

Meiner

Philosophische Bibliothek

Moses Mendelssohn

Ästhetische Schriften







Daniel Chodowiecki, Moses Mendelssohn, ca. 1775
(Abb.: Stiftung »Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum«)

MOSES MENDELSSOHN

Ästhetische Schriften

Mit einer Einleitung
und Anmerkungen herausgegeben
von

ANNE POLLOK

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.
ISBN-10: 3-7873-1759-7
ISBN-13: 978-3-7873-1759-2

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2006. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textausschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Film, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: H & G Herstellung GbR, Hamburg. Druck: Strauss Buch, Mörlenbach. Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany. *www.meiner.de*

INHALT

Einleitung <i>von Anne Pollok</i>	VII
1. Mendelssohns Leben und Werk im Umriß VII 2. Schönheit als eine Quelle des Vergnügens XX 3. Die ästhetische Illusion und ihr Schöpfer XXVII 4. Das Erhabene und Naive XXXVII 5. Herrschaft über oder Umgang mit den Neigungen? XLIII 6. Editionsprinzipien XLVIII	
Quellenverzeichnis	LII

MOSES MENDELSSOHN

1. Von dem Vergnügen	3
2. Über die Empfindungen	9
3. Von der Herrschaft über die Neigungen	83
4. Briefe über Kunst	91
5. Georg Friedrich Meiers Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften	102
6. Anmerkungen über das englische Buch: On the sublime and the beautiful	108
7. »Die Idealschönheit«	127
8. Verwandtschaft des Schönen und Guten	131
9. Gedanken vom Ausdrucke der Leidenschaften	137
10. Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen	142
11. Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften	188
12. Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften	216
13. Zufällige Gedanken über die Harmonie der inneren und äusseren Schönheit	260

14. Über die Mischung der Schönheiten	269
15. Über objektive und subjektive Unterhaltungsfähigkeit.	279
16. Über das Erkenntnis-, das Empfindungs- und das Begehrungsvermögen.	280
17. Über Wahrheit und Schein	283
18. Ausschnitt aus: Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes. Kapitel VII. Wahrheitstrieb und Billigungstrieb	285
Anmerkungen der Herausgeberin.	292
Bibliographie.	325
Personenregister	343
Sachregister	347

EINLEITUNG

1. Mendelssohns Leben und Werk im Umriss

1.1 »...vielleicht zum Paradeferd geschaffen«

In einem Brief vom 16. August 1783 wendet sich Immanuel Kant an den in Berlin lebenden Moses Mendelssohn mit der Bitte, seine *Kritik der reinen Vernunft* (1781) zu lesen und zu beurteilen. Er, Mendelssohn, sei als einer der wenigen in der Lage, sie überhaupt zu verstehen und mit seinem Ansehen als einer der führenden Köpfe der Berliner Aufklärung dem »Kritischen Geschäft« zum Durchbruch zu verhelfen. Auch Mendelssohns Talent zum verständlichen Vortrag philosophischer Theoreme rühmt Kant. Ihm selbst fehle dies leider: »Es sind wenige so glücklich, vor sich und zugleich in der Stelle anderer denken und die ihnen allen angemessene Manier im Vortrage treffen zu können. Es ist nur *ein* Mendelssohn.« (JubA¹ XIII, S. 127) Tatsächlich verfügte Mendelssohn im Deutschen, das nicht seine Muttersprache war, über eine erstaunliche Gewandtheit und Eleganz – insbesondere seine ästhetischen Schriften vermitteln davon ein eindrückliches Bild. So nahm er schon früh den schwärmerischen, fast romanhaften Stil Shaftesburys auf, indem er einige seiner Werke in Dialogform verfaßte. Und er war durchaus in der Lage, diese adaptierten Formen ironisch zu brechen.

Der »Deutsche Sokrates«, wie er von Bewunderern genannt wurde, verfolgte konsequent das Programm der Aufklärung,

¹ JubA = *Jubiläumsausgabe*; siehe Quellenverzeichnis und Bibliographie. Mendelssohn wird in der vorliegenden Einleitung nach der JubA zitiert; die Seitenverweise der hier edierten Texte beziehen sich auf die vorliegende Edition.

die Aus- und Selbstbildung der Vernunft zu freiem und selbständigem Denken. Seine Schriften sind betont exoterischen Charakters; er schrieb verständlich und öffentlichkeitswirksam, ohne die gründliche Prüfung philosophischer Thesen zu vernachlässigen. Mit Erfolg: sein Ansehen übertraf in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts nicht nur das seines Freundes Gotthold Ephraim Lessing², sondern auch der »Alleszermalmer« Kant – ein von Mendelssohn geprägter Ausdruck (siehe *Morgenstunden*, JubA III, 2, S. 3) – stand zu dieser Zeit noch in seinem Schatten.

Moses Dessau, wie Mendelssohn einige seiner Briefe unterzeichnete, wurde am 6. September 1729 bzw. nach dem jüdischen Kalender am 12. Ellul 5489 als jüngstes Kind von Mendel (Menahem) Heymann und Bela Rachel Sara im Dessauer Ghetto geboren. Vierzehnjährig folgte er dem Talmudisten Rabbi Fränkel, seinem Lehrer, nach Berlin. Seine erste Anstellung fand er ab 1750 als Hauslehrer bei dem jüdischen Seidenfabrikanten Isaak Bernhard. Von 1754 an war er in dessen Firma als Buchhalter tätig und führte die Firma nach Bernhards Tod 1768 als Teilhaber bis zum Ende seines Lebens am 4. Januar 1786.

Neben der deutschen Sprache, die er schließlich ausgezeichnet beherrschte³, erlernte Mendelssohn Englisch, Französisch,

² Ursula Goldenbaum: »Moses Mendelssohn – Bedeutender Repräsentant der Berliner Aufklärung«, in: *DZfPh* 34 (1986), S. 520–27 (527). Das bis heute unverzichtbare Standardwerk zu Mendelssohns Leben und Philosophie sowie seiner Stellung in der Philosophie des 18. Jahrhunderts ist Alexander Altmann: *Moses Mendelssohn. A Biographical Study*. Alabama u.a. 1973.

³ Einen Beleg dafür bietet Herders Rezension des *Phädon*: »Sokrates führte die Weltweisheit unter die Menschen, hier ist der Philosophische Schriftsteller unserer Nation, der sie mit der Schönheit des Stils vermählt. [...] Ja, er ists, der seine Weltweisheit in ein Licht der Deutlichkeit zu stellen weiß, als hätte es die Muse selbst gesagt.« (Johann Gottfried Herder: *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, 1767, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Bernhard Suphan, Bd. I. Berlin 1877,

Latein und Griechisch.⁴ All das mußte neben dem Beruf und auf dem Wege autodidaktischer Aneignung geschehen, ebenso wie das Studium der Philosophie, Mathematik und Literatur. Eine Universität hat Mendelssohn nie besucht.

Häufig beklagte er sich über das Leben in zwei derart verschiedenen Welten wie der Wissenschaft und der Wirtschaft. Er litt unter dem ständigen Zeitdruck und der Unmöglichkeit, seinen eigentlichen Neigungen intensiver und auch professioneller nachgehen zu können. So schrieb er im Mai 1763 an Lessing: »Aber die Geschäfte! die lästigen Geschäfte! sie drücken mich zu Boden, und verzehren die Kräfte meiner besten Jahre. Wie ein Lastesel schleiche ich mit beschwertem Rücken meine Lebenszeit hindurch, und zum Unglück ruft mir die Eigenliebe oft ins Ohr, daß mich die Natur vielleicht zum Paradedferd geschaffen hat.« (JubA XII, 1, S. 9)

Es mag auch das Gefühl der Unzulänglichkeit seiner philosophischen Bildung gewesen sein, daß Mendelssohn sich trotz seines hohen Ansehens zeitlebens mehr als Schüler denn als Schulbegründer betrachtete. Er wolle keine »Epoche in der Weltweisheit [...] machen«, wie er es 1768 im Anhang zur zweiten Auflage seines *Phädon* formulierte (JubA III, 1, S. 131). Seine Überlegungen sind von vorsichtiger Neugier geprägt, schrecken allerdings nicht vor eingehenden Analysen und grundlegender Kritik zurück. Verglichen mit Lessing war Mendelssohn zwar kein ausgewiesener Polemiker, doch schon seine frühen, anonym herausgegebenen Abhandlungen zeugen durchaus von Selbstbewußtsein: Nicht wenige düpierte das

S. 224). Zum Verhältnis Mendelssohn und Herder vgl. John H. Zammito: *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology*. Chicago 2002, v.a. S. 165–72.

⁴ Vgl. Alexander Altmann (FN 2) 1973, S. 24. Mendelssohns Methode war denkbar einfach: er las leichte Texte in der entsprechenden Sprache unter Hinzunahme eines Wörterbuchs und ging dann zu schwierigeren Werken über. Lesenswert hierzu ist Nicolais Bericht von Mendelssohns Griechisch-Lektionen: Friedrich Nicolai: »Etwas über den verstorbenen Rektor Damm und Moses Mendelssohn«, in: *Neue Berlinische Monatsschrift* III (1800), S. 338–363.

strenge Urteil des jungen Philosophen, der »halbwitzige Schriftsteller« bisweilen rüde korrigierte.⁵

Von spekulativer Dogmatik hielt er sich zwar fern, jedoch sind seine Wurzeln im Wolffianismus auch und gerade in den späten Schriften, also zu einer Zeit, in der der Kantische Kritizismus bereits Fuß zu fassen begann, nicht zu leugnen. Mendelssohn nahm, wie er selbst bekannte, diese neue und fruchtbare Richtung der Philosophie im eigenen Spätwerk nicht mehr auf: »Ich weiß, daß meine Philosophie nicht mehr die Philosophie der Zeiten ist. Die Meinige hat noch allzu sehr den Geruch jener [rationalistischen] Schule, in welcher ich mich gebildet habe, und die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts vielleicht allzueigenmächtig herrschen wollte.« (*Morgenstunden*, JubA III, 2, S. 4) Vernünftig durchdacht, sei sie jedoch diejenige Denkrichtung, die die ihn umtreibenden philosophischen Probleme lösen könne. Hierzu hat Mendelssohn sie auch anderen Einflüssen, prominenterweise dem britischen Empirismus, zu öffnen versucht. Allerdings hat dies nicht verhindert, daß sein Werk mit dem Siegeszug der Kantischen Philosophie in Vergessenheit geriet. Im deutschen Idealismus schließlich wurde Mendelssohn als eine repräsentative Figur der Aufklärung das Opfer ihres eigenen Nimbus. Er wurde gerade wegen seines Erfolgs als unbeweglicher Dogmatiker und Wolff-Adept überzeichnet und mitsamt der von ihm vertretenen Aufklärungsphilosophie verworfen.⁶ Eben dieses Bild war auch in einem Großteil der Forschung des 19. Jahrhunderts präsent. Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten wurde in Deutschland die Auseinandersetzung mit Mendelssohns Werk entscheidend erschwert; sogar die Arbeit an der *Jubiläumsaus-*

⁵ Vgl. JubA XI, S. 17, 391, 393 sowie Alexander Altmann: *Moses Mendelssohns Frühschriften zur Metaphysik*. Tübingen 1969, S. 68 f.

