



HAL
open science

Handbuch Christian Wolff Wolffs Rezeption in der Ästhetik

Stefanie Buchenau

► **To cite this version:**

Stefanie Buchenau. Handbuch Christian Wolff Wolffs Rezeption in der Ästhetik. Handbuch Christian Wolff, Springer Fachmedien Wiesbaden, pp.405-425, 2018, 10.1007/978-3-658-14737-2_19 . hal-04368366

HAL Id: hal-04368366

<https://hal.science/hal-04368366>

Submitted on 28 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Wolffs Rezeption in der Ästhetik

Stefanie Buchenau

Keywords

Ästhetik, Baumgarten, Bodmer, Breitinger, Dichtung, Gottsched, Kunst, Lessing, Mendelssohn, Poetik, Psychologie, Rationalismus, Schöne Künste, Schönheit, Sinnlichkeit, Vernunft

Abstract

Wolff opens a new era of philosophical aesthetics in Eighteenth Century Germany. Although he does not himself actively participate in the European debate on the Fine Arts (*Schöne Künste*), he prepares his students' move toward poetry and art. Paradoxically, he does so by innovating in areas which at first sight do not have anything to do with art that is, in epistemology, psychology and logic. What Wolff tries to think is reason, and sensibility at its foundation. When he happens to introduce examples from art, he does so in order to better conceive the faculty of sensibility. But this interest in sense perception is precisely what underlies his students' interest in art. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), Georg Friedrich Meier (1718-1777), Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Johann Jakob Bodmer (1698-1783), Johann Jakob Breitinger (1701-1776), Johann Georg Sulzer (1720—1779), Moses Mendelssohn (1729-86), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) are among those who elaborate on Wolff's ideas and sketch a theory of sensibility (*aisthesis*) which is at the same time a theory of art (*aesthetics*).

1 Einleitung

Mit Wolff und dem Wolffianismus beginnt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine neue Ära der philosophischen Ästhetik. Wolff selbst nimmt an der europäischen Debatte um die Schönen Künste zwar nicht aktiv teil. Wenn er sich mit einzelnen Künsten wie Literatur oder Dichtung (der Fabel¹, dem Roman² und Drama³) oder auch im Rahmen seiner Vorlesungen zur angewandten Mathematik mit Architektur⁴ befasst, so hält er doch im Großen und Ganzen an älteren und herkömmlichen Begriffen von Kunst, den Künsten und dem Handwerk fest. Davon zeugen auch seine systematischen Einteilungen. Was er in *Discursus praeliminaris*⁵ und in der Ethik⁶ Philosophie der Dichtung oder der Künste nennt, ist noch keine Ästhetik sondern greift auf traditionelle Klassifikationen zurück. Außerdem steht Wolff den Initiativen seiner Schüler nicht unbedingt positiv gegenüber. Nachdem er sich in den 1720er Jahren noch eher lobend über Bodmer und Breitinger äußert⁷, scheint er seine Meinung später zu ändern und klagt 1750, dass man jetzt „alles ästhetisch machen wolle; es heiße damit nichts; die Baumgartensche Ästetick

¹ Wolff, *Philosophia practica universalis* (GW II 10-11) §§ 302-323. Eine deutsche Übersetzung dieser Abschnitte befindet sich in: Erwin Leibfried und Josef M. Werle, *Texte zur Theorie der Fabel*, Stuttgart, 1978, S. 34-42.

² Wolff, *Deutsche Metaphysik* (GW I 2.1.-2.2.), § 571.

³ Wolff, *Deutsche Politik*, (GW I 5), §§ 328-329.

⁴ Vgl. die Abschnitte zur Architektur in den deutschen und lateinischen Abhandlungen zur Mathematik, *Anfangs-Gründe aller Mathematischen Wissenschaften* (GW I 12-15), *Elementa matheseos Universae* (II 29-33) und den kurzen Aufsatz „Von Geschichten der Baukunst“ in *Kleine Schriften* (GW I 22), S. 150-66.

⁵ *Discursus praeliminaris* (GW II 1), § 39 und 72.

⁶ Vgl. *Philosophia moralis* (GW II 12-16), §§ 483-484.

⁷ In seinem Brief vom 20. April 1723 an Bodmer und Breitinger schreibt Wolff noch, trotz bestimmter inhaltlicher Divergenzen könne er deren poetisches, moralisches und didaktisches Vorhaben nicht anders als „höchst billigen, indem es meinen moralischen Gründen gemäß ist, daß man die Ausübung der Tugend und guter Sitten und die Flucht der Laster nicht anders gutheißen kann, als durch lebhaftere Vorstellung der Exempel, die in der Welt passiren.“ Brief vom 20. April 1723. Vgl. *Chronick der Gesellschaft der Mahler, 1721-1722*, hg. v. Theodor Vetter nach dem Manuscripte der Zürcher Stadtbibliothek, Frauenfeld 1887, S. 112-113.

sowohl als die Meiersche sei elendes Zeug“.⁸ Dennoch übt Wolff einen entscheidenden Einfluss auf die entstehende Ästhetik aus, wie seine Schüler auch allesamt hervorheben. Aller individueller Differenzen zu Wolff und untereinander ungeachtet, fühlen sich Autoren wie Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Johann Jakob Bodmer (1698-1783), Johann Jakob Breitinger (1701-1776), Johann Georg Sulzer (1720—1779), Moses Mendelssohn (1729-86), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Georg Friedrich Meier (1718-1777) der gleichen Wolffianischen Schule verpflichtet und zollen insbesondere den Leistungen von Wolff und Baumgarten ausdrücklich Tribut. Um diese Zugehörigkeit zu kennzeichnen, benutzen sie zudem den gleichen wolffianischen Begriffsapparat, was dazu führt, dass sie mit denselben Begriffen manchmal verschiedene Bedeutungen verbinden.

Paradoxerweise verhilft Wolff der Ästhetik damit zum Durchbruch, dass er in Bereichen innoviert, die zunächst einmal nicht viel mit Ästhetik zu tun haben scheinen, nämlich in Erkenntnistheorie, Psychologie und Logik. Wolff möchte eigentlich die Vernunft neu denken, und die Sinnlichkeit als deren Grundlage: die Kunst dient ihm dazu als Modell. Damit initiiert Wolff eine besondere deutsche Tradition, die, wie der von Baumgarten geprägte Name „Ästhetik“ anzeigt, eine doppelte Ambition verfolgt. Sie ist gleichzeitig eine Theorie der Sinneswahrnehmung (*aisthesis*) und der Kunst. In gewisser Hinsicht bleibt die Theorie der Kunst hier der Theorie der Sinnlichkeit untergeordnet und sekun-

⁸ Wolff fährt fort, „man wolle junge Leute *ornate* und *acute* schreiben lehren, und dies ihnen *ex scriptoribus* zeigen, welche die Leute nicht kennen und unmöglich durch ein solches Buch witzig und zierlich denken und schreiben lernen könnten; man verderbe die Jugend; wer kein *ingenium acutum* habe, werde es daraus nimmer erhalten, ja es gehe mit den ästhetischen Sachen jetzt so weit, daß der Adjunkt Nicolai sogar die Bibel ästhetisch erklären wolle.“ Auf diese Passage weist Dieter Kliché in seinem Artikel „Ästhetik“ in den *Ästhetischen Grundbegriffen* hin. Sie befindet sich in einem zeitgenössischen Reisebericht „Herrn J.C.C. Oelrichs Tagebuch einer gelehrten Reise von Ober- und Niedersachsen 1750, mit einer Kupfert“, in : Bernouilli, Jean, *Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntnis dienender Nachrichten*. Jahrgang 1782, 5ter Band. Berlin/ Dessau 1782, S. 62 f.

där: dass man sich bestimmter ästhetischer Modelle bedient, die man aus der rhetorischen und ästhetischen Tradition schöpft, dient der besseren Konzeption von Sinneswahrnehmung und Vernunft. Dieser Tradition kann man deshalb vorwerfen, sie instrumentalisiere die Künste zu anderen Zwecken und vernachlässige die Werke. Dieser Vorwurf ist gewisser Hinsicht gerechtfertigt. Aber eine genauere Rekonstruktion kann zeigen, dass diese wolffianische Ästhetiktradition sehr wohl auf bestimmte künstlerische Modelle zurückgreift und zugleich eine sehr intensive Beschäftigung mit diesen und den Künsten überhaupt einleitet, wie hier an einigen ausgewählten Beispielen und Figuren gezeigt werden soll.

