NIVELLE / KUNST- UND DICHTUNGSTHEORIEN

ARMAND NIVELLE

# KUNST- UND DICHTUNGSTHEORIEN ZWISCHEN AUFKLÄRUNG UND KLASSIK

ZWEITE, DURCHGESEHENE UND ERGÄNZTE AUFLAGE

WALTER DE GRUYTER · BERLIN · NEW YORK

1971

Durchgesehene und ergänzte Auflage der neubearbeiteten Ausgabe des bei Belles-Lettres, Paris, erschienenen Werkes *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant* (Bibliothek der Philosophischen Fakultät der Universität Lüttich)

©

ISBN 3 11 003478 6

Copyright 1971 by Walter de Gruyter & Co., Berlin
Printed in Germany — Alle Rechte der Übersetzung, des Nachdrucks, der photomechanischen Wiedergabe und der Anfertigung von Mikrofilmen — auch auszugsweise — vorbehalten.

Druck: Werner Hildebrand, Berlin

# INHALT

Seite

*Einleitung* ..... 1

I. Teil

PHILOSOPHEN

*Kapitel I: Baumgarten* ..... 7

1. Stellung der Ästhetik in der Leibnizischen Philosophie ..... 10
2. Die ästhetische Einstellung ..... 17
3. Das System ..... 21
   Der Schöngeist ..... 21
   Das dichterische Kunstwerk ..... 26

*Kapitel II: Meier* ..... 39

*Kapitel III: Sulzer* ..... 47

1. Die psychologischen Grundlagen ..... 48
2. Das Kunstwerk ..... 51

*Kapitel IV: Mendelssohn* ..... 56

1. Die Schönheit ..... 56
2. Das ästhetische Wohlgefallen ..... 58
3. Die Kunst ..... 61

II. Teil

KRITIKER

*Kapitel I: Winckelmann* ..... 67

*Kapitel II: Lessing* ..... 85

1. Der Funktionalismus ..... 86
   Der Primat der Form ..... 87
   Die Illusion ..... 94
   Das Mitleid ..... 102
2. Die Kunstformen ..... 110
   Die Poesie ..... 111
   Die bildenden Künste ..... 113
   Die literarischen Gattungen ..... 120
3. Kritik und Genie ..... 128

Seite

*Kapitel III: Herder* ..... 137

1. Der Relativismus ..... 138
   - A. Das Nationale ..... 141
   - B. Das Historische ..... 147
   - C. Das Individuelle ..... 151

2. Die absoluten Werte ..... 159
   - A. Der ästhetische Unitarismus ..... 160
   - B. Der Primat der Idee ..... 166
   - C. Kunst und Moral ..... 169

3. Die Künste ..... 171

III. Teil

KANT

1. Stellung der Ästhetik in der Kantischen Philosophie ..... 181
   Kunst und Moral ..... 191
2. Die ästhetische Wertung ..... 195
   Das Schöne ..... 204
   Das Erhabene ..... 208
   Das Prinzip des Geschmacks ..... 211
3. Das Kunstschaffen ..... 212
   Das Genie ..... 214
   Die ästhetische Idee ..... 217
   Die Rolle des Geschmacks ..... 221
   Die Nachahmung ..... 221
   Die Regeln ..... 222
   Das System der Künste ..... 223

ANHANG

*Schlußwort: Vier Jahrzehnte Ästhetik* ..... 231

*Bibliographie* ..... 237

*Namenregister* ..... 258

*Sachregister* ..... 261

# EINLEITUNG

Zweck vorliegender Studie ist die Darstellung der systematischen Reflexion über Schönheit, Kunst und Dichtung von Baumgartens *Aesthetica* bis zur *Kritik der Urteilskraft*. Der Verfasser hat sich vorgenommen, die großen ästhetischen Theorien, die in Deutschland zwischen 1750 und 1790 entstanden sind, zu deuten und den Gang der wichtigsten Einzelanschauungen, die darin vertreten sind, zu verfolgen.

Bis zum Jahre 1750 hatte Deutschland den französischen, englischen und italienischen Bemühungen um eine umfassende Kunstanschauung wenig Bedeutendes und Selbständiges an die Seite zu stellen.

Zwar hatten sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts heftige Polemiken zwischen den damaligen Koryphäen der Literaturkritik entsponnen. Gottsched hatte Ideale und Regeln verfochten, die größtenteils dem französischen Klassizismus entlehnt waren, während Bodmer und Breitinger die Überlegenheit Miltons verkündet und — allerdings nicht immer folgerichtig — zum Gebrauch des „Wunderbaren" in der Dichtung gemahnt hatten. So wertvoll diese ersten Versuche und auch weitere, davon unabhängige Untersuchungen und Lehren gewesen sein mögen, sie erweisen sich in prinzipiellen Fragen als recht unergiebig. Die große Fehde zwischen Leipzig und Zürich ist — das sehen wir heute ein — eher auf Mißverständnisse als auf grundlegende Unterschiede der Auffassungen zurückzuführen, so ähnlich, wenn nicht identisch, waren die beiderseitigen Ausgangspunkte und Voraussetzungen. Will man ohnedies die spärlichen Ergebnisse dieses Federkriegs an den Erkenntnissen messen, die bis dahin in den übrigen europäischen Ländern errungen worden waren, so fällt bald ihr Mangel an Ursprünglichkeit auf.

Im Bereich der Philosophie deutete Leibnizens System in mancher Hinsicht bereits auf die Probleme der Ästhetik. Die Idee der Monade verschaffte dem Individuellen Eingang ins metaphysische Denken; die „petites perceptions" drangen bis in das Irrationale und das Unbewußte

der Seele vor; und der Schönheitsbegriff nahm in Leibnizens Weltbild einen nicht geringen Platz ein. Ohne Zweifel hätten diese Anschauungen einen trefflichen Ausgangspunkt für eine ästhetische Theorie abgeben können. Doch hatte ihr Urheber sie nicht ausgewertet: wenn er gelegentlich seine Meinung über Poesie äußerte, blieb er jeweils in herkömmlichen Schablonen befangen. Sein Jünger Wolff kümmerte sich nicht eifriger als er um die Prinzipien der Kunst.

Um die Mitte des Jahrhunderts bemächtigt sich der meisten Geister ein ausgesprochener Enthusiasmus für ästhetische Fragen; es taucht eine kaum übersichtliche Reihe von Abhandlungen, Systemen, „Hauptgrundsätzen", „Anfangsgründen" der Ästhetik auf, und eine Anzahl kritischer Zeitschriften dringt ins Publikum ein. Die „Weltweisen" können an dem Problem der Schönheit nicht mehr vorbeigehen; die Ästhetik lockt die hervorragendsten Denker an. In der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften* heißt es: „Die Philosophie scheint seit einiger Zeit bei uns aus ihrem gewöhnlichen Gleise herausgekommen zu sein. Sonst war ihr nicht bloß die Methode des Nachdenkens, sondern auch der Gegenstand vorgeschrieben; man dachte bei dem Worte Philosophie niemals an etwas anderes als an einen gewissen Zirkel von Ideen. Jetzt philosophieren wir über alles — und über unseren Geschmack fast am meisten"[1]). In kurzer Frist werden so entscheidende Fortschritte erzielt, daß Lessing im Jahre 1768 schreiben kann: „Gottsched . . . galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied ins Helle"[2]).

Auf welche Weise entwickelt sich die Ästhetik nach 1750 so gewaltig? Sie schlägt zwei Richtungen ein, die Lessing mit den Begriffen Philosophie und Kritik sehr richtig bezeichnet hat.

Eine erste Gedankenströmung geht von der Leibniz-Wolffschen Schule aus. Deren Hauptvertreter sind Baumgarten, Meier, Sulzer und Mendelssohn. Ihr besonderes Anliegen ist das abstrakte Nachdenken über die Prinzipien der Kunst und die psychologische Erforschung des Geschmacksvermögens. Diese Gruppe wird im ersten Teil des Buches behandelt.