⁶ Vgl. dazu Alexander Altmann: »Das Bild Moses Mendelssohns im deutschen Idealismus«, in: *Moses Mendelssohn und die Kreise seiner Wirksamkeit*. Hg. v. Michael Albrecht, Eva J. Engel, Norbert Hinske. Tübingen 1994, S. 1–24.

gabe von Mendelssohns Schriften kam ins Stocken.⁷ Erst in den späten sechziger Jahren wurde die Erforschung von Mendelssohns Werk wieder verstärkt aufgenommen. Die herausragenden Arbeiten von Alexander Altmann und die Wiederaufnahme der *Jubiläumsausgabe* 1971 legten dafür den Grundstein. In der neueren Forschung nun wurde das überkommene Bild Mendelssohns gründlich revidiert und seine Stellung im Mittelpunkt des regen Geisteslebens in der Berliner Aufklärung herausgearbeitet.⁸

Schon in jungen Jahren griff Mendelssohn kritisch und bisweilen ironisch in die aktuellen Diskussionen ein, wie beispielsweise die zwischen 1753–55 in Zusammenarbeit mit Lessing verfaßte Streitschrift *Pope ein Metaphysiker!* (JubA II, S. 43–80) zeigt. Sein *Phädon* von 1767 war ein »Bestseller des 18. Jahrhunderts« – allein die Rezeptionsgeschichte dieses Werks ist beeindruckend.⁹ Ab 1783 beteiligte Mendelssohn sich rege an den Treffen und Diskussionen der »Berliner Mittwochsgesellschaft«. Sein berühmtester Beitrag, die »Beantwor-

⁷ Vgl. Günther Holzboog: »Zur Geschichte der Jubiläumsausgabe von Moses Mendelssohns Gesammelten Schriften«, in: *Mendelssohn-Studien* 4 (1979), S. 277–92.

⁸ Vgl. zur Rezeption Mendelssohns auch die einschlägigen Sammelbände anlässlich dessen Gedenkjahren: *Moses Mendelssohn. Reden der Wolfenbütteler Gedenkfeier anlässlich seines 250. Geburtstages*. Hg. v. Karl Heinrich Rengsdorf. Wolfenbüttel 1980; Willi Goetschel: »Ergebnisse des Lessing-Mendelssohn-Jahrs«, in: *Studia Philosophica* 42 (1983), S. 223–30; *Humanität und Dialog. Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht*. Beiträge zum internationalen Lessing-Mendelssohn-Symposium anlässlich des 250. Geburtstages von Lessing und Mendelssohn. Hg. v. Erhard Bahr, Edward P. Harris und Laurence G. Lyon. Detroit, München 1982; *Moses Mendelssohn und die Kreise seiner Wirksamkeit*. [siehe FN 6]; Hans-Heinrich Ebeling und Carsten Zelle: »Moses Mendelssohn zwischen Metaphysik und Geschichtsphilosophie. Bemerkungen über Kontroversen, Desiderate und Perspektiven der Forschung anlässlich einer Tagung«, in: *Lessing Yearbook* 24 (1992), S. 147–57.

⁹ Vgl. Dominique Bourel, »Nachwort zur Entstehung des *Phädon*«, in: Moses Mendelssohn: *Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele*. Hg. von D. Bourel. Hamburg 1979 (=PhB 317), S. 161 und 171.

tung der Frage: was heißt aufklären?« (1784; JubA VI, 1, S. 113–119), führte den Begriff der Bildung in die Debatte um die Bestimmung der Aufklärung ein. Kurz: die »Kreise seiner Wirksamkeit«, wie ein neuerer Aufsatzband titelt,¹⁰ sind nicht zu unterschätzen.

Auch im Ausland waren Mendelssohns Arbeiten schon zu seinen Lebzeiten einem breiten Publikum bekannt, wie die zahlreichen Übersetzungen, vor allem ins Französische, Englische und Niederländische zeigen. Aus der niederländischen Übersetzung der Schrift *Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften* von Ryklof F. Michael van Goens (1769 u.ö.) übernahm Mendelssohn viele der angeführten Textbeispiele und Erläuterungen in seine eigenen Überarbeitungen.¹¹

Eine entscheidende Ehrung blieb Mendelssohn allerdings verwehrt: die Aufnahme in die Preußische Akademie der Wissenschaften.¹² Ein maßgeblicher Grund dafür – der im übrigen auch für den raschen Verfall seines Ansehens nach seinem Tod 1786 anzuführen ist – ist sein Judentum, dem selbst im Berlin des »aufgeklärten Herrschers« Friedrich II. mit Ressentiment begegnet wurde.¹³ Mendelssohn war immer wieder das Ziel von Bekehrungsversuchen, die sich wie im Falle Johann Kaspar Lavaters und der sich diesem anschließenden Personen nicht eben zurückhaltend und einfühlsam ausnahmen. Doch er vertrat seinen Glauben bestimmt und ohne der Verführung einer Konversion zu erliegen, die zumindest einige gesellschaftliche

¹⁰ Vgl. FN 6.

¹¹ Ein aktuelles Beispiel für die internationale Anerkennung von Mendelssohns Werk ist die englische Übersetzung: Moses Mendelssohn: *Philosophical Writings*. Transl. and ed. by Daniel O. Dahlstrom. Cambridge 1997 (=Cambridge Texts of the History of Philosophy).

¹² Die näheren Zusammenhänge hat Eva J. Engel: »Lessing, Mendelssohn, Friedrich II. – Das Jahr 1771«, in: *Mendelssohn-Studien* 7 (1990), S. 21–38, v.a. 25 f. (mit weiteren Verweisen), dargelegt.

¹³ Zu den genauen Abstufungen verschiedener in Berlin geltender Status als Jude und der damit verbundenen sozialen Stellung siehe Alexander Altmann (FN 2) 1973, S. 16 f.

Schwierigkeiten gemindert hätte. Seine eindrucksvollste »Verteidigung« lieferte er mit dem 1783 erschienenen *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*.¹⁴ In dieser Schrift zeige sich, so Kant in dem oben zitierten Brief an Mendelssohn, eine so klare, mutige und eingehende Darlegung des Judentums sowie seiner Stellung innerhalb der Gesellschaft, daß die Folgen dieser Abhandlung letztlich für alle »Nationen« von größter Bedeutung sein müssten.¹⁵

1.2 Mendelssohns Ästhetik

Blickt man auf die Entwicklung der Ästhetik, so zeigt sich, daß der scheinbar vergessene Mendelssohn Mitverursacher vielfältiger Entwicklungen war und sozusagen »anonym« oder unbeußt rezipiert wurde. Sein Einfluß auf die Entstehung von Lessings *Laokoon* (1766) ist unbestreitbar, wie nicht nur der Briefwechsel, sondern auch die Anmerkungen Mendelssohns zu Lessings Vorarbeiten zeigen (vgl. JubA II, S. 231–58). Rezipiert wurden Mendelssohns Schriften auch von Friedrich Schiller, der dessen Konzept des Naiven weiter ausarbeitete. Mendelssohns Theorie der vermischten Empfindungen fand – verstärkt durch Lessings Bezugnahme auf sie in der *Hamburgi-*

¹⁴ Vgl. dazu die von Michael Albrecht herausgegebene Edition des *Jerusalem* (Hamburg 2005; PhB 565). Mendelssohns Bedeutung für die Haskala, die jüdische Aufklärung und Emanzipation, ist Gegenstand der folgenden Arbeiten (zur Besprechung weiterer einschlägiger Titel siehe Michael Albrecht: »Moses Mendelssohn. Ein Forschungsbericht 1965–1980«, in: *DVjs* 57 (1983), S. 64–166, v.a. 101–107 und 129–43): Alexander Altmann: *Essays in Jewish Intellectual History*. Hannover, London 1981, Allan Arkush: *Moses Mendelssohn and the Enlightenment*. Albany 1994, David Jan Sorkin: *The Berlin Haskalah and German religious thought: orphans of knowledge*. London u.a. 2000 sowie Jeffrey S. Librett: *The rhetoric of cultural dialogue. Jews and Germans from Moses Mendelssohn to Richard Wagner and beyond*. Stanford 2000 (=cultural memory in the present), Kapitel 1 und 2.

¹⁵ Vgl. JubA XIII, S. 129.

*schen Dramaturgie*¹⁶ – schnell Eingang in die Kompendien und damit in die wissenschaftliche Debatte um eine ästhetische Theorie.

Die in der vorliegenden Edition versammelten Texte sollen ein umfassendes Bild von Mendelssohns Ästhetik vermitteln. Eine einheitliche Position wird sich, wie diese Einleitung zeigen soll, kaum finden; charakteristisch ist vielmehr ein Reichtum an Themen und Aspekten, die Mendelssohn immer wieder aus unterschiedlichen Blickwinkeln zum Gegenstand der Analyse machte. Ein adäquates Bild der Mendelssohnschen Ästhetik erhält man daher eher durch eine Berücksichtigung ihrer historischen Änderungen und systematischen Umbrüche, als durch die Fixierung auf eine Werkgruppe (z. B. die *Philosophischen Schriften*), deren *konzeptionelle* Homogenität ohnehin zweifelhaft ist.

