

17180

c/

i

NACHAHMUNG UND ILLUSION
IN DER ÄSTHETIK MOSES MENDELSSOHN'S

by

JOHANN FRANZ HAIMBERGER

B.A. University of British Columbia, 1966

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in the Department

of

German

We accept this thesis as conforming to the
required standard

The University of British Columbia

August, 1973

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study.

I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of German

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date July 20, 1973

Imitation and Illusion in Moses Mendelssohn's Aesthetics

Abstract

Mendelssohn did not write a systematic work explaining fully his theory of aesthetic illusion, although that theory can be derived from his total work. This thesis aims to provide a full account of Mendelssohn's concept of 'aesthetic illusion' by gathering his views from his various writings, and defends this theory against those critics who have attempted to articulate Mendelssohn's concept of illusion without taking into account the entire scope of his work.

In the first two chapters, the development of the concept of art as an imitation of nature is traced from the beginning of the eighteenth century to 1755, when Mendelssohn began to advance the view that art creates pleasure because it is a perfect imitation of nature.

The third chapter outlines the ideas concerning illusion as they were discussed in the aesthetic theories of the same period. Mendelssohn was the first to put forward a theory of illusion. He referred to illusion in the arts as 'aesthetic illusion', and defined it as the most perfect imitation of nature. In analysing the effect of illusion

on the viewer of art, Mendelssohn divided the means by which the human soul receives impressions from the world into the higher and lower branches of the cognitive faculty, reason and the senses, and assigned the perception of art to the senses.

According to Mendelssohn, the illusion created by art arouses, through the senses, conscious and unconscious emotions which in turn activate reason. Reason -- realising that what the senses have experienced is an illusion, but far from being taken in by that illusion itself -- enjoys the perfect imitation as a manifestation of the genius of the artist. At this point, the message which the artist conveyed by means of his art is interpreted and judged by reason. This two-fold effect of art -- directly on the senses, and indirectly on the reason -- Mendelssohn called 'aesthetic illusion'.

Mendelssohn's recognition of the importance of the interpretation and judgement of a work of art by the reason indicates that he did not see art simply as an end in itself, but as a means of improving man ethically. For Mendelssohn, the impact of art on the higher and lower branches of man's cognitive faculty

develops man's ethical sensibility as he learns from experience, even though in the case of art the experience is merely illusionary.

The fourth chapter surveys the various arts as Mendelssohn judged their ability to create illusion. For him, only the major art forms -- literature and painting -- can truly create an illusion, as they come closest to a perfect imitation of nature and can therefore more readily activate reason. The subsidiary arts, such as music and architecture, are valuable in that they increase and strengthen the effect of the major art forms.

The fifth chapter discusses the aesthetic ideas Mendelssohn expressed in Morgenstunden, his last work and philosophical testament. Art, with its ability to create an aesthetic illusion, is seen as a world in itself, with its own truth and its own standard of judgement.

Between the perceptive faculty and appetitive faculty, Mendelssohn established for the realm of the arts the faculty of approbation. Immersed in this world, and undisturbed by reason and by desires, man can with restful satisfaction form his own opinion about ethical values. Thus it is that, through the creation of such a world, aesthetic illusion enables art to educate man.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
I. Nachahmungstheorien des 18. Jahrhunderts vor Moses Mendelssohn	10
1. Die Tradition vor Gottsched: Einheit von Kunst und Natur als regulatives Prinzip der Poesie	10
2. Die Wolffsche Philosophie als Grundla- ge der Ästhetik des 18. Jahrhunderts: Universalismus der Philosophie; die Fra- ge "warum"; Gesetze des Widerspruchs und des zureichenden Grundes	11
3. Du Bos: Das Gefühl als Beurteiler der Nachahmung durch die Kunst; Ziel der Nachahmung: Erweckung von Leidenschaf- ten	13
4. Gottsched: Nachahmung als Verzierung einer moralischen Wahrheit	16
5. Bodmer und Breitinger: Der Wahrheits- begriff als Grundlage der Naturnach- ahmung	19
6. Baumgarten: Unterscheidung zwischen unteren und oberen Erkenntnisvermögen, Beweis, daß Poesie eine Nachahmung der Natur ist	25
7. J.E. Schlegel: Die Unähnlichkeit der Nachahmung, die hervorragende Rolle des Künstlers bei der Nachahmung	27
8. Batteux: Nachahmung der "Schönen Natur"	31
II. Mendelssohns Nachahmungstheorie	37
1. Der vollkommene Gegenstand der Nach- ahmung	37
2. Die vollkommene Nachahmung	43
3. Kriterien der vollkommenen Nachahmung	46
4. Nachahmung des Bösen in der Natur	51

III.	Nachahmung und Illusion	57
A.	Beurteilung der Illusion in der Kunst vor Mendelssohn	57
1.	Die Tradition: Lügen die Dichter?	58
2.	Gottsched: Die Fabel als Fiktion	59
3.	Bodmer und Breitinger: Ansätze einer Illusion; verummte Wahrscheinlichkeit; die Wahrheit hinter einer durchsich- tigen Maske	60
4.	Du Bos: Ablehnung der Illusion als trompe l'oeil	64
5.	J.E. Schlegel: Ablehnung der Illusion als eigentlicher Betrug	66
6.	Batteux: Der Wert der Täuschung in der Kunst	69
B.	Mendelssohns Illusionstheorie	70
1.	Der ethisch-psychologische Rahmen der Illusion	71
2.	Mendelssohns Definition der ästhe- tischen Illusion als vollkommene Nachahmung	76
3.	Das Problem der Illusion im Briefwech- sel zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai	79
4.	Die Beurteilung der Mendelssohnschen Illusion durch Goldstein, Petsch, Bam- berger, Lange und Richter	90
5.	Die Rolle des Unbewußten und Irrati- onalen in der Mendelssohnschen Illu- sionstheorie	97
6.	Vorläufiges Bild der ästhetischen Illu- sion: Vereinigung der unteren und obe- ren Seelenkräfte	99
IV.	Die Rolle der Illusion in den Künsten	104
A.	Die Bedeutung der Gemeinsamkeit der Künste	105

B.	Einteilung der Künste	106
1.	Gemeinsame Kennzeichen	107
2.	Dichtung und Schauspielkunst	110
a.	Eigenschaften der Dichtkunst	110
b.	Dichtung und Natur	111
c.	Die Grenzen der Illusion in der Dichtkunst	120
3.	Die Musik	125
4.	Die Färbekunst	132
5.	Die Malerei	133
6.	Die Bildhauerkunst	134
7.	Die Tanzkunst	136
8.	Die Baukunst	136
C.	Erweitertes Bild der ästhetischen Illusion: Die Illusion muß eine Ursache haben; Kunst als Spiel	139
V.	Kunst als Täuschung	142
A.	Wahrheit, Schein und Irrtum	144
1.	Das Denkbare und Nichtdenkbare im Gegensatz zum Wirklichen und Nicht- wirklichen	144
2.	Dreifache Quelle der Erkenntnis: Asso- ziation, Erfahrung und Vernunft	146
3.	Sinnliche Erkenntnis, Vernunftserkennt- nis und Naturerkenntnis	148
4.	Quellen der Täuschung in der Kunst	149
5.	In der Welt der Kunst, getrennt von der Außenwelt, gibt es keine Täuschung ..	152
6.	Unterschied zwischen den auf subjektiven Vorstellungen beruhenden Empfindungen und den äußeren Dingen	154
7.	Die Welt des Traums	155

B.	Das Billigungsvermögen als Mittler zwischen Erkenntnis- und Begehrungsvermögen	157
1.	Das Formale und Materiale der Erkenntnis	158
2.	Ziele des Erkenntnis- und des Beurteilungsvermögens: Wahrheit, respektive Tätigkeit	160
C.	Grund des Vergnügens an der Täuschung durch die Kunst und die Lebensberechtigung der Kunst	164
1.	Die Illusion trifft den Menschen bis ins Unbewußte	165
2.	Die Vernunft wird erfreut durch Genuß der ästhetischen Wirkung der Kunst	166
3.	Wirkung und Aufgabe der ästhetischen Illusion: Vereinigung der unteren und oberen Seelenkräfte, Formung eines harmonischen und verantwortungsvollen Menschen	167
	Zusammenfassung	169
	Anmerkungen	181
	Literaturverzeichnis	195

Acknowledgment

I wish to express my sincere gratitude to Dr. James A. McNeely for his invaluable help and advice in writing this thesis.

Einleitung

In unserem technischen Zeitalter wird der Kunst ihre Lebensberechtigung abgesprochen. Kann Kunst fortbestehen, nachdem ihre Grundlagen, Theologie und Humanität nichtexistent geworden sind? Zu dieser Frage nimmt Theodor Adorno in seinem letzten, unvollendeten Werk Ästhetische Theorie Stellung. "Die Autonomie, die sie [die Kunst] erlangte, nachdem sie ihre kultische Funktion und deren Nachbilder abschüttelte, zehrte von der Idee der Humanität. Sie wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur humanen wurde. ... [Es ist] ungewiß, ob Kunst überhaupt noch möglich ist; ob sie, nach ihrer vollkommenen Emanzipation, nicht ihre Voraussetzungen sich abgegraben und verloren habe. ... Das Bedürfnis nach Kunst ist weithin Ideologie, es ginge auch ohne Kunst."¹ Kunst ist Schein, ist nur eine Illusion der Wirklichkeit; die heutigen Menschen wollen jedoch Wahrheit und Realität, nicht Schein und Illusion. Adorno spricht von einer "Rebellion gegen den Schein als Illusion" (Adorno, S. 158). Die aufgeklärte Aufklärung, die angestrebte "Aufklärung zweiter Potenz"², will den Tatsachen ins Auge schauen, um die Welt mit aufgeklärtem Verstand zu ordnen, um nicht der Irrationalität zu verfallen und unterzugehen. Können wir es uns leisten, von der Kunst, einer Nachahmung der wirklichen Welt,

getäuscht zu werden, wenn es um den Fortbestand der Menschheit geht?

Um diese Frage zu beantworten und um Einsicht in dieses Problem zu gewinnen, sollte die Ästhetik um Rat gefragt werden, die als Philosophie der Kunst in der Lage sein müßte, Auskunft zu erteilen. Wenn Aufklärung in Abwehr gegen Irrationalität gefordert wird, ist es naheliegend zu untersuchen, wie das "Zeitalter der Aufklärung" die Kunst als Nachahmung und Illusion der Wirklichkeit auffaßte. Denn trotz der Ablehnung, die die Tradition gerade heute erfährt, ist es wesentlich, in die Vergangenheit zurückzugehen, in der die Wurzeln unserer Zeit liegen. "Die Tradition ist nicht abstrakt zu negieren, sondern unnaiv nach dem gegenwärtigen Stand zu kritisieren: so konstituiert das Gegenwärtige das Vergangene" (Adorno, S. 67).

Damals, im 18. Jahrhundert, wurde in der Philosophie die Grundlage der Theologie verlassen, und die Humanität begann die Stelle der Theologie einzunehmen. Dieser Umschwung, verbunden mit einer subjektiven Einstellung der Welt gegenüber, wirkte sich auch auf die Kunst aus. Welche Position bezog die Ästhetik dieser Zeit zur Frage des Scheincharakters der Kunst, der Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit, als Täuschung und Illusion? Als Repräsentant der Ästhetik der Aufklärung wird Moses Mendelssohn gewählt, da er

einmal als einer der Hauptvertreter der Aufklärung gilt und zweitens - hier kann dem Vorwurf der Klassenzugehörigkeit der Kunst begegnet werden - nicht zur herrschenden Klasse gehörte, sondern als Außenseiter der Gesellschaft dieser kritisch gegenüberstand. Was veranlaßte Mendelssohn, Mitglied des verachteten und unterdrückten jüdischen Volkes, der als Buchhalter sein Brot verdiente, sich in seinen wenigen freien Stunden mit der Kunst zu beschäftigen? Worin bestand für ihn die Lebensberechtigung der Kunst, da ihn nicht Beruf, materielle Unabhängigkeit oder Langeweile eine Beschäftigung mit der Kunst nahelegte?

Es ist Aufgabe der vorliegenden These zu untersuchen, welche Bedeutung Mendelssohn dem Scheincharakter der Kunst beimaß. Daß Kunst Schein ist, wird dadurch bedingt, daß sie nicht die Wirklichkeit darstellt, wie etwa die Geschichtsschreibung, sondern die Wirklichkeit nur nachahmt. Das Problem der Kunst, im besonderen der Dichtung, als Nachahmung der Natur nimmt einen wesentlichen Platz in den Ästhetiken des 18. Jahrhunderts ein und wird auch von Mendelssohn eingehend behandelt.

Dadurch, daß Kunst nachahmt, ist sie eine Täuschung, vermittelt eine Illusion. Die Frage, ob Kunst als Betrug, Täuschung oder Illusion aufzufassen

ist, beschäftigte ebenfalls lebhaft die Kunstkritiker des 18. Jahrhunderts und erweckte besonders Mendelssohns Interesse, was ihn dazu veranlaßte, eine Theorie der Illusion zu entwickeln. Da dieser Versuch in der Ästhetik keine Vorgänger hatte, bezeichnet Konrad Lange Mendelssohn als den "Vater der Illusionstheorie".³ Herauszufinden, was Mendelssohn unter der Illusion der Kunst, unter der "ästhetischen Illusion", wie er sie nannte, verstand, ist das Hauptziel dieser These.

