

Sonderdruck aus:

MENDELSSOHN STUDIEN

Beiträge
zur neueren deutschen Kultur-
und Wirtschaftsgeschichte

Band 12

Herausgegeben
für die Mendelssohn-Gesellschaft
von Rudolf Elvers
und Hans-Günter Klein



DUNCKER & HUMBLLOT
BERLIN 2001

Inhaltsverzeichnis

<i>Rainer Wenzel</i>	
„Und Geschichte muß doch wohl allein auf Treu' und Glauben angenommen werden?“ Über die mehrfache Herkunft des Begriffs der „Geschichtswahrheiten“ in Mendelssohns „Jerusalem“	9
<i>Maximilian Bergengruen</i>	
Gehört „die theatralische Sittlichkeit vor den Richterstuhl der symbolischen Erkenntniß“? Zur Genese von Moses Mendelssohns Theorie der Illusion	35
<i>Peter Giesau</i>	
Das Palais Mendelssohn Bartholdy in Berlin und die Entwürfe Carl Theodor Ottmers zum Umbau aus dem Jahr 1825	55
<i>Hans-Günter Klein</i>	
Abraham Mendelssohn Bartholdy in England. Die Briefe aus London im Sommer 1833 nach Berlin	67
<i>Wolfgang Dinglinger</i>	
„Er war immer mit hinein verflochten“. Die Freunde Eduard Rietz und Felix Mendelssohn Bartholdy und ihre Briefe	129
<i>Till Gerrit Waidelich</i>	
„Wer zog gleich aus der Manteltasche ein Opersujet?“ Helmina von Chézys gescheiterte Libretto-Projekte für Felix Mendelssohn Bartholdy	149
<i>Hans-Günter Klein</i>	
Eine (fast) unendliche Geschichte. Felix Mendelssohn Bartholdys Hochzeitsmusik für seine Schwester	179
<i>Patrick Kast</i>	
Die Musikanschauung Friedrich Rochlitz'. Basis für Felix Mendelssohn Bartholdys Erfolge in Leipzig	187

Gehört „die theatralische Sittlichkeit vor den Richterstuhl der symbolischen Erkenntniß“?

Zur Genese von Moses Mendelssohns Theorie der Illusion

Von Maximilian Bergengruen

Im vorliegenden Aufsatz soll die Genese der Illusionstheorie Mendelssohns rekonstruiert werden. Während Mendelssohn in einem Brief an Lessing im Dezember 1756 noch ein Illusions-Konzept entwirft, in dem die Kunst gegenüber den Ansprüchen der Moral weitgehende Autonomie erhält (I), ändert er kurze Zeit später, in der Schrift „Von der Herrschaft über die Neigungen“, seine Argumentation zugunsten einer an Wolff und der Philosophie der Stoa orientierten Unterordnung der Kunst unter die Moral (II). Diese Position baut er 1761 (in der „Rhapsodie“) weiter aus (III). Erst zehn Jahre später, in der Umarbeitung der „Rhapsodie“ von 1771, unternimmt Mendelssohn den Versuch, seine ursprüngliche Theorie der Illusion (aus dem Brief an Lessing vom Dezember 1756) mit seiner auf Wolff aufbauenden Moralphilosophie zu verbinden (IV).

I

Die theatralische Sittlichkeit gehört nicht vor den Richterstuhl der symbolischen Erkenntniß. Wenn der Dichter, *durch seine vollkommen sinnliche Rede*, unsre intuitive Erkenntniß von der Würde und Unwürde seiner Charaktere überzeugen kann, so hat er unsern Beyfall. Wir verdunkeln gern die deutlichen Vernunftschlüsse, die sich unsrer Illusion widersetzen; so wie wir uns vermittelst der Illusion in ein ander Klima, in andre Umstände, und unter andre Menschen versetzen, um die Stärke der Nachahmung recht nachdrücklich zu fühlen. ... Weg also mit der deutlichen Ueberzeugung von der Nichtigkeit eines halsstarrigen Heldenmuths! Sie kann weder die Bewunderung noch den augenblicklichen Vorsatz der Nacheiferung stöhren, wenn der Dichter unsre untern Seelenkräfte hat einzunehmen gewußt. Aber sie kann verhindern, daß dieser augenblickliche Wunsch nie zur Wirklichkeit gedeihet, weil nach geendigter Illusion die Vernunft wieder das Steuer ergreift. (JubA XI, 84 f.)

Mendelssohn greift in seinem undatierten Brief an Lessing aus der ersten Hälfte des Dezembers 1756 zwei Topoi der vorhergehenden Diskussion

zwischen Nicolai, Lessing und ihm auf. Er versucht, Nicolais Angriff gegen die „Lehre“, der „Zweck des Trauerspiels“ sei es, „die Sitten zu bilden“ (JubA XI, 58), zu stützen. Weiterhin führt er seine Theorie der Bewunderung, die er gegen Lessings Begriff der Verwunderung ins Feld führt, weiter aus.¹ In diesem Zusammenhang kommt er auf das Problem der Illusion zu sprechen.

Mit der Passage aus dem zitierten Brief ist ein epistemisches und ein moralphilosophisches Problem bei der Rezeption von Bühnenstücken angesprochen. Mendelssohn unterscheidet – streng nach Wolff² – zwischen symbolischer und intuitiver Erkenntnis. Jene wird den oberen, diese den unteren Seelenkräften zugeordnet. Die vom Künstler hervorgebrachte Illusion, die den Rezipienten vergessen läßt, daß er es mit einer Nachahmung und nicht mit dem Original zu tun hat, spricht die unteren Seelenvermögen an: „Vermittelst der Illusion“ versetzen wir uns „in ein ander Klima, in andre Umstände, und unter andre Menschen“. Bei vernünftiger Betrachtung weiß der Rezipient jedoch, daß er es mit einer Nachahmung und gerade nicht mit dem Original zu tun hat (JubA XI, 84).

Von dieser epistemischen Differenz in der Rezeption des Kunstwerks in bezug auf die oberen und unteren Seelenvermögen gelangt Mendelssohn zu einer moralischen. Er konstatiert, daß es nicht notwendig ist, daß der Rezipient auf der Bühne nur moralische Handlungen sieht. Wenn die Rede des Künstlers sinnlich vollkommen ist, Mendelssohn bezieht sich hier auf Baumgarten,³ darf sie die Grenzen der Moral überschreiten und den Zuschauern auch unmoralische Charaktere und Handlungen darstellen. Mit den unteren Sinnesvermögen, die eines moralischen Urteils nicht fähig sind, kann sich der Rezipient begeistern und zur Bewunderung hinreißen

¹ Im folgenden soll lediglich die Philosophie Mendelssohns diskutiert werden, da, wie die neuere Forschung gezeigt hat, im Briefwechsel nicht ein theoretisches System diskutiert wird, sondern mehrere Systeme exponiert werden, deren Anschlüsse teilweise auf terminologischen Mißverständnissen beruhen. Vgl. Jochen Schulte-Sasse: Der Stellenwert des Briefwechsels in der Geschichte der deutschen Ästhetik. In: Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai: Briefwechsel über das Trauerspiel. Hg. von J. Schulte-Sasse. München 1972, S. 168–237, bes. S. 169, und Andrew F. Brown: Reason and Emotion in Lessing's Theory of Tragedy. In: Humanität und Dialog. Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht. Hg. von E. Bahr u. a. Detroit, München 1982, S. 237–248, bes. S. 253.

² Vgl. Christian Wolff: Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt (Metaphysik) § 324, 316. Zur produktiven Rezeption der Begriffe bei Mendelssohn, vgl. Ulrich Ricken: Mendelssohn und die Sprachtheorien der Aufklärung. In: Moses Mendelssohn im Spannungsfeld der Aufklärung. Hg. von M. Albrecht, E.J. Engel. Stuttgart-Bad Cannstatt 2000, S. 195–242, bes. S. 215 ff.

