



LUCA VIGLIALORO

„Ästhetisches Verhalten“ und Ausdruck: Notate zu Adorno als Leser von Croce

Im Rahmen meines Beitrags möchte ich mich mit Adornos Interpretation der Ästhetik Croces auseinandersetzen, um die Möglichkeit einer Produktionsästhetik nachzuzeichnen. Eine solche Ästhetik geht von Adornos Kritik an Croces Intuitionsbegriff und der von diesem inaugurierten nominalistischen Kunstauffassung sowie der Dialektik zwischen „ästhetischem Verhalten“ und Ausdruck aus. Indem Adorno die Begriffe ‚Gattung‘ und ‚Ursprung‘ auf der Grundlage einer eingehenden Lektüre der Thesen Croces kritisch analysiert, versucht er, so unsere These, sich einen Einblick in die künstlerische Werkstatt, d.h. in die künstlerische Operativität zu verschaffen.

Um einen solchen produktionsästhetischen Ansatz adäquat zu skizzieren, werde ich mich nicht allein auf Adornos posthum erschienene *Ästhetische Theorie* (1970) und auf Croces *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Kunstwissenschaft* (1902) berufen, sondern auch auf ein in der Berliner Akademie der Künste und im Frankfurter Adorno-Archiv aufbewahrtes unveröffentlichtes Manuskript.

Adornos Rezeption von Croces Ästhetik lässt sich ohne den Bezug auf jene Benjamins nicht adäquat verstehen. In der *Ästhetischen Theorie* scheinen viele Reflexionen einen stillen Dialog mit Benjamins *Erkenntniskritischer Vorrede zum Deutschen Trauerspiel* zu führen. Schon in einem Lebenslauf, den Benjamin 1928 verfasst, erweist dieser sich als aufmerksamer Leser der Ästhetik Croces:

Wie Benedetto Croce durch Zertrümmerung der Lehre von den Kunstformen den Weg zum einzelnen konkreten Kunstwerk freilegte, so sind meine bisherigen Versuche bemüht, den Weg zum Kunstwerk durch Zertrümmerung der Lehre vom Gebietscharakter der Kunst zu bahnen. Ihre gemeinsame Absicht ist, den Integrationsprozeß der Wissenschaft, der mehr und mehr die starren Scheidewände zwischen den Disciplinen, [...] niederlegt, durch eine Analyse des Kunstwerks zu fördern, die in ihm einen integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt¹.

Benjamins Aussage spielt an der Stelle auf Croces Kritik der künstlerischen Gattungen und zugleich auf die Idee an, dass Kunstwerke als Ausdrucksformen schlechthin stetig neue Interaktionen mit anderen Kunstwerken und Wissensbeständen eingehen, welche ihre Grenzen immer wieder aufs Neue verhandeln – diese letzte Eigenschaft von Kunst nennt Croce Totalitätscharakter des Kunstwerkes („carattere di totalità“).² Dies bedeutet natürlich nicht, dass Kunstwerke hinsichtlich ihrer technischen Ausführung und ihrer Sinnhaftigkeit unspezifisch sein müssen oder gar unweigerlich auf werküberschreitende Weltanschauungen angewiesen sind. Benjamin versteht daher Croces Gat-

¹ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.3. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 811.

² Benedetto Croce: *Der Totalitätscharakter des künstlerischen Ausdrucks*. In: Ders.: *Kleine Schriften zur Ästhetik*. Bd. 1. Herausgegeben von Julius von Schlosser. Tübingen: Mohr, 1929, S. 113-138 (Ders.: *Il carattere di totalità della espressione artistica*. In: Ders.: *Nuovi saggi di estetica*. Rom-Bari: Laterza, ³1948, S. 117-134).

tungskritik eher als Theorie eines wechselseitigen technischen, formalen und inhaltlichen Ineinandergreifens der Künste. Ist Croce auf der Folie von Benjamins Interpretation also als ein Theoretiker der Intermedialität oder von Formen kunstmedialer Hybridität zu verstehen? Meine Antwort lautet zweifelsohne weder – noch, aber ich schlage vor, diese Frage später in Bezug auf Adornos Lesart wieder aufzugreifen, um Croces Diskurs zu kontextualisieren.

