

Für eine Ästhetik der Produktion. Produktionsästhetische Begriffe bei Baumgarten und ihr Potential für die rezente Ästhetik

Elisabeth Makovec & Bernd Haberl

In unserem Beitrag orientieren wir uns an einer für die philosophische Ästhetik so naheliegenden wie ungewöhnlichen Perspektive auf die ästhetische Produktion: an der Introspektion der Produzent:in. Während beispielsweise in der Geschichte der Erkenntnistheorie der Introspektion immer wieder eine grundlegende Bedeutung als Fundament menschlicher Erkenntnis zugestanden wurde,¹ fehlt in der Geschichte der Ästhetik ein Pendant aus der Sicht der Produzierenden weitgehend, insbesondere seit rezeptions- und werkästhetische Ansätze zu den dominierenden Theorien innerhalb der philosophischen Ästhetik avancierten. Das liegt nicht (nur), wie man meinen könnte, daran, dass nur wenige Philosoph:innen sich auch künstlerisch betätigen, während die meisten wohl auf die eine oder andere Weise Erkenntnistheorie betreiben, sondern ist (auch) Resultat einer historischen Entwicklung, die im 18. Jahrhundert ihren Ausgang ge-

1 Wenn auch mit teils konträren Schlussfolgerungen: Während z.B. Descartes den eigenen Sinneseindrücken letztlich misstraut, bilden die unmittelbare Erfahrung im Empirismus bzw. die sinnliche Erscheinung in der Phänomenologie das Fundament der Erkenntnis.

nommen hat. Das Aufkommen der Autonomie-Ästhetik hat diese Tendenz verstärkt, insofern die Philosophie sich zunehmend von dem Anspruch verabschiedet hat, Intentionen und Gründe für künstlerische Expression verstehen zu wollen – oder auch zu können.

Diese Weichenstellung ästhetischer Theoriebildung stellen wir im Folgenden zur Diskussion. Wir beziehen uns dazu auf Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik,² in der die Sicht der Produzent:in noch eine zentrale Rolle spielt. Wir möchten mit Baumgarten einen theoretischen Ansatz vorstellen, der für die Schnittstellenfunktion zwischen ästhetischer Theorie und konkreter ästhetischer Praxis vielleicht auch heute noch eine interessante Alternative zum etablierten Kanon³ bietet. Im Besonderen werden wir den Fokus auf Baumgartens Blick auf die Produzent:in als Wissende, als bewusst Handelnde legen.⁴ Und wir möchten daran die Frage anschließen: Welche Anforderungen muss eine rezente ästhetische Theorie erfüllen, um eine solche Innensicht auf Produktion begrifflich erfassen zu können? Wir möchten untersuchen, ob Leitprinzipien, die der Produzent:in bewusst sind, für eine Theorie der ästhetischen Produktion not-

2 Baumgarten bietet in der frühen Ästhetik die, wie wir meinen, ausgearbeitetste Position einer Produktionsästhetik, die systematisch in eine allgemeine Ästhetik als Gesamtheorie integriert ist und die sich gleichzeitig (noch) nicht scheut, die Perspektive der Produzent:in methodisch zentral zu verankern.

3 Wir beziehen uns, wenn wir hier von Kanon schreiben, auf europäische Ästhetiken, die in affirmierender oder kritischer Absicht in Kant den eigentlichen Beginn der modernen Ästhetik sehen. Vgl. dazu auch Jacques Rancière, der sogar postuliert, Kants Ästhetik markiere den Beginn eines neuen ästhetischen »Regimes«, das bis heute unsere wissenschaftlichen und auch alltäglichen Vorstellungen dominiere. Vgl. Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. und übers. von Maria Muhle, Berlin: b_books 2008.

4 Wie beispielsweise auch Judith Sigmund formuliert: »Es ist [...] unausweichlich, den Intentionen der Künstler:innen einen entscheidenden Platz innerhalb einer Philosophie der Künste einzuräumen, auch wenn es keinen eineindeutigen Weg der Übermittlung des Intentionalen gibt, sondern materiale Verkörperungen erzeugt werden.« Judith Sigmund: Zweck und Zweckfreiheit, Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, Berlin: Metzler 2019, S. 185.

wendig sind; konkreter: ob es notwendig ist, dass die Produzent:in eines ästhetischen Werks oder die Ausführende einer ästhetischen Handlung weiß oder bewusst fühlt, was passend ist und was nicht, was ein guter Schritt oder eine schlechte Entscheidung ist, und was das im Prozess Angestrebte ist – v.a. wenn wir Kants Schlussfolgerung vermeiden wollen, dass das künstlerische Genie »wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht *beschreiben*, oder wissenschaftlich anzeigen könne [...]«. ⁵ Wir kommen damit zu einer ersten programmatischen These.

1. Die introspektive Sicht der Produzent:in auf ästhetische Produktion

Produktionsästhetik, als ihrem Gegenstand angemessene Theorie, muss, wenn sie die Sicht der Produzent:in als bewusst Agierende im Produktionsprozess ernst nehmen will, Kant (und den ihm in dieser Frage verwandten Positionen) hier die Gefolgschaft verweigern.

Es sollte eigentlich eine Selbstverständlichkeit sein, dass die Ästhetik als Theorie die Intentionen, Vorstellungen und Motive jener Menschen in Betracht zieht, deren Profession oder Tätigsein darin besteht, Gegenstände zu erzeugen oder Handlungen zu setzen, die von ästhetischer Relevanz sind. ⁶ De facto aber fehlt vielen theoretischen Positionen diese Schnittstelle zur bewussten Praxis.

5 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: ders., Werkausgabe in zwölf Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 10, Frankfurt a.M.: Suhrkamp ¹³ 1994, §46, S. 242. Das ist eine Ansicht, die auch heute noch sinngemäß vertreten wird. Vgl. z.B. Christoph Menke, Die Kraft der Kunst, Berlin: Suhrkamp 2013 als ein rezentes Beispiel, das die künstlerische Produktion eher als Produkt einer unbewussten Kraftentfaltung begreift denn als bewusste professionelle Tätigkeit.

6 Es geht uns um ästhetische Handlungen in einem weiten Sinn. Elaboriertes künstlerisches Handeln ist mitgemeint, doch möchten wir unser Verständnis von ästhetischen Handlungen nicht an einen wie auch immer gearteten (historischen oder rezenten) Kunstbegriff binden, zumal Baumgarten, auf den wir uns hier beziehen, ein solcher Begriff von Kunst (im Singular) noch gar nicht zur Verfügung stand.

Dabei scheut sich die Philosophie nicht, ihre eigene Praxis introspektiv zu reflektieren. Vor den Praktiken der Künste schreckt sie aber zurück. Das ist etwas unverständlich, denn was hindert Philosoph:innen daran, sich auch zu fragen, was Künstler:innen oder andere ästhetisch Praktizierende leitet und motiviert?⁷ Ein Beispiel ist das Kapitel zur Kunst in Gilles Deleuzes und Felix Guattaris *Was ist Philosophie?*. So detailreich die beiden Autoren im Kapitel zur Philosophie ihr eigenes Handwerk beschreiben, das, wie sie meinen, in der Erschaffung von Begriffen besteht,⁸ so unkonkret wirkt dazu im Kontrast die Begriffsbildung, die in Hinblick auf die Kunstproduktion vorgeschlagen wird. Künstler:innen würden Perzepte herstellen, aber was dabei genau geschieht, bleibt im Vergleich zur Begriffsproduktion, die aus der Innenperspektive zweier professioneller Begriffsproduzenten beschrieben wird, vage und vor allem intransparent. Während Begriffe und »Begriffs-Komponenten«⁹ reichlich binnendifferenziert vorgestellt werden, erscheinen Per-

7 Rüdiger Bubner führt dafür als Grund die Selbstbefreiung der Kunst ins Feld: »Die radikale Selbstbefreiung der künstlerischen Produktion aus dem herkömmlichen ontologischen Gehege und die planmäßige Überwindung eines jeden Kanons hat die Möglichkeiten der Theorie hoffnungslos hinter sich gelassen. Das Publikum hat sich so sehr daran gewöhnt, daß die Philosophie zu dem, was in den Künsten aktuell vor sich geht, nichts mehr zu sagen weiß, daß die Verwirrung und das rätselhafte Staunen bereits zu einer festen Erwartungshaltung geronnen ist« (Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 9).