³ Alexander Baumgarten: Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus (1735) § 9: „Oratio sensitiva perfecta est POEMA“.

lassen. In diesem Falle hält er die Handlung für gut und nacheifernswert. Durch die oberen Sinnesvermögen weiß der Rezipient, daß die Handlung nur nachgeahmt ist. Das hindert ihn daran, den moralisch verwerflichen Taten nachzueifern. Der von Mendelssohn diskutierte Engländer, der nach einer Aufführung von Addisons „Cato“ Selbstmord beging und den Zettel hinterließ: „What Cato does and Addison approves cannot be wrong“ (JubA XI, 85), besaß die (epistemische) Fähigkeit zur Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem nicht – deswegen handelt er gemäß der trügerischen Moral des Stückes. Der Rezipient jedoch, der zu dieser Unterscheidung fähig ist, kann durch die strenge Trennung seiner Vermögen den Kunstgenuß goutieren, ohne einen Beweggrund zu erhalten, unmoralisch zu handeln.

Es wird deutlich, wofür Mendelssohn die Illusion als Element seiner Kunsttheorie benötigt. Mit ihr ist es ihm möglich, eine Theorie aufzustellen, die der Kunst, in diesem Falle: dem Theater, Autonomie gegenüber den Ansprüchen der Moral gewährt, ohne daß sie deswegen in den Verdacht gerät, selbst unmoralisch zu sein.

II

Die im selben Brief versprochene Ausarbeitung der Gedanken erfolgt um den Jahreswechsel 1756/57: in der Schrift „Von der Herrschaft über die Neigungen“, die Mendelssohn im Januar 1757 einem Brief an Lessing beilegt.

Die Abhandlung ist in vier Abschnitte eingeteilt. In den ersten drei wird diskutiert, inwieweit die oberen Erkenntnisvermögen Einfluß auf das Handeln des Menschen haben können, im letzten eine Theorie der Illusion vorgestellt. Berücksichtigt man die Darlegungen Mendelssohns aus dem zitierten Brief vom Dezember 1756, läßt sich ein Zusammenhang herstellen: Für die Konzeption der Illusion (die hier auf alle Kunstformen angewandt wird) ist eine Auseinandersetzung mit allgemeinen Fragen der Moral notwendig. Erst muß geklärt werden, wie die praktische Philosophie praktisch angewandt werden kann, bevor ihre Aufhebung in der Kunst diskutiert wird.

Bei der Ausarbeitung seiner Moralphilosophie in den ersten drei Abschnitten greift Mendelssohn auf Elemente aus der Wolffschen Ethik zurück. Und dieser Rekurs bringt ihn, wie auch an anderen Stellen seiner Philosophie,⁴ mit seiner eigenen Theorie in einen internen Widerspruch.

⁴ Zur Problematik der Inkonsistenzen der Mendelssohnschen Theorie durch Rückgriffe auf Wolff vgl. Bamberger in JubA I, XLIVf.

So ist er aus Gründen der Konsistenz gezwungen, die Konzeption der Illusion im vierten Abschnitt abzuändern.

Für Mendelssohn sind Affekte „undeutliche Vorstellungen“⁵ *vieles Guten, oder Bösen*“ (JubA I, 416), die einen „*Bewegungsgrund*“ (JubA II, 149) zum Handeln ausmachen. „Lust“ (über die Anwesenheit einer Vorstellung eines Gegenstandes) und „Unlust“ (über deren Abwesenheit) erregen den Affekt. Das ist streng im Sinne Wolffs gedacht. Auch in dessen „Metaphysik“ gehören die „Affekte“ zu den undeutlichen „Vorstellungen des Guten und Bösen“,⁶ die durch „Lust und Unlust“⁷ unterschieden werden.

Diesem ethischen Konzept liegt ein stoischer Ansatz zugrunde: Moralisches Handeln wird als Kontrolle über die Affekte bzw. als „Herrschaft über die Neigungen“ verstanden. Aus der späteren Ausarbeitung in der „Rhapsodie“⁸ von 1761 wird deutlich, daß sich Mendelssohn an Senecas Schrift „De Ira“ orientiert und das Ziel dieser Schrift auch zu seinem erklärt (JubA I, 424).

Um die Frage, wie man zu diesem stoischen Soll-Zustand, der Herrschaft über die Neigungen, gelangt, beantworten zu können, setzt Mendelssohn in der Schrift „Über die Neigungen“ mit einer Analyse des Ist-Zustandes ein, die er Ovids „Metamorphosen“ (VII, 20 f.) entleiht: „Video meliora proboque [deteriora sequor]“ (JubA II, 150).⁹

Warum das so ist, dafür hat Mendelssohn eine einfache Erklärung. Beide Seelenvermögen vermitteln dem Subjekt Vorstellungen des Guten; die unteren undeutliche, die oberen deutliche. Die undeutlichen Vorstellungen der unteren Seelenvermögen können – Mendelssohn greift hier auf Wolffs

⁵ Die Differenzierungen von klar und dunkel, deutlich und undeutlich leistet Leibniz in den „Meditationes de cognitione, veritate et ideis“. In: Ders.: Philosophische Schriften. Hg. und übers. von Hans Heinz Holz u. a. Frankfurt 1996, Bd. I, S. 32 ff., und Christian Wolff in der „Metaphysik“ §§ 198–215.

⁶ Christian Wolff: Metaphysik § 502.

⁷ Ebd. § 442. Bei dem Versuch, Mendelssohns Affektenlehre primär auf Spinoza zurückzuführen, übersieht Goetschel die fast wörtlichen Übernahmen von Wolff. Vgl. Willi Goetschel: Moses Mendelssohn und das Projekt der Aufklärung. In: The germanic review 71. 1996, S. 163–175, bes. S. 167 ff.

⁸ Die erste Fassung der Rhapsodie aus den Philosophischen Schriften von 1761 wird in der Jubiläumsausgabe nicht eigens wiedergegeben. Sie läßt sich jedoch anhand der Varianten der zweiten Auflage von 1771 (JubA I, 570 ff.) rekonstruieren.

⁹ Zur Auseinandersetzung Mendelssohns mit diesem Satz, vgl. Michael Albrecht: „Aber ich folgte dem Schlechteren“. Mendelssohns mathematische Hypothese zum Problem des Handelns wider besseres Wissen. In: Moses Mendelssohn im Spannungsfeld der Aufklärung. Hg. von dems., E.J. Engel. Stuttgart-Bad Cannstatt 2000, S. 13–36.

Formulierung der „Schein-Güter“¹⁰ zurück – Vorstellungen des nur „scheinbaren Guten“ (JubA II, 153) sein. Wenn aber diese Vorstellungen stärker als die deutlichen Vorstellungen des tatsächlich Guten sind, dann folgt das Subjekt dem Schlechteren – trotz Erkennen und Billigen des Besseren.

Die Stärke der beiden Vermögen läßt Mendelssohn in einem ‚Kräftemessen‘ darüber ermitteln, wer den „*Bewegungsgrund*“ stellt, d. h. „Wirksamkeit in den Willen“ (JubA II, 152) besitzt. Bei Seneca gleicht der Wettstreit zwischen Affekt und Vernunft einem Kampf im Naturzustand: Der Affekt, in diesem Falle der Zorn, wird als Angriff verstanden, der die Schranken der Vernunft niederreißt („De Ira“ II, 3, 4: „Ira ... est enim impetus; ... illa est ira quae rationem transsilit, quae secum rapit“). Eine Bändigung des Affektes ist jedoch grundsätzlich denkbar. Seneca geht davon aus, daß Leidenschaft nicht nur eine körperliche Erregung ist, gegen die das handelnde Subjekt machtlos ist, sondern auch immer einer Zustimmung des Verstandes bedarf („De Ira“ II, 2, 2 und 4, 1). Er übernimmt damit Theoreme, die der griechischen Stoa, in diesem Falle Chrysipp, zugeschrieben werden und besagen, daß eine unwillkürliche Vorstellung (φαντασία) nicht handlungsleitend sein kann, wenn ihr nicht zugestimmt wird (συγκατάθεσις; SVF¹¹ III, 177).¹²

Während bei Seneca das Verhältnis von Vernunft und Affekt also wie ein Bürgerkrieg ohne Regeln, ein Kampf im Naturzustand beschrieben wird, den die Vernunft gewinnen muß, finden wir bei Mendelssohn ein Kräftemessen in zivilen Bahnen: den sportlichen Vergleich und die moderate politische Herrschaft.¹³ Der Wettstreit zwischen unteren und oberen Seelenkräften wird in drei ‚Disziplinen‘ geführt: Deutlichkeit, Schnelligkeit und Menge des Guten der Vorstellungen. In der ersten Disziplin siegt die symbolische, in der zweiten und dritten meist die anschauende Erkenntnis:

¹⁰ Christian Wolff: Metaphysik § 424 f. Die Lust an ihnen ist „veränderlich“, weil sie „keine wahre Vollkommenheit zum Grunde“ hat (ebd.).