An der Stelle soll aber erwähnt werden, dass Benjamin Croces Ästhetik nicht allein als Bezugspunkt für eine mögliche Kritik des „Gebietscharakters“ von Kunst behandelt. Er betrachtet die Existenz eines von Croce postulierten ‚Davor‘ des Ausdrucks, sprich einer im Bewusstsein angesiedelten Intuition, welche die reflexive Grundlage des Ausdrucks bildet, mit Skepsis. Croces „Psychologismus“³ würde mit anderen Worten den Ausdruck „zersetz[en]“⁴, weil er diesen zum Epiphänomen des Bewusstseins macht: Jackson Pollocks *Number 32* wäre in dieser Hinsicht mit etwas Ironie das Produkt eines sehr lebhaften, vielleicht sogar instabilen Bewusstseins. Dabei stellt sich die Frage: Wo genau entsteht die Sinnpluralität, die die Kunst zur Kunst macht? Im Inneren des Bewusstseins oder im Moment des materiellen Vollzugs? Kann die Bedingung künstlerischer Gesten (als Werk und dessen Ausführung) im Bewusstsein verortet werden?

Diesen zweiten Fragenkomplex will ich gleich, wenn auch wieder nicht gänzlich und im Gewand einer interpretativen Hypothese, beantworten, um zumindest der Vermutung eines Argumentationsdefizits zu entgehen. Für Croce ist Kunst jede Intuition, die sich in einen Ausdruck weder verlängert noch überträgt, sondern *transformiert*. Der Ausdruck vermittelt nicht die Intuition, ist nicht deren Platzhalter und kann in der Hinsicht nur als ein *transformatives Medium* aufgefasst werden:

Der Inhalt ist [...] in Form umgießbar [trasformabile], aber soweit er nicht umgeformt [trasformato] ist, besitzt er keine bestimmbar Qualitäten; wir wissen von ihm nichts. Er wird erst dann ein ästhetischer Inhalt, wenn er tatsächlich umgeformt [trasformato] ist.⁵

Der expressiven Sinnlichkeit – als Ort von materiellen Operationen, die sich im Werk realisieren – kommt also bei Croce ein *differenzielles Prinzip* zu: Sie kassiert auf dem Feld der Kunst die Möglichkeit eines Davors im Sinne einer Herkunft des Ausdrucks oder dessen Herleitung aus einem psychischen Ursprung. Man kann natürlich eine solche Herkunft oder einen Ursprung annehmen: Der Ausdruck bleibt aber einem differenziellen Prinzip ausgeliefert, so dass er grundsätzlich nur das verkörpern kann, was er schon nicht mehr ist. Wenn ich etwa schreibe, ist diese fremde Hand bereits in meine schreibende Hand geglitten, die sich im Gestus der Wissensaneignung und/oder der Umschreibung wiederum in ein befremdliches Medium transformiert hat, das eine endlose Reihe von fremden Händen, Werkzeugen und epistemischen Konstellationen mit sich bringen wird. Die intuitive Erkenntnis, auf die sich Croce zu Beginn der *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Kunstwissenschaft* als Form transzendentaler Imagination beruft, ist dabei die notwendige Fähigkeit und gewissermaßen Garantie, dass meine Expressionen in der freien Produktivität meiner Erkenntnis autonom – d.h.: in Form einer individuellen, werkimmanenten Verschränkung von Wissen und sinnlicher Transformation – herausgebildet werden können.

Nun will ich mit meiner Argumentation Benjamin gar nicht widerlegen, sondern die Schwierigkeit hervorheben, seine Kritik an Croces *Ästhetik* textnah zu fundieren. Angesichts der besonderen Dialektik Croces – die per Negation verfährt, um ihre positiven Modellierungen von Konzepten vorzu-

³ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser: Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 209.

⁴ Ebd.