2 Wolffs „ästhetischer“ Rationalismus

Wenden wir uns zunächst Wolff zu, dessen große philosophiegeschichtliche Bedeutung auch mit dem Zwischenstatus zu tun hat, den er zwischen dem cartesianischem Rationalismus der frühen Neuzeit und der Aufklärung einnimmt. An Wolff zeigt sich, dass Rationalismus und Aufklärung eng zusammenhängen und dass sich zentrale Forderungen der Aufklärung – wie diejenige nach einer Ästhetik – direkt aus einer gewissen *Aufnahme* und *Umdeutung* der Gedanken des früheren Rationalismus ergeben. So knüpft Wolff durchaus an gewisse Leitgedanken von Descartes und Leibniz an, insofern er Vernunft als ein kreatives, ja dichterisches Vermögen, eine Art von *poiesis*, bestimmt.⁹ Vernunft ist nicht nur die Einsicht in die Ordnung der Welt und in die Natur der Seele¹⁰; sie ist auch ein dichterisches, konstruktives und kombinatorisches Ordnungs- und Verknüpfungsvermögen zur Erfindung fiktiver, möglicher Welten. Wie Wolff in der Nachfolge von Leibniz und seinen Skizzen zu einer *ars characteristic*a anmerkt, muss eine solche Vernunft eine sprachliche Dimension besitzen und erfordert den Gebrauch geeigneter Zei-

⁹ Eine längere Ausführung dieser und der folgenden Gedanken befindet sich in meinem Buch *The Founding of Aesthetics. The Art of Invention and the invention of Art*. Cambridge University Press, 2013.

¹⁰ Wolff, *Deutsche Metaphysik*, § 368.

chen. Sie erzeugt zudem Ordnungen, die durchaus als schön und als Quelle eines besonderen „ästhetischen“ Vergnügens betrachtet werden können. Eine solche Vernunft zeugt schließlich von dem Status des Künstlers als *alter deus*. Insofern der menschliche Geist in der Lage ist, durch die Verknüpfung von Elementen Welten zu erzeugen oder aber zumindest neue Einsichten in die Verknüpfung der wirklichen Welt zu eröffnen, ahmt er dem göttlichen Verstand nach.

Bis hierhin tritt Wolff in Leibniz' Fußstapfen. Aber er zeichnet eine neue Bahn vor, indem er diese dichterische und produktive Vernunft weiter fasst als Leibniz und all seine cartesianischen Vorgänger. Während Leibniz Vernunft auf mathematische Vernunft einschränkt, weitet Wolff diesen Begriff auf die Rationalität und Produktivität der Künste und Handwerke aus. In einem gewissen Sinne stellt Wolff damit die bisher vorwaltende Perspektive zum Verhältnis zwischen Künsten und Logik auf den Kopf. Die mechanischen Künste dienen ihm nicht mehr – wie noch Descartes und Leibniz – als Metapher und Analogie zur besseren Beschreibung der instrumentalen Natur der Logik. Stattdessen betrachtet er sie als deren eigentliche Grundlage. Sie sind ihm Modell kreativen Denkens und eigentlicher Motor des Fortschritts. Deshalb erfordert es die Logik, dass der Philosoph seine Auseinandersetzung mit der produktiven Rationalität der Künste und Handwerke vertiefe. In diesen Bereichen gilt nicht die Wahrheit, sondern allgemeiner die Vollkommenheit oder der Zweck als Maßstab für die Bewertung. Wie Wolff in seiner Schrift *De voluptate ex cognitione veritatis percipienda [Von den Vergnügen, welches man aus der Erkenntnis der Wahrheit schöpfen kann]*¹¹ ausführt, offenbaren mathematische Beweise und Artefakte wie Uhren, Dichtungen, Bilder und Gebäude jeweils einen eigenen Zweck des Erfinders. So besteht die Vollkommenheit oder Absicht eines mathematischen Beweises darin, eine Wahrheit vor Augen zu legen, Die Vollkommenheit eines Gemäldes liegt in seiner Ähnlichkeit zum Original¹² Die Vollkommenheit eines Gebäudes

¹¹ Wolff, *De voluptate ex cognitione veritatis percipienda*, in: *Horae subsecivae Marburgenses*, anni 1729 (GW II, 34.1). Die deutsche Übersetzung befindet sich in GW I, 21.5.

¹² *Ibid.*, § 7.

schließlich liegt in seiner Konformität mit den Absichten des „Bau-Herrn“ und vor allem seiner Festigkeit und Bequemlichkeit, Für Wolff, der ein früher und aufmerksamer Leser des Vitruvius ist gehen diese Vollkommenheit mit Schönheit Hand in Hand.¹³ Letztere, die Schönheit bestimmt er als die „Vollkommenheit, die Vergnügen in uns erzeugt.“¹⁴ Ein solches Vergnügen ist immer schon kreativ, insofern der Kritiker sich in der Rekonstruktion der zugrundeliegenden Regeln der Erfindung an die Stelle des Erfinders versetzt.

Wenn die Vernunft aber nicht mehr ein rein mathematisches und formelles Vermögen verstanden werden kann, sondern als technisches Vermögen eine gewisse Auseinandersetzung mit der Materie voraussetzt, ergeben sich aus diesem neuen Vernunftbegriff auch im Bereich der Psychologie grundlegende Veränderungen. So entwirft Wolff in seiner empirischen Psychologie eine besondere „*ars fingendi* oder Kunst zu erdichten“, die sich in zentralen Punkten von der *ars fingendi* seiner Vorgänger unterscheidet. Insbesondere erzeugt sie auch wahre und nützliche Fiktionen:

Man muss sich aber in Acht nehmen, dass man nicht alles erdichtete für ungereimt hält, und für irrig ausgiebet: denn die Fictiones oder Erdichtungen haben ihren großen Nutzen in Wissenschaften, und insonderheit der Erfindungs=Kunst. Sie machen der Imagination oder Einbildungs=Krafft begreiflich, was durch Verstand und Vernunft schwer zu begreifen ist, und im Erfinden leichte, ja möglich, was sonst nicht anders als durch Umwege, oder wohl gar nicht heraus zu bringen wäre. Es ist aber freylich ein Unterschied zwischen solchen Fictionibus und andern, die ungereimt heissen, und sie haben ihre gewisse Regeln, dergestalt, dass ich sagen kann, es sey eine besondere *Ars fingendi* oder Kunst zu erdichten, die nicht einen geringen Theil der Erfindungskunst abgiebet. Allein es ist hier nicht der Ort, noch

¹³ Wolff, *Deutsche Metaphysik*, § 411.

¹⁴ Vgl. *Psychologia empirica* (GW II 5), § 544.

auch schon Zeit, diesen Unterschied zu bestimmen, und Exempel von den Regeln anzuführen. Es können sich unterdessen andere in diesen und andern Dingen üben, die noch auszuführen sind.¹⁵

Wolff zufolge stellt die Einbildungskraft der Seele „Fantasmen“ oder „Figmente“ zu Verfügung, die wir nie zuvor gesehen haben. Diese sind aber nichtsdestotrotz „Bilder, darinnen Wahrheit ist“¹⁶, insofern sie dem Prinzip des zureichenden Grundes entsprechen. Wolff beschreibt solche Bilder als die Realität unmittelbar vor Augen legende Piktogramme, und vergleicht sie mit heiligen Symbolen und Hieroglyphen.¹⁷ Diese „Fantasmen“ müssen so zusammengesetzt sein, dass die Ähnlichkeit ihrer Teile mit den intrinsischen Bestimmungen des Dinges die Ableitung der Natur des Dinges ermögliche. Mittels seiner *facultas fingendi* könne der Geist solche Bilder erzeugen, insofern er von bestimmten Merkmalen absehen und die Aufmerksamkeit auf andere richten kann. Entgegen den Annahmen des früheren Rationalismus besteht die Vollkommenheit geistiger Bilder und Zeichen nicht unbedingt in ihrer Abstraktheit und Ökonomie. In Falle der Figmente der Einbildungskraft gilt vielmehr: je reicher und komplexer, desto vollkommener. Das vollkommenste Bild ist dasjenige, das die größte Anzahl von Merkmalen aufweist, so dass das Bild im Ganzen ein Zeichen des Dinges selbst ist. Wolff führt Skulpturen, bestimmte Linien und Bauwerke als Beispiele für solche „wahren“ Bilder an.

Hierher gehört das Bild, darunter sich ein Bildhauer eine Statue vorstellt, und darein er alles gebracht, was er Schönes an der Art Menschen, davon er sich eine vorstellt, gesehen, und nach untersuchtem Fleiß angemerket. Hierher gehört der Zug einer krummen Linie, daran wir sonst niemals gedacht. Hierher gehört auch das Bild von

¹⁵ *Anmerckungen zur Metaphysik* (GW I 3) § 26, ad 63.

¹⁶ Wolff, *Deutsche Metaphysik*, § 245. Vgl. auch Frederick Beiser, *Diotima's children. German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Oxford, 2009, Kapitel 2, S. 45-71.

¹⁷ Wolff, *Psychologia empirica*, § 152 ff.

einem Gebäude, welches sich der Baumeister den Regeln der Baukunst gemäß in Gedanken vorstellt.