¹¹ Hans von Arnim: Stoicorum Veterum Fragmenta. 4 Bde. Stuttgart 1964 (= ND der Ausgabe Leipzig 1902–1924).

¹² Michael Albrecht: Überlegungen zu einer Entwicklungsgeschichte der Ethik Mendelssohns. In: Moses Mendelssohn und die Kreise seiner Wirksamkeit. Hg. von dems., E.J. Engel und N. Hinske. Tübingen 1994, S. 43–60, bes. S. 58 ff., führt erst die späte Moralphilosophie Mendelssohns auf stoische Wurzeln zurück. Es läßt sich jedoch zeigen, daß die Philosophie der Stoa bereits in den 50er und 60er Jahren eine entscheidende Rolle spielt.

¹³ Auch Manfred Voigts leitet diese Gedanken über die psychische Konstellation des Menschen aus einer politischen ab. Vgl. Manfred Voigts: Naturrecht und Ästhetik bei Moses Mendelssohn. In: Mendelssohn-Studien Bd. 4. 1979, S. 161–198, bes. S. 184.

§. 3. Eine Vorstellung kann also weniger deutlich seyn, und dennoch eine größere Gewalt haben, in unsern Willen zu wirken: 1) wenn sie eine größere Menge des Guten enthält; 2) wenn diese Menge geschwinder überdacht werden kann. (JubA II, 150)

Weil die anschauende Erkenntnis quantitativ besser und schneller ist, schlägt sie die symbolische (die nur die Qualität, d. h. die Deutlichkeit der Vorstellungen, für sich beanspruchen kann) – und deswegen folgen wir, wie Ovid sagt, so oft dem Schlechteren, auch wenn wir das Bessere sehen und billigen.

Eine praktische Philosophie muß es sich demzufolge zur Aufgabe machen, Vorschläge zu entwickeln, wie Quantität und Schnelligkeit der oberen Seelenkräfte verbessert werden können. Was die Schnelligkeit¹⁴ betrifft, liegt die Lösung des von Ovid formulierten Problems in der Dynamisierung der symbolischen Erkenntnis:

§. 6. Sollen wir zu einem tugendhaften Wandel aufgemuntert werden, so muß man sich nicht begnügen, uns die Löblichkeit der Tugend nach aller Strenge demonstrieren zu haben; sondern ... wir müssen lernen, diese Menge von Motiven schnell zu überdenken. (JubA II, 150f.)

Dieser Übung der Vernunft widmet sich Mendelssohn im zweiten Abschnitt: „Von der Gewohnheit“. Die „Fähigkeit“ der Seele, symbolische Erkenntnis zu erzielen, muß zur handlungsleitenden „Fertigkeit“ werden (JubA II, 151). Und „Fertigkeit“ ist ein

Vermögen, etwas so geschwind zu verrichten, daß wir uns nicht mehr alles dessen bewußt bleiben, was wir dabey vorgenommen. (Ebd.)

Die symbolische Erkenntnis soll also so oft wiederholt werden, daß wir sie, wie die intuitive, unbewußt vollziehen können. Ähnlich wie ein Klavierspieler ein Stück so oft probt, bis er sich der „Ausübung der Regeln nicht mehr bewußt ist“ (JubA II, 152), ähnlich wie ein Mensch durch Trai-

¹⁴ Der Faktor der Zeit ist Wolffsches Gedankengut. Vgl. Albrecht: „Aber ich folgte dem Schlechteren“ (wie Anm. 9), S. 25. Vermutungen, daß Mendelssohn sich hier auch an englischen Theorien orientiert, sind bis jetzt nicht bestätigt worden. Vgl. Albrecht: Überlegungen (wie Anm. 11), S. 52. Bemerkenswert ist, daß Sulzer, obwohl er Mendelssohns Text kaum gelesen haben kann, in einem Aufsatz von 1759 sich einer ganz ähnlichen Argumentation wie Mendelssohn bedient. Vgl. Johann Georg Sulzer: Erklärung eines psychologisch paradoxen Satzes: Daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilt. In: Ders., Vermischte philosophische Schriften. 2 Teile in 1 Band, Bd. I. Hildesheim und New York 1974 (=ND der Ausgabe Leipzig 1773–1781). Auch Sulzers Abhandlung geht von dem Ovid-Zitat aus (S. 106); auch er ordnet Geschwindigkeit und Menge der Vorstellungen den unteren, Deutlichkeit den oberen Seelenvermögen zu (S. 110f., 115f.); auch er schlägt die gleiche stoische Lösung des Problems vor (S. 120f.).

ning lernen kann, sich nicht bei einem Schuß zu erschrecken, so kann der Mensch auch lernen, das praktisch umzusetzen, was seine Vernunft als moralisches Handeln erkannt hat. Wenn seine symbolische Erkenntnis diese Fertigkeit erlangt hat, so kann sie die anschauende Erkenntnis im Rennen um den Bewegungsgrund schlagen. Alle Regeln der Vernunft müssen, so läßt sich Mendelssohns Programm kurz zusammenfassen, nicht nur bekannt, sondern auch internalisiert sein.

Soll sich die symbolische Erkenntnis auch in der dritten „Disziplin“ durchsetzen, gilt es, die sinnliche Erkenntnis so zu beherrschen bzw. zu kultivieren, daß diese sich im Sinne der symbolischen Erkenntnis entfaltet.¹⁵

§. 8. Wenn wir die symbolischen Schlüsse der practischen Sittenlehre in eine anschauende Erkenntnis verwandeln, das heißt, wenn wir sie von den abstracten Begriffen auf einzelne Begebenheiten in der Natur zurück führen ..., so erlangen sie dadurch eine größere Gewalt, in den Willen zu wirken. (JubA II, 152)

Auch hier bleibt Mendelssohn in den Grenzen der Schulphilosophie.¹⁶ In Wolffs deutscher „Ethik“ heißt es:

Weil die Exempel uns zu einer anschauenden Erkenntnis, die Vernunft aber nur zu einer figürlichen bringet ..., die anschauende Erkenntnis aber bey vielen einen größeren Eindruck machet, als die Vernunft ..., absonderlich wenn Lust und Unlust nebst hefftigen Affecten daraus entstehen ...; so richtet man mit Exempeln hier öfters mehr aus, als mit vielen weitläufigen Vorstellungen, wenn sie noch so vernünftig sind.¹⁷

Die Fähigkeit der sinnlichen Erkenntnis, eine größere Menge des Guten bzw. des „scheinbaren Guten“ (JubA II, 153) vorstellen zu können, liegt in ihrer Anschaulichkeit begründet. Diese Anschaulichkeit kann die symbolische Erkenntnis aus eigener Kraft qua definitionem nicht haben. So muß sie also die intuitive Erkenntnis, statt sich vergeblich mit ihr zu messen, in ihre Dienste nehmen. Um die allgemeine Erkenntnis aus Gründen des „größeren Eindruck[s]“ auf Einzelfälle anzuwenden, greift sie auf die sinnlichen Fähigkeiten der unteren Vermögen zurück: „Die niedern Seelenkräfte ... mit zu ihrem Vortheile einnehmen“,¹⁸ wird Mendelssohn das später nennen.

¹⁵ Vgl. Alexander Altmann: Moses Mendelssohns Frühschriften zur Metaphysik. Tübingen 1969, S. 375.

¹⁶ Das Verhältnis Mendelssohns zur Schulphilosophie lotet Anton Hütter: Moses Mendelssohn. Philosophie zwischen gemeinem Menschenverstand und unnützer Spekulation. Cuxhaven 1990, S. 17–38, aus. Auch er akzentuiert die Philosophie Wolffs jedoch meiner Meinung nicht stark genug.

¹⁷ Christian Wolff: Vernünftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, zur Beförderung ihrer Glückseligkeit (Ethik) § 167.

¹⁸ Mendelssohn: Abhandlung über die Evidenz, JubA II, 326.

Damit hat Mendelssohn eine Erklärung geliefert, warum wir dem Schlechteren folgen, obwohl wir das Bessere erkennen. Zugleich hat er ein stoisch motiviertes ethisches Programm dargelegt, mit dem ein solches Fehlverhalten durch Übung und Unterstützung der symbolischen Erkenntnis ausgeschlossen werden kann. Darauf könnte nun der vierte Teil, „Von der Illusion“, aufbauen, wenn in ihm das skizzierte Programm des Briefes aus der ersten Hälfte des Dezembers 1756 ausgeführt würde.