Dieses Ziel wird dadurch die Aufgabe einer These, daß Mendelssohn die einzelnen Züge der ästhetischen Illusion nirgendwo systematisch zusammenfaßte, da er, "seinem eigenen Geständnis nach, an der systematischen Form der Darstellung, die er an seinen Vorbildern Wolff und Baumgarten bewunderte, sich nicht zu versuchen wagte."⁴ Hieraus ergibt sich die in der These angewandte Methode. Es gilt, die in einzelnen Entwürfen, Abhandlungen, Essays und Briefen verstreuten Bemerkungen über die ästhetische Illusion zusammenzutragen und sie auf dem Hintergrund der mendelssohnschen Metaphysik, Ästhetik und Psychologie als zusammenhängendes Bild darzustellen. Um das Problem von Nachahmung und Illusion zu umreißen, um zu zeigen, was vor ihm darüber gedacht und geschrieben wurde und um somit Mendelssohns Beitrag zu diesem Problem aufzuweisen,

wird in einigen Zügen angeführt, was seine Vorgänger auf dem Gebiete der Ästhetik zur Entwicklung dieses Problems leisteten. Das durch diese Untersuchungen gewonnene Bild der mendelssohnschen Illusion wird mit den Anschauungen einiger Kritiker Mendelssohns in Beziehung gesetzt und, wo nötig, gegen deren Ansichten verteidigt.

Eine umfassende Untersuchung der mendelssohnschen Ästhetik ist in den letzten Jahren nicht veröffentlicht worden. Die einzige eingehende Abhandlung wurde 1904 von Ludwig Goldstein verfaßt.⁵ Mit Mendelssohns Illusionstheorie befassen sich Konrad Lange in seinem Artikel "Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert" und Robert Petsch in seiner Einleitung zu Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel.⁶ Fritz Bamberger gibt in seinem Vorwort zur Jubiläumsausgabe wertvolle Aufschlüsse über Mendelssohns Ästhetik⁷ und Liselotte Richter zeigt in ihrer Schrift von 1948 Mendelssohn als Ästhetiker zwischen Aufklärung und Sturm und Drang.⁸ Alexander Altmann behandelt 1969 Mendelssohns frühe metaphysische Schriften. Obwohl er auf seine Ästhetik nicht näher eingeht, gibt er einen wertvollen metaphysischen Hintergrund. Altmann schreibt für die, "die den Zugang zur Aufklärung des 18. Jahrhunderts und seiner Humanität als wert-

voll und in gewissem Sinne heilsam empfinden."⁹ Ein ähnliches Ziel setzt sich die vorliegende Abhandlung hinsichtlich Mendelssohns Ästhetik.¹⁰

Mendelssohns Ausbildung begann mit einer Einführung in die jüdische Theologie und Philosophie. Er wurde von Rabbi Fränckel im Talmud und in den Schriften des Moses Maimonides, eines jüdischen Arztes, Philosophen und Theologen des Mittelalters, unterrichtet, zunächst in Dessau, wo Mendelssohn 1729 geboren wurde, dann in Berlin, wohin er 1743 seinem Lehrer folgte. Im Berlin Friedrichs II. befand er sich in der von den absoluten Herrschern des 18. Jahrhunderts geprägten Welt der Aufklärung und Humanität. Da Mendelssohn als Jude keine Rechte besaß, fühlte er sich nicht als "Bürger", sondern als ein Außenseiter der bürgerlichen Gesellschaft.

Über die Kenntnisse eines Rabbis hinaus eignete sich Mendelssohn autodidaktisch das Wissen des westeuropäischen Kulturkreises an. Er beschäftigte sich mit Mathematik und besonders mit Philosophie. Zur Übung der lateinischen Sprache las er eine lateinische Übersetzung von Lockes Essay on Human Understanding. Die durch Locke vermittelten Grundgedanken benutzte er zum Aufbau seiner Psychologie und Ästhetik. Weiterhin las er die Werke Christian Wolffs, dessen logischer und methodischer Schulung er "seine erste Bildung zur Philosophie"¹¹ ver-

dankte. Alles Gelesene diente ihm als Ausgangspunkt seines Denkens, das er, wie Ernst Cassirer besonders hervorhebt, selbständig umbildete und fortsetzte:

Trotz dieser unmittelbaren Anknüpfung M.s an die Systeme der Neuern und trotz seiner Anlehnung an die Grundgedanken von Descartes und Leibniz, von Locke und Wolff, ist es doch völlig irrig, in ihm, wie es nicht selten geschehen ist, einen bloßen "Eklektiker" zu sehen. Er nimmt diese Gedanken nirgends einfach hin, um sie miteinander zu verschmelzen, sondern er geht überall auf ihre systematischen Gründe zurück. Mit echt kritischem Geiste hat er diese Gründe geprüft und sie nicht selten berichtigt und ergänzt (Cassirer, S. 42).¹²

In seiner ersten Abhandlung, Philosophische Gespräche, die er aufgemuntert durch seinen gleichaltrigen Freund Lessing wohl auf Grund ihrer gemeinsamen Unterhaltungen 1754 verfaßte, behandelt Mendelssohn Themen der Leibniz-Wolffschen Philosophie, wie "Prästabilisierte Harmonie" und "Vollkommenheit und Unendlichkeit". Nach dem Verhältnis von Vollkommenheit und Vergnügen fragt er in seiner nächsten Schrift, den Briefen über die Empfindungen (1755). In dieser Abhandlung findet er den Übergang von der Metaphysik zur Ästhetik, die er in den "Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" (1757) weiter entwickelt.

Den Wert der Künste, selbst für den Philosophen, hebt Mendelssohn gleich im Beginn dieser Schrift hervor. "Die schönen Künste und Wissenschaften sind für den Virtuosen eine Kunst, für den Liebhaber eine Quelle des Vergnügens,

und für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts" (JubA 1, 167). Aber auch der Erforschung der Seele dienen die Künste. "In den Regeln derselben, welche der Künstler, von seinem Genie geleitet, ausübt, und der Kritikus durch Nachdenken absondert, liegen die tiefsten Geheimnisse unserer Seele verborgen" (JubA 1, 167).

Mendelssohn fragt sich, welche Eigenschaften die Künste befähigt, auf unsere Seele zu wirken und "alle Triebfedern der menschlichen Seele" (JubA 1, 167) in Bewegung zu setzen.

Allein was haben die verschiedenen Gegenstände der Dichtkunst, der Malerey, der Beredsamkeit und der Tanzkunst, der Musik, Bildhauerkunst und Baukunst, was haben alle diese Werke der menschlichen Erfindung gemein, dadurch sie zu einem einzigen Endzweck übereinstimmen können? (JubA 1, 168).

Als Ausgangspunkt seiner Untersuchung in diesem Aufsatz wählt Mendelssohn die Schriften Batteuxs. Er lobt dessen glänzenden Stil, wendet sich aber gegen seine Ansicht, "die Nachahmung der Natur sey das einzige Mittel, dadurch uns die Künste gefallen" (JubA 1, 169). Auf der Suche nach den Gründen für die Wirkung der Künste entwickelt Mendelssohn am Katalysator der Nachahmungstheorie Batteuxs seine eigene Auffassung von der Kunst als Nachahmung der Natur.

Ehe der Nachahmungstheorie Mendelssohns nachgegangen werden kann, ist es notwendig, um das Problem zu erkennen, die Wandlung des Begriffes der Naturnachahmung im 18. Jahrhundert bis zu Mendelssohn hin zu verfolgen -- jedenfalls in einigen

wesentlichen Zügen.

I. Nachahmungstheorien des 18. Jahrhunderts vor Moses Mendelssohn

Für die Darstellung des Nachahmungsbegriffes im beginnenden 18. Jahrhundert kann auf der Arbeit von Hans Peter Herrmann Naturnachahmung und Einbildungskraft (1970) aufgebaut werden, der auf breiter Grundlage die Wandlung des Begriffes der Naturnachahmung in den Poetiken Deutschlands von 1670 - 1740, von Buchner bis Bodmer und Breitinger, verfolgt. Herrmanns Untersuchung verdankt wesentliche Anregung der Forschung Klaus Dockhorns (Macht und Wirkung der Rhetorik, Berlin 1968), der darauf aufmerksam gemacht hat, "daß die Literaturwissenschaft an der für die europäische Literaturtheorie so wichtigen Tradition der Rhetorik bisher vorbeigegangen sei" (Herrmann, S. 12).

Herrmann kann tatsächlich die Tradition der Rhetorik bis einschließlich Gottsched nachweisen. Für diese Tradition bedeutet Nachahmung der Natur nicht Nachahmung einer als Realität und empirischen Objekts- welt vorgestellten Natur, sondern entstammt einem literarischen Regelkanon, der nur indirekt mit der Realität verbunden ist. Wenn noch in der Breslauer Anleitung von 1725 gefordert wird, die Dichtung solle "allenthalben mit der Natur übereinstimmen"¹, so bezieht sich die Nachahmung nicht auf den Inhalt der Poesie, sondern auf die Sprache und gehört zum decorum der Rhetorik.

Um natürlich zu reden, müssen hohe Personen eine andere Sprache gebrauchen als niedere und "ein Verliebter darf nicht zu sinnreich sprechen" (Anleitung, S. 94).²

"Die Einheit von 'Natur' und 'Kunst' als regulatives Prinzip der Poesie: das bezeichnet genau die Form, unter der 'Natur' hier erscheint" (Herrmann, S. 31).

Die Dichtung muß glaublich sein; das ist sie nur, wenn sie natürlich ist. Denn ihr Zweck besteht in der Wirkung auf den Zuhörer, sie soll Gemütsbewegungen erwecken: persuasio. Für eine Poetik, die in der Rhetorik einen Kernpunkt ihrer Absichten sieht, hat das Nachahmungsgesetz nur dienende Funktion. Glaublich zu schreiben ist Voraussetzung, nicht Inhalt der guten Poesie (Siehe: Herrmann, S. 36).

Erst durch Wandlung der philosophischen Grundlagen konnte die Naturnachahmung einen neuen Sinn erhalten. Um diese zu verstehen, ist es nötig, in einigen Linien die Philosophie Christian Wolffs zu skizzieren, die vom Beginn des 18. Jahrhunderts an die deutschen Kunsttheorien und auch besonders die Gedanken Mendelssohns beeinflusste. Die Wolffsche Philosophie fußt zwar auf Leibniz, aber Herrmann weist darauf hin, daß der Einfluß auf die Ästhetik hauptsächlich Wolff zuzuschreiben ist, da er in weiteren Kreisen bekannt war, und weil er in seinen Betrachtungen mehr zur Kunst hintendierte als Leibniz (Siehe: Herrman, S. 251 - 256).

Den Bruch mit der Theologie, der in den Naturwissenschaften seit Galileo vollzogen worden war, führt Wolff in der deutschen Philosophie und indirekt in der Kunst durch, indem er nicht mehr die Offenbarung Gottes, sondern die Vernunft als Grundlage seiner Philosophie anerkennt.³ Die auf der Grundlage der Vernunft durch den Verstand gewonnenen Erkenntnisse fügt er zu einem System zusammen. Da für Wolff die Philosophie eine Wissenschaft ist, wie die Mathematik, kann sie nur in der Form eines Systems bestehen, in dem ein Satz aus dem anderen abgeleitet wird (Siehe: Lüthje, S. 59).

Wolffs Philosophie ist universal, denn sie ist die Wissenschaft von den möglichen Dingen: "Die Weltweisheit ist eine Wissenschaft aller möglichen Dinge, wie und warum sie möglich sind."⁴ Er nennt möglich, was ist oder sein kann: "Möglich nenne ich alles, was seyn kan, es mag entweder wirklich da seyn oder nicht" (Vorbericht, § 3). Durch diesen Universalismus seines philosophischen Systems kann Wolff auch die Künste einschließen, da "es nichts gibt und geben kann, das nicht Gegenstand der Philosophie ist bzw. sein könnte".⁵

Für Wolff besteht die Aufgabe der Philosophie darin, die Frage "Warum" zu stellen, "sie untersucht die Gründe, warum etwas möglich ist" (Lüthje, S. 46). "Weil von nichts sich nichts gedencken lässet; so muß

alles, was seyn kan, einen zureichenden Grund (oder eine raison) haben, daraus man sehen kan, warum es vielmehr ist, als nicht ist" (Vorbericht, § 4). Auch die Wahrheit erkennt man, "wenn man den Grund versteht, warum dieses oder jenes seyn kan".⁶ "Wahrheit" wird der "Ordnung" gleichgesetzt: Wahrheit ist "die Ordnung in der Veränderung der Dinge" (Metaphysik, § 142). Ordnung ist identisch mit "Vollkommenheit" (Metaphysik, § 156) und Vollkommenheit wird von Wolff als "Zusammenstimmung des mannigfaltigen" definiert (Metaphysik, § 152).

Durch die Ubereinstimmung der mannigfaltigen Dinge ist alles möglich, was keinen Widerspruch aufweist. Durch den Satz vom Widerspruch erklärt Wolff auch solche Sachverhalte für möglich, die nicht erfahrungsmäßig möglich sind, aber keinen Widerspruch aufweisen (siehe: Lüthje, S. 55). Er betont, daß auch "Romaine" dann möglich sein können, "wenn dergleichen Erzählung mit solchem Verstande eingerichtet ist, daß nichts widersprechendes darinnen anzutreffen" (Metaphysik, § 571).

