

Pietro Kobau
*Welches Interesse haben wir an einer
aufklärerischen Ästhetik?*

Heutzutage scheint der Begriff »Ästhetik« zu viele Bedeutungen zu haben: heutzutage versteht die Ästhetik Argumentationen, die sich gar nicht mehr auf das fast-unbegrenzte Wort »Kunst« beziehen, sondern die wegen ihrer Bestrebung zur Vollständigkeit fast-tautologisch zu sein scheinen (man denke nur an die postmodernistischen Ausführungen über die »Ästhetisierung«). Die Ästhetik scheint auf alles hindeuten zu können und an ein Übermaß an Rechtmäßigkeit zu leiden. Selten wird ein Versuch gemacht, jene historischen Begründungen herauszufinden, die die Ästhetik auf so wirkungsvoller Weise – vielleicht sogar zu wirkungsvoll – mitlegitimiert haben.

Wenn diese heutige Situation unbefriedigend ist, wäre es vielleicht angebracht, auf jenen Augenblick zurückzugreifen, der die erste Gelegenheit für diese Disziplin dargestellt hat. Das Moment der Gründung der Ästhetik in den Absichten der *Schulphilosophie* besitzt in der Tat nicht nur den Reiz eines Anfangs (der noch offen für Ausführungsweisen ist, die sich von dem tatsächlich befolgten Weg unterscheiden), sondern auch den zweideutigen Reiz eines Projekts, das möglicherweise jenseits oder sogar gegen seine ursprünglichen Absichten ausgeführt worden ist. Man will also damit folgendes sagen: angenommen, daß sich die Aufklärung je eine Ästhetik wie die gegenwärtige gewünscht habe (die sich mittlerweile wegen deren totalisierenden Bestrebungen in Verlegenheit ist), so hat sie sie aber unter einer bestimmten Bedingung verlangt. Nach den Worten Baumgartens, heißt es also: die Ästhetik bleibt vorwiegend »die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis«; sie ist ein methodisches Mittel, eine notwendige Ergänzung der Logik. Zudem wird der oft darunter (nicht unbedingt im künstlerischen Sinn) verstandene Begriff der Schönheit nicht von unseren – weder irrationalen, noch ausgleichenden, noch kritischen – Interessen gedacht oder gesteuert.

1. Wohin gehört die Philosophie der Kunst?

Nach langen und mühseligen Vorarbeiten veröffentlicht der Rest Fenner Verlag im Jahre 1845 in London die *Encyclopaedia Metropolitana*. Die

Gründe des Projekts dieses Werks sind im passenden *Treatise on Method* enthalten, das hier gemeinsam Coleridge und einem bestimmten Doktor Stoddard zugeschrieben wird, während in den darauffolgenden Ausgaben allein Coleridges Name erscheint. In Wirklichkeit täuscht die Ausführung dieses enzyklopädischen Projekts seine ursprünglichen Absichten: die Urschrift des *Treatise on Method*, die Coleridge im Jahre 1817 für einen mündlichen und schematischen Bericht für den Verleger der *Encyclopaedia* entworfen hatte, unterscheidet sich von der in der *Encyclopaedia* selbst enthaltenen Ausgabe, insbesondere dort, wo es um die Regulierung der systematischen Struktur des Werks geht.

Der Unterschied ist letzten Endes nur einer, jedoch grundlegend; Coleridge hatte in der Tat eine Dreiteilung vorgesehen, u.z: 1) reine Wissenschaften (die sich auf die »Relation of Law« stützen und sich mit der kantischen Welt der Ideen befassen, die die Vernunft innerhalb der Grammatik, der Logik, der Mathematik, der Ethik, der Metaphysik und der Theologie erkennen kann), 2) angewandte Wissenschaften (die sich auf die »Relation of Theory« stützen, die die Vernunft durch die Beobachtung der Welt der Phänomenen erkennen kann) und 3) schöne Künste (die sich auf die »Relation of Taste« stützen und die als Mittelwelt zwischen den anderen beiden Bereichen dienen). Die *Encyclopaedia* ist stattdessen vorwiegend in eine zweiteilige Struktur aus reinen Wissenschaften und angewandten Wissenschaften gegliedert, und die schönen Künste finden ihren Platz eben unter den letzteren (als angewandte Wissenschaften gelten also Poesie, Malerei, Musik, Bildhauerei, Architektur; beachtlich ist es, daß die Poesie an der Spitze steht und durch die Psychologie eingeführt wird). Es ist deutlich zu erkennen, daß der Unterschied nicht äußerlich ist; dies führt uns direkt zum Problem der Rechtfertigung einer Wissenschaft der Kunst, besonders im Rahmen einer allgemeinen Gnoseologie und Methodologie.