Wolff stellt solchen „wahren Bildern“ die Phantasmen und „Chimären“ gegenüber, die diesen Ordnungsvorgaben nicht entsprechen. Diese Begründung von Wahrheit in Ordnung knüpft an ältere rhetorische und ästhetische Vorgaben und insbesondere an die Eingangsparagrafen der *ars poetica* des Horaz an.

Die Generation der Schüler. Bodmer und Breitingen über Wolffs *ars fingendi*

Schon bald zeigt Wolffs Philosophie seinem Historiographen Carl Günther Ludovici zufolge ihren „herrlichen Nutzen“ in den Künsten und Wissenschaften. Insbesondere „haben auch einige in der That gezeiget, wie die Wolffische Philosophie geschicket sey, einen in den sogenannten schönen Wissenschaften vollkommener zu machen.“¹⁸ So entstehen schon ab den 1720er Jahren neue Arbeiten zur Rhetorik und Grammatik. Im Bereich der „Rede=Kunst“ hebt Ludovici die Arbeiten von Johann Peter Reusch¹⁹ und Israel Theophilus Canz hervor²⁰; in der „Sprach=kunst“ nennt er Johann August Ernesti²¹ und Jacob Carpov.²² Aber es besteht kein Zweifel, dass Wolffs Gedanken vor allem im Bereich der *Poetik* auf fruchtbaren Boden fallen. Hier wird die von Wolff beschriebene *ars*

¹⁸ Carl Günther Ludovici, *Ausführlicher Entwurf einer vollständigen Historie der Wolffischen Philosophie*, in Wolff, *Gesammelte Werke* III, 1.1. XIII. §§ 221-226 (und III, 1.2. §§ 503-505).

¹⁹ Johann Peter Reusch, *Dissertatio de eo, quod pulchrum est in eloquentia eiusque potissimum rationis*, Iena, 1724.

²⁰ Israel Theophilus Canz, *Oratoria scientiarum familiae toti cognata, seu rationis et orationis recitissimum vinculum*, Tübingen, 1735.

²¹ Johann August Ernesti, *Dissertatio qua philosophia perfecta ascribitur ad Quintil. Inst. Orat.*, L.I.c, 1732.

²² Jacob Carpov, *Meditatio critico-philosophica perfectione lingua, methodo scientifica proposita*, Jena 1735. Man könnte diese Liste sicherlich um weitere Namen ergänzen und auch die Entwicklungen in der Logik selbst z.B. bei Bilfinger mit berücksichtigen.

fingendi der Sinnlichkeit und Einbildungskraft ganz direkt mit der Dichtkunst gleichgesetzt.²³ Den Poetikern Bodmer, Breitinger und Gottsched ist dabei gemein, dass sie alle den großen Einfluss Wolffs auf die eigene Poetik nachdrücklich anerkennen²⁴ und sich parallel zur Poetik intensiv mit Logik beschäftigen.²⁵ Aber radikaler als Wolff selbst wenden sie sich von der Mathematik ab und der Dichtung zu, die sie ihrerseits als den eigentlichen *locus* von dichterischem und produktivem Denken entdecken.

In ihren Traktaten zur Dichtkunst sprechen diese Schüler Wolffs dem Künstler und Dichter einen neuen *Status* zu. Dieser wird zum Vermittler einer nicht unmittelbar und allgemein zugänglichen Realität. Dichter und Künstler ist, wer selbst über jene besondere Sinnlichkeit verfügt, die ihn befähigt, unbekannte Aspekte der Wirklichkeit wahrzunehmen und diese seinem mit gröberen Sinnen ausgestatteten Publikum zu übersetzen. Eine solche Sinnlichkeit, Rezeptivität und Imagination sprechen Bodmer und Breitinger beispielsweise dem großen Barockdichter Martin Opitz zu:

Opitz hat nehmlich nicht allein mehr Sachen durch die eigene Erfahrung und die Lesung in seiner Imagination zusammengetragen, sondern er hat noch denjenigen Sachen, die ihm aufgestoßen [...] mehrere Seiten und Differenzien wahrgenommen/er hat sie von einer Situ-

²³ Vgl. Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohrenen Paradiese* (Zürich 1740), S. 6: „Es ist mir manchmal in den Sinn gekommen, dass die Einbildungs=Kraft ebenso wie der Verstand einer gewissen Logik vonnöthen habe“.

²⁴ So widmet beispielsweise Bodmer seine Schrift *Von dem Einflusse und Gebrauche der Einbildungskraft* (Frankfurt und Leipzig, 1727) seinem philosophischen Mentor Wolff, und er erklärt: „Ich habe Ihre Schriften zu dem Grund der meinen genommen“. Ähnliche Aussagen finden sich bei Gottsched, der die Entdeckung von Wolffs Metaphysik mit dem Einlaufen eines Seemanns „aus einem wilden Meere widerwärtiger Meynungen“ in einen sicheren Hafen vergleicht. Vgl. Gottsched, *Erste Gründe der gesammelten Weltweisheit*, Vorwort zur 1. Ausgabe, S. 204 f.

²⁵ Gottsched beschäftigt sich bekanntlich intensiv mit allen *artes disserendi* und verfasst ausführliche Traktate zur Rhetorik und Grammatik. Breitinger verfasst seinerseits auch eine Abhandlung zur Logik: *Artis cogitandi principia ad mentem recentiorum philosophorum compendio exhibita, atque in usum privatae institutionis concinnata*, o.O., o. J.

ation angeschauet/von welcher sie ihm besser in die Imagination gefallen sind/und er hat sich länger darüber aufgehalten/indem er sie mit einer sorgfältigen Curiosität betrachtet & durchgesuchet hat. Also hat er erstlich eine nähere und vollkommeneren Kenntniß der Objekte erworben/ und hernach hat er eben darum auch gewissere und vollkommeneren Beschreibungen machen können.²⁶

Wenn die Sinne unsere ersten Lehrmeister sind, wie Bodmer schreibt, wenn sie uns lehren, „wie die Dinge unter mannigfaltigen Gestalten, Formen und Eigenschaften nebeneinander liegen und sich gegeneinander verhalten“,²⁷ , dann muss die Sinneswahrnehmung zugleich als ein aktives und als ein rezeptives Vermögen betrachtet werden. Sie ist nicht nur ein Ordnungsvermögen, sondern auch „Wunder“ und „Neugier“. Die Vortrefflichkeit des Dichters liegt darin, dass er „aus dem Bilder-Saale, die die Phantasie zu seinem Gebrauch eröffnet hat“ schöpft²⁸. Er kann dem Leser neue ungewöhnliche und wunderbare Bilder der Natur vor die Augen stellen, die diesem zugleich wahr erscheinen. Indem er „Wunder“ und „Wahrscheinlichkeit“ vereinbart, gelingt es ihm, die Aufmerksamkeit seines Lesers zu fesseln und seinen Blick hin zu neuen und unbekanntem Aspekten der Natur zu leiten. Diese Bestimmung von Dichtung als Sinneswahrnehmung beinhaltet wiederum eine neue Auslegung des Begriffs der Nachahmung. Der Dichter ahmt die Natur nach oder besser, er ahmt sie „vor“, wie Hans Blumenberg es in direktem Bezug auf die Poetik der Wolffianer treffend formuliert, indem er sie aufdeckt und jene Aspekte der Natur enthüllt, die dem Publikum noch unbekannt sind.²⁹ Die didaktische

²⁶ Bodmer und Breitinger, *Discourse der Mahlern*, Zürich, 1721-1723. Reprint Hildesheim 1969, I, 19.

²⁷ Bodmer, *Von dem Einflusse und Gebrauche der Einbildungskraft*, S. 2.

²⁸ Vgl. Bodmer, *Abhandlung von dem Wunderbaren*, S.10.

²⁹ Hans Blumenberg, Blumenberg, Hans, „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“ (1957), in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt, 2001, S. 9-46.

und physikotheologische Dichtung ihrer Zeitgenossen Albrecht von Haller³⁰ und Barthold Hinrich Brockes³¹ dient der Poetik hier als Vorbild und Beispiel.

