

Ingeniöse Anschauung.

Das ›phaenomenon‹ in

Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik

EKKEHARD KNÖRER

1. Ästhetische Ideologie

Die »intellektuelle Anschauung« wird zur Scheinlösung eines Problems, das sich erst durch die transzendente Wende Immanuel Kants stellt. In der Begründung der Ästhetik bei Alexander Gottlieb Baumgarten, die sich noch ganz im Rahmen der ontologischen Ordnung der Schulphilosophie abspielt, ist es dagegen nicht die Unmöglichkeit, sondern gerade die Selbstverständlichkeit von Evidenz, die in den Verdacht einer ästhetischen Ideologie geraten muss. Dieser Verdacht setzt an der fundamentalen Umstrukturierung an, die Baumgarten am und im schulphilosophischen System vornimmt. Behauptet wird nicht weniger als die Philosophiefähigkeit der Welt des Phänomenalen und damit der einzelnen Erscheinung. Baumgartens zentrale These lautet, dass das *phaenomenon* als Ergebnis einer Vermögenstechnik des Zur-Erscheinung-Bringens im Medium des Sensitiven einen anders nicht einzuholenden und damit der begrifflichen, also genuin philosophischen, Analyse mindestens adäquaten Zugang zur Welt erschließt. Und die Welt des Phänomenalen, als deren Philosoph sich Baumgarten versteht, ist die Welt der – per definitionem: schönen – Künste und des Künstlers, dessen vor aller Technik gelegene Kernaktivität in der Umsetzung von sinnlicher, das ist nicht-begrifflicher Wahrnehmung in sinnliche, das ist nicht-begriffliche Darstellung besteht. Die Ästhetik, als auf den einstmals mit rhetorischen Techniken und poetischen Absichten verbundenen Vermögen aufruhende Wissenschaft, gewinnt so eine nie ganz in die eine oder andere Richtung aufgelöste Doppelgestalt: Sie ist Theorie der sensitiven Erkenntnis und der künstlerischen Produktion zugleich.

Als problematisch erweist sich dabei vor allem die vermeintlich unproblematische Phänomenalität des Phänomens. Am klarsten hat Rü-

diger Campe im rückwirkenden Anschluss an Paul de Mans Analysen von Kant und Hegel das Moment potenzieller Ideologie in Baumgartens Entwurf der Ästhetik benannt:

»[A]uch wenn Baumgartens Zuwendung zur *cognitio sensitiva* den Bereich des Erkennens um eigene Strukturen des Sinnlichen erweitert, so unterstellt er doch zugleich alles, was nun Gegenstand der ›sinnlichen Anschauung‹ ist, dem allgemeinen Modell der Erkenntnis. *Cognitio sensitiva*, als Leitbegriff genommen, fügt insoweit die Philosophie der Kunst in das Schema der Gegenüberstellung von erkennendem Subjekt und zu erkennendem Gegenstand ein und unterstellt damit, das Kunstwerk sei dem Betrachter als ästhetischer Gegenstand schon in den Blick gefallen. Die Evidenz, in der das geschehen kann, oder die Evidenz, die man dem Werk einzeichnet, so dass es in den Blick fällt, wären aus der Sicht einer solchen Ästhetik dem Betrachter wie naturgegeben als subjektives Vermögen eingeboren.« (Campe 2001: 243)

Diese Gefahr wird beschrieben als »Verwechslung oder Ineinssetzung« von »sprachlich rhetorischen Strukturen und der Phänomenalität der Anschauung« (ebd.). Rüdiger Campe untersucht das Problem am rhetorischen Begriff der *evidentia*, der – parallel zur Differenz von Rhetorik und Phänomen – traditionell gedoppelt ist in die »Bedeutung von unhintergebar gegebener und von figural herstellbarer Evidenz« (ebd.). Im Fortgang seiner Untersuchung stellt er diese bei Baumgarten nachzuzeichnende Doppelung in den Rahmen einer wissenschaftshistorisch zu beobachtenden Umorientierung in der Konstellierung von Evidenz als »Konzept und Figur« zwischen Pascal und Kant. Im zweiten Buch seiner »Aesthetica«, so Campes überzeugende Rehabilitation, entwickelt Baumgarten – wenn auch nicht frei von Zweideutigkeiten und stets in den Grenzen einer »rhétorique restreinte« – den Entwurf einer Rhetorik, die, gruppiert um die Metapher des ›Lichts‹, bedeutungstheoretisch und, gruppiert um den Begriff der Evidenz, persuasionstheoretisch argumentiert.

Mir geht es um eine eher mikrologische Beobachtung an anderer Stelle – und zwar am schmalen Grundlegungsteil der Ästhetik. Hier beschreibt Baumgarten die dem Können vorausgesetzte Naturanlage des »felix aestheticus«, den schönen Geist des Schöngeists, der es ihm ermöglicht, die »perfectio phaenomenon«, die vollendete Erscheinung als höchste Erkenntnisform im Bereich des »analogon rationis« zu produzieren. Diese in den ersten Paragraphen entwickelte, für alles weitere ganz fundamentale »aesthetica naturalis« ist gewiss der ideologieanfälligste Teil des ganzen Projekts. Hier lässt sich *en détail* das Auftauchen des Phänomen-Aspekts der Erscheinung nachzeichnen und, sozusagen *in statu nascendi*, benennen und beschreiben. Meine These ist jedoch, dass auch an dieser Stelle, allen vorhandenen Naturalisierungstendenzen zum Trotz, nicht ohne weiteres der Umschlag in die schiere Evidenz von Phänomenalitäten erfolgt. Seinen Grund hat dies in Baum-

gartens Übernahme eines zunächst eher unscheinbaren Begriffs, nämlich des Begriffs *ingenium*. Dieser wird in der »Aesthetica« im durchaus strikten Anschluss an den *ingenium*-Theoretiker Dominique Bouhours umgearbeitet, und zwar von seiner an topische Inventionsverfahren geknüpften proto- und post-rhetorischen Version im 17. Jahrhundert in eine eingeborene Seelen- und Vermögenstechnik, der, auch im Auftreten im Text, das Phänomenale als immer nur appositiv hinzugefügter Begriff des *phaenomenon* entspringt. Aber eben nicht ohne weiteres. Der Technik-Aspekt des *ingenium* wirkt fort und sorgt für beträchtliche Komplizierungen in der Beschreibung des *phaenomenon* in seiner Doppelgestalt von Erschienenem und zur Erscheinung Gebrachtem. Bevor ich diese komplexen und von Baumgarten subtil beschriebenen Prozesse genauer darstelle, schiebe ich eine äußerst knappe Darstellung der Geschichte des *ingenium* ein, um die Chance (und den Ballast), die der Begriff für die neue Philosophie der Ästhetik bedeutet, zu umreißen.

