht vergißt. *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 46. Für Hegel wird man nicht in einem geheimnisvollen Moment der Begeisterung plötzlich aus der Gnade einer göttlichen Schöpfungsmacht heraus zum Künstler, sondern ganz im Sinne der späteren pragmatistischen Ästhetiken durch »Reflexion, Fleiß und Übung«. A. a. O. 47.

lings und der angelsächsischen Romantik das Kunstwerk als physische Verkörperung eines Gehalts definieren, haben auch diese Ästhetiken große Schwierigkeiten mit der Akzeptanz der physischen Materialität von Kunstwerken. In seltener Einigkeit betrachten beide Spielarten der idealistischen Ästhetik die physischen Aspekte des Kunstschaffens als regelrecht störend. So appelliert Schelling dringend an die Künstler, sich von der materiellen Oberfläche der Dinge zu distanzieren, weil er keine nur materiellen, toten Formen, sondern vom Atem des Lebens beseelte Wesenheiten schaffen soll. Croces mentalistische Ästhetik sieht die physischen Aspekte des Kunstschaffens sogar als der Tätigkeit Kunst äußerlich an. Ihr zufolge dienen physische Kunstwerke lediglich zu Gedächtniszwecken und vielleicht noch dazu, der künstlerischen Tätigkeit Impulse zu geben. Ansonsten aber sind sie verzichtbar.

Wieder äußert sich die pragmatistische Ästhetik genau gegenteilig. Sie würde jeden Künstler als Scharlatan bezeichnen, der kein physisches Kunstwerk vorweisen kann, weil sie die physische Materialgestaltung für einen konstitutiven Bestandteil der Tätigkeit Kunst hält.<sup>326</sup> Und wieder changiert der späte Collingwood. Einerseits betont er, daß die Tätigkeit Kunst wesentlich im Kopf stattfinden würde. Andererseits erklärt er jedoch die physischen Aspekte des Kunstschaffens sowohl aus Sicht des Publikums als auch um der Intensivierung und Bereicherung der künstlerischen Tätigkeit willen für unverzichtbar.

8. In keiner Frage sind sich die idealistischen Ästhetiken der beiden Spielarten so wenig einig wie in der Frage nach dem Wahrheitswert der Tätigkeit Kunst. Die Geister innerhalb des Lagers der idealistischen Ästhetik scheiden sich an keiner Frage so deutlich. Die Ästhetiken des objektiven Idealismus und allen voran die Ästhetik des frühen Schelling als das Paradigma einer objektiv-idealistischen Ästhetik überhaupt sehen im schönen Kunstwerk eine Offenbarungsinstanz, in der sich ein außergewöhnliches Wahrheitsgeschehen verdichtet, weil sie ihren Ursprung in einer übernatürlichen, spirituellen und sogar göttlichen Instanz hat. Natürlich überfrachtet die objektiv-idealistische Ästhetik die Kunstwerke mit ihrem An-

<sup>326</sup> Besonders in diesem Punkt macht sich der Einfluß des späten Bosanquet auf die pragmatistische Ästhetik bemerkbar, der gegen Croces mentalistische Ästhetik ja vehement auf dem Stellenwert des physischen Kunstwerks für die Tätigkeit Kunst bestanden hatte. Vgl. Absatz 3.4.h.

spruch, weil wir schließlich alle aus Erfahrung wissen, daß jeder in ein Kunstwerk etwas anderes hineinliest, und daß die Botschaften von Kunstwerken, wenn sie denn angenommen werden, definitiv nicht intersubjektiv verifizierbar sind. Deshalb sollte man das Kind allerdings nicht mit dem Bade ausschütten und jede Ausdrucks- und Wahrheitsfunktion von Kunstwerken leugnen, wie es die mentalistische Ästhetik tut. Schließlich muß selbst der frühe Collingwood einräumen, daß wir Kunstwerke gemeinhin so behandeln, als hätten sie eine Botschaft für uns, auch wenn wir uns nicht festlegen, wie diese Botschaft konkret lautet.