Im Versuch dieser untreuen Wiedergabe des Projekts von Coleridge eine Erklärung zu geben, würde man vorab versucht sein, sie durch die Wandlung des intellektuellen Klimas zu rechtfertigen. Gesagtes Klima – könnte man leicht sagen – übereinstimmte ursprünglich mit der von Kant abgeleiteten Romantik und wandelte sich später in eine wesentlich positivistische Atmosphäre um. Sehr gut zu verstehen ist darum die große Zahl Jener, die sich für diese Erklärung ausgesprochen haben. Abgesehen von unserer Befürchtung bei der Benutzung solcher unhandlichen Begriffe wie »Romantik« und »Positivismus« finden wir jedoch Gründe genug, um eine andere Interpretation zu versuchen. Der Grund ist ganz einfach chronikartig: die untreue Wiedergabe von seiten des Verlegers ist nicht postum gewesen; in anderen Worten, der Verleger hat nicht auf Coleridges Tod und

auf eine Änderung des kulturellen Klimas gewartet. Coleridge hat tatsächlich seine Beziehungen zum Verleger in der Zeitspanne zwischen dem 7 April 1817 (Tag an dem der erste schematische Bericht der *Treatise* stattgefunden hat) und den Dezember des gleichen Jahres abgebrochen; ferner, während Fenner schon im Januar 1818 privat einige vereinzelte Kopien des »neu aufgearbeiteten« Manuskripts veröffentlicht, bringt Coleridge im gleichen Jahr seine eigene – zwar auch »neu« aber nach dem ursprünglichen Ansatz erarbeitete – Version, unter dem Titel *Essays on Method* (nach der neuen Veröffentlichung von *The Friend*).

Diese chronologische Unmittelbarkeit des Streites zwischen Coleridge und Fenner hilft uns zu verstehen, was wirklich geschehen ist. Kurz gefaßt kann man behaupten, daß ab sofort eine rein theoretische Alternative angeboten wurde: einerseits bietet man die Bestimmung der Wissenschaft der Kunst als Teil der offenen Gesamtheit der angewandten Wissenschaften, wobei jede davon eine empirische Rechtfertigung genießt, während die Notwendigkeit eines methodischen (transzendentalen, könnte man auch sagen) Fundaments ausschließlich der geschlossenen und autonomen Gesamtheit der reinen Wissenschaften vorbehalten bleibt. Andererseits steht eine Wissenschaft da, die zur gleichen Zeit spezifisch und allgemein ist, da sie zwischen den reinen und den angewandten Wissenschaften methodisch vermittelt, indem sie sich insbesondere auf die Psychologie bezieht. Gerade darum hätte sich diese zweite Wissenschaftsart eher den Namen von »Ästhetik« verdient, als jene, die technisch beschränkte »Wissenschaft der Kunst«. Es stehen nun zwei Lösungen zur Verfügung, um jene Lage deutlicher zu erläutern, die auf keinen klimatischen Wechsel im Universum der Ideen warten mußte, um zustande zu kommen. Überdies hat das Interesse an dieser Lage nicht ausschließlich historiographische Gründe, da heute das Problem einer methodischen Rechtfertigung der Ästhetik eher beiseite gelegt als befriedigend gelöst zu sein scheint.