2. Geschichte des ›ingenium‹

Der Begriff des *ingenium* markiert durch die Geschichte seiner Verwendung hindurch den Ort einer systematischen Unruhe. Als »natürliche Begabung« liegt das *ingenium* noch vor der Kunst der Rhetorik, die ohne diese *spezifische* Begabung überhaupt nicht auszuüben ist. Speziell ist sie als Voraussetzung für den Redner wie den Dichter, nicht aber für den Philosophen, dessen begriffliches Prozessieren sich der Begabung des Verstandes zur Logik verdankt. Entsprechend fungiert die Logik durch die Geschichte des *ingenium* hindurch als dessen Gegenbild – und zwar genau deshalb, weil es keine Logik des *ingenium* gibt, weil, genauer gesagt, mit dem Begriff des *ingenium* eine Fähigkeit des nicht-begrifflichen Prozessierens benannt ist, das der Logik sich charakteristisch entzieht. Freilich ist das Moment des Entzugs charakteristisch auch für das Verhältnis zu den Künsten des *ingenium*. Als ihr Fundament entzieht es sich der Kunst der Rede, die als lehrbare Technik auf ihm aufsitzt. Das *ingenium* ist das Können und nicht die Kunst – und doch verdankt sich die Kunst, als Instituierbarkeit der Rede, zuletzt diesem Können.

Den Normalzuständen der Rhetorik, auch da, wo sie mit der Renaissance in Poetiken umzuschlagen und überzugreifen beginnt, bleibt, ohne dass daraus größere Konsequenzen gezogen würden, das *ingenium* als selbstverständliche Voraussetzung zugrundegelegt. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts kommt es jedoch zu einer erstaunlichen Sonderentwicklung, die man bisher oft als systematisch unwichtigen manieristischen Seitenzweig der Theoriegeschichte begriffen hat. In zeitlicher Parallele zur Entwicklung jener mit den Namen Francis Bacon und

René Descartes verbundenen neuen Tendenzen der Philosophie, die der Kultur des Rhetorischen binnen eines guten Jahrhunderts den Garaus machen werden, entsteht mit Schwerpunkt in Italien und Spanien und im engen Bezug auf eine manieristische Praxis der Dichtung (Gongora, Marino) jene neuartige Sonderform der Rhetorik und Poetik, die Baltasar Gracián in einem gleichnamigen Traktat auf den völlig zutreffenden Begriff einer »arte de ingenio« bringt. Erstmals wird hier der systematische Versuch gemacht, eine Kunst zu entwickeln, die nichts anderes ist als die Kunst jenes Könnens, das der Kunst vorausliegt. Keine Theorie oder Logik (beides muss systematisch unmöglich sein), sondern eine Technik des Könnens, die als Technik exzessiver Form- und Figurbildung nach der Voraussetzung der von der Rhetorik und Poetik hervorgebrachten Formen und Figuren fragt. Ihre beiden zentralen Theoretiker, Baltasar Gracián und Emmanuele Tesauro in seinem »Cannocchiale Aristotelico«, entwerfen die neue Kunst als Steigerungsform der Rhetorik – in Wahrheit aber geht es um sehr grundsätzliche Fragen der Figurbildung, die gerade an der Verdopplung und Paradoxierung von Sinn durch zu Pointen gespitzte meta-rhetorische Techniken sichtbar werden. Das *ingenium* ist immer tätig, wo Rede produziert wird, die neue Kunst des Könnens führt es mit beispielgesättigter Lust an ihren zur Kenntlichkeit entstellenden Techniken der Übertreibung vor Augen.

Technisch wiederum wird das *ingenium* in Verbindung mit der klassischen Kunst der *inventio*, der Topik. An den topischen Örtern findet sich bekanntlich nichts Neues, es lässt sich im besten Falle bereits Bekanntes neu entdecken. Topikgestützte *inventio* versteht sich als Rede begründender Akt des Wieder-Holens und Wieder-Findens. In der Kombinations- und Konfrontationskunst des *ingenium* aber entsteht, so die Vorstellung aller einschlägigen Traktate des 17. Jahrhunderts, das Neue durch Verblüffung und Erstaunen hervorruhende Rekombination des zuvor nicht Kombinierten. Die »arte de ingenio« ist nicht die Kunst des Denkens – wie sie etwa in der »L'Art de penser«, der Logik von Port Royal entwickelt wird –, sondern die Kunst des Pointen produzierenden Zusammendenkens von zuvor noch nicht Zusammengedachtem. Nicht jedes neuartige Zusammendenken freilich ist ingeniös. Die Pointe verlangt nach einem eigentümlichen Sehen, das zwar auf Verfahren gestützt ist, aber keiner Regel und keiner Logik gehorcht. Auf den Begriff des *ingenium* wird nun das Moment des genuin Unvorhersehbaren gebracht, das dafür sorgt, dass man auf Kombinationen kommt, auf die man erst einmal kommen muss. Das Können, dessen Kunst hier entwickelt wird, erweist sich also als das allen Rechnungen entzogene Moment des Auf-etwas-Kommen-Könnens. Das *ingenium* benennt den nicht auf den Begriff zu bringenden Sprung von der Topik zur Pointe, der sich nicht dem Verstehen und der Rekon-

struktion, aber der Regel und jeder Regelbarkeit entzieht.¹ Das Neue, so die Unterstellung, kommt in die Welt nicht als absolut Neues, sondern in genau diesem Spalt, den die Ordnung für das Eindringen des Außerordentlichen lässt.²

Auf die neue Kunst des *ingenium* gibt es, grob gesagt, zwei unmittelbare Reaktionen. Einerseits wird sie, vor allem im französischen Diskurs, zum bloßen Spiel entschärft, das Effekte macht, die dann »schöne« heißen, aber ohne Auswirkungen auf die Ordnung der Dinge bleibt, die eben weiterhin logisch zu denken ist. Andererseits kommt es zu Versuchen, das ingeniose Zusammendenken als ernsthafte Alternative zum logisch geregelten Denken des Klaren und Deutlichen zu entfalten, das mit Descartes seinen Siegeszug durch neue Wissenschaftstheorien und Institutionen wie die *Royal Academy* angetreten hat. Die entschiedenste Position vertritt hierbei der in Neapel lehrende Rhetorikprofessor Giambattista Vico, der das Denken durch stets quer schlagende Figurbildung dem Denken *more geometrico*, also in logischer Verkettung, gegenüberstellt – und die überlegene Kreativität des Ersteren zu beschwören sucht. Jede Fantasietätigkeit, die Neues und Überraschendes hervorbringt, so sein Argument, ist ingenios fundiert, das heißt sie basiert auf verwinkelten Bewegungen des Denkens, nicht auf Verkettungen logischen Schließens. Mit einigem Recht ließe sich Baumgartens Formulierung vom »analogon rationis« bereits auf Vicos Projekt des ingeniosen Denkens anwenden.