8 »Im strengen Sinn ist die Philosophie die Disziplin, die in der Erschaffung der Begriffe besteht. [...] Stets neue Begriffe erschaffen ist der Gegenstand der Philosophie. [...] Man kann nicht einwenden, daß die Schöpfung eher für das Sinnliche und die Künste gilt, so sehr verleiht die Kunst spirituellen Entitäten Existenz, und so sehr sind die philosophischen Begriffe auch ›Sensibilia‹. Eigentlich sind die Wissenschaften, die Künste, die Philosophie gleichermaßen schöpferisch, obwohl einzig der Philosophie die Erschaffung von Begriffen im strengen Sinne zukommt. Die Begriffe warten auf uns nicht als schon bestehende, wie etwa Himmelskörper. Es gibt keinen Himmel für die Begriffe. Sie müssen erfunden, hergestellt oder vielmehr erschaffen werden und wären nichts ohne die Signatur derer, die sie erschaffen« (Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp⁸ 2000, S. 9–10).

9 Ebd., S. 21.

zepte geradezu bildlich als monolithische Blackboxes, die keines handelnden und empfindenden Menschen mehr bedürfen.¹⁰

Doch der Verzicht auf eine detailreiche Beschäftigung mit der Produktion als bewusster Tätigkeit hat einen hohen Preis: Man kann sagen, eine solche Ästhetik ist in ihrer Ausblendung der Entstehungsprozesse der Kunstwerke (als Perzepte) unvollständig, denn die bewusste Produktion ist wohl in den meisten Fällen entscheidend dafür, dass es überhaupt Werke gibt, die rezipiert werden können. Ohne Produktion, ohne Produzent:in keine Werke, keine Rezipient:innen.¹¹

Ästhetiken, die den Produktionsprozess mitberücksichtigen, benötigen allerdings eine andere Theoriearchitektur, andere Methoden und Begriffe als Ästhetiken, die diesen Schwerpunkt nicht haben, das heißt sie benötigen bestimmte Begriffe, die etwa eine reine Rezeptionsästhetik nicht berücksichtigen müsste.¹² Sie benötigen Perspektiven, Mittel und Wege, die ihnen auf die eine oder

10 »Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten« (ebd., S. 191).

11 Es mag für eine Theorie, die sich für ein besonderes Teilgebiet interessiert, legitim sein, andere Aspekte ihres allgemeineren Gegenstandsbereichs (bewusst) auszublenden. Eine Ästhetik, die sich spezifisch für das Naturschöne interessiert, kann auf Intentionalität in der Genese ihrer Gegenstände verzichten, und auch eine spezifisch am Werk oder an der Rezeption interessierte Ästhetik kann die Intentionen und das Wissen der Produzierenden ausblenden, um andere Aspekte umso stärker beleuchten zu können. Doch für eine allgemeine Ästhetik – und für eine Ästhetik, die auf die Produktion fokussieren will, erst recht – erscheint ein solcher Verzicht auf Information unverständlich.

12 Kants Kritik der Urteilskraft steht im Folgenden prototypisch für eine solche Rezeptionsästhetik ohne elaboriertes Begriffssystem zur Thematisierung der Produktion. Wenn wir in diesem Zusammenhang von »Unvollständigkeit« sprechen, unterstellen wir einer Theorie wie Kants Ästhetik nicht Inkonsistenz. Wir stellen lediglich fest, dass wir in ihr eine nachvollziehbare Produktionsperspektive vermissen. Denn selbst dort, wo Kant auf die Produktion zu sprechen kommt, nämlich in den Paragraphen zur Kunst des Genies (§§ 46–50), bleibt die Produktion erklärtermaßen ungreifbar – selbst dem Genie.

andere Weise Einblicke in den Produktionsprozess ermöglichen. Wir möchten diesen Gedanken anhand einer Frage weiterführen und konkretisieren:

2. Vollkommenheit als Leitprinzip ästhetischer Produktion

Ist ästhetische Produktion ohne Orientierung an einem Maßstab, anhand dessen die Produzent:in abschätzt, ob ihr Tun angemessen ist, plausibel beschreibbar? War es nicht ein Irrtum der Ästhetikgeschichte, den Begriff der Vollkommenheit, der diese Stelle einer Richtschnur des Handelns einst besetzt hat, ersatzlos aufzugeben?

Wir fragen nach einem Maßstab für die konkreten Schritte und Etappen in der Produktion, aber auch nach einem Maßstab im Sinne einer Zielvorstellung, der die Arbeit vom Beginn zu einem (wie auch immer festgelegten) Ende führt. Ein solcher Maßstab für die ästhetische Produktion war zur Zeit der Etablierung der Ästhetik als Wissenschaft, konkret bei Baumgarten,¹³ die Vollkommenheit.

Vollkommenheit hatte allerdings einen doppelten Sinn. Vollkommenheit in einem allgemeinen Sinn referierte auf die bestmögliche Ordnung der Welt, die sich in den Einzeldingen widerspiegelt (Met § 436–447). Doch neben dieser kosmologischen, ontologischen und nicht zuletzt ethischen Bedeutung war Vollkommenheit auch als Maßstab für das konkrete ästhetische Handeln gedacht, um das es hier geht¹⁴ – Vollkommenheit als Vorstellung, die

13 Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Metaphysik/ Metaphysica*. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann holzboog 2011, § 94–100. Im Folgenden werden Belegstellen aus Baumgartens *Metaphysica* mit der Abkürzung »Met« und der Paragraphenangabe parenthetisch direkt in den Text eingefügt. Für Baumgartens *Aesthetica* wird entsprechend die Sigle »Aest« verwendet, vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik: lateinisch-deutsch*, hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg: Meiner 2007, Bd. 1: §§1–613; Bd. 2: §§614–904.

14 Vgl. Dagmar Mirbach: »Einführung zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/58)«, in: A. G. Baumgarten: *Ästhetik*, S. LIX–LXV (Kap. 10 der Einführung: Die Ästhetik als Kunsttheorie).

eine Produzent:in im Arbeiten vor Augen hat.

Der Vollkommenheitsbegriff hat im weiteren Verlauf der Geschichte der philosophischen Ästhetik grundlegend an Bedeutung verloren. Und zwar in beiden Bedeutungen, als Idee einer vollkommenen Weltordnung, aber auch als Richtschnur für ästhetisches Handeln. Dieser Bedeutungsverlust lässt sich ganz konkret in Kants *Kritik der Urteilskraft* nachvollziehen, insofern Kant dem Vollkommenheitsbegriff dort die soeben beschriebene Bedeutung als Maßstab für die Produktion nimmt, um diese Bedeutung durch eine andere zu ersetzen, die den Vollkommenheitsbegriff gewissermaßen abwertet. Diese Abwertung hatte wiederum zur Konsequenz, dass bei Kant der Kunstproduzent:in ein bewusstes Wissen über ihr (schöpferisches) Tun regelrecht abgesprochen wird.

Wie kam es bei Kant dazu? Was war das Problem am Vollkommenheitsbegriff und warum hat *das* zu dem Schluss geführt, die Künstler:in könne nicht wissen, was sie wolle und nach welchen Maßstäben sie arbeitet – dass sie also, wie Kant sinngemäß behauptet, nicht beschreiben könne, was sie tut, wenn sie ein ästhetisches Werk zustande bringt?¹⁵

Es geht uns mithin – bevor wir zu Baumgarten kommen – zunächst darum, nachzuzeichnen, wie Kant den Begriff der Vollkommenheit für seine Sicht auf die Produktion umgestaltet und welche neue Bedeutung er dem Begriff gibt: Vollkommenheit wird bei Kant zu einem Maßstab für die Umsetzung eines Produkts umgedeutet, von dem die Produzent:in bereits einen Begriff hat. Vollkommenheit spielt damit in der Ideenfindung keine Rolle mehr, sondern ist nur noch relevant, wenn die Idee bereits begrifflich fassbar ist. Was bei Kant zum Rätsel wird, ist die Ideenfindung. Für diese spielt die Vorstellung von Vollkommenheit – anders als bei Baumgarten – keine Rolle mehr.

Dass dies keineswegs notwendig und sogar kontraproduktiv für eine (philosophische) Ästhetik der Produktion ist, möchten wir zeigen. Dazu bedarf es zunächst einer expliziten Gegenüberstellung der Positionen Kants und Baumgartens.

¹⁵ Nochmals I. Kant: Kritik der Urteilskraft, §46, S. 242.

Die Künstler:in weiß – per expliziter Festlegung Kants – nicht mehr, wie sie zu ihren Ideen und Maßstäben kommt, sondern nur noch, was konkret zu tun ist, wenn sie schon einen Begriff von ihrem Werk hat.