Einen Gegenpol zu der rationalistischen Philosophie Wolffs bildet in der Einflußnahme auf die deutsche Ästhetik des 18. Jahrhunderts der aus England kommende, von Locke begründete Sensualismus. Dieser findet in starkem Maße seinen Weg in die deutsche Ästhetik über

die Schriften des französischen Bischofs Du Bos, dessen Hauptwerk, Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture, im Jahre 1719 veröffentlicht wurde. Du Bos versucht, den Sensualismus Englands auf die französische Ästhetik zu übertragen.⁷

Für Du Bos liegt der Wert der Kunst, der Gedichte und Bilder, in der Wirkung auf das Gefühl des Lesers und Betrachters. Gleich im Beginn seiner Réflexions setzt er sich mit der Nachahmung auseinander. Er sieht den Verdienst der Kunstwerke darin, daß sie das nachahmen, was in uns wirkliche Leidenschaften erweckt hätte: "Que le mérite principal des Poèmes & des Tableaux consiste à imiter les objets qui auroient excité en nous des passions réelles."⁸

Die Wirkung der nachgeahmten Gegenstände ist nicht so stark, nicht so tief wirkend, nicht so ernsthaft wie die der Natur, da sie nicht bis zur Vernunft durchdringen, und außerdem verflüchten sich die nachgeahmten Gegenstände schneller. Jedoch, obwohl auch die vollkommenste Nachahmung nur künstlich ist und ein Scheinleben führt, überträgt sie doch die Kraft und Aktivität der wirklichen Natur auf uns.

L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel, elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force & l'activité de la nature se trouvent dans l'objet imité. C'est en vertu du pouvoir qu'il tient de la nature même que l'objet réel agit sur nous (S.28).

Auf dieser Tatsache beruht das Vergnügen, das uns die Kunst vermittelt. Deshalb betrachten wir mit Zufriedenheit Bilder, die schreckliche Begebenheiten darstellen, die uns in der Natur entsetzen würden. Das Vergnügen, das wir beim Genuß der Kunst empfinden, ist daher ein reines Vergnügen. Die Kunst bietet nicht die Unannehmlichkeiten von ernsthaften Emotionen.

Voilà d'où procède le plaisir que la Poésie et la Peinture font à tous les hommes. Voilà pourquoi nous regardons avec contentement des peintures dont le mérite consiste à mettre sous nos yeux des aventures si funestes, qu'elles nous auroient fait horreur si nous les avions vues véritablement. ... Le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les Peintres & les Poètes savent faire des objets qui auroient excité en nous des passions dont la réalité nous auroit été à charge, est un plaisir pur. Il n'est pas suivi des inconvénients dont les émotions sérieuses qui auroient été causées par l'objet même, seroient accompagnées (S. 28).

Im literarischen Kunstwerk kommt es, im Gegensatz zum Geschichtswerk, nicht so sehr auf den Inhalt und auf die Gegenstände an als auf Stil und Anordnung. Sie sind das Wesentliche eines Gedichtes. Sie gefallen unseren Ohren und formen in uns Bilder, die unser Herz bewegen. Denn der wesentliche Vorzug des Gedichtes liegt darin, daß uns die vermittelten Emotionen rühren (S. 254).

Über den Wert, die Wahrheit und die Güte eines Kunstwerks entscheiden nicht gelehrte Kunstrichter mit

Hilfe von vernunftbegründeten Regeln, sondern jeder Mensch, der ein Gefühl, einen sechsten Sinn für Kunst hat - und den haben fast alle Menschen. Der wichtigste Verdienst des Kunstwerks liegt darin, uns zu gefallen. Daher, wenn ein Kunstwerk gefällt, ist es gut - ein subjektives Urteil über einen subjektiven Tatbestand. Das Gefühl urteilt immer richtig, weil es nichts als das Gefallen beurteilen soll (S. 339 - 348).

Somit verabsolutiert Du Bos in Sachen der Kunst das Gefühl, trennt es von der Vernunft und Erkenntnis. Um die Wahrheit des Kunstwerks zu beweisen, benötigt er nicht die Mittel des mathematischen Beweises wie Wolff. Als beweiskräftige Autoritäten zitiert er häufig die Schriftsteller der Antike, wie Platon, Aristoteles und Quintilian.

Der Einfluß von Wolff und Du Bos auf Johann Christoph Gottsched ist offenbar. Obwohl er Form und Wortschatz der Wolffschen Philosophie benutzt, nach dem "Warum" fragt, einen Satz aus dem anderen ableitet, auf den Du Bosschen Begriff des Geschmacks, bzw. Gefühls, eingeht, ist jedoch, wie Herrmann nachweist, deren Denken nicht innerlich von ihm übernommen; er steht noch unter dem Einfluß der Tradition und der Rhetorik (Siehe: Herrmann, S. 125).

Gottsched zeigt in dem Versuch einer Critischen Dichtkunst, "daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung bestehe."⁹ Die möglichen poetischen Stoffe, die Gegenstände der Nachahmung, teilt Gottsched in drei Gruppen ein: Sachen (Beschreibungen), Charaktere (Charakterdarstellungen) und Begebenheiten, durch die Fabel dargestellt. Die Fabel, zu der Tierfabel, Epos und Tragödie gehören, ist die wichtigste Gruppe: "Die Fabel ist hauptsächlich dasjenige, so die Seele der gantzen Dichtkunst ist" (C.D., S. 123).

Die Wahrheit der Fabel beweist Gottsched nicht wie Wolff durch den zureichenden Grund, sondern dadurch, daß der Dichter eine natürliche Begebenheit erfindet, um damit eine nützliche moralische Wahrheit zu verzieren. Die Fabel "sey eine unter gewissen Umständen mögliche, aber nicht wircklich vorgefallene Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt" (C.D., S. 125). Er betrachtet die Kunst nicht als ein in sich Seiendes, sondern gibt dem Dichter Anweisungen, wie er sie für den vernünftigen Zweck der Belehrung benutzen kann - die persuasio der Rhetorik.

Die Vernunft in der Kunst wird gewährleistet durch die Regelrichtigkeit und begründet durch die unveränderte Natur der Dinge, durch Übereinstimmung des Mannigfaltigen, durch Ordnung und Harmonie.

Die Regeln nemlich, die auch in freyen Künsten eingeführet worden, kommen nicht auf den bloßen Eigensinn der Menschen an: sondern haben ihren Grund in der unveränderlichen Natur der Dinge selbst; in der Übereinstimmung des Mannigfaltigen; in der Ordnung und Harmonie (C.D., S. 103).

Im Gegensatz zu Du Bos wird das Kunstwerk nicht so sehr durch den Geschmack beurteilt als durch Gesetze, die sich auf Erfahrung und Denken begründen:

Diese Gesetze nun, die durch langwierige Erfahrung und vieles Nachsinnen untersucht, entdeckt und bestätigt worden, bleiben unverbrüchlich und feste stehen; wenn gleich zuweilen jemand nach seinem Geschmacke demjenigen Wercke den Vorzug zugestünde, welches dawieder mehr oder weniger verstossen hätte (C.D., S. 103 f.).

Die Natur ist schön und vollkommen, daher ist auch die Kunst, wenn sie die Natur nachahmt, schön und vollkommen.

Die Schönheit eines künstlichen Werckes beruht nicht auf einem leeren Dünckel; sondern hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. ... Die natürlichen Dinge sind schön; und wenn also die Kunst auch was schönes hervor bringen will, muß sie dem Muster der Natur nachahmen. ... Die Nachahmung der Natur, kan also einem künstlichen Wercke die Vollkommenheit geben, dadurch es dem Verstande gefällig und angenehm wird (C.D., S. 110).

Für Gottsched ist die Naturnachahmung nicht inhaltlich gemeint, sondern ihre Wahrscheinlichkeit und Glaublichkeit bezieht sich, wie in der Tradition, auf die persuasio und auf eine moralische Wahrheit. Sein Naturbegriff ist formaler Natur und wird als Natur der Dinge mit Ordnung, Maß und Harmonie, also mit

Vernunft, gleichgesetzt. Für Bodmer und Breitinger hingegen bedeutet Naturnachahmung, daß der Dichter "das Natürliche nachspühre und copiere".¹⁰ Wie die Dinge der Natur wirklich sind, muß der Dichter erst feststellen. "Natur meint bei Bodmer wirklich - und innerhalb der deutschen Poetik zum ersten Mal - die Welt der Objekte außerhalb der Subjektivität des Betrachtenden" (Herrmann, S. 167).

Die Natur ist nicht mehr ein Stilbegriff, sondern wird Gegenstand der Poesie: "Beide, der Mahler und der Poet, haben einerley Vorhaben, nemlich dem Menschen abwesende Dinge als gegenwärtig vorzustellen, und ihm dieselben gleichsam zu fühlen und zu empfinden zu geben."¹¹ Die poetische Beschreibung "muß eben so viel Kraft haben / uns zu rühren und zu entzünden; als das Urbild selbst / und eben dieselben Empfindungen in uns erwecken".¹²

Das klingt wie Du Bos, aber den Schweizern geht es letzten Endes nicht um die Wirkung der Kunst, wie Du Bos, sondern um die Wahrheit, deshalb bleibt für sie das zuständige Organ in letzter Instanz die Vernunft. "So ist die Poesie im Medium der Sinnlichkeit tätig, aber über ihre Wahrheit entscheidet die Vernunft" (Herrmann, S. 224).

Mit dem Wahrheitsbegriff stoßen die Schweizer jedoch auf Schwierigkeiten bei dem Problem der Beschreibung "des Lasters / der Bosheit / der Häßlichkeit / des Erschrecklichen / des Traurigen" (Discourse, XX, U2). Denn wenn die Kunst die Wahrheit verkörpert, muß die das Bild der Natur empfangende Seele mit Wohlgefallen reagieren, das Häßliche jedoch sollte Abscheu erregen. Für Du Bos war das Schreckliche in der Kunst sogar eine Ursache für reines Vergnügen gewesen, da es Leidenschaften erregt. Für die Schweizer aber sollten die Affekte nicht Hauptzweck der Poesie sein. Eine Lösung sehen sie in dem aristotelischen Vergleich zwischen Urbild und Abbild:

Aristoteles hat wol angemercket / daß dieses Ergetzen / welches uns die Betrachtung einer schönen Nachahmung machet / nicht gerichts von dem Objecte komme / das uns vorgemahlet ist / sondern von der Reflexion / welche das Gemüth dannzumalen walten lasse / dass nichts ähnlicher und übertreffender könne seyn als ein solches Gemählde und sein Original (Discourse, XX, U2).¹³

Nicht der Gegenstand in der Natur erregt Vergnügen, sondern der Vergleich der wohl gelungenen Nachahmung mit dem Vorbild.

Ein anderes Problem ist das der Verbesserung der Natur. Wenn die Natur vollkommen und unverbessert ist, warum können nicht alle Dinge der Natur unmittelbar in die Dichtung übernommen werden? Die

Schweizer versuchen dieses Problem in der Critischen Dichtkunst zu lösen.

Der Poet kann nicht nur wirkliche Dinge, sondern auch mögliche, die zwar nicht sind, aber doch sein könnten, darstellen, besonders, da es keine eigentliche Verbesserung der Natur ist, sondern eine Veränderung und Verwandlung des Wirklichen in das Mögliche. Die Natur hat in der Erschaffung dieser gegenwärtigen Welt nicht alle ihre Kräfte erschöpft. Aber diese Welt sollte doch die bestmöglichste sein, wie Gott es in der Bibel bezeugt? Hier schwanken die Schweizer. Eines- theils sagen sie: die Natur ist vollkommen wie sie ist und wer darüber hinaus will, betrügt sich selbst.

Wir können nicht mehr thun, als die eigenthümlichen Schönheiten der Natur, die wir in ihren Wercken mit vieler Weißheit ausgesendet finden, in der Einbildung zusammenzutragen, und nach unserm Gefallen mit einander verbinden (CD, S. 269).

Aber gleichzeitig müssen sie doch zugeben, daß der Dichter der Schöpfer einer möglichen Welt sei:

Wiewohl ich nun gegen diese Geheimnißleere Prahlerey behaupte, daß die Natur in allen ihren Wercken vollkommen und unverbesserlich sey, und daß die Kunst ihre Vollkommenheit durch ihre Nachahmung unmöglich erreichen könne, so läugne ich darum nicht, daß die Kunst des Poeten nicht sollte tüchtig seyn, die Natur in dem Möglichen nachzuahmen, und die Dinge, die sie vorstellen will, auf einen solchen Grad der Vollkommenheit zu erheben, die sie zwar in der gegenwärtigen Welt, da ihre Beschaffenheit und Fähigkeit nach

gewissen Absichten und durch gewisse Umstände determiniert und eingeschränkt ist, selten oder nie mahls erreiche, aber bey andern Absichten und in einer andern Verbindung der Umstände gar wohl bekommen, und erreichen könnten. Die Natur der Dichtung, die das Wesen der Poesie ausmacht, erfordert solches, und ich habe auf eben diesen Grund schon oben angemercket, daß ein jedes wohlerfundenes Gedichte, als eine Historie oder Erzählung aus einer andern möglichen Welt anzusehen sey (CD, S. 270/71).

Breitinger geht noch weiter. Die bloße Nachahmung der Natur muß noch nicht ergötzlich sein. Nicht alles, was natürlich und wahr ist, erfreut, es muß noch etwas Außerordentliches und Neues hinzukommen:

Also ist es nicht genug, daß die Schildereyen eines Poeten auf die Wahrheit gegründet seyn, wenn diese nicht mit einer ungemeinen und ungewohnten Neuheit gepaaret gehet. Das poetische Wahre ist der Grundstein des Ergetzens ... aber die Neuheit ist eine Mutter des Wunderbaren, und hiemit eine Quelle des Ergetzens (CD, S. 110).

Die "möglichen Welten", die der Dichter erfindet, und die ihnen zugrundeliegende "eigentliche Wahrheit" begründet Breitinger erstens mit den Wolffschen Sätzen vom "Widerspruch" und vom "zureichenden Grund":

Alle diese möglichen Welten, ob sie gleich nicht würcklich und nicht sichtbar sind, haben dennoch eine eigentliche Wahrheit, die in ihrer Möglichkeit, so von allem Widerspruch frey ist, und in der allesvermögenden Kraft des Schöpfers der Natur gegründet ist (CD, S. 56).