2.1 Gottsched über den philosophischen Criticus

Ab 1740 entzündet sich zwischen den verschiedenen Parteien der wolffianischen Schule eine heftige Polemik. Der zwischen den Schweizern Bodmer und Breitinger in Zürich und Gottsched in Leipzig ausbrechende „Dichterkrieg“ geht über „Geschmacksfragen“ und persönliche Vorlieben weit hinaus, wie Gottscheds Bewunderung des französischen Klassizismus und der Begeisterung Bodmers für die Engländer und Milton. Er zeugt vielmehr von einer Antinomie, die das wolffianische ästhetische Paradigma in seinem Kern zu kennzeichnen scheint – weshalb auch beide Parteien bis zu einem gewissen Punkte eine gemeinsame Auffassung teilen und sich ihre Argumente decken und ergänzen.³² So betrachten sowohl Gottsched, als auch Bodmer und Breitinger im Ausgang von Wolff die Dichtung als *ars fingendi*, die mit der Verknüpfung und Erzeugung von größeren Zusammenhängen und „möglichen Welten“ beschäftigt. Wie Gottsched es formuliert, so entsteht eine Fabel durch die „Zusammensetzung“ und „Verbindung der Sachen“³³. Die Fabel sei „die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt, ein „Stück von einer anderen Welt“. Gottsched erklärt, diese Definition aus Wolffs Philosophie zu schöpfen: „Herr Wolff selbst hat, wo mir recht ist, an einem gewissen Ort seiner philosophischen Schriften gesagt, dass ein wohlgeschriebener Roman d.i. einer,

³⁰ See Albrecht von Haller, *Die Alpen*, 1729.

³¹ See Barthold Hinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott* (7 Bde., Hamburg, 1721).

³² Vgl. beispielweise Angelika Wetterer, *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern* (Tübingen 1981) und den kürzlich von Anett Lütteken und Barbara Mahlmann-Bauer herausgegebenen Sammelband, *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, Göttingen 2009.

³³ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (in *Ausgewählte Werke*, hg. v. Joachim Birke und Brigitte Birke, VI, 1-4, Berlin/New York 1973), S. 203 ff.

der nichts Widersprechendes enthält wie eine Historie aus einer anderen Welt anzusehen sey.“³⁴

In der Auseinandersetzung zwischen seinen Schülern offenbart sich nun, dass Wolffs Thesen widersprüchliche Forderungen beinhalten. Einerseits muss man das der poetischen Erfindung zugrundeliegendes Verknüpfungsvermögen als von der mathematischen, logischen und strikt philosophischen Vernunft unterschieden denken: ein Philosoph und Logiker ist nicht unbedingt auch schon ein Dichter. Andererseits muss aber auch die Ordnung und Wahrheit der Dichtung letztendlich der Prüfung durch die philosophische Vernunft standhalten. In diesem Sinne bedarf die Dichtung sehr wohl der philosophischen Kritik, und kann der philosophische *Kritikus*, wenn er auch des Erfindungsgeistes oder *Ingeniums* des Dichters entbehrt, sehr wohl indirekt zur Erfindung und zum Ingenium einer Nation beitragen. In diesem Sinne vergleicht Gottsched die philosophischen Kritiker mit einem „Wetzstein, welcher zwar selbst nichts schmiedet, aber doch den Stahl schärfet“.³⁵

2.2 Baumgartens Ästhetik

Baumgartens Begründung einer Ästhetik als eigene und komplementäre Form von Logik schöpft ihrerseits auch direkt aus Wolffs *ars fingendi*³⁶ und den Poetiken seiner Schüler.³⁷ Auch Baumgarten hebt von einer im Kontext des Rationalismus neuen Einsicht in

³⁴ Ibid.

³⁵ Gottsched, *Vernünfftige Tadlerinnen*, II, 14, S. 105.

³⁶ Über Baumgartens Verhältnis zu Wolff, vgl. insbesondere die Vorrede von Baumgartens *Acroasis logica, and Philosophische Briefe von Aletheophilus, Frankfurt, 1741*, 1. Schreiben ("[...] ob ich ein Wolffianer sey").

³⁷ Es ist wichtig, diesen Impetus zu sehen und Baumgarten nicht vorschnell herauszuheben aus den Debatten seiner Zeit. Statt willkürlich spätere Thesen zur Ästhetik (Kant, Hegel ...) in ihn hineinzulesen, muss man seine Modernität und eigentliche philosophische Leistung zuerst aus dem Kontext von Wolffs Philosophie heraus rekonstruieren. Jahrzehnte lang erschwerten die verfügbaren gekürzte und verstümmelte Übersetzungen ein solches Verständnis. Erst in den letzten Jahren hat mit der Wendung zu Wolff auch Baumgarten neue Aufmerksamkeit erfahren.

die Weite des menschlichen *Logos* an, aber nimmt zugleich eine radikalere Neuverteilung der Vermögen vor, indem er nun der philosophischen Vernunft im engeren Sinne alle Zuständigkeit für die Schönheit abspricht und die Sinnlichkeit (*aisthesis*) als Vermögen zum schönen Denken bestimmt. Diesen Gedanken entwickelt Baumgarten schon 1735 in den *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* [*Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*] und 1750/58 in er unvollendeten *Aesthetica*.³⁸

In den *Meditationes* fordert Baumgarten einleitend die Rückbesinnung auf ältere Einsichten in die Verwandtschaft von Poesie und Philosophie. Gegen die in der Frühaufklärung vorherrschende enge Auffassung von Rhetorik als Kunst der *elocutio* oder der „verblühten“ Schreibart argumentiert Baumgarten, Dichtkunst und Philosophie seien in einer sehr freundschaftlichen Ehe (*connubium*) miteinander verbunden. Diese Einsicht begründet nun radikaler als bei Wolff selbst die Beschränkung des philosophischen Rede- und Vernunftvermögens, zugunsten eines dichterischen.³⁹ Das Gedicht ist der Definition im ersten Teil zufolge (§§ 1-12) eine „vollkommene sinnliche Rede“. Wie Baumgarten

Diese betrifft über den Bereich der Ästhetik hinaus auch seine Philosophie allgemein - einschließlich die Bereiche der Ethik (Schwaiger), des Naturrechts, der Metaphysik und der Theologie.

³⁸Sowohl Baumgarten als auch sein Kollege Georg Friedrich Meier propagierten die Ästhetik ab den späten 1730er Jahren durch ihre eigene Vorlesungstätigkeit. Schon vor der Veröffentlichung von Baumgartens *Aesthetica* publiziert Meier seine *Anfangsgründe* aller schönen Wissenschaften, die aufgrund ihrer größeren Ausführlichkeit Baumgartens *Meditationes* und die fragmentarisch gebliebene *Aesthetica* erhellen können. Meier wurde 1746 nach Baumgartens Ruf nach Frankfurt an der Oder oder 1740 nach Halle berufen. Außer den *Anfangsgründen* und anderen Schriften zur Poetik, Hermeneutik und Logik verfasst er auch eine Reihe von Schriften zur Theologie, Metaphysik und Psychologie. In den letzten Jahren haben diese Schriften mehr Beachtung gefunden, vgl. auch der kürzlich erschienene Sammelband zu Meier: *Georg Friedrich Meier (1718-1777). Philosophie als wahre Weltweisheit* (Hg. v. Gideon Stiening and Frank Grunert, Berlin 2015).

³⁹ Diese These über die Schranken und die „Dürre“ der logischen Vernunft zeigt, dass Baumgarten in seinen frühen Jahren im Franckeschen Waisenhaus auch dem Einfluss von Wolffs Kontrahenten, den Pietisten, ausgesetzt war und dass er deren Misstrauen der spekulativen und akademischen Philosophie gegenüber durchaus teilt. Baumgarten war wohl, wie es auch Grote und Nannini herausgestellt haben, insbesondere von seinem älteren Bruder, dem Theologen Siegmund Jacob Baumgarten beeinflusst.

hervorhebt, sind sowohl Philosophie als auch Dichtung Formen von Rede, *oratio* und Argumentation. Sowohl der Philosoph, als auch der Dichter sind Freunde der Wahrheit. Beide erwägen Hypothesen und denken über Probleme nach; beide ordnen und setzen Elemente zu einem Ganzen zusammen; beide suchen durch Argumente zu überzeugen. Philosoph und Dichter unterscheiden sich dabei nur in ihrer jeweiligen Zielsetzung. Im Gegensatz zu den Annahmen der früheren Rationalisten, die nach Ramus die Bereiche von *inventio* und *dispositio* ganz für die Logik in Anspruch genommen hatten, sind die Erzeugnisse der engen mathematisch-logischen Vernunft Baumgartens zufolge nicht notwendig auch schön. Anhand eines konkreten Fallbeispiels⁴⁰ legt Baumgarten dar, dass die philosophische Rede noch nicht schön, noch kein Gedicht ist. Es fehlt ihr an dem Reichtum oder, wie Baumgarten in Anlehnung an Leibniz⁴¹ und Wolff schreibt, an der „extensiven“ Klarheit, die dem Gedicht eigen sind.⁴² Während die philosophische Rede in weiten Teilen „abstrakt“ und symbolisch bleibt und vor allem logische Verbindungen anschaulich macht, zielt die dichterische Rede auf Merkmalsvielfalt, Ähnlichkeit, Anschaulichkeit der Sache. Von dieser Bestimmung des Begriffs aus auf die Rede als größeren Zeichenzusammenhang angewendet, kennzeichnet die dichterische Rede die „lichtvolle“ Ordnung und Methode der Begriffsauflösung. Aus diesen Einsichten ergibt sich zugleich die Möglichkeit und die Notwendigkeit einer Ergänzung der engen, mathema-

⁴⁰ Baumgarten, *Meditationes*, § 14.