⁵ Benedetto Croce: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft (Gesammelte philosophische Schriften*. Bd. 1). Übersetzt von Hans Feist und Richard Peters. Tübingen: Mohr, 1930, S. 18. Die italienische Version, die ab jetzt immer angegeben wird, lautet: „Il contenuto è, sì, trasformabile in forma, ma fino a tanto che non si sia trasformato, non ha qualità determinabili; di esso noi non sappiamo nulla. Diventa contenuto estetico non prima, ma solo quando si è effettivamente trasformato.“ Ders.: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Herausgegeben von Giuseppe Galasso. Mailand: Adelphi, 1990, S. 22.

nehmen – wirkt Benjamins Kritik etwas unterkomplex. Diese wird nichtsdestotrotz in ihren Hauptzügen von Adorno übernommen und selbstredend erweitert sowie personalisiert.

Adorno versucht nämlich, Benjamins Thesen schärfer zu formulieren. Aber er tut dies, indem er in seiner *Ästhetischen Theorie* an die Bedeutung erinnert, die Croce der Autonomie der Kunst beimisst:

Croces kunstkritische Erfahrung, jedes Werk sei, wie es englisch heißt, on its own merits zu beurteilen, trug jene geschichtliche Tendenz in die theoretische Ästhetik. Wohl nie hat ein Kunstwerk, das zählt, seiner Gattung ganz entsprochen.⁶

Zwischen Gattung (hier grundsätzlich als normative Kategorie, die fachwissenschaftliche Klassifikationen erlaubt) und Werk besteht für Adorno seit jeher eine Diskrepanz, die keine Theorie und keine Kunst zu überwinden vermögen. Im Vergleich zu Benjamin scheint Adorno Croces Gattungskritik als Postulat einer grundsätzlichen bzw. ontologischen Autonomie der Kunst begreifen zu wollen: Zwischen Kunsttheorie (sei sie philosophischer oder anderer Art) und Kunstpraxis gibt es eine Kluft, welche sich nicht überbrücken lässt und die die „radikal nominalistische“ Verfasstheit der „neuen Kunst“⁷ ausmacht:

Der ästhetische Nominalismus war die von Hegel versäumte Konsequenz seiner Lehre vom Vorrang der dialektischen Stufen über die abstrakte Totalität. Aber Croces verspätete Konsequenz verwässert die Dialektik, indem sie mit den Gattungen das Moment der Allgemeinheit bloß kassiert, anstatt im Ernst es aufzuheben. Das ordnet Croces Gesamttendenz sich ein, den wiederentdeckten Hegel dem damaligen Zeitgeist zu adaptieren durch eine mehr oder minder positivistische Entwicklungslehre⁸.

Im Universalienstreit nimmt Croce laut Adorno die radikale Position eines Nominalisten ein, der die an sich schon radikal nominalistische Verfasstheit der „neuen Kunst“⁹ in seine Theorie überführt. Unter „neuer Kunst“ versteht Adorno die Kunst der historischen Avantgarden, welche die Auflösung des Unterschieds zwischen Kunstwerk und Nicht-Kunstwerk vollzogen hat. Die Konsequenz einer solchen beabsichtigten Kassierung der Allgemeinbegriffe, d.h. auch der Gattungen, bezeichnet Adorno in der *Ästhetischen Theorie* u.a. als „Entkunstung“¹⁰ und ist in gewisser Weise die Gegenteilstendenz zu dem, was Adorno in einem bekannten Aufsatz von 1967, *Die Kunst und die Künste*, als „Verfransung“¹¹ der „Demarkationslinie“ zwischen den Künsten im Sinne ihrer progressiven Intermedialität definiert. Die „Entkunstung“ baut die Schranken zwischen Kunst und Alltagsleben ab (dies kann der Fall der Brillo Boxes sein), während die „Verfransung“ die Relationen und Konvergenzen zwischen den Künsten ansteigen lässt (ich denke an Robert Musils Verflechtung von Roman und Essay in *Der Mann ohne Eigenschaften*). Was Adorno auf dem Feld der Kunst als „modern“¹² definiert, sind Kunstpraktiken, die diese Autonomie nicht zum Projekt machen und dadurch fetischisieren, sondern als Resistenz oder als „Block“¹³ und Hemmung des Sinns gestalten. Die Autonomie der Kunst ist also für ihn kein Zustand, den die Kunsttheorie oder Kunstkritik zur Sprache kommen lassen kann, sondern eine bestimmte Gestaltungsart, die im Kunstwerk beheimatet ist.