Für die *Kunst*, so müßte der Gedanke gemäß der früheren Konzeption fortgeführt werden, gilt jedoch das eben skizzierte *moralische* Projekt der *Herrschaft* über die Neigungen nicht. In ihr können intuitive und symbolische Erkenntnis friedlich miteinander *koexistieren*. Der Rezipient genießt die (sinnliche) Täuschung, es mit einer großen Menge an Gutem zu tun zu haben, weil er sie (intellektuell) durchschaut. Das Wissen um die Nachahmung verhindert dabei das Nacheifern der dargestellten (eventuell unmoralischen) Handlungen.

Aber genau das steht im vierten Abschnitt der Schrift „Von der Herrschaft über die Neigungen“ nicht.¹⁹ In ihm wird ein ungleich geringeres Beweisziel verfolgt, das lediglich eine Voraussetzung für die oben rekonstruierte Theorie darstellt. Die Illusionstheorie, die Mendelssohn in seinem Brief aus dem Dezember 1756 ausführt, besitzt, wie oben erläutert, eine epistemische und eine moralische Dimension. Die zweite baut auf der ersten auf. Die Autonomie von der Moral ist nur dann akzeptabel, wenn es sich um eine Nachahmung handelt, da nur das Wissen um sie ein Nacheifern der nachahmungswürdig scheinenden, nicht-moralischen Handlungen verhindert.

Im vierten Abschnitt, „Von der Illusion“, geht Mendelssohn allerdings nur den ersten Schritt und beschreibt lediglich die epistemische Seite der Illusion:

§. 12 Soll eine Nachahmung schön seyn, so muß sie uns ästhetisch illudiren; die obern Seelenkräfte aber müssen überzeugt seyn, daß es eine Nachahmung, und nicht die Natur selbst sey. (JubA II, 154)

Von der moralischen Dimension der Illusion findet sich kein Wort. Es handelt sich hierbei nicht mehr um eine Auseinandersetzung mit der Autonomie der Kunst gegenüber der Moral, sondern mit Platons Kunsttheorie. Dieser hatte die Kunst im zehnten Buch der „Politeia“ des Betrugs

¹⁹ Auch wenn die Forschung das manchmal annimmt. Vgl. z. B. Hans von Haimberger: Die Rolle der Illusion in der Kunst nach Mendelssohn. In: Mendelssohn-Studien Bd. 2. 1975, S. 31–49, bes. S. 34f., der versucht, die Theorie der Illusion, wie sie Mendelssohn im zitierten Brief vom Dezember 1756 entwickelt, mit der der Veranschaulichung der Vernunft zu verbinden.

bezieht.²⁰ Wenn Mendelssohn die Kunst von diesem Vorwurf freispricht, geht er einen entscheidenden Schritt, vermöge dessen er sich auch von der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, von Jean-Baptiste Dubos, Charles Batteux, Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger, Johann Elias Schlegel und nicht zuletzt auch Lessing absetzt. All diese Theoretiker sehen, in der Nachfolge Platons, die Illusion als einen Betrug. Sie unterscheiden nicht zwischen der wirklichen und der ästhetischen Illusion.²¹ Dagegen zieht Mendelssohn eine Trennlinie zwischen der Täuschung, auf die bei der Aufdeckung eine Enttäuschung folgt, und der ästhetischen Täuschung, auf die sich der Rezipient von Anfang an eingelassen hat und deren Aufdeckung ihm Genuß bereitet. Damit kann Mendelssohn einerseits den oft wiederholten Vorwurfs Platons widerlegen und eine neue Theorie der Illusion begründen. Er bleibt jedoch andererseits hinter den eigenen Vorgaben seines Briefes, die auch eine moralische Dimension der Illusion beinhalteten, weit zurück.

Es ist also nicht nur so – wie die Forschung nach Bamberger²² betont –, daß Mendelssohn nach Lessings vernichtendem Urteil über den Illusionsabschnitt der Schrift (im Brief vom 2. 2. 1757) die Illusionstheorie zurückgezogen hätte,²³ sondern daß bereits vorher, d. h. während der Abfassung, eine tiefgreifende Änderung stattfindet. Im Dezember hatte Mendelssohn Nicolais These von der Autonomie gegenüber der Moral noch vehement verteidigt:

Also kann uns die Bewunderung auch solche Handlungen als nachahmungswürdig anpreisen, die wir mit der Vernunft für untugendhaft erkennen? hör' ich Sie fragen. – Allerdings! und dieses ist eine von den Ursachen, die Hr. Nicolai bewog zu behaupten, der Endzweck des Trauerspiels sey nicht eigentlich, die Sitten zu bessern. (JubA XI, 85)

Einen Monat später, im Januar 1757, hat Mendelssohn seine Argumentation geändert, was sich an seiner Haltung gegenüber Nicolai ablesen läßt. Daß er dafür Nicolais These unzulässig modifiziert, soll dabei nicht interessieren. Es geht hier nur um den Richtungswechsel selbst:

Wenn Herr Nicolai behauptet [*Anmerkung Nicolai*: „Wenn – aber merken Sie es sich, mein lieber Lessing, daß ich dieses nicht behaupte.“], die Poesie könne zur

²⁰ Platon: *Politeia* 598bff.

²¹ Vgl. Klaus-Werner Segreff: Moses Mendelssohn und die Aufklärungsästhetik im 18. Jahrhundert. Bonn 1984, S. 96.

²² Vgl. Bamberger in der Einleitung zu „Von der Herrschaft über die Neigungen“. In: JubA II, XXVff.

²³ Eva J. Engel-Holland: Die Bedeutung Moses Mendelssohns für die Literatur. In: Mendelssohn-Studien Bd. 4. 1979, S. 111–159, bes. S. 130, vermutet, daß die Briefpartner den Begriff positiv rezipiert hätten. Das scheint mir jedoch, wenn man den Antwortbrief Lessings (2. 2. 1757) heranzieht, nicht überzeugend.

Besserung der Sitten nichts beytragen, so hat er offenbar Unrecht, und ich beweise das Gegenteil hiervon in beykommenden Blättern. (JubA XI, 101 f.)

Die „beykommenden Blätter“ sind die Schrift über die „Neigungen“. Der Grund für den Sinneswandel ist eine konzeptionelle Schwierigkeit, auf die Mendelssohn gestoßen ist, als er den moralphilosophischen Teil seiner Schrift ausarbeitete und dabei auf Wolff zurückgriff.²⁴ Die Beispiele aus dem Bereich der anschauenden Erkenntnis, die die der Vernunft unterstützen sollen, werden nämlich nicht nur der Rhetorik zugeordnet, sondern auch der Dichtung:

Die anschauende Erkenntniß erlangen wir ... durch Beyspiele ... und endlich durch Erdichtungen, die öfters bessere Wirkungen thun können, als die Beyspiele, weil sie 1. durch die Nachahmung angenehmer werden, und 2. wahrscheinlicher und nicht so sehr mit fremden Begebenheiten untermischt seyn müssen, als die wahrhaften Begebenheiten in der Natur. (JubA II, 153)

Die Dichtung als Versinnlichungen der symbolischen Vernunft einzusetzen, ist wiederum ein Rückgriff auf Wolffs „Ethik“:

Und da die Exempel viel dazu [zur vernünftigen Überführung und Überredung] beytragen ...; so ist es über die Massen dienlich, wenn man solches entweder durch wahre Exempel, oder, wo man dergleichen nicht haben kan, durch erdichtete, (welche Fabeln genennet werden) zu erhalten sucht. Und erhellet hieraus der Nutzen der Fabeln wenn sie so eingerichtet sind, daß der Erfolg der guten und bösen Handlungen dadurch handgreiflich wird ... (§ 373)²⁵

Die Integration dieses Gedankens von Wolff bringt das bisherige System, wie es im Dezemberbrief dargestellt wurde, durcheinander. Wenn nämlich auch die schöne Kunst (und nicht nur das rhetorische Beispiel) als Veranschaulichung der symbolischen Erkenntnis der Moral angesehen werden kann, dann läßt sich die Theorie der Illusion in ihrer moralphilosophischen Variante nicht halten. Entweder ist die Kunst Versinnlichung der Moral – und damit Teil der Rhetorik –, wie es im dritten Abschnitt des Aufsatzes über die „Neigungen“ heißt. Dann sind Darstellungen, die den Rezipienten über die Menge des vorgestellten Guten täuschen können,²⁶

²⁴ Arnold Heidsieck: Der Disput zwischen Lessing und Mendelssohn über das Trauerspiel. In: Lessing-Yearbook 11. 1979, S. 7–34, bes. S. 10 ff., übersieht diesen Gegensatz. Er versucht, die Illusionstheorie und die rhetorische Vereinnahmung der Kunst gleichzusetzen. Meiner Ansicht nach kann man aber nicht davon sprechen, daß „der Illusion ebenfalls eine moralisch motivierende Funktion“ im Sinne der Rhetorik (S. 11) zugewiesen würde.