Der Begriff der Vollkommenheit wurde von Kant in seiner ersten, den Gesamtaufbau der Welt betreffenden Bedeutung als metaphysische Konstruktion verworfen; und zwar schon in der *Kritik der reinen Vernunft*.¹⁶ Für das individuelle ästhetische Arbeiten – und nur um das geht es hier – hat er den Vollkommenheitsbegriff später in der *Kritik der Urteilskraft* anders besetzt. Er schließt ihn zunächst aus seiner Erkenntnistheorie im Rahmen der ersten Kritik aus, um ihn dann aber in seiner Theorie der Produktion (innerhalb der dritten Kritik) in abgeschwächter und modifizierter Form als Maßstab für eine vorstellungsgetreue Umsetzung wieder auf die Produktion zu beziehen, jedoch so, dass er für den künstlerischen Ideenfindungs- und Schaffensprozess jede Erklärungskraft verliert.¹⁷

Betreffend sein Konzept ästhetischer Erfahrung hat Kant eine klare Vorstellung davon, was er vermeiden will, dass sich nämlich »die Schönheit in den Begriff der Vollkommenheit auflösen lasse«; das sei auch dann noch unrichtig, wenn Schönheit »verworren gedacht wird«.¹⁸

Diese Stelle ist ein Hinweis, dass Kant hier direkt gegen Baumgarten anschreibt, bei dem »verworren« gleichbedeutend für konkrete Vorstellungen der sinnli-

16 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, in: ders., *Werkausgabe* in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. III: *Kritik der reinen Vernunft 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp¹³ 1995, S. 123–125.

17 Genauer gesagt nimmt Kant dem Vollkommenheitsbegriff – abgeschwächt auf einen Vollständigkeitsbegriff – den Bezug zum Objekt: »So ist das Kriterium der Möglichkeit eines Begriffs (nicht des Objekts derselben) die Definition, in der die *Einheit* des Begriffs, die *Wahrheit* alles dessen, was zunächst aus ihm abgeleitet werden mag, endlich die *Vollständigkeit* dessen, was aus ihm gezogen worden, zur Herstellung des ganzen Begriffs das Erforderliche desselben ausmacht«, vgl. I. Kant: *Kritik der reinen Vernunft 1*, S. 124 (Kursivierungen im Original gesperrt).

18 Vgl. I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 15, S. 143 (Zusatz in eckigen Klammern von uns).

chen Erkenntnis oder der Einbildungskraft verwendet wird (Met § 510).¹⁹ Kant wollte für die ästhetische Erfahrung ausschließen, dass Vollkommenheit in den Dingen (ob sie nun verworren oder deutlich erkannt wird) der Grund für unser Schönheitsempfinden ist.

Was nun im Zusammenhang mit der Produktionsästhetik wichtig ist zu betonen, ist, dass Kant auf den Begriff der Vollkommenheit dennoch nicht vollständig verzichtet. Der Begriff behält sogar eine bestimmte Funktion in Kants Auffassung von der Herstellung ästhetischer Gegenstände. Was Kant tatsächlich ändert, ist die Bedeutung des Vollkommenheitsbegriffs, indem er ihn im Grunde auf einen Vollständigkeitsbegriff reduziert.

Was versteht Kant unter Vollkommenheit? Ein Gegenstand oder Sachverhalt ist dann vollkommen, wenn er seinem Begriff vollständig entspricht, wenn alle Merkmale, die seinem Begriff zukommen, ihm auch selbst tatsächlich zukommen.²⁰ Für das zielgerichtete materielle

19 Kants starker Baumgarten-Bezug ist bekannt und gut belegt. Kant hat Baumgartens *Metaphysica* und *Ethica* seinen Vorlesungen über seine gesamte Lehrtätigkeit hinweg zugrunde gelegt. Seine »zunehmend kritischer werdenden Kommentare« zu Baumgartens Texten sind in der Akademieausgabe seiner Werke abgedruckt (vgl. A. G. Baumgarten: *Metaphysik*, Einleitung von Günter Gawlik und Lothar Kreimendahl, S. XXXIX). Frühe Notate sind in einer 2019 erschienenen eigenen Ausgabe einzusehen (Immanuel Kant: *Neue Reflexionen*. Die frühen Notate zu Baumgartens »Metaphysica« mit einer Edition der dritten Auflage dieses Werks. Herausgegeben von Günter Gawlick, Lothar Kreimendahl und Werner Stark, Stuttgart: Frommann-Holzboog 2019). Bemerkenswert an der starken Verbindung Kants zu Baumgarten ist, dass diese Beziehung in der Forschung kaum thematisiert wurde und wird. Schwaiger attestiert Kant »regelrechte Baumgartenfixiertheit« bei »unverhohlenem Desinteresse« vor allem der Kant-Forschung an diesem Umstand (Clemens Schwaiger: *Alexander Gottlieb Baumgarten – ein intellektuelles Porträt: Studien zur Metaphysik und Ethik von Kants Leitautor*, Stuttgart: Frommann-Holzboog 2011, S. 128–129). Siehe dazu auch: Courtney D. Fugate/John Hymers (Hg.): *Baumgarten and Kant on Metaphysics*, Oxford: Oxford University Press 2018.

20 Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 15, S. 143–145. Die gedachte begriffliche Bestimmung aller Merkmale, die ein Ding braucht, um vollständig zu sein, nennt Kant die qualitative Vollkommenheit, im Unterschied zur quantita-

Herstellen eines Artefaktes ist Kant zufolge die Orientierung an Vollkommenheit in diesem neuen Sinn wichtig – nur, dass solch eine Vollkommenheit herzustellen, sofern lediglich bereits begrifflich vorgegebene Merkmale realisiert werden, laut Kant keine Kunst ist, sondern nur noch schulgerechte Umsetzung. Also weiß die Produzent:in, wenn sie einen Begriff davon hat, was sie beabsichtigt, sehr wohl, was sie tut. Die Unwissenheit der Künstler:in über ihr eigenes Tun kommt erst ins Spiel, wenn Kant zwischen dem Genie und schulmäßig gebildetem Talent unterscheidet: »Das Genie kann nur den reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die *Form* erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent [...].«²¹

Die »Verarbeitung« des »reichen Stoffs«, diese materiell herstellende Seite der Produktion, ist für Kant nicht das Wesentliche an der Kunstproduktion, sondern das Wesentliche ist die Idee: »den reichen Stoff« zu finden. Und erst wie die Idee zustande kommt bzw. gefunden wird, wird zum großen Rätsel – auch für die Künstler:in selbst. Die Künstler:in weiß Kant zufolge nicht, wie sie zu ihren Ideen kommt, wie sie zuallererst zu einer Vorstellung von ihrem Werk gelangt. Kant führt aus, dass »der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken [...].«²²

Und er schließt dabei auch aus, dass die Produzent:in im Ideenfindungsprozess auf Basis ästhetischer Urteile Ideen auswählt. Die Urteilskraft ist der Rolle der Rezipient:in vorbehalten: »Zur *Beurteilung* schöner Gegen-

tiven Vollkommenheit, die den Maßstab bildet, wie sehr ein Ding seinem Ideal nahekommmt, d.h. in welchen Merkmalen ein Ding seinem qualitativen Vollkommenheitsbegriff entspricht und in welchen nicht. Die Verhältnisse zwischen Begriff und Begriffsmerkmalen bleiben dabei innerbegriffliche Beziehungen, denen gegenüber sich das empirische Objekt als mangelhaft oder vollständig erweisen kann. So bleibt Kant seiner rein formalen Bestimmung des Vollkommenheitsbegriff – als Vollständigkeit aller zu einem Begriff gehörenden Merkmale – aus der Kritik der reinen Vernunft (S. 123–125) treu.

21 Kant, Kritik der Urteilskraft, § 47, S. 245 (Kursivierungen im Original gesperrt).

22 I. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 46, S. 243.

stände, als solcher, wird *Geschmack*, zur schönen Kunst selbst aber, d.i. der *Hervorbringung* solcher Gegenstände, wird *Genie* erfordert.«²³ Die Produktion zerfällt so in zwei Teile: Wie die Hervorbringung der Idee (durch das Genie) gelingt, bleibt unerklärt. Zur Umsetzung der Idee, sobald sie als Begriff deutlich wird, ist nur noch handwerkliches Geschick bzw. erlerntes Wissen gefordert. Der Übergang von der Idee zum Begriff bleibt ebenso rätselhaft wie die Ideenfindung selbst.

Damit implodiert die Idee als mögliches Leitmotiv für die ästhetische Produktion in Kants Geniebegriff. Und der Vollkommenheitsbegriff, der diese Funktion einst hatte, bleibt zwar zentral für die Herstellung von Artefakten, allerdings nur noch als Begriff für den planmäßigen Herstellungsakt.²⁴

4. Baumgartens Vorstellung von etwas Vollkommenem als Ziel, Beweggrund und Maßstab ästhetischen Handelns

In der Attraktivität vorgestellter zukünftiger Vollkommenheiten liegt der Grund, der von der Vorstellung zum Handeln und damit in die konkrete Produktion führt.