Der erste Weg nach einer Lösung wäre auf der Geschichte der Ideen zu beharren – jedoch auf eine synchronische Weise – und das Bild um den Streit zwischen Coleridge und Fenner zusammenzustellen. Zwar wäre dieser Vorgang sehr aufschlußreich, aber auch problematisch, insbesondere was Coleridge betrifft; in der Tat, obwohl er *au fond* ein sehr systematischer Autor ist (und das *Treatise* beweist es), ist er gleichzeitig auch sehr eklektisch in seinen allgemeinen Hinweisen, und daher gerade an jenen Stellen um so unklarer, wo er sich für unser Vorhaben mehr interessant beweist. Bestenfalls würden wir uns also wieder vor der Wahl befinden, die vom Verleger mit der Hilfe von Doktor Stoddard gewaltsam aufgelöst wurde.

Der andere Lösungsweg stützt sich auf einen Anhaltspunkt, der in den ersten Zeilen des *Treatise* beinhaltet ist. An dieser Stelle erläutert Coleridge, daß der Begriff »Enzyklopädie« mittlerweile dermaßen vertraut geworden ist, daß es nicht mehr nötig sei, den Sinn von einem »Kompendium des menschlichen Wissens« zu verdeutlichen; gleichzeitig klagt er jedoch über die Tatsache, daß man nie dazugekommen sei, ein solches Kompendium mit einer methodischen Struktur auszustatten, bzw. daß die wenigen Versuche in diesem Sinne mißlungen sind, weil man nicht genügend über die methodische Prinzipien des Wissens nachgedacht hat. Es handelt sich dabei offenbar um eine solcher typischen Lügen, die stillschweigend von Verlegern und Autoren zusammen ausgedacht werden, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu gewinnen, indem man seine Unwissenheit zuerst ausnutzt und später heilt. Heute würde man sie als »trügerische Werbung« bezeichnen. Es ist ja schließlich das Jahr 1817, in dem Hegel in Heidelberg die erste Auflage seiner *Enzyklopädie* zu Lichte bringt, d.h. jenes Werk, das gleichzeitig sowohl der letzte Schrei nach der kantischen methodischen Reform im Bereich der Spekulationen über den philosophischen Systematismus als auch eines der letzten Beispiele von Handbüchern darstellt, die für eine veraltete Disziplin gedacht sind, die noch ihrer propädeutischen Funktion wegen in den deutschen Universitäten gelehrt wird. Auf jedem Fall kann es hin und wieder nützlich sein, solche kleinen harmlosen – oder sogar in bester Absicht gedachten – Lügen nicht hinauszuschieben, so wie es sich manchmal lohnt, eine rhetorische Frage ernst zu nehmen. Und das ist es auch, was wir jetzt versuchen werden, indem wir Coleridges erste (unhaltbare) Behauptung dementieren werden. Wir werden zeitlich rückwärtig handeln, indem wir zumindest die wichtigsten Momente in Betracht nehmen werden, die hinter dem Problem der Anordnung einer Ästhetik, bzw. einer Wissenschaft der Kunst, innerhalb einer methodisch strukturierten Enzyklopädie stehen.

2. Die Ästhetik als Technik

Zahlreiche interessante Dementi von Coleridges Behauptung sind während der Zeit der Aufklärung zu finden, und sollte das Hauptziel der *Encyclopaedia Metropolitana* sein, eine Antwort auf den Empirismus und auf den Skeptizismus der französischen Enzyklopädisten zu geben, desto mehr lohnt es sich, sich der deutschen *Schulphilosophie* zuzuwenden. Aus verschiedenen Gründen sehr interessant finden wir hier in erster Linie die Entscheidung Wolffs, der die Philosophie der Künste innerhalb seines Wissenssystems stellt.

In dem *Discursus praeliminaris de philosophia in genere*, das der *Logica* des Jahres 1728 vorgesetzt wurde (das Werk war schon im Jahre 1713 im Vorwort der *Deutsche Logik* vorweg bekanntgegeben, da der Autor die Absicht hatte, seine Gedanken auch außerhalb Deutschlands zu verbreiten) – in dem *Discursus praeliminaris* also, nachdem Wolff das philosophische Wissen als Kenntnis der Gründe des Seins, bzw. des Geschehens beschreibt, und nachdem er es vom mathematischen und historischen Wissen unterscheidet (obgleich er davon Gebrauch machen wird), legitimiert Wolff sogleich die *Philosophia juris, medicinae, artium* (§ 39). Diese Formulierung werden wir nun näher betrachten.