Einer zweiten Reihe gehören Winckelmann, Lessing und Herder als Hauptfiguren an. Im Gegensatz zu den vorigen sind diese Denker nicht rein spekulativ; sie kümmern sich ebensosehr um die Praxis wie um die Grundsätze. Als Kunsthistoriker, Dichter, Kritiker lassen sie sich in

[1]) 2. Band, S. 241.

[2]) *Hamburgische Dramaturgie*, 81. Stück.

den Kampf mit dem herrschenden Geschmack ein und verkünden neue Ideale. Ihnen ist der zweite Teil gewidmet.

Im Jahre 1790 verbindet Kant, der geniale Vollender aller ästhetischen Versuche seit Baumgarten, die Gedanken der Zeit zu einem einheitlichen Ganzen. Bei ihm sind die ästhetischen Anschauungen des Jahrhunderts am zusammenhängendsten und am vollständigsten vertreten. Die meisten Schemata seines ästhetischen Denkens entlehnt er der philosophischen Strömung von Baumgarten bis Mendelssohn, und den größten Teil seiner Kenntnis der Kunst verdankt er der empirischen Richtung von Winckelmann, Lessing und Herder. Unbeschadet seiner sonstigen Bedeutung erscheint sein Werk zunächst als eine Synthese des Rationalismus der „Philosophen" und des Empirismus der „Kritiker". Dies zu zeigen soll das Hauptanliegen des dritten Teils sein.

Die Zeitspanne zwischen 1750 und 1790 deckt keinen hergebrachten Abschnitt in der Geschichte der Kunst, der Philosophie und der Literatur. In der Ästhetik bildet sie jedoch eine Periode, deren Einheit bisher nicht deutlich erfaßt wurde. Es ist die Zeit des ästhetischen Bewußtwerdens. Von Baumgarten bis Kant hat dasselbe Grundproblem fortwährend im Mittelpunkt des Interesses gestanden: man war bestrebt, der Kunst und dem Schönen eine selbständige Eigenheit zuzuerkennen, ihre Prinzipien in das System der Wissenschaften einzugliedern, und dem Kunstgeschmack sowie der Kunstschöpfung eine Stellung im Gefüge des menschlichen Geistes anzuweisen. Als erster in Deutschland hat Baumgarten eine methodische Antwort auf diese Fragen vorgeschlagen. Er hat sie in der Philosophie eingebürgert und zum Gegenstand einer von der Logik, der Psychologie und der Metaphysik unabhängigen Disziplin erhoben. Kants ästhetische Betrachtungen kreisen immer noch um Fragen, die sich Baumgarten und seine Nachfolger vorlegten. Er ist aber der letzte, der sich um die Legitimität des Schönen im Reiche der Werte bemüht; dem Geschmack sichert er in der Seele einen Platz, der ihm von der nächsten Schule nicht mehr bestritten wird. Wohl werden späterhin die Meinungen über Rolle und Bestimmung der Kunst noch weit auseinandergehen; aber Schelling, Hegel, Schopenhauer nehmen das Anrecht der Schönheit auf den Rang der höchsten Werte ohne weiteres hin. Eine neue Epoche der Ästhetik hat begonnen.

Dieses Buch will keine vollständige Bestandsaufnahme der ästhetischen Anschauungen zwischen 1750 und 1790 bieten, sondern nur die Theorien darlegen, die eine zusammenhängende Auffassung des Schönen und der Kunst widerspiegeln. Außerdem berücksichtigt es die zahlreichen Abhandlungen nicht, die, obwohl umfassend und kohärent, wenig selbständig — etwa voneinander abgeschrieben oder aus einer

fremden Sprache übersetzt — sind oder Popularisierungszwecken dienen. Es geht daher weder auf die theoretischen Versuche des Sturm und Drangs — deren bedeutendste ohnehin von Herder wiederaufgenommen und weiter ausgebaut wurden — noch auf die Reihe der vielen zweitrangigen Baumgartenschüler ein.

Der Verfasser hat es jedoch nicht nur auf eine Porträtsammlung angelegt: zugleich mit der Deutung der Werke will er den Werdegang der darin vorgetragenen Ideen verfolgen und die Verknüpfung der Theorien miteinander aufzeigen.

Erster Teil

# PHILOSOPHEN

## Kapitel I

## BAUMGARTEN

Das bedeutendste Werk, in dem Baumgarten seine Anschauungen über das Schöne und die Kunst dargelegt hat, ist die *Aesthetica,* deren erster Band im Jahre 1750 erschien. Seine 1735 veröffentlichte Dissertation, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus,* befaßte sich bereits mit Problemen der Dichtungstheorie, und in manchen seiner weiteren Schriften, etwa im *Aletheophilus* und in der *Sciagraphia encyclopaediae philosophicae,* finden sich wertvolle Bemerkungen über Fragen der Kunst. Daneben nahm vom Jahre 1742 an die Ästhetik einen ansehnlichen Platz in seinem akademischen Unterricht ein. Die Arbeiten bis 1750 sind aber Vorstufen zur *Aesthetica:* diese greift die meisten vorher geäußerten Ideen auf, umrahmt sie mit festen Grundsätzen und gliedert sie in ein geschlossenes System ein. Nur die *Meditationes* weisen in manchen Punkten beträchtliche Unterschiede auf, die ins Licht gerückt werden müssen.

Die *Aesthetica* sollte zwei große Teile umfassen: den theoretischen und den praktischen. Der erste hätte drei Kapitel enthalten: die Heuristik, die Methodologie und die Semiotik. Tatsächlich bricht jedoch das mehr als sechshundert Seiten starke Buch schon vor dem Schluß der Heuristik ab. An Hand der weiteren Abhandlungen Baumgartens, namentlich der *Meditationes,* und ferner mit Hilfe der *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften* seines Schülers G. F. Meier kann man sich immerhin einigermaßen vorstellen, was die Fortsetzung hätte sein sollen. Meiers Werk wurde zwar v o r der *Aesthetica* veröffentlicht, gibt aber großenteils die Anschauungen Baumgartens wieder, wie er sie in seinen Vorlesungen auseinandersetzte[1]).

Es wird durchgehend angenommen, daß Baumgarten das Wort Ästhetik im Sinne einer allgemeinen Schönheits- und Kunstlehre ge-

[1]) Inwiefern es erlaubt ist, Meier als Interpreten Baumgartens zu vertrauen, wird im zweiten Kapitel gezeigt.

prägt hat. Es erscheint zum erstenmal in den letzten Seiten der *Meditationes* und bezeichnet dort eine Theorie der αἰσθητά, d. h. eine Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis, die der Theorie der νοητά, d. h. der Logik, gegenüberstehen soll[2]). Dieser einstweiligen Bestimmung nach ist die Ästhetik eine Disziplin, deren Aufgabe darin besteht, die Sinnlichkeit (facultas cognoscitiva inferior) zu erforschen und zu lenken, ähnlich wie die Logik die Tätigkeit des Verstandes (facultas cognoscitiva superior) untersucht und regelt[3]).