Wir haben für eine Ästhetik der Produktion die Frage nach der Notwendigkeit transparenter Leitmotive und Maßstäbe aus der Sicht der Produzent:in gestellt und eine detaillierte Beschreibung dieser Elemente für eine Produktionstheorie eingefordert. Was lässt sich dazu bei Baumgarten finden?

²³ Ebd., § 48, S. 246 (Kursivierungen im Original gesperrt).

²⁴ Für Kant gibt es theorieimmanente Gründe, sicherzustellen, dass das Genie in der Hervorbringung seiner Ideen keine Zwecke verfolgen, keinen Begriff vom Zustandekommen seiner Ideen haben darf. Diese Gründe haben damit zu tun, dass die Produkte des Genies nur der ästhetischen Urteilskraft zugänglich sind, während sie durch begriffliches bzw. zweckorientiertes Denken nicht zu fassen sind (wie Kant in den §§1–17 der *Kritik der Urteilskraft* ausführt). Analog muss die Idee zum Produkt für Kant wohl auch für die Produzent:in jenseits des begrifflichen Erkenntnishorizonts liegen. Wenn man Kant in diesem Punkt folgt, hat man allerdings bereits akzeptiert, dass es jenseits praktischer und begrifflicher Urteile keine weiteren Erkenntnisformen mehr gibt, denkt also bereits im Rahmen der kantischen Urteilstheorie.

Der Begriff, der bei Baumgarten genau das leistet – eine Richtlinie im ästhetischen Produzieren zu sein – ist der Begriff der sinnlichen Vollkommenheitserkenntnis (Met § 607). Was versteht nun Baumgarten unter sinnlicher Vollkommenheitserkenntnis? Um diesen zusammengesetzten Begriff transparent zu machen, ist es notwendig, etwas auszuholen und zunächst den Begriff der sinnlichen Erkenntnis und anschließend den der Vollkommenheit – so wie ihn Baumgarten versteht – zu umreißen.

Zur sinnlichen Erkenntnis: Baumgarten geht, das ist einer der bekanntesten Teile seiner Theorie, von zwei verschiedenen Erkenntnisvermögen aus: (erstens) der Ratio und (zweitens) der Sinnlichkeit als eigenständiger Erkenntnisform.

Die Ratio, die rationale Erkenntnis des Verstandes, ist ein Resultat des Denkens in Begriffen. Begriffliches Denken ist verallgemeinernd, fasst Individuelles über herausgegriffene Merkmale zu Allgemeinheiten zusammen und gliedert in dieser Weise unser Wahrnehmen und Denken.

Sinnliche Erkenntnis dagegen, als eigenständige Erkenntnisfähigkeit, ist nicht auf Verallgemeinerung ausgerichtet. Sie ist die Gegenbewegung zur Verallgemeinerung. Im Sinnlichen kann Merkmalsfülle – Detailreichtum – simultan erfasst und verarbeitet werden. Der Begriff, der diese Fähigkeit im sinnlichen Erkennen bei Baumgarten präzisiert, ist der Begriff der extensiven Klarheit:

Man setze zwei klare Gedanken mit gleichermaßen klaren Merkmalen, drei in dem einen, sechs in dem anderen, so wird letzterer klarer sein [...]. Also wird die Klarheit durch die Menge der Merkmale vermehrt [...]. Größere Klarheit aufgrund der Klarheit der Merkmale kann *intensiv*, aufgrund der Menge der Merkmale *extensiv größer* heißen (Met § 531, Herv. im Orig. in Großbuchstaben).²⁵

Auch im sinnlichen Erkennen wird die Überkomplexität des Erfahrbaren mittels Merkmalsdifferenzierung

25 Diese kurze Passage ist zentral für die von Baumgarten vorgenommene Aufwertung der Sinnlichkeit gegenüber Leibniz, welcher der Sinnlichkeit lediglich untergeordnete Erkenntnisrelevanz zugesteht. Vgl. Gottfried W. Leibniz: Philosophische Werke in vier Bänden, hg. von Ernst Cassirer, Hamburg: Meiner 1996, Teil I, S. 9–15.

erfasst, aber auf andere Weise als in der Ratio. Das Vermögen des sinnlichen Denkens besteht nicht darin, Merkmale zu isolieren und zu Allgemeinheiten zusammenzufassen, wie beim Verstandesdenken, sondern zu fokussieren: auf Elemente in der Fülle zu fokussieren, sie aber dabei im Kontext der Gesamtvorstellung zu belassen – ohne Abstriche, ohne »Abstraktion«, ohne »Verlust« (Aest § 560). Dagmar Mirbach führt in ihrem Vorwort zur *Aesthetica* Baumgartens sehr prägnant aus:

Die sinnliche Erkenntnis ist mithin ›keine Vorstufe zur Deutlichkeit‹ [...] der Vorstellungen der logischen Erkenntnis, sondern ihre ›Zielrichtung‹ ist gerade umgekehrt: Während sich die deutliche Erkenntnis – abstrahierend und analysierend – ›auf die mehreren Dingen zukommenden, gleichen Merkmale‹ konzentriert, ›um aus der Menge der Gleichen die Spezies zu bilden‹, achtet die sinnliche Erkenntnis – konkretisierend und synthetisierend – ›auf die möglichst reichhaltige Menge von Merkmalen, die das Eigentümliche und nicht Vergleichbare‹ des Gegenstands [...] ausmachen.«²⁶

Nun zum zweiten Teil des Begriffs der sinnlichen Vollkommenheitserkenntnis: Wie definiert Baumgarten Vollkommenheit und was bedeutet Vollkommenheitserkenntnis im Speziellen?

Im Unterschied zu Kants Vollkommenheitsbegriff ist jener Baumgartens nicht als Verhältnis zwischen einem Begriff und seinem Gegenstand konzipiert, sondern als intrinsische Eigenschaft einer denkbaren Sache. Das eröffnet Baumgarten die grundsätzliche Möglichkeit, nicht nur begrifflich beschreibbaren, sondern auch bloß sinnlich gegebenen Gegenständen oder Vorstellungen der Einbildungskraft Vollkommenheit zuzuschreiben.²⁷ Vollkommenheitserkenntnis gibt es demzufolge konsequenterweise in beiden Erkenntnisformen.

Baumgartens Vollkommenheitsbegriff (Met § 94–

26 D. Mirbach: »Einführung«, S. XLII.

27 Rein sinnlich erkannte Vollkommenheit ist also eine Erkenntnisform, die ohne Begriff auskommt. Für Kant wäre eine solche Erkenntnisform unmöglich, da für ihn jede Erkenntnis mit Begriffen verbunden ist. Vgl. I. Kant, Kritik der reinen Vernunft 1, S. 98.

100) ist komplex. Zunächst eine Annäherung: Wenn etwas in sich stimmig ist, einer inneren Logik gehorcht und zugleich ein möglichst reichhaltiges Ganzes ergibt, dann ist dieses Etwas vollkommen. Vollkommen ist, was in sich gut begründet ist, eine denkbare Sache, an der jeder erkennbare Baustein Sinn ergibt, etwas, bei dem jeder Teil etwas zum Ganzen beiträgt, etwas, das in seiner gesamten Vielfalt konsistent ist oder so erscheint.

Nun genauer: Der Gegenstandsbereich, auf den sich Baumgartens Vollkommenheitsbegriff beziehen kann, ist nur durch das Widerspruchsprinzip begrenzt. Es ist unerheblich, ob es sich um einen existierenden Gegenstand, einen Gedankengegenstand oder um ein Wahrnehmungs- oder Imaginationsphänomen handelt. Der Gegenstand muss nur denkbar, das heißt ohne Widersprüche sein. Vollkommenheit kann sich also (auch) – wie bei Kant – auf das Verhältnis von Begriffen und Begriffsmerkmalen beziehen, darüber hinaus jedoch auch noch auf jede andere (widerspruchsfrei denkbare) Vorstellung des Verstandes oder der Sinnlichkeit. Der Begriff ist wesentlich breiter angelegt.

Vollkommenheit ist zudem graduell bestimmt: Dinge oder Gedankengegenstände können mehr oder weniger vollkommen sein. Das ist ungewöhnlich, versteht man doch gewöhnlich unter Vollkommenheit etwas Absolutes; doch ermöglicht die graduelle Definition Baumgarten in weiterer Folge, nuanciert zwischen mehr oder weniger vollkommenen Vorstellungen zu unterscheiden und auf dieser Basis auch Entscheidungen im Produktionsprozess zu reflektieren. Die Produzent:in trifft nicht in jedem Fall eine Entscheidung des Typs: ›Dies ist ästhetisch anstrengenswert oder wertvoll, jenes nicht.‹ Es braucht kein Alles-oder-nichts-Prinzip, wenn man Graduierungen zulässt.