An erster Stelle, vom Standpunkt des herkömmlichen philosophischen Gemeinsinnes gesehen, scheint Wolffs Rede von Philosophie der Kunst zugleich geeignet und ungeeignet. Geeignet ist sie zwar aus einer rein terminologischen Perspektive, unter der Bedingung aber, daß man Wolffs »Künste« nicht zu eng mit Coleridges – oder der »gegenwärtigen« – »Kunst« vergleicht. Wolff redet nicht von Kunst im Sinne einer aus anthropologischen Gründen bestehenden Entität, und schon gar nicht im Sinne eines außerordentlichen auf dem metaphysischen bzw. antimetaphysischen Horizont aufgestellten Wesens; er benutzt auch nicht das Wort »Kunst« als Sammelname für ein »System der schönen Künste«, oder im Sinne einer »ästhetischen Kunst«, nach der Benennung von Odo Marquard. Er spricht im allgemeinen von *techne* und schließt von diesem Horizont die Frage des Schönen als grundlegend aus. Er zielt also auf die philosophische Angliederung der *Technica*, bzw. der *Technologia* (§ 71); dementsprechend, damit keine Zweifel übrig bleiben, in der Anmerkung bezüglich auf den erwähnten § 39 bringt er das Beispiel der Kunst des Holzhackers an; er führt erst im § 40 sein – in anderen Fällen – sehr geliebtes Beispiel der Architektur an, das sonst irrthümlicherweise an eine Vorliebe für die schönen Künste glauben lassen würde. Daraus kann man schon eine erste wichtige Überlegung erzielen, und zwar, daß es nicht nötig ist, den Anbruch des Positivismus abzuwarten, um der Rechtfertigung einer Philosophie der Kunst zu begegnen, die als Philosophie der (offenen) Gesamtheit der Techniken betrachtet wird, inbegriffen jener, die sich mit der Bearbeitung des Schönen befassen. Es ist kein untreues Verhalten notwendig, wie das eines Verlegers gegenüber der Tiefgründigkeit eines Coleridges; stattdessen genügt schon das Ersuchen nach der Angliederung eines ultratraditionellen Begriffs wie *techne* oder *ars* an die Frage der Methode. Indem Wolff die Methodisierung der verschiedenen Arten vom Wissen verfolgt, anstatt sich an ein Paradigma zu wenden, das die Wissenschaft und die Technik – auf Grund der Anwendungs-Beziehung eines theoretischen bzw. reinen Wissens – voneinander unterscheidet

und zusammen verbindet, wendet sich Wolff an ein psychologisches Muster, das der Schöpfung des künstlichen Wissens recht gibt und dem es gleichgültig ist, ob dieses künstliche Wissen als theoretisch oder als praktisch definierbar ist. In der Tat, stellt Wolff das Problem der Methode in der gleichen Weise wie jenes der Bildung und der Fortbildung der natürlichen Fähigkeiten des Menschen. Im Kapitel »De Dispositionibus naturalibus & Habitibus intellectus«, das der erste Teil der *Psychologia empirica* (1732) schließt, setzt er in diesem Sinne eine Unterscheidung zwischen den natürlichen Fähigkeiten (oder Begabungen) der Seele und deren mit der Übung gewonnenen »Anlagen« fest. Letzere unterscheiden sich wiederum in »Lehren« oder »Künste«, je nachdem sie sich auf theoretischer oder praktischer Weise entwickeln. Wichtig ist aber, daß diese Unterscheidungen keinen ontologischen Unterschied zwischen Natur (die psychologischen Fähigkeiten) und Kunst (das erworbene und methodisierte Wissen) bedeuten. Wolff setzt vielmehr seine Gedanken fort, indem er unterschiedliche psychologische Anlagen mit unterschiedlichen disziplinbezogenen Bereichen in Verbindung bringt. Wir befinden uns hier vor einem argumentativen Muster, auf dem zahlreiche Versuche einer methodischen Reform des Wissenssystems nach Wolffs Beispiel unternommen worden sind; d.h. also daß wir uns vor einer Strategie befinden, die besserungsfähige und disziplinierbare psychologische Fähigkeiten unzertrennlich mit enzyklopädischen Bereichen zusammenknüpft, die geschichtlich schon in (theoretischen oder praktischen) Wissenschaften zusammengestellt werden können, aber auch nicht. Ferner wird gerade in diesem Kontext von Wolff eine erste Verbindung zwischen der Überlegung über das Schöne und der Überlegung über die Gesamtheit der besonderen Künste (immer gleich Techniken) durchgeführt, die das Schöne als Gegenstand haben. Stets in der *Psychologia empirica* gibt es ein weiteres Argument, den »Experten der Künste« gewidmet, worüber nachzudenken ist. Vor allem behauptet Wolff (§ 531), daß solche Experten besser in der Lage seien, die Vollendung eines Werks zu entblößen und zu »messen«, und darum besser in der Lage seien, auch an den Kunstgriffen dieser Werke Genuß zu finden. Die Fähigkeit sich (natürlich und unmittelbar) über ein schönes Werk freuen zu können wächst also im gleichen Schritt mit der (technisch und methodisch vermittelten) Fähigkeit ein schönes Werk herzustellen, da es sich auch hier darum handelt, die Schönheit bewerten zu können. Solche Bewertung steht gleichermaßen an der Basis sowohl vom »Kennen« als auch vom »Handeln«. Man kann also behaupten, daß an der Basis einer »Wolffschen« Ästhetik das Thema des »bewerten können« steht; diese Fähigkeit ist zwiefältig, weil sie gleichzeitig theoretisch und praktisch ist. Da sie ein Wissen ist, stellt sie sich einem *continuum* ent-