Obgleich Baumgarten seine Grundeinstellung näher bestimmt und das in seiner Definition enthaltene Programm ausführlich entwickelt hat, wollen einige Historiker in seinem Werk keinen sachlichen, sondern einen rein nominalen Beitrag sehen: er habe bloß eine alte Sache neu benannt[4]). Triftige Gründe für diese Meinung vermißt man bei ihnen allerdings so gut wie ganz. Offensichtlich hat sich mancher Ausleger durch die scholastische Schwerfälligkeit des Stils und durch das verzwickte und mit Fachausdrücken überladene Latein abstoßen lassen. Baumgarten war in erster Linie Philosoph. Hin und wieder wird sogar behauptet, er sei n u r Philosoph gewesen, und bei seinen ästhetischen Bemühungen habe es ihm ausschließlich daran gelegen, das System der Wissenschaften zu vervollständigen und abzurunden. Es habe ihm an jedem echten Kunstsinn gefehlt[5]). Der Vorzug seiner Geistesart liegt immerhin in einer stark ausgeprägten analytischen Veranlagung, die auf einer umfassenden und gediegenen philosophischen Bildung beruht und sich wohl nicht leicht anders als sehr abstrakt ausdrücken kann. Dennoch darf der mühevolle Zugang zu seinen Werken das Interesse ihres Inhalts nicht übersehen lassen. Der weitaus größte Teil der Arbeiten, die von der *Aesthetica* handeln, stützt sich lediglich auf die etwa zwanzig Paragraphen der Einleitung, in denen die Definitionen

---

[2] „Sunt ergo νοητά cognoscenda facultate superiore objectum logices, αἰσθητά ἐπιστήμης αἰσθητικῆς sive aestheticae", *Meditationes*, § 116. Schon in den fünfziger Jahren wird das Wort Ästhetik in dieser Bedeutung landläufig. Bekanntlich wird es in der *Kritik der reinen Vernunft* in einem anderen Sinn benutzt; bald aber schließt sich Kant dem allgemeinen Gebrauch an.

[3]) „Scientia ... facultatem cognoscitivam inferiorem quae dirigat, aut scientia sensitive quid cognoscendi", *Meditationes*, § 115.

[4]) Croce, *Estetica*, S. 215; vgl. auch Gilbert u. Kuhn, *A History of Esthetics*, S. 289.

[5]) Auch Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, S. 414, der Baumgarten sonst sehr richtig würdigt, neigt zu der Meinung, die Ästhetik sei aus einem Systematisierungswunsch entstanden. Bergmann, *Die Begründung der deutschen Ästhetik*, S. 6 ff., hat eine Rettung Baumgartens als Kunstliebhaber versucht.

und allgemeinen Begriffe stehen. Auf solch schmaler Grundlage bauen sie dann eine synthetische Interpretation des Ganzen auf[6]).

Abgesehen von der sprachlichen Schwierigkeit weist der Text einen scheinbaren Mangel an Originalität auf, und zwar sowohl was den Gesamtplan als was die einzelnen Abschnitte betrifft, in denen die Merkmale des Kunstwerks erörtert werden. Die äußere Anlage erinnert ziemlich genau an die Rhetorik und Poetik. Deshalb konnte die Meinung auftauchen, Baumgarten sei eher der Testamentsvollstrecker dieser beiden Lehren als der Schöpfer einer neuen Wissenschaft gewesen. Seine Theorie stützt sich freilich auf die Rhetorik und die Poetik: Cicero, Plinius, Longin, Quintilian und die römischen Dichter sind die am häufigsten angeführten Gewährsmänner. Aristoteles wird nicht erwähnt; weder die zeitgenössische noch die griechische Dichtung werden eines Hinweises gewürdigt; es wird kein Beispiel aus den bildenden Künsten herangezogen; und die Schönheit der Natur spielt als solche keine Rolle. Die Quellen fließen fast alle aus der lateinischen Literatur, in welcher besonders die Ode und die Redekunst berücksichtigt werden; nur selten findet sich eine Bemerkung über das Epos, und das Drama wird ganz verschwiegen[7]). Darüber hinaus hat Baumgarten mehr oder weniger stark den Einfluß neuerer Denker erfahren, insbesondere den von Wolff und Leibniz; er gesteht selbst, daß manche

[6]) Angesehene Philosophen, wie z. B. Lotze und Croce, haben sich so schwerer Deutungsversehen schuldig gemacht, daß die Annahme naheliegt, sie hätten das Buch nur flüchtig durchgeblättert.

[7]) Diese Bemerkungen gelten nur für die lateinische Fassung der *Aesthetica*. Die von Poppe herausgegebene „Kolleghandschrift" bietet ein ganz anderes Bild und zeigt, daß Baumgarten mit der neueren und der zeitgenössischen Literatur vertraut war. Dort werden u. a. folgende Namen genannt: Gellert (§ 538), Shaftesbury (§ 556), Klopstock (§§ 158, 395), Voltaire (§§ 183, 595), Günther (§ 229), Fontenelle (§§ 244, 429), Addison (§ 302), Pope (§ 493), Lohenstein (§ 319); ebenfalls Boileau (§ 237), Scaliger (§ 272), Cervantes (§ 323), Rabanus Maurus und Abälard (§ 359), die Edda (§ 513). Sogar Aristoteles wird dort zitiert und besprochen (§§ 104, 586, 595). Schon diese Aufzählung macht die Behauptung hinfällig, Baumgarten lasse jedes Verständnis für neuere Dichtung vermissen (Salmony, *Die Philosophie des jungen Herder*, S. 119). Auch Hinweise auf Malerei und Musik finden sich ab und zu im Kollegheft (§§ 146, 428). Dennoch haben schon die Zeitgenossen die Grenzen der Baumgartenschen Theorie deutlich bemerkt; eine anonyme Rezension in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, 3. Band, S. 135, lautet: „Eine Ästhetik also, deren Grundsätze bloß entweder a priori geschlossen oder bloß von der Poesie und Beredsamkeit abstrahiert worden sind, muß in Ansehung dessen, was sie hätte werden können, wenn man die Geheimnisse aller Künste zu Rate gezogen hätte, ziemlich eingeschränkt und unfruchtbar sein. Daß aber die Baumgartische Ästhetik wirklich diese eingeschränkten Grenzen hat, ist gar nicht zu leugnen."

seiner Anschauungen Breitinger, Gottsched, Vossius, Werenfels und Geßners *Thesaurus* entlehnt sind; Dubos, Vico, teilweise auch Batteux kämen ferner in Betracht. Trotzdem ist keiner der zur Herabsetzung von Baumgartens Verdienst angeführten Gründe stichhaltig. Keiner entkräftet das Wesentliche daran. Will man seine Rolle richtig einschätzen, so sind von ihm weder konkrete Ansichten über die Kunst, noch praktische Anweisungen für die Ausübung der Dichtung zu erwarten. Mangel an Originalität in den Einzelheiten seines Werkes darf ihm unbeschadet seines Ansehens nachgesagt werden. Seine wahre Ursprünglichkeit liegt anderswo.

Baumgarten hat sich besonders mit drei Problemen befaßt, die nacheinander betrachtet werden sollen: er hat der Ästhetik in der Philosophie der Zeit ihren Platz angewiesen, die ästhetische Einstellung definiert und schließlich ein System zu entwickeln versucht.

### *1. Stellung der Ästhetik in der Leibnizischen Philosophie*

Baumgartens erstes Anliegen war, den Platz der neuen Disziplin im philosophischen System der Zeit zu bestimmen. Das Weltbild, das die deutschen Universitäten damals gewöhnlich vermittelten, gründete sich auf Leibnizens Anschauungen, die auch dem breiteren Publikum in der ihnen von Wolff gegebenen Form bekannt waren. Es bilden denn auch die der Leibniz-Wolffschen Philosophie eigenen Denkschemata den Rahmen für Baumgartens Bemühungen.