Nun können wir an der Stelle erneut auf die offengelassene Frage hinsichtlich der Intermedialität bei Croce eingehen. Croce theoretisiert, wie oben erwähnt, nicht eine Intermedialität, welche – teilweise wie bei Adorno – auf eine Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst hinauslaufen würde. Vielleicht erahnt er aber schon die Tendenz der Kunst, aus ihren eigenen Ausdrucksgrenzen ausbrechen zu wollen, ohne jemals in eine Heteronomie zu verfallen wie im Falle der Ent-

⁶ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, S. 297.

⁷ Ebd., S. 398.

⁸ Ebd., S. 297.

⁹ Ebd., S. 398.

¹⁰ Ebd., S. 33.

¹¹ Theodor W. Adorno: *Die Kunst und die Künste* [1967]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S. 452.

¹² Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 160.

¹³ Ebd., 191.

kunstung. Es handelt sich nicht um eine Theorie des blockierten Sinns, d.h. des Widerstands gegen die Entkunstung, wie bei Adorno. Vielmehr handelt es sich bei Croce um eine Theorie der Sinnproduktion, auf der die Autonomie der Kunst beruht.

Um diesen Punkt zu vertiefen, d.h. um die eventuelle Nähe oder Distanz zwischen Adorno und Croce in Sachen Autonomie der Kunst zu bestimmen, ist es nötig, auf die vorher zitierte längere Passage aus der *Ästhetischen Theorie* zurückzukommen. Croce habe die Autonomie durch eine „mehr oder minder positivistische Entwicklungslehre“ verwässert, anstatt Hegels Aufhebung der Gattungen zu aktualisieren. Worauf bezieht sich Adorno, wenn er von „Entwicklungslehre“ spricht? Hier scheint Adorno auf Croces Intuitionsbegriff anzuspielden, der bereits in einer Rezension von Max Dessoir in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* von 1932 als „Steigerungslehre“¹⁴ bezeichnet wurde. In einem Typoskript, das im Adorno-Archiv aufbewahrt wird und wahrscheinlich von Renate Wieland (damals Mitarbeiterin von Adorno) nach der Lektüre von Croces *Ästhetik* als Exzerpt angefertigt wurde, findet sich eine sehr klare Darstellung des Intuitionsbegriffes, die als Basis für die Überlegungen in der *Ästhetischen Theorie* fungiert:

„Kunst ist Intuition.“ Diese Identität begründet Croce in der Identität von Intuition und Expression. Intuition sei ursprüngliche Synthese von Impressionen, Form an sich selbst; und Kunst ist nach einem Diktum Croces „Form, und nichts (anderes) als Form“. [...]

Zwischen künstlerischer und alltäglicher Intuition besteht ein quantitativer, kein qualitativer Unterschied. Die einfachste Expression und das komplexeste ästhetische Gebilde sind gleichermaßen Manifestationen einer ursprünglichen, unableitbaren geistigen Aktivität des Erkennens.¹⁵