lang, das von der unreflektierten Wahrnehmung der Vollendung des Schönes bis hin zur Kenntnis ihrer Gründe (ergo zu einer vollkommen philosophischen Kenntnis) hinüberstreckt. Gerade an dieser Stelle fügen sich dann verschiedene Vollziehungen des gleichen Projekts einer philosophischen Enzyklopädie ein, innerhalb deren auch andere Varianten der Gründung einer Ästhetik stattgefunden haben (man kann hier z.B. an Gottsched, oder an Bodmer und Breitinger denken). Aber erfolgreicher sind gerade jene Versuche gewesen, die, indem sie diese doppelte theoretisch-praktische Gliederung jedes Wissens für offenbar (bzw. allzu offenbar) hielten, das Fundament einer Ästhetik vor allem (wenn nicht sogar ausschließlich) in der theoretischen Seite gesucht haben.

3. Die Ästhetik als Logik

Baumgartens größtes Verdienst liegt – mehr als in seinen spekulativen Leistungen – in seiner gut gelungenen disziplinaren und zugleich didaktischen Reform-Initiative. Als er einundzwanzig Jahre alt war, hatte er schon eine neue Wissenschaft entworfen, die nützlich sein sollte, um den traditionellen Streit zwischen Philosophie und Poesie neu zu schlichten; später, in der Mitte des 17. Jahrhunderts hat er diese Wissenschaft als erster an einer Universität gelehrt; schließlich hat er 1750 ein Handbuch veröffentlicht, das zum ersten Mal den Titel *Aesthetica* trug.

Baumgartens Ästhetik ist zwar sicherlich das Ergebnis einer enzyklopädischen Ausbesserung, die nach einem schon vorgezeichneten Weg entwickelt wurde, doch stützt sich dieses Werk auf einem begriffsmäßigen Vorschlag, der eine zweite Lesung wert ist. Kurz gefaßt, zielte Baumgarten auf eine Lehre des Schönen ab, die im poetischen und überhaupt künstlerischen Bereich anwendbar sein konnte, doch wünschte er sich vor allem – und diesem ersten Zweck dienend – eine Ästhetik, die ein unverzichtbarer Teil der Erkenntnistheorie sein sollte. Er dachte an eine Wissenschaft, die die Art und Weise durchforschte, durch die unsere Sinne die Dinge zur Kenntnis nehmen und durch die diese Kenntnis zur Vollendung geführt werden kann. Später folgten dann – bei anderen mehr oder weniger von ihm abhängigen Autoren – die Wissenschaft des Geschmacks, der Gefühle...