In dieser Frage begeht die pragmatistische Ästhetik ausnahmsweise einmal den goldenen Mittelweg zwischen den beiden idealistischen Positionen. Sie faßt das Kunstwerk als individuelles Ausdrucksmedium und als individuelle Verkörperung der Interessen eines individuellen Künstlers oder auch einer sozialen Gemeinschaft auf, das als um so gelungener zu gelten hat, je mehr Rezipienten es dann tatsächlich auch etwas sagt. Auch der späte Collingwood schlägt diesen pragmatistischen Mittelweg ein. Erst bezeichnet er in einer Anmerkung die in seiner frühen mentalistischen Ästhetik vertretene Auffassung vom Wahrheitswert der Tätigkeit Kunst als »jugendliche Narrheit«<sup>327</sup>. Dann bekennt er sich zu der Auffassung, daß jede aufrichtige Äußerung von tatsächlich empfundenen Emotionen »notwendigerweise den Versuch« darstellen würde, »die Wahrheit zu sagen« (state the truth)<sup>328</sup>, und daß »eine Äußerung nur dann ein gutes Kunst-Wirken« darstellt, »wenn es sich um eine wahre Äußerung« handelt.<sup>329</sup> Der späte Collingwood macht also den Wahrheitswert eines Kunstwerks ganz im Sinne der pragmatistischen Ästhetik von der Aufrichtigkeit des Künstlers sowie von seiner technischen Veredlichungskompetenz abhängig.

9. Signifikant unterschiedliche Auffassungen gibt es zwischen Pragmatisten und Idealisten neuntens auch in der Frage nach der ethischen Dimension der Kunst. Den idealistischen Ästhetiken zufol-

---

<sup>327</sup> »I am not so much criticizing anybody else, as doing penance for youthful follies of my own.« (Es folgt ein Hinweis auf *Collingwood: Outlines*. A. a. O. 23; sowie auf *ders.: Speculum*. A. a. O. 59f.). *Collingwood: Principles*. A. a. O. (285–299) 288, Anm. 1.

<sup>328</sup> »It follows that this utterance, so far from being indifferent to the distinction between truth and falsehood, is necessarily an attempt to state the truth.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 287.

<sup>329</sup> »So far as the utterance is a good work of art, it is a true utterance; its artistic merit and its truth are the same thing.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 287.

ge erfüllen Kunstwerke nur in höchst indirekter Weise ethische Funktionen, indem sie uns nämlich von den alltäglichen Lebensprozessen separieren und uns Erlebnisse schenken, die »nicht von dieser Welt« und deshalb besonders erfreulich und beglückend sind. Die objektiv-idealistischen Ästhetiken (nehmen wir die Ästhetik Hegels wieder einmal aus) betonen in der Regel, daß das Kunstwerk überirdisches Glück und überirdische Freude schenken würde, indem es uns zeigt, wie unsere Wirklichkeit jenseits aller Kontingenzen tatsächlich beschaffen ist. So heißt es bei Wordsworth, daß »der Dichter nur einer einzigen Einschränkung unterliege«, nämlich »der Notwendigkeit« in »Anerkennung der Schönheit des Universums« einem »Menschen Freude zu schenken«. <sup>330</sup> Dieselbe Stoßrichtung hat die Passage, in welcher der frühe Schelling schreibt, daß Kunstwerke auf der höchsten Stufe von Schönheit das »Feuer göttlicher Liebe« erwecken würden, weil »den Beschauenden« mit »plötzlicher Klarheit« die »Gewißheit« überfalle, daß »aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen, und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist« <sup>331</sup>. Auch den mentalistischen Ästhetiken zufolge leistet das Kunstwerk nur in höchst indirekter Weise einen ethischen Beitrag zum Gelingen eines geglückten Lebens seiner Rezipienten. Dem Mentalismus zufolge ist die Tätigkeit Kunst nämlich nur deshalb momentweise von einem glücklichen Erleben begleitet, weil sie uns von unseren alltäglichen Lebensvollzügen separiert und uns für eine kleine Weile von ihren Mühsalen und Problemen entfernt. Dadurch wird ein Freiraum des Erlebens geschaffen, in dem wir uns einzig darauf konzentrieren können, den störungsfreien Verlauf unserer mentalen Tätigkeit Kunst zu genießen.