Diese Notizen sind für einen auch nur oberflächlichen Kenner von Croce vielleicht nicht wirklich spannend, wenn man sie nicht als Grundlage für das Verständnis der besagten „Entwicklungslehre“ betrachtet. Croces Erkenntnistheorie setzt die ästhetische Intuition als, wenn man so will, *kreatives Fundament epistemologischer Vollzüge* voraus. Da, wo der Geist kreativ bzw. produktiv ist, entfaltet sich die künstlerische Intuition, die quantitativ sinnlicher und sinnhafter als die anderen Intuitionen rationaler Art ist: „Der Geist erkennt nur dadurch intuitiv, daß er schöpferisch ist, daß er ausdrückt. Wer die Intuition vom Ausdruck trennt, dem gelingt es nie, sie wieder mit ihm zu vereinigen“¹⁶, heißt es in Croces *Ästhetik*. Künstlerische Intuitionen stiften, mit anderen Worten, mehr Relationen als die alltäglichen: Ein Stuhl bildet ein viel größeres Netzwerk an Weltbezügen, wenn er einem künstlerischen Prozess unterzogen ist – das ist u.a. der Fall von Joseph Kosuths *One and Three Chairs* (1965). Ohne das Moment des Ästhetischen im Erfahren wäre derselbe Stuhl für eine begrenzte Anzahl an Zwecken brauchbar, die sich historisch und singular darboten. Wieso handelt es sich aber um eine, mit den Worten Adornos, „Entwicklungslehre“, wenn das Ästhetische das Erste und Komplexeste ist? Sollte nicht eher von Schrumpfung die Rede sein? Der Begriff von Adorno muss an der Stelle anhand von Croces Erkenntnistheorie weiter analysiert werden. Denn Croce schreibt zwar von Stufen zwischen der ästhetischen Intuition und den theoretisch-praktischen Vollzügen der Logik oder der Ethik, diese sind allerdings nicht der Endpunkt der Erkenntnis. Das Ästhetische bzw. die schöpferische Wahrnehmung wird in den anderen Erkenntnisformen unter bestimmten Zwecksetzungen subsumiert und auf bestimmte Funktionen gebracht, wie es etwa bei den Gattungen der Fall ist. Das Transformationspotential des Ästhetischen – d.h. seine Fähigkeit, eine Sinnpluralität gedeihen zu lassen – ist bei den nicht-ästhetischen Aktivitäten des Geistes nicht vorgesehen. Ähnlich wie in Kants *Kritik der Urteilskraft* ist das Ästhetische bei Croce also der Ort einer Verhandlung von Sinnentwürfen und Zwecken in ihrer freien Auslotung und zwar in der Dialektik zwischen Zweck und Zweckfreiheit.

¹⁴ Max Dessoir.: *Benedetto Croce: Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*. (Gesammelte philosophische Schriften 1, Reihe 1), übertragen von Hans Feist und Richard Peters. J. C. B. Mohr, Tübingen 1930, LXXI, 522 S. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (26), 1932, S. 205-208, hier S. 205.

¹⁵ TWAA, Ts. 20758-20764.

¹⁶ B. Croce: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*, S. 10. „Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo. Chi separa intuizione da espressione, non riesce mai più a congiungerle.“ Ders.: *Estetica*, S. 10.

Interessanterweise schreibt Croce in seiner *Ästhetik* über die Stufen seiner Erkenntnistheorie u.a. genau an der Stelle, wo er auf Grenzen und Möglichkeiten von Gattungen zu sprechen kommt, so dass wir bald wieder den Bogen zu Adornos Lesart spannen können:

Der Irrtum fängt an, sobald man vom Begriff her die Expression deduzieren und in dem zu substituierenden Faktum die Gesetze des substituierten Faktums wiederfinden will; sobald man den Unterschied zwischen der zweiten und der ersten Stufe nicht erkennt und daher, wenn man sich schon auf der zweiten Stufe befindet, annimmt, daß man noch auf der ersten sei. Dieser Irrtum trägt den Namen Theorie der künstlerischen und literarischen Gattungen.¹⁷

Hier könnte man denken, Croce wolle ein qualitatives Kriterium für den Unterschied zwischen den Expressionen finden, da er die Individualität des Ausdrucks akzentuiert. In der Tat scheint er an der Stelle seine Position im Universalienstreit etwas klarer zu konturieren: Gattungen sind *universalia post rem*, Allgemeinbegriffe, die Ordnungskategorien verkörpern. Diese tragen auf dem Feld der Interpretation von Kunst dazu bei, allgemeine Merkmale künstlerischer Vollzüge für fachwissenschaftliche Zwecke zu formulieren, dürfen bzw. sollten allerdings keinen normativen Anspruch erheben. Gattungen sind also für Croce Erkenntnisinstrumente, die zur Analyse, d.h. *nach* der Erschaffung eines Kunstwerkes, eingesetzt werden können.