Weit entfernt bleibt also die Philosophie der Kunst im Sinne Wolffs, und das hat zwei Gründe: weil Baumgartens Ästhetik weder der Kunst als Art der Technik noch dem Thema der Schönheit als ein – innerhalb der allgemeinen Technologie – der Kunst umschreibendes Thema angewendet werden kann. Um diese Stelle besser betrachten zu können, müssen wir einen weite-

ren Aspekt der Struktur der Wolffschen Enzyklopädie analysieren. In der Tat muß Baumgarten für entscheidend empfunden haben, daß ein in der Überlieferung als ontologisch betrachtetes Problem (d.h. das Thema der »Vollendung« der Dinge, von der die Schönheit eine Art ist) bei Wolff rechtmäßig Platz in einer Psychologie findet. Wolff befaßt sich in diesem Kontext mit der Schönheit, indem er sich vor allem auf unsere Neigung ihr gegenüber konzentriert, und das auf eine Weise, die man fast phänomenologisch bezeichnen könnte. Daraus geht folglich hervor, daß das Vergnügen, das man vor der Vollendung empfinden kann, nicht unbedingt von einem auf bewußter und korrekter Weise argumentierten Urteil vermittelt werden muß. In der Tat (*Psychologia empirica* § 510), wenn man die bewiesene Vollendung bezüglich auf ein Objekt als »wahre Vollendung« betiteln kann, ist es dann gestattet bei jeder Schönheit, die wir – möglicherweise wegen eines unbewußten Fehlers – irgend einem Objekt zuschreiben, von »scheinbarer Vollendung« zu reden. Es folgt somit (§ 511), daß der Genuß eine intuitive Erkenntnis einer sowohl wahren als auch anscheinender Vollendung ist.

Wichtig scheint hier insofern zu sein, daß Baumgarten in seiner Gründung der Ästhetik ganz und gar auf die Entwicklung eines Paradigmas verzichtet, das zwischen der phänomenologischen (bzw. gnoseologischen) und der ontologischen Ebene (nach dem »Anscheinend/Wahr«-Paradigma) vermittelt, und sich stattdessen eines rein erkenntnistheoretischen Paradigma bedient. In den *Meditationes de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) erkennen wir tatsächlich eine Umschreibung der wichtigsten Kenntnisse der klassischen Poetik, doch liegt der von den *Meditationes* bis zu der *Aesthetica* fast unberührt durchlaufende und entscheidende Bestandteil in der engen Entsprechung zweier (die eine gnoseologische, die andere disziplinbezogene) Entgegensetzungen: »Sinn vs Verstand« und »Poesie vs Philosophie«. Wenn man den allgemeinen methodischen Wert der *Meditationes* betrachtet, müßte also die in den ersten Absätzen vorgeschlagene Lösung stark auffallen; sie sieht nicht nur die Erwerbung des traditionellen poetischen Wissens für den Philosophie-Bereich sondern auch die notwendige Gründung einer Ästhetik innerhalb der Erkenntnistheorie vor. In anderen Worten, noch wichtiger als die Methodisierung der Poetik gilt die Tatsache, daß Baumgarten dessen Objekte thematisiert und bestimmt, indem er sie in den von den poetischen Werken bedeuteten »sinnlichen Vorstellungen« auffindet – zusammen mit ihrer besonderen »Vollendung« (die »extensive Klarheit«). Im Bezug auf den Erkenntniswert besagter Vorstellungen beteuert Baumgarten wieder mit einer Leibnizschen Terminologie die aristotelische These, nach der es nicht möglich wäre, ohne Bilder denken zu können: der Mensch besitze insofern kein – egal wie stark formalisiertes – Wissen, das an keiner Stel-

le eine »verworrene Erkenntnis« bzw. irgendeine »sinnliche Idee« einschließt. Eine als unvermeidbare Grenze postulierte (psychologische, anthropologische) Sachlage wird demzufolge das Fundament für die (logische, methodische) Erläuterung des Objekts der »sinnlichen Rede« (§ 7), d.h. jener Rede, die sich grundsätzlich nach der sinnlichen Erkenntnis orientiert. Je größer ist die Zahl der sinnlichen Elemente in einem Diskurs, und desto vollendeter ist die dadurch intendierte sinnliche Erkenntnis (§ 8).