Mendelssohns Texte bewegen sich größtenteils in einem weiten Rahmen von Problemen verschiedener philosophischer Disziplinen. Wie der hier an letzter Stelle abgedruckte Textauszug aus den *Morgenstunden* (Text 18) zeigt, befinden sich Gedanken zur Ästhetik bisweilen sogar in Werken, die sich prima facie mit einem völlig anderen Thema beschäftigen. Dies läßt sich auch umgekehrt feststellen: So behandelt Mendelssohn im zweiten hier abgedruckten Text, den *Briefen über die Empfindungen*, 1755 erstmals anonym veröffentlicht, nicht nur die Frage nach dem Grund des Vergnügens an schönen Gegenständen, sondern auch die Psychologie der Empfindungen allgemein, die zuletzt in eine Diskussion über den Selbstmord mündet. Und selbst in den Schriften, die sich mit spezifisch ästhetischen Fragen beschäftigen, findet die Auseinandersetzung stets in Verbindung mit Problemen der Moralphilosophie, der Metaphysik oder der aufkommenden Psychologie statt (vgl. Texte 10–12).

¹⁶ Vgl. 74. Stück, in: *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*. Hg. v. Karl Lachmann. 3. Aufl., besorgt durch Franz Muncker. Bd. X. Stuttgart 1894 (Neudr. Berlin 1968), S. 100 f.

Neben den »großen« Abhandlungen (Texte 2, 10–12) nutzte Mendelssohn noch andere Möglichkeiten, um seine ästhetischen Ansichten zu entwickeln. So verfaßte er zahlreiche Beiträge zu den *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* (1759–65), die er zusammen mit Lessing und Friedrich Nicolai herausgab, und schrieb Rezensionen für die *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* (1756–59), zu deren Herausgebern er ebenfalls gehörte. Beide Organe waren bei den Zeitgenossen ebenso angesehen wie gefürchtet. Durch seine Artikel in beiden Periodika erreichte Mendelssohn in zweierlei Hinsicht eine Fortentwicklung und Aufwertung der Literaturkritik.¹⁷ Zum einen setzten seine scharfsinnigen, so freundlich wie ehrlich gehaltenen Besprechungen neue Standards der Rezensionskultur: seine auf das Grundsätzliche ausgerichteten Darlegungen galten bald als methodisch vorbildlich. Zum anderen erregten seine Schriften nicht nur unter Fachgelehrten Aufmerksamkeit. Vielmehr sind sie Dokumente sich real vollziehender Aufklärung: Es erforderte eine tiefgreifende Revision althergebrachter Vorurteile, daß ausgerechnet ein Jude wegweisende Beiträge zur deutschen sowie europäischen Literatur und Philosophie leisten konnte. – Einen Einblick in diese Arbeiten vermitteln in der vorliegenden Edition eine Rezension aus der *Bibliothek* (Text 5) und ein *Litteraturbrief* (Text 7). Eine angemessene Würdigung der Bedeutung von Mendelssohns Abhandlungen und Rezensionen, die in diesen Organen erschienen, würde allerdings eine selbständige Edition verlangen.¹⁸

Um die Entwicklung von Mendelssohns Ästhetik in den 50er und 60er Jahren leichter nachvollziehbar zu machen und dabei die Bandbreite seines Interesses zu verdeutlichen, werden hier auch zusätzlich einige, zu Mendelssohns Lebzeiten unver-

¹⁷ Vgl. dazu Hermann M. Z. Meyer 1965, S. XVI (siehe Bibliographie, Abschnitt 2). Meyers Arbeit bietet, außer einer instruktiven Einleitung und einer fundierten Übersicht über die Forschungsliteratur bis 1965, einen Überblick über die Veröffentlichungen, die Mendelssohns Schriften schon zu seinen Lebzeiten erfuhren.

¹⁸ Vgl. dazu die Einleitungen von Eva J. Engel in JubA IV und V, 1.

öffentliche Schriften bzw. Notizen wiedergegeben (Texte 3–9). Das Fragment *Briefe über Kunst* (Text 4) befaßt sich vornehmlich mit Musik, die Texte 3 und 8 reflektieren den Zusammenhang von bildender Kunst, Dichtung, Architektur und ihrem Einfluß auf die Sittlichkeit, während Text 9 Auseinandersetzungen mit der Ode als einer Form der Dichtkunst sowie mit der gelungenen Darstellung des Affekts in den verschiedenen Kunstformen beinhaltet. Viele Aspekte dieser »Vorüberlegungen« gingen in die veröffentlichten Schriften ein.

Von besonderem Interesse ist die Vorarbeit zu einer Rezension von Burkes *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, in deren »Beschluß« Mendelssohn skizziert, wie er nach dieser Lektüre die Problematik des Erhabenen abzuhandeln gedenke (Text 6; eine sehr viel »diplomatischer« gehaltene Rezension erschien im selben Jahr in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. III, 2; vgl. JubA IV, S. 216–36). Die hier entwickelten Gedanken übernahm Mendelssohn später in die modifizierten Ausgaben seiner »großen Abhandlungen«. Diese publizierte er 1761 unter dem Titel *Philosophische Schriften. Erster und Zweyter Theil*. Sie enthielten neben der zuvor unveröffentlichten *Rhapsodie* überarbeitete Fassungen der *Briefe über die Empfindungen* (zuerst 1755), der *Hauptgrundsätze* (1757) und der *Betrachtungen* (1758).¹⁹ 1771 erschienen diese *Philosophischen Schriften* in »verbesserter Auflage«, und schließlich erfolgte 1777 ein nahezu unveränderter Nachdruck.²⁰ Relevant für den Nachvollzug Mendelssohns philosophischer Entwicklung sind also, neben den Einzelausgaben, die Ausgaben von 1761 und vor allem die von 1771.

¹⁹ Ebenfalls enthalten waren die *Philosophischen Gespräche* (1755) und die *Gedanken von der Wahrscheinlichkeit* (1756), die in Hinblick auf die Ästhetik nicht einschlägig sind.

²⁰ Vgl. zum Nachweis weiterer Ausgaben, bei denen es sich jedoch nur um Nachdrucke der oben genannten handelt, die Bibliographie, Abschnitt 1.

Die Überarbeitungen der *Briefe* verzeichnen kaum Änderungen bezüglich der Ästhetik, weshalb als Druckvorlage für die vorliegende Edition, auch um einen Überblick über die Entwicklung von Mendelssohns Ansichten zu ermöglichen, die Erstausgabe gewählt wurde. Bei den anderen Schriften fiel die Entscheidung zugunsten der Version von 1771. Hier arbeitete Mendelssohn die Anregungen endgültig ein, die er in knapp 15 Jahren ästhetischer, aber auch metaphysischer und anderer Studien sowie durch Gespräche erhalten hatte. Die Gründe für diese erst spät erfolgte Textredaktion – die einschlägigen Anregungen und Ideen finden sich, wie oben bereits erwähnt, in den Schriften und Notizen der 50er und frühen 60er Jahre, prominent in den Notizen zu Burke – sind nicht deutlich und vermutlich auch fachfremden Faktoren, wie der hohen zeitlichen Belastung durch Mendelssohns Tätigkeit in der Seidenmanufaktur geschuldet. In der *Rhapsodie*, die er auch als *Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* bezeichnet, unterzog Mendelssohn seine ästhetische Theorie schon 1761 einer Revision, ohne die anderen Texte tiefgreifend zu ändern. In einem Schreiben vom 4. Juli 1762 bittet er Thomas Abbt, der für die *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* eine Rezension der *Philosophischen Schriften* verfassen soll, um ein »philosophisches Urteil« vor allem über diese *Rhapsodie* (vgl. JubA XI, S. 348). Ob Mendelssohn zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar war, daß die Ergebnisse der *Rhapsodie* eine Überarbeitung der anderen Schriften, und damit auch eine Modifikation verschiedener thematischer Bereiche²¹ erforderten, läßt sich nicht genau feststellen; wenigstens sind etliche Inkonsistenzen auffällig. Allerdings wird auch im Vergleich zwischen den beiden Fassungen der *Rhapsodie* offensichtlich, daß ihn nicht alle Anregungen, die er erhalten hatte, 1761 überzeugt hatten. Seine diesbezügliche Zurückhaltung zeigt beispielsweise eine 1771 in die *Rhapsodie* eingefügte Fußnote, in der sich Mendelssohn skeptisch

²¹ Vgl. Maximilian Bergengruen 2001, S. 47–54 (siehe Bibliographie); die Bereiche werden in den Abschnitten 2–4 dieser Einleitung näher spezifiziert.

zu Lessings Theorie des Mitleids äußert (S. 156); er begegnete den Anregungen also keinesfalls unkritisch. Seine eigenen Gedanken allerdings nannte er in einem Brief an Lessing vom 29. Mai 1761 »Embryonen« (JubA XI, S. 208), die noch zu entwickeln seien. Erst 1771 war er zu einer eigenen umfassenden und belastbaren Position gelangt.²²

Die späteren Schaffensjahre Mendelssohns, in denen er kein dezidiert ästhetisches Werk, wohl aber verschiedene einschlägige Aufsätze (siehe dazu auch JubA III, 1) und Notizen verfaßte, sind in dieser Edition mit den Texten 13–18 vertreten. Ein interessantes Textzeugnis von Mendelssohns Auseinandersetzung mit einer ästhetischen Grundfrage, die ihn seit seinem Frühwerk beschäftigte, ist *Über die Mischung der Schönheiten* (Text 14). Hier geht er in Form einer Kritik an Burke auf die Frage nach dem Zusammenspiel unterschiedlicher Formen von Schönheit, ihrer Wirkung auf unterschiedliche Sinne und die Grenzen ihrer Wirksamkeit ein. Mendelssohn stellt gerechterweise selbst fest, daß seine »Kritik« Burkes Werk eigentlich nicht treffe, da dieser sich nur am Rande mit dem genannten Komplex auseinandersetze. Man sollte diese Notizen also eher als eine späte Reflexion auf Mendelssohns eigenes Frühwerk, insbesondere auf die *Hauptgrundsätze* lesen. Ebenso bedeutsam erscheint für diesen Zeitraum Mendelssohns Einlassung in den Streit um Lavaters *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1775–78): die *Zufälligen Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit* (Text 13). Vom Lavater-Verlehrer Johann Georg Zimmermann als eine Streitschrift gegen die Kritik Georg Christoph Lichtenbergs an der Physiognomik angekündigt, findet Mendelssohn in der 1778 veröffentlichten Fassung jedoch eher Lichtenbergs Kritik begünstigende Worte.²³ Bei genauerer Bestimmung der Bedeutung von Begriffen

²² Vgl. Carsten Zelle 1987 (siehe Bibliographie), Kapitel IV, 3, hier S. 348 (FN 108) und S. 319, 340 ff.