Zweitens mit den "Kräften der Natur", "welche sie bey andern Absichten nach unsern Begriffen hätte ausüben können" (CD, S. 137). Drittens mit der Aufnahmefähigkeit

des Publikums: "der Dichter muß darum, seine Freyheit zu erdichten, wenigst nach dem Wahne des grösten Haufens der Menschen einschräncken, und nichts vorbringen, als was er weiß, daß es schon einigermaassen in demselben gegründet ist" (CD, S. 137). Viertens mit dem "Zusammenhang der Dinge":

Demnach muß in dieser poetischen Welt, wie in der Welt der würcklichen Dinge, alles der Zeit und dem Raume nach in einander gegründet seyn: Und die Uebereinstimmung dieser Absichten zu einem Zwecke machet eben die Vollkommenheit des Gantzen aus (CD, S. 426).

Es geht aber Breitinger nicht nur darum zu zeigen, wie eine auf das Neue und Wunderbare, auf eine mögliche Welt, ausgerichtete Poesie nicht die Verbindung zur Wahrheit verliert, sondern er will außerdem darstellen, wie die Wahrheit verändert werden muß, damit sie neu und wunderbar werde und "die Kraft habe, die Sinnen und das Gemüthe auf eine angenehm-ergetzende Weise zu rühren und einzunehmen" (CD, S. 110). Das Neue und Verwunderliche soll bereits in der Natur selbst aufgezeigt werden, um damit auch die Betrachtung der Natur als ergötzlich zu erweisen. Dazu muß die Poesie, im Gegensatz zur Weltweisheit, der sinnlichen Gestalt der Natur besonderen Nachdruck verleihen,

da der gröste Haufen der Menschen zu den abgezogenen Untersuchungen des reinen Verstandes nicht aufgeleget, und derjenigen feinen Lust, welche die tiefe Einsicht der Wahrheit mit sich führet, nicht fähig

ist, sondern alleine von den Sinnen geleitet wird, und sich nach einer empfindlichen Lust sehnet, die man ohne mühsames Bestreben erlangen kan (CD, S. 5).

Dies führt Breitinger zu der Einsicht von zwei verschiedenen Erkenntnisorganen. Denn wenn es ein poetisch Wahres gibt, das nicht in der Erfahrung gegründet ist, also nicht in den Bereichen, für die der Verstand zuständig ist, dann muß auch die Instanz, die über sein Wahr- und Nichtwahrsein entscheidet, eine andere als die des Verstandes sein. Dann gibt es ein eigenes Erkenntnisvermögen für das Wahre der Poesie:

Das Wahrscheinliche muß demnach von der Einbildung beurtheilt werden ... Man muß also das Wahre des Verstandes und das Wahre der Einbildung wohl unterscheiden; es kan dem Verstand etwas falsch zu seyn düncken, das die Einbildung für wahr annimmt: Hingegen kan der Verstand etwas für wahr erkennen, welches der Phantasie als ungläublich vorkömmt (CD, S. 138).

Die Einbildung, bzw. die Phantasie, Breitingers steht neben dem Geschmacksbegriff Du Bos'. Aber während bei Du Bos der Geschmack darüber urteilt, ob etwas gefällt, entscheidet bei Breitinger die Einbildung über Wahrheit und Unwahrheit des Wahrscheinlichen.

Mit der Unterscheidung zwischen zwei Wahrheiten, der des Verstandes und der der Einbildung, kommt Breitinger nahe an die Unterscheidung zwischen oberen und unteren Erkenntnisvermögen, wie sie von Baumgarten philosophisch entwickelt wurde. "Die Schweizer tun

hier den letzten Schritt vor der vollen philosophischen Ausarbeitung eines eigenen, 'unteren' Erkenntnisvermögens, das für die Kunst zuständig ist - wie sie dann Baumgarten vollzog" (Herrmann, S. 272). Hier endet die Untersuchung Herrmanns über die Nachahmungstheorien im beginnenden 18. Jahrhundert. Er geht nicht mehr auf die Ästhetik Baumgartens ein.

Die Unterscheidung zwischen oberen und unteren Erkenntnisvermögen wird von Baumgarten vollzogen an Hand von klaren oder deutlichen Vorstellungen, die wir von den Dingen haben. Diese Begriffe stammen von Leibniz, werden dann aber auch von Wolff und seinen Anhängern, wie Gottsched und Mendelssohn gebraucht und gehören bald zum Gemeingut der Aufklärung.

Wolff erklärt diese Begriffe an verschiedenen Stellen, ebenso Baumgarten, der sie erweitert.¹⁴

Hier soll die Definition von Alexander Altmann in Moses Mendelssohns Frühschriften zur Metaphysik gegeben werden:

Eine Vorstellung heißt dunkel, wenn wir sie nicht von einer anderen, ihr ähnlichen unterscheiden und daher auch nicht wiedererkennen können, da wir uns keiner unterscheidenden Merkmale bewußt sind. Sind unsere Vorstellungen so beschaffen, daß wir sie voneinander sondern und uns ihrer entsinnen können, so heißen sie klar. Hierbei besteht jedoch ein Unterschied zwischen klaren Vorstellungen, die deutlich und solchen, die verworren sind. Sind wir imstande, die einzelnen Merkmale einer Vorstellung voneinander im ein-

zeln zu sondern, d.h. wissenschaftlich zu bestimmen, so haben wir deutliche Vorstellungen (repraesentationes distinctae). Sind wir hingegen nicht in der Lage, die einzelnen Merkmale gesondert anzugeben, da diese bloß einen verschwommenen Gesamteindruck auf uns machen, so haben wir zwar klare, aber verworrene Vorstellungen (repraesentationes confusae). Die Fähigkeit, etwas deutlich zu erkennen, heißt das obere Erkenntnisvermögen. Was darunter liegt, also sowohl die dunkle wie klare, aber konfuse Erkenntnis, gilt als das untere oder inferiore Erkenntnisvermögen (Altmann, Metaphysik, S. 94).

Baumgarten stellt seine ästhetische Theorie zum ersten Mal in den Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus zusammen. In dieser Abhandlung bestimmt er, was poetisch ist:

Eine vollkommene sensitive Rede ist ein Gedicht (§ 9) ... Deutliche, vollständige, entsprechende Vorstellungen sind nicht sensitiv und daher auch nicht poetisch (§ 14) ... Klare Vorstellungen sind poetischer als dunkle (§ 13) ... Da die poetischen Vorstellungen klare Vorstellungen sind und da sie aber nicht deutlich sind, sind sie konfus (§ 15) ... In extensiv sehr klaren Vorstellungen wird mehr sensitiv vorgestellt als in weniger klaren ... Solche tragen deshalb zur Vollkommenheit des Gedichtes bei ... Deswegen sind die Vorstellungen von größerer extensiver Klarheit ganz besonders poetisch (§ 17).

Somit schließt Baumgarten das Gedicht, nämlich das, was poetisch ist, vom oberen Erkenntnisvermögen aus und teilt es allein dem unteren Erkenntnisvermögen zu. Die Trennung zwischen Kunst und Natur, zwischen Gefühl und Verstand, die Du Bos mit Hilfe des Sensualismus vorgenommen hatte, wird nun durch Baumgarten auf Grund des rationalen Wolffschen Systems vollzogen.

Ferner beweist Baumgarten, daß die Poesie eine Nachahmung der Natur ist:

Wenn man den Begriff der Nachahmung auf eine Person anwendet, so heißt das doch wohl, daß der etwas nachahmt, der ein diesem Ähnliches hervorbringt. Folglich kann eine Wirkung, die einer andern ähnlich ist, deren Nachahmung genannt werden ... (§ 108).

Wenn ein Gedicht eine Nachahmung der Natur oder eine von Handlungen heißen soll, so wird verlangt, daß seine Wirkung der Natur ähnlich sei (§ 109).

Vorstellungen, die von der Natur, d.h. dem innern Prinzip der Veränderungen im Universum, und den davon abhängenden Handlungen hervorgebracht werden, sind nie unmittelbar deutlich und intellektuell, sondern sensitiv, aber von außerordentlicher Klarheit ... Sie sind als solche auch poetisch ... Die Natur also (wenn es gestattet ist von einer substantialisierten Erscheinung und den davon abhängenden Tätigkeiten gleichsam von einer Substanz zu sprechen) und der Dichter bringen Ähnlichkeiten hervor ... Infolgedessen ist das Gedicht eine Nachahmung der Natur und der von ihr abhängenden Handlungen (§ 110).

Auch für Johann Elias Schlegel besteht die Nachahmung in der Ähnlichkeit zwischen einem Bild und seinem Vorbild in der Natur: "Die Nachahmung besteht in der Ähnlichkeit, die das Bild mit seinem Originale hat."¹⁵ Die Übereinstimmung zwischen Bild und Original setzt eine Ordnung voraus. Diese Ordnung ist der Grund, warum eine Nachahmung sinnliches Vergnügen bereitet, denn "alles sinnliche Vergnügen entsteht aus der Ordnung. Wenn also die Nachahmung vergnügt, so vergnügt sie ebenfalls durch die Ordnung" (Schlegel, S. 12). Oder anders ausgedrückt: "Wenn ich Ordnung bemerke, so empfinde ich

ein Vergnügen; wenn ich also die Ähnlichkeit des Bildes mit dem Vorbild bemerke, so empfinde ich ein Vergnügen" (Schlegel, S. 129). Somit kann Schlegel zeigen, daß der Endzweck der Nachahmung das Vergnügen ist:

"Da die Nachahmung eine Ursache des Vergnügens, und das Vergnügen eine Wirkung der Nachahmung ist; so ist kein Zweifel, daß man sich das Vergnügen zum Endzweck der Nachahmung vorstellen könne" (Schlegel, S. 131).

Dieser Endzweck wird aber nur erreicht, "wenn die Ähnlichkeit und also die Ordnung die sie hervorbringt, wahrgenommen wird ... und zwar daß sie von denenjenigen wahrgenommen wird, die wir vergnügen wollen" (Schlegel, S. 136/37). Es ist sogar möglich, daß das Bild "nicht nur der Sache, sondern auch dem Begriffe, den man von der Sache zu haben pflegt, ganz ungleich ist. Denn ein solches Bild kann dennoch gut seyn, wenn es nur unter gewissen Umständen einen Eindruck in unsre Einbildungskraft macht, der dem Vorbilde gleich kömmt" (Schlegel, S. 146).

Schlegel geht in seiner Nachahmungstheorie vom aufnehmenden Subjekt aus und unterscheidet bei diesem zwischen Verstand und Einbildung. "Auch so gar da, wo wir mit dem Verstande zur Wahrheit durchgedrungen sind, wird unsre Einbildungskraft unsrem Verstande

noch widersprechen" (Schlegel, S. 101). Es folgt, daß die Bilder "der Sache, der wir nachahmen, nicht nur zuweilen, sondern so oft unähnlich seyn müssen, als die Begriffe, nach denen die Menschen unsre Bilder beurtheilen werden, den Sachen selbst unähnlich sind" (Schlegel, S. 101). Um den Menschen das Vergnügen an der Nachahmung nicht zu verderben, müssen "Widerwillen und Ekel" (Schlegel, S. 103) erregende Vorbilder, da man sie nicht einfach weglassen kann, "ohne den Menschen die lebhaftesten Vorstellungen zu rauben" (Schlegel, S. 103), in der Nachahmung so verändert werden, daß sie den Menschen gefallen.

Wie notwendig die Unähnlichkeit auch ist, "wenn die Begriffe des Menschen von der Wahrheit abweichen ... wenn das Vergnügen dadurch gefördert wird ... [oder] wenn man den Menschen dadurch Vorstellungen von Ekel und Abscheu aus den Augen entziehet" (Schlegel, S. 104), so darf sie doch nicht vom Kunstbetrachter als solche empfunden werden, "denn es macht allezeit Misvergnügen, wenn man die Unähnlichkeit bemerkt. ... Aber man lobt sie alsdann erst, wenn man sie nicht wahrnimmt, und wenn die Unähnlichkeit selbst Ähnlichkeit zu seyn scheint" (Schlegel, S. 105).

Ein weiteres Vergnügen, das uns die Nachahmung bereitet, besteht darin, daß wir "nebst der Aehnlich-

keit zwischen dem Bilde und Originale auch durch das Bild selbst beständig auf die Kunst andrer geführt werden, die dasselbe verfertigt haben. Denn auf diese Weise verknüpft sich mit dem Vergnügen welches uns die Sache selbst giebt, noch der Begriff der Vollkommenheit dererjenigen Personen, welche uns dieses Vergnügen machen" (Schlegel, S. 17). Schlegel unterscheidet die Ähnlichkeit von der Nachahmung als Werk eines Künstlers: "Der höchste Grad der Ähnlichkeit ist ... wenn ein Bild mit dem Vorbild einerley wird. ... Der höchste Grad der Nachahmung ist ... wenn alle Verhältnisse in den Theilen des Bildes, die der Nachahmung fähig sind, mit dem Vorbilde übereinstimmen" (Schlegel, S. 124). Der Künstler muß die Teile des Vorbildes von einander unterscheiden können, er muß "deutliche Begriffe von dem Vorbilde haben" (Schlegel, S. 125). Der Poet kann die Natur niemals nachahmen oder poetisch beschreiben, "wenn er nicht die Eigenschaften derselben von einander unterscheidet, und wenn er nicht mehr von der Sache weis, als daß es eine Blume, ein Thier oder dergleichen ist" (Schlegel, S. 125).

Auch für Schlegel liegt das Wesen der Kunst in der Nachahmung der Natur, aber der Schwerpunkt liegt

nicht in der Natur, sondern in der Nachahmung und besonders im Künstler, der die Wahrheit der Natur so umformt und ordnet, daß sie dem Leser oder Betrachter als wahr erscheint.