In den letzten drei Absätzen der *Meditationes* spitzt sich die Situation sogar zu: die traditionell konfliktgeladene Beziehung zwischen Philosophie und Poetik (oder Rhetorik) wird zu einer der Philosophie internen Problematik, zu einer (methodisch regulierbaren) Beziehung zwischen zwei philosophischen Disziplinen: die Ästhetik und die Logik. Baumgarten schlägt dementsprechend die Ergänzung der »Logik« – im ihren traditionellen und allgemeinen Sinne – mit einer Ästhetik vor (§ 115), damit auch der Bereich der von den Sinnen versorgten Erkenntnis darin miteinbezogen wird. Nachdem er sich für die Nützlichkeit gesagter Ergänzung ausgesprochen hat, schlägt er ferner vor, dabei die Psychologie methodisch zu verwenden; nur wenn man sich hauptsächlich auf diesem Fundament stützt (§ 116), kann man sich erfolgreich in der Erkenntnistheorie auf die klassische Unterscheidung zwischen *aistheta* und *noeta* berufen.

Doch, auch wenn wir diesen Vorschlag einer völlig methodischen (und sogar extrem gnoseologischen) Gründung der Ästhetik annehmen möchten, bleibt ein Problem ungelöst. Auf dem Kantianismus und auf die Phänomenologie beruhend würden wir in der Tat jeden Vorschlag für unannehmbar halten, der die Stützung einer exakten Methode auf eine (immer empirische) Psychologie beabsichtigt. Ferner scheint diese Gründung an einem Zirkularitätsfehler zu leiden: die (in der Absicht) gründende (und förmlich universale) Methode stützt sich hier auf einem positiven Lehrkern (d.h. auf eine Gnoseologie wie die Leibnizsche, die sich auf dem Lehrsatz der Kontinuität der Wahrheitsgraden beruht). Gerade diesen Fehler, der das ganze Wolffsche System betrifft, scheint Kant zu unterstreichen, als er in seiner ersten *Kritik* (»Vorwort«) deutlich zwischen der positiven Wirkung von Wolffs formalen Methode und dessen Dogmatismus unterscheidet – wobei er in der Tat auf die Unterscheidung zwischen empirischen und transzendentalen Methoden achtgibt.

4. Die Psychologie verfügt über eine Methode

Um den disziplinaren Sinn der »philosophia instrumentalis« – die Gesamtheit der Instrumente des Verstands, die systematische Sammlung der Erkenntnisvorschriften – leichter verstehen zu können, wo sich nach der *Schulphilosophie* sowohl die Ästhetik als auch die Logik aufstellen, müßte man sich fragen, warum sich das Wolffianismus so unbedarfterweise der Beschuldigung ausgesetzt habe, es hätte eine Art von »Psychologisierung der Logik« durchgeführt – nach dem berühmten vom Idealismus geprägten Ausdruck. In der Tat zielt die *Schulphilosophie* nicht auf die Bildung einer »reinen« Logik ab, die frei von pragmatischen Absichten bzw. anthropologischen Themen ist; sie konzentriert sich vielmehr immer auf die Vervollkommnung der tatsächlichen Benutzung jener Techniken, die für die Entdeckung und die Bewertung der positiven Wahrheiten nützlich sind. Ihr Ziel ist geradezu der optimale Ablauf von Beobachtungs-/Versuchs- und Gesprächsverfahren, die im voraus als wissenschaftlich angenommen werden. Auch aus diesem Gesichtspunkt geht die aufklärerische Bestimmung der Methode nicht von einer Differenzierung zwischen (reine) Theorie und Praxis, sondern von jener (aristotelischen) These aus, nach der die Kenntnis sowohl in der Praxis als auch in der Theorie immer aus einem Verfahren besteht; und nach dieser Voraussetzung kann die Benutzung psychologisch-anthropologischer Inhalte in einer »philosophia instrumentalis« weniger problematisch aussehen.

Man will hiermit bestimmt keine disziplinare Reform (oder Gegenreform) vorschlagen, doch scheint zumindest ein Grundbestandteil der »philosophia instrumentalis« eine erneute theoretische Debatte wert zu sein.

