

**Zeitschrift:** Jahrbuch der Schweizerischen Philosophischen Gesellschaft =  
Annuaire de la Société Suisse de Philosophie

**Herausgeber:** Schweizerische Philosophische Gesellschaft

**Band:** 3 (1943)

  

**Artikel:** Kunstwerk und ästhetischer Gegenstand

**Autor:** Brinkmann, Donald

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-883872>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Kunstwerk und ästhetischer Gegenstand

Von Donald Brinkmann

## I.

Nach der heute noch vorherrschenden Meinung dürften sich Kunstwerk und ästhetischer Gegenstand im Grunde nicht unterscheiden: Ästhetik nennt man die Erkenntnisbemühungen, die sich mit dem Wesen des Kunstwerkes befassen, das Kunstwerk gilt als der ästhetische Gegenstand schlechthin. Auch der allgemeine Sprachgebrauch gibt dieser Überzeugung Ausdruck durch Wortbildungen wie Musikästhetik, Architekturästhetik, Ästhetik der Malerei usw. Sie alle sind auf dem Boden der Auffassung entstanden, daß das Kunstwerk in allen seinen Formen der Gegenstand der Ästhetik sei. Theoretische Formulierungen dieses Standpunktes finden sich im 19. Jahrhundert und heute in großer Zahl. Man denke z. B. nur an Gottfried S e m p e r, der seinem theoretischen Hauptwerk den Titel gegeben hat: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik“ (1878), oder an Benedetto C r o c e s „Breviario di estetica“ (1913), worin ausschließlich vom Kunstwerk die Rede ist. Um auch ein Beispiel aus jüngster Zeit zu nennen, sei an Ernst Georg W o l f f s „Autonome Musikästhetik“ (1934) erinnert, die sich eine Wesensbestimmung des musikalischen Kunstwerkes zur Aufgabe stellt.

Die traditionelle Gleichsetzung von Ästhetik und Kunstphilosophie blieb aber nicht unbestritten. Seit 1900 sind immer wieder Stimmen von Künstlern, Kunsthistorikern und Kunsttheoretikern laut geworden, die an einer solchen Gleichsetzung von Ästhetik und Kunstphilosophie Anstoß genommen haben. So kann man etwa den Einwand hören, daß eine nur ästhetische Betrachtungsweise der Kunst den eigentlichen Wesenskern des Kunstwerkes nicht zu erfassen vermöge, was offenbar die Meinung ausdrücken

soll, daß das Kunstwerk im Grunde überhaupt kein ästhetischer Gegenstand sei. So spricht man auch von einem Ästhetizismus in abschätzendem Sinne nicht nur in bezug auf Leben und Kultur, sondern ebenfalls in bezug auf die Kunstpraxis und das Kunstwerk selbst. Man sagt, dem nur ästhetisch sein wollenden Kunstwerk, dem ästhetizistischen Kunstwerk, fehle jene Existenzmächtigkeit und Eigentlichkeit des Seins, jene Tiefendimension, die das echte Kunstwerk erst zum Kunstwerk mache. Um eine theoretische Ausarbeitung dieses Standpunktes haben sich eine ganze Reihe moderner Denker bemüht: Neben Vorläufern im 19. Jahrhundert an erster Stelle der Marburger Ästhetiker und Kunsthistoriker Richard H a m a n n in seiner Ästhetik (1911), der Berliner Kunsttheoretiker Max D e s s o i r, der seiner Zeitschrift den programmatischen Titel: „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (1906) gegeben hat, Emit U t i t z in seiner Schrift über die Gegenständlichkeit des Kunstwerks (1917), Martin H e i d e g g e r in seinem Zürcher Vortrag „Vom Ursprung des Kunstwerkes“ (1936) und der Heidegger-Schüler Johannes P f e i f f e r in seiner viel beachteten Schrift „Umgang mit Dichtung“ (1936). Darin findet sich z. B. der Satz: „Es ist der Dichtung zu tun nicht um Bildhaftigkeit schlechthin, sondern um das ereignishaltige, das schwingungshaltige Bild; nicht um ästhetische Anschaulichkeit als solche, sondern um die Verwandlungskraft der anschaulichen Wiedergabe.“ Nach dieser Auffassung müßte die Ästhetik offenbar von der Kunsttheorie geschieden werden. Ja manche extreme Vertreter dieser modernen Anschauung gehen so weit in der Betonung des Unterschiedes, daß die Beziehung zwischen den beiden Disziplinen Ästhetik und Kunstphilosophie nicht einmal im Titel einer Abhandlung durch die Copula „und“ zum Ausdruck gebracht werden dürfte.

Wir befinden uns also in einem wirklichen Dilemma. Zwei sich widersprechende Meinungen stehen einander in der gegenwärtigen Diskussion gegenüber. Jede behauptet, die andere sei in einem verhängnisvollen Irrtum befangen. Sie selbst aber wähnt sich im ausschließlichen Besitz der Wahrheit. Was kann man angesichts dieser kritischen Situation tun?

Es stehen grundsätzlich zwei Wege offen: Entweder kann man den Streit der Meinungen bagatellisieren, indem man sich auf den Standpunkt stellt, daß es sich schließlich um einen bloßen Wort-

streit handle, der die Sachen selbst nicht berühre. Im Grunde sei es völlig gleichgültig, ob man Ästhetik und Kunsttheorie gleichsetze oder einen wesensmäßigen Unterschied zwischen diesen beiden Disziplinen statuiere, die Hauptsache sei schließlich, daß die konkrete Einzelforschung weitergehe, unter welchem Titel auch immer. Wir können aber diesen Streit auch ernst nehmen und in ihm nicht nur einen Streit um Worte, sondern um die Sachen selbst sehen. Wollen wir uns nicht voreilig dogmatisch für eine Meinung entscheiden, so müssen wir mit philosophischer Besonnenheit das pro und contra der beiden dogmatischen Positionen abwägen, der traditionellen Meinung, die das Kunstwerk als den ästhetischen Gegenstand betrachtet, und der modernen Meinung, die im Kunstwerk primär gar keinen ästhetischen Gegenstand sehen will. Bevor wir uns entscheiden, wollen wir zuerst einmal die gegensätzlichen Meinungen zu verstehen suchen. Dazu ist es aber unerläßlich, einen Blick in die Geschichte zu tun und ohne eigene vorgefaßte Meinung nach den Entstehungsbedingungen der traditionellen Gleichsetzung des Kunstwerkes mit dem ästhetischen Gegenstand zu fragen. Damit wir uns aber nicht in dem weitverzweigten Problemgestrüpp verirren, ist es zweckmäßig, eine ganz bestimmte Frage zu formulieren und die übrigen Probleme um diese Frage zu gruppieren. Die Frage lautet: In welcher geistesgeschichtlichen Konstellation kam es zu der traditionellen Gleichsetzung von Kunsttheorie und Ästhetik, von Kunstwerk und ästhetischem Gegenstand?