Im ersten Paragraphen der *Aesthetica* wird der Gegenstand der Abhandlung folgendermaßen umschrieben: „Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est s c i e n t i a c o g n i t i o n i s s e n s i t i v a e." Was versteht man unter cognitio sensitiva im Jahre 1750? Baumgartens Auffassung ist eindeutig. Schon am Anfang der *Meditationes* legt er den Sinn fest, den er dem Worte sensitivus zu geben gedenkt: er schlägt vor („sint"), diejenigen Vorstellungen sensitiv zu nennen, die durch das untere Erkenntnisvermögen vermittelt werden; und mit dem Ausdruck oratio sensitiva bezeichnet er die Rede, in der solche Vorstellungen vorgetragen werden[8]). In der *Aesthetica* wird der Begriff cognitio sensitiva definiert: „complexus repraesentationum infra distinctionem subsisten-

[8]) „Repraesentationes per partem facultatis cognoscitivae inferiorem comparatae sint sensitivae", *Meditationes*, § 3; „oratio repraesentationum sensitivarum sit sensitiva", *Meditationes*, § 4.

tium"[9]). Deutlichkeit (distinctio) ist das Merkmal der intellektuellen Erkenntnis; die „sensitive" ist also undeutlich. Sie verdankt ihre Entstehung den nicht intellektuellen Vermögen, d. h. der sinnlichen Wahrnehmung und dem analogon rationis[10]). Dies wird durch die Synonyme des Wortes aesthetica bestätigt: ars analogi rationis, gnoseologia inferior.

Es klingt erstaunlich, wenn die meisten Ausleger die Tragweite des Begriffes ohne Grund einschränken, indem sie ihm die Bedeutung verleihen, die etwa Lalandes Lexikon angibt und nach der sich „sensitiv" einzig auf die Empfindung (sensatio) beziehen soll[11]). Lalande stützt sich dabei auf einen Text von Bossuet, in welchem die sensitive der intellektuellen Tätigkeit gegenübersteht, sich aber lediglich auf die Wahrnehmung der Sinne beschränkt. Im gleichen Zusammenhang wird von Lalande dem Wort sensitiv, wie es von Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* gebraucht wird, derselbe Sinn wie bei Bossuet beigelegt. Solche Auffassung des Kantischen Textes ist ebensowenig befriedigend wie die erwähnte Deutung des Baumgartenschen Begriffs. Sowohl bei dem einen als bei dem anderen Philosophen ist es willkürlich, die sensitive Erkenntnis auf die Empfindung schlechthin zurückzuführen. Bei Kant schließt sie wenigstens die Einbildungskraft mit ein, deren entscheidende Rolle im Prozeß der Erkenntnis zur Genüge bekannt ist[12]); bei Baumgarten umfaßt sie alle Erkenntniskräfte, die dem Intellekt „unterlegen" sind. Bei beiden Denkern ist das Gebiet der cognitio sensitiva sehr ähnlich, und es ist gar nicht ausgeschlossen, daß Baumgartens Ansicht Kant beeinflußt hat: man weiß, daß dieser gewisse Abhandlungen Baumgartens als Kolleghandbücher benutzte[13]).

Andere Interpretationen der sensitiven Erkenntnis erweitern deren Bedeutung auf eine Weise, die ebenso willkürlich ist wie die vorhin erwähnte Einschränkung. Schon Herder, der Baumgartens Definition des Gedichtes (oratio sensitiva perfecta) billigte, hat sich die Frage nach

---

[9]) *Aesthetica*, § 17. Die entsprechende deutsche Bezeichnung in der Kolleghandschrift ist „sinnlich". Der Begriff sensitivus war schon im Mittelalter bekannt. In der scholastischen Philosophie bildete die auf den vires sensitivae interiores beruhende Intuition einen der vier Modi des Denkens. Die vires sensitivae bestanden aus vier Elementen: sensus communis, Einbildungskraft, Gedächtnis und vis aestimativa (Beurteilungskraft); vgl. Anitchkov, *L'Esthétique au moyen âge*, S. 7 ff.

[10]) Vgl. unten S. 13.

[11]) *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, S. 963.

[12]) Vgl. *Kritik der reinen Vernunft*, B, 151 ff.

[13]) Vgl. Riemann, *Die Ästhetik A. G. Baumgartens*, S. 15.

dem Sinn des Ausdrucks oratio sensitiva gestellt. Er sieht darin eine Rede, die sich an die Sinne und an die unteren Erkenntnisvermögen richtet, darüber hinaus will er aber in dem Worte sensitiva die Forderung nach einer besonderen „Kraft" der vorgetragenen Vorstellungen erblicken. Diese „Kraft" ordnet sich zwar sehr gut in Herders Gedankengänge ein; in Baumgartens Denken ist sie jedoch nicht vorhanden[14]). Nach Herders Vorgang will Heinrich von Stein dem Begriff sensitivus ebenfalls erkenntnisfremde Elemente zuordnen. Sensitive Vorstellungen, schreibt er, sind nicht nur sinnliche Vorstellungen, was man mit dem Worte repraesentationes sensuales ausdrücken würde[15]). Der Terminus stammt nach seiner Ansicht aus dem Gebiet des Wollens und wird auf eine Form des Erkennens übertragen. Sensitive Vorstellungen wären daher an Begehrung und Leidenschaft, Gefühle und Affekte gebunden. In diesem Zusammenhang erinnert H. von Stein an Dubos' Satz: „Affectus movere est poeticum"; er führt aus, daß der Dichter um so wahrer und größer sei, als er seine Leser gewaltiger bewege. Die Meinung ist mit Baumgartens Theorie nicht unvereinbar: der angeführte Satz findet sich fast wörtlich in den *Meditationes*, und das letzte Kapitel der Heuristik sollte die Mittel andeuten, die dem Künstler zu Gebote stehen, um eine Rührung hervorzurufen. Die Frage ist nur, ob es statthaft ist, dem Worte sensitivus in dem Ausdruck cognitio sensitiva eine solche Bedeutung beizumessen. H. von Stein übersetzt es mit dem Adjektiv „gefühlsartig"; so erhält die berühmte Definition des Gedichts in § 9 der *Meditationes* den Sinn eines „lebhaft empfundenen Vortrags[16]). Auf den ersten Blick scheint sich diese Interpretation historisch zu rechtfertigen. Wolff wendet in der Tat das Wort sensitiv auf das Wollen an, insofern dieses durch eine verworrene Vorstellung des Guten determiniert wird[17]). Darüber hat jedoch Baumgarten selbst Klarheit geschaffen: in der Anmerkung zu § 3 der *Meditationes* erinnert er an Wolffs Definition und gibt zu, daß sie den eigentlichen Sinn des Wortes sensitivus ausdrückt; er setzt ihr aber die Bedeutung entgegen, die er dem Terminus in seinem Buche geben will: sensitivus soll ein Merkmal der dunklen und verworrenen Vorstellungen an sich bezeichnen, das sie von den intellektuellen abhebt, ohne jeglichen Bezug auf den Willen[18]).

---

[14]) Herder, *Viertes kritisches Wäldchen*, IV, 132.

[15]) Baumgarten selbst gebraucht das Wort ideae sensuales, um die Empfindungen zu bezeichnen (*Meditationes*, § 91).

[16]) *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, S. 336 ff.

[17]) *Psychologia empirica*, § 580.

[18]) § 521 der *Metaphysica* lautet: „Repraesentatio non distincta sensitiva vocatur". In der Anmerkung wird der Ausdruck durch „eine sinnliche Vorstellung" übersetzt.

So kann sich die voluntaristische Deutung H. von Steins nicht auf Baumgartens Text stützen. Seine Auffassung des Grundbegriffs der *Aesthetica* verkennt übrigens eines der Hauptanliegen des Werkes, das gerade darauf abzielt, das ästhetische Phänomen der Vormundschaft des Willens zu entziehen und es der Erkenntnis anzuschließen.