²⁵ Vgl. auch Christian Wolff: Vernünfftige Gedancken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insbesondere dem gemeinen Wesen (Politik) § 317.

²⁶ Mit Wolff ist eine Täuschung über die Moralität eines Gegenstandes nicht vereinbar: Vgl. dessen Ethik § 170: „Man sieht demnach, wie gar viel daran gelegen ist,

verboten. Oder die Kunst ist als ästhetische Illusion aufzufassen, innerhalb derer „uns die Bewunderung auch solcher Handlungen als nachahmungswürdig anpreisen [kann], die wir mit der Vernunft als für untugendhaft erklären“ (JubA XI, 85). Dann ist sie aber mit der Veranschaulichung moralischer Lehrsätze nicht zu vereinbaren. Zumindest zu diesem Zeitpunkt gibt es keinen Ausweg aus dem Dilemma, wenn man beide Theorien halten will. Also entscheidet sich Mendelssohn, die moralische Komponente der Theorie der Illusion aufzugeben.²⁷

III

Mendelssohn hat den Aufsatz „Von der Herrschaft über die Neigungen“ nicht publiziert. Stattdessen arbeitet er die Gedanken dieses Textes in den Schluß der „Rhapsodie“ ein, die im Rahmen der „Philosophischen Schriften“ von 1761 erscheint. Die Unterschiede zwischen dem Schluß der „Rhapsodie“ und „Von der Herrschaft über die Neigungen“ sind geringer als die Forschung seit Bamberger glaubt.²⁸ Zwar fällt, wie richtig bemerkt wurde, der letzte Abschnitt, „Von der Illusion“, der Schere zum Opfer. Da für Mendelssohn aber dieser Abschnitt im Gegensatz zur Brief-Konzeption gerade keine „moralische Absicht“ besaß, wie ihm fälschlicherweise unterstellt wurde,²⁹ ist der Wegfall für die Gesamt-Konzeption weniger relevant, als Bamberger annimmt. Im Gegenteil. Die Entscheidung, den Illusionsteil wegzulassen, ist lediglich eine logische Konsequenz auf die Umorientierung, die vor oder während der Niederschrift des Aufsatzes über die „Neigungen“ stattfand. In der Fassung der „Rhapsodie“ von 1761 wird die an Wolff angelehnte Position, Kunst als Instrument der Moral anzusehen, gegenüber dem Aufsatz über die „Neigungen“ noch einmal verstärkt. Mendelssohn ist damit von der Konzeption einer Autonomie-ästhetik, wie er sie noch 1756 vertreten hatte, weit entfernt.

Die Argumentation der „Rhapsodie“ ist die gleiche wie in dem Aufsatz über die „Neigungen“. Nur die Terminologie ist etwas differenzierter, an einigen Stellen leicht modifiziert.

Mendelssohn plädiert wiederum für eine Dynamisierung der symbolischen Erkenntnis und für einen Transfer der Vernunftschlüsse in die sinn-

„daß der Mensch eine rechte Überführung bekommt, ob eine Handlung gut oder böse sey.“

²⁷ Die von von Haimberger: Die Rolle der Illusion (wie Anm. 19), S. 37, vorge-schlagene These, daß Mendelssohn seine Theorie der Illusion kontinuierlich fortentwickelt, scheint mir das von mir geschilderte Dilemma auszuklammern.

²⁸ Vgl. Bamberger in JubA II, XXVIII.

²⁹ Ebd., S. XXVIII f.

liche „Anwendung“ (JubA I, 422). Der „Weltweise selbst“, wenn er „kein Mittel versäumen will, die todte Erkenntnis der Vernunft zum wahren sittlichen Leben zu erwecken“, bedient sich der „Beredsamkeit“, der „Geschichte“ und der „Dichtkunst, ... Malerey und Bildhauerkunst“ (JubA I, 422 f.). Kunst und Rhetorik werden nicht nur in dieser Nebeneinanderstellung analog gedacht, sondern die Kunst wird darüber hinaus in die Regeln der Rhetorik gekleidet. Die Künste

zeigen uns die Regeln der Sittenlehre in erdichteten und durch die Kunst verschönerten Beyspielen, wodurch abermals die Erkenntniß belebt, und jede trockene Wahrheit in eine feuerige und sinnliche Anschauung verwandelt wird. Ja, die erdichteten Beyspiele sind in gewissen Fällen den wahren, aus der Geschichte entlehnten, Beyspielen vorzuziehen, wie Lessing in seinen *Abhandlungen von der Fabel* deutlich genug gezeigt hat. (JubA I, 423)

Der Gedanke ist aus dem Aufsatz über die „Neigungen“ bekannt. Die Inanspruchnahme der Autorität Lessings ist teilweise zirkulär, weil dieser sich in den „Abhandlungen zur Fabel“, die übrigens am Schnittpunkt zwischen der älteren, bei Wolff noch gebräuchlichen (Fabel als fiktives Exempel) und der heute üblichen Bedeutungszuweisung stehen, seinerseits auf Mendelssohn stützt,³⁰ wenn er sich mit Aristoteles auseinandersetzt. Lessing schreibt:

Aristoteles sagt, die historischen Exempel hätten deswegen eine größere Kraft zu überzeugen, als die Fabeln, weil das Vergangene gemeinlich dem Zukünftigen ähnlich sei. Und hierin, glaube ich, hat sich Aristoteles geirret. Von der Wirklichkeit eines Falles, den ich nicht selbst erfahren habe, kann ich nicht anders als aus Gründen der Wahrscheinlichkeit überzeugt werden. (Lessing, Werke V, 384)

Lessing bezieht sich auf Aristoteles' Auseinandersetzung über die Beweismittel in der Rhetorik im zwanzigsten Kapitel der „Rhetorik“ (1393a–1394a). Dem Beispiel, παράδειγμα, kommt dabei eine wichtige Rolle zu. Im Gegensatz zum rhetorischen Schluß, ἐνθύμημα, in dem man vom Ganzen zum Teil gelangt, wird im Beispiel ein Fall auf einen anderen, der diesem ähnlich ist, bezogen. Dabei weist Aristoteles dem Rekurs auf historische Fakten für die Volksreden ein größeres Gewicht zu als der erdichteten Fabel („Rhetorik“ 1394a).

Lessing macht nun, wenn er Aristoteles kritisiert, ein Argument der „Poetik“ gegen die „Rhetorik“ stark. Im neunten Kapitel der „Poetik“ stellt Aristoteles die philosophische Relevanz des Dichters vor die des Historikers, da dieser das Besondere, jener das Allgemeine mitteilt („Poe-

³⁰ Vgl. Lessings Ausführungen zum Exempel, in: ders.: Werke. Hg. von K. Eibl u. a. München 1970 ff., Bd. V, S. 382. Im Folgenden wird Lessing unter der Sigle Werke im Text zitiert.

tik“ 1451b). Die Allgemeinheit erreicht der Dichter durch die Darstellung des Wahrscheinlichen (εἰκός) und des Notwendigen (ἀναγκαῖον).

Die Wahrscheinlichkeit der poetischen Rede greift nun Lessing in seiner Auseinandersetzung mit der aristotelischen Rhetorik auf und macht sie gegen das historische Beispiel stark. Was er damit erreicht, ist zweierlei: Er lokalisiert, da er sich mit der „Τέχνη Ῥητορικὴ“ beschäftigt, die Fabel im Reich der Rhetorik, nicht der Poesie. Gleichzeitig werden aber der Rhetorik poetische Mittel zugesprochen.