## II.

Der Name Ästhetik stammt trotz des griechischen Wortstammes nicht aus der Antike, sondern aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, aus der Aufklärungszeit. Sein Geburtsjahr läßt sich genau angeben. Der deutsche Aufklärungsphilosoph Alexander Gottlieb Baumgarten (1714—1762) prägte das Wort „Ästhetik“ in seiner Habilitationsschrift „*Meditationes philosophicae de nonnullis at poema pertinentibus*“ (1735). Ein Menschenalter später nannte Herder diese *Meditationes* von Baumgarten „eine kleine akademische Schrift, in der ich aber den ganzen Grundriß seiner Metaphysik finde, und die ich für mich selbst als jene Kuhhaut betrachten darf, aus der eine ganze Königsstadt der Dido,



eine wahre philosophische Poetik umzirkelt werden könnte“. Man darf dieser Charakteristik hinzufügen, daß sie nicht nur die Kunstauffassung Herders, sondern die gesamte Ästhetik und Kunsttheorie bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in gleicher Weise betrifft.

Zunächst nur in bezug auf das dichterische Kunstwerk geprägt, diente der Name Ästhetik fünfzehn Jahre nach seinem ersten Auftreten bereits als Titel für die allgemeine, umfassende Kunsttheorie in Baumgartens „Aesthetica“ (Band 1, 1750). Von diesem Titel aus ist das Wort Ästhetik dann in die Literatur und in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen. Es ist besonders reizvoll und aufschlußreich, eine so weittragende Wortprägung an ihrem Ursprung genauer kennen zu lernen. Die entscheidenden Paragraphen lauten in deutscher Übersetzung:

„„Meditationes § 115. Die Philosophia Poetica ist diejenige Wissenschaft, welche die sensitive Rede zur Vollkommenheit leiten soll. Da wir beim Sprechen diejenigen Vorstellungen haben, welche wir mitteilen, so setzt auch die Philosophia Poetica beim Dichter dieses untere sensitive Vermögen voraus. Es wäre nun Aufgabe der Logik im allgemeinen Sinne, dieses Vermögen beim sensitiven Erkennen der Dinge zu leiten. Wer jedoch unsere Logik kennt, weiß, wie brach dieses Feld noch liegt. Wie aber, wenn der Logik nur durch ihre Definition jene allzuengen Grenzen gezogen würden, in die sie faktisch eingeschlossen ist? Denn sie gilt doch als die „Wissenschaft, etwas philosophisch zu erkennen“, oder als die „Wissenschaft, die das obere Erkenntnisvermögen bei der Erkenntnis der Wahrheit leitet“. Dann wäre den Philosophen Gelegenheit gegeben, nicht ohne reichen Gewinn diejenigen Künste zu untersuchen, durch welche das niedere Erkenntnisvermögen verfeinert, geschärft und glücklicher zum Nutzen der Welt angewandt werden könnte. Da die Psychologie feste Prinzipien gibt, zweifle ich nicht, daß es eine Wissenschaft geben könne, welche die Aufgabe hat, das untere Erkenntnisvermögen zu leiten oder eine Wissenschaft vom sensitiven Erkennen (*scientia sensitive quid cognoscendi*).

§ 116. Da die Definition vorliegt, so kann leicht eine endgültige Bezeichnung erdacht werden. Schon die griechischen Philosophen und die Kirchenväter haben immer genau zwischen *Aistheta* und *Noeta* unterschieden. Dabei war für sie offensichtlich *Aistheta* nicht gleichzusetzen mit sinnlich Wahrnehmbarem; denn auch gegen-

wärtig nicht vorhandene Gegenstände (also Einbildungen) lassen sich so bezeichnen. Es sind also die Noeta als das, was mit Hilfe des obern Erkenntnisvermögens erkannt wird, Gegenstand der Logik; die Aistheta gehören der ästhetischen Wissenschaft oder der Ästhetik an.““

Analysieren wir diese Ausführungen etwas genauer, so fallen sofort zwei ganz verschiedene Begriffsbestimmungen der Ästhetik auf, die auf den ersten Blick gar nichts miteinander zu tun haben.

Die Ästhetik wird erstens als Theorie der sinnlichen Wahrnehmung (sehen, hören, tasten usw.), als Logik der Aisthesis begriffen im Unterschied zur Logik im engeren Sinne, zur Logik der Noesis, der Lehre vom Denken (begreifen, urteilen, schließen). Zweitens soll die Ästhetik eine Theorie der freien Künste sein (Baumgarten denkt insbesondere an die Dichtkunst, die Musik und die bildende Kunst), die sich als Theorie von der eigentlichen Kunstpraxis unterscheidet. Die Kunstpraxis erscheint aber als bloße Anwendung der in der Ästhetik entwickelten Vorschriften, wie umgekehrt die Theorie von Anfang an im Hinblick auf ihre Anwendung in der Kunstpraxis begriffen wird. Während die erste Begriffsbestimmung an die Bedeutung des griechischen Wortstammes „Aisthesis“ anknüpft, befinden wir uns mit der zweiten Begriffsbestimmung am Ursprung aller traditionellen Gleichsetzung von Ästhetik und Kunsttheorie.