3. Der Witz der Ästhetik

Alexander Gottlieb Baumgartens Projekt der Ästhetik weist einige Parallelen zu Vicos Alternativentwurf zur Logik auf. Bei Baumgarten frei-

1. Klassisch war dieses Moment – auch unter dem Namen *ingenium* bzw. griechisch »euphyia« – an einen sehr spezifischen Ort verlegt, nämlich den der Trope der Metapher, die schon bei Aristoteles unter Originalitätsdruck steht. Die Ansiedlung des Metaphorischen in der *elocutio*, die dem Rede begründenden inventiven Akt nachgeordnet ist, wirkt dabei freilich ebenso entschärfend wie die hauptsächliche Verortung der (originellen) Metapher in der Poetik.

2. Es ist kein Wunder, dass etwa Emmanuele Tesauro in seinem Drang, noch die abgelegensten Kombinationen emphatisch zuzulassen, dieses Moment im Anschluss an alte Mania-Theorien zum Wahnsinn dramatisiert. Nahe liegt diese Dramatisierung innerhalb einer ontologisch verstandenen Ordnung, die die neuen Züge des *ingenium* nicht als Perspektivierung, sondern als Verzerrung der Züge der Dinge in ihrem Sein, nicht in Hinsichten, begreifen muss. Freilich lassen sich gerade in diesen Traktaten Ansätze zu einem Denken des Perspektivischen finden, wie es im Horizont möglicher Totalität auch von Leibniz, ohne diesen Horizont dann sehr viel später von Nietzsche entworfen wird.

lich trifft der – mit dem Namen Bouhours eindeutig markierte – Impetus der *ingenium*-Theorie als Alternative zur logisch geregelten Erkenntnis auf das von Leibniz geprägte schulphilosophische System. Das menschliche Wahrnehmen, Erfahren und Denken ist dabei auf einzelne Vermögen verteilt, die im Rahmen einer Repräsentations-ontologie immer schon als erkenntnisförmig strukturiert vorgestellt sind. Die Vernunft als höheres Vermögen tritt darin mit den niederen Vermögen wie Einbildungskraft, Witz und Gedächtnis in ein Eigentümliches Verhältnis zwischen Hierarchie, Analogie und Konkurrenz.

Leibniz entwirft die menschliche Erkenntnis in seinen »Meditationes« als steigerbar, vom Dunklen ins Helle, vom Unvollständigen ins Vollständige:

»Die Erkenntnis ist also entweder dunkel oder *klar* und die klare Erkenntnis wiederum entweder verworren oder *deutlich*, die deutliche Erkenntnis aber entweder inadäquat oder *adäquat* und gleichfalls entweder symbolisch oder *intuitiv*; wenn aber die Erkenntnis zugleich adäquat und intuitiv ist, so ist sie am vollkommensten.« (Leibniz 1985: 32f.)

Die vollkommenste freilich haben wir nie. Dunkle Erkenntnis aber, am Beginn dieses Wegs der Unterscheidungen, liegt vor aller benennbaren Scheidung und Scheidbarkeit, vor aller Wahrnehmung bestimmbarer Unterschiede und Ähnlichkeiten. Ich erinnere etwas, »irgendeine Blume«, ein Tier und kann doch den Unterschied zum ihm »Nahestehenden« nicht nennen. Es fehlt an der Möglichkeit, Unterschiede, Markierungen anzubringen, also – in der späteren, mit Leibniz' Begriffen der Erkenntnis verschmelzenden Sprache der Vermögen – an den Zugriffsmöglichkeiten von Einbildungskraft, Scharfsinn und Witz. Diese, als Vermögen des Wiedererkennens, des Als-etwas-und-nicht-etwas-anderes-Erkennens, produzieren da, wo sie tätig werden können, die als »klar« bezeichnete Erkenntnis. Als deutliche führt sie auf den Weg der Zergliederung des Begriffs, auf eine präzise Erkenntnis, wie sie »die Münzwardeine vom Golde haben« (ebd.: 35). »Adäquat« ist die Analyse, wo sie ans Ende gelangt, und menschenmöglich ist sie bestenfalls, so Leibniz, auf dem Gebiet des »Wissen[s] von den Zahlen« (ebd.: 37). Von besonderem Interesse für die Entwicklung der Ästhetik wird jedoch nicht der Bereich des Adäquaten, des Symbolischen oder auch nur des Deutlichen sein, sondern die Zwischenebene des Klar-Verworrenen. Verworren bleibt die Erkenntnis, wenn das Aufklaren zur Deutlichkeit als Zergliederung des Gegenstands nicht möglich ist. Das einschlägige Gebiet des Verworrenen ist, das zeigen Leibniz' Beispiele, die Sinneserkenntnis:

»Verworren ist [die Erkenntnis], wenn ich freilich nicht genügend Kennzeichen gesondert aufzählen kann, um die Sache von anderen zu unterscheiden, wenn auch jene Sache

solche Kennzeichen und Merkmale tatsächlich besitzt, in welche ihr Begriff aufgelöst werden kann: so erkennen wir zwar Farben, Gerüche, Geschmacksempfindungen, und andere den Sinnen eigentümliche Gegenstände hinreichend klar und unterscheiden sie voneinander, aber auf Grund des einfachen Zeugnisses der Sinne, nicht jedoch auf Grund aussagbarer Kennzeichen. Daher können wir weder dem Blinden erklären, was rot ist, noch anderen Derartiges verdeutlichen, wenn wir sie nicht vor die gegenwärtige Sache führen und bewirken, dass sie dasselbe sehen, riechen oder schmecken, oder wenn wir sie nicht wenigstens an irgendeine ähnliche vergangene Perzeption erinnern.« (Ebd.: 33/35)

Verworren bleibt einem also, wovon man sich keinen Begriff gemacht hat, was man vor Augen – und die anderen Sinne – geführt bekommen muss, um es zu erkennen als etwas, das man in Zukunft wiedererkennen kann. Sogleich kommt Leibniz hier von den Sinnen auf den Künstler und das *Je-ne-sais-quoi*, das dessen spezifische Erkenntnisdomäne ist:

»Auf ähnliche Weise sehen wir Maler und andere Künstler angemessen erkennen, was richtig und was fehlerhaft gemacht ist, ohne dass sie oft den Grund ihres Urteils angeben können, und dem Fragenden sagen, sie vermissten etwas, ich weiß nicht was, in dem Gegenstande, der ihnen missfällt.« (Ebd.: 34f.)