Welchen Platz nimmt nun die sensitive Erkenntnis, wie Baumgarten sie auffaßt, in Leibnizens System ein? Dies wird in den *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* aus dem Jahre 1684 bündig angedeutet. Dort heißt es: „Est cognitio vel obscura, vel clara; et clara rursus vel confusa, vel distincta". Eine Vorstellung ist dunkel, wenn sie nicht dazu hinreicht, ihren Gegenstand unter anderen erkennbar zu machen; klar ist sie, wenn ihr Gegenstand unterscheidbar ist. Eine klare Vorstellung nun ist verworren, wenn ihr Gegenstand erkannt wird, ohne daß man dessen Merkmale und Bestandteile zu ermitteln vermag (wie es etwa bei Farben, Gerüchen, Geschmackswahrnehmungen der Fall ist); sie ist deutlich, wenn sie jene Bestandteile und Merkmale an Hand von notae enuntiabiles aufzeigt. Die klar-deutliche Erkenntnis geht über das Sinnliche hinaus und verlangt den Einsatz der intellektuellen Vermögen, während die dunkle und die klar-verworrene Erkenntnis mittels der unteren Erkenntniskräfte gewonnen wird. Dies ist das Gebiet der cognitio sensitiva[19]). Das Organ, das diese sensitiven Vorstellungen erzeugt und ihnen gegenüber dieselbe Rolle zu spielen hat wie die Vernunft gegenüber den deutlichen Vorstellungen, führt bei Baumgarten den Namen analogon rationis[20]). Aufgabe der Logik ist es, die Verknüpfung der klar-deutlichen Begriffe auf ihre Richtigkeit zu prüfen; gegenüber der sensitiven Erkenntnis übernimmt die Ästhetik, scientia cognitionis sensitivae, eine ähnliche Funktion.

---

[19]) Der Gebrauch dieser Bezeichnungen verbreitet sich rasch. Herder z. B. benutzt die Termini klar und deutlich in derselben Bedeutung wie Baumgarten; vgl. *Fragmente*, I, 414 ff.

[20]) Das analogon rationis wird in § 640 der *Metaphysica* beschrieben. Es enthält: 1. ingenium sensitivum (zur Erkenntnis der Ähnlichkeiten), 2. acumen sensitivum (zur Wahrnehmung der Unterschiede), 3. memoria sensitiva (Gedächtnis), 4. facultas fingendi (Dichtungsvermögen, produktive Einbildungskraft), 5. judicium sensitivum et sensuum, 6. expectatio casuum similium, 7. facultas characteristica sensitiva (Darstellungsvermögen). Die ersten beiden Termini heißen bei Meier Witz und Scharfsinn. Wahrscheinlich hat sie Baumgarten von Wolff übernommen, der sie in der *Psychologia empirica* (§§ 332, 476) ähnlich definiert. Auch Gottsched hat seine Unterscheidung zwischen Geist und Beurteilungskraft aus derselben Quelle geschöpft (*Vernünftige Tadlerinnen*, II, 61). Schon vor Wolff waren aber die beiden Begriffe Bacon, Hobbes und Locke bekannt gewesen; diese nannten sie „wit" und „judgment". Vgl. Bäumler, *Kants Kritik der Urteilskraft*, S. 146 f.

Es fällt sofort auf, wie unbestimmt diese Definition der Ästhetik als Wissenschaft der sensitiven Erkenntnis ist. An sich genügt sie nicht, um das eigentliche ästhetische Gebiet abzugrenzen; noch fehlt die Bezeichnung des formalen Objekts. In der Folge wird Baumgarten seine Auffassung ausführlicher darlegen; nicht immer wollte es ihm glücken, vielfältige Elemente in eine synthetische Formel zusammenzubringen. Aber schon die im ersten Paragraphen angegebenen Synonyme des Wortes aesthetica verdeutlichen seine Absicht. Neben der vorhin angeführten Definition (scientia cognitionis sensitivae) findet sich der Ausdruck ars analogi rationis. Von vornherein erscheint die Ästhetik unter dem doppelten Aspekt einer Wissenschaft und einer Kunst. Baumgarten ist sich dieser Doppeldeutigkeit wohl bewußt: er erwähnt sie in den objectiones. Dieses sein Bewußtsein hat ihn übrigens dazu angeregt, sein Buch einzuteilen in eine theoretische Ästhetik, die sich mit der wissenschaftlichen Seite beschäftigt, und eine praktische, die zum Zweck hat, die im ersten Teil erworbenen Erkenntnisse anzuwenden.

Es muß darauf hingewiesen werden, daß diese Zweideutigkeit nichts an sich hatte, was Baumgarten hätte verstimmen können. Im Gegenteil, ihm kam sie wahrscheinlich sogar sehr erwünscht: war sie doch ein Grund mehr, um den Parallelismus zwischen Ästhetik und Logik, auf den er große Stücke hielt, aufrechtzuerhalten und ins Licht zu setzen. Auch die Logik ist zugleich Wissenschaft und Kunst: sie zergliedert die Handlungen des Intellekts, bestimmt die Regeln des Denkens und erhebt Anspruch darauf, unsere Schlüsse und unsere wissenschaftliche Tätigkeit zu leiten. Die Ästhetik ihrerseits untersucht die sensitive Erkenntnis, deckt deren Gesetze auf und macht sie zu Normen für die künstlerische Schöpfung. Um 1750 war dieser Parallelismus genehm. Weder dem mystischen Pietismus noch dem äußersten Rationalismus der Zeit war es willkommen, wenn man die Aufmerksamkeit auf das Gebiet der sinnlichen Erkenntnis lenkte. Einerseits lief man Gefahr, der Eitelkeit und des Leichtsinns geziehen zu werden; anderseits wurde der Gegenstand der Betrachtung abgewertet und als der Wissenschaft und der Philosophie unwürdig betrachtet. Sein kühnes Vorgehen unternimmt Baumgarten deshalb nur mit Entschuldigungen und nicht ganz ruhigem Gewissen. Allzu verständlich ist die Befriedigung, mit welcher er die Ähnlichkeit hervorhebt, die seiner Meinung nach die Tätigkeit der Sinnlichkeit und die der logischen Vernunft aufweisen.

Allerdings war Baumgarten nicht der erste, der die methodische Untersuchung der sinnlichen Erkenntnis forderte. Im Jahre 1725 hatte Bilfinger in § 268 seiner *Dilucidationes philosophicae* den Wunsch nach einer unteren Logik zum Ausdruck gebracht. Bodmer und Breitinger trugen sich mit dem Gedanken, eine vollständige philosophische Poetik

zu schreiben. Breitinger hatte nämlich die Idee einer Logik der Phantasie entwickelt[21]), und Bodmer träumte von einer Logik des Schöndenkens, von einem Kodex des Geschmacks[22]). Es sieht so aus, als hätte Baumgarten in seiner Ästhetik die Logik der facultas inferior mit einer Poetik vereinigen wollen. Wiederum entspricht diese doppelte Absicht den beiden großen Teilen seines Hauptwerks.

Die scheinbare Verwirrung in Baumgartens Denken hat manchen späteren Ästhetiker zu abfälligen Urteilen veranlaßt. Schon Herder sträubte sich dagegen, indem er im vierten *Kritischen Wäldchen* behauptete, die Ästhetik sei keine Kunst, sondern eine Wissenschaft. Später noch hat man diese Zweideutigkeit vorgeschoben, um die wirkliche Grundlegung der Ästhetik bis zur Kantischen Kritik des Geschmacks zurückzustellen[23]). Es ist aber ungerecht, Baumgarten vorzuwerfen, er habe das Problem nicht deutlich gesehen und die beiden Gesichtspunkte nicht hinreichend auseinandergehalten. Er weiß ganz genau, daß die Ästhetik zum Zweck hat, alle Künste auf gemeinsame Grundsätze zurückzuführen; er weiß auch, daß die sinnliche Erkenntnis und das wissenschaftliche Studium dieser Erkenntnis zwei grundverschiedene Dinge sind. Seine Absicht ist es, auf der Grundlage der verworrenen Erkenntnis eine Theorie aufzurichten, deren Sätze klar und deutlich sein sollen. Er nimmt zwar die Ambivalenz der neuen Disziplin hin, aber angesichts des geistigen Klimas um 1750 ist bei ihm die Auseinanderhaltung der Blickpunkte bemerkenswert.