Alle jenen Theorien, die im Kunstwerk das eigentliche Thema der Ästhetik sehen, die den ästhetischen Gegenstand mit dem Kunstwerk identifizieren, bleiben daher, trotz aller Abweichungen im einzelnen, von Baumgarten abhängig. Selbstverständlich handelt es sich dabei nicht nur um eine bloß terminologische, das Wort Ästhetik betreffende, Abhängigkeit. Mit der Anerkennung der Wortbedeutung wird vielmehr auch der ganze Komplex von systematisch-sachlichen Voraussetzungen mitübernommen, die eine Gleichsetzung von Ästhetik und Kunsttheorie bei Baumgarten erst möglich machten.

Die Hauptaufgabe dieser Abhandlung wird darin bestehen, den systematischen Voraussetzungen im einzelnen nachzuspüren, sie ausdrücklich ins Bewußtsein zu heben und auf ihre Stichhaltigkeit hin zu prüfen. Alexander Baumgarten war ein Anhänger der rationalistischen Aufklärungsphilosophie von Leibniz—Wolff, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das kontinentale Geistes-

leben, wenn auch nicht unbestritten, so doch faktisch, beherrschte. Christian Wolff wird von Friedrich dem Großen in einem Brief an Voltaire (1736) „der berühmteste moderne Philosoph“ genannt, „der Licht in die dunkelsten Gebiete der Metaphysik getragen hat und diese schwierigen Fragen ebenso erhellt wie klar und deutlich erörtert hat“. Kant spricht in der Vorrede zur 2. Auflage der Kritik der reinen Vernunft (1787) von Wolff als dem größten unter allen dogmatischen Philosophen und rühmt ihn als Urheber des bisher noch nicht erloschenen Geistes der Gründlichkeit in Deutschland. Christian Wolff hatte die Leibnizschen Gedanken in ein schulgerechtes System gebracht und dieses erfolgreich gegen die protestantische Orthodoxie und gegen den in England aufkommenden Empirismus eines Hobbes und Locke verteidigt. Insbesondere der Kampf gegen den über die Schweiz und das Kurfürstentum Hannover auf dem Kontinent immer weiter vordringenden Empirismus der englischen Aufklärung nötigte Wolff, die Leibnizschen Grundgedanken, mehr als es Leibniz selbst getan hatte, nach der psychologischen Seite hin auszubauen. Wichtige Ergebnisse seiner Bemühungen waren in dieser Richtung die *psychologia empirica* von 1731 und die *psychologia rationalis* von 1734. Wolff hat mit diesen Werken für die Systematik der gesamten Psychologie der Neuzeit eine ähnliche Grundlage geschaffen wie sein Schüler Baumgarten für die ästhetische Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts. Heute kaum noch gelesen, haben beide, Wolff und Baumgarten, vom Boden der Leibnizschen Philosophie aus den systematischen Grundriß und die begrifflichen Bausteine geliefert für alle späteren Psychologien und Kunsttheorien. Winckelmann, Herder, Kant, Schiller, Hegel, Fr. Th. Vischer, Semper, Croce können im Grunde nur vom Boden der Baumgartenschen kunsttheoretischen Anschauungen aus ganz verstanden werden.

Leibniz selbst hatte schon in einem kurzen Aufsatz „*Meditationes de cognitione veritate et ideis*“ (1684) den Grundriß des neuzeitlichen Bewußtseins skizziert, der von Wolff und Baumgarten ohne wesentliche Änderungen übernommen wurde und der von da an zum eisernen Bestand der abendländischen Tradition gehört. Leibniz, Wolff und Baumgarten werden mit Recht Rationalisten genannt, weil für sie das Wesen des menschlichen Bewußtseins, ja des Menschen überhaupt, in der *ratio*, in der begrifflichen Erkennt-

nis liegt. Von dieser anthropologischen Grundkonzeption aus hat später Linné dem Menschen den Namen *homo sapiens* verleihen können.

Nach dem Muster des logischen Erkennens begreift Leibniz die gesamte Mannigfaltigkeit der Bewußtseinsphänomene. Insbesondere im Wahrnehmen, im Fühlen und im Begehren sehen Leibniz und seine Nachfolger keine für sich bestehenden seelischen Phänomene, sondern nur defiziente Modi oder Epiphänomene des Denkens. Dem Wahrnehmen, Fühlen und Begehren mangelt zwar die begriffliche Deutlichkeit des logischen Denkens, nichts desto weniger sind sie aber, als unvollkommene Weisen des Denkens, nach dem Modell des begrifflichen Denkens, zu interpretieren. In der klassischen Formulierung „*L'âme pense toujours*“ findet diese Auffassung ihren allgemeingültigen Ausdruck. Das Denken selbst besitzt aber nun für Leibniz, Wolff und Baumgarten den Charakter schöpferischer Aktivität. So sagt Leibniz z. B. in der *Théodicée*: „*Mais de dire que l'âme ne produit point ses pensées, ses sensations, ses sentiments de douleur et de plaisir, c'est de quoi je ne vois aucune raison.*“ Diese schöpferische Produktion ist zwar nicht als eine *creatio ex nihilo* oder als ein nur ordnend-gestaltendes Eingreifen in eine von allem Anfang an vorgegebene, chaotische Mannigfaltigkeit (Linné und Kant) zu verstehen. Die Begriffe und Vorstellungen liegen vielmehr als Inhalte des menschlichen Bewußtseins von allem Anfang an in einer dunklen Sphäre bereit und blitzen als Produkte eines anonymen Produktionsprozesses im Bewußtsein auf. Die menschlichen Bewußtseinssubjekte werden zu mikrokosmischen Einheiten, die jede für sich in ihrer schöpferischen Aktivität denkend den makrokosmischen Schöpfungsprozeß wiederholen.

Entsprechend dieser Grundüberzeugung unterscheidet Leibniz verschiedene Stufen im menschlichen Bewußtsein, die aber nur als quantitativ verschiedene, mehr oder minder vollkommene Weisen eines und desselben Denkens zu verstehen sind, wobei völlig kontinuierliche Übergänge von einer Stufe zur anderen bestehen.