Das Urteil ohne Grund, ohne Schlussverfahren, das »Ich weiß nicht was« als umso sichereres Wissen, dass [...], ist die Eigenart des verworrenen Erkennens. Und an diesem Punkt der Frage nach der Art des Unterschieds zwischen »klar-deutlicher«, das heißt einzelne Merkmale erkennender und nennender, und »klar-verworrener« Erkenntnis, die die Merkmale oder den Gegenstand zwar wiedererkennen, aber nicht ins einzelne zu differenzieren vermag – an diesem Punkt wird sich in der Folge das ganze Verhältnis von Philosophie und Ästhetik, von sinnlicher und von Vernunftkenntnis anlagern und ausdifferenzieren. Christian Wolff hat, in selbst erklärter Leibniz-Nachfolge, nicht nur die Opposition von Sinnes- und Verstandeserkenntnis betont, sondern diese Differenz auch ausdrücklich auf das Verhältnis der unteren und oberen Verstandesvermögen bezogen. Und dieses Verhältnis bleibt bei ihm hierarchisch. Der Unterschied zwischen deutlicher und bloß klarer Erkenntnis wird auf die Differenz der höheren und niederer Verstandeserkenntnis gebracht, auf die Differenz, grob gesagt, von Vernunft und Sinnesempfindung. Hier nun hat der Witz (als Übersetzung von *ingenium*) in Wolffs systematischer Philosophie seinen genau bestimmbaren Platz, und zwar innerhalb der Metaphysik in der Unterabteilung Psychologie. Die entworfene empirische Psychologie ist eine Lehre von den als natürlich, aber der Verbesserung zugänglich vorgestellten Vermögen des menschlichen Verstandes, deren eines eben der wie folgt bestimmte Witz ist:

»Je mehr einer also Aehnlichkeiten zu entdecken weiß, je mehr hat er Witz und je sinnreicher³ ist er: ingleichen je verborgener Aehnlichkeiten einer entdecken kan, je grösser ist sein Witz. Hingegen ist einer mit geringerem Witze begabet, wenn er gar schwerlich Aehnlichkeiten entdecken kan.« (Wolff 1983a: § 860)

Der Witz, als Bestandteil einer Erkenntnistheorie, erlaubt verschiedene Akzentuierungen. Wird die Fähigkeit, sich die verborgenen Ähnlichkeitsaspekte vorzustellen, betont, kommt das Vermögen des Scharfsinns als ein Vermögen der Deutlichkeit im Sinnlichen ins Spiel. Die Einbildungskraft als das Vermögen, verschiedene Ereignisse und Gegenstände wieder zu vergegenwärtigen, ist selbst noch keineswegs witzig, vielmehr setzt hier jene Assoziationspsychologie an, die im 18. Jahrhundert als Theorie der Naturalisierung von Verknüpfungen eine bedeutende Rolle spielen wird. In der Wiederaufnahme des ganzen Vorstellungskomplexes aus einem seiner Teile durch die Einbildungskraft ist der Zusammenhang des Herbeiassoziierten einer nach Art der Synekdoche:

»Z.E. ich habe in einer Gesellschaft wo getruncken worden, Personen und Gläser gesehen. Wenn ich nach diesen Gläser sehe, so kommen mir die Personen auch wieder vor. Habe ich eine von den Personen sonst in der Kirche gesehen; so kömmt mir die Kirche wieder vor. Und so gehet es weiter fort.« (Ebd.: § 238)

Der Witz operiert metaphorisch auf Grundlage der metonymischen Assoziationsverbindung, die die Leistung der Einbildungskraft ist. Hergestellt wird so der gemeinsame Zusammenhang einer psychologisch naturalisierten Verknüpfungsleistung, der die Natürlichkeit der im Witz gelegenen Erkenntnisleistung unterstellt ist. Ein gutes Gedächtnis als Leichtigkeit des Wiederaufrufs vergangener Eindrücke in Verbindung mit einer starken Einbildungskraft als wiederholender Assoziationsfähigkeit sind die natürlichen Voraussetzungen für den Einsatz des Witzes, der durch das Finden vorher unbekannter (also erst von der assoziativ vorgehenden Einbildungskraft entdeckter und zu entdeckender) Verknüpfungen für Lebendigkeit sorgt:

»Witz oder ingenium erfordert eine gute Einbildungskraft und Gedächtnis, wie jedermann aus der Erfahrung zugestehet und man auch findet, daß Leute von einem großen Ingenio alles für die Imagination sehr lebhaft vorzustellen wissen, und daher die Leute mit ihrem Vortrage sehr einnehmen können. Allein wo keine Scharfsinnigkeit dabei ist, da ist nur ein gemeines Ingenium und observiret man Ähnlichkeiten zwischen gemeinen Sa-

3. *Sinnreich* ist die Übersetzung von *ingeniös* so wie *Witz* die Übersetzung von *ingenium* ist.

chen wie wir insgeheim bei Rednern und Poeten auch Pickelheringe antreffen, welche letztere durch ihr Ingenium geschickt sind, alles lächerlich zu machen.« (Wolff 1983b: § 320)

Der Witz als die Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu entdecken, wird zur Kraft des Findens und Erfindens im Verbund mit der als Scharfsinn apostrophierten Fähigkeit, ins Verborgene zu dringen. Eine Technik ist damit nicht verbunden, die Beschreibung bleibt im Detail ganz unspezifisch.

Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens entwickelt sich aus der Schulphilosophie, in der sie verwurzelt bleibt, indem sie deren selbstverständlichste Prämisse in Frage stellt: das Primat der Vernunft über die sinnlichen Zugänge zur Erkenntnis. Diese Umwertung gelingt durch das Herausbringen einer bei Leibniz schon vorfindlichen Implikation. Die Verworrenheit nämlich wird nicht mehr verstanden als Undeutlichkeit im Sinne des Mangels der Erkenntnis, sondern als Ausdehnung der verschiedenen, nur nicht deutlich geschiedenen Merkmale, eine Simultaneität, die aber eine primäre und unhintergehbare Gegebenheit ist. Bereits in seinen »Meditationes« benennt Baumgarten den Unterschied, indem er den Bereich des Poetischen selbstbewusst von der deutlichen Erkenntnis abgrenzt: »Deutliche Vorstellungen sind, als vollständige [...] nicht sensitiv und folglich nicht poetisch«⁴ (Baumgarten 1983: § 14). Die verworren und undeutlich gewonnene Erkenntnis muss, darin liegt der für Baumgarten und die Begründung der Ästhetik entscheidende Punkt, nicht mehr falsch und, philosophisch streng genommen, wertlos sein. Im Gegenteil: Es kann nicht darum gehen, sie aus dem Zustand des Sinnlichen zu befreien und zuletzt durch Vernunft zu erlösen. Als Fundament des Erkennens ist sie vielmehr ursprüngliche Verfasstheit von Erkenntnis. Der »schöne Gegenstand« ist für Baumgarten also kein beliebiger, insbesondere kein inferiorer, sondern im Gegenteil der exemplarische Gegenstand. Und die Erkenntnis des Schönen, deren Wissenschaft die Ästhetik ist, ist eine fundamentale Wissenschaft, da sie sich mit nichts geringerem als dem Fundament der »Seele« befasst, dem »fundus animae«, der in den seit Leibniz so genannten »dunklen Vorstellungen« besteht. Indem Baumgarten behauptet, dass die unteren Erkenntnisvermögen wie »Witz«, »Einbildungskraft«, »Gedächtnis« als »sinnliche« den oberen der Logik und der Vernunft wenigstens gleichberechtigt gegenüberstehen, stellt er das aus der Wolff-Schule vertraute Verhältnis zwischen beiden auf

4. »*Raepraesentationes distinctae, completae adaequatae profundae per omnes gradus non sunt sensitivae ergo nec poeticae.*« [Deutliche Vorstellungen, vollständige, adäquate, durch alle Stufen tiefgehende Vorstellungen sind *nicht* sensitiv und auch nicht *poetisch*.]

den Kopf. Tatsächlich geht Baumgarten, darauf hat schon Hans-Rudolf Schweizer aufmerksam gemacht, so weit, »seine neue Wissenschaft der Logik auf gleicher Stufe zur Seite« zu stellen, indem

»er die ›schöne Fülle‹ (*venusta plenitudo*, § 585) der ›Erscheinung‹ (*phaenomenon*) der durch Abstraktion erkaufen Klarheit und Eindeutigkeit der rationalen Erkenntnis entgegengesetzt und sich zu der berühmt gewordenen Frage hinreißen lässt: ›Was bedeutet Abstraktion anderes als einen Verlust‹ (*Quid enim est abstractio, si iactura non est*, § 560).« (Schweizer 1983: XI)

Die Vernunft findet sich, wie Anselm Haverkamp ausführt, wieder als Endeffekt dieser verworren genannten Fundierung im Sinnlichen:

»Die logische Emanzipation der *aistheta* impliziert also eine Umkehrung der Hierarchie, die das transzendente Unternehmen, bevor es noch existiert, tiefer legt, als Kant es kritisch verantworten wollte, denn in der Umkehrung wird die sinnliche Undurchsichtigkeit der Welt zum Funktionsmodell, dem dieselbe Welt im rationalen Teil ihrer Handlungen allzu durchsichtigerweise immer schon zu genügen meint. Quintilians Tropen und Figuren, die als metaphorisch ornamentale Beleuchtungen ein künstliches Licht werfen und deshalb traditionell *lumina* heißen, sind bei Baumgarten zu elementaren Tiefenstrukturen des kryptischen Funktionierens der Sinne für jede Sinnggebung geworden.« (Haverkamp 2002: 16)

4. Der Witz des ›phaenomenon‹: Zur-Erscheinung-Bringen

Die Ästhetik gewinnt, als den einstmals mit rhetorischen Techniken und poetischen Absichten verbundenen Vermögen abgewonnene Wissenschaft, eine nie ganz in die eine oder andere Richtung aufgelöste Doppelgestalt als Theorie der sensitiven Erkenntnis und der künstlerischen Produktion. Der Witz, als *ingenium venustum*, hält zwischen beidem nicht zufällig die Mitte. Die Evidenzen, die der Witz als *ingenium* produziert, sind für Baumgarten zwar sinnliche Erscheinungen – jedoch betont er stets den Prozess des »Zur-Erscheinung-Bringens«. Der in erster Linie als Hinzufügung auftretende Begriff des *phaenomenon* birgt in sich noch die Dopplung, die das *ingenium* historisch mit sich bringt: den figurierenden Grund der konzipierenden Verknüpfung ebenso wie den Evidenzcharakter der gelungenen Überraschung durch das Produkt der Verknüpfung – den Witz. Anders gesagt: Es geht um Erkenntnis, aber diese wird vom *ingenium venustum* zweifach ins Werk gesetzt. Die ästhetische Wahrnehmung und das ästhetische Produkt verdanken sich einer – im rhetorischen Sinne – figurierenden Tätigkeit, die ›natürlich‹ heißt, der aber zentrale Momente der Kunst und Technik des konzeptistischen *ingenium* noch eingeschrieben sind. Freilich erscheint die Kunst der Neu-Verknüpfung nun nicht mehr als Kunst

für sich, die mittels ausgefeilten Rückgriffs auf topische Vorordnungen ausgefallene Neu-Verknüpfungen herstellt. Das »eingeborene Vermögen« (Campe 2001) des *ingenium* prozediert Wahrnehmung und Darstellung dennoch nicht naturwüchsig, sondern in sehr spezifischen, im Zusammenwirken der verschiedenen Wirk-Aspekte auch beschreibbaren Operationen. Der Apparat der topischen Verfahren, der dem *ingenium* im Konzeptismus des 17. Jahrhunderts untrennbar beigegeben war, verschwindet nicht restlos, sondern findet sich noch beim »Umspringen« von *ars* in *natura als* Vermögensrestbestand wieder.

Dieses »Umspringen« ist freilich gleich zu Beginn der »Aesthetica« zu beobachten. Schon mit dem zweiten Paragraphen setzt der *natura*-Teil ein, der die »aesthetica naturalis« im Gegensatz zum *ars*-Teil, der in weiten Teilen der Rhetorik verhafteten und verpflichteten »aesthetica artificialis«, beschreibt. Die Kunst des schönen Denkens als Kunst vernunftanaloger Erkenntnis der unteren Vermögen, so die beiden zentralen Definitionen in § 1, ruht auf dem Fundament des angeborenen schönen *ingenium*, der Naturanlage also, die in den ihr gewidmeten Paragraphen (§ 28-46) als *ingenium venustum* bezeichnet wird. Nun ist der lateinische Begriff nichts anderes als die Übersetzung des französischen »bel esprit«, was auch daran deutlich wird, dass Baumgarten das einschlägige Werk »La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit« des Bouhours als Präzedenz herbeizitiert. In der Hinsicht jedenfalls, dass es sich gleichfalls um eine »Logik ohne Dornen« (Pope 1907: 66) handeln soll, eine – wie man formulieren könnte – der Logik der Vernunft analoge Logik des Schönen. Und in gewisser Weise ist die Psychologie der »unteren« Vermögen, die als natürliche Grundausstattung zur Ermöglichung der im und am ästhetischen Gegenstand entfalteten *cognitio sensitiva* verstanden werden, nichts anderes als eine Transformation und Ausfaltung der alten *ingenium*-Lehre. Schließlich handelt es sich bei den Vermögen nach der Auffassung der Zeit um Naturanlagen der menschlichen Seele, die der methodischen Verbesserung so zugänglich wie auch bedürftig sind. Der Zugriff erfolgt auf das *ingenium* selbst, das, mit dem schulphilosophischen Zug ins Scholastische, in separate Vermögen und Untervermögen (Einbildungskraft, Gedächtnis, Dichtungsvermögen, Witz) unterteilt und so der *ars* zugeführt wird, die dann als »aesthetica artificialis« folgt.