Daß der Künstler nur durch Nachahmung der Natur seine Werke schaffen kann, ist der Ausgangspunkt von Charles Batteuxs Schrift Traité des beaux arts réduits à un même principe: "Le Génie n'a pu produire les Arts que par l'imitation".¹⁶ Denn alles, was der menschliche Geist schafft, wird von einem Modell geprägt: "L'esprit humain ne peut créer qu'improprement: toutes ses productions portent l'empreinte d'un modele" (Batteux, S. 14). Das Modell des Künstlers ist die Natur. Daher kann der Künstler (le génie) nicht aus den Grenzen der Natur heraus. Seine Aufgabe besteht zunächst nicht darin sich einzubilden, was vielleicht ist, sondern er muß finden, was ist: "Sa fonction consiste, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui est" (Batteux, S. 14). Der Künstler ist zunächst Beobachter, dann kann er selbst schaffen - wie die Erde zunächst die Saat empfangen muß, um dann die Frucht hervorzubringen. Er muß auf etwas aufbauen und das ist die Natur. Er kann daher nur die Natur nachahmen.

Die Kunst als strikte Nachahmung der Natur ist jedoch nur der Ausgangspunkt von Batteuxs Abhandlung.

Nun folgen Erweiterungen der Naturnachahmung. Zunächst seine Definition der Natur: Die Natur, das Modell der Kunst, ist das, was ist oder was wir als möglich ansehen. "La Nature, c'est-à-dire, tout ce qui est, ou que nous concevons aisément comme possible, voilà le prototype ou le modele des Arts" (Batteux, S. 16).

Die Künste sind Nachahmungen, Ähnlichkeiten, die aber nicht die Natur selbst sind, sondern die Natur zu sein scheinen. Es ist das Merkmal der schönen Künste nicht wahr, sondern wahrscheinlich zu sein. Die Künste sind Einbildungen, die das Wahre nachahmen. Die vollkommensten Werke sind so gute Nachahmungen, daß man sie für die Natur selbst nimmt - "qu'on les prend pour la Nature elle-même" (Batteux, S. 20). Diese Nachahmung ist "eine der Hauptquellen des Vergnügens" - "une des principales forces du plaisir" (Batteux, S. 20) - das die Künste verursachen.¹⁷ Dem Geist, "l'esprit", macht es Vergnügen, das Bild mit dem Modell zu vergleichen (Batteux, S. 21).

Der Künstler darf die Natur nicht nachahmen, wie sie ist: "Le Génie ne doit point imiter la Nature telle qu'elle est" (Batteux, S. 25). Sein Geschmack muß ihm zur Seite stehen und ihn führen: "Le Génie & le Goût ont une liaison ... le goût ... le guide"

(Batteux, S. 25). Die Nachahmung muß eine weise und erleuchtete sein, keine sklavische Kopie der Natur. Sie muß die Gegenstände der Natur auswählen und sie mit aller Vollkommenheit darstellen. Es muß eine Nachahmung sein, die die Natur sieht, nicht wie sie selbst ist, sondern wie sie sein könnte und wie sie der menschliche Geist aufnehmen kann (Batteux, S. 26).

Nachgeahmt wird die "Schöne Natur" - "la belle Nature" (Batteux, S. 28). Das ist nicht die wahre Natur, die ist, sondern die wahre, die sein könnte, die schöne wahre, die dargestellt wird als wenn sie wirklich existiere (Batteux, S. 28). Das Wahre und Reelle ist nur das Material der Künste (Batteux, S. 29). Die Kunst wählt aus, was sie benötigt für ihren Endzweck: zu gefallen: "L'Art alors jouit de tous ses droits dans toute leur étendue, il crée tout ce dont il a besoin. C'est un privilège qu'on lui accorde, parce qu'il est obligé de plaire" (Batteux, S. 30/31).

Der Geschmack, der den Künstler bei der Ausübung der Kunst berät, ist nicht artifiziell (factice). Die Natur gab uns die Fähigkeit zu erkennen und zu fühlen. Das Gefühl (sentiment) nennt man den natürlichen Geschmack, denn die Natur gab ihn uns, um über die natürlichen Dinge zu urteilen im Einverständnis mit unserem Vergnügen - "pour juger des choses naturelles

par rapport à nos plaisirs ou à nos besoins" (Batteux, S. 59).

Unsere Seele ist stark, aber gleichzeitig schwach. Sie möchte sich erheben, möchte wachsen, aber ohne Anstrengung. Das wird ermöglicht durch die Vollkommenheit der Dinge, die ihr die Künste bieten (Batteux, S. 76). Die Künste ahmen die schöne Natur nach, um uns zu vergnügen und um uns in eine Sphäre zu erheben, die vollkommener ist als die, in der wir uns befinden (Batteux, S. 83).

Um dieses Ziel zu erreichen, vernachlässigen die Künste einiges in der Natur, um natürlicher und wahrer zu erscheinen - wie die Unähnlichkeiten bei J.E. Schlegel. Während bei Schlegel das Wahre des Kunstwerks ausreicht, um uns zu vergnügen, ist dies bei Batteux nicht genug, denn für ihn soll die Kunst als Natur genommen werden. Unser Geist ("esprit") ist zwar zufriedengestellt, wenn die Gegenstände der Kunst selbst nur vollkommen sind, denn er betrachtet sie "ohne Interesse". Er ist zufrieden mit Schönheit und Vollkommenheit, auch wenn es nicht Natur ist, da die Natur oft unvollkommen ist. Das Herz ist jedoch mit Liebe und Haß an den wirklichen Dingen der Natur interessiert. Die wirklichen Dinge mißfallen uns aber oft in der Natur, da sie unvollkommen sind, während uns dieselben Dinge in der Kunst gefallen. Woher kommt das?

Dem Herzen gefallen die Leidenschaften (émotions), die diese Dinge in uns erregen, es mißfällt ihm aber die Gefahr, die damit in der Natur verbunden ist. Die Kunst nun bringt Geschehnisse, die uns in der Natur erschrecken, zeigt aber gleichzeitig, daß sie nur eine Nachahmung sind, also mit keiner Gefahr verbunden. Daher gefällt uns die Emotion, da sie keine unangenehme Beimischung enthält. Die unerfreulichen Dinge der Natur gefallen uns sogar mehr als die erfreulichen und vollkommenen, da sie stärkere Leidenschaften erregen (Batteux, S. 86 - 90). Batteux kommt somit zu einem ähnlichen Ergebnis wie Du Bos. Während jedoch bei Du Bos nur der Geschmack die Kunst beurteilt, unterscheidet Batteux zwischen Geist (esprit) und Herz, die beide verschiedene Ansprüche an die Kunst stellen.

In ästhetischer Hinsicht hatten die Schriften Du Bos' und Batteuxs einen wesentlichen Einfluß auf die deutsche Ästhetik; die metaphysische Grundlage bildete die Wolffsche Philosophie. Wolff hatte Wahrheit, Ordnung und Vollkommenheit in Zusammenhang gebracht. Breitinger begründete die Freude an der Nachahmung mit der eigentlichen, der poetischen Wahrheit. Schlegel fand in der Ordnung, der Ähnlichkeit zwischen Bild und Vorbild, die Ursache für das Vergnügen an der Nachahmung. Für Mendelssohn wird die Vollkommenheit die Grundlage seiner Nachahmungs-

theorie, die er ausgehend von den Briefen über die Empfindungen in den "Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" entwickelt.

II. Mendelssohns Nachahmungstheorie

In den Briefen über die Empfindungen sucht Mendelssohn nach den Gründen des Vergnügens an der Vollkommenheit. In einem Entwurf zu den Briefen, dem er den Titel "Von dem Vergnügen" gibt, umschreibt er das Problem. Die angenehme Empfindung, in hohem Grade Vergnügen genannt, ist eine Vorstellung, die wir lieber haben als nicht haben. Mendelssohn geht von Descartes aus, der gefunden hatte, "daß alle angenehmen Empfindungen aus der Betrachtung eines Gegenstandes als etwas Vollkommenes entstehen" (JubA 1, 137). Diese Auffassung akzeptiert Mendelssohn, fragt aber nun, "warum wir die Vorstellung einer Vollkommenheit lieber haben als nicht haben wollen" (JubA 1, 127).

In Beantwortung dieser Frage setzt Mendelssohn das Vergnügen mit dem Wollen in Verbindung. Das Wollen ist aber durch die Vorstellung des Guten terminiert. Die Vollkommenheit ist gut, weil sie durch die wohlbegründeten Zusammenhänge des Weltganzen vorgestellt wird. Das Vergnügen an der Vollkommenheit ist ein Verlangen nach dem Guten, denn "die Seele will alles, was auf ihre Fortdauer abzielt, oder was zu ihrer Vollkommenheit etwas beyträgt" (JubA 1, 129). "Seinem letzten Sinne nach ist also das Vergnügen an der Vollkommenheit das Geheimnis der Theodizee" (Altmann, Metaphysik, S. 105).

Vollkommenheit wurde von Wolff als Übereinstimmung des Mannigfaltigen definiert. Mendelssohn baut auf dieser Definition auf:

Jeder Gegenstand der eine Vollkommenheit enthält reicht vermittels der Mannigfaltigkeit unserm Verstande eine Menge Begriffe, und vermittels der Einheit, unserer Vernunft Gelegenheit die Verknüpfung dieser mannigfaltigen Begriffe und den Grund ihrer Coexistenz einzusehen (JubA 1, 131).

In den "Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" (1757) bestätigt Mendelssohn nochmals die Feststellung Descartes', daß die Betrachtung eines Gegenstandes als etwas Vollkommenes Vergnügen hervorruft:

Ein jeder Begriff der Vollkommenheit, der Übereinstimmung, und des Unfehlerhaften, wird von unserer Seele dem Mangelhaften, dem Unvollkommenen und Mißhellen vorgezogen. Dieses ist der erste Grad des Wohlgefallens und Misfallens, welche wechselweise alle unsere Vorstellungen begleiten (JubA 1, 169).

Die Erkenntnis eines vollkommenen Gegenstandes erstreckt sich aber nicht nur auf die Vernunft, sondern auch auf die Sinne; sie wird dann Schönheit genannt:

Ist nun die Erkenntnis dieser Vollkommenheit anschauend; so wird sie Schönheit genannt. Man nennt aber eine Erkenntnis anschauend, wenn der Gegenstand unseren Sinnen ... unmittelbar gegenwärtig ist (JubA 1, 170).

So ist jede Vollkommenheit, die anschauend oder sinnlich dargestellt werden kann, ein Gegenstand der Schönheit. Da die Vollkommenheit als solche gefällt, ist auch die sinnliche Schönheit "das allgemeine Mittel ...

dadurch man unserer Seele gefallen kann" (JubA 1, 170).

Mendelssohn hatte in den Briefen, wie Baumgarten, zwei Erkenntnisvermögen unterschieden. Während das obere Erkenntnisvermögen die Vollkommenheit deutlich erkennt, erkennt das untere Erkenntnisvermögen die sinnliche Vollkommenheit, die Schönheit, nicht deutlich, aber auch nicht dunkel. "Kein deutlicher auch kein völlig dunkler Begriff, verträgt sich mit dem Gefühle der Schönheit" (JubA 1, 50). Deutlich darf die Erkenntnis nicht sein, weil "unsere eingeschränkte Seele keine Mannigfaltigkeit auf einmal zu fassen vermag" (JubA 1, 50). Dunkel darf sie nicht sein, "weil die Mannigfaltigkeit des Gegenstandes in seine Dunkelheit gleichsam verhüllt, und unsrer Wahrnehmung entzogen wird" (JubA 1, 50).

Diese Grenzen, die der Wahrnehmung der sinnlichen Vollkommenheit gesetzt sind, sind der Grund dafür, daß die Schönheit bei Mendelssohn nicht nur mit der Empfindung wahrgenommen werden kann, wie bei Du Bos. Ein Zusammenspiel zwischen Verstand und Empfindung ist notwendig. Mit dem Verstand muß der rechte Gegenstand ausgewählt werden, der der "Wohlfart" des Betrachters zuträglich ist. Mit der Empfindung werden die Begriffe, die der Gegenstand vermittelt, erfahren. Mit dem Verstand werden die einzelnen Teile des Gegenstandes und

ihr Verhältnis zueinander erfaßt. Durch die Empfindung erfolgt der Genuß, den der Gegenstand als ganzer gewährt. Beim Genuß dürfen nicht mehr die einzelnen Teile überdacht werden:

Mein Wahlspruch ist: wehle, empfinde, überdenke und genieße. Wehle: unter den Gegenständen, die dich umgeben, erlies dir solche, die deiner Wohlfart zuträglich sind. Empfinde sie: verschafe dir hinlängliche Begriffe von ihrer Beschaffenheit. Ueberdenke: stelle dir alle einzelne Theile deutlich vor, und erwege ihre Verhältnisse und Beziehungen auf das Gantze. Alsdenn genieße: richte deine Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst. Hüte dich, in diesem Augenblicke an die Beschaffenheit einzelner Theile zu gedenken. Laß die Fähigkeiten deiner Seele walten. Durch das Anschauen des Gantzen, werden die Theile ihre hellen Farben verlieren, sie werden aber Spuren hinter sich lassen, die den Begriff des Gantzen aufklären, und dem Vergnügen, das daraus entstehet, eine grössere Lebhaftigkeit verschaffen (JubA 1, 54).

Diese Anweisungen für die Betrachtung von Schönheit gelten ebenfalls für den Künstler, der die Schönheit hervorbringt. Regeln sollen ihm nur als Vorbereitung dienen. Bei der Ausarbeitung darf er sie jedoch nicht deutlich vor Augen haben. "Die Regeln sollten nur gleichsam von der Ferne auf seine Einbildungskraft wirken" (JubA 1, 55).