Adornos Kritik der Gattungen bei Croce, die sehr wahrscheinlich in Anlehnung an jene Benjamins formuliert wurde, scheint in dieser Hinsicht einerseits nicht ganz vollständig zu sein, weil sie missachtet, dass Croce die Gattungen nicht kassieren, sondern als aposteriorische Hilfsmittel verstehen möchte. Andererseits könnte Adornos Reflexion aber auch auf eine partielle Rehabilitierung der Gattungsbegriffe als mögliche Sinndimensionen eines Werkes zielen, die (wie Hegel etwa am Beispiel der Gattungstrias Epos-Tragödie-Komödie gezeigt hatte¹⁸) subjekt- und bewusstseinsbildend sind: Heute zirkulieren Romane und Erzählungen beispielsweise schon über Social Media, so dass sie als neue Individualisierungsformen ausgedeutet werden können, die über gemeinschaftsbildende Konstrukte oder Formen der Zurschaustellung laufen. Für Adorno scheint Croces Postulierung einer ahistorischen Kategorie des Bewusstseins (d.i. der Intuition), die jedem produktiv-kreativen Akt des Individuums zugrunde liege, eine Missdeutung der Wichtigkeit von Gattungen und somit der Sinnhaftigkeit von Kunst zu bedeuten. In den *Paralipomena zur Ästhetischen Theorie*, in denen einige *Theorien über den Ursprung der Kunst* analysiert werden, wird Adornos Kritik an Croce vor dem Hintergrund seiner Reflexion zu den Gattungen noch klarer:

Indem er Kunst umstandslos mit Ausdruck identifiziert, der "von der menschlichen Geschichte vorausgesetzt" sei, wird ihm Kunst abermals zu dem, was sie der Geschichtsphilosophie am letzten sein dürfte, einer "Kategorie", einer invarianten Form des Bewußtseins, der Form nach statisch, auch wenn Croce sie als solche als reine Aktivität oder Spontaneität vorstellt. Sein Idealismus [...] verdunkel[t] ihm das konstitutive Verhältnis von Kunst zu dem, was sie nicht selber, was nicht reine Spontaneität des Subjekts ist; das beeinträchtigt seine Kritik an der Ursprungsfrage empfindlich. Die verzweigten empirischen Untersuchungen allerdings, die seitdem jener Frage sich zugewendet haben, veranlassen schwerlich zur Revision des Croceschen Verdikts¹⁹.

Die Kritik scheint umso begründeter, wenn wir den Passus aus Croces *Ästhetik* lesen, den Adorno selbst kommentiert:

Wenn die Expression eine Form des Bewußtseins ist, wie kann man dann den historischen Ursprung von etwas suchen, das kein Produkt der Natur ist und das von der menschlichen Geschichte vorausgesetzt wird? Wie kann

¹⁷ B. Croce: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*, S. 39. „L'errore comincia quando dal concetto si vuol dedurre l'espressione e nel fatto sostituito ritrovare le leggi del fatto sostituito; quando non si vede il distacco tra il secondo gradino e il primo, e di conseguenza, stando sul secondo, si asserisce di stare sul primo. Questo errore prende il nome di teoria dei generi artistici e letterari.“ Ders.: *Estetica*, S. 47.

¹⁸ Georg W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes (Werke, Bd. 3)*. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 82003, S. 529-544.

¹⁹ Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 481-482.

man die historische Genesis von dem aufzeigen, was eine Kategorie ist, kraft der man jede Genesis und jedes historische Faktum begreift?²⁰

Der Diskurs von Croce ist aus meiner Sicht so unmissverständlich wie komplex. Croce scheint mit dem Begriff „Kategorie“ behaupten zu wollen, dass jeder Mensch als Träger von Intuitionen, wenn nicht ein Künstler, zumindest ein Teil einer einzigen, durchgängigen ‚Geschichte der Intuition‘ ist. Die vom Binom Intuition-Ausdruck angestrebte Vielfalt schrumpft auf einmal drastisch und wird zu einer Konstante des menschlichen Bewusstseins.