²³ Vgl. zu den näheren Umständen Fritz Bamberger, JubA III, 1, S. XLIX–LVII.

wie »Harmonie«, »Tugend« oder »Schönheit« werde man herausfinden, daß der Streit um die Physiognomik ein Streit um Worte sei (ein Argumentationsmuster, das Mendelssohn 1785 in den *Morgenstunden* erneut anwendet): idealiter sollten körperliche Schönheit sowie Vollkommenheit des Herzens und des Verstands einander begleiten – in der Realität aber könnte das nicht verlangt und noch weniger nachgewiesen werden. Die hier abgedruckten, um 1775/76 entstandenen, ausführlicheren Notizen verdeutlichen jedenfalls, daß sich Mendelssohn nicht für einen polemisch geführten Streit instrumentalisieren ließ.

Daß Mendelssohns »Bel-esprit« auch in seinen letzten Lebensjahren noch nicht völlig erloschen ist, zeigen einige Einträge der sogenannten »Kollektaneenbücher«, in welchen Mendelssohn eigene Gedanken und Entwürfe, aber auch Exzerpte anderer Werke festhielt (Texte 15–17). In den *Morgenstunden* finden sie ihren – veröffentlichten – Abschluß.

Die folgende kurze inhaltliche Darstellung orientiert sich an der Chronologie der einzelnen Schriften und bezieht Aspekte mit ein, die sich dem weiteren Kontext der Ästhetik zuordnen lassen. Zuerst erfolgt eine Erläuterung der grundlegenden Theorie des »Vergnügens« an Kunstwerken und anderen »vollkommenen« Gegenständen (Abschnitt 2). Danach werden die Bedingungen der Kunstrezeption und -produktion, die sich an den Stichworten »Illusion« und »Genie« festmachen lassen, näher bestimmt (3), um anschließend den Bezug dieser Grundlagen zu Mendelssohns Theorie des Erhabenen hervorzuheben (4). Zuletzt soll ein Blick auf das Verhältnis zwischen Schönheit, Sittlichkeit und Erkenntnis geworfen werden (5). Es geht Mendelssohn im Hinblick auf das Schöne um ein komplexes Phänomen, das sich aus der Konstitution und Präsentation des Gegenstands, seiner Wirkung und der Art seiner Wahrnehmung in spezifischen Umständen ergibt. Es soll im Folgenden deutlich werden, daß Mendelssohn selbst diese Komplexität immer mehr zu durchdringen suchte. Seine Theorie der *vermischten Empfindungen*, die eine Differenzierung von Konstitution des Gegenstands, Art seiner Hervorbringung und seiner Wirkung auf den Betrachter zuläßt,

ist Ausdruck davon. Ihrer Entwicklung wird deshalb hier besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Indem Mendelssohn mit diesem Theorem die psychologischen Gesetzmäßigkeiten ästhetischer Wahrnehmung zu fassen versucht, kann er seine Auffassung der Ästhetik, wie sie sich schon in den frühen Schriften zeigt, theoretisch untermauern.

2. Schönheit als eine Quelle des Vergnügens

2.1 Die dreifache Quelle

Bereits Mendelssohns erstes für die Ästhetik relevantes Werk behandelt ein Thema, das ihn bis an sein Lebensende beschäftigen sollte: die Besonderheit und Funktion einerseits der vernünftigen und andererseits der emotionalen Kräfte des Menschen sowie ihr mögliches Zusammenspiel. Was sind und wie wirken Empfindungen, und wie verhält sich das Denken dazu? Wie muß der Eindruck eines Gegenstands beschaffen sein, um Vergnügen zu erwecken? Grundlegend ist für Mendelssohn bei diesen Fragen die von Gottfried Wilhelm Leibniz übernommene und in der zeitgenössischen Literatur weithin anerkannte Unterscheidung zwischen Graden der Klarheit von Vorstellungen.²⁴ Dem sogenannten oberen Erkenntnisvermögen werden dabei die klaren und deutlichen Empfindungen zugeordnet, die den Gegenstand samt seiner Einzelbestandteile vollständig und begrifflich erfassen. Dies ist der Ort des Denkens, der rationalen Erkenntnis. Verworrene Empfindungen, die nur einen umrißhaften Eindruck, aber keine Analyse ihrer Bestandteile ermöglichen (Leibniz nennt als Beispiel den Eindruck einer Farbe) sowie dunkle Vorstellungen, die zu diffus und also

²⁴ Diese letztlich auf Descartes zurückgehende Unterscheidung entwickelte Leibniz 1684 in den *Meditationes de cognitione, veritatis et ideis*, in: Ders.: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*. Bd. I. Übers. v. Artur Buchenau, hg. v. Ernst Cassirer. Hamburg 1996 (= PhB 496), S. 9–15.

nicht wiedererkennbar sind, werden dem unteren Erkenntnisvermögen zugeordnet. Dessen Bereich umfaßt die sinnlichen Eindrücke sowie Leidenschaften und Emotionen. Liegt nun das Vergnügen in einer rationalen oder sinnlichen Erkenntnis? Diese Frage zielt ebenfalls auf die der jeweiligen Empfindung wesentliche Form: nach René Descartes (vgl. Text 1, S. 3) sei es zum Vergnügen genug, »wenn wir den Gegenstand nur als vollkommen ansehen«. Vollkommen sei ein Gegenstand, wenn er ein Mannigfaltiges enthält, das auf einen gemeinsamen Endzweck hin angeordnet ist, also in sich eine Einheit besitzt. Eine solche Form der inneren Ordnung beschäftigt und fördert die Vorstellungskraft des Menschen auf angenehme Weise. Genügt es nun, dieses sinnlich zu erfassen oder muß die Erkenntnis einer Vollkommenheit rational sein? Den ersten Versuch einer Beantwortung zeigt der Entwurf *Von dem Vergnügen* (Text 1), in dem Mendelssohn diejenigen Positionen reformuliert und kritisiert,²⁵ an die er auch in den *Briefen über die Empfindungen* anknüpft. Dort läßt er die im Entwurf skizzierten Lösungen von den Freunden Euphranor und Palemon (in späteren Fassungen umbenannt in Theokles) diskutieren.²⁶

Der Jüngling Euphranor vertritt in den *Briefen* einen schwärmerischen Enthusiasmus, der sich ganz dem Genuß sinnlicher Empfindungen überläßt. Das Vergnügen werde gerade durch eine »allzusorgfältige Zergliederung« (S. 10) seiner Bestandteile, also einer Umwandlung in eine klare und deutliche Erkenntnis, zerstört. So solle man nicht über die Schönheit einer menschlichen Gestalt *nachdenken*, denn damit werde das Ver-

²⁵ Vgl. zur Rolle Baruch de Spinozas, der hier ungenannt im Hintergrund von Mendelssohns Theorie steht, die Arbeiten von Willi Goetschel und Ursula Goldenbaum (siehe Bibliographie). Die Gemengelage der Positionen, die Mendelssohn kritisch behandelt, wird bei Alexander Altmann (FN 5) 1969, Kapitel 2 grundlegend analysiert.

²⁶ Indem Mendelssohn die Form eines fiktiven Briefwechsels wählt, kann er die Frage, welcher der beiden vertretenen Positionen er selbst sich anschließt, vorläufig offen lassen. Wie die späteren Schriften zeigen, ergriff er ohnehin nicht einfach Partei für eine der hier repräsentierten Strömungen, sondern suchte diese einer Synthese zuzuführen.

gnügen in trockene Schlüsse aufgelöst, und die Freude an schönen Augen wird zur deutlichen Erkenntnis eines wäßrigen, gallertartigen Organs (vgl. S. 12). Der »Rationalist« Palemon hält dem das Vergnügen am Denken entgegen, das durch die Analyse nur verstärkt werde. Vergnügen werde durch eine klare und deutliche, also rationale Erkenntnis des Vollkommenen wenn nicht erweckt, so doch entscheidend verfeinert und gesteigert. Wenn man alle Teile einer Vorstellung überdacht und durchdrungen hat, werde das Vergnügen ungleich größer sein, als wenn man sich schlicht seinen Eindrücken überläßt. Sein Paradebeispiel ist die Mathematik (die Mendelssohn selbst übrigens in ausgezeichneter Weise beherrscht hat). Sei man den beschwerlichen Weg der Berechnungen zuende gegangen, empfinde man ein Lustgefühl, dem keine sinnliche Freude gleiche. Letztlich ist das wahre Vergnügen nicht sinnlicher, sondern geistiger Natur: »Mein Wahlspruch ist: *wehle, empfinde, überdenke und genieße.*« (S. 18)