Aus der Unzulänglichkeit des Menschen, die Mannigfaltigkeit deutlich zu erfassen, ergibt sich eine Wertung der beiden Vollkommenheiten, der wahren, mit der Vernunft zu erkennenden, und der Schönheit, der durch die Sinne aufzunehmenden. Höhere Wesen, Gott,

können nur Vergnügen an der wahren Vollkommenheit, der Einheit im Mannigfaltigen finden; die Schönheit, das "Einerley in dem Mannigfaltigen" (JubA 1, 59) müßte sie langweilen. Mendelssohn fragt sich, ob Gott überhaupt die Schönheit dem Häßlichen vorziehen würde. Nicht nur die Schönheit, die dem beschränkten menschlichen Sinnen als Einheit des Mannigfaltigen erscheint, sondern auch das Häßliche, das Mannigfaltige, das von den menschlichen Sinnen nicht als Einheit erkannt werden kann, somit als unvollkommen aufgefaßt wird, sind beide für höhere Wesen vollkommen:

Nur die äußeren Gestalten hat der weise Schöpfer mit sinnlicher Schönheit begabt. Diese sind bestimmt auf die Sinne anderer Geschöpfe reizend zu wirken. Die Schönheit der menschlichen Bildung ... geht nur so weit als unsere Sinne reichen (JubA 1, 59). Die häßlichsten Gestalten, die die menschliche Haut bedeckt, die innersten, die kleinsten Theile der Schöpfung, dahin kein Auge dringt, hören nicht auf, vollkommen zu seyn (JubA 1, 61).

In dem Briefen gibt Mendelssohn der metaphysischen Vollkommenheit den Vorzug und sieht die Schönheit, die sinnliche Vollkommenheit, als minderwertig an. "Hier spricht er in einer wohl autobiographisch zu deutenden Weise sein eigenstes Bekenntnis aus" (Altmann, Metaphysik, S. 123):

Euch Locke und Wolf! Dir unsterblicher Leibniz!
stifte ich ein ewiges Denkmahl in meinem Herzen ...
Euch selbst habe ich nie gekannt, allein euere
unvergängliche Schriften, die von der großen Welt

ungelesen bleiben ... haben mich auf den sichern Weg zur Wahrheit, zur Erkenntniß meiner selbst, und meines Ursprungs geleitet ... In meiner Seele liegt eine Neigung zur Vollkommenheit, die ich mit allen denkenden Wesen, die ich gewissermaßen mit Gott gemein habe. Wenn wir alle die Gegenstände unseres Vergnügens recht kennen; so würde meine Wahl mit der göttlichen übereinkommen; so würde die Wahl aller vernünftigen Wesen auf eben denselben Gegenstand treffen ... Ich soll mir Gegenstände erlesen, die vielleicht nur den Anschein einer Vollkommenheit haben ... Ich soll die Urquelle aller Vollkommenheiten, Ich soll Gott verlassen, und auf meinen blöden Eigendünkel bauen? (JubA 1, S. 64/5).

Die Menschen sind jedoch nicht Gott, auch keine höheren Wesen. Sie sind auch nicht alle Metaphysiker. Daher müssen sie sich mit der Schönheit begnügen. Dieser, der sinnlichen Vollkommenheit sind die "Betrachtungen" gewidmet.

Mehr als die "symbolische Erkenntnis"¹, die durch die Vernunft erlangt wird, erfreut die Menschen die durch Schönheit vermittelte sinnliche Erkenntnis. Daher ist die sinnliche Vorstellung einer Vollkommenheit, die Vollkommenheit "der äußerlichen Formen, das heißt Linien und Figuren, die Übereinstimmung mannigfaltiger Töne und Farben, die Ordnung in den Theilen eines Ganzen ... das allgemeine Mittel, dadurch man unserer Seele gefallen kann" (JubA 1, 170). Da es der "Endzweck der schönen Künste ist zu gefallen"², kann Mendelssohn den Grundsatz aufstellen: "Das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht im sinnlichen Ausdruck der Vollkommen-

heit" (JubA 1, 170).

Aber nicht nur der Gegenstand der Kunst in der Natur muß vollkommen sein, sondern auch ihr Ausdruck, die Abbildung des Gegenstandes: "Es ist aber nicht genug, daß der Ausdruck sinnlich sey, er muß auch selbst vollkommen seyn, das heißt, er muß uns alle Theile des Gegenstandes getreu abbilden, die wir an ihm selbst 'vermittels der Sinne wahrnehmen können" (JubA 1, 170). Jetzt kann Mendelssohn die Verbindung zur Nachahmung ziehen: "Die Abbildung eines Gegenstandes, die mit allen seinen Theilen genau übereinstimmt, wird eine Nachahmung genannt; daher ist die Nachahmung eine nothwendige Eigenschaft der schönen Künste und Wissenschaften" (JubA 1, 170).

Da eine Abbildung, die alle Teile des Gegenstandes genau wiedergibt, vollkommen ist, muß auch die "richtige Nachahmung" vollkommen sein. Sie muß also Vernügen hervorrufen: "Alle Theile einer richtigen Nachahmung stimmen zu dem gemeinschaftlichen Endzwecke überein, ein gewisses Urbild ähnlich vorzustellen; daher führet eine jede Nachahmung schon an und für sich selbst den Begriff einer Vollkommenheit mit sich, und ist vermögend eine angenehme Empfindung zu erregen" (JubA 1, 170/71).

Eine bloße Ähnlichkeit braucht jedoch noch keine Kunst zu sein. Daher unterscheidet Mendelssohn - wie vorher Schlegel - die Ähnlichkeit, wie das Bild eines Gegenstandes im Wasser, in einer "Camera obscura" oder eines Gipsabgusses, von der Nachahmung des Künstlers, der durch Nachahmung der Natur ein Kunstwerk schafft:

Hierzu kömmt in den Werken der Kunst, die Vollkommenheit des Künstlers, die wir in der Nachahmung bewundern. Diese erregt ein ungemein größeres Vergnügen als die bloße Aehnlichkeit, weil sie würdiger, und weit zusammengesetzter ist als jene. Sie ist um so viel würdiger, je mehr die Vollkommenheit eines vernünftigen Wesens über die Vollkommenheit lebloser Dinge erhaben ist, und auch zusammengesetzter, weil viele Fähigkeiten der Seele, und öfters auch verschiedene Geschicklichkeiten der äußerlichen Gliedmaßen, zu einer schönen Nachahmung erfordert werden (JubA 1, 171).

Mendelssohn hatte in den Briefen die ästhetische Vollkommenheit von der metaphysischen getrennt. Aber erst in den "Betrachtungen", da er sich von der Vollkommenheit des Gegenstandes löst und die Vollkommenheit auf die Kunst als Nachahmung und auf den Künstler überträgt, hat er sich der Ästhetik seiner Zeit eingegliedert. Daher kann Altmann sagen: "Im Rahmen der Gesamtleistung Mendelssohns für die Entwicklung der Ästhetik in Deutschland kommt den 'Briefen' ... nur eine bescheidene Rolle zu. Der Akzent liegt hier auf der metaphysischen Seite, vor allem auf der Theodizee" (Altmann, Metaphysik, S. 137).

Was bedeutet es, daß Mendelssohn die Vollkommenheit von der Metaphysik, von der Leibnizschen Theodizee, auf die Ästhetik überträgt und sie zum Ausgangspunkt der Ästhetik macht? Mendelssohn braucht nicht die Wahrheit der Kunst zu beweisen, wie Breitinger. Durch Schaffung eines eigenen Erkenntnisvermögens für die Kunst, kann dem Gefühl ein beliebig großer Einfluß zugestanden werden wie bei Du Bos. Aber wird das Gefühl zum allein urteilenden Organ gemacht, entsteht die Möglichkeit eines ungehemmten Irrationalismus. Jedoch dadurch, daß Mendelssohn die Vollkommenheit zum Maßstab eines Kunstwerkes macht, wird dem Verstand ein Platz neben dem Gefühl zugewiesen, denn nur der Verstand kann urteilen, ob die Teile eine Einheit ergeben, ob die Nachahmung in allen ihren Teilen mit dem Vorbild übereinstimmt. Die Vollkommenheit bildet ein Tätigkeitsfeld für das Zusammenspiel zwischen Empfinden und Denken.

Es besteht jedoch die Gefahr, daß die Kunst degradiert wird, da sie nicht mehr über die Wahrheit der Natur aussagen kann. Dadurch kann die Kunst eine Sache des bloß genießenden Vergnügens, des Spiels werden, nicht notwendig zum Leben. Wiederum hatte Mendelssohn im Beginn der "Betrachtungen" gesagt: "Die schönen Künste und Wissenschaften sind ... für den

Weltweisen eine Schule des Unterrichts" (JubA 1, 167).

Wie kann aber die Kunst diese Aufgabe erfüllen, wenn sie von der Wahrheit getrennt ist? Zwischen diesen beiden Polen, Kunst als sinnliches Vergnügen und Spiel einerseits und als Schule für den Weltweisen andererseits, bewegt sich Mendelssohns Ästhetik.

Ehe auf diesen Antagonismus eingegangen werden kann, soll gezeigt werden, wie Mendelssohn die Kunst als vollkommene Nachahmung bestimmt. In den Betrachtungen findet die Vollkommenheit, vom Gegenstand getrennt und auf Nachahmung, Kunstwerk und Künstler übertragen, ein breites Aufgabengebiet. Es braucht nur die vollkommene Nachahmung eines Werkes bewiesen zu werden, um es als Kunstwerk zu deklarieren. Nun kann Mendelssohn Kriterien aufstellen, um zu konstatieren, wie eine vollkommene Nachahmung erreicht wird und wann ein Kunstwerk vollkommen ist.

Mendelssohn hatte bestimmt, daß die Nachahmung "anschauend" sein müsse, das heißt, sie muß auf die Sinne wirken. Daher fordert er: "Der Vorwurf der schönen Künste muß fähig seyn, vollkommen sinnlich ausgedruckt zu werden" (JubA 1, 172). Weiterhin besteht die Vollkommenheit der Nachahmung in einer Ordnung der Teile, die wiederum von den Sinnen aufgenommen werden müssen:

"Die Theile müssen auf eine sinnliche Art übereinstimmen, ein Ganzes ausmachen: das heißt; die Ordnung und Regelmäßigkeit derselben muß in die Sinne fallen" (JubA 1, 172).

Anschließend wendet sich Mendelssohn zu den Grenzen des schönen Gegenstandes: "Das Ganze muß die bestimmten Grenzen der Größe nicht überschreiten. Unsere Sinne müssen sich weder in das Große noch in das Kleine verlieren. Bey allzukleinen Gegenständen vermißt das Gemüth die Mannigfaltigkeit, und bey allzugroßen die Einheit im Mannigfaltigen" (JubA 1, 172)³. Dies kann Mendelssohn mit der Vollkommenheit erklären, denn diese wurde definiert als "Einheit im Mannigfaltigen".

Mendelssohn fährt fort: "Der Vorwurf der schönen Künste muß ferner anständig, neu, außerordentlich, fruchtbar u.s.w. seyn." Er begründet diese Regel nicht, fügt nur hinzu: "welches alles aus den Erklärungen mit wenigen erwiesen werden kann" (JubA 1, 172). Mit dieser Schrift will Mendelssohn kein systematisches ästhetisches Werk schaffen; es sind nur "Betrachtungen", Grundlinien, deren Ausarbeitung dem interessierten Leser überlassen wird.

Wenn nur Gegenstände, die allen diesen Voraussetzungen genügen, in der Kunst nachgeahmt werden dürfen,

muß Mendelssohn schließen, daß nicht alle Gegenstände in der Natur "geschickt seyn, in der Kunst nachgeahmt zu werden" (JubA 1, 172). Mendelssohn kommt zu demselben Schluß wie seine Vorgänger: Breitinger: "Mögliche Welten", Schlegel: "Unähnlichkeiten" und Batteux: "Belle Nature". Mendelssohn begründet diese Auswahl, die der Künstler treffen muß, mit dem Gegensatz zwischen der unendlichen Mannigfaltigkeit der Natur und der eingeschränkten Sicht der menschlichen Sinne:

Was sie [die Natur] in verschiedenen Gegenständen zerstreuet hat, versammelt er in einem einzigen Gesichtspunkt, bildet sich ein Ganzes daraus, und bemühet sich, es so vorzustellen, wie es die Natur vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses Vorwurfs ihre einzige Absicht gewesen wäre. Nichts anders als dieses bedeuten die gewöhnlichen Ausdrücke der Künstler: die Natur verschönern, die schöne Natur nachahmen u.s.w. ... Der Künstler muß sich also über die gemeine Natur erheben, und weil die Nachbildung der Schönheit sein einziger Endzweck ist, so steht es ihm frey, dieselbe allenthalben in seinen Werken zu concentriren, damit sie uns stärker rühre (JubA 1, 173).

Für Mendelssohn, wie für seine Vorgänger, ist es der Zweck der Nachahmung, den begrenzten Menschen zu rühren und zu ergötzen. In den Briefen hatte er ausgeführt, daß die von Gott geschaffene Welt nicht geringer sei, weil die Menschen nur einen Ausschnitt dieser Welt aufnehmen können. Von Gott hatte er gesagt, daß er keinen Gefallen an der für die Menschen faßbaren Schönheit habe. So kann er, ohne Gottes

Vollkommenheit herabzusetzen, in den "Betrachtungen" sagen: "Sie [die Künstler] wollen einen gewissen Vorwurf so abbilden, wie ihn Gott vermöge seines vorgehenden Willens (voluntas antecedens; man verzeihe uns diesen scholastischen Ausdruck seiner Kürze halber) geschaffen haben würde, wenn ihn nicht wichtigere Endzwecke davon abgehalten hätten" (JubA 1, 173). In der Ausgabe von 1771 vollendet er diesen Satz: "... wenn die sinnliche Schönheit sein höchster Endzweck gewesen wäre" (JubA 1, 435).