An der Stelle will ich aber das Wort „Kategorie“ im letzten Zitat aus Croces *Ästhetik* kontextualisieren, um Adornos Reflexion über die Intuition aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Die Argumentation von Croce ist zunächst in zwei Fragen eingebettet. Sie ist also nicht definitorischer Art. Außerdem scheint sie der Struktur der Ästhetik zu widersprechen, aufgrund derer die „intuitive Erkenntnis“ („conoscenza intuitiva“) – ich zitiere aus der ersten Seite der *Ästhetik* Croces – als eine Form der „Phantasie“ („fantasia“) präsentiert wird, die „Bilder“ („immagini“) produziert und eine Erkenntnis des „Individuellen“ („individuale“) in Gang setzt.²¹ Die Postulierung einer invarianten Kategorie des Bewusstseins wäre daher ein viel zu extremer Widerspruch auch für Croce, der als Meister der unlösbaren Gegensätze durch seine per Negation verfahrenende Theorie gelten kann. Vielleicht reicht es aber aus, anzunehmen, dass Adorno eine funktionale (und deshalb selektive) Argumentation entwickelt, um die Widersprüche von Croces Reflexion, welche in der *Ästhetischen Theorie* zu Wort kommen, zu lösen. Gleich vor der in Adornos Abhandlung zitierten Stelle zum Ursprung der Kunst heißt es nämlich in Croces *Ästhetik*:

Ursprung hat häufig die Bedeutung von Natur oder Qualität des künstlerischen Faktums; in diesem Fall hatte man ein wirklich wissenschaftliches oder philosophisches Problem im Auge, gerade das Problem, das unsere Untersuchung zu lösen versucht hat. Ein anderes Mal verstand man unter Ursprung die ideale Genesis, die Erforschung des Wesens der Kunst, die Deduktion des künstlerischen Faktums aus einem höchsten Prinzip, das in sich den Geist und die Natur enthält: auch dies ist ein philosophisches Problem und eine Ergänzung des vorhergehenden, ja, es fällt mit ihm zusammen, obgleich es manchmal merkwürdig interpretiert und mit willkürlichen und halbphantastischen Metaphysiken gelöst worden ist. Wenn man dann aber gerade untersuchen wollte, in welcher Weise sich die Kunst historisch gebildet habe, dann ist man in jenen Widersinn verfallen, auf den wir hingewiesen haben.²²

Croces *Ästhetik* ist also eine Untersuchung über den Ursprung der Kunst, die genealogische oder essentialistische Ansätze nicht a priori ausschließt, solange sie der Erforschung von Intuitionen-Ausdrücken beitragen können. Nur ihre „willkürliche“ metaphysische Seite wird von Croce abgelehnt, dabei bezieht sich eigentlich der Begriff „Kategorie“ in dem von Adorno analysierten Passus aus Croces *Ästhetik* ausschließlich auf solche unfundierten Metaphysiken. Croce und Adorno gehen also, so meine These, von ähnlichen Prämissen aus, Adorno scheint sich aber dessen nicht bewusst zu sein. Die Autonomie der Kunst ergibt sich daher für beide aus der singulären Vielfalt der Ausdrucksformen und deren Sinnstiftungen, die sich aus einer rekursiven (d.h. von der Erkenntnis notwendigerweise anzunehmenden), pluralen Bedingung des Wissens, der Intuition, speisen.

²⁰ B. Croce: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*, S. 140. „Se l'espressione è forma della coscienza, come cercare l'origine di ciò che non è prodotto della natura, e che della storia umana è presupposto? come assegnare la genesi storica di quella che è una categoria, in forza della quale si comprende ogni genesi e fatto storico?“ Ders.: *Estetica*, S. 166f.

²¹ B. Croce: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*, S. 3. Ders.: *Estetica*, S. 3.