Eine weitere Doppelsinnigkeit scheint sich in folgendem kundzutun: die Ästhetik wird einerseits als eine Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und anderseits als eine Theorie der schönen Künste hingestellt. Man darf sich fragen, was der gemeinsame Nenner dieser zwei Auffassungen ist. Dies wird im zweiten Abschnitt des näheren erörtert. Aus der vorläufigen Definition des § 1 kann man jedoch schon folgern, daß es falsch wäre, die Ästhetik auf eine Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis als einen Teil der Psychologie zu beschränken. Ebensowenig wie man von ihr eine Erforschung des gesamten Gebiets der unteren Vermögen erwarten darf, kann man sie in die Grenzen einer Erkenntnistheorie zwängen. Ihr Objekt erstreckt sich in gleichem Maße auf die künstlerische Schöpfung und auf die schönen Künste. In dieser Beziehung

[21]) In seiner *Kritischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, Zürich, 1740.

[22]) In seinem Briefwechsel mit Conti Calepio aus dem Jahre 1729, den er 1736 in Zürich unter dem Titel *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks* veröffentlichte.

[23]) Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik*, S. 35.

sei darauf hingewiesen, daß der erste Satz der von Poppe herausgegebenen Kolleghandschrift der *Aesthetica* lautet: „Wir sind gesonnen, die Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften systematisch vorzutragen. Die ganze Wissenschaft ist unter dem Namen der Ästhetik bekannt." Schon auf dieser ersten Stufe wissen wir also, daß die Ästhetik nicht allein die sensitive Erkenntnis, sondern auch die Prinzipien der Dichtung und der Künste zum Gegenstand hat. Die Annahme liegt nahe, daß die sensitive Erkenntnis das materiale Objekt der Ästhetik darstellt und daß sie unter dem Gesichtswinkel der künstlerischen Schöpfung und der Geschmacksbeurteilung betrachtet werden wird.

Bevor aber Baumgarten zur näheren Bestimmung seines Gegenstandes übergeht, bemüht er sich, die möglichen Einwände gegen seine Wissenschaft zurückzuweisen. Manche dieser Einwürfe verdienen einige Aufmerksamkeit, denn sie versetzen uns in die Stimmung der Zeit und ermöglichen uns, die Stellung der Ästhetik etwas genauer zu umgrenzen.

Zuerst lehnt Baumgarten die Gleichsetzung der Ästhetik mit der Rhetorik und der Poetik einerseits, mit der Kritik anderseits ab. Er meint, sie sei umfassender als Rhetorik und Poetik, weil sie sich auf Gebiete erstrecke, die von ihnen nicht berücksichtigt würden, namentlich auf die Musik und die bildende Kunst; sie erkunde die Prinzipien, die jeder Kritik zugrundeliegen; sie sei die Theorie, auf die sich jedes Geschmacksurteil stütze und die es verhindere, daß eine Auseinandersetzung über die Kunst in einen eitlen Wortstreit de meris gustibus ausarte (§ 5).

An zweiter Stelle wehrt sich Baumgarten gegen die Beschuldigung, eine Disziplin zu vertreten, in welcher die Wissenschaft und die Reflexion der Kunst und der natürlichen Begabung das Feld räumen müßten. Er betont den wissenschaftlichen Charakter seiner Theorie: ihr Gegenstand gehöre zwar nicht zur klaren und deutlichen Erkenntnis; das Nachdenken über diesen Gegenstand führe aber zu Prinzipien und zu einer Theorie, die sich in vernunftmäßigen und beweisbaren Sätzen ausdrücken ließen (§ 10). Es sei also falsch, zu glauben, man werde als Ästhetiker geboren, genau wie man als Dichter auf die Welt komme. Die Ästhetik lasse sich erlernen[24]).

[24]) Der Sinn des Wortes aestheticus bei Baumgarten ist ziemlich unbestimmt und könnte die Vermutung einer gewissen Verwirrung in seinem Denken nahelegen. Es bezeichnet nl. sowohl den über die Schönheit nachdenkenden Philosophen als den Geschmacksmenschen, der die Kunst beurteilt, und den Künstler, der sie hervorbringt (gewöhnlich felix aestheticus genannt). Diese ungenaue und zögernde Terminologie erlaubt aber nicht notwendigerweise den Schluß auf Un-

Schließlich bekämpft Baumgarten die Ansicht, daß die Ästhetik das Interesse des Philosophen nicht verdiene. Man könnte, sagt er, einwenden, die Welt der Bilder, der Erdichtungen, der Affekte stehe unter dem philosophischen Horizont, und die verworrene Erkenntnis sei nur eine Quelle von Irrtümern und in jeder Beziehung der deutlichen unterlegen; die unteren Vermögen müßten eher gezügelt als angeregt werden (§§ 6—9, 12). Hier unterscheidet Baumgarten wieder einmal zwischen dem Gegenstand einer Wissenschaft und dieser Wissenschaft selbst. Die Attribute des einen sind nicht die der anderen. Die ästhetischen Übungen mögen dem Philosophen unnütz sein; die Theorie der ästhetischen Tätigkeit gehört jedoch in sein Forschungsgebiet (§ 6). Baumgarten hätte es bei dieser Erwiderung bewenden lassen können und sollen; nun hat er aber seinen Gegnern auf ihrem eigenen Feld begegnen wollen und sich dabei mancher Inkonsequenz schuldig gemacht, die den heutigen Leser befremdet: unter anderem sei die Ästhetik nicht ohne Nutzen für die rationale Erkenntnis und für die Beherrschung des Fleisches! Diese Irrwege zeugen von den Schwierigkeiten, die der Zeitgeist den Gründern der neuen Wissenschaft bereitet hat.

Damit wäre die Stellung der Ästhetik in der Philosophie des 18. Jahrhunderts umrissen. Sie hat die sinnliche Erkenntnis zum Gegenstand und erfüllt ihr gegenüber dieselbe Funktion wie die Logik gegenüber der rationalen Erkenntnis. Sie untersucht die unteren Vermögen und richtet deren Tätigkeit auf die Beurteilung und die Schöpfung der Kunstschönheit aus. Sie unterscheidet sich sowohl von den einzelnen Kunsttheorien als von der Kritik. Sie ist hauptsächlich eine Wissenschaft, aber sie schließt die Kunst, ihre Entdeckungen anzuwenden, mit ein. Zuletzt stellt sie eine Bereicherung für den Philosophen und den menschlichen Geist überhaupt dar.

### 2. *Die ästhetische Einstellung*

Im ersten Kapitel der *Aesthetica* tauchen zwei Begriffe auf, die zusammen mit dem der sensitiven Erkenntnis dem ganzen System zugrundeliegen: die Vollkommenheit und die Schönheit. „Aesthetices finis est p e r f e c t i o cognitionis sensitivae qua talis. Haec autem est p u l c r i t u d o" (§ 14).

genauigkeit und Zögern im Denken selbst. Darin liegt eben ein — äußerst interessanter — Wesenszug des 18. Jhs., daß sich entweder neue Anschauungen in einem überholten Wortschatz ausdrücken müssen oder daß die Terminologie zugleich mit den neu heraufkommenden Ideen geschaffen werden muß. Inkonsequenz im Ausdruck ist nicht immer gleich Verwirrung im Denken!