Und Vollkommenheit ist auch nicht an einen Gesamtgegenstand gebunden, sondern kann auch nur Teilen, räumlichen oder zeitlichen Abschnitten einer Sache, zukommen (wobei letztlich begrifflich zu bestimmen wäre, was ein Gesamtgegenstand und was ein Teil ist).

Was kennzeichnet nun spezifisch sinnliche Vollkommenheitserkenntnis? Darunter versteht Baumgarten die Wahrnehmung oder Imagination einer komplexen Sache, der man ansieht oder von der man sich lebhaft vorstellt, dass sie einer vollkommenen Ordnung oder Logik folgt,

die als Gesamteindruck erfasst wird – ohne notwendigerweise schon einen Begriff von der vorgestellten Sache haben zu müssen. »Stimmiges Erscheinen« wäre vielleicht ein passender zeitgemäßerer Ausdruck für sinnliche Vollkommenheitserkenntnis bei Baumgarten.²⁸ Ein Beispiel für den Unterschied zwischen begrifflich und sinnlich erkannter Vollkommenheit wäre die Unterscheidung zwischen der Partitur eines Musikstückes (verstanden als deren begriffliche Beschreibung²⁹) und seiner klanglich erlebten Umsetzung. Wir können die Stimmigkeit und in ihr den Aufbau des Musikstückes auch sinnlich erkennen, ohne einer zusätzlichen Kenntnis der Struktur als Partitur zu bedürfen. Zusätzlich und gleichzeitig zur Struktur erfassen wir im Sinnlichen all das, was eine sinnliche Wahrnehmung einzigartig macht, was sich der Verallgemeinerung entzieht: die besondere Ausdrucksart der Interpret:in, den speziellen Klang der individuellen Instrumente, die Akustik des Aufführungsraumes, die Nebengeräusche des Publikums und vieles weitere mehr. Baumgartens Punkt ist vor allem der: Wir erfassen dieselbe Vollkommenheit, die wir in begrifflicher Kenntnis einer Sache erfassen können, wenn wir aufmerksam sind, auch sinnlich als Stimmigkeit. Um Vollkommenheit in diesem Sinn als Phänomen anzuerkennen, bedarf es weder der Bindung an einen Begriff (wie bei Kant) noch der Unterstellung eines wohlgeordneten Universums. Es genügt das subjektive sinnliche Erleben oder die individuelle Vorstellungsgabe.

Damit ist der Begriff der sinnlichen Vollkommenheitserkenntnis ausreichend skizziert, um den nächsten Theoriebaustein von Baumgartens Produktionsästhetik in Augenschein zu nehmen: Baumgarten vertritt die Ansicht, dass Menschen Lust empfinden, wenn sie auf sinnlichem Wege Vollkommenheit erkennen (Met § 655). Und

28 Sinnliche Vollkommenheitserkenntnis als subjektive Erscheinung wird von Baumgarten mit Schönheit gleichgesetzt (Met § 662). Zwecks Abgrenzung von Kants Schönheitsempfinden, das keinerlei Erkenntnisfunktion besitzt, bleiben wir beim Ausdruck »Sinnliche Vollkommenheitserkenntnis«.

29 Man könnte die Partitur, sofern sie konkret vor Augen liegt, natürlich auch als sinnlich gegebenen Gegenstand betrachten, aber gemeint ist hier das verallgemeinernde Prinzip (die Partitur als Type, nicht als Token).

hier setzt der entscheidende Schritt für eine Produktionsästhetik an: Ein schönes Vorstellungsbild in der Gegenwart können wir genießen. Wir können aber auch zukünftige Vollkommenheit imaginieren, uns mögliche Vollkommenheit vorstellen, wir können uns zukünftige Vollkommenheiten bildlich machen. Exakt solche sinnlichen Vorstellungen von zukünftigen Vollkommenheiten sind es, die mit Baumgarten in der ästhetischen Produktion leitend sind, denn sie sind der Grund für ein Begehren. Und dieses Begehren ist der Antrieb, der von der bloßen Imagination zur Umsetzung führt. »Das Gesetz des Begehrensvermögens lautet: *Ich bemühe mich, dasjenige hervorzubringen, von dem ich vorhersehe, dass es gefallen wird, und erwarte, dass es durch meine Anstrengung zukünftig existieren wird.*« (Met § 665)

Baumgarten setzt also das Begehren als Handlungsmotiv, als Beweggrund. Sinnliches Erkennen und Handeln sind an dieser Stelle der Theorie unmittelbar miteinander verbunden. Die sinnliche Vorstellung einer erreichbaren, greifbaren, herstellbaren Vollkommenheit erzeugt Begehren und leitet das Handeln.

Damit zeichnet sich nun ab, wie sich bei Baumgarten der Begriff jenes Maßstabs gestaltet, der eingangs für eine Ästhetik der Produktion gefordert wurde: Die sinnliche Vorstellung einer zukünftigen Vollkommenheit steht zu Beginn der Tätigkeit. Sie ist der Impuls für die ästhetische Tätigkeit, bleibt über den Prozess hinweg präsent, verändert sich vielleicht auch während des Tätigseins (und verändert sich womöglich entscheidend, weil erst im Tun ein klares Bild entsteht).³⁰ Solche Vorstellungen zu Beginn ästhetischer Produktion können vage sein, nur Ahnungen von dem, was erreicht werden soll. Oder sie können schon konkreter sein und den weiteren Verlauf in einem höheren Maß mitgestalten.

Dabei ist die bestimmende Rolle des bewusst agierenden Subjekts in Relation zu sehen zu dem, was nicht oder nur teilweise in der Macht der Produzent:in liegt. Baumgarten geht explizit nicht allein und ausschließlich von einem planenden und aktiven Subjekt im Produktions-

30 Und sie ist schließlich der Grund dafür, dass wir mit unserem Tun zufrieden sind, dass wir an einem bestimmten Punkt aufhören, wenn die Vorstellung zufriedenstellend realisiert ist.

prozess aus. Gerade weil die Produzent:in bewusst sinnlich handelt, mit gedanklichem oder konkretem Material interagiert und nicht bloß plant, stößt sie auf Widerstände, reagiert sie auf Materialität, interagiert sie mit anderen Kräften im Prozess. Es gibt in Baumgartens Theorie das bewusst handelnde Subjekt, aber zugleich spielt die Umwelt eine entscheidende Rolle. Das Material, die umgebende Materie³¹ und natürlich auch die soziale Umgebung spielen mit. Und nicht zuletzt spielt auch das Unbewusste, das Baumgarten den »Grund der Seele«³² nennt (Met § 510–511), eine wichtige Rolle. Es bildet die Basis für die bewussten Entscheidungen.³³

5. Grenzen des Vollkommenheitsbegriffs in der ästhetischen Produktion

Wie weit ist sinnliche Vollkommenheitserkenntnis begrifflich nachvollziehbar und sprachlich – via Theorie oder Selbstbetrachtung der Produzent:in – beschreibbar? Baumgartens Ästhetik bietet durch eine weitere Ausdifferenzierung des Vollkommenheitsbegriffs Ansätze für eine Theorie der Produktion, setzt der begrifflichen Beschreibbarkeit ästhetischer Produktion aber auch eine klare Grenze.

Den im vorangegangenen Abschnitt skizzierten ›Motor‹ für die Produktion, nämlich die Erzeugung von begehrenswerten sinnlichen Vorstellungsbildern, entwirft Baumgarten bereits im Rahmen der *Metaphysica*. In der *Aesthetica* lotet Baumgarten die Grenzen aus, wie weit verschiedene Formen sinnlicher Vollkommenheitserkenntnis unterschieden werden können und wie viel sich vom Standpunkt der Theorie aus über konkrete Ausgestaltungen sinnlicher Vollkommenheit sagen lässt.

31 Baumgarten zufolge handelt auch die unbelebte Materie. Den Hintergrund für diese Auffassung bildet die Monadenlehre, die er von Leibniz übernimmt. Demnach ist die gesamte Materie, einschließlich der scheinbar leblosen Materie, sowohl durch Aktivität als auch durch Passivität gekennzeichnet (Met § 210), wenn auch manche Dinge aktiver sind als andere.

32 Im Original durch Großbuchstaben hervorgehoben.

33 Das Unbewusste wird allerdings von Baumgarten nicht weiter beschrieben bzw. differenziert.

Baumgarten mutet also seiner Theorie zu, Begriffe für nicht-begriffliche sinnliche Erkenntnisphänomene zu bilden, konkret für verschiedene Weisen, wie Vollkommenheit sinnlich erkannt und auch hergestellt werden kann. Dieses Anliegen wurde oft mit dem Versuch verwechselt, eine Regelästhetik zu entwickeln.³⁴ Doch geht es Baumgarten nicht um konkrete Anleitungen zur Herstellung von (Dicht-)Kunst, sondern um einen begrifflichen Rahmen ihrer Möglichkeiten.