²² B. Croce: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*, S. 140. „Origine molto spesso ha significato natura o qualità del fatto artistico: nel qual caso si aveva di mira un vero problema scientifico o filosofico, il problema che appunto la nostra trattazione ha procurato, a suo modo, di risolvere. Altra volta, per origine si è intesa la genesi ideale, la ricerca della ragion dell'arte, la deduzione dell'atto artistico da un sommo principio che contiene in sé lo spirito e la natura: problema filosofico anche questo, e compimento del precedente, anzi coincidente con esso, sebbene sia stato talvolta stranamente interpretato e risolto da alcune arbitrarie e semifantastiche metafisiche. Ma, quando poi si è voluto cercare proprio in qual modo l'arte si sia storicamente formata, si è caduti nell'assurdo al quale abbiamo accennato.“ Ders.: *Estetica*, S. 167.

Umso erstaunlicher ist diese möglicherweise uneindeutige Nähe zwischen den zwei Denkern, wenn man bedenkt, an welcher Stelle seiner *Ästhetischen Theorie* Adorno seinen Diskurs zum Ursprung der Kunst ausführt. Adorno stellt die Weichen für eine (trotz ihres parataktischen Stils) systematischere Analyse des von ihm geprägten „ästhetischen Verhaltens“. Die „Ästhetische Verhaltensweise“ ist ähnlich wie Croces Intuition eine besondere gesteigerte Perzeptionsart, welche das logische Urteil (über die Existenz und Qualitäten eines Objekts) und die reine empirische Empfindung (etwa der Tastatur unter meinen Fingern) hinter sich lässt, indem sie Wissen produktiv und dabei künstlerisch gestaltet:

Ästhetische Verhaltensweise ist die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind; der Blick, unter dem, was ist in Bild sich verwandelt.²³

Eine vielleicht nicht belanglose Parallele lässt sich zwischen dieser Stelle und einer bekannten Passage aus Croces *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck* ziehen, in der es heißt:

Intuition ist nicht immer Kunst: die künstlerische Intuition ist eine besondere Art der Intuition, welche sich durch ein Mehr von der Intuition im allgemeinen unterscheidet.²⁴

Dieses „Mehr“ beschreibt Adorno auch durch weitere Definitionsversuche, ich möchte mich aber hier auf die angegebene Stelle konzentrieren, um eine mögliche Interaktion mit Croces Theorie von Intuition-Ausdruck zur Sprache kommen zu lassen. Ähnlich wie in Croces Incipit zur *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck* ist das Ästhetische ein Moment der Transformation des Sinnlichen bildlicher Art. Die Bildwerdung des Seienden geht bei Adorno mit einer Wahrnehmung einher, die „mehr an den Dingen“ – d.h. das Individuelle, das sich nie auf einen allgemeinen Begriff bringen lässt – sichtbar bzw. spürbar macht. Das Bildliche modelliert die *aisthesis* und materialisiert dadurch eine Andersheit, die sich erst im künstlerischen Ausdruck darbietet. Sie ist eine Wahrnehmung, die sich durch Ausdrucksformen herausbildet. Was Adorno, aber auch Croce durch diese spezifische Reflexion zum Ästhetischen suchen, ist eine durchweg produktionsästhetische Bestimmung künstlerischer Gesten. Es ist, als ob sie die Aktion der künstlerischen Gestaltung und somit die spannungsreiche Beziehung zwischen Wahrnehmung und schaffender Hand der Künstlerin beschreiben wollen würden.

Selbstverständlich verfahren Adorno und Croce sehr unterschiedlich, sobald sie Paradigmen und Werkformen einer solchen Produktionsästhetik schildern: Adornos Leidenschaft für Beckett könnte Croce niemals teilen wie andererseits Croces fast philologische Zuneigung für die Klassiker der Literatur (von Dante über Shakespeare und Goethe) von Adorno mit Suspekt betrachtet werden würde. Ihre Aufmerksamkeit für das Transformationsmoment von Kunst kann aber als Zeugnis einer Auseinandersetzung gelesen werden mit den Bedingungen und Möglichkeiten vom Schaffen, welche in ihre Reflexionen Eingang gefunden hat und das Verhältnis zwischen den zwei Denkern ausmacht.

²³ Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 488.

²⁴ B. Croce: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*, S. 14. „Intuizione non è sempre arte: l'intuizione artistica è una specie particolare, che si distingue per un di più dall'intuizione in genere.“ Ders.: *Estetica*, S. 17.