Der Reihe nach zählt Baumgarten die »natürlichen Anlagen«, also die unteren Erkenntnisvermögen, auf, die dem *ingenium venustum* zugehören. Es sind dies die Fähigkeit, »genau wahrzunehmen« (*acute sentiendi*; § 30), diejenige, »sich etwas vorzustellen, die dem *bel esprit* die Begabung der Phantasie verleiht« (*qua ingenium venustum sit εὐφαντασίονον*; § 31), die »natürliche Veranlagung zur Scharfsichtigkeit« (*dispositio naturalis ad perspicaciam*; § 32), die »natürliche Fähigkeit, etwas wiederzuerkennen, und das Gedächtnis« (*dispositio naturalis ad recognoscendum et memoria*; § 33), die »poetische Veranlagung«

(dispositio poetica; § 34), die »Veranlagung zum guten Geschmack, nicht dem gemeinen, sondern dem delikaten« (dispositio ad saporem non publicum, immo delicatum; § 35), die »Fähigkeit, Zukünftiges vor auszusehen und vorauszusagen« (dispositio ad praevidendum et prae-sagiendum; § 36) und zuletzt die »Fähigkeit, die Wahrnehmungen aus-zudrücken« (dispositio ad significandas perceptiones suas; § 37). Das *ingenium* ist hier also entfaltet zum Witz im weitesten Sinne, weit hinausgehend jedenfalls über jene Bestimmungen, die ihn auf die Fä-higkeit zur Wahrnehmung von Ähnlichkeiten beschränken. Als entspe-zifiziertes Vermögen regiert es nun die natürliche Ästhetik als Voraus-setzung des schönen, vernunftanalogen Denkens. Der Ort des *ingenium* ist – rhetorisch gesprochen – die *inventio*, mit dem entsprechenden griechischen Begriff nennt Baumgarten den ersten und einzig ausge-führten Teil seiner »Ästhetik« Heuristik. So kommt das *ingenium* im Entwurf der neuen Wissenschaft, als die die Ästhetik konzipiert ist, zwischen Logik der sinnlichen Erkenntnis und Rhetorik der Darstel-lung zu liegen. Es ist dieser Zwiespalt, jedenfalls: diese Doppelung, die die Ästhetik kennzeichnet. Es geht um eine Logik der verworrenen Er-kenntnis, deren Irreduzibilität den Status der Ästhetik als Wissenschaft gerade ausmacht. Befasst ist das *ingenium venustum* als natürliche Grundlage der Ästhetik mit den äußeren Empfindungssinnen, vor al-lem aber mit den inneren Sinnen als denjenigen der Kombination und Fügung des Wahrgenommenen. Die zuerst genannte Fähigkeit des *in-genium venustum*, nämlich die der genauen, präziser: Der *akuten* Wahr-nehmung (*acute sentiendi*) impliziert bereits eine Strukturierung durch den inneren Sinn, der die Leitung im Konzert der anderen Sinne über-nimmt:

»§ 30 Zum *ingenium venustum* [...] gehören A) die unteren Erkenntnisvermögen und ihre natürlichen Dispositionen, a) akut wahrzunehmen, damit die Seele nicht nur mit den äußeren Sinnen die erste Materie des schönen Denkens gewinne, sondern damit sie auch mit dem inneren Sinn und innerstem Bewusstsein die Veränderungen und Wirkungen der übrigen geistigen Fähigkeiten erfahren und führen kann. Damit das Vermögen der Wahr-nehmung später mit den übrigen zusammenstimmt, muss es im *ingenium venustum* in dem Maße vorhanden sein, dass es nicht immer und überall mit seinen sinnlichen Ein-drücken, welcher Art auch immer sie seien, die Gedanken anderer Art und Herkunft unterdrückt.« (Baumgarten 1961)

Die Harmonie der Vermögen wie der »Vollkommenheiten«⁵, die zur

5. So heißt es in § 22 – der aus einem einzigen, kaum überschaubaren, vielleicht aber gerade als Muster dieser Harmonie zu begreifenden Satz besteht – über die »Voll-kommenheiten«, also die Tugenden der Erkenntnis: »Aus dem Reichtum, der Größe, der Wahrheit, der Klarheit und Gewissheit, der lebendigen Bewegtheit der Erkenntnis, inso-

Harmonie der Erkenntnis wie der Darstellung führt, wird als wichtiges Kennzeichen ästhetischer Erkenntnis bereits an der Schwelle zwischen erster Materie und Wahrnehmung als »Verarbeitung« ins Spiel gebracht. Der äußere Sinn, die Wahrnehmung, arbeitet als akute, das Material auf weitere Behandlung schon prüfend, den inneren Sinnen zu, antizipiert sie und kann sie leiten in genau dem Maße, in dem er ihren Einsatz durch eigene Zurückhaltung ermöglicht. Jeder der Paragraphen, die eines der unteren Erkenntnisvermögen behandeln, endet entsprechend mit einer Regelung, die darauf hinausläuft, dass keines der Vermögen die anderen »verdunkelt« (§ 31, die Einbildungskraft) oder dass ein jedes mit den anderen »harmoniert« (*conspiret*) (§ 32, die Scharfsichtigkeit).