Die unterste Stufe im Bewußtsein wird durch die *cognitiones obscurae*, die dunklen Bewußtseinsinhalte, eingenommen. Diese *cognitiones obscurae* sind als einzelne selbst noch keine Inhalte des hellen, wachen Bewußtseins, sondern sie bilden nur die Bausteine, aus denen die Inhalte der zweiten Stufe, die eigentlichen

Bewußtseinsinhalte, aufgebaut sind. Leibniz sagt, wenn wir z. B. am Meeresstrand stehen und das Rauschen der Meeresbrandung hören, so setzt sich dieser Bewußtseinsinhalt aus der Summe aller Einzelgeräusche zusammen, die von den einzelnen Wellen herühren, die aber als einzelne zu schwach sind, als daß wir sie wahrnehmen oder auch nur im Gesamteindruck der Meeresbrandung unterscheiden könnten. An einer anderen Stelle vergleicht Leibniz diese über die Schwelle des hellen Bewußtseins gelangten Inhalte mit sonnenbeschienenen Spitzen isolierter hoher Berge, die aus dem weiten dunklen Grunde der darunter ruhenden, in Nacht gehüllten Welt hervorleuchten.

Die Wahrnehmungsinhalte dieser zweiten Stufe rechnet Leibniz zu den *cognitiones clarae*, insofern wir sie von anderen Inhalten des Bewußtseins unterscheiden können. Höchste Klarheit ist dann erreicht, wenn ein Wahrnehmungsgegenstand so viele wohlunterschiedene Inhalte in sich vereinigt, daß eine Verwechslung mit anderen Gegenständen nicht mehr möglich ist. Ein Komplex von Bewußtseinsinhalten ist um so klarer, je mehr Einzelinhalte als Teile unterschieden werden können.

Verglichen mit der nächsten Stufe, dem eigentlichen logischen Bewußtsein, sind aber diese *cognitiones clarae* doch noch sehr unvollkommen, weil ihnen nämlich der abstrakt-begriffliche Charakter fehlt. Leibniz nennt sie deshalb auch *cognitiones confusae*, verworrene Inhalte des Bewußtseins, im Unterschied zu den *cognitiones distinctae*, den vorbildlichen, deutlichen Inhalten der begrifflich-logischen Sphäre. Der Name *confus*, verworren, rührt daher, daß es für Leibniz einen Wahrnehmungsgegenstand als ein für sich bestehendes vom Gegenstand des Denkens qualitativ verschiedenes Phänomen gar nicht gibt. Das Wahrnehmen ist eigentlich gar kein Wahrnehmen von Gegenständen, sondern ein unvollkommenes Denken, ein verworrenes Denken der Schwingungszahlen, durch die Töne und Farben erst begrifflich deutlich fixiert werden können. Leibniz sagt wörtlich „Bei der Wahrnehmung von Farben und Gerüchen haben wir übrigens gar keine andere Wahrnehmung als die von Figuren und Bewegungen, die jedoch so vielfältig und klein sind, daß unser Bewußtsein in seinem gegenwärtigen Zustande nicht zur Betrachtung (*consideratio*) der einzelnen ausreicht und daher nicht inne wird, daß seine Wahrnehmung aus bloßen Wahrnehmungen kleinster Figuren und



Bewegungen zusammengesetzt ist“. So unwahrscheinlich diese konstruktive Ableitung des Wahrnehmens aus dem Denken angesichts der unmittelbaren Gegebenheit der Phänomene auch sein mag, sie stellt nur eine Konsequenz des rationalistischen Programmes dar, das als anthropologischer Grundriß im Bild des homo sapiens vor aller Einzelerfahrung feststand. Für die Ästhetik und Kunsttheorie ist gerade dieser Gedanke Leibnizens von der allergrößten Tragweite gewesen, wie sich sogleich zeigen wird.

Die begrifflich-logischen Bewußtseinsinhalte, die *cognitiones distinctae*, entstehen aus den verworrenen (konfusen) Bewußtseinskomplexen dadurch, daß diese durch Vergleich mit anderen konkreten Inhalten zu neuen abstrakten Einheiten zusammengefaßt werden. Diese begrifflich-abstrakten Bewußtseinskomplexe sind aber wieder nicht als Produkte einer spezifischen vergleichenden Bewußtseinsaktivität aufzufassen, sondern sie stellen gewissermaßen nur die reinsten, durchsichtigsten Destillate in der Retorte des menschlichen Bewußtseins dar. Die begrifflich-abstrakten Bewußtseinsinhalte sind die eigentlichen, echten Inhalte, im Vergleich mit denen alle anderen Inhalte nur als Abfall zu betrachten sind. Innerhalb der begrifflichen Sphäre der *cognitiones distinctae* unterscheidet Leibniz noch zwei weitere Stufen, die uns aber in diesem Zusammenhang nicht interessieren.

Fassen wir den Bewußtseinsgrundriß nach Leibniz noch einmal kurz zusammen:

1. Wahrnehmen und Vorstellen, die zusammen die Aisthesis bilden, sind eine Art des Denkens.
2. Die Klarheit eines Wahrnehmungsgegenstandes besteht in der möglichst vollkommenen Unterschiedenheit von allen anderen Wahrnehmungsgegenständen. Obwohl die konkret wahrgenommenen Gegenstände nur graduell von den abstrakten Sachverhalten des begrifflichen Erkennens verschieden sind, besitzen sie eine eigentümliche Vollkommenheit des Unterschiedenseins als *cognitiones clarae*, die der vergleichend-begrifflichen Vollkommenheit der *cognitiones distinctae* gegenübersteht.
3. Die Wahrnehmungsgegenstände sind wie alle Bewußtseinsinhalte Produkte einer anonymen schöpferischen Spontaneität des Bewußtseins.