⁴¹ Vgl. Leibniz *Meditationes de cognitione, Veritate et Ideis* aus den *Acta eruditorum* und Wolffs Klassifikationen in seinen Logiktraktaten.

⁴² Diese Frage nach der Bedeutung von Baumgartens extensiver Klarheit standen lange und stehen immer noch im Mittelpunkt der Debatte, vgl. Dagmar Mirbach, Einführung (Baumgarten, *Ästhetik*, vol. 1, Hamburg, 2007), S. XVI-LXXX; Clemens Schwaiger, *Das Problem des Glücks im Denken Christian Wolffs* (Stuttgart, 1995), S. 139-153 u.a. Man hat aber in den allermeisten Fällen übersehen, dass Klarheit bei Baumgarten die weitere Kategorie der Rede kennzeichnet, und nicht nur wie bei Leibniz die Idee und den Begriff: dieses Missverständnis findet sich beispielsweise bei Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, p. 220 ff., der die späteren Perspektiven nachhaltig geprägt hat.

tischen Vernunft um ein dichterisches oder sinnliches Vernunftvermögen bzw. eine Neuverteilung zwischen beiden. Dichterische und künstlerische Formen der Rede müssen gleichzeitig in die Logik miteinbegriffen und von ihr abgegrenzt werden.

Das bedeutet wiederum, dass sich die Konturen und Grenzen der Disziplinen verschieben müssen. Aus der logischen Fundierung des Prinzips der Dichtung und der Kunst erwächst die Forderung nach einer « Ästhetik » oder Logik der unteren Erkenntnisvermögen. Die Logik teilt sich in eine Logik im engeren Sinn und eine Logik im weiteren Sinne. Letztere muss ihre „jüngere Schwester“, die Ästhetik mitumfassen. Die neue logische Kategorie extensiver Klarheit ermöglicht wiederum eine Neubestimmung der Dichtkunst, die sowohl das Aristotelische Prinzip der Naturnachahmung als auch die rhetorischen Definitionen der Dichtung als lebhaftete Rede mitumgreift.

Dieses Argument führt Baumgarten in der *Aesthetica* weiter aus. Er bezieht sich hier ausdrücklicher auf Cicero, der in *De oratore* schon ähnliche Perspektiven auf Rhetorik und Philosophie entwickelt hatte. Cicero bedauert die nach Sokrates entstandene „so unsinnige, nutzlose und tadelswerte Trennung gleichsam zwischen Zunge und Gehirn, die dazu führte, dass uns die einen denken und die andern reden lernten“.⁴³ Was Cicero Weisheit oder echte Redekunst nennt, ist zugleich eine Kunst des Denkens und des Sprechens. In Ciceros Augen ist derjenige ein Redner, der „über jedes Thema, das in Worten zu entwickeln ist, sachkundig, wohlgegliedert, wirkungsvoll aus dem Gedächtnis und mit angemessener Würde des Vortrags reden kann“⁴⁴, was eine bestimmte praktische und politische Form des Wissens und des Denkens schon voraussetzt. Diese enge Verbindung von Gedanke und Sprache liegt nun auch der Dreiteilung der Rede in *inventio*, *dispositio* und *elocutio* zugrunde, die Baumgarten von Cicero entlehnt und als Strukturprinzipien für den Aufbau der eigenen *Aesthetica* einsetzt. Was Baumgarten im ersten Kapitel die-

⁴³ Cicero, *De oratore*, III, 61.

⁴⁴ *Ibid.*, I, 63.

ses Traktats Schönheit nennt, setzt sich aus drei Teilen zusammen, nämlich der Schönheit der Dinge und Gedanken (*cogitationum*), der Schönheit der Anordnung und der Schönheit des Ausdrucks. Baumgarten benutzt außerdem in der *Aesthetica* verstärkt Ciceros Vokabular, um zu erklären, was er die “sinnliche Vollkommenheit einer Erkenntnis” oder “Schönheit”⁴⁵ nennt: die einzelnen Bestandteile solcher Schönheit nämlich “Reichtum”, Größe, Wahrheit, Klarheit, Gewissheit und Leben, insofern sie in einer Wahrnehmung miteinander übereinstimmen” (§ 22) gehen direkt auf Cicero zurück, der ein gutes Argument genau mit diesen Kategorien qualifiziert. So enthält eine Aussage aus dem dritten Buch von *De oratore* eine fast vollständige Aufzählung dieser Attribute:

Wen blicken [die Menschen] starr vor Staunen an ? Bei wem erhebt sich ihr Beifallsgeschrei ? Wer ist in ihren Augen sozusagen ein Gott unter Menschen ? Es sind diejenigen, die ausgewogen (*distincte*), klar (*explicite*) wortreich (*abundanter*), mit wirkungsvoller Stilisierung des Inhalts und der Formulierung (*inluminare*) reden, und beim Vortrag selbst gewissermaßen eine Art von Takt und Rhythmus finden; das ist es, was ich glanzvoll nenne (*ornate*).⁴⁶

Baumgarten verleiht diesen Attributen einfach eine etwas technischere Bedeutung als Cicero, indem er sie in der philosophischen Terminologie des eigenen Zeitalters ausführt.

Baumgartens Ästhetik bereitet nun seine Neuerungen in der Psychologie vor. Indem er mit dem Rückgriff auf ältere rhetorische Traditionen die „eigentliche“ und „tiefere“ Zielsetzung der Dichtung in Erinnerung gerufen hat, nämlich die Dinge selbst vor Augen zu stellen, kann das Modell der Dichtung helfen, eine neue Lehre von der Sinnlichkeit zu entwickeln. Baumgartens Doktrin weist zwar gewisse Divergenzen mit Wolff selbst auf,

⁴⁵ Baumgarten, *Aesthetica*, § 14.

⁴⁶ Cicero, *De oratore*, III, 53.

insofern sie sich expliziter von den alten aristotelischen und scholastischen Vermögenslehren entfernt, aber sie entspricht auf tieferer Ebene sehr wohl Wolffs eigenem oben skizzierten Gedanken aus seiner Psychologie.

Was den Menschen vom Tier unterscheidet, ist Baumgarten zufolge nicht ein Vermögen deutlicher Vernunftesicht, sondern ein weiter gefasstes „vernünftiges“ Vermögen sprachlicher Verständigung. Dieser *Logos* im weiteren und älteren Sinne muss sowohl die „höheren“ als auch die „unteren“ sprachlichen Vermögen umfassen. Baumgartens Aufwertung der unteren Vermögen zeigt sich in den Untertiteln, in der Anzahl und in der Beschreibung der einzelnen Vermögen in dem Abschnitt über die empirische Psychologie seiner *Metaphysica*. Was Wolff die „unteren Vermögen“ nannte, umfasste die Vermögen sinnlicher Wahrnehmung, den Gemeinsinn, die Einbildungskraft, die Dichtungskraft, ein sinnliches Gedächtnis, eine sinnliche Erwartung ähnlicher Fälle und ein sinnliches Begehungsvermögen.⁴⁷ Baumgarten übernimmt diese Auflistung vollständig, fügt ihnen aber weitere spezifisch menschliche und nicht tierische Vermögen hinzu, nämlich das Vermögen Ähnlichkeiten (*ingenium*) und Unterschiede (*acumen*) zwischen Dingen wahrzunehmen. Diese beiden Vermögen zusammen bilden ein Vermögen zur Klarsichtigkeit (*perspicacia*), 3) ein sinnliches Urteilsvermögen (*facultas diiucandi*), und 4) das Vermögen, Zeichen zu verstehen (*facultas characteristica*). Diese einzelnen tierischen und menschlichen Sinnesvermögen bilden ihrerseits gemeinsam ein „vernunftähnliches“ Vermögen oder *analogon rationis*. Durch seine Aufwertung der unteren Vermögen verleiht Baumgarten diesem alten Begriff der Scholastik einen ganz neuen Sinn. Was er Sinnlichkeit nennt, ist ein spezifisch menschliches, sprachliches und diskursives Vermögen das dem höheren Vernunftvermögen nicht einfach analog ist. Es ist vielmehr in strikter Symmetrie zu diesem angelegt und bildet dessen *Fundament*.

⁴⁷ Vgl. Wolff, *Deutsche Metaphysik*, §§ 374-376 und 869-892.