Zwei gesonderte Vermögen sind es, die für die eigentliche »Weiterverarbeitung« des von Wahrnehmung, Einbildungskraft und Gedächtnis Vorgeschlagenen zuständig sind. Unter den Begriff der Scharfsichtigkeit (*perspicacia*), die schon Tesauro neben der Geschwindigkeit als eines der beiden »Grundvermögen« des Witzes bestimmte, fällt der Witz im engeren Sinne, im Bund mit dem Scharfsinn:

»§ 32 c) die natürliche Veranlagung zur Scharfsichtigkeit, durch die alles, was uns die Sinne und die Einbildungskraft etc. vorschlagen, von *acumen* und *ingenium* sozusagen verfeinert wird. Durch diese Vermögen kann auch die Schönheit des Denkens, soweit sie das Gleichmäßige [proportionales] im zur Erscheinung Gebrachten fordert und das Ungleichmäßige [disproportionales] im zur Erscheinung Gebrachten nicht gestattet, und selbst das schöne Gleichmaß des *ingenium* im weiteren Sinne erlangt werden. Da sich das *acumen* nicht selten auch unter dem Namen des *ingenium* verbirgt, wird gelegentlich die schöne Erkenntnis als Ganze dem *ingenium* zugeschrieben. Damit dennoch auch die Scharfsichtigkeit einmal gut mit den übrigen Vermögen der Seele harmoniert, soll sie nur so groß sein, dass sie auf eine auf sie genügend vorbereitete Materie angewendet werden kann.« (Baumgarten 1961)⁶

fern sie in einer Vorstellung und unter sich harmonieren, zum Beispiel der Reichtum und die Größe mit der Klarheit, die Wahrheit und Klarheit mit der Gewissheit, alle übrigen mit der Lebendigkeit, und soweit die anderen Merkmale der Erkenntnis mit ihnen übereinstimmen, erwächst die Vollkommenheit allen Denkens, die allgemeingültige Schönheit der sinnlichen Erkenntnis des zur Erscheinung Gebrachten, vor allem der Sachen und Gedanken, in denen uns die Fülle, die edle Art, das sichere Licht der bewegenden Wahrheit erfreut. [Ubertas, magnitudo, veritas, claritas, certitudo et vita cognitionis, quatenus consentiunt in una perceptione et inter se, e.g. ubertas et magnitudo ad claritatem, veritas et claritas ad certitudinem, omnes reliquae ad vitam, quatenus varia cognitionis alia consentiunt ad easdem, dant omnis cognitionis perfectionem, phaenomena sensitivae pulchritudinem universalem, praesertim rerum et cogitationum, in quibus iuvat copia, nobilitas, veri lux certa moventis]« (Baumgarten 1961).

6. »c) dispositio naturalis ad perspicaciam, qua suggerenda per sensum et phan-

Als Vermögen der Verfeinerung ist das *ingenium* – als *ingenium-acumen*-Komposit – womöglich identisch mit dem *ingenium venustum* selbst. Das andere Vermögen heißt in der »Aesthetica« schlicht »dispositio poetica« (§ 34), in der »Metaphysica« auch »facultas fingendi«, und bezeichnet den kombinierenden und zuschneidenden Zugriff auf die Materie:

»§ 34 e) die poetische Anlage, welche in dem Grade nötig ist, dass sie einer besonders ausgezeichneten Gruppe unter den praktizierenden Ästhetikern den Namen des Dichters verschafft hat. Der Psychologe wird sich darüber nicht wundern, wenn er bedenkt, welcher großer Teil des schönen Denkens durch die Kombination und das Zuschneiden des in der Einbildung Erzeugten [phantasmata] geformt werden muss.«⁷

Politur als Verfeinerung, auf den rhetorischen Begriff der Figur gebracht⁸, daneben und dazu Formung durch Kombination und Zuschchnitt: das sind die Operationen, die die vollkommene sinnliche Erkenntnis hervorbringen. Das Polieren der Materie besteht im Herstellen der Proportion, und zwar als Eigenleistung der Vermögen, in ihrer Harmonie miteinander die Harmonie des zur Anschauung Gebrachten zu erzeugen. Die Metapher der Harmonie – als »Zusammenhauch« der »conspiratio« – ist dabei nicht dem Bereich des Gesichts-, sondern dem des Gehörsinns entnommen. Die Vielfalt der in der Produktion des *phaenomen* tätigen und zusammenwirkenden ingeniosen Formungsleistungen wird dadurch unterstrichen. Das vor-Augen-Gestellte und

tasiam e.c. acumine et ingenio quasi poliantur. Per has facultas et pulchritudo cognitionis, quatenus proportiones phaenomena pascit et disproportiones phaenomena non admittit, et ipsa pulchra ingenii latius dicti proportio praestanda est. Hinc quoniam acumen sub ingenii nomine non raro simul delitescit, omnis pulchra cognitio nonnumquam ingenio adscribitur. Ut tamen et perspicacia probe conspiret aliquando cum reliquis animi facultatibus, tanta sit, quae non nisi satis sibi praeparatam in materiam feratur« (Baumgarten 1961: § 32). In der Metaphysik, § 572, heißt es – die Ähnlichkeit vollends zur Identität aufrundend: »Habitus identitates rerum observandi est ingenium strictius dictum« (Baumgarten 1963).

7. »§ 34 e) dispositio poetica, quae tanta requiritur, ut excellentiori practicum aetheticorum classi nomen poetarum conciliaverit. Nec mirabitur psychologus perpendens, quanta pulchrae meditationis portio combinando parescindoque phantasmata formanda sit« (Baumgarten 1961).

8. Vgl. § 26: »Der Teil der Erkenntnis, in dem man besondere Feinheit offenbart, ist die FIGUR (das Schema). Es gibt Figuren 1) der Sachen und Gedanken, die SENTENTIA, 2) der Ordnung, 3) des Ausdrucks, wohin die Wortfiguren gehören. [Pars cognitionis, in qua peculiaris detegitur elegantia, est FIGURA (schema). Sunt ergo figurae 1) rerum et cogitationum, SENTENTIAE, 2) ordinis, 3) significationis, quo figurae dictionis« (ebd.).

als Figur zur-Erscheinung-Gebrachte verdankt seinen Zusammenhalt einer Feinpolitur, die im Inneren alles Sichtbaren und Greifbaren unsichtbar, nach Art eines Dirigenten koordinierend wirkt.

Das schöne Denken denkt, könnte man formulieren, die Dinge als Anschauliche schön, wobei das Denken als Transformation zu verstehen ist, als aktivisches Umdenken der – schon von der Wahrnehmung und der Einbildungskraft auf diesen ästhetischen Zugriff vorbereiteten – Materie zum schönen Gedanken. Die Schönheit liegt, hier wiederholt Baumgarten die seit Peregrini gültige Autonomie-Bestimmung, nicht im Gegenstand (wenngleich manche Gegenstände von vorneherein nicht taugen), sondern im Denken. Und dieses Denken ist nicht das Denken der Vernunft, sondern der Zugriff des *ingenium* im weiteren Sinne der Herstellung der Proportion und im engeren Sinne (ließe sich mutmaßen) als *Arrangement* der Übereinstimmungen und der Differenzen zur Harmonie der Proportionen. Das Moment des Arrangierens, des Faktiven und Fiktiven des schönen Denkens versucht Baumgarten als Quasi-Futur zu fassen – bereits das »olim« und das »aliquando« in den zitierten Passagen weisen darauf hin.