Kehren wir nun zu dem eingangs entwickelten Programm von Baumgartens Ästhetik zurück. Das Bindeglied zwischen den

beiden Begriffsestimungen, Ästhetik als Logik der Wahrnehmung und Ästhetik als Kunsttheorie, ist gefunden: Es besteht darin, daß schon jedes schlichte alltägliche Wahrnehmen als solches in der Leibnitio-Wolffiana in Analogie zum Kunstschaffen begriffen wird. Das alltäglichste Wahrnehmen ist ein schöpferischer Prozeß, kein kontemplatives Erblicken eines Gegenstandes. Der wahrgenommene Gegenstand ist ein Produkt der schöpferischen Spontaneität des menschlichen Bewußtseins, eine Schöpfung, ein Werk. Einen Gegenstand im eigentlichen Sinne gibt es überhaupt nicht, sondern alles Wahrgenommene ist Werk. Zwischen Wahrnehmungsgegenstand und Kunstwerk besteht daher kein prinzipieller, sondern nur ein gradueller Unterschied. Was der Durchschnittsmensch in seiner alltäglichen Wahrnehmung je und je gestaltet, das bildet der Künstler in höchster Vollkommenheit. Wie das Gedicht eine *Oratio sensitiva perfecta*, so ist das Kunstwerk überhaupt eine *cognitio sensitiva perfecta*. Der Kunstgenuß, das Wahrnehmen eines Musikstückes, eines Gedichtes oder eines Werkes der bildenden Kunst ist prinzipiell gleich mit dem schöpferischen Prozeß im Künstler. Wie alles Wahrnehmen ist auch das Kunstgenießen nach dem Muster des Kunstschaffens zu begreifen. Ein Kunstwerk verstehen, heißt daher nichts anderes als den schöpferischen Prozeß seiner Entstehung im Künstler als Betrachter nachvollziehen: Alles Konsequenzen, die in den systematischen Voraussetzungen der Bewußtseinstheorie im Rahmen der Leibnitio-Wolffiana ihren Ursprung haben und von da an die Grundlage der ästhetischen und kunsttheoretischen Tradition im Abendland bilden. Konsequenzen, das ist wichtig einzusehen, die natürlich in dem Augenblick wieder fragwürdig werden, wo die konstruktiven Fundamente der Leibnitio-Wolffiana selbst einer Kritik zum Opfer fallen.

Baumgartens Leistung für die neuzeitliche Ästhetik und Kunsttheorie besteht darin, daß er die in der Leibnitio-Wolffiana implizit enthaltenen Anschauungen über das Wahrnehmen systematisch entwickelt und terminologisch festgelegt hat, so daß sie für fast 200 Jahre zu einer festen Tradition werden konnten. Das gilt insbesondere auch für den Begriff der *claritas extensiva*, den er zur Kennzeichnung der eigentümlichen Vollkommenheit der Wahrnehmung im Unterschied zur Deutlichkeit der begrifflich-abstrakten Erkenntnis geprägt hat. Wenn auch die einzelnen Paragraphen der



Baumgartenschen Ästhetik im Laufe der Zeit einer scharfen Kritik unterzogen wurden, der systematische Grundriß des Bewußtseins, auf dem sich die ganze Diskussion abspielte, blieb unerschüttert.

Bei dieser allgemeinen Charakteristik dürfen wir jedoch nicht stehen bleiben. Nach zwei Richtungen hin wollen wir versuchen, der Leistung Baumgartens neue, plastische Aspekte abzugewinnen:

1. mit Bezug auf die Geschichte der allgemeinen Kunsttheorie in ihrem Zusammenhang mit der Geschichte der Philosophie,
2. in bezug auf die Geschichte der speziellen Kunsttheorien im Zusammenhang mit der jeweiligen Kunstpraxis.

### III.

Wer die Leibnizschen Begriffe einer *cognitio clara* und einer *cognitio distincta* hört, wird sofort an den berühmten Satz des *Descartes* in der dritten *meditatio* erinnert „*Illud omne esse verum, quod valde clare et distincte percipio*“. In der Tat ist Leibniz in dieser Hinsicht terminologisch und sachlich von *Descartes* abhängig. Schon für *Descartes* war das Wahrnehmen nur eine Art des Denkens, die Bewußtseinsinhalte Produkte einer schöpferischen Spontaneität der *cogitatio*, des Bewußtseins. *Clare et distincte*, klar und deutlich, als Prädikate der begrifflichen Erkenntnis, kommen bei *Descartes* immer zusammen vor. Erst Leibniz vollzieht eine definitorische Trennung der beiden Termini, in dem Sinne, daß das *clare* dem Gebiet der Wahrnehmung, der sinnlichen Erkenntnis, das *distincte* aber der begrifflich-abstrakten Erkenntnis zugeordnet wird. Unzweifelhaft bedeutet das eine Rangerhöhung der Wahrnehmungssphäre im rationalistischen System, erhält sie doch damit das Prinzip einer eigenen Vollkommenheit, das sie vor der begrifflichen Erkenntnissphäre geradezu auszeichnet. Diese Akzentverschiebung darf wohl als Folge der lebhaften Auseinandersetzungen mit den englischen Empiristen, mit *Hobbes* und *Locke*, angesehen werden. Die Denker der englischen Aufklärung betonten aber nicht nur die Eigenständigkeit der Wahrnehmung gegenüber dem Denken, sie behaupteten vielmehr, daß das Denken nur eine Art des Wahrnehmens sei. Ein Unternehmen, das natürlich über die unvoreingenommene Empirie seinerseits weit hinausgeht, da es im Grunde einen ebenso rational-konstruktiven Charakter zeigt, wie die umgekehrte These des *Des-*

cartes und Leibniz, die das Wahrnehmen nur als eine Art des Denkens erklärt. Baumgarten macht dem englischen Empirismus insofern noch weitere Konzessionen, als er die Theorie der Wahrnehmung im rationalistischen System mit dem Terminus technicus „Ästhetik“ bezeichnet und sie in einer umfangreichen Sonderdarstellung aus dem systematischen Zusammenhang heraushebt.