Wenn nun Mendelssohn auf die Fabel-Definition Lessings zurückgreift, so schreibt er ihr noch die alte Bedeutung zu. Er importiert Lessings Kategorisierung der Fabel als Gattung auf die gesamte Kunst – und geht damit weit über diesen hinaus. Die Poesie hat in Mendelssohns Konzeption von 1761 lediglich Beispielcharakter innerhalb eines Gedankengangs der symbolischen Erkenntnis. Damit hat sich Mendelssohn an einen Punkt begeben, der von der Briefstelle vom Dezember 1756 am weitesten entfernt ist. Hatte er dort eine Autonomie der anschauenden Erkenntnis (und damit der Kunst-Rezeption) von der symbolischen (d. h. der moralischen Wertung) gefordert, macht er nun die Kunst zum Werkzeug der Moral.

Diese Position findet sich auch in anderen Texten Mendelssohns. In den „Briefen über die Kunst“ von 1758³¹ heißt es:

Wahrheit muß von den Huldgöttinnen das sanfte Feuer, die göttliche Suade borgen, welche in die Gemüther eindringet, die Neigungen besieget, die trockensten Schlüsse mit dem Feuer der Empfindung beselet, und die Empfindungen selbst in Entschließungen und Handlungen ausbrechen läßt. (JubA II, 168)

In seiner preisgekrönten „Abhandlung über die Evidenz“ (1763) hat Mendelssohn den Gedanken noch einmal modifiziert. Die Überzeugungskraft der anschauenden Erkenntnis wird in „der Geschichte und der Aesopischen Fabel“ (JubA II, 328) angesiedelt. Und die Kunst wird so in die Dienste der Moral genommen:

Wenn die Vernunftgründe von Schönheit und Anmuth unterstützt werden; so wird die Einbildungskraft leicht zur Uebereinstimmung gereizt. (JubA II, 327)³²

IV

In der Fassung der „Rhapsodie“ von 1771, d. h. in der überarbeiteten Neuauflage der „Philosophischen Schriften“, wird die Argumentation ein

³¹ Zur Datierung, vgl. Bamberger in JubA II, XXXff.

³² Zur Modifizierung der Theorie in der Evidenz-Schrift, vgl. Altmann: Frühschriften (wie Anm. 15), S. 382 f.

weiteres Mal verändert und das Thema der Illusion erneut aufgegriffen – und zwar nun wieder mit der moralphilosophischen Komponente. Mendelssohn versucht jetzt, seine zwei sich bisher ausschließenden Theorieelemente, die moralische Aufgabe der Kunst und die Freiheit der Kunst in der Illusion, miteinander zu harmonisieren.

Das hat die Forschung verwirrt. Während die meisten Autoren die entscheidenden Änderungen von 1771 mit Nonchalance bereits in die Fassung von 1761 projizieren,³³ haben sich andere, Bamberger folgend,³⁴ mit der Erklärung der Veränderungen in große Schwierigkeiten verwickelt. Für die Änderungen von 1771 wird Mendelssohns Rezeption von Burkes Ästhetik („A Philosophical Inquiry“; erschienen 1757) aus dem Jahre 1758 verantwortlich gemacht. Dessen Theorie der vermissten Empfindungen³⁵ und die Verbindung mit dem Schönen und dem Erhabenen hätten Mendelssohn, so das Forschungskonstrukt, zum Überdenken seiner bisherigen Theorie gebracht. Kopfzerbrechen bereitet jedoch die Tatsache, daß Mendelssohn Burkes Schrift bereits drei Jahre kannte, bevor er 1761 die erste Fassung der „Rhapsodie“ schrieb, in der er von Burke noch nicht geprägt sein soll. Dann muß noch plausibel gemacht werden, warum Mendelssohn 13 Jahre nach seiner Lektüre von Burkes Schrift auf einmal und so stark beeinflusst wurde. Um das zu erklären, wird auf die Rücksichtnahme auf Lessing, dessen Übersetzung der „Inquiry“ ins Deutsche Mendelssohn 1761 noch erwartete (die jedoch ausblieb), verwiesen.

Die These wird jedoch noch von einer anderen Seite aus unterlaufen. Mendelssohn sagt bereits in der „Rhapsodie“ von 1761, daß er von Burke angeregt wurde:

Als ich die *Briefe über die Empfindung* schrieb, hatte ich zwar von der Natur der vermissten Empfindungen einen leichten Begriff; allein ich sahe die erstaunlichen und mannigfaltigen Wirkungen derselben nur wie im Schimmer, bis ich Gelegenheit hatte, zum Behuf der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* das vortreffliche englische Werk vom *Erhabenen und Schönen* zu lesen (JubA I, 400, bzw. für die Abweichung der A-Auflage: JubA I, 572).

³³ Albert Martino: Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. Tübingen 1972, Bd. I, S. 263; Gerhard Sauder: Mendelssohns Theorie der Empfindungen im zeitgenössischen Kontext. In: Bahr u. a. (Hg.): *Humanität* (wie Anm. 1), S. 237–248, bes. S. 244f. Segreff: *Aufklärungsästhetik* (wie Anm. 21), und Altmann: *Frühschriften* (wie Anm. 15), gehen auf den gewichtigen Unterschied nicht ein. Auf diesen, von der früheren Forschung übrigens vermiedenen, Fehler hat Carsten Zelle: »Angenehmes Grauen«. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*. Hamburg 1987, S. 348 ff., aufmerksam gemacht.

³⁴ Vgl. Bamberger in JubA I, XLIIff. und JubA III, XLIff. Ihm folgt Zelle: *Angenehmes Grauen* (wie Anm. 33), S. 348 ff.

³⁵ Zur Geschichte der Theorie der vermissten Empfindungen, vgl. Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit*. Stuttgart 1974, Bd. I, S. 188 ff.

Man kann sich all diese Konstruktionen und Widersprüche ersparen. Die Änderungen, die Mendelssohn 1771 vornimmt, sind, wie ich zeigen werde, nur in einem einzigen Punkte, nämlich der Verbindung der vermissten Empfindungen³⁶ mit dem Schönen und dem Erhabenen, an der Ästhetik Burkes orientiert. Diese Verbindung ist aber mehr ein Nebenprodukt einer Arbeit an einem ganz anderen Problem.

Mendelssohns Modifikationen sind nur im Hinblick auf das geschilderte Dilemma seiner Philosophie (Kunst als Illusion versus Kunst als veranschaulichte Vernunft) zu erklären. Um sich aus diesem Dilemma zu befreien, integriert Mendelssohn in seine Theorie einen weiteren Baustein aus der Philosophie Wolffs. In diesem Zusammenhang spielt Burke überhaupt keine Rolle.

Es gibt drei relevante Änderungen in der Fassung der „Rhapsodie“ von 1771 gegenüber der von 1761: Die Schrift besitzt einen komplett neuen Anfang, eine Fußnote in der Mitte des Textes ist hinzugekommen, in der sich Mendelssohn mit Lessing auseinandersetzt, und am Schluß der Schrift finden sich zwei neue Fußnoten, die den neuen Anfang mit dem alten Schluß verbinden sollen.

Ich beginne mit der Fußnote zu Lessing. Der hatte seine Mitleidstheorie in der „Hamburgischen Dramaturgie“ aus den „Briefen über die Empfindungen“ und der „Rhapsodie“ abgeleitet. Lessing berief sich nicht nur auf die „Briefe über die Empfindungen“ (Lessing, Werke IV, 586; JubA I, 111), sondern auch auf die „Rhapsodie“ (von 1761), in der das „Mitleiden“ als „vermischte Empfindung“ charakterisiert wird, die sich dadurch auszeichnet, daß wir „alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen“ wollen (Lessing, Werke IV, 577 f.; JubA I, 395). Diese Vereinnahmung veranlaßt Mendelssohn zu einer Fußnote in der Neuauflage von 1771 (an eben der Stelle, die Lessing zitierte; JubA I, 396), in der er sich deutlich von dem Lessingschen Programm absetzt. Mendelssohn macht deutlich, daß die „Furcht“ und die damit verbundene „Rücksicht auf uns selbst“ (JubA I, 396) sich mit seinem Programm nicht vereinbaren läßt. In einem Brief vom November 1768 an Lessing erklärt er, warum das zu betonen so wichtig ist:

Nichts würde, meines Erachtens, *das Spiel der Illusion* so sehr verderben, als diese Rücksicht auf unsre eigne theure Person. (JubA XII, 162; Hervorhebung von mir)

³⁶ Die Ergebnisse von Lothar Pikulik: *Leistungsethik contra Gefühlskult*. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland. Göttingen 1984, lassen sich mit den hier entwickelten Thesen nicht vereinbaren. Pikulik wechselt die Fassungen von 1761 und 1771 (S. 76 f.) und glaubt, daß bei Mendelssohn Vorstellungen und Empfindungen grundsätzlich synonym gebraucht würden (S. 77). Weitere Kritik bei Sauder: *Empfindsamkeit* (wie Anm. 35), S. 190 ff.