»§ 39 Das *ingenium venustum* ist natürlicherweise so veranlagt, dass es einmal nicht nur von seinem eigenen vergangenen Zustand, wie auch immer das Gedächtnis ihn wiedererinnert, sondern auch von den äußeren Sinneseindrücken selbst abstrahiert und seine Aufmerksamkeit auf einen erdachten Zustand, wie einen zukünftigen, richtet, diesen, sei er gut oder schlecht, in scharfsichtiger Weise erblickt [intueatur] und mit den angemessenen Zeichen vor Augen zu stellen vermag, unter der Leitung des Intellekts und der Vernunft.«⁹

Dem Absehen vom sinnlich Gegebenen korrespondiert ein Hinsehen, ein Vorstellen als Fiktion einer Quasi-Zukunft. Diese Vorstellung aber wird, als intuierte, zur Darstellung, zum Vor-Augen-Gestellten. Das *ingenium venustum* produziert, in einer Blickbewegung nach innen und im Konsens der Vermögen, das Phänomen, das dann, auf angemessene Zeichen gebracht, als vor Augen stehendes erscheint.

9. »§ 39 Ingenium venustum naturaliter dispositum est, ut aliquando non a statu suo praeterito solum, quicquid memoria regerat, sed ab ipsis sensationibus externis abstrahendo fictum aliquem statum, ut futurum, attendat, eundem, ut bonum vel malum, perspicaciter intueatur et signis convenientibus ob oculos ponere possit, sub intellectus et rationis imperio (§ 30-38)« (ebd.).

5. Figur der ›evidentia‹

Im Vor-Augen-Stellen begegnet, als Produkt dieser Operationen, die rhetorische Figur der *evidentia*. Und in den »angemessenen Zeichen« steckt, als Aufgabe der Rhetorik, die »aesthetica artificialis«, die in großer Ausführlichkeit auf die hier untersuchten einleitenden und grundlegenden Paragraphen folgt. Was das *ingenium venustum* am Ende seiner polierenden und zuschneidenden Operationen – proto-rhetorisch wie eh und je – intuitiert, ist das Paradox eines fiktiven *phaenomenon*, das als Spezifikum einer *ästhetischen* Evidenz zu betrachten ist. Die Abstraktion, die dabei vonnöten ist, ist von der »iactura« des Begriffs unterschieden – sie bezeichnet vielmehr jenen Verzicht auf Unmittelbarkeit, der die Evidenz als von jeder sinnlichen Gegenwart abgehobene erst konstituiert. Ganz ohne Rekurs auf topisch Gegebenes gelangt Baumgarten in der Ausfaltung des Phänomenalen als einem von der Einbildungskraft nie unmittelbar Gegebenen und zu Gebenden zu einer Theorie der Erkenntnis, in der das Wahre als zur Erscheinung gebrachtes Faktum und Fiktum des *ingenium* ist – nicht in Konkurrenz, aber in Differenz zur Vernunft- und Verstandeserkenntnis. Noch deutlicher stellt er kurz darauf fest, dass das schöne Denken und dessen (untere) Erkenntnisvermögen nicht weniger sind als die »conditio, sine qua non« der höheren Erkenntnis¹⁰, also des Verstandes und der Vernunft. Auf diese Weise wird das *analogon rationis* zum Fundament, zur Voraussetzung der Vernunft oder beschreibt, in Anselm Haverkamps Zuspitzung, die »elementare[n] Tiefenstrukturen« aller Erkenntnis. Das *ingenium* im engeren Sinne als *perspicacia* und im weiteren Sinne des *ingenium venustum* bringt das *phaenomenon* – so Baumgartens Konstruktion – erkennend zur Anschauung, die Darstellung ist. Als ästhetische hat sie den Schein des Reichtums, der Größe, der Wahrheit, der Klarheit, der Gewissheit und des Lebens, dies sind die Vollkommenheiten des *phaenomenon*. Dieser Schein, als in der in Natur und Kunst gedoppelten Ästhetik hart zu erarbeitender, mag vom Umschlag in die Ideologie ästhetischer Phänomenalität nicht weit entfernt sein. In den Operationen des *ingenium venustum* jedoch steckt jenes Stück rhetorischer Tradition, das in Baumgartens Entwurf die Verdeckung des evi-

10. »Maiores facultates inferiores, eaque naturaliter tales, requiruntur in pulchre cogitatu. Hae vero non solum esse simul cum superioribus naturaliter magnis possunt, sed ad eas etiam ut conditio, sine qua non, requiruntur« [Die bedeutenderen unteren Erkenntnisvermögen, und zwar die natürlich entwickelten, sind für denjenigen, der schön denken will, unerlässlich. Sie sind aber nicht nur zusammen mit den höheren auf natürliche Art entwickelten Vermögen möglich, sondern werden von jenen auch als conditio sine qua non erfordert] (ebd., § 41).

dentiellen Prozesses verhindert, die dann die Figur des Genies hervorbringen wird.

Literatur

- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1961): *Aesthetica I/II*, Hildesheim: Olms. [Reprint der Ausgaben Frankfurt/Oder 1750/58].
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1963): *Metaphysica*, Hildesheim: Olms. [Reprint der Ausgabe ⁷1779].
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus/Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*, Hamburg: Meiner.
- Campe, Rüdiger (2001): »Bella Evidentia. Begriff und Figur von Evidenz in Baumgartens Ästhetik«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 49, S. 243-255.
- Haverkamp, Anselm (2002): »Wie die Morgenröthe zwischen Nacht und Tag. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Begründung der Kulturwissenschaften in Frankfurt an der Oder«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 76, S. 3-26.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1985): *Kleine Schriften zur Metaphysik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Poppe, Bernhard (1907): *Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Stellung und Bedeutung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant; nebst Veröffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens*, Borna-Leipzig: Noske.
- Schweizer, Hans-Rudolf (1983): »Einleitung«. In: Alexander Gottlieb Baumgarten, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg: Meiner.
- Wolff, Christian (1983a): »Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt«. In: Christian Wolff, *Gesammelte Werke*. I. Abteilung, Band 2, Hildesheim/Zürich/New York: Olms.
- Wolff, Christian (1983b): »Der vernünfftigen Gedancken von Gott, der Welt, der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt anderer Theil, bestehend in ausführlichen Anmerckungen«. In: Christian Wolff, *Gesammelte Werke*. I. Abt., Bd. 3, Hildesheim/Zürich/New York: Olms.