Auch der Baumgartensche Terminus „claritas extensiva“ für die der Wahrnehmungssphäre eigentümliche Vollkommenheit erinnert an Descartes. Die von Descartes eingeführte Zweiteilung der Welt in eine Welt der extensio (räumlich-materielle Welt der klassischen Naturwissenschaft) und in eine Welt der cogitatio (Welt des Bewußtseins) wirkt bei dieser Namensgebung offenbar nach. Ist doch die „claritas extensiva“ bei Baumgarten in erster Linie eine räumliche Klarheit der Komposition und Proportion, in Analogie zur begrifflich-systematischen Deutlichkeit der logischen Denkfiguren. Baumgarten spricht denn auch von der sinnlichen Wahrnehmung und ihrer Vollkommenheit ausdrücklich als von einem „analogon rationis“, ein Gedanke, der dann später vor allem bei Kant in seiner Kritik der Urteilskraft weiter ausgebaut worden ist. Wird doch die Urteilskraft von Kant als das Vermögen bestimmt, unter Regeln zu subsummieren, das heißt zu unterscheiden, ob etwas unter einer gegebenen Regel stehe oder nicht. In der Kritik der reinen Vernunft hat zwar Kant ausdrücklich die Ästhetik des „vortrefflichen Analysten Baumgarten“ abgelehnt. In der Kritik der Urteilskraft aber hat er später selbst eine Kritik des Geschmacks als eines analogon rationis geliefert. Schon Baumgarten hatte in seinen Meditationes den Geschmack als die verworrene Beurteilung der Vollkommenheit der sinnlichen Wahrnehmung (*judicium sensuum*) definiert. Herder war ihm in dieser Richtung gefolgt, wenn er den Geschmack als die gewohnte Fertigkeit bezeichnet, in Dingen ihre sinnliche Voll- oder Unvollkommenheit so schnell zu beurteilen, als ob man sie unmittelbar empfände. Wenn Kant seine Kunsttheorie nicht mit dem Namen Ästhetik belegte, so hat das zunächst einen terminologischen Grund: In der Kritik der reinen Vernunft hatte er den Titel Ästhetik für einen bestimmten Abschnitt der Wahrnehmungslehre bereits vergeben. Aber auch ein anderer Grund hinderte ihn, das Wort Ästhetik im Sinne von Kunsttheorie zu verwenden, weil er nämlich eine von Baumgarten abweichende Auffassung der *cognitio sensitiva* vertrat. Diese be-

steht für Kant nur noch aus einem passiv aufgenommenen chaotischen Material, an dem eine aktive, begrifflich denkerische Bearbeitung von seiten des Bewußtseinssubjektes erst noch anzusetzen hat, damit eine Wahrnehmung i. e. S. zustande kommt. Ein ausdrücklicher Akt der Synthesis zur Einheit muß nach Kant werktätig formend in die chaotische Mannigfaltigkeit der Aistheta eingreifen und sie erst zu Gegenständen machen, jenes „ich denke, das alle unsere Vorstellungen müsse begleiten können“. Die These, daß Anschauungen ohne Begriffe blind seien, daß das eigentliche Sehen also erst in einer begrifflich-denkerischen Aktivität bestehe, ruht auf derselben Überzeugung. Gewiß sind das wichtige, systematische Unterschiede, die aber mit Herder zu reden nicht über das „Leibnizische Schachbrett“ des Bewußtseins hinausführen. Wie für Baumgarten, so ist auch für Kant das Wahrnehmen eine Art des Denkens. Die Klarheit des Wahrnehmungsgegenstandes ist in vollkommener Unterschiedenheit begründet. Ja die Wahrnehmungsgegenstände erscheinen noch in höherem Grade als Werke, da sie Produkte einer spezifischen ordnend-gestaltenden Bewußtseins-Aktivität, Werke der Synthesis zur Einheit sind.

Aber sogar bis in die allerjüngste Zeit hinein sind die Baumgartenschen Konstruktionen in der Philosophie grundlegend geblieben. So unterscheidet z. B. Benedetto Croce in seiner „*Filosofia dello Spirito*“ eine *cognoscenza intuitiva* und eine *cognoscenza logica*. Die *cognoscenza logica* ist gleichbedeutend mit abstraktiv begrifflicher Erkenntnis, sie führt zu einer *cognitio distincta* der Welt, während der *cognoscenza intuitiva* die Aufgabe werktätiger Konkretion der Sinneseindrücke zu Wahrnehmungsgegenständen zufällt. Es handelt sich also um eine *perfectio cognitionis sensibilis* nach dem Muster des künstlerischen Gestaltens, das auf alle Phänomene der sinnlichen Wahrnehmung übertragen wird.

Ja auch die spezifisch rationalistische Konzeption des Kunstschaffens als eines werktätigen Erkenntnisprozesses hat heute noch ihre Vertreter. Indem Heidegger als Wesen des Kunstschaffens ein „*Inswerksetzen der Wahrheit*“ betrachtet, bleibt auch er im traditionellen Rahmen der Ästhetik befangen, welche die Wahrnehmung als eine Art der Erkenntnis interpretiert, das Wahrnehmen und Erkennen aber nach dem Muster des Kunstschaffens begreift.

IV.

War bisher von allgemeinen kunsttheoretischen Überzeugungen im Zusammenhang mit der philosophischen Systematik die Rede, so soll nun die spezielle kunsttheoretische Forschung im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kunstpraxis, der Musik, der Dichtung und der bildenden Künste noch kurz erwähnt werden.

Die erste uns erhaltene Schrift von Descartes ist eine Abhandlung über die Musik, ein *Compendium musicae* (1618), worin sich bereits die Grundlinien einer rationalistischen Theorie des Hörens finden. Leibniz selbst hatte zur Theorie des musikalischen Kunstwerkes einige wichtige Bemerkungen gemacht, z. B.: „La musique nous charme, quoique sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres, et dans le compte (dont nous ne nous appercevons pas, et que l'ame ne laisse pas de faire) des battements ou vibrations des corps sonnans, qui se rencontrent par certains intervalles. Les plaisirs que la vue trouve dans les proportions, sont de la même nature.“ Leonhard Euler hat dann diese Ansätze in seinem berühmten „*Tentamen novae theoriae musicae*“, zwei Jahre nach Baumgartens Habilitationsschrift, zu einer umfassenden Harmonielehre der Musik ausgebaut, die auch für die traditionelle Musiktheorie heute noch grundlegend bleibt. Euler geht in seiner Lehre davon aus, daß die Konsonanz der Töne aus der Einsicht in die Verhältniszahlen der Tonschwingungen hervorgehe. Er sagt: „Zwei oder mehrere Töne gefallen, wenn ein Zahlenverhältnis, das ihre zugleich auftretenden Schwingungen einhalten, aufgefaßt wird; dagegen wenn keine Ordnung wahrgenommen wird, oder die notwendig anzunehmende plötzlich unterbrochen wird, dann besteht hierin das Mißfallen an Tönen.“ Dieser Gedanke ist im Rahmen der Leibnitio-Wolffiana äußerst plausibel. Ist die gewöhnliche akustische Wahrnehmung, wie Leibniz ausführt, ein verworrenes Denken der Schwingungszahlen der einzelnen Töne, so ist die musikalische Wahrnehmung eine vollkommenere Weise dieses verworrenen Denkens. Indem zu dem Denken der einzelnen Schwingungszahlen noch die Erkenntnis ihrer proportionalen Verhältnisse hinzukommt, erlangen die Tonwahrnehmungen einen höheren Grad von Bestimmtheit, Unterschiedenheit. Prinzipiell dasselbe, was wir alle beim Hören tun, vollbringt nach dieser Auffassung der Komponist in seinen Werken,

wenn er die einzelnen Töne zu einem Kunstwerk, zu einer *cognitio sensitiva perfecta* gestaltet.