Die pragmatistische Ästhetik hat im deutlichen Gegensatz zu allen idealistischen Ästhetiken nicht das geringste Problem damit, das Kunstwerk als ein ethisches Instrument zu betrachten, das durch seine Ausdrucksfunktion menschliche Glückskonzeptionen deutlicher hervortreten lassen und bei ihrer Realisierung förderlich sein kann. Sie betrachtet Kunstwerke nicht mehr als Geschenke göttlicher Gnade oder als Produkte einer naiv-weltabgewandten Imaginations-

<sup>330</sup> »The Poet writes under one restriction only, namely, that of the necessity of giving pleasure to a human being.« *Wordsworth: Lyrical Ballades*. A. a. O. 252, Anm. 50.

<sup>331</sup> *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*. 1807/1860. Im Text zit. nach einl. hrsg. v. L. Sziborsky. Hamburg 1983, 29.

tätigkeit, sondern ganz handfest als Instanzen, die wie die Gegebenheiten der äußeren Natur und Umwelt, wie Institutionen oder auch Handwerkzeuge, auf unsere alltäglichen Lebensprozesse einwirken und unsere Interessen je nach Beschaffenheit und Angemessenheit entweder hemmen oder befördern können.

Diese Position steht natürlich in bedrohlicher Nähe zu einer Handwerksauffassung von Kunst, weil sie schließlich das Kunstwerk als Mittel zu etwas außerhalb seiner selbst auffaßt (das allerdings immerhin das menschliche Glück ist). Also sollte man vermuten, daß sie für den späten Collingwood absolut inakzeptabel ist. Wenig überraschend betont Collingwood dann auch einerseits immer wieder, daß Kunst im emphatischen Sinne nur den einen Zweck haben dürfe, unbewußte Gefühle bewußt zu machen. Sobald wir aber weiterfragen, wozu das gut und nützlich sein soll, gibt der späte Collingwood jedoch genau die Antwort, die ein Pragmatist auch gegeben hätte, die Antwort nämlich, daß wir unsere wirklichen Gefühle kennen müssen, wenn wir unsere äußeren Lebensvollzüge erfolgreich organisieren und gestalten wollen! Collingwoods stille (und sicherlich nicht intendierte!) Annäherung an die pragmatistische Ästhetik zeigt sich nirgends so deutlich wie in den Passagen, in denen er davor warnt, mißlungene Kunst als harmloses Ärgernis anzusehen. Leidenschaftlich formuliert er einen Appell, der sich so nahezu wörtlich in einer pragmatistischen Ästhetik abdrucken ließe. Der Appell lautet, daß man jedes mangelhafte Auftreten der Tätigkeit Kunst als Auswuchs eines korrumpierten Bewußtseins nicht tolerieren dürfe, weil »das Erkennen des Selbst« (das erfolgreich bewußtmachende Tätigkeit Kunst ja leistet) schließlich »der Urgrund allen Lebens oberhalb des rein physischen Niveaus« sei. Dem späten Collingwood zufolge braucht die Gesellschaft die Kunst und die Künstler, weil er in der »Kunst die Medizin der Gesellschaft gegen ihre schlimmste Krankheit« sieht, »nämlich gegen die Korruption des Bewußtseins«<sup>332</sup>. Einer solchen ethischen Instrumentalisierung von Kunst hätte keiner der idealistischen Ästhetiker seiner Tradition zugestimmt!