Mendelssohn hatte zwar gesagt, daß das Schöne seine Grenzen habe, die es nicht überschreiten dürfe, denn wenn der Umfang des Gegenstandes nicht auf einmal in die Sinne fallen kann, so höre es auf, sinnlich schön zu sein. Neben dem Formal-Schönen weist Mendelssohn aber auch auf die Nachahmung von erhabenen Gegenständen hin. In seiner Schrift "Betrachtungen über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften", die er anschließend an die "Betrachtungen" abfaßte - es wird hier die umgearbeitete und verbesserte Ausgabe von 1771 benutzt - behandelt er das "Sinnlichunermeßliche" in der Kunst, dessen Nachahmung das "Große" genannt wird. Das Sinnlichunermeßliche entsteht, wenn die Grenzen eines Gegenstandes, einer Idee, immer mehr ausgedehnt werden, bis sie für die Sinne ganz verschwinden. Das Große ist keine ein-

geschränkte Größe, sondern eine, die "grenzenlos scheint", und "ein angenehmes Schauern zu erwecken im Stande ist" (JubA 1, 456). Diese Größe wird in der Kunst ausgedrückt durch Wiederholungen in gleichen Abständen in Raum und Zeit eines einzigen unveränderten Eindrucks, einförmig und sehr oft. Als Beispiel wählt Mendelssohn einen Säulengang (JubA 1, 456).

Die sinnlich vollkommene Vorstellung des Unermesslichen wird "erhaben" genannt, die Erscheinung, die sie hervorruft, "Bewunderung". "Wenn man also das Erhabene nach seiner Wirkung beschreiben wollte; so könnte man sage, es sey das Sinnlichvollkommene in der Kunst, das Bewunderung zu erregen im Stande ist" (JubA 1, 458).

Am Beispiel der "Bewunderung" setzt Mendelssohn wieder den Unterschied zwischen dem Gegenstand der Nachahmung und der Nachahmung selbst, dem Werke des Künstlers, auseinander. Entweder erregt der Gegenstand selbst Bewunderung oder, wenn der Gegenstand an sich nicht bewunderungswürdig ist, kann die Nachahmung durch den Künstler bewunderungswürdig sein;

und in so weit ein jedes Werk auch ein Abdruck der Vollkommenheiten des Werkmeisters ist, so trifft die Bewunderung in dem letzten Falle auch vornehmlich den Künstler und seine vortrefflichen Eigenschaften. Man bewundert seinen großen Witz, sein Genie, seine Einbildungskraft und übrigen zu einem so würdigen

Endzweck harmonisierende Seelenvermögen, deren unsichtbares Wesen er in seinem Werke zu offenbaren gewußt hat. Was uns bey der Kunst, als Kunst betrachtet, vorzüglich gefällt, ist die Rücksicht auf die Geistesgaben des Künstlers, die sie anschauend zu erkennen geben. Wenn sie also die Kennzeichen eines ungemeinen Genies, oder sonst eines ausserordentlichen Talentes an sich tragen; so erregen sie unsere Bewunderung (JubA 1, 460).

Somit stellt Mendelssohn, wie früher Schlegel, den Künstler in den Mittelpunkt der Nachahmung. Ebenso, wenn er sagt: "Niemals werden wir so entzückt, als wenn wir die Vollkommenheit des Geistes bewundern" (JubA 1, 461).

Ob Nachahmungen der Natur durch Wahrheit, Ordnung oder Vollkommenheit Vergnügen verursachen, es entstehen stets Schwierigkeiten, wenn bewiesen werden soll, daß die Nachahmung von Bösem, Unsittlichem und Schrecklichem in der Natur den Leser oder Betrachter vergnügt. Auch Mendelssohn nimmt zu diesem Problem Stellung. Da er behauptet, daß nur Vollkommenheiten vergnügen, muß er beweisen, daß die Unvollkommenheiten der Natur Vollkommenheiten in der Kunst sein können.

In den Briefen geht es um die Frage, warum Unvollkommenheiten in der Natur: Unglück, Unsittliches, wie ein Selbstmord, auf der Bühne gefallen. Nachdem Mendelssohn zwischen Natur und Kunst einen Trennungsstrich gezogen hat: "Die Schaubühne hat ihre besondere

Sittlichkeit" (JubA 1, 94), antwortet er, daß unsere Seele "sich an nichts vergnügen könne, als was sich ihr unter der Gestalt einer Vollkommenheit darstellt" (JubA 1, 108). Trauerspiele "müssen unser Mitleiden rege machen um zu gefallen ... Das Vergnügen, das sie uns gewehren, richtet sich nach Maaßgebung des Mitleids, das sie bey uns erregen" (JubA 1, 108). Mitleid ist eine "Vermischung von angenehmen und unangenehmen Empfindungen ... Sie [die Gemüthsbewegung des Mitleids] ist nichts als die Liebe zu einem Gegenstande, mit dem Begriffe eines Unglücks, eines physicalischen Uebels, verbunden, das ihm unverschuldet zugestossen. Die Liebe stützt sich auf Vollkommenheiten, und muß Lust gewähren" (JubA 1, 110).

Hieraus entwickelt Mendelssohn die "Natur unsrer Empfindungen": "Wenn sich einige bittere Tropfen in die honigsüße Schale des Vergnügens mischen; so erhöhen sie den Geschmack des Vergnügens und verdoppeln sine Süßigkeiten. Jedoch nur alsdann, wenn die beiden Arten von Empfindungen, daraus die Vermischung besteht, nicht einander schnurstracks entgegen gesetzt sind" (JubA 1, 110). Mit seiner Theorie der vermischten Empfindungen bringt Mendelssohn einen neuen Gedanken zur Lösung des Problems des Vergnügens an unvollkomme-

nen Gegenständen auf der Bühne. In der "Rapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen" geht er einen anderen Weg, der ihn der Auffassung Du Bos' näher bringt.

Er stellt fest, daß bei einer unangenehmen Empfindung unsere Verabscheuung nicht immer auf die Vorstellung, sondern auf den Gegenstand der Vorstellung gerichtet ist.

Wir wünschen nicht allezeit das Nichthaben der Vorstellung ... sondern in sehr vielen Fällen blos das Nichtseyn des Gegenstandes. Wir mißbilligen das geschehene Böse, wir wünschten, daß es nicht geschehen sey, oder daß es in unsrer Macht stünde, es wieder gut zu machen. Ist aber da Uebel einmal geschehen, ist es ohne unser Verschulden geschehen, und ohne daß wir es verhindern können; so hat die Vorstellung davon vielmehr einen starken Reiz auf uns, und wir wünschten dieselbe zu erlangen (JubA 1, 383).

Das Böse und Unvollkommene erregt eine "vermischte Empfindung, die aus einem Mißfallen an dem Gegenstande, und aus dem Wohlgefallen an der Vorstellung zusammengesetzt ist" (JubA 1, 396). Mendelssohn beruft sich auf Du Bos, der gesagt hatte, "die Seele sehne sich nur bewegt zu werden, und sollte sie auch von unangenehmen Vorstellungen bewegt werden" (JubA 1, 389). Dabei zeigt sich der Vorteil, den die Künste bieten - wie schon Du Bos festgestellt hatte. Die Künste bewegen uns durch unangenehme Gegenstände. Da wir aber nicht die Wirklichkeit vor uns haben, sondern nur eine Nachahmung,

bereiten uns die schrecklichen Begebenheiten Vergnügen:

Empfindsamern und wohlerzogenen Gemüthern sind die grausen Gegenstände der Natur, die den rohen Menschen ergötzen, zu heftig. Sie sympathisieren zu lebhaft mit ihren Nebengeschöpfen, setzen sich in die Stelle der Leidenden, fühlen Schmerzen, wie ihre eigenen und schwächen dadurch das Angenehme der Vorstellung zu sehr. Sollen ihnen dergleichen Vorstellungen gefallen; so muß das Objektive derselben geschwächt, in einige Entfernung gesetzt, oder durch Nebengebegriffe gemildert und verdunkelt werden. Die schrecklichsten Begebenheiten gefallen auch ihnen, aber nicht in der Natur ... Ein ... 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 Bewußtsein, daß wir eine Nachahmung, und keine Wahrheit vor Augen haben, die Stärke des objektiven Abscheus mildert, und das Subjektive der Vorstellung gleichsam hebt" (JubA 1, 389/90).

Während bei der Besprechung des Erhabenen und der Bewunderung der Künstler im Mittelpunkt der Nachahmung gestanden hatte, wurde beim Vergnügen am Häßlichen und Schrecklichen die Wirkung auf das aufnehmende Subjekt betont. Das Konzept von Kunst als Nachahmung der Natur wird auch von Mendelssohn beibehalten. Jedoch änderte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts der Begriff der Natur nicht nur dadurch, daß die Natur als Welt der Objekte Gegenstand der Kunst wurde, sondern auch in der Art, wie die Natur dargestellt wird. Die Natur wird nicht nachgeahmt, wie sie wirklich ist, sondern sie dient dem Künstler als Material, er ist selbst ein Schöpfer. Er formt aus dem Material,

was von dem Kunstbetrachter als Schönheit, Vollkommenheit, Einheit im Mannigfaltigen aufgefaßt werden kann. Diese umgestaltete Natur muß die Elemente der wirklichen Natur enthalten, muß die wirkliche Natur zu sein scheinen; nur so kann Kunst vergnügen, die Menschen bewegen und Leidenschaften erwecken. Aber der Scheincharakter der Nachahmung muß erkannt werden, das Kunstwerk muß als solches geschätzt werden.

Maßgebend für die Nachahmung sind der Künstler, der die Natur in Schönheit und menschlich aufnehmbare Vollkommenheit umtransponiert und das aufnehmende Subjekt, auf das die Kunst wirkt; denn erst durch die Wirkung auf den Menschen, durch das Vergnügen, das sie bereitet, entsteht Kunst.

Die Kunst muß sinnlich sein, getrennt von der Vernunft, um zu überzeugen und zu vergnügen. Andererseits muß die Vernunft den Künstler leiten und dem Aufnehmenden dazu dienen, die Vollkommenheit der Nachahmung zu erkennen und das Genie des Künstlers zu bewerten, was ebenfalls einen Teil des Vergnügens ausmacht. Wie ist die Beziehung zwischen Gefühl, dem Sinnlichen, und der Vernunft in der Kunst? Warum sehnt sich der Mensch danach, bewegt zu werden? Wie kann die Kunst als Nachahmung und Schein eine Schule der

Weltweisen sein?

In den bisher besprochenen Theorie der Nachahmung ist die Abhängigkeit Mendelssohns von seinen Vorgängern offensichtlich. Die Schweizer hatten zahlreiche Probleme aufgeworfen und unter dem Einfluß von Wolff und Dubos Lösungen versucht. Schlegel hatte zur Bewältigung der Probleme beigetragen. Mendelssohn brachte, von der Vollkommenheit ausgehend, eine neue Variation desselben Themas: Kunst als Nachahmung der Natur. In Beantwortung der offenstehenden Fragen und in der tieferen Durchdringung der Probleme setzt sich Mendelssohn von seinen Vorgängern ab, geht seinen eigenen Weg durch Formung seiner Theorie der "ästhetischen Illusion".

III. Nachahmung und Illusion

"Wenn eine Nachahmung so viel Ähnlichkeit mit dem Urbild hat", beginnt Mendelssohn seine Definition der ästhetischen Illusion, "daß sich unsere Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild zu sehen, so nenne ich diesen Betrug eine ästhetische Illusion" (JubA 2, 154). Um die Bedeutung der Mendelssohnschen Illusion zu verstehen, wird es notwendig sein, zu untersuchen, wie sich der Begriff der Illusion, bzw. des Betrugs, in den ästhetischen Theorien vor Mendelssohn entwickelt hat.

Goldstein weist darauf hin, daß Mendelssohn sich bei seiner Theorie der ästhetischen Illusion auf keine Vorgänger beruft. Allerdings reicht wohl, meint Goldstein, "der einfache Gedanke, daß die Wirkung der Kunst auf Phantasietätigkeit und der Virtuosität des Künstlers beruhe, uns Nichtwirkliches als wirklich vorzuzaubern, bis ins Altertum zurück ... Allein sie [die Ästhetiker] verstehen alle unter Illusion mehr den eigentlichen Betrug ... eine Täuschung, der wir momentan ganz und gar unterliegen und deren plötzliche, uns überraschende Entdeckung Freude verursache" (Goldstein, S. 140). Mendelssohn beruft sich tatsächlich nicht auf Vorgänger. Ob aber mit Illusion und Betrug nicht mehr gemeint war als ein "eigentlicher Betrug", kann erst durch eine nähere Untersuchung erwiesen

werden. Außerdem sollte es möglich sein, durch Kontrast mit den vorhergehenden Theorien einen tieferen Einblick in Mendelssohns Auffassung von der ästhetischen Illusion zu gewinnen.

In der Zeit vor Gottsched wurde nicht das Problem der Illusion, des Betruges oder der Nichtwirklichkeit in den poetischen Schriften behandelt, sondern es ging um die Frage, ob die Dichter lügen. Als Ausgangspunkt diente das 9. Kapitel der Poetik des Aristoteles, in dem die historischen Schriften von den poetischen Schriften unterschieden werden. Der Historiker beschreibt die Dinge, wie sie wirklich sind, der Dichter, wie sie sein könnten.¹ In der Tradition konnte "die Wahrheit ohne weiteres durch Wahrscheinlichkeit ersetzt werden ... weil der logisch übergeordnete Zweck der Poesie Wirkung ist: Gemütsbewegungen abgewinnen, annehmlich machen, persuadieren" (Herrmann, S. 33/34). Die Frage nach der "Wahrheit" der Poesie wird der nach ihrer erzieherischen Aufgabe unterstellt, den Menschen intellektuell und moralisch zu beeinflussen - "klüger und besser machen"² In Neumarks Poetischen Tafeln schreibt Kempen:

Aus dieser und andern beyläuffigen Ursachen seind die Alten Poeten ins gemein Fabel-Dichter genennet worden, die durch ihre ungläubliche Gedicht die

einfältigen Leute nur in Irrthum stürzten, daß sie ihnen viel seltzames eingeildet und auf ihre Nachkommen gebracht haben.