In der *Aesthetica* (bzw. seinen Vorlesungen zur *Aesthetica*) unterscheidet Baumgarten sechs Dimensionen, die zur Hervorbringung vollkommener Vorstellungen im Rahmen der Rede- und Dichtkunst notwendig sind: »Reichtum«, »Adel«, »Wahrheit«, »Licht«, »Gründlichkeit« und »Leben«.³⁵ Diese Dimensionen lassen sich als Leitlinien für die ästhetische Produktion lesen, aber eben nur, wenn man sie als Spielraum für die Produktion begreift und nicht als starre Anweisungen im Sinne einer Regelästhetik. In ihrem Gebrauch müssen sie nämlich aufeinander abgestimmt werden. Man kann sich Baumgartens Dimensionen der Vollkommenheit wie Schieberegler eines Mischpults vorstellen: Wenn alle sechs auf den Maximalwert gestellt sind, übertönen sie sich gegenseitig und es entsteht nur Lärm. Worum es geht, ist die richtige Abmischung zu finden. Das impliziert, dass sinnlich erkennbare Vollkommenheit graduell variabel sein muss: Mehr oder weniger ist jeweils möglich. Es hängt vom konkreten sinnlichen Vorstellungsbild ab, was angebracht ist.

Es ist hier nicht der Raum, Baumgartens detaillierte Ausdifferenzierung der Vollkommenheitsdimensionen, die er im Zuge der *Aesthetica* entwickelt, nachzuzeichnen. Wir beschränken uns auf ein Beispiel aus der *Aesthetica*, betreffend die Dimension der (ästhetischen) Wahrheit:

Gerade in der Dichtung kann Wahrheit nicht Faktizität bedeuten, sondern Wahrheit in der Dichtung ist bei Baumgarten mit Plausibilität im Rahmen dessen, was in der

34 Vgl. D. Mirbach: »Einführung«, S. LIX.

35 Bernhard Poppe: Alexander Gottlieb Baumgarten seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntten Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Borna/Leipzig: Noske 1907, Koll § 22, S. 83.

Dichtung behauptet wird, gleichzusetzen: So gehört es zur Wahrheit der Aeneis Vergils, dass Aeneas der Sohn der Venus ist. Aber ebenso gehört es zur Wahrheit der Aeneis, dass Aeneas, wenn er nicht mit beiden Füßen gleichzeitig italienischen Boden betreten hat, entweder zuerst den linken oder den rechten Fuß an Land gesetzt hat (Aest § 430). Beide fiktiven Sachverhalte, die Abstammung des Aeneas und das Detail zur Landung in Italien, würde Baumgarten zur Wahrheit der Aeneis zählen, aber zur ästhetischen Wahrheit nur den ersteren. Denn die Herkunft des Aeneas wird für den Fortgang des Epos relevant, das Detail, mit welchem Fuß er zuerst an Land gegangen ist, jedoch nicht. Ästhetische Wahrheit als eine Dimension sinnlicher Vollkommenheit (in einer Erdichtung) betrifft also die Möglichkeiten der Auswahl, was überhaupt erzählt und dargestellt wird. Die Frage, mit welchem Fuß Aeneas Italien zuerst betritt, liegt, wie Baumgarten es formuliert, »unter dem ästhetischen Horizont« der Aeneis (Aest § 430).

Baumgarten buchstabiert im Zuge der *Aesthetica* weitere Facetten der Dimension der ästhetischen Wahrheit aus: Zur ästhetischen Wahrheit gehören nicht nur Relevanz und Widerspruchsfreiheit, sondern auch die »bedingte Möglichkeit« (Aest § 432) im Sinne einer Angabe nachvollziehbarer Gründe für erzählte Ereignisse (z.B. Aest § 438, 438), die ästhetische Wahrscheinlichkeit (u. a. Aest § 483) als Begriff für Wahrheiten, »derer wir nicht vollständig gewiß sind, in denen wir aber dennoch keine Falschheit irgendeiner Art erblicken« (Aest § 483).

Wie das Beispiel aus der Aeneis zeigt, wagt sich Baumgarten als Theoretiker weit in die Details künstlerischer Entscheidungen. Heute würde man derartige Einmischungen eher noch von Kunstkritiker:innen oder Lehrenden im Rahmen einer künstlerischen Ausbildung erwarten, doch ist dies wohl ein Effekt der Dominanz der Autonomieästhetik, die solche Einmischungen als Überschreitung des philosophischen Kompetenzbereichs betrachtet. Nimmt man von dieser Denkgewohnheit Abstand, so zeigt die Detailliertheit der Überlegungen im Rahmen der *Aesthetica*, wie sehr die künstlerische Produktion im Konkreten Baumgarten ein systematisches Anliegen war. Die begriffliche Systematik reicht von den allgemeinen Festlegungen der *Metaphysica* bis hin zu so speziellen Begriffen wie dem ästhetischen Horizont.

Doch gibt es auch einen Punkt, an dem Baumgarten haltmacht und nicht mehr die Begriffe, sondern die konkrete Dichtung selbst sprechen lässt. In den unzähligen Beispielen aus der römischen und griechischen Dichtkunst in der *Aesthetica* werden die verschiedenen Dimensionen der Vollkommenheit exemplarisch vorgeführt. Auf diese Weise macht sich Baumgarten – wie Frauke Berndt es formuliert – selbst zum Dichter,³⁶ lässt die Allgemeinheit der Begriffe hinter sich und vollzieht das konkrete Vorstellungsbild des jeweiligen Dichters nach. Die Beispiele sind in diesem Fall also nicht als Texte zu begreifen, sondern als Impulsgeber für die eigenen sinnlichen Vorstellungen der Leser:in, die durch das Beispiel evoziert werden sollen. Baumgarten kann so auf ganz einfache Weise von der rationalen Erkenntnisebene auf die sinnliche wechseln, kann erklären, was er tut, und gleichzeitig seine Leser:in in die Vorstellungswelten der Dichtungen mitnehmen. Er kann dies tun, weil er sich der Imaginationsfähigkeit seiner Leser:innen gewiss ist.

Wir möchten zusammenfassen, was uns an der fein granulierten Begrifflichkeit der Baumgarten'schen Produktionsästhetik instruktiv erscheint: Sie macht einen Dialog mit den Kunstproduzierenden (wieder) auf Augenhöhe möglich. Baumgarten selbst hat sein Interesse an den Entscheidungen und Vorstellungen der Produzent:in noch in der erklärten Absicht verteidigt, die sinnliche Erkenntnis (der Künste) für die Philosophie zu erschließen und damit den künstlerischen Wahrheiten einen gleichberechtigten Platz neben den Wahrheiten der Wissenschaften zuzugestehen:

»Man mag gegen unsere Wissenschaft einwenden, [...] daß Sinnliches, Einbildungen, [...], die Wirrnisse der Leidenschaften [...] den Philosophen unwürdig seien [...] Ich antworte: a) Ein Philosoph ist ein Mensch unter Menschen, und er tut nicht gut daran, wenn er glaubt, ein so großer Teil der menschlichen Erkenntnis sei ungehörig für ihn [...]«. (Aest § 6)

Nach Kant und mit dem Aufkommen der Autonomie-

36 »It is in this moment, in using examples, that the philosopher himself becomes a poet.« Vgl. Frauke Berndt: *Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature*, Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 118.

ästhetik hat sich das Problem jedoch verändert: Die Sinnlichkeit ist nicht mehr der Philosophie unwürdig, sondern die Gründe und die Details ästhetischer Entscheidungen erschienen der philosophischen Zurückhaltung nicht mehr angemessen. Es besteht jedoch unserer Ansicht nach kein guter Grund, sich systematisch der produktionsästhetischen Begriffsbildung zu enthalten. Sinnliche Vollkommenheitserkenntnis scheint grundsätzlich ein brauchbarer, wenn auch lange Zeit unbeachteter Begriff zu sein.³⁷

Wenn diese Tür wieder offen ist, wenn also sinnliche Erkenntnis in der Produktion grundsätzlich als tauglicher Gegenstand der Ästhetik (wieder) akzeptiert ist, kann die ästhetische Forschung ins Detail gehen und sich mit der Frage beschäftigen, was heute unter sinnlicher Vollkommenheitserkenntnis als Beweggrund und Motiv ästhetischer Produktion verstanden werden könnte – ob der Begriff, so wie ihn Baumgarten konzipiert hat, immer noch sinnvoll ist beziehungsweise ob er modifiziert werden muss oder modifiziert werden kann, um auf rezente Fragen besser antworten zu können.