Es wäre nicht schwer, auch heutige Musiktheorien in diesen Zusammenhang einzuordnen und zu zeigen, wie sie in ihrem systematischen Grundgerüst von der Leibnitio-Woffiana abhängen. Als charakteristisches Beispiel möge die bedeutsame „Autonome Musikästhetik“ von Ernst Georg Wolff dienen (1935). Wenn Wolff das musikalisch Gegebene in der unlöslichen klangsinnlichen Verbundenheit zweier Realtöne, d. h. im Intervall, sieht, so ist der Zusammenhang mit Eulers Ausbau der Leibnizschen Konzeption ohne weiteres erkennbar. Wahrnehmen ist auch für Wolff eine Art des Erkennens, das Erkennen wird aber als eine schöpferische, aktive Tätigkeit, ein Handeln nach dem Muster des künstlerischen Gestaltens aufgefaßt.

Baumgarten begann in seinen *Meditationes* mit einer Theorie der Dichtkunst, einer Poetik, und gelangte von da aus zur Formulierung des Programms einer allgemeinen Ästhetik als Kunsttheorie. In mehreren Paragraphen seiner *Aesthetica* bezieht er sich auf die zeitgenössische Dichtung, insbesondere auf die *Henriade* von Voltaire. Diese Bezugnahme ist nicht zufälliger Natur, sondern weist auf eine tiefgehende Übereinstimmung in den kunsttheoretischen Ansichten hin. Voltaire hat bekanntlich die merkwürdige These vertreten, „daß es in uns und um uns nirgends Natur gebe, alles ohne Ausnahme Kunst sei“. Dieser Ausspruch ist aus dem Geiste der Leibnitio-Wolffiana leicht verständlich: Weil auch der Naturgegenstand, so wie wir ihn z. B. sehen, kein Gegenstand, sondern ein Werk ist, ein Produkt unseres Bewußtseins, so kann es Natur im Sinne einer nicht werktätig gestalteten Welt überhaupt nicht geben. Natur und Kunst sind nicht prinzipiell, höchstens graduell verschieden. Aufgabe des Menschen ist es, diesen Werkcharakter der Naturgegenstände in allen Fällen, wo er nicht von selbst in die Augen springt, zu vervollkommen, mit anderen Worten, gestaltend zu unterstreichen.

Auch die zeitgenössischen Theoretiker der Dichtkunst in Deutschland, der Wolflianer Gottsched und die Züricher Bodmer und Breitinger, stimmen, trotz tiefgreifender Unterschiede im einzelnen, darin mit Baumgarten überein, daß sie das Wahrnehmen und Vorstellen als eine Art des Denkens interpretieren, die Klarheit des Wahrnehmungsgegenstandes in einer vollkommenen



Unterschiedenheit sehen und die Wahrnehmungsgegenstände selbst als Produkte einer schöpferischen Spontaneität nach dem Muster des Kunstschaffens begreifen. Bodmer stellte sogar schon in einer Vorrede an Wolff (1727) ein Programm auf, das im Geiste der Leibnitio-Wolffiana eine umfassende ästhetische Theorie fordert, wie es acht Jahre später dann Baumgarten in seinen *Meditationes* durchgeführt hat. Herders Bezugnahme auf diese Schrift Baumgartens wurde schon an früherer Stelle erwähnt.

Für die Theorie der bildenden Künste lassen sich ähnliche Verbindungslinien ziehen. Fünf Jahre später als der erste Band der *Aesthetica* erschienen Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke“ (1755). Dem Rationalismus im Zusammenhang der philosophischen Tradition entspricht der Klassizismus in der Theorie der bildenden Kunst. Das klassizistische Programm, das vom bildenden Künstler vor allem Klarheit und Strenge der optischen Formen verlangt, weist direkt auf die *claritas extensiva* der rationalistischen Wahrnehmungstheorie zurück. Die eigentlich künstlerische Gestalt wird als kompletter Formgehalt des künstlerischen Sehens aufgefaßt. Alle Maße und Richtungen, alle entscheidenden Formen sollen auf einmal klar vor Augen liegen. Die betonte Verbindung von Wahrheit und Schönheit im Klassizismus entspricht einer Interpretation der Wahrnehmung und der künstlerischen Werkstätigkeit als Erkenntnisvorgang. Die Definition der klassizistischen Strenge betont den Zusammenhang der distinguierten Teile zu einem wohlproportionierten, harmonischen Ganzen. Die geometrische Rationalität der Bildkomposition und der architektonischen Grund- und Aufrisse steht in engstem Zusammenhang mit der rationalistischen Grundkonzeption.

Natürlich darf diese Übereinstimmung nicht im Sinne einer einseitigen Abhängigkeit aufgefaßt werden, als ob die Philosophie der Kunsttheorie und dem Kunstschaffen die Regeln vorgeschrieben hätte. Die Zusammenhänge sind viel verwickelter und müssen von Fall zu Fall untersucht werden. Ein allgemeingültiges Schema gibt es nicht. Nur soviel läßt sich sagen, daß Philosophie, Kunsttheorie und Kunstpraxis zusammen ein epochales Ganzes bilden, das sich auf diese verschiedenen Weisen manifestiert, das aber in den zeitgenössischen philosophischen Lehrmeinungen am genauesten und umfassendsten erkannt werden kann.

V.