10. Der auffälligste Unterschied liegt schließlich zehntens in

---

<sup>332</sup> »To know ourselves is the foundation of all life, that develops beyond the merely physical level of experience.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 284. »Art is the community's medicine for the worst disease of mind, the corruption of consciousness.« A. a. O. 330.

dem Stellenwert, den die pragmatistische Ästhetik im Gegensatz zu den idealistischen Ästhetiken der Konzeption des ›Schönen‹ einräumen. Zwar verstehen die angelsächsischen Romantiker etwas ganz anderes unter ›dem Schönen‹ als die mentalistischen Ästhetiken Croces und des frühen Collingwood. Die angelsächsischen Romantiker sprechen von einem ›schönen Kunstwerk‹, wenn eine physische Gestalt einen Gegenstand in individueller und einzigartiger Weise als liebenswürdig präsentiert. In den Augen Croces und seiner Parteigänger können hingegen nur die Gefühle ›schön‹ genannt werden, die eine reibungslos verlaufende mentale Tätigkeit begleiten. Diesem signifikanten Unterschied zum Trotz haben beide ästhetischen Ansätze jedoch gemeinsam, daß sie die Konzeption des ›Schönen‹ jeweils in ihr Zentrum stellen.

In auffälliger Einstimmigkeit eliminieren nun sowohl Dewey als auch der späte Collingwood den Begriff des ›Schönen‹ aus ihren Ästhetiken, mit dem Argument, daß man mit dem Satz ›das ist aber schön‹ lediglich eine unspezifische Bewunderung zum Ausdruck bringen könne. Dewey hält »Schönheit« für eine ästhetisch obsoletere Konzeption, die nur dann noch Sinn macht, insofern die Äußerung ›das ist aber schön!‹ als »gerechter Tribut an die Fähigkeit des Objekts« verstanden wird, »eine der Huldigung nahekommende Bewunderung zu wecken«<sup>333</sup>. Fast im selben Wortlaut lesen wir bei Collingwood, daß das Etikett ›Schönheit‹ ästhetisch unbrauchbar sei, weil es keine meßbare physische Objekteigenschaft bezeichnen, sondern so unterschiedliche Gegenstände wie Frauen, mathematische Beweise oder Billardstöße im emphatischen Sinne als »bewunderungswürdig oder ausgezeichnet oder begehrenswert« auszeichnen würde.<sup>334</sup> Sowohl Dewey als auch Collingwood sehen im Kunstwerk nicht mehr etwas per se Schönes, sondern ein Ausdrucksmedium, das sich von anderen Ausdrucksmedien erstens durch Individualität und Originalität und zweitens durch Deutlichkeit und Prägnanz unterscheidet. Insofern lösen Konzeptionen wie die ›Intensität des Erlebens‹, die ›Adäquatheit und Deutlichkeit der physischen Verkörperung‹ und als Pendant die ›Aufrichtigkeit des Künstlers die ›Schönheit‹ als Kriterium in einer pragmatistischen Theorie des äs-

<sup>333</sup> Vgl. dazu *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 128, 134–155 sowie Abschnitt 6.3.

<sup>334</sup> »To call a thing beautiful in Greek, whether ordinary or philosophical Greek, is simply to call it admirable, or excellent or desirable«. *Collingwood: Principles*. A. a. O. 38.



thetischen Urteils ab. Das hat natürlich Konsequenzen. So lassen sich aufgrund eines nicht mehr idealistischen, sondern pragmatistischen Ansatzes in der Ästhetik plötzlich diejenigen Phänomene in der Kunst relativ problemlos ebenfalls mit dem emphatischen Etikett ›Kunstwerk‹ auszeichnen, die für sämtliche idealistischen Ästhetiken immer ein Problem darstellten, weil sie trotz eines unbestreitbaren ästhetischen Charakters als ›häßlich‹ bezeichnet werden müssen. Ausgehend von Dewey und dem späten Collingwood ließe sich eine tragfähige Ästhetik des Häßlichen entwickeln, in der es keine Rolle mehr spielt, ob ein Kunstwerk in einem ästhetischen Sinne schön ist oder nicht oder ob es seine Gegenstände als lebenswürdige präsentiert, sondern in der es lediglich darum geht, ob es ein aufrichtig und intensiv erlebtes Gefühl gleich welcher Qualität adäquat, deutlich und erfahrungsintensivierend physisch verkörpert. Dazu kann ich jedoch erst in einer separierten systematischen Abhandlung kommen.