Der 11. Brief entwickelt eine Synthese beider Positionen, in der alle Vorstellungsformen berücksichtigt werden. Es gibt demnach eine dreifache Quelle des Vergnügens: verständige Vollkommenheit, Schönheit und körperliche Lust. Eine Theorie über den Ursprung des Vergnügens erscheint unvollständig, solange nicht alle diese Quellen berücksichtigt werden. Letztendlich ist jedwedes Vergnügen in spezifischer Form auf die »Vorstellung einer Vollkommenheit« gegründet (vgl. 10. Brief), allerdings in unterschiedlichen Graden der Klarheit. Dieser Grad entscheidet auch über die Beschaffenheit der jeweiligen »Vollkommenheit«. Die wohldurchdachte und geordnete Harmonie aller Bestandteile eines Gegenstands ist in einer klaren und deutlichen Vorstellung erfaßbar. Doch auch ein nicht im Einzelnen analysierbarer, verworrener Eindruck kann als eine in sich stimmig scheinende Einheit in die Sinne fallen und begeistern. In diesem Fall kann die wahrgenommene Vollkommenheit realiter durchaus unvollkommen sein – der Schwerpunkt liegt auf ihrem subjektiven Eindruck. Schließlich ist selbst die körperliche Lust eine dunkle Erkenntnis der körperlichen Vollkommenheit im Moment der Empfindung, indem alle Körper-

funktionen sich in Aktivität und gleichzeitiger Harmonie befinden. Als ein grundlegendes Beispiel dafür führt Mendelssohn im 10. Brief wie auch in der Skizze *Briefe über Kunst* (Text 4) die Musik an: sie zeige durch ihre mathematisch wohlgeformten Proportionen und vielschichtige Architektonik die »*Einhelligkeit des Mannigfaltigen*« (*Briefe*, S. 48), also die verständige Vollkommenheit, die in ihrer ganzen Fülle allerdings erst nach eingehender Überlegung erfaßt werde. Die Schönheit liege in der leichten Faßlichkeit ihrer Melodie, im angenehmen Wechsel von Konsonanz und Dissonanz. Die sinnliche Lust werde durch die Bewegung, die die Musik in den »nervigten Gefäßen« (ebd., S. 49) hervorrufe, erregt. Ein so charakterisierbares Vergnügen kann demnach durch alle Vorstellungsarten ausgelöst sowie durch ihr Zusammenspiel verstärkt werden.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Binnendifferenzierung des Begriffs der Schönheit, die Mendelssohn vornimmt, denn Schönheit präsentiert sich nicht nur in Gestalt der sinnlich faßbaren Einerleiheit in der Mannigfaltigkeit (und damit in der Form einer leicht überschaubaren Vollkommenheit). Vielmehr untersucht Mendelssohn, ausgehend von seiner Theorie des Vergnügens, auch andere Formen der klaren und verworrenen Vorstellungen.

2.2 *Ein angenehm-unangenehmes Vergnügen: die vermischten Empfindungen*

Euphranor fragt in den *Briefen*, wieso nicht nur angenehme Dinge wie ein schönes Gemälde, sondern auch unangenehme wie der Anblick eines Schiffsuntergangs, Trauerspiele, lebensgefährliche akrobatische Kunststücke oder gar Hinrichtungen gefallen könnten. Sie alle hätten nichts mit Vollkommenheit zu tun, nach der allein doch die Seele der Auffassung Palemons gemäß strebe (vgl. den 4. Brief, S. 20). Was also kann uns an diesen Gegenständen vollkommen erscheinen?

Mit den Palemon in den Mund gelegten Erklärungen im »Beschuß« der *Briefe*, in denen diese Formen des Vergnügens

vornehmlich auf das Gefallen an spezifischen Geschicklichkeiten zurückgeführt werden, scheint Mendelssohn selbst nicht zufrieden gewesen zu sein. In Auseinandersetzung mit Nicolai und Lessing²⁷ entwickelte er daher eine differenzierte Ansicht, die auch den schrecklich, böse oder häßlich erscheinenden Gegenständen ihren Platz in der Theorie des (ästhetischen) Vergnügens zuweist. In den Briefen an die beiden rang er um die Möglichkeit einer Erklärung für die Transformation von »negativen« Empfindungen (z. B. Trauer) auf der Bühne zu »positiven« Empfindungen (z. B. Freude) beim Zuschauer. Dabei erwies sich eine Anregung Lessings als wegweisend: »Darinn sind wir doch wohl einig, liebster Freund, daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? Auch darinn: daß wir uns bey jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung, eines größern Grads unsrer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtseyn nicht anders als angenehm seyn kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm.« (Brief Lessings vom 2. Februar 1757, JubA XI, S. 105) Lessing übersetzt also Leidenschaft in einen »größern Grad unsrer Realität«: erhöhte Vorstellungstätigkeit im Zuge des Verabscheuens eines Geschehens ist damit ein Ausdruck einer positiven Seelenleistung, nicht Schwäche. Indem zwischen dem Mitgerissenwerden durch die Verwicklungen auf der Bühne und der innerlichen Bewertung der Ereignisse als verabscheuungswürdig eine Grenze gezogen werden kann, wird der Eigenwert dieses Verabscheuens im Sinne einer in sich »positiven Kraft« deutlich. Daß Mendels-

²⁷ Ihr Briefwechsel der Jahre 1756/57 über Sinn und Nutzen des Trauerspiels sowie verwandte Themen erschien zuerst in: *Gelehrter Briefwechsel zwischen D. Johann Jacob Reiske, Moses Mendelssohn und Gotthold Ephraim Lessing*. Theil 1. Hg. von K. G. Lessing. Berlin 1789. Neuere Ausgaben von Robert Petsch (Hg.), Leipzig 1910 und Jochen Schulte-Sasse (Hg.), München 1972. Aufgrund seines Umfangs und der Unmöglichkeit, einen einzelnen Brief Mendelssohns daraus sinnvoll zu isolieren, wurde auf die Aufnahme des *Trauerspielbriefwechsels* in dieser Edition verzichtet.

sohn diese Anregung so dankbar aufnahm, liegt wohl nicht zuletzt daran, daß sie seinen Ansichten, die er schon in den *Briefen* (siehe Anm. I, S. 81 f.) vertreten hatte, entsprach oder ihnen zumindest sehr nahekam. In einem Brief an Friedrich Gabriel Resewitz vom 15. Mai 1756 hatte er selbst, wenngleich mit Bezug auf die Selbstmordproblematik, Folgendes formuliert: »Wo Mängel sind, da müssen auch Realitäten anzutreffen seyn. Das Gefühl der Schmerzen selbst zeigt einen gewissen Grad der Realität [...]. Nach meinen Begriffen, werden angenehme und unangenehme Empfindungen durch keine bestimmte Gräntzen getrennt, weil beide nichts als relative Begriffe sind [...].« (JubA XI, S. 48) In der *Rhapsodie* von 1771 nun nutzt Mendelssohn die zitierte »feine Betrachtung« Lessings (Brief Mendelssohns vom 2. März 1757, JubA XI, S. 108), um seine Theorie des Vergnügens zu differenzieren. Indem er eine »kleine Unrichtigkeit« (*Rhapsodie*, S. 142) zu korrigieren vorgibt, erweitert er seine ästhetische Theorie entscheidend um eine verfeinerte Bestimmung des Verhältnisses zwischen angenehmen und unangenehmen Empfindungen.

Bereits in den 1758 entstandenen *Anmerkungen zu Burke* (Text 6) ist die Zielrichtung dieser Modifikation vorgegeben: »Die Vorstellung der Unvollkommenheiten scheint, in so weit sie eine Erkenntnis der Schranken ist und in so weit sie die Fähigkeit der Seele Unvollkommenheiten zu verabscheuen, beschäftigt, eine Vollkommenheit des Geistes zu sein.« (Ebd., 110) Es muß also differenziert werden zwischen dem Objekt und dem Subjekt der Wahrnehmung. In den um 1770 entstandenen²⁸ *Bemerkungen zu den »Philosophischen Schriften«*, 1761 greift Mendelssohn diese Revision auf. Dort heißt es zu der Aussage der *Briefe*, daß die Seele generell die Vorstellung einer Vollkommenheit der einer Unvollkommenheit vorzöge, kurz und bündig: »Falsch! Die Abneigung geht nicht immer auf das Nichthaben der Vorstellung, sondern zuweilen auf die Mißbilligung des Objekts.«²⁹ In der 1771er Fassung der *Rhap-*

²⁸ Vgl. JubA I, S. 605.

²⁹ JubA I, S. 225; vgl. auch Carsten Zelle 1987, S. 349.

sodie formuliert Mendelssohn diese Änderung schließlich folgendermaßen: Eine *angenehme* Vorstellung, also die Wahrnehmung eines an sich positiv bestimmten Gegenstands wollen wir in zweierlei Hinsichten lieber haben als nicht haben. Wir finden nicht nur die Vorstellung selbst angenehm – auch der Gegenstand, den wir vorstellen, gefällt uns. Zu viele angenehme Vorstellungen können allerdings Langeweile, ja »Eckel« hervorrufen (*Rhapsodie*, S. 157). Wie Mendelssohn auch im *Phädon* betont, ist die Einförmigkeit im Sinne eines Fehlens aller Veränderung zugleich Vernichtung jeglichen Lebens. Deshalb ist der Wechsel von »Unordnung und Regelmäßigkeit, Harmonie und Mißstimmung, Angenehme[m] und Widrige[m], Gute[m] und Böse[m]« (*Phädon*, JubA III, 1, S. 108) als Zeichen des Lebens zu bejahen und notwendig. Deshalb auch das Interesse an den nicht *nur* angenehmen Vorstellungen, die der Langeweile entgegenwirken können. Bei ihnen (Schiffsuntergängen, Gladiatorenkämpfen etc.) stellt sich das Verhältnis zwischen Vorstellung und Gegenstand der Vorstellung komplizierter dar. Den Gegenstand der Vorstellung empfinden wir sicherlich nicht als angenehm – die Vorstellung selbst allerdings unter Umständen sehr wohl. Nur wenn subjektive und objektive Seite der unangenehmen Vorstellung ineins fallen, finden wir keinerlei Vergnügen an der Vorstellung. Das heißt konkret: den körperlichen Schmerz wird man kaum als angenehm empfinden. Besteht demgegenüber eine Differenz zwischen dem Gegenstand der Vorstellung und dessen Wahrnehmung, so kann sich ein Spiel zwischen angenehmer und unangenehmer Empfindung, Freude an der Vorstellung und Abscheu gegenüber dem Objekt der Vorstellung entspinnen. Die Intensität dieser vermischten Empfindung richtet sich dabei auch nach der jeweiligen Gemütsverfassung und der Erziehung des Rezipienten sowie seinem Verhältnis zum wahrgenommenen Objekt: »Das Böse [...] ist unangenehm von Seiten des Gegenstandes, als Urbild außer uns betrachtet, indem es, in dieser Beziehung, in einem Mangel, in einer Verneinung etwas Sachlichen besteht; aber als Vorstellung, als Bild in uns selbst betrachtet, das die Erkenntnis- und Begehrungs-

kräfte der Seele beschäftigt, wird die Vorstellung des Bösen selbst ein Element der Vollkommenheit, und führet etwas angenehmes mit sich [...].« (*Rhapsodie*, S. 145; vgl. dazu den »Beschluß« der *Briefe*) Solange das Böse also tatsächlich nur als »Bild« besteht, muß es uns nicht direkt betreffen, sondern kann sich sogar angenehm auf die Vorstellungstätigkeit auswirken. Damit artikuliert Mendelssohn den Grundgedanken der Rezeptionsästhetik: das ästhetisch Gelungene kann »nicht immer in dem Gegenstande außer uns [...] gesucht werden.« (Ebd., S. 149)

Ein Kunstwerk konstituiert sich nach Mendelssohn nicht über das bloße Wahrnehmen eines Gegenstands, sondern über eine spezifische Art der Wahrnehmung, die mit der Theorie der vermischten Empfindungen beschrieben werden soll: der Gegenstand ermöglicht und fordert sogar, sich evaluativ zu ihm zu verhalten. Die genauere Bestimmung dieser Doppelstruktur aus Genuß und Reflexion kann nun die Grundbedingungen eines »schönen« Gegenstands – und damit die *Hauptgrundsätze* der ästhetischen Wirksamkeit aufdecken.