2.3 Sulzers Gefühl

Sulzer positioniert sich seinerseits auch direkt als Schüler Baumgartens und Wolffs. Zwischen 1771 und 1774 publiziert er ein ästhetisches Lexikon, die *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, zu dem er selbst über 900 Artikel über Literatur, Rhetorik, Skulptur, Architektur, Tanz, Musik und Schauspiel beisteuert. Aber schon ab den 1750er Jahren verteidigt er einen bestimmten Wolffianismus innerhalb der Berliner Akademie, der er zunächst als ein Mitglied und später als Direktor der philosophischen Abteilung angehört. Er verfasst außerdem zwischen 1750 und 1770, eine Reihe von akademischen *mémoires*, die von seiner intensiven Auseinandersetzung mit den Bereichen der Psychologie und Ästhetik zeugen.⁴⁸ In seinen *Recherches sur les origines des sentiments agréables et désagréables* entwickelt Sulzer neue Begriffe von Vernunft und Sinnlichkeit, die er seinerseits auch aus der Kunst heraus entwickelt.

Sulzer betrachtet Erkenntnis und Kunst als zwei Formen von kontemplativer oder theoretischer Beschauung, der ursprünglichen Bedeutung von *theorein* and *speculare* gemäß; und er vergleicht die Innensicht des Geistes mit der Betrachtung eines Gemäldes. Wie der französische Philosoph Abbé Dubos, aus dem er wichtige Anregungen bezieht, erklärt Sulzer, der Geist müsse durch materielle Reizung „genährt“ und in Tätigkeit gehalten werden,⁴⁹ wenn er Langeweile (*ennui*),⁵⁰ Unlust und Schmerz vermeiden wolle. Die Kunst erfülle ein solches Bedürfnis nach geistiger Nahrung. Es berühre die Oberfläche der Seele und erzeuge Schatten von Leidenschaften, die die mentale Tätigkeit anregen.

⁴⁸ Vgl. die neue kritische Ausgabe Sulzers von Hans Adler/ Elisabeth Décultot (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Schwabe (erster Band 2014).

⁴⁹ Sulzer, *Recherches*, S. 69. Siehe auch mein Artikel über Sulzer, « L'œil ne se voit pas voir: Sulzer sur la contemplation et le sentiment de soi », in : *philosophiques*, hg. v. Christian Leduc und Daniel Dumouchel, vol. 42, no. 1, Frühling 2015.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 74

Diese Beobachtungen erlauben neue Schlussfolgerungen über die Natur der Vernunft und des Selbstbewusstseins. Für Sulzer gründet letzteres in einem sinnlichen Selbstgefühl. Zwar kann sich die Seele sich nicht in ihrer eigenen Tätigkeit des Schauens anschauen, aber da sie in ihrer Tätigkeit notwendig durch ihren Gegenstand affiziert wird und Lust und Unlust empfindet, kann sie sich dennoch selbst fühlen. Das Gefühl kann als eine Art von Realitätssinn betrachtet werden, durch die der selbstvergessene Philosoph wieder der Wirklichkeit gewahr wird. In seinen *Observations sur les divers états où l'âme se trouve en exerçant ses facultés primitives, celle d'apercevoir et celle de sentir*⁵¹ v führt Sulzer diese Einsichten weiter aus und erstellt eine neue, für Herder und Kant bedeutungsvolle dreiteilige Vermögenslehre, die zwischen Erkenntnis, Gefühl und einem dritten Zwischenzustand von Betrachtung unterscheidet.

2.4 Lessing und Mendelssohn über Kunst und moralische Empfindung

Mit Lessing und Mendelssohn verlagert sich der Schwerpunkt der ästhetischen Debatte auf den Bereich der praktischen und moralischen Empfindung. Die beiden Freunde entwickeln ihre Theorien in einem engen Dialog miteinander und in direkter Anknüpfung an Wolff und Baumgarten. 1755 verfassen sie noch gemeinsam die Schrift *Pope – ein Metaphysiker!* in dem sie die dichterischen Qualitäten und sinnliche Schönheit von Popes Lehrgedicht *Essay on man* mit explizitem Rückgriff auf Baumgarten von der streng philosophischen und systematischen Methode abgrenzen:

Sein Gedicht sollte kein unfruchtbarer Zusammenhang von Wahrheiten seyn. Er nennt es selbst ein moralisches Gedicht, in welchem er die Wege Gottes in Ansehung der Menschen rechtfertigen wolle. Er suche mehr einen lebhaften Eindruck als eine tiefsinnige

⁵¹ Sulzer, *Observations sur les divers états où l'âme se trouve en exerçant ses facultés primitives, celle d'apercevoir et celle de sentir* (*Histoire de l'Académie royale des sciences et des belles lettres*, Berlin 1770, chez Haude et Spener), S. 407-420.

Überzeugung – was musste er also in dieser Absicht thun ? Er mußte, ohne Zweifel, alle dahin einschlagende Wahrheiten in ihrem schönsten und stärkste Licht seinen Lesern darstellen.⁵²

Aber schon im *Briefwechsel über das Trauerspiel* von 1755 bis 1757, in der sich die beiden zusammen mit Nicolai mit den gemischten Empfindungen der Tragödie beschäftigen, zeigen sich tiefere philosophische Divergenzen. In der Diskussion um die kathartische Wirkung der Tragödie durch Mitleid (griechisch : *éleos*) und Furcht (griechisch: *phóbos*) ordnet Mendelssohn die Furcht bzw. die Bewunderung dem Mitleid und das Erhabene dem Schönen vor. Künstler und Dichter ist, wer die Göttlichkeit der Welt in ihrer unermesslichen Größe und Erhabenheit sinnlich wahrzunehmen und dem Leser zu übersetzen weiß. „Man hat allda das Wesen der schönen Künste in den sinnlichen Ausdruck der Vollkommenheit gesetzt. Nun wird eine jede Eigenschaft eines Dinges überhaupt erhaben genannt, wenn sie durch ihren außerordentlichen Grad der Vollkommenheit Bewunderung zu erregen fähig ist.“⁵³ Mit dem Erhabenen führt Mendelssohn Longins und Burke Begrifflichkeiten in die „Seelenlehre der deutschen Weltweisen“ ein.⁵⁴

Lessing seinerseits kehrt Mendelssohns Rangordnung um und räumt dem Mitleid Vorrang vor der Bewunderung ein. Bewunderung ist in seinen Augen nur „die eine Hälfte des Mitleids“⁵⁵ und „ein Ruhepunkt, wo sich der Zuschauer zu neuem Mitleiden erholen soll“, denn: „der wahre Dichter verteilt das Mitleiden durch sein ganzes Trauerspiel.“⁵⁶ In seinen Augen beginnt moralische Erkenntnis nicht mit der sinnlichen Wahrnehmung der Göttlichkeit der Welt oder derjenigen meines menschlichen Gegenübers, sondern mit der Wahrnehmung von dessen *Humanität*: diese gilt es, durch die Kunst zu übersetzen und die vermitteln. Denn wie Lessing nach Baumgarten und Adam Smith zu Recht

⁵² Mendelssohn und Lessing, *Pope – ein Metaphysiker !*, in *Jubiläumsausgabe*, Bd. 2, S. 51-52.

⁵³ Mendelssohn, *Betrachtungen über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, *Jubiläumsausgabe*, Bd. I, S. 193-194.

⁵⁴ Mendelssohn, *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindung*, 1761.

⁵⁵ Lessing, Brief vom 18. Dezember 1756.

⁵⁶ *Ibid.*

hervorhebt, kann die bloß symbolische und philosophische Vernunft manchmal “kalt”, “gleichgültig” und der Humanität meines Mitmenschen gegenüber “unempfindlich” sein: weshalb der Künstler in und durch die Kunst die gefühlsmäßige Distanz zwischen Menschen zu überbrücken und empathische Bande zu stiften sucht. Dies setzt voraus, dass der Künstler sich zunächst vom Leiden seiner Mitmenschen affizieren lässt. Wie Lessing es bündig formuliert, ist “der mitleidigste Mensch der beste Mensch”.⁵⁷

Diese Theorie der Kunst und moralischen Empfänglichkeit entwickelt Lessing in mehreren Schritten. In der *Abhandlung über die Fabel* von 1759 sticht der Verweis auf Wolff, den „Weltweisen“ hervor, dessen Bedeutung die aller anderen „Fabulisten“ wie De La Motte, Richer, Batteux zu übertreffen scheint. „Ich will den Weltweisen so wenig wie möglich aus dem Auge verlieren; und vielleicht kommen wir am Ende der Bahn zusammen”.⁵⁸ In der Tat hatte Wolff im Rahmen seiner *Philosophia practica universalis* die Fabel ausführlich erörtert.⁵⁹ Zwar hebt sich Lessing insofern von Wolff ab, dass für ihn – hier in Einverständnis mit Baumgarten – die moralische Lehre mit einer gewisse „Klarheit“ und „Lebhaftigkeit“ „aus allen Teilen einer guten Fabel auf einmal hervorstrahlt“. Sie charakterisiert sich selbst schon durch eine eigene Form von Evidenz, ohne dass diese zunächst auf philosophischen Wege bewiesen und symbolisch formuliert werden müsse oder könne: „Denn die anschauende Erkenntnis erfordert unumgänglich, dass wir den einzelnen Fall auf einmal übersehen können; können wir es nicht, so kann auch die Intuition des Allgemeinen nicht erfolgen.“⁶⁰ Dieser Abweichungen ungeachtet betrachtet auch Lessing die Kunst und die Literatur als Mittel zu einer moralischen Erziehung.