Wie ist in dem Textzusammenhang und in dem Sprachgebrauch der Jahrhundertmitte das Wort Vollkommenheit aufzufassen? Leibniz hat seine Meinung darüber wiederholt zum Ausdruck gebracht. Unter den Formeln, die er vorgeschlagen hat, war ohne Zweifel die von der Einheit in der Vielfalt die erfolgreichste. Diese übernimmt denn auch Baumgarten in § 94 seiner *Metaphysica:* "Si plura simul sumta unius rationem sufficientem constituunt, consentiunt. Consensus ipse est perfectio, et unum in quod consentitur, ratio perfectionis determinans". Das Vollkommene besteht in der Harmonie der Elemente einer Mannigfaltigkeit; sein Bestimmungsgrund ist die Einheit. Die Formel läßt sich auf die sensitive Erkenntnis nur analogisch anwenden, denn die Entdeckung des unum als Bestimmungsgrund ist im eigentlichen Sinn nur durch den Intellekt möglich. Um „vollkommen" zu sein, muß die sensitive Erkenntnis von einem vereinheitlichenden Moment beherrscht sein, aber dieses Moment selbst muß phaenomenon, d. h. durch die unteren Vermögen erkennbar sein. Der Zusammenklang der Teile, der consensus, muß sinnfällig sein. Diese Bedingung wird Baumgarten nicht müde, immer wieder zu betonen.

Was ist nun das Ganze, das durch das unum zusammengefügt wird? Anscheinend ist es die cognitio sensitiva, da die ästhetische Vollkommenheit eben die der sinnlichen Erkenntnis ist. Letztere muß also eine Vielfalt von Bestandteilen enthalten oder, um den Terminus der *Metaphysica* zu benutzen, plura; und diese plura, deren Harmonie zur Erreichung der Vollkommenheit nötig ist, sind nach den §§ 18—20 der *Aesthetica* die cogitationes, der ordo und die significatio, d. h. die Gegenstände der Heuristik, der Methodologie und der Semiotik. Diese plura entsprechen den varia der *Meditationes:* repraesentationes sensitivae, nexus earum und voces ... earum signa (§ 6).

Eine ästhetisch vollkommene sensitive Erkenntnis zeichnet sich also durch eine Harmonie, einen Einklang, ein glückliches Verhältnis zwischen den Gedanken, ihrer Anordnung und ihrem Ausdruck aus; modern formuliert: zwischen Stoff, Struktur und Darstellung[25]). So aufgefaßt heißt die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis Schönheit:

[25]) Mit dieser Anschauung läßt sich die scholastische Definition der Schönheit vergleichen, die bisweilen Thomas von Aquin zugeschrieben wird: „Ratio pulchri consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires, vel actiones" (Anitchkov, a.a.O., S. 1). Ohne auf eine philosophische Analyse der resplendentia formae einzugehen, kann man sagen, daß sich diese Definition auf die gleiche Ebene stellt wie die Baumgartensche, indem sie sich wesentlich auf einen harmonischen Zusammenhang der Elemente gründet.

haec autem est pulcritudo. Die Schönheit ist das formale Objekt der Ästhetik[26]).

Diese Deutung verlangt einige Erläuterungen, denn sie widerspricht den meisten bisher gegebenen. Sie ist in der Tat nur dann möglich, wenn die cognitio kein bloß subjektiver Erkenntnisakt ist, sondern darüber hinaus der objektive Inhalt der Erkenntnis, eine Reihe ausgedrückter Vorstellungen. Das ist sie aber nun bei Baumgarten, und dies allein kann den Gebrauch des Wortes perfectio in der Mehrzahl rechtfertigen: die Vollkommenheit, von der die Rede ist, ist jeweils die eines bestimmten Ganzen[27]). Solche Bedeutung des Wortes cognitio war ohnehin gang und gäbe in den lateinisch geschriebenen philosophischen Werken, in denen es häufig mit notio gleichgesetzt wurde, namentlich bei Leibniz. Weil man diesen Wortgebrauch nicht beachtet hat, und wohl auch wegen der lakonischen Formel perfectio cognitionis sensitivae hat man weit auseinandergehende Deutungen vorgeschlagen. Um Baumgartens Gedanken wiederzugeben, hat sich Braitmaier in seiner gewissenhaften philologischen Studie gezwungen gefühlt, im gleichen Paragraphen das Wort perfectio auf zwei verschiedene Weisen zu übersetzen. Er schreibt: „Zweck der Ästhetik ist die V e r v o l l k o m m n u n g der sinnlichen Erkenntnis als solche. Die V o l l k o m m e n h e i t nun der sinnlichen Erkenntnis heißt Schönheit." Solch eine Inkonsequenz in wesentlichen Punkten des Systems ist bei einem so streng methodischen Denker wie Baumgarten nicht ohne weiteres hinzunehmen.

Andere, philosophisch geschulte Ausleger wollen die Definition der Vollkommenheit Leibnizens Anschauung angleichen. Dabei übersehen sie die Erklärungen ihres Urhebers selbst. So will z. B. Bäumler, der vermutlich von dem eben erwähnten Leibnizischen Begriff der Vollkommenheit ausgeht, in der cognitio die Einheit, in sensitivus die Vielfalt und den Reichtum und in der perfectio eine Steigerung der beiden miteinander harmonierenden Elemente erblicken[28]). Bäumlers Deutung wird von Riemann übernommen und präzisiert: die perfectio wäre erreicht, wenn man die Denkvorstellungen zum höchstmöglichen Grad der Anschaulichkeit gebracht und zwischen ihnen eine von einem Zweck

[26]) Der Begriff des Schönen erscheint in den *Meditationes* nicht. Baumgarten wollte sich wohl vor jeder willkürlichen Verallgemeinerung seiner Ansichten hüten; er spricht nur von poeticum. Es ist aber klar, daß dies eine besondere Anwendung des pulcrum ist und daß sich die beiden Begriffe nur durch ihre Ausdehnung unterscheiden. Vgl. Riemann, a.a.O., S. 34.

[27]) Gewisse allzu dunkle „Vollkommenheiten" liegen unter, andere, allzu deutliche, über dem ästhetischen Horizont: dies ist schon Fechners Idee von der ästhetischen Schwelle.

[28]) Bäumler, a.a.O., S. 227.

bestimmte Harmonie geschaffen hätte[29]). Diese Deutungen sind nicht geradezu falsch; nur lassen sie gewisse wichtige Elemente der Baumgartenschen Definition außer acht. Darüber hinaus taucht bei Riemann der Begriff eines Zweckes auf, der in Baumgartens Definition gar keine Rolle spielt. Es liegt nahe, anzunehmen, daß die beiden Ausleger die Notwendigkeit eines Einklangs der drei Momente des Kunstwerks nicht eingesehen haben.

Die landläufige Deutung, die namentlich von Lotze und Croce vertreten wird, geht von einem Mißverständnis aus. Diese Historiker und ihre zahlreichen Anhänger haben sich durch die im 18. Jahrhundert sehr verbreitete Formel in die Irre führen lassen, nach der die Schönheit in der sinnlich erkannten Vollkommenheit bestehe. Die Formel rührt von Leibnizens Schule her und begegnet schon bei Wolff und Gottsched. Baumgarten selbst hat noch in der *Metaphysica* die Schönheit als eine perfectio phaenomenon definiert[30]). Der häufige Gebrauch dieser beliebt gewordenen Formel und die Ähnlichkeit der von Baumgarten benutzten Wörter haben zu der Ansicht geführt, daß auch er sie übernommen habe und daß seine „Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis" nichts anderes zu bedeuten habe als die „sensitive Erkenntnis der Vollkommenheit". Der Text der *Aesthetica* schließt jedoch solche Interpretation, die den Gegenstand der Ästhetik mit dem der Logik gleichsetzt, völlig aus. Nach dieser Deutung wäre einzig die Art, wie man den Gegenstand „erkennt", in der Ästhetik und in der Logik verschieden. Die Schönheit würde die Vollkommenheit des Gegenstandes voraussetzen[31]). Dieser Meinung war ein zähes und langes Leben beschieden;

[29]) Riemann, a.a.O., S. 37.