3. Die ästhetische Illusion und ihr Schöpfer

3.1 Einfach »nur« schön? Grundsätze der Nachahmung

Die *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* von 1757 – sie werden 1761 und 1771 überarbeitet und unter dem Titel *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (Text 11) in die *Philosophischen Schriften* aufgenommen – setzen sich mit den oben angesprochenen Fragen auseinander: Was sind die Hauptgrundsätze der Kunst? Was gefällt an ihr und warum? Wie nehmen wir Kunstwerke wahr und wie beurteilen wir ihre ästhetische Qualität?

In Anlehnung an die *Briefe über die Empfindungen* nennt Mendelssohn als ersten Grundsatz: Kunst soll Leidenschaften

erregen.³⁰ Fraglich ist, wodurch sie dies erreichen kann und ob sich hierfür ein universales Prinzip benennen läßt (Mendelssohn spricht diesbezüglich auch von Grundsätzen der »Seelenlehre«, vgl. S. 188). Eines der Grundvermögen der Seele sei es, Vorstellungen nicht nur einfach zu haben, sondern diese mit »einem bestimmten Grade des Wohlgefallens, oder Mißfallens« zu begleiten (*Hauptgrundsätze*, S. 189). Neben der Vorstellungstätigkeit findet sich also immer das bereits erwähnte evaluative Moment, das als eine Vorstellung »lieben« oder »verabscheuen« empfunden wird und das für den Grundsatz der schönen Künste fruchtbar gemacht werden soll. Damit knüpft Mendelssohn an seine Theorie des Vergnügens an, die er in den *Briefen* und auch in der *Rhapsodie* entwickelt hatte: Vergnügen gewinnt die Seele durch einen Eindruck »der Vollkommenheit, der Uebereinstimmung, und des Unfehlerhaften« (*Hauptgrundsätze*, S. 191). Eine Vollkommenheit in den schönen Künsten muß ein in die Sinne fallendes, mannigfaltige Teile enthaltendes Ganzes sein, das in einem Endzweck übereinstimmt. Diese vollkommene Vorstellung kann klar und deutlich, oder auch klar und verworren sein. Bei letzterer handelt es sich um eine »anschauende« Erkenntnis, die wir von einem Gegenstand direkt (schöne Natur), oder indirekt vermittelt eines »Zeichens« von dem Gegenstand (nachgeahmte Natur) gewinnen können. Für Mendelssohn ist es damit das Wesen der schönen Künste, daß sie durch einen »*sinnlichen Ausdruck der Vollkommenheit*«, wie er es 1757 formuliert (JubA I, S. 170), Vergnügen bereiten. Die späteren Fassungen zeigen, daß Mendelssohn die hier nur angedeutete Reminiscenz an die Definition Baumgartens: »Ein Gedicht ist eine *sinnlich-vollkommene Rede*«³¹, stärker in den Vordergrund

³⁰ Mendelssohn bezieht sich damit auf Jean Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* (1719) und dessen Rezeption in Friedrich Nicolais *Abhandlung vom Trauerspiele* (in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* (1757) Bd. I, 1).

³¹ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus* (1735). § 9: »Oratio sensitiva perfecta est POEMA.«

rückt. So spezifiziert er in den *Hauptgrundsätzen* (S. 193): »Das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in einer *künstlichen sinnlich-vollkommenen* Vorstellung, oder in einer *durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit*«. Es ist im Folgenden zu klären, was diese Verschiebung im Hauptgrundsatz, die Berücksichtigung einerseits der Vollkommenheit der Vorstellung selbst sowie andererseits der künstlerischen Darstellung einer Vollkommenheit, bedeutet.

In der Fassung von 1757 betont Mendelssohn, daß dieser »sinnliche Ausdruck« in der Nachahmung von etwas Vollkommenem liegt. Doch auch die Nachbildung selbst soll vollkommen sein. Dies bedeutet, daß »alle Theile des Gegenstandes getreu« (JubA I, S. 170) abgebildet sein müssen. »Schön« wird der Gegenstand also einerseits durch die Wahl eines schon in der Natur schönen Sujets und andererseits durch seine vollkommene Darstellung. Allerdings lassen sich die Nachahmungen untereinander noch differenzieren, denn die schlichte Ähnlichkeit mit dem Urbild ist nur eine einfache Vollkommenheit. »Wir finden mehr zu bewundern an einer Rose eines *Huysum*, als an dem Bilde, das uns jener Fluß, von dieser Königin der Blumen vorspiegelt« (ebd.). Das heißt, daß eine künstlerische Nachahmung einer künstlichen Spiegelung vorgezogen wird. Vergnügen bereitet die Natur selbst oder die durch den Künstler hergestellte Schönheit. Bei letzterer bewundern wir nicht nur die reine Ähnlichkeit, sondern auch die Vollkommenheit des Künstlers, der die Nachahmung hergestellt hat. Aber wie soll eine solche »Nachahmung« beschaffen sein?

In der Fassung von 1761 hat Mendelssohn den Grundsatz, daß das Wesen der schönen Künste der sinnliche Ausdruck der Vollkommenheit sei, folgendermaßen erweitert: »Die Gegenstände können entweder in der Natur anzutreffen, oder erdichtet seyn. In beiden Fällen muß der Ausdruck, dessen sich die Kunst bedient, unsere Sinne täuschen. Das heißt, wir müssen eine solche Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, daß wir die Sache selbst uns lebhafter vorstellen, als die ausdrückenden Zeichen; und zwar um so viel lebhafter, daß unsere Sinne wenigstens einen Augenblick, die Sachen selbst vor sich

zu sehen glauben. Dieses ist der höchste Grad der anschauenden Erkenntnis, die man die ästhetische Illusion nennt.« (JubA I, S. 576 f.; vgl. Text 3, S. 88 f.) Die Zuspitzung ist augenfällig: Kunst ist demnach nicht nur Nachahmung, sondern auch Täuschung, indem das in ihr Dargestellte nicht nur als Natur vorgestellt wird, sondern wie die Natur wirken soll. Problematisch erscheint hier jedoch noch, worauf Lessing Mendelssohn schon im Briefwechsel aufmerksam gemacht hatte, nämlich daß die Durchbrechung der Sinnestäuschung immer einen psychologisch negativen Effekt haben müßte. Lessing formuliert dies augenzwinkernd mit der folgenden Szene (Brief vom 2. Februar 1757, JubA XI, S. 106): wer das Bildnis einer schönen Frau genießt, sich dann aber der Sinnestäuschung bewußt wird, wird mißmutig. Der Liebhaber des Schönen zöge demnach nicht nur immer die »echte« Frau der gemalten vor. Er würde auch keinen Grund haben, schöne Kunstwerke zu betrachten. Gleichzeitig könnte auch die Nachahmung des Häßlichen nicht gefallen, da sie nichts Vollkommenes vorstellt – es gibt allerdings genügend Beispiele an sich häßlicher Gegenstände, die lohnenswerte Sujets der Kunst sind, namentlich in der bildenden Kunst und im Drama. Letztlich ist Mendelssohns Erklärung des Gefallens an Kunst also noch ungenügend.

Mit dieser Fassung der *Hauptgrundsätze* von 1761 hat Mendelssohn jedoch nicht nur der Ansicht Lessings, sondern sogar seinem eigenen, in der Abhandlung *Von der Herrschaft über die Neigungen* (Text 3) vertretenen Grundsatz widersprochen. Dort hatte er nämlich die Ungleichheit von Kunst und Natur bereits betont: Kunst müsse eine Nachahmung der Natur sein, nicht aber diese selbst. Soll aber schöne Kunst gefallen, indem sie qua Sinnestäuschung wie Natur erscheint, so verschwimmt dieser Unterschied. In der Fassung von 1771 wird Mendelssohns Intention schließlich deutlicher. Ihm geht es offenbar nicht so sehr um den Konstitutions-, als vielmehr um den Wirkungsaspekt. Damit verschiebt sich die Perspektive: Kunst soll in der Wirkung derjenigen der Natur gleichkommen, die Mittel dazu ergeben sich allerdings auf andere Weise. Denn die Zeichen, mit denen Kunst Leidenschaften hervorrufen will,

sind nicht abbildend, sondern eben wirkungsäquivalent. Was diese Forderung besagen soll, muß mit Hilfe der von Mendelssohn weiter entwickelten Theorie der vermischten Empfindungen erläutert werden. Dazu sei ein Blick auf das Verhältnis zwischen angenehmen und unangenehmen Empfindungen in bezug auf die Nachahmung bzw. Illusion geworfen.