Um eben dieses „Spiel der Illusion“ geht es am Anfang der Fassung von 1771. Hier nähert sich Mendelssohn wieder der Position an, die er 1756 im Briefwechsel vertreten hatte – allerdings mit einer Modifikation, die es ihm ermöglicht, die Illusionstheorie und die Auffassung von der Kunst als Veranschaulichung symbolischer Erkenntnis zu verbinden.

Mendelssohn führt in der hinzugekommenen Textpassage die Unterscheidung der Erkenntnis in objektiver und subjektiver Hinsicht ein:

Eine jede Vorstellung stehet in einer doppelten Beziehung; einmal auf die Sache, als den Gegenstand derselben, davon sie ein Bild oder Abdruck ist, und so dann auf die Seele, oder das denkende Subjekt, davon sie eine Bestimmung ausmacht. (JubA I, 384)

Die erste „Beziehung“ wird mittels „Bejahung und Verneinung“ hergestellt. Es handelt sich um ein epistemisches Urteil über einen Gegenstand der Vorstellung. Der Rezipient spricht „dem Dinge etwas *Sachliches* zu“, bzw. ab (JubA I, 385). Die zweite „Beziehung“ ist eine „bejahende Bestimmung, die der Seele zukömmt“ (JubA I, 384) – also ein subjektives Urteil. Beide stehen im Zusammenhang mit der Vollkommenheitstheorie. Die Bejahungen gehen immer auf eine „*Vollkommenheit*“ (JubA I, 384 f.), sei es des Gegenstandes, sei es der Seele; die Verneinungen des Gegenstandes gehen auf „*Unvollkommenheit*“ (JubA I, 385).

Wie bereits in den „Briefen über die Empfindungen“ ist das Vergnügen oder die Lust eine intuitive Erkenntnis der Vollkommenheit bzw. das Mißvergnügen eine intuitive Erkenntnis der Unvollkommenheit. Das objektive Urteil ist dabei in positiver und negativer Form möglich, das subjektive nicht. Die Bejahungen oder Verneinungen in bezug auf die Vollkommenheit einer Sache erregen „Wohlgefallen, oder *Mißfallen*“ (JubA I, 385; Hervorhebung von mir). Die Bejahung in bezug auf die Seele haben dagegen *ausschließlich* „etwas wohlgefallendes“ (ebd.). Die Seele betrachtet sich bei ihrer sachlichen Beurteilung, der Zu- und Absprache einer Eigenschaft, selbst und kann sich in diesem „Selbsterlebnis“³⁷ nur als vollkommen einschätzen.

Die Konstruktion ist als ein Rückgriff auf die Philosophie Wolffs zu verstehen. Der hatte in der „Metaphysik“ Lust als „Anschauen der Vollkommenheit“ (§ 404), bzw. Unlust als „anschauende Erkenntnis der Unvollkommenheit“ (§ 255), ausgemacht – und zwar, im Gegensatz zu Descartes, im Hinblick auf den Gegenstand *und* die eigene Verstandestätigkeit:

§. 412. Eben hieran kan man begreifen, warum gründliche Erkenntniß und neue Erfindungen uns so grosse Lust machen Denn wir haben alsdenn einen anschau-

³⁷ Segreff: Aufklärungsästhetik (wie Anm. 21), S. 92.

ende Erkenntniß von der Vollkommenheit *unsers Verstandes* und der *Sache*, die wir deutlich erkennen. (Hervorhebung von mir)

Mendelssohn integriert diese Bestimmung Wolffs nun in seine Philosophie. Nur übernimmt er nicht deren Attributionen. Beide hier genannten Urteile sind bei Mendelssohn gerade nicht anschaulich, sondern intellektuell.

Von dieser Zweiteilung der vernünftigen Prädikation ausgehend, gelangt Mendelssohn zur Theorie der vermischten Empfindungen. Da beide Empfindungen im Urteil über den Gegenstand zusammen kommen können, z. B. Unlust über den Gegenstand und Lust über die eigene Urteilsfähigkeit, erwächst daraus eine Vermischung der Empfindungen:

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 Erkenntniß und Begehrungskräfte der Seele beschäftigt, wird die Vorstellung des Bösen selbst ein Element der Vollkommenheit, und führet etwas Angenehmes mit sich, das wir keinesweges lieber nicht empfinden, als empfinden möchten. (JubA I, 386)

Das Zitat macht darüber hinaus deutlich, daß Mendelssohn innerhalb eines ethischen und nicht nur epistemischen Rahmens argumentiert. Es geht um eine Vollkommenheit im moralischen Sinne.

Die Verbindung der objektiven und subjektiven Vollkommenheit mit der Theorie der Empfindungen der Lust und Unlust macht aus der Rezeption einer unmoralischen Handlung eine „vermischte Empfindung, die aus einem Mißfallen an dem Gegenstande, und aus dem Wohlgefallen an der Vorstellung zusammengesetzt ist“ (JubA I, 386).

An diesem Punkt setzt Mendelssohn mit seiner Theorie der Illusion ein.

Ein anderes Mittel die schrecklichsten Begebenheiten zärtlichen Gemüthern angenehm zu machen, ist die Nachahmung durch die Kunst, auf der Bühne, auf Leinwand, im Marmor, da ein heimliches Bewußtseyn, daß wir Nachahmung, und keine Wahrheit vor Augen haben, die Stärke des objektiven Abscheues mildert, und das Subjektive der Vorstellungen gleichsam hebt. Es ist wahr, die sinnliche Erkenntniß und Begehrungskräfte der Seele werden durch die Kunst getäuscht, und die Einbildungskraft so mit fortgerissen, daß wir zuweilen aller Zeichen der Nachahmung vergessen, und die wahre Natur zu sehen wähnen. Allein dieser Zauber dauert nur so lange, als nöthig ist, unserm Begriffe von dem Gegenstande das gehörige Leben und Feuer zu geben So bald ... die Beziehung auf den Gegenstand unangenehm zu werden anfängt; so erinnern uns tausend in die Augen fallende Umstände, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns sehen. (JubA I, 390 f.)

An diesem Abschnitt läßt sich ablesen, daß Mendelssohn drei Theorien synthetisiert: Die Theorie der vermischten Empfindungen („die *schreck-*

lichsten Begebenheiten zärtlichen Gemüthern *angenehm* zu machen“), die Theorie der subjektiven und objektiven Vollkommenheit („die Stärke des objektiven Abscheues mildert, und das Subjektive der Vorstellungen gleichsam hebt“) und die Theorie der Illusion („da ein heimliches Bewußtseyn,³⁸ daß wir Nachahmung, und keine Wahrheit vor Augen haben“; Hervorhebungen von mir).

Ging Mendelssohn im Aufsatz über die „Neigungen“ von zwei Urteilen innerhalb der Illusion aus (s.o.), sind es nun drei: ein ästhetisches (in dem sich der Rezipient täuscht) und zwei intellektuelle Urteile (das subjektive und das objektive). Nehmen wir den (für Mendelssohn entscheidenden) Fall, daß wir eine unmoralische Handlung sehen. Das ästhetische Urteil basiert auf einer Täuschung – und zwar, wie im Brief von 1756, in epistemischer und moralischer Hinsicht: „Erkenntniß und Begehrungskräfte der Seele werden durch die Kunst getäuscht“ (ebd., Hervorhebung von mir). Der Rezipient denkt, daß er es mit einer Tatsache und keiner Darstellung zu tun hat, die er dazu für moralisch und nachahmungswürdig hält. Hierauf folgt das erste intellektuelle Urteil: Der Rezipient bemerkt, daß er es mit einer Darstellung zu tun hat und, das ist gegenüber dem Brief von 1756 neu, daß diese Darstellung nicht moralisch ist³⁹ (in der Konzeption von 1756 wurde die moralische Täuschung für sich nicht aufgehoben, da die Aufdeckung der epistemischen Illusion eine Nacheiferung bereits verhinderte). Das bereitet ihm Unlust. Im dritten, wiederum intellektuellen Urteil, reflektiert der Rezipient seine eigene Verstandes- und Urteilstätigkeit. Das bereitet ihm Lust.