In der Weiterführung dieser Gedanken erhebt Lessing im *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1765/66 und in der *Hamburgischen Dramaturgie* von 1767 Begriffe wie Handlung und Charakter zu neuen Leitbegriffen. Die Handlung als das

⁵⁷ Lessing an Nicolai, November 1756.

⁵⁸ Lessing, *Werke*, Bd. 4, S. 390.

⁵⁹ Vgl. Fußnote 1.

⁶⁰ Lessing, *Werke*, Bd. 4, S. 396.

Prinzip, das der zeitlichen Abfolge des Geschehens seine Einheit verleiht, ist seiner Definition nach Gegenstand der Dichtung und der narrativen Künste, während die Figur oder der Körper als das Prinzip der Zusammensetzung im Raume Gegenstand der Malerei und der bildenden Künste ist. Beide Künste verfolgen den gleichen Zweck d.h. Schönheit, aber unterscheiden sich sowohl in den Gegenständen, als auch in der Art ihrer Nachahmung (*hyle kai tropois mimeseos*). Ihre Schranken und besonderen Regeln, die sich aus der Besonderheit ihrer Zeichen ergeben, erklären ihre Komplementarität. Nur gemeinsam können die „schönen Künste“ ihr Ziel erreichen und die Welt und insbesondere die menschliche Welt in ihrer Schönheit sinnlich vor Augen stellen. So bedarf es einer gewissen Kontextualisierung und Reizung der Einbildungskraft, um den Anstand und die moralische Charakterschönheit des leidenden Priesters Laokoon zu erkennen und empfinden. Selbst der bildende Künstler muss Anleihen beim Dichter machen und sich gewisser narrativer Elemente bedienen. Diese These über die Einheit und Komplementarität der schönen Künste kann als Präzisierung von Wolffs und Baumgartens Ästhetik gelesen werden. Aber zu diesen Ergebnissen gelangt Lessing nur durch die vertiefte Auseinandersetzung mit den Werken, die Baumgarten selbst noch nicht genügend geleistet habe: „Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.“⁶¹

3 Schluss

Die von Wolff eröffnete Perspektive auf Ästhetik als Theorie der Sinnlichkeit und der Kunst besteht im deutschsprachigen Raume bis zu Kant fort. Dieser nun bricht nicht nur mit dem nach von Wolff vorangetriebenen Projekt einer allgemeinen Erfindungskunst oder eines *Organons*, sondern lehnt prinzipiell den Gedanken ab, die Theorie der Sinn-

⁶¹ Lessing, *Laokoon*, Vorrede, *Werke*, Bd. 5/2, S. 15.

lichkeit sei gleichzeitig eine Philosophie der Kunst oder des Geschmacks. In der Transzendentalen Ästhetik der ersten *Kritik* bezieht er die Wolffianer der Verwirrung von Sinnlichkeit und Geschmack: „Die Deutschen sind die einzigen, welche sich jetzt des Worts Ästhetik bedienen, um dadurch zu bezeichnen, was andre Kritik des Geschmacks heißen“⁶². Kant trifft seinerseits eine klare Unterscheidung zwischen beiden Bereichen und begründet seine eigene Theorie der Kunst auf neuen Prinzipien.

Auch in den anderen europäischen Ländern stößt das woffianische *Aisthesis*projekt nicht auf allgemeines Verständnis, was sich auch an der zögerlichen Aufnahme des Begriffs zeigt. Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein begegnete man der Idee, die Philosophie der Kunst und des Schönen als Ästhetik zu bezeichnen, mit Widerstand, bis sich der Begriff schließlich im Laufe des 19. Jahrhunderts in einer allgemeineren Bedeutung einbürgerte.⁶³

Nichtsdestotrotz hat das die deutsche Ästhetik des Wolffianismus die späteren Entwicklungen grundlegend geprägt; in gewisser Hinsicht hat sogar gerade ihr Ursprung außerhalb der Kunst ihre große Produktivität begründet. Dass Kunst und Dichtung dem Denken von Vernunft und Sinnlichkeit dienen, stellte damals die Philosophen vor die Notwendigkeit, ihre Beschäftigung mit diesen Bereichen zu vertiefen und einen ganz neuen Kunstbegriff zu erfinden, der die im Platonismus aus dem Staat verbannten Künste ontologisch rehabilitierte. Wenn Kunst nur den Schein und nicht das Sein der Dinge darstellt, dann erzeugt sie dennoch nicht einfach Illusion. Kunst hat nicht mit trügerischem Schein, sondern mit Wahrscheinlichkeit zu tun, mit der Wahrheit in ihrer Erscheinung und ihren phänomenalen Aspekten, deren Aufdeckung die Voraussetzung für das Erfassen von Sein und Wesen ist. Diese Einsicht der Aufklärung hat einen produktiven Dialog

⁶² Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, AA III, S. 50.

⁶³ Vgl. Jörg Heininger, „Ästhetik/ ästhetisch. Der europäische Begriffstransfer“, *Ästhetische Grundbegriffe*, pp. 342-368.

zwischen Kunst und Philosophie, künstlerischer Theorie und Praxis begründet, der immer noch fort dauert.

4 Zusammenfassung

Mit Wolff und dem Wolffianismus beginnt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine neue Ära der philosophischen Ästhetik. Wolff selbst nimmt an der europäischen Debatte um die Schönen Künste zwar nicht aktiv teil und hält im Großen und Ganzen an älteren und herkömmlichen Begriffen von Kunst, den Künsten und dem Handwerk fest. Trotzdem aber übt er einen entscheidenden Einfluss auf die entstehende Ästhetik aus.

Paradoxerweise verhilft er der Ästhetik damit zum Durchbruch, dass er in Bereichen innoviert, die zunächst einmal nicht viel mit Ästhetik zu tun haben scheinen, nämlich in Erkenntnistheorie, Psychologie und Logik. Wolff möchte eigentlich die Vernunft neu denken, und die Sinnlichkeit als deren Grundlage: die Kunst dient ihm dazu als Modell. Genau damit aber initiiert Wolff eine besondere deutsche Tradition, die, wie der von Baumgarten geprägte Name „Ästhetik“ anzeigt, eine doppelte Ambition verfolgt. Zum einen gilt es, eine Theorie der Sinneswahrnehmung (*aisthesis*) zu entwerfen, zum anderen eine Theorie der Dichtung zu skizzieren. Wolffs Schüler wie Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), Georg Friedrich Meier (1718-1777), Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Johann Jakob Bodmer (1698-1783), Johann Jakob Breitinger (1701-1776), Johann Georg Sulzer (1720—1779), Moses Mendelssohn (1729-86), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) nehmen dieses Programm auf und entwickeln es in unterschiedliche Richtungen.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärquellen

Arnoldt, Daniel Heinrich, *Versuch einer nach demonstrativischer Lehrart entworfenen Anleitung zur Poesie der Deutschen*, Vermehrte und verbeßerte Auflage, Königsberg, 1741.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Acroasis logica in christianum L. B. de Wolff*, Halle/Magdeburg, 1761. Reprint in: Wolff, GW III. 5, Hildesheim, 1983.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetik*, 2 Bde., Lateinisch-Deutsch. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkung und Registern, hg.v. Dagmar Mirbach, Hamburg, 2007.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus)*. Lateinisch -Deutsch. Übersetzt und herausgegeben sowie mit einer Bibliographie zur Ästhetik Baumgartens von Heinz Paetzold, Hamburg, 1983.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Philosophische Briefe von Aletheophilus*, Frankfurt a. O., 1741.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Kollegium über Ästhetik*, transkribiert in Bernhard Poppe, A. G. Baumgarten, *seine Stellung und Bedeutung in der Leibniz-Wolffschen Philosophie und seine Beziehung zu Kant. Nebst einer bisher unbekanntten Handschrift der Ästhetik Baumgartens* (Diss.) Borna-Leipzig 1907, S. 59-258.

Bodmer, Johann Jacob, *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks*, Reprint, Stuttgart, 1966.

Bodmer, Johann Jacob, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, Zürich 1740. Reprint, Stuttgart 1966.

Bodmer, Johann Jacob, *Die Discourse der Mahlern*. 4 Teile in einem Band, Zürich 1721-1723. Reprint, Hildesheim 1969.