3.2 Vor- und Nachteile einer »illudirenden« Kunst

Weder 1757 noch 1761 erwähnt Mendelssohn die unangenehmen Empfindungen bzw. die Nachahmung des Nicht-Schönen in seiner Theorie der schönen Künste. 1771 betont er jedoch – und erst hier stimmen die Ergebnisse der *Rhapsodie* mit denen der *Hauptgrundsätze* völlig überein –, daß der Gegenstand der Nachahmung in der Illusion eine Vollkommenheit ausmachen könne, ganz gleich ob er realiter als gut oder schlecht bewertet werde: »So oft also die Werke der Kunst ein Vorbild in der Natur haben, das sie nachahmen; so wird dieses Vorbild selbst an und für sich so wohl unangenehm, als angenehm seyn, und in beiden Fällen in der Nachahmung Wohlgefallen erregen können.« (*Hauptgrundsätze*, S. 193)

Ist der Gegenstand der Nachahmung »an sich« schön, so bedürfe es, wie Mendelssohn nun betont, einer immerwährenden, perfekten Nachahmung, da andernfalls bei erkannter Täuschung die besagte Ernüchterung eintrete (vgl. *Hauptgrundsätze*, S. 193). Die künstlerische Darstellung umfaßt jedoch *immer* irgendwelche Nebenumstände, die an ihren »Betrug« erinnern (vgl. auch *Rhapsodie*, S. 150).³² Beim Trauerspiel ist es die Bühne, bei der Musik sind es die Töne, die uns, so sehr sie auch mitreißen, doch immer *Zeichen* für Gefühle, Stimmungen und Leidenschaften sind, nicht diese selbst. Man

³² Die Entwicklung der Illusionstheorie mit Schwerpunkt auf dem Entwurf *Von der Herrschaft über die Neigungen* (Text 3) und den unterschiedlichen Versionen der *Rhapsodie* untersucht Maximilian Bergengruen 2001 (siehe Bibliographie).

mag zwar die bezeichnete Sache stärker als das Bezeichnende empfinden, doch völlig vergessen werden kann das Zeichenhafte nicht. Nach wie vor ist Mendelssohn der Ansicht, daß die Illusion des Naturschönen in der Kunst, die »Erinnerung, daß wir Kunst und nicht Natur sehen« (S. 193), möglicherweise unangenehme Empfindungen hervorrufen kann. Seine Pointe liegt nun jedoch darin, daß gerade diese Brechung, die reale Ent-täuschung, das Durchschauen der Illusion in einer Korrelation zur ästhetischen Qualität des Kunstwerks steht: Ästhetischen Wert gewinnt die schöne Illusion dadurch, daß wir anhand dieser Art der Täuschung die Hochachtung vor dem Können des Künstlers empfinden. In diesem Zusammenhang verwendet Mendelssohn nun, entgegen der früheren Fassungen seiner Abhandlung, seine Theorie der vermischten Empfindungen dazu, den ästhetisch relevanten Unterschied zwischen dem Gegenstand selbst und der Vorstellung des Gegenstands zu erklären. Bei aller Kunstbetrachtung finden demnach zwei Regungen der Seele statt: Unlust aufgrund der durchschauten Täuschung, Lust an der illusionistischen Kraft des Künstlers.³³ Damit ist es sogar notwendig für den Genuß eines Kunstwerks, daß dessen Nachahmungsleistung bemerkbar bleibt. Eine perfekte Abbildung wie beispielsweise in Form lebens echter Wachspuppen (vgl. *Rhapsodie*, S. 151f.; *Über die Mischung der Schönheiten* (Text 14), S. 276f.) ist nicht erstrebenswert. In diesem Fall werde nämlich der Mangel an Leben dem Betrachter unangenehm auffallen, die künstlerische Darstellung erscheine paradoxerweise gerade wegen ihres hohen Grads an Vollkommenheit defizitär. Es kann beispielsweise nicht der Zweck des Bildhauers sein, mit seinen Statuen das Leben zu ersetzen, denn daran wird er (wenn er nicht Pygmalion ist³⁴) scheitern. Damit bestätigt Mendelssohn den Grundsatz, daß Kunst gerade nicht Natur ist und sein soll, sondern einen eigen-

³³ Einen wenngleich auch geringen Grad der Lust an dem schönen Gegenstand selbst berücksichtigt Mendelssohn zwar auch; er spielt jedoch eine immer geringere Rolle in seinen Überlegungen.

³⁴ Vgl. Anm. 14.8, S. 323.

ständigen Bereich bezeichnet. Jede »perfekte« Nachahmung des Schönen, eine ästhetisch gelungene Illusion, ist also immer mit einem Wissen um das Genie des Künstlers verbunden. Erst dann kann der Genuß am Schönen nicht durch eine »Desillusionierung« zerstört werden – denn die Illusion ist immer bereits reflektiert und insofern gebrochen. Die »Rose von Huisum« (S. 195) gefällt uns zum einen, weil sie einen schönen Gegenstand nachahmt, und zum anderen, weil sie diesen Gegenstand schön nachahmt. Sie zeigt uns, wie groß die menschliche Schaffenskraft ist.

Nicht nur die Nachahmung des an sich schönen, sondern auch des an sich häßlichen Gegenstands wird 1771 explizit in die Überlegungen aufgenommen. Er gewähre eine »weit vermischtere Empfindung« (S. 194) als die Darstellung des Schönen. Nach Mendelssohns Theorie kann er als Gegenstand zwar nicht gefallen, als angeschaute Illusion jedoch bereitet er Vergnügen. Und dies nicht nur, weil er die Vorstellungstätigkeit nachdrücklich beschäftigt (wie schon in der *Rhapsodie* begründet, s. Abschnitt 2.2), sondern weil er eben auch als gelungene Kunst wahrgenommen werden kann (die Bedingungen hierzu nennen die *Hauptgrundsätze*, S. 195–98).

Von dem Konzept einer vollkommenen Täuschung, wie er sie 1761 gefordert hatte, ist Mendelssohn in diesem Falle also abgerückt. Der ästhetisch relevante Status der Illusion liegt gerade in ihrer Transparenz. Trotzdem ist die Illusion für den ästhetischen Genuß unverzichtbar, denn die angenehme Empfindung des Schönen oder das mitreißende Gefühl des Schrecklichen spricht den Menschen eindringlicher an, als es eine philosophische Abhandlung, die ja ebenfalls auf eine Form menschlicher Schaffenskraft verweist, vermag.

3.3 Das Genie

Mit der Einbeziehung häßlicher oder schrecklicher Gegenstände erweitert Mendelssohn sein Konzept einer *Durchbrechung* der Illusion als eines eigenständigen – und konstitutiven – Mo-

ments der Ästhetik um das psychologische Theorem der vermischten Empfindungen. Diese sind in doppelter Hinsicht durch einen Widerstreit gekennzeichnet: zum einen stehen sich unterschiedliche Empfindungsqualitäten gegenüber – das Erschrecken vor dem Gegenstand und das positive Gefühl erhöhter »Vorstellungstätigkeit« (bzw. »Realität«, wie Lessing es nannte, vgl. Abschnitt 2.2). Zum anderen entsteht eine Gleichzeitigkeit von »echtem« Gefühl durch die Illusion (z. B. Erschrecken vor der Schlange) sowie dem – die oberen Erkenntniskräfte ansprechenden – Verweis auf das Genie des Künstlers, das dies ermöglichte. Der Eindruck einer Unvollkommenheit bezüglich des Gegenstands ruft damit den subjektiven Eindruck einer höheren Vollkommenheit hervor.

Die Erklärung vom Grund des Vergnügens an ästhetischen Gegenständen ist somit vielschichtiger geworden, denn Vergnügen bereitet nicht allein das Dargestellte, sondern auch eine sich darin artikulierende geniale Schaffenskraft (sei es Gott, sei es ein Künstler). Kunstgenuß ist dementsprechend nicht nur Selbstempfindung, sondern beinhaltet zusätzlich den Hinweis auf einen, wie auch immer gearteten »Schöpfer«. Der Künstler erhält auch nach Mendelssohn – mit Shaftesbury – den Status eines »second maker under jove«³⁵, der imstande ist, die Vollkommenheit des Weltganzen im Kleinen darzustellen und damit dem schrankenlos agierenden Schöpfer nachzueifern. Um menschenmögliche Vollkommenheit zu erreichen, stellt er sein Werk so dar, als sei es allein der Zielpunkt der

³⁵ »Such a *Poet* is indeed a second *Maker*; a just PROMETHEUS under JOVE.« In *Soliloquy: Or, Advice to an Author*, in: Ders.: Standard Edition. Hg., übers. und komm. von Gerd Hemmerich und Wolfram Benda. Bd. I, 1: Ästhetik. Stuttgart – Bad Cannstatt 1981, S. 34–301 (110). Für Shaftesbury ist dieser *Poet* zugleich ein »Moral Artist« (ebd.; auch S. 192, ein »moral genius«), der gottgleich Einsicht hat in die »innere Gestalt« und das »innere Gefüge« aller Dinge und Wesen. Mendelssohn nimmt diesen Enthusiasmus zurück, indem er den Dichter auf einen kleineren Ausschnitt der Realität, den er zu fassen vermag, verweist. Vgl. zum Dichter als Schöpfer auch Baumgarten, *Meditationes*, §§ 68, 71 und JubA V, 1, S. 243–49, 344–47.

Schöpfung gewesen. Vollkommenheit ist stets die geordnete Einheit von Teilen unter einem Prinzip, doch ist allein das von Gott geschaffene Naturganze absolute Vollkommenheit, die schlechthin alles umfaßt.³⁶ Dies übersteigt das menschliche ästhetische Fassungsvermögen. Der Künstler muß daher mit einem Ausschnitt, einem begrenzten Bereich, vorliebnehmen, dem er eine in sich vollständige Ordnung geben muß. Mendelssohn betont in seiner Konzeption gerade die Grenzen zwischen dem Naturschönen, das Gott, und dem Kunstschönen, das den Menschen zum Schöpfer hat.

Im 66. Literaturbrief umschreibt Mendelssohn die Tätigkeit des Künstlers als Idealisierung (Text 7, S. 127 f.). Das gleichzeitige Festhalten am Illusionsbegriff verlangt vom Künstler jedoch spezifische Fertigkeiten, denn er ist es, der der Natur einen »fruchtbaren Augenblick« abtrotzen und diesen dann entsprechend seiner Wirkungsweise darstellen können muß. In seiner Rezension zu Sulzers »Analyse du Génie«³⁷ nennt Mendelssohn zustimmend die Fertigkeiten, die einen solchen Künstler auszeichnen: auf der Grundlage der *vivida vis animi* (Lukrez, *De rerum natura* I, Z. 72), also der »lebhaften Wirkksamkeit des Geistes« (92. Literaturbrief [1760], JubA V, I, S. 168) sind »Witz« und »Urteilkraft«, aber auch »Besonnenheit« erforderlich. Das Genie muß begeistert, muß lustvoll sein, aber zugleich auch die Herrschaft über sich behalten – ohne daß diese Mäßigung zur »kritischen Feile« (ebd., S. 171) verkommt, mit der der Künstler am Werk glättend Hand anlegt. Mendelssohn führt es hingegen auf seine spezifische Natur zurück, das seine Regeln nicht vom Kunstrichter, sondern aus sich selbst schöpft. Dem Künstler müssen die Regeln gleichsam

³⁶ Der Begriff der Vollkommenheit bzw. der *perfectio* spielt den Generalbaß in allen philosophischen Disziplinen (auch) der Aufklärungszeit und zwar in inhaltlicher wie methodischer Hinsicht. Vgl. dazu einleitend und mit weiteren Literaturangaben den Artikel »Vollkommenheit« in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter u.a., Bd. 11, , Sp. 1115–32, insb. 1122–26.