Das erkenntnistheoretische Thema der tatsächlichen und rechtmäßigen Notwendigkeit der »sinnlichen Vorstellungen«, auf dem Baumgarten seine philosophische Ästhetik gründet, stellt nicht nur das (Leibnizsche) Ergebnis einer Kritik gegenüber Descartes' Gnoseologie dar (weitere Kritiken sind übrigens auch von Locke, Thomasius, u.a. geübt worden); es beinhaltet und verstärkt auch eine Voraussetzung, die sowohl von den Befürwortern als auch von den Gegnern von Descartes gebilligt wurde. Kurz formuliert heißt es, daß die Psychologie über eine methodische Funktion verfügt, weil sie in der Lage ist über die gründliche Gliederung von Ontologie und Gnoseologie Rechenschaft ablegen zu können. Vielmehr: sie ist die einzige Disziplin, die sich in solcher so günstigen Lage befindet. Im Grunde genommen könnte man die ganze methodologische Debatte des Rationalismus als eine Fortsetzung der in der *Regula XII* enthaltene Problematik verstehen, wo Descartes sich gezwungen sieht, ein psychologisches (bzw.

sogar psychophysiologisches) Paradigma in eine Abhandlung über die Methode einzufügen. Indem es auf die Fragen antwortet, was Verstand und Körper sind, und wie der Geist den Körper informiert, beantwortet gesagtes Muster in Wirklichkeit eine viel allgemeinere Frage: jede Kenntnis – sowohl die natürliche, als auch die methodisierte und formalisierte – wird in der Tat auf das Sein durch eine psychologische Vorrichtung zurückgeführt, die seinerseits notgedrungen eine ästhetische Vorrichtung impliziert. Die Tatsache, daß sich Descartes in der *Regula XII* verpflichtet sieht, dem *De anima* eine Antwort zu geben und dabei dessen Paradigma der »tabula rasa« zu bewahren und zu bearbeiten, hat damit zu tun, daß dieses Thema üblicherweise benutzt wird, um die Verdoppelung der »äußerlichen« Welt in einer »inneren« Welt zu beschreiben. Diese Verdoppelung, bzw. Trennung, ist seinerseits Muster und Metapher des Unterschieds zwischen »das, was es gibt« und »das, was erfahren wird«, zwischen dem Bereich der Dinge, die ganz schlicht existieren, und dem Bereich des Wahren und des Falschen. Natürlich – man hat es sofort festgesetzt – gehören »außen« und »innen« zu einer Metapher, denn es ist begriffsmäßig sehr problematisch, »das, was es gibt« als »das Äußere« und »das, was erfahren wird – wahr oder falsch« als »das Innere« zu bezeichnen. Doch der Versuch, diese Metapher in einen Begriff umzuwandeln, hat während der ganzen modernen Debatte über die Methode (zumindest bis zum Idealismus) eine zentrale Rolle gespielt. Schon Bacon drückte es wie folgt aus (*Novum organum*, »Vorrede«): die Methode dient zur »Wiederherstellung, bzw. Verbesserung jener Beziehung zwischen dem Verstand und den Dingen, die auf der Erde, bzw. zwischen den irdischen Dingen, nichts seinesgleichen hat«.

Es scheint nun schwer zu behaupten, daß diese philosophische Arbeit an der Metapher der zwei Welten (die äußere und die innere) diese Metapher völlig abgenutzt hat, u.z. eine Metapher, aus der die aufklärerische Ästhetik entstanden ist, und derer Bestimmung als »einfach psychologische« nie überzeugend sein kann. Doch, wenn auch dies der Fall wäre, bliebe trotzdem eine Grundalternative: entweder beruht die Ästhetik vor allem auf der allgemeinen (sicherlich sehr abstrakten und unoriginellen) Problematik der Beziehung zwischen dem, was es gibt, und dem, was wir kennen, oder sie wird von einem besonderen Objekt bestimmt, das man ihr äußerlich zuteilt. In diesem Falle, würde man ihr jedoch die Rolle einer Technik oder (bestenfalls) einer angewandten Wissenschaft zuschreiben – und das unabhängig davon, ob sie sich darüber bewußt ist, oder ob gesagtes Objekt ein großes Ansehen genießt.