(c) *Eine Schlußbemerkung.* Diese philosophiehistorische Abhandlung sollte die Entwicklungslinien der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus nachzeichnen und erläutern, aus welchen Fragen und Anliegen jeweils welche neuen Positionen entstanden sind. Zu Beginn schien es, als wäre die Frage nach der Wahrheitsfunktion der Kunst die Frage, an der sich die Geister dieser ästhetischen Tradition scheiden würden. Den ersten wirklichen Gegenpol zur Ästhetik der englischen Romantik bildeten ja schließlich nicht etwa die hegelianischen Ästhetiken des Second-Oxford-Hegelianismus, sondern die mentalistische Ästhetik Croces, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die Tradition der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus Eingang gefunden hat. Diese Ästhetik erwies sich allerdings schnell als trojanisches Pferd. Sie wirft nämlich ein Problem besonders massiv auf, mit dem bei näherer Hinsicht alle idealistischen Ästhetiken gleich welcher Spielart herumlaborieren. Es handelt sich um das Problem, welches Bradley im Jahr 1901 auf die prägnante Formel gebracht hat, ob sich die idealistische Ästhetik generell und die mentalistische Ästhetik speziell nicht dem Verdacht aussetzen würde, die Kunst von den alltäglichen Lebensvollzügen zu separieren?<sup>335</sup>

Dieses letzte Kapitel dieser philosophiehistorischen Abhandlung zur Entwicklungsgeschichte der Ästhetik des angelsächsischen Idea-

<sup>335</sup> Bradley: *Poetry for Poetry's Sake*. A. a. O. 6.

lismus sollte nun zeigen, daß dieses Problem letztlich den Untergang einer ästhetischen Position eingeläutet hat, die es von ihren Prämissen und Vorentscheidungen her nicht zu lösen vermag. Der frühe Collingwood widmet sich dem Problem vom internen Standpunkt einer mentalistischen Ästhetik her, um kläglich zu scheitern. Das Scheitern ist zwangsläufig, weil sich das Problem der Verortung der Tätigkeit Kunst im Leben im Rahmen einer Ästhetik nun einmal nicht lösen läßt, welche die wesentliche Vorgabe macht, daß die Tätigkeit Kunst jenseits aller praktischen Lebensvollzüge ihren Ort im Kopf hat. Dann nimmt sich der amerikanische Pragmatist John Dewey Bradleys Frage an, um sie in einem relativ großen Abstand zu der Tradition, aus der sie stammt, in einem definitiv nicht mehr idealismusverdächtigen Sinne zu beantworten. Auf der Spitze dieses Berges steht schließlich der späte Collingwood, der sich selbst der ästhetischen Tradition noch zurechnet, deren zentrales Problem er lösen will, und der die Ästhetiken seiner Vorgänger ganz genau und in jedem Detail kennt. Bezeichnend ist nun die Tatsache, daß Collingwood zur Lösung des Problems der Verortung der Tätigkeit Kunst in den praktischen Lebensvollzügen schließlich so viele Abstriche an dem machen muß, was seine ästhetische Tradition seit ihren Anfängen bei Coleridge und Wordsworth zu Beginn des 18. Jahrhunderts gelehrt hat, daß seine späte Ästhetik schließlich definitiv keine idealistische Ästhetik mehr ist. Gerade deshalb aber hat Collingwoods späte Ästhetik innerhalb meiner philosophiehistorischen Abhandlung eine besonders exponierte Position. In ihr findet die Tradition der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus aus einer sachlich begründeten Notwendigkeit heraus nämlich ihr

ENDE.