Bodmer, Johann Jacob, *Von dem Einflusse und Gebrauche der Einbildungskraft*. Frankfurt und Leipzig, 1727.

Breitinger, Johann Jakob, *Artis cogitandi principia ad mentem recentiorum philosophorum compendio exhibita, atque in usum privatae institutionis concinnata*, o.O., o. J.

Breitinger, Johann Jakob, *Critische Dichtkunst*, Zürich 1740. Reprint, Stuttgart 1966.

Brockes, Barthold Heinrich, *Irdisches Vergnügen in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung*. Ausgewählt und hrsg. v. Hans-Georg Kemper, Stuttgart, 1999.

Israel Theophilus Canz, *Oratoria scientiarum familiae toti cognata, seu rationis et orationis rectissimum vinculum*, Tübingen, 1735.

Jacob Carpov, *Meditatio critico-philosophica perfectione lingua, methodo scientifica proposita*, Jena 1735.

Johann August Ernesti, *Dissertatio qua philosophia perfecta ascritur ad Quintil. Inst. Orat.*, 1732.

Gottsched, Johann Christoph, *Ausgewählte Werke*, hrsg. v. Philip Marshall Mitchell, Berlin/ New York, 1973 ff.

Gottsched, Johann Christoph, *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, Leipzig 1725-26, Reprint Hildesheim, 1993.

Haller, Albrecht von, *Die Alpen und andere Gedichte*, Stuttgart, 1968.

Kant, Immanuel, *Kants gesammelte Schriften*, hrsg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften (und ihren Nachfolgern), Berlin (u. Leipzig), 2. Aufl. 1910 ff. (1. Aufl. 1900 f.)

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Sämtliche Schriften und Briefe*, hrsg. v. der Preußischen (später: Deutschen) Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Darmstadt (später: Leipzig, zuletzt: Berlin) 1923 ff.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Werke und Briefe in 12 Bänden*, hrsg. v. Wilfried Barner in Zusammenarbeit mit Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Arno Schilson, Jürgen Stenzel und Conrad Wiedemann, Frankfurt, 1985-1990.

Carl Günther Ludovici, *Ausführlicher Entwurf einer vollständigen Historie der Wolffischen Philosophie*, (GW III, 1.1.)

Meier, Georg Friedrich, *Abbildung eines Kunstrichters*, Halle 1745.

Meier, Georg Friedrich, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 Bände, Halle 1748-1750, 2. verbesserte Auflage 1754-59. Reprint Hildesheim 1976.

Meier, Georg Friedrich, *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst*, Halle, 1747-1749.

Meier, Georg Friedrich, *Vertheidigung der Baumgartenschen Erklärung eines Gedichts, wider das 5te Stück des neuen Bücher-Saals Bd. 1*, Halle 1746.

Meier, Georg Friedrich, *Frühe Schriften zur ästhetischen Erziehung der Deutschen*, hg. v. Hans-Joachim Kertscher und Günter Schenk, Halle 1999 und 2000.

Mendelssohn, Moses, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*. Begonnen von Ismar Elbogen, Julius Guttman u. Eugen Mittwoch. Fortgesetzt von Alexander Altmann u. Eva J. Engel, 22 Bände. Stuttgart/ Bad-Cannstatt 1972 ff.

Oelrich, J. C., "Herrn J.C.C. Oelrichs Tagebuch einer gelehrten Reise von Ober- und Niedersachsen 1750, mit einer Kupfert", in : Bernouilli, Jean, *Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntnis dienender Nachrichten*. Jahrgang 1782, 5ter Band. Berlin/ Dessau 1782.

Reusch, Johann Peter, *Dissertation de eo, quod pulchrum est in eloquentia eiusque potissimum rationis*, Iena 1724.

Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1771-1774. Reprint Hildesheim, 1970.

Sulzer, Johann Georg, *Vermischte philosophische Schriften*, Leipzig 1773.

5.2 Sekundärliteratur (Auswahl)

Aichele, Alexander und Mirbach, Dagmar, *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Band 20. Themenschwerpunkt : A.G. Baumgarten. Sinnliche Erkenntnis in der Philosophie des Rationalismus*, Hamburg, 2008.

Arndt, Hans-Werner, "Quelques remarques sur le rapport de Lessing à Wolff dans la théorie de la fable", *Archives de la philosophie* 46 (1988), S. 255-269.

Baeumler, Alfred, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle an der Saale 1923. Reprint 1967.

Barck, Karlheinz, "Ästhetik, ästhetisch. Einleitung : Zur Aktualität des Ästhetischen", in : *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, hrsg. v. K. Barck, M.

Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel, Stuttgart/ Weimar 2000, S. 308-317.

Beiser, Frederick C., *Diotima's children. German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Oxford, 2009.

Birke, Joachim, "Gottscheds Neuorientierung der deutschen Poetik an der Philosophie Wolffs", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 85 (1966), S. 560-575.

Blumenberg, Hans, "Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen" (1957), in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt, 2001, S. 9-46.

Buchenau, Stefanie, *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment. The Art of Invention and the Invention of Art*. Cambridge, 2013.

Buchenau, Stefanie, « L'œil ne se voit pas voir: Sulzer sur la contemplation et le sentiment de soi », in : philosophiques, hg. v. Christian Leduc and Daniel Dumouchel, Bd. 42, no. 1, Frühling 2015.

Buchenau Stefanie and Décultot Elisabeth (Hg.), *Esthétiques de l'Aufklärung, Revue germanique internationale* 4 (2006).

Dumouchel, Daniel, *Kant et la Genèse de la Subjectivité esthétique. Esthétique et Philosophie avant la Critique de la Faculté de Juger*, Paris, 1999.

Dürbeck, Gabriele, *Einbildungskraft und Aufklärung*. Tübingen, 1998.

Franke, Ursula, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des A.G. Baumgarten*, Wiesbaden, 1972.

Grote, Simon, „Vom geistlichen zum guten Geschmack ? Reflexionen zur Suche nach den pietistischen Wurzeln der Ästhetik“, in: *Schönes Denken: A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*, Hamburg, 2016, S. 365-379.

Guyer, Paul, *A History of modern Aesthetics. Part III. German Aesthetics between Wolff and Kant*. Cambridge 2015.

Horch, Hans-Otto and Georg-Michael Schulz,, *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*. Darmstadt 1988.

Kliché, Dieter, "Ästhetik, ästhetisch", in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, hrsg. v. K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel, Stuttgart/ Weimar, 2000.

Krueger, Joachim, *Christian Wolff und die Ästhetik*, Berlin, 1980.

Linn, Marie Luise, "A.G. Baumgartens 'Aesthetica' und die antike Rhetorik ", in : Helmut Schanze (Hrsg.), *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert*, Frankfurt a M. 1974, S. 81-107.

Lütteken Anett und Mahlmann-Bauer, Barbara (Hg.), *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, Göttingen 2009.

Georg Friedrich Meier (1718-1777). Philosophie als wahre Weltweisheit, hg. v. Gideon Stiening and Frank Grunert, Berlin, 2015.

Mirbach, Dagmar, *Alexander Gottlieb Baumgarten. Bibliographie 1735-2003*, online www.alexander-gottlieb-baumgarten.de/onlinetexte/bibliographie.pdf.

Mirbach, Dagmar, "Einführung: Zur fragmentarischen Ganzheit von A.G. Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758)", in: A.G. Baumgarten, *Aesthetik*, 2 Bde., Lateinisch-Deutsch. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkung und Registern, hg.v. Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, S. XV-LXXX.

Nannini, Alessandro, „Da Baumgarten a Baumgarten. Siegmund Jacob Baumgarten e la fondazione dell'estetica moderna“, in *Priemio Nuova Estetica della Società Italiana d'Estetica*, *Aesthetica Preprint Supplementa*, Palermo, 2013, S. 67-90.

Pimpinella, Pietro, "Imaginatio, phantasia e facultas fingendi e A.G. Baumgarten", in: *Phantasia e imaginatio*, Ve colloquio internazionale, Roma 9-11 gennaio 1986, S. 379-414.

Schmidt, Horst-Michael, *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung. Leibniz, Wolff*,

Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten. Theorie und Geschichte der schönen Künste, München 1982.

Schwaiger, Clemens, "Vollkommenheit als Moralprinzip bei Wolff, Baumgarten und Kant", in : *Von Wolff zu Kant. Festschrift für Norbert Hinske zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Michael Oberhausen und Riccardo Pozzo, Stuttgart/ Bad Cannstatt 2001, S. 317-328.

Tedesco, Salvatore, *Studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco*, Palermo, 1998.

Vetter, Theodor, *Chronick der Gesellschaft der Mahler, 1721-1722*. Nach dem Manuskripte der Zürcher Stadtbibliothek, Frauenfeld 1887.

Wetterer, Angelika, *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern*. Tübingen 1981.