³⁷ In: *Histoires de l'Academie* (1757) Bd. XIII, S. 392–404.

zur zweiten Natur geworden sein und nehmen so bei ihm die Form des nicht-anders-Könnens an: »Das Genie kann den Mangel der Exempel ersetzen, aber der Mangel des Genies ist unersetzlich.« (60. Literaturbrief [1759], JubAV, 1, S. 89)³⁸

Konstitutiv für das ästhetische Erleben eines Kunstwerks, sei es schrecklich oder schön, ist ein bestimmtes Verhältnis zwischen Künstler und Rezipienten: die »Fußstapfen« (*Ueber das Erhabene*, S. 243) des Genies müssen für den Rezipienten sichtbar bleiben. Das Genie, das nur »für Engel« schafft, ist für dieses Zusammenspiel ungeeignet. Es muß für Menschen schaffen und dabei deren Affekte erregen. Die Wirkung ergibt sich nicht daraus, daß der Rezipient, unbeteiligt am Dargestellten, die geschickten Kunstgriffe des Künstlers bewundert. Vielmehr verweist die Erregung von Leidenschaft, der überwältigende Eindruck des Werks den Rezipienten auf das Genie des Künstlers als den Schöpfer dieses Werks.

Die Eigenschaften des Schönen lassen sich für Mendelssohn also über dessen Wirkung erklären. Auch die *Wahrnehmung* des Schönen verwandelt einen Gegenstand in einen *schönen* Gegenstand. Auf der Bühne beispielsweise ist nicht das ästhetisch relevant, was objektiv vollkommen ist, sondern was zur Vollkommenheit der Befindlichkeit des Zuschauers beiträgt. Dies ergibt sich – wie die obigen Ausführungen zeigen sollten – nicht nur durch Wahrnehmung einer Idealperson, sondern auch über die affektive Wirkung unvollkommener Charaktere oder Umstände sowie durch den grundsätzlichen Verweisungscharakter, der die Kunst auszeichnet. Sie referiert durch den in ihr kondensierten Ausdruck künstlerischen Schaffens als idea-

³⁸ Vgl. zum Geniegedanken bei Mendelssohn Eva J. Engel: »Gedank und Empfindung. Zur Entwicklung des Geniebegriffs« und »Lessing, Christoph Friedrich Nicolai, and Moses Mendelssohn. Advocates of Shakespeare«, beides in: »*Gedank und Empfindung*« *Ausgewählte Schriften. Festgabe zum 75. Geburtstag von Eva J. Engel am 18. August 1994*. Hg. von Oliver Schütze, Michael Albrecht. Stuttgart-Bad Cannstatt 1994, S. 141–56 und 213–22.

liche Schönheit auf die Vollkommenheit des Künstlers. Erst aufgrund dieses Aspekts wird ein Kunstwerk wahrhaft vollkommen.³⁹ Indem der ästhetische Gegenstand wesentlich auf das Selbstgefühl des Betrachters sowie auf das Genie seines Schöpfers als seine notwendigen Bedingungen verweist, tritt die objektive Natur des Gegenstands selbst und dessen Bewertung in den Hintergrund. Auch das Häßliche, das Unermeßliche und das Schmucklos-Einfache können damit Gegenstände ästhetischer Wahrnehmung sein.

Mit seiner Theorie der vermischten Empfindungen versucht Mendelssohn nun auch den ästhetischen Sonderfall des Erhabenen zu erklären. Dieses ist Thema der an die *Hauptgrundsätze* anschließenden Schrift *Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften* (Text 12).

4. *Das Erhabene und Naive*

4.1 »...nur dem Grade nach von der blossen Schönheit unterschieden«

Schon 1758, also ein Jahr nach Erscheinen der ersten Fassung der *Hauptgrundsätze*, behandelt Mendelssohn den Aspekt des Erhabenen in einer gesonderten Schrift, den *Betrachtungen über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*. Der Grundsatz, daß das Wesen der schönen Künste in dem »sinnlichen Ausdruck der Vollkommenheit« (JubA I, S. 193) bestehe, soll auch auf diese neue Kategorie angewandt werden. Erhaben heißt 1758 bei Mendelssohn dasjenige, was durch einen sich unvermutet zeigenden »außerordentlichen Grad der Vollkommenheit Bewunderung« (JubA I, S. 193) erregt. Mendelssohn differenziert dabei zwei Arten der Bewunderung: zum einen die Vollkommenheit des »vorzustellende[n] Gegenstand[s]« und zum anderen die »ungemeinen *Talente des Künstlers, seinen Witz, sein Genie, seine Einbildungskraft*« (JubA I, S. 194, auch S. 206).

³⁹ Vgl. dazu auch Fritz Bamberger, JubA I, S. XXXVI.

Für die Charakterisierung des Erhabenen der ersten Art, also der außerordentlichen Vollkommenheit des Gegenstands, greift Mendelssohn auf seine Auffassung der »Bewunderung« zurück, die er im Briefwechsel mit Lessing und Nicolai als konstitutives Moment des Trauerspiels verteidigt hatte. Die Empfindung des Erhabenen wird erst hervorgerufen, wenn eine bewundernswürdige Eigenschaft des Protagonisten den Rezipienten überrascht. Letzterer hat weder damit gerechnet, diese Eigenschaft bei dieser speziellen Person, noch in diesem Ausmaß anzutreffen. Das Gefühl der Bewunderung entsteht also, nach Mendelssohn, durch eine unvorhergesehene Wendung – und zwar zum *Guten* – des Geschehens beziehungsweise des betreffenden Charakters.

Zur Charakterisierung des Erhabenen der zweiten Art konzentriert sich Mendelssohn auf den Produktionsaspekt. Eine Darstellung erregt auch abgesehen von ihrem spezifischen Gehalt Bewunderung, wenn sie das Genie erkennen läßt, das sie schuf. Die Empfindung resultiert also aus dem Genuß der Darstellung, die uns in ihrer herausragenden Gestaltung überrascht. Letztlich ist sie, so Mendelssohn 1758, »nur dem Grade nach von der blossen Schönheit unterschieden« (JubA I, S. 210).

An sich schreckliche oder häßliche Gegenstände behandelt er hier nicht. Eine Trennung zwischen Gegenstand und Art der Darstellung, wie sie die Theorie der vermischten Empfindungen kennzeichnet, ist damit noch nicht vollzogen, was kaum verwundert, denn die Integration dieser Theorie setzt die Ausarbeitung der Illusionstheorie voraus.

Das Naive behandelt Mendelssohn 1758 als eine Sonderform des Erhabenen der ersten Art, also der außerordentlichen Vollkommenheit des Gegenstands. Ein großer Gedanke wird in einer einfachen »Verkleidung« ausgesprochen, so daß der Zuschauer die Größe der Gesinnung um so erstaunter zur Kenntnis nehmen muß: »*Wenn ein Gegenstand edel, schön oder mit seinen wichtigen Folgen gedacht, und durch ein einfältiges Zeichen angedeutet wird; so heißt das Zeichen naïv.*« (Ueber das Erhabene, S. 250; hier nach der Fassung von 1758 in JubA I, S. 215) Das durch die schlichte, ungesuchte Darstellung eines

kindlichen, aber doch (moralisch) erhabenen Gemüts hervorgerufene Gefühl der Bewunderung illustriert Mendelssohn 1758 mit einer Fülle an Beispielen, begründet es jedoch nur unzureichend.

4.2 Mendelssohns Burke-Lektüre

Mendelssohn selbst hat die Defizite dieser Abhandlung *Ueber das Erhabene* wohl bald bemerkt, wofür nicht erst deren tiefgreifende Umarbeitung von 1771 spricht. Vielmehr lassen sich weitere Stationen dieser Umarbeitung ausmachen, und zwar in der *Rhapsodie*, den *Hauptgrundsätzen* und bereits in den *Anmerkungen zu Burke* (Text 6), die wie die Schrift *Ueber das Erhabene* von 1758 datieren. Im »Beschluß« dieser *Anmerkungen* erläutert er, wie nach der Lektüre Burkes eine Abhandlung über das Erhabene zu schreiben sei: »Ich würde vorläufig bemerken, daß der Schrecken und die Bewunderung eine Bestimmung mit einander gemein hätten, in einer andern hingegen von einander abgingen. Jene ist das Plötzliche und Unvermutete; diese hingegen die Vollkommenheit oder die Unvollkommenheit des Gegenstandes unserer Vorstellung.« (Ebd., S. 124)

Der Schwerpunkt der Überlegungen liegt nun auf dem spezifischen Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt der Vorstellung gemäß der Theorie der vermischten Empfindungen. Das »ursprünglich« Erhabene erscheint hier noch als mit der ersten Gattung des Erhabenen von 1758 identisch: es ist die uns plötzlich überfallende Bewunderung einer außerordentlichen Vollkommenheit. »Das ursprünglich Erhabene, würde ich [...] bloß in der Bewunderung suchen.« (S. 125) Mendelssohn kritisiert Burke für das Fehlen dieser Form des Erhabenen in dessen Werk. Er habe nur »Schmerz und Gefahr« (Brief an Lessing vom 27. Februar 1758; JubA XI, S. 182) als Quellen des Erhabenen genannt. Diesen Burkeschen Begriff des Erhabenen will Mendelssohn allerdings für die zweite Art des Erhabenen fruchtbar machen: Es ist bestimmt durch vermischte Empfindungen, die auf eine »plötzliche« und »heftige« Weise negative