Beide Theorien, die von 1756 (im zitierten Brief) und die von 1771, zielen auf eine Autonomiebestimmung der Kunst ab. Die moralische Ägide, die Herrschaft über die Neigungen bzw. das Unmoralische, wird ausgesetzt, weil „die theatralische Sittlichkeit ... nicht vor den Richterstuhl

³⁸ S.-A. Jørgensen: Art. Nachahmung der Natur. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von J. Ritter, K. Gründer. Darmstadt 1971 ff., Bd. VI, S. 338–341, liest Mendelssohn genauer als dieser sich selbst, wenn er behauptet, daß Illusion und Aufdeckung zugleich geschehen. Auch die Illusionsaufdeckung in der Konzeption von 1771 muß zeitlich versetzt gedacht werden. Mendelssohn weist selbst auf die Sukzession hin: „so bald“ (JubA I, 391; Hervorhebung von mir) die Täuschung unangenehm wird, heißt es da, wird der Rezipient die Vernunft einschalten.

³⁹ In den Hauptgrundsätzen von 1771 wird auch der Aufdeckung der epistemischen Täuschung eine unangenehme Empfindung zugesprochen: „Hingegen führt die bald darauf folgende Erinnerung, daß wir Kunst und nicht Natur sehen, etwas Unangenehmes mit sich, indem wir die angenehmen Vorbilder lieber selbst, als im Nachbilde zu sehen wünschen.“ (JubA I, 432) Diese Konzeption unterbleibt jedoch in der Rhapsodie, so daß man beim Erhabenen von einer Vermischung von Unlust und Lust, beim Schönen von einer Verstärkung der Lust auszugehen hat, wobei das intellektuelle Urteil, das die zweite Empfindung mit sich führt, etwas später einsetzt.

der symbolischen Erkenntnis“ (JubA XI, 84) gehört. Dies wird durch die Differenzierung der Vermögensbestimmungen erreicht. Beide Vermögen, die unteren und die oberen, urteilen gleichgewichtig und können koexistieren, ohne aufeinander Herrschaft ausüben zu wollen. Die Konzeption von 1771 unterscheidet sich allerdings von der von 1756 durch zwei Momente: die lustbereitende Reflexion über die eigene Verstandestätigkeit und die Aufdeckung der Täuschung in moralischer Hinsicht.

Damit hat Mendelssohn seine Illusionstheorie und seine Theorie der Versinnlichung von Vernunftschlüssen kompatibel gemacht. Eine Täuschung über die Moralität eines Gegenstandes ist nicht mehr möglich. Die – für den Kunstgenuß unabdingliche – angenehme Empfindung als Teil der vermischten entspringt nun aus der Reflexion über die eigene Verstandesleistung und nicht mehr, wie 1756, aus der Vortäuschung eines scheinbar Guten selbst. Nun können (in der Theorie Mendelssohns) unmoralische Handlungen auf der Bühne gezeigt werden, die bei dem Zuschauer eine angenehme Empfindung hervorrufen, ohne daß sie seine Moral gefährden. Und damit hat Mendelssohn sein bereits 1756 anvisierten Ziel, eine Autonomieästhetik ohne Verletzung moralischer Prinzipien, erreicht.⁴⁰

Kleiner Exkurs: Erst an diesem Punkte, nachdem Mendelssohn also die Theorie der vermischten Empfindungen mit dem objektiven und subjektiven Urteil und der Theorie der Illusion verbunden hat, greift Mendelssohn auf Burke zurück. Die Verbindung aus dem Unlust bereitenden objektiven Urteil und dem Lust bereitenden subjektiven, d. h. illusionszerstörenden, Urteil kann nach Mendelssohn bei Anblick des „Erhabenen“ (JubA I, 387) stattfinden. Daß Mendelssohn hier auf Burke rekurriert, belegt auch die Formulierung des „Frohseyn[s]“ (ebd.) – eine von Mendelssohn geprägte Übersetzung des Burkeschen Begriffes des *delight*.⁴¹

Zurück zur Illusion: Die Reintegration der Theorie der Illusion in die „Rhapsodie“ macht es notwendig, ältere Theoriestücke mit der neuen Konzeption kompatibel zu machen. Dies gilt insbesondere für den letzten Teil der „Rhapsodie“. Auch in der Fassung von 1771 ist (wie bereits 1761)

⁴⁰ Auch Voigts: Naturrecht (wie Anm. 13), S. 189, S. 197, konstatiert bei Mendelssohn Tendenzen zur Autonomieästhetik. Er verortet diese jedoch innerhalb des rhetorischen Konzeptes. Ohne Hinzunahme des Illusionskonzeptes läßt sich meiner Ansicht nach noch nicht von Autonomieästhetik sprechen. Zu Konzeptionen der Autonomieästhetik in der Pope-Schrift, vgl. Peter Michelsen: Ist alles gut? Pope, Mendelssohn und Lessing. In: Mendelssohn-Studien Bd. 4. 1979, S. 81–109, bes. S. 107 ff.

⁴¹ Vgl. Moses Mendelssohn: Anmerkungen über das englische Buch »On the Sublime and the Beautiful«. In: JubA III, 238 ff. Mendelssohn bezieht sich auf Edmund Burke: A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful. London, New York 1958, S. 122 f. und S. 136.

zu lesen, daß Kunst als Versinnlichung symbolischer Vernunftschlüsse angesehen werden kann. Mendelssohn hat es jedoch unterlassen, diesen Teil gemäß der neuen Konzeption des Anfangs umzuarbeiten, sondern versucht stattdessen in einer nachträglichen Fußnote, die drei ‚Disziplinen‘, in denen sich anschauende und symbolische Erkenntnis messen – die Menge des wahren oder scheinbaren Guten, die Deutlichkeit der Vorstellung und die Zeit des Erkennens –, mit der Theorie des objektiven und subjektiven Urteils zusammenzubringen:

Zudem lassen sich alle erdenklichen Glieder des Verhältnisses in drey Klassen bringen. Sie beziehen sich entweder 1) auf den Gegenstand, oder 2) auf die Seele, oder 3) auf das Verhältniß des Gegenstandes zu der Seele. Sie sind also objektiv, subjektiv, oder relativ. Hiermit treffen die von mir angegebenen Glieder [die drei Disziplinen] so ziemlich überein. (JubA I, 415)

Der Versuch der Harmonisierung der zwei Textstufen durch eine Fußnote kann wohl kaum als gelungen charakterisiert werden. Die Identifizierung der Menge des vorgestellten wahren oder scheinbaren Guten mit dem objektiven Urteil und die Deutlichkeit der Vorstellungen mit dem subjektiven Urteil ist nicht konsistent; das neu entwickelte relative Urteil besitzt keine Herleitung. Doch auch der mißlungene Versuch der Harmonisierung ist ein weiterer Beleg für die These, daß Mendelssohn an einer Versöhnung seiner beiden Kunstkonzeptionen gelegen war.

Dies ist ihm in den Teilen, die 1771 neu zur „Rhapsodie“ dazugekommen sind, auch gelungen. Er hat in ihnen eine Ästhetik entworfen, die in bezug auf Fragen der Moral autonom sein kann, aber nicht muß: Darstellungen moralischer Handlungen können mit Vergnügen und mit Nutzen für die Moral des Rezipienten wahrgenommen werden. Darstellungen unmoralischer Handlungen sind jedoch deswegen keine Gefahr für den Willen des Betrachters, da dieser um den moralischen Wert der Darstellung weiß, ohne daß deswegen sein Vergnügen an der Darstellung leidet.

Peter Ward Jones

Felix Mendelssohn Bartholdys Tod: Der Bericht seiner Frau 205

Christian Lambour

Fanny Hensel – Die Pianistin 227

Christian Tilitzki

Die Beurlaubung des Staatsrechtslehrers Albert Hensel im Jahre 1933. Ein Beitrag zur Geschichte der Königsberger Universität 243

Verzeichnis der Abbildungen 263

Mitarbeiterverzeichnis 265

Personen- und Firmenregister 267