Wir möchten nun einen Ausblick geben, was das Potenzial einer Ästhetik im Baumgarten'schen Sinne sein könnte:

6. Potenzial einer Aktualisierung des Vollkommenheitsbegriffs im Sinne Baumgartens für die ästhetische Produktion

Nachdem wir die Spezifika, die Baumgartens Ansatz für eine Produktionstheorie bietet, nachgezeichnet haben, lauten die entscheidenden Fragen: Welcher Gewinn ließe sich aus einer derartigen Renaissance einer auf sinnlicher Erkenntnis aufbauenden Produktionsästhetik für die Gegenwart ziehen? Was ist mit Baumgarten im Vergleich zu Kant gewonnen?

Kant verfehlt die eigentliche Stärke der Baumgarten'schen Ästhetik, wenn er vorschnell urteilt, dass sich »die Schönheit [nicht] in dem Begriff der Vollkommenheit

37 Und wenn es bei Kant Gründe für eine solche Zurückhaltung gibt, so sind sie jedenfalls in der Auseinandersetzung Kants mit Baumgarten nicht nachvollziehbar.

auflösen lasse«. ³⁸ Mit dem Begriff der Vollkommenheit hat Baumgarten ein Werkzeug in der Hand, den Begriff der Schönheit im Begriff der Vollkommenheit zu entfalten, anstatt ihn im Vollkommenheitsbegriff »aufzulösen«. Was meint Kant hier mit »auflösen«? Kant will vermeiden, Schönheit auf eine bestimmte intrinsische Eigenschaft des betrachteten Gegenstands zurückzuführen – auf seine Vollkommenheit. Doch legt er dabei seinen eigenen Vollkommenheitsbegriff an, der, wie beschrieben, so definiert ist, dass ein vollkommener Gegenstand in allen Eigenschaften seinem Begriff entspricht. Doch Baumgartens sinnlicher Vollkommenheitsbegriff ist ein ganz anderer: Dieser beschreibt keine Relation zwischen einem Begriff und seinem Gegenstand, sondern eine erkennbare Struktur aus Beziehungen zwischen sinnlichen Phänomenen, die wir als Stimmigkeit empfinden. Solche Strukturen können vielgestaltig sein (aus einem Guss, komplex, reduziert auf das Wesentliche, selbsterklärend, konsequent, sogar ein gewisses Maß an Hässlichkeit oder abstoßender Wirkung kann Baumgarten zufolge aus einer in sich vollkommenen Struktur entstehen³⁹), und diese Pluralität lässt sich – und hier kommen die Begriffe wieder ins Spiel – differenzieren und beschreiben.

Das bringt einige Vorteile – für die Theorie und darüber hinaus:

1.) Baumgartens differenzierter Vollkommenheitsbegriff erlaubt es ihm, mit begrifflichen Mitteln so nah wie möglich an die nicht mehr begrifflich erfassbaren sinnlichen Phänomene des ästhetischen Handelns und Erlebens in ihrer Vielgestalt heranzukommen.

2.) Damit geht einher, dass – neben der Differenzierung – auch eine Pluralisierung des Vollkommenheitsbegriffs denkbar wird. Darin liegt vielleicht einer der größten Vorteile seiner Theorie für die rezente Anwendung: Schönheits- oder besser Stimmigkeitsbegriffe (im Plural) als höchst verschiedenartige Ausformungen von sinnlich erlebbaren oder herstellbaren Vollkommenheiten nebeneinander gelten zu lassen und begrifflich erfassen zu können.

In Anbetracht der Umdeutung, die Baumgartens ursprünglicher mit dem Vollkommenheitsbegriff so eng

³⁸ I. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 15, S. 143.

³⁹ Aest § 18.

verwobener Ästhetik-Begriff im weiteren Verlauf der Geschichte erfahren hat, könnte man das Programm einer solchen Wieder-Erweiterung der philosophischen Ästhetik als *asthetische Ästhetik* begrifflich markieren,⁴⁰ um es von den später dominant gewordenen Ästhetiken abzugrenzen.

3.) Für die Produktion würde die Orientierung an einer empirisch ausgerichteten ästhetischen Ästhetik bedeuten, den Produktionsprozess ohne Bruch zwischen Idee und Umsetzung aus der introspektiven Sicht der Produzent:in phänomenal erfassbar zu machen. Die Produktionsästhetik könnte, in Dialog mit den Produzent:innen, auf Basis eigener Praxis oder im (imaginativen) Nachvollziehen der bewussten Beweggründe und Ziele eines Produktionsprozesses, diesen als bewusste Praxis begreifen. Mit anderen Worten: Sie könnte ästhetische Produktion als professionelle Praxis begreifen, die Wissen und Erkenntnis voraussetzt und im Handeln gleichzeitig auch erzeugt. Die Produktionsästhetik könnte auf ein weitaus größeres Begriffsinventar zur Beschreibung der vielgestaltigen Facetten ästhetischer Produktion zurückgreifen und zwischen deskriptiv-analytischen und introspektiv-verstehenden Perspektiven wechseln.

4.) Ein weiterer Vorzug einer an Baumgarten orientierten Sicht auf ästhetische Produktion liegt in der starken Verschränkung von Erkennen und Handeln als sinnlich erfahrbarer Interaktion mit der Umgebung. Wahrnehmen, Erleben und Handeln gehen in der Konzeption Baumgartens fließend ineinander über.

Damit ginge einher, Ästhetik wieder in jenem umfassenden Sinn zu begreifen, wie sie von Baumgarten konzipiert wurde: nämlich als eine eigenständige Erkenntnisform, die alle Bereiche menschlichen Erkennens und Handelns durchzieht, die in allen gesellschaftlichen Bereichen von Relevanz ist. Als eine universale Fähigkeit,⁴¹

40 Trotz der Redundanz, die sich ergibt, wenn man Baumgartens vom Begriff Aisthesis hergeleiteten Ästhetikbegriff zugrunde legt, wäre eine solche präzisierende Attribution zweckmäßig, um Baumgartens weiter gefassten Begriff zu markieren.

41 Universalitätsansprüche sind zu hinterfragen: Die Formulierung, die sinnliche Erkenntnisfähigkeit im Sinne Baumgartens sei eine universale menschliche Anlage, muss insofern relativiert werden, als die Beschäftigung mit und die

eine menschliche Anlage, aber auch als eine Neigung, der zu folgen stets zur Disposition steht. Immer noch wäre das sinnliche Handlungs- und Erkenntnisvermögen auch eine Fähigkeit, die zur Perfektion gebracht werden kann. Doch wäre sie nicht mehr auf die Kunst (als besonders elaborierte Form ästhetischer Produktion) konzentriert, sondern in allen Bereichen, in denen sinnliche Fähigkeiten erweitert und verfeinert werden können, von Bedeutung.

Wir verlassen damit den Fokus auf Produktionsästhetik in Richtung einer allgemeinen Ästhetik, die auch eine Erfahrungsästhetik mit einschließt – für Baumgarten sind beide Aspekte ohnehin untrennbar. Die angesprochene Erweiterung des Ästhetikbegriffs würde darüber hinaus aber auch eine Öffnung ästhetischer Begriffe in Richtung empirischer Soziologie zulassen. Die Diskussion darüber, was für wen als Kunst oder als ästhetisch wertvoll gilt, wäre über den Kunstkontext hinausgehend genereller zu führen. Die Kriterien, warum etwas von manchen als schön oder ansprechend empfunden wird und von anderen nicht, können mit Hilfe eines pluralisierten Vollkommenheitsbegriffs differenzierter zur Sprache gebracht werden. Unzählige Artefakte, die gemeinhin nicht als Kunstwerke gelten, werden – zumindest auch und in manchen Fällen sogar überwiegend – nach ästhetischen Kriterien produziert. Allein um dieser einfachen Feststellung gerecht zu werden, empfiehlt sich die begriffliche Differenzierung ästhetischer Erfahrungen und ästhetischer Herstellungsprozesse nach breiteren Kriterien. Für das Verständnis von Produktionsprozessen in derart breit aufgefasster ästhetischer Absicht bietet Baumgartens ungewöhnlicher – pluraler und graduier-

Verfeinerung von ästhetischen Fähigkeiten natürlich privilegierte Tätigkeiten sind, die nur für eine Minderheit von Personen realisierbar sind. Hier gilt dieselbe Kritik, wie sie beispielsweise auch am Universalitätsanspruch der Ästhetik Kants vorgebracht wird; vgl. dazu Ruth Sonderegger: »Zum kolonialen double bind der europäischen Ästhetik«, in: María do Mar Castro Varela/Leila Haghighat (Hg.), *Double Bind postkolonial*, Bielefeld: transcript 2023, S. 73–96. Auf der anderen Seite – ohne diese Kritik abschwächen zu wollen – gibt es Elemente der Theorie Baumgartens, die, gerade weil sie auf der Sinnlichkeit aufbauen und gerade weil ästhetisches Handeln nicht mehr nur an den (westlichen) Kunstkontext gebunden ist, in dieser Hinsicht interessante Ansätze bieten.

barer – Vollkommenheitsbegriff eine systematische Basis.