Zum Schluß bleibt noch die Aufgabe, wenigstens ganz kurz, einige Folgerungen im Hinblick auf die gegenwärtige Situation zu ziehen. Die traditionelle Ansicht, daß Ästhetik in erster Linie eine Theorie der Kunst sei, ließ sich als Konsequenz einer ganz bestimmten konstruktiven Auffassung der Wahrnehmung aufzeigen. Faßt man nämlich den Wahrnehmungsgegenstand generell als Werk einer Aktivität von seiten des Bewußtseins auf, so muß das Kunstwerk in der Tat zu einem exemplarisch vollkommenen Wahrnehmungsgegenstand werden. Konfrontiert man aber diese traditionelle Lehre mit den unmittelbaren Gegebenheiten der Wahrnehmungsphänomene und findet sie damit nicht in Übereinstimmung, so ändert sich die Sachlage von Grund auf.

Franz Brentano hat in dieser Hinsicht wohl den entscheidenden Anstoß zu einer Neuorientierung gegeben und damit auch die ästhetischen und kunsttheoretischen Anschauungen tiefgreifend beeinflußt. Mit seiner Lehre von der Intentionalität des Bewußtseins hat er die traditionelle Anschauung, insbesondere auf dem Gebiete der Wahrnehmungstheorie, zutiefst erschüttert. Seine Stellung in bezug auf die moderne Ästhetik und Kunsttheorie läßt sich mit derjenigen von Leibniz in bezug auf die traditionellen Lehrmeinungen vergleichen. Indem Brentano, an scholastische Lehren anknüpfend, das Wahrnehmen als etwas von aller Werkstätigkeit qualitativ Verschiedenes erkannte, als ein kontemplatives Erblicken eines Gegenstandes im echten Wortsinne, wurde auch der Werkcharakter des Kunstwerkes als etwas vom bloßen Gegenstandscharakter des Wahrnehmungsgegenstandes Grundverschiedenes wieder sichtbar. Vom Boden dieser Wahrnehmungslehre aus kann der Satz von Emil U t i t z erst richtig verstanden werden: „...daß Ästhetik und Kunstphilosophie sich nicht schlechthin decken, daß vom Ästhetischen aus das Kunstwerk in der Gesamtheit seiner Gestaltungsmöglichkeiten nicht verstanden werden kann, und daß man auch das Kunstverhalten nicht einfach als ästhetisches Erleben bezeichnen darf.“ („Ästhetik und Philosophie der Kunst“, 1925.)

Eine Ästhetik in diesem Sinne hat es mit der Gesamtheit der Wahrnehmungsgegenstände und den darauf gerichteten Wahrnehmungsakten zu tun. Im Verlauf ihrer weiteren Ausgestaltung



wird sie zu einer immer feineren Differenzierung einzelner Klassen oder Typen von Wahrnehmungsgegenständen fortschreiten müssen. Insbesondere wird sie ihre Aufmerksamkeit dem Unterschied zwischen der Wahrnehmung im Zusammenhang der Alltagswirklichkeit und einer spezifisch „ästhetischen“ Wahrnehmung schenken, die aus den Zusammenhängen der alltäglichen Wirklichkeit herausgehoben ist. Man hat für diese qualitativ eigenartigen Wahrnehmungsgegenstände den Namen Bildhaftigkeit geprägt und sie den leibhaftig-wirklichen Gegenständen des Alltagslebens gegenübergestellt. Dieser Name bleibt vielleicht dem optischen Bereich zu sehr verhaftet. Auf den Namen als solchen kommt es aber in diesem Zusammenhang nicht so sehr an. Wichtig ist allein, daß die „Sache selbst“, die mit dem Wort Bildhaftigkeit als etwas qualitativ Eigenartiges bezeichnet werden soll, in den Blickpunkt rückt. Die bestehenden qualitativen Differenzen können erst langsam wieder selbstverständlich werden, nachdem sie so lange durch den grobschlächtigen Bewußtseinsgrundriß der Tradition verdeckt waren. Die Ästhetik als umfassende Anschauungsphilosophie, so wie sie z. B. auch der Kunsthistoriker A. E. Brinckmann in seinem Werk „Plastik und Raum“ (1924) fordert, wird sich erst entwickeln können, wenn sie sich von den traditionellen Vorurteilen der rationalistischen und empiristischen Systembauten löst.

Das Kunstwerk seinerseits muß von diesem Boden aus in erster Linie als Werk bestimmt werden. Immer im Hinblick auf die wirklichen Gegebenheiten wird man das Kunstwerk von anderen Weisen des Werkseins unterscheiden, insbesondere von den Produkten einer alltäglichen Werk Tätigkeit, dem Werkzeug, dem Machwerk und anderen.

Obwohl sich also das Kunstwerk primär vom Wahrnehmungsgegenstand unterscheidet, darf man aber doch die Beziehungen, die zwischen beiden bestehen, nicht übersehen. Dadurch, daß das Kunstwerk nicht einer Werk Tätigkeit schlechthin entspringt, sondern einer Werk Tätigkeit in die Akte der Aisthesis wesensmäßig eingegliedert sind, wird es zu einem Werk, dem neben seinen Werkqualitäten auch ein spezifisch ästhetischer Charakter anhaftet. Indem sich das Kunstwerk an einen wahrnehmenden Betrachter wendet, rückt es aus den Zusammenhängen der Werk Tätigkeit in die Sphäre ästhetischer Gegenstände. Als Werk ist es aber auch für den Betrachter von vornherein mehr als ein bloß ästhetischer

„Naturgegenstand“. Das Kunstwerk besitzt demnach zwar ästhetische Qualitäten, sein eigentliches Wesen als Werk gründet aber in einer Seinssphäre, die jenseits aller Aisthesis liegt.

Die Aufgabe einer umfassenden philosophischen Kunsttheorie besteht darin, immer mit dem Blick auf die konkrete Mannigfaltigkeit der Kunstwerke und frei von den traditionellen konstruktiven Begriffsbildungen das Sein des Kunstwerkes zu beschreiben. Dieses allgemeine Programm verlangt eine Spezialisierung im Hinblick auf die Theorie der einzelnen Künste, wie Musik, Dichtung, bildende Kunst usw. Seine Fruchtbarkeit hat sich in zahlreichen Einzeluntersuchungen auf diesen Spezialgebieten bereits erwiesen.