[30]) „Perfectio phaenomenon, s. gustui latius dicto observabilis, est pulcritudo, imperfectio phaenomenon, seu gustui latius dicto observabilis, est deformitas", *Metaphysica*, § 662.

[31]) B. Croce ist der Unterschied zwischen Baumgartens Definition und der „populären" Formel nicht aufgefallen. Er glaubt, daß Baumgarten die Schönheit als die sinnliche Erkenntnis der Vollkommenheit auffaßt. Auf Grund dieses Mißverständnisses behauptet er dann, Baumgarten habe nur eine neue Benennung für alte Anschauungen erfunden. Was man weniger gut versteht, ist, warum er ihn im gleichen Zusammenhang als eine maßgebende Gestalt bezeichnet. Vor ein paar Jahren übernahm auch P. Grappin diese Meinung (*La Théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, S. 90 u. 154), ähnlich wie früher schon Gilbert und Kuhn (a.a.O., S. 324): „Those who, like Baumgarten, make taste a confused knowledge of perfection, do not stick to the concerns of esthetics". Nach Lotze (*Geschichte der Ästhetik*, S. 11 ff.) sucht Baumgarten die Schönheit in der Unvollkommenheit der Erkenntnis. Mit dem Wort „unvollkommene Erkenntnis" meint Baumgarten jedoch die Sinnlichkeit, das analogon rationis, welches er der „vollkommenen", d. h. der deutlichen Erkenntnis entgegensetzt. Unvollkommen im gewöhnlichen Sinn ist in ästhetischer Hinsicht die rationale Erkenntnis ebenso sehr wie die ästhetische auf rationaler Ebene.

sogar Lessing ist noch nicht ganz von ihr befreit: er wird hie und da noch die Ansicht äußern, daß die Schönheit eines Kunstwerks größtenteils von der Schönheit des dargestellten Gegenstandes abhänge. Baumgarten aber hält diese zwei Arten der Schönheit schroff auseinander: „Possunt turpia pulcre cogitari, ut talia, et pulcriora turpiter"[32]). So sind wir berechtigt, den Vorschlag Peters' anzunehmen und die Definition im ersten Paragraphen der *Aesthetica* folgendermaßen zu ergänzen: Die Ästhetik ist nicht die Wissenschaft von der sensitiven Erkenntnis schlechthin, sondern die Wissenschaft von der vollkommenen sensitiven Erkenntnis. Unter Vollkommenheit ist die Harmonie der drei Elemente des Kunstwerks zu verstehen: Stoff, Struktur, Ausdruck. Die vollkommene sensitive Erkenntnis ist die Schönheit; diese ist das eigentliche Objekt der Ästhetik[33]).

Die drei Momente des Kunstwerks sollten in den drei Kapiteln der theoretischen Ästhetik erörtert werden[34]). Nur das erste, der Stoff, der Inhalt, die cogitatio wurde fast vollständig entwickelt. Es ist ohnehin das bedeutendste. Baumgarten bezeichnet es als prima et primaria pars pulcritudinis cognitionis (§ 18). Die wenigen Andeutungen über die zwei weiteren Teile, die uns durch Meiers *Anfangsgründe* und die *Meditationes* vermittelt wurden, erinnern ziemlich getreu an die zwei entsprechenden Kapitel der herkömmlichen Rhetorik, dispositio und elocutio. Darin legt Baumgarten verhältnismäßig wenig Originalität an den Tag. Es soll also besonders auf die cogitatio eingegangen werden.

### *3. Das System*

### Der Schöngeist

Bevor er zur Betrachtung des Kunstwerks übergeht, versucht Baumgarten die Merkmale des „schönen Geistes", des felix aestheticus, methodisch herauszuarbeiten.

---

[32]) *Aesthetica*, § 18. Bekannt ist die Stelle aus Aristoteles' Poetik (IV, 3), wo er feststellt, daß gräßliche Tiere und Leichen in der künstlerischen Nachahmung gefallen können. Der angegebene Grund ist hier nebensächlich.

[33]) Peters (*Die Ästhetik A. G. Baumgartens*, S. 14 ff.) hat den Unterschied zwischen der Definition der *Aesthetica* und der herkömmlichen Formel richtig erfaßt; er scheint aber den von Baumgarten in der *Metaphysica* eingenommenen Standpunkt übersehen zu haben. Nur aus einem Vergleich zwischen der *Metaphysica* von 1738 und der *Aesthetica* von 1750 erhellt die ausschlaggebende Bedeutung und gewaltige Neuerung Baumgartens.

[34]) Die drei Kapitel erinnern an die Einteilung der Rhetorik bei Cicero und Quintilian in *inventio, dispositio* und *elocutio*. Hinzu kommen bekanntlich noch *memoria* und *actio* bzw. *pronunciatio*.

An erster Stelle ist eine angeborene Veranlagung, ein ästhetisches Naturell erforderlich. Dieses zeichnet sich durch ein harmonisches Zusammenwirken von Geist, Sinnlichkeit und Herz aus. Maßgebend ist jedoch die zweckmäßige Entwicklung der Sinnlichkeit: Baumgarten richtet denn auch sein Augenmerk besonders auf die sinnlichen Vermögen, die bei der Wahrnehmung und der Schöpfung des Schönen die Hauptrolle spielen. Da ist zunächst die dispositio acute sentiendi, die eigentlich doppelseitig ist: neben einer großen Schärfe der Sinnesorgane muß eine ausreichende Entwicklung des inneren Sinnes der Seele helfen, den ihr von den äußeren Sinnen dargebotenen Rohstoff richtig zu beurteilen und gehörig auszuwerten. Es folgen die dispositio naturalis ad imaginandum, d. h. die reproduktive Einbildungskraft; die dispositio ad perspicaciam, „Scharfsinnigkeit"; das Gedächtnis, dispositio ad recognoscendum et memoria. Ferner kommt die Dichtungskraft, dispositio poetica, „esprit créateur" hinzu, deren Aufgabe darin besteht, die vergangenen Wahrnehmungen nicht nur zu reproduzieren, sondern durch die Phantasie zu verwandeln und mit neuen Vorstellungen zu verknüpfen; es handelt sich um die produktive Einbildungskraft, facultas fingendi. Eine dispositio ad saporem non publicum, immo delicatum, d. h. guter Geschmack, erkennt die Schönheit der Dinge, auch wenn die Vernunft mit rationalen Gründen versagt. Die dispositio ad praevidendum et praesagiendum ist die Fähigkeit, „in die Zukunft zu sehen", um durch die Erregung der „Begierde" nach dieser Zukunft eine Rührung zu bewirken. Schließlich setzt das Darstellungsvermögen, dispositio ad significandas perceptiones suas, den Schöngeist instand, seine eigenen Gedanken anmutig mitzuteilen. Beim wahren Künstler stehen diese natürlichen Anlagen miteinander in Harmonie. Keine hat sich auf Kosten der anderen entwickelt.

Neben diese sinnlichen Vermögen treten der intellectus und die ratio. Obgleich die Vernunft eine Gefahr für die Entdeckung der Schönheit darstellt, erfordert das Kunstwerk ihre Mitwirkung, „damit das Ganze, was man ausarbeitet, nicht zu den Torheiten gehöre" (§ 38, Poppe). Vielfältige Zusammensetzungen sinnlicher Anschauungen haben im menschlichen Geiste fast notwendigerweise deutliche Vorstellungen zur Folge; es liegt aber der Vernunft ob, zuzusehen, daß sich diese neuen Vorstellungen in klar-verworrenen Bildern ausdrücken.

Den oberen und unteren Erkenntnisvermögen soll das Herz, temperamentum aestheticum connatum, an die Seite treten, d. h. eine natürliche Richtung der Neigungen, Wünsche und Begierden auf Schöpfung und Genuß der Schönheit. Diese Veranlagung konkretisiert sich in der virtus amabilis, einer Begleiterscheinung der pulcra cognitio.