Im Vergleich dazu schafft das »interesselose Wohlgefallen« Kants als Kriterium für wahrhaft ästhetische Urteile einen exklusiven, »reinen« Geschmacks- und in Folge Kunstbegriff, der andere Möglichkeiten ausschließt und abwertet:

»Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der *Reize* und *Rührungen* zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.«⁴²

So bleibt, sobald Kant seinen reinen Ästhetikbegriff auf die »Kunst des Genies« (§46) bezieht (und vom Natur-schönen und Erhabenen absieht), eine theoretische Leerstelle übrig, die gerade durch ihre explizit formulierte Unerklärbarkeit des Produktionsprozesses Exklusivität schafft, die sich später im Zuge der Rezeption Kants auf das gesamte, erst nach Kant neu entstehende Kunstfeld ausbreiten wird.⁴³

Mit der Baumgarten'schen Transparenz des Schönheitsbegriffs in seiner Orientierung an sinnlicher Vollkommenheit wird es dagegen möglich, Schönheit in verschiedensten Varianten, Schattierungen und Ausformulierungen zu denken. Diese – bereits angesprochene – empirische Öffnung hat folgenden Vorteil: Sie öffnet das Feld für einen empirischen, soziologischen Blick auf die Frage nach den Maßstäben des Ästhetischen, statt zu

42 I. Kant: Kritik der Urteilskraft, § 13, S. 138 (Kursivierungen im Original gesperrt). Dem Imperativ, die eigenen universalen (auch ästhetischen) Anlagen selbstbestimmt und frei einzusetzen, stehen andere Aussagen Kants entgegen, die diese Fähigkeit zur Befreiung des Denkens einer Vielzahl von Menschen absprechen. Vgl. auch dazu Ruth Sonderegger: »Zum kolonialen double bind der europäischen Ästhetik«.

43 Wie und in welchem Ausmaß es bereits in der kantischen Theorie angelegt ist, dass auf Produktionsseite die »Kunst des Genies« und auf Rezeptionsseite das »reine« Geschmacksurteil einer exklusiven Gruppe von »Nicht-Barbaren« vorbehalten bleibt, ist eine strittige Frage. Kants Aussagen über die ästhetische Urteilskraft »savoyischer Bauern«, »Irokesen« und anderer außereuropäischer Völker lassen jedoch den Schluss zu, dass Kant nicht nur *de iure*, sondern auch *de facto* einen sozial exklusiven Ästhetikbegriff seiner Theorie zugrunde legt (vgl. nochmals Ruth Sonderegger, »Zum kolonialen double bind der europäischen Ästhetik«).

definieren, was beispielsweise ästhetische Produktion von anderen Formen der Produktion unterscheidet – oder anders gesagt – was Kunst sei.⁴⁴

Seit Bourdieu 1979 *Die feinen Unterschiede* veröffentlicht hat, ist es soziologisch betrachtet obsolet, von einem einheitlichen Geschmacksbegriff bzw. Kunstbegriff auszugehen. Bourdieu belegt dort die soziale Bedingtheit und Unterschiedlichkeit von Geschmack überzeugend und auf breiter empirischer Basis.⁴⁵ Bourdieu zeigt: Vieles von dem, was in einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe, zum Beispiel unter höher gebildeten (und ökonomisch bessergestellten) Menschen im Frankreich der 1970er Jahre als ästhetisch gilt, gilt Angehörigen der unteren Gesellschaftsschichten (zur selben Zeit im selben Land) als hässlich, unverständlich oder schlicht sinnlos. Die von Kant geforderte Befreiung der ästhetischen Urteilskraft von Lust und Begehren, von praktischen Zwecken oder von Erkenntnisinteressen wird etwa im Arbeiter:innenmilieu tendenziell abgelehnt, und speziell von der Kunst wird dort gefordert, dass sie (auch) einen Vorteil bringen solle, sei es Erkenntnisgewinn, Lustgewinn oder einen praktischen Nutzen. Ein derartiger Zugang bildet geradezu die empirisch vorfindbare Negation des kantischen Ästhetikbegriffs bzw. seiner »Kunst des Genies«, wie Bourdieu in seiner Studie – die durchaus explizit als Kant-Kritik geschrieben ist – bemerkt.⁴⁶ Auch wenn Bourdieus empirisches Material dem Kontext der 1970er Jahre in Frankreich entstammt, bleiben seine Be-

44 Eine lesenswerte Analyse zur Frage, was Kunst ist, findet sich in der erst kürzlich auf Deutsch erschienenen *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis* von Władysław Tatarkiewicz (Berlin: Suhrkamp 2023, im polnischen Original schon 1976). Tatarkiewicz konstatiert für den modernen Kunstbegriff eine doppelte Unbestimmtheit, die sich im 19. Jahrhundert entwickelt und bis dato fortwirkt: Weder ist seither der Begriffsumfang des Kunstbegriffs (was darunter fällt) klar bestimmt, noch dessen Begriffsinhalt (was mit Kunst gemeint ist) (ebd., S. 48).

45 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp ²²2012. Wir gehen davon aus, dass die wesentlichen Erkenntnisse Bourdieus auf aktuelle westliche Gesellschaften immer noch zutreffen.

46 Ebd., S. 81f.

funde überzeugend und für die philosophischen Ästhetik von Relevanz, wenn sie sich nicht – soziologisch gesehen – auf eine Akademie- oder reine Avantgarde-Ästhetik beschränken will.

Eine für den empirischen, sozialwissenschaftlichen und historischen Blick offene philosophische Ästhetik wäre in der Lage, derartig konträre Geschmacks- und Kunstvorstellungen innerhalb desselben theoretischen Rahmens zu begreifen, ohne dabei den systematischen Anspruch aufzugeben, das Ästhetische in seiner ganzen Breite zu erfassen.

Literatur

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*: lateinisch-deutsch, hg. von Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner 2007. Bd. 1: §§1–613. Bd. 2: §§614–904.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Metaphysik/Metaphysica*. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2011.

Berndt, Frauke: *Facing Poetry*. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature, Berlin/Boston: De Gruyter 2020.

Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede*. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. 22. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.

Bubner, Rüdiger. *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Übersetzt von Joseph Vogl und Bernd Schwibs. 8. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

Fugate, Courtney D./Hymers, John (Hg.): *Baumgarten and Kant on Metaphysics*, Oxford: Oxford University Press 2018.

Kant: *Immanuel: Werkausgabe in 12 Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. III: *Kritik der reinen Vernunft* 1. 13. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.

Kant, Immanuel: *Werkausgabe in 12 Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. X: *Kritik der Urteilskraft*. 13. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Kant, Immanuel: *Neue Reflexionen*. Die frühen Notate zu Baumgartens »Metaphysica« mit einer Edition der dritten Auflage dieses Werks, hg. von Günter Gawlick, Lothar Kreimendahl und Werner Stark, Stuttgart: Frommann-Holzboog 2019.

-
- Leibniz, Gottfried W.: Philosophische Werke in vier Bänden, hg. von Ernst Cassirer, übers. von Artur Buchenau. Hamburg: Meiner 1996.
-
- Menke, Christoph: Die Kraft der Kunst, Berlin: Suhrkamp 2013.
-
- Mirbach, Dagmar: »Einführung zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/58)«, in: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, Bd. 1, hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg: Meiner 2007, S. XV–LXXX.
-
- Poppe, Bernhard: Alexander Gottlieb Baumgarten seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntenen Handschrift der *Ästhetik* Baumgartens, Borna-Leipzig: Buchdruckerei Robert Noske 1907.
-
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. und übers. von Maria Muhle, Berlin: b_books 2008.
-
- Schwaiger, Clemens: Alexander Gottlieb Baumgarten – ein intellektuelles Porträt: Studien zur Metaphysik und Ethik von Kants Leitautor, Stuttgart: Frommann-Holzboog 2011.
-
- Siegmund, Judith: Zweck und Zweckfreiheit: Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, Stuttgart: Metzler 2019.
-
- Sonderegger, Ruth: »Zum kolonialen double bind der europäischen Ästhetik«, in: María do Mar Castro Varela/Leila Haghghat (Hg.), *Double Bind postkolonial*, Bielefeld: transcript 2023, S. 73–96.
-
- Tatarkiewicz, Władysław: Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis, Berlin: Suhrkamp 2023.