Daher mag der erste Haß gegen die Poeten entstanden seyn, daß etliche Leute aus Unverstand mit dem Erastothene die Poeterey vor unnütze Märlein, und die Dichter vor Lügner zu schelten sich entblödet. Welches aber unbillige Auflagen seyn: Alldieweil unter einer Lügen und den Gedichten ein sehr großer Unterscheid. Diese seind zu des Nächsten Schaden und Beleidigung gerichtet, jene aber haben niemals den Vorsatz einen zu vernachtheiligen, sondern durch sinnreich Schwäncke zur Tugend und beliebigen Sitten zu lencken, wie auch andere Weißheit beyzubringen, als zu der die Fabeln nach Strabonis Meinung, die Bahn eröffnen. darum kommt ein Lügner mit dem Poeten in keinem andern Stücke überein, als daß sie beide mit Willen wieder die Wahrheit reden, da sie doch, wie allbereit erwähnt, einen unterscheidlichen Endzweck haben, daraus eines jeden Vorhaben zu beurtheilen ist.³

"Die Poesie kommt damit in ein besonderes Verhältniß zur Wahrheit: wahr ist nicht das, was sie unmittelbar aussagt und vorzeigt, sondern wahr ist das, auf was sie mittelbar verweist, was sie 'bedeutet' " (Herrmann, S. 35).

Für Gottsched ist die Fabel Fiktion. Sie muß "was wahres und was falsches in sich haben: nemlich einen moralischen Lehrsatz, der gewiß wahr seyn muß; und eine Einkleidung desselben in eine gewisse Begebenheit, die sich aber niemahls zugetragen hat, und also falsch ist" (C.D., S. 124). Wolfgang Preisendanz sieht in dem "moralischen Lehrsatz" die Übereinstimmung der Fabel mit den vernünftigen Begriffen von der Natur:

"Als Fiktion ist das Erdichtete Lüge, aber durch die Ubereinstimmung mit den vernünftigen Begriffen von der Natur der Dinge gewinnt diese Lüge den Schein der Wahrheit."⁴

Auch Breitinger fordert in der Critischen Dichtkunst, daß der Dichter, um zu gefallen, die Sache, die er schildert, von der Wahrheit entfernen muß: "Die eigenthümliche Kunst des Poeten bestehet demnach darinnen, daß er die Sachen, die er durch seine Vorstellung angenehm machen will, von dem Ansehen der Wahrheit bis auf einen gewissen Grad künstlich entferne" (CD, S. 139). Durch diesen "Betrug" soll aber die Poesie nur den Eindruck im Aufnehmenden erwecken, den die Natur hervorruft: "Die Kunst des Poeten und des Mahlers, suchet durch den unschuldigen Betrug der künstlichen Nachahmung eben diejenigen Eindrücke in dem Gemüthe der Menschen zu erwecken, welche es von den gegenwärtigen in der Natur vorkommenden Dingen selbst empfangen würde" (CD, S. 84).

Neben der Ähnlichkeit, die die dichterische Vorstellung mit der Natur haben soll, betont Breitinger das Bewegende der poetischen Darstellung: "Die Sachen, die nicht weiter bequem sind, als unsern Vorwitz zu stillen, ziehen uns nicht so sehr an sich, als die

Sachen, die vermögend sind uns das Hertz zu rühren" (CD, S. 85). Die Lust unterrichtet zu werden ist nicht so groß wie "die Lust in Bewegung gesetzt zu werden" (CD, S. 85). Stärker als der Unterricht wirkt die Täuschung: "Die Historie suchet, als eine Zeugin, von der Wahrheit zu unterrichten; die Poesie aber als eine Kunst-volle Zauberin auf eine sinnliche, und eine unschuldig-ergezende Weise zu täuschen (CD, S. 33). Preisendanz sieht darin bereits Ansätze zur Illusionstheorie, denn "dabei gerät Breitinger recht nahe an den Punkt, wo nicht mehr primär die beim inneren Konfrontieren von dichterischer Vorstellung und Natur der Dinge wahrgenommene Ähnlichkeit, sondern schon fast die vollendete Illusion zum Delektierenden der Nachahmung wird" (Preisendanz, S. 75). Für Breitinger ist es nicht mehr nur die Freude am Nachahmen, die ergötzt, sondern die Freude daran, sich in das Zauberreich der durch die Dichtung vermittelten Täuschung zu begeben, in eine andere Welt, die von der Welt der Wirklichkeit verschieden ist.

Breitinger bleibt jedoch in den Grenzen der Aristotelischen Poetik. Bei ihm wie bei Aristoteles findet die schöpferische Nachahmung ihre Grenze doch an der Wahrscheinlichkeit. Andererseits ist die Grund-

lage der Wahrheit nicht ausreichend für die Dichtung, wenn die Wahrheit nicht mit einer "ungewohnten Neuheit" (CD, S. 110) verbunden ist.

Wenn ich demnach sage, daß das Neue und Ungemeine die einzige Quelle des Ergezens sey, welches die Poesie hervorbringet, so begreiffe ich unter diesem Titel des Neuen alles dasjenige, was nicht durch den täglichen Gebrauch und Umgang bekannt und gewohnt, und daher auch in dem Wahne der Menschen gering und verächtlich worden ist; hiemit alles, was selten gefunden wird, was der Zeit oder des Orts halber von unserer Einsicht allzuweit entfernet ist, was mit unsern Begriffen, Sitten und Gewohnheiten nicht übereinstimmt, und eben durch seinen fremden Aufzug die Sinne kräftig einnimmt, und eine aufmerksame und angenehme Bewunderung in uns verursacht (CD, S. 111).

In der angenehmen Verwunderung liegt beim Leser das ästhetische Vergnügen. Das Wunderbare enthält für Breitinger alles, "was uns, dem ersten Anscheine nach, unsren gewöhnlichen Begriffen von dem Wesen der Dinge, von den Kräften, Gesetzen und dem Laufe der Natur, und allen vormahls erkannten Wahrheiten in dem Licht zu stehen, und dieselben zu bestreiten düncket" (CD, S. 130/31).

Das Wunderbare ist für Breitinger "nichts anderes, als ein vermunnetes Wahrscheinliches" (CD, S. 132), "es verkleidet die Wahrheit in eine ganz fremde aber durchsichtige Maßke, sie den achtlosen Menschen desto beliebter und angenehmer zu machen" (CD, S. 130). Es soll "das Gemüthe in eine angenehme und

verwundernsvolle Verwirrung hineinreissen, welche daher entspringet, weil wir mit unserm Verstand durch den reizenden Schein der Falschheit durchgedrungen, und in dem vermeinten Widerspruch ein geschicktes Bild der Wahrheit und eine ergetzende Uebereinstimmung gefunden haben" (CD, S. 129). Das Wunderbare erweist sich als wahrscheinlich, wenn es entweder in einem "Betrug der Sinne, oder in einem Betrug der Affecte und Gemüthes-Leidenschaften, oder endlich in einem Betrug einer allgemeinen Sage oder eines eingewurzelten Wahnes beruhet" (CD, S. 299). In Preisendanz Auffassung geht die Meinung Breitingers dahin,

daß nämlich das Wunderbare immer als Resultat eines subjektiven Gesichtspunktes, als Auffassungs- oder Vorstellungsweise eines Wahns (eines Sinnesbetrugs, eines Affekts, einer Überlieferung, eines Aberglaubens, einer Stimmung, einer erhitzten Phantasie usw.) durchschaut werden muß und daß die Konfrontation von Bild und Wahrheit unverrückt Voraussetzung des Ergötzens bleibt: Der Leser oder Hörer identifiziert sich mit dem Wahn, das heißt er volzieht die Wahrheit der Einbildung, aber zugleich reduziert er dennoch das Wahre der Einbildung auf das Wahre des Verstandes, so daß sich der vermeinte Widerspruch in die verwundernswürdige Übereinstimmung mit seinen gewöhnlichen Begriffen verwandelt (Preisendanz, S. 79).

Obwohl Breitinger nahe an den Zustand der Illusion beim Kunstgenuß herankommt, bleibt er doch der Nachahmungsidee verhaftet, sieht er in der Täuschung der Dichtung etwas, das durchschaut werden muß, um es in

Einklang zu bringen mit der Wahrheit des Verstandes und den gewöhnlichen Begriffen der Wirklichkeit.

Während Breitinger dem Wesen der Illusion sich nähert, ohne noch das Wort "Illusion" zu gebrauchen, wird der Ausdruck "illusion" von Du Bos bereits 1719 benutzt, aber als Mittel der Kunstwirkung verworfen. Du Bos sieht den Wert des Kunstwerkes, wie Breitinger darin, daß es dieselben Gefühle wie die Natur erregt und dadurch den Menschen bewegt, jedoch wendet er sich energisch dagegen, daß die Kunst eine Illusion erzeugt. In den Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture (1719) gibt er dem 43. Kapitel den Titel: "Que le plaisir que nous avons au Théâtre n'est point produit par l'illusion" (Du Bos, S. 451). Er wendet sich gegen die Kritiker (personnes d'esprit), die behaupten, die Illusion sei der Hauptgrund des Vergnügens, das uns Schauspieler und Bilder gewähren. Er findet diese Meinung unhaltbar. Alles, was wir im Theater sehen, dient dazu, in uns Emotionen zu verursachen, aber nicht, uns eine Illusion zu geben. Wenn man sich in eine Illusion versetzen will, geht man zu einem Zauberer (magiciens). Wenn wir ins Theater gehen, sind wir dazu vorbereitet, das zu sehen, was wir wirklich sehen. Der Zuschauer ist sich ständig bewußt, wo er sich

befindet. Er bleibt im Besitze seines Verstandes (bon sens) trotz der lebhaftesten Leidenschaften:

Nous arrivons au théâtre, préparés à voir ce que nous y voyons; & nous y avons encore perpétuellement cent choses sous les yeux, lesquelles d'instant en instant nous font souvenir du lieu où nous sommes, & de ce que nous sommes. Le spectateur y conserve donc son bon sens, malgré l'émotion la plus vive (S. 452).

Was Du Bos hier unter Illusion versteht, ist die platte Illusion des "trompe l'oeil". Er führt viele Beispiele für diese Art von Täuschung an (S. 457/8). Er muß allerdings zugeben, daß sich eine junge sensible Person für einige Augenblicke an eine Illusion - Dieckmann nennt sie "als ob - Illusion"⁵ - verlieren kann, aber niemals hat sie geglaubt, die dargestellten Personen wirklich auf der Bühne zu sehen.

Dieselbe Wirkung beschreibt Du Bos bei der Betrachtung eines Bildes. Auch hier gibt er zu, daß Bilder uns in eine Illusion versetzen können. Aber er weist mit Bestimmtheit die Behauptung ab, daß die Illusion in Schauspielen und auf Bildern den Grund unsres Vergnügens an der Kunst ausmacht, denn u.a. gefallen sie mehr, wenn wir sie zum zweiten Mal sehen. Die Kunstwerke gefallen auch, wenn wir wissen, daß sie Kunstwerke sind und nicht Wirklichkeit.

Je veux bien tomber d'accord de tous ces faits, qui prouvent seulement que les tableaux peuvent

bien quelquefois nous faire tomber en illusion, mais non pas que l'illusion soit la source du plaisir que nous font les imitations Poétiques ou Pittoresques. La preuve est que le plaisir continue, quand il n'y a plus de lieu à la surprise. Les tableaux plaisent sans le secours de cette illusion, qui n'est qu'un incident du plaisir qu'ils nous donnent & même un incident assez rare (S. 455).

Dieckmann versucht diese Einstellung Du Bos'

der Illusion gegenüber zu erklären:

Eine auf dem Gefühlsausdruck aufgebaute Ästhetik steht oder fällt, je nachdem Kunst und Natur getrennt oder in eins gesetzt werden. Es ist wahrscheinlich auch die völlig von der Wirkung des Kunstwerks beherrschte Denkweise, die Du Bos nicht sehen läßt, daß die Frage des Scheins oder der Illusion in der Kunst erst dann fruchtbar wird, wenn man über die platte Illusion hinausgeht. Anders ausgedrückt: die Illusion in der Kunst wird zum Problem nur in der Perspektive des Verhältnisses von Nachahmung und Gegenstand. Im Falle von Du Bos handelt es sich nicht um dieses Verhältnis, nicht um Naturschönes und Kunstschönes, Naturwahres und Kunstwahres, sondern um Naturwirkung und Kunstwirkung; das Problem der Illusion ist an das ästhetische Wohlgefallen gebunden (Dieckmann, S. 44).

Für Du Bos wirkt die Kunst direkt auf das Gefühl, bewegt, erregt Leidenschaften. Der Verstand ist beim Kunstgenuß ausgeschaltet. Auf dieser Grundlage ist ein distanzierteres ästhetisches Wohlgefallen, auf dem das Eingehen in die Welt der Illusion beruht, nicht möglich.

Wie Du Bos wendet sich auch Johann Elias Schlegel gegen die Illusion in der Kunst. - Er gebraucht den Ausdruck "Betrug". Er nimmt Stellung gegen die Leute,

die behaupten, daß der Zweck der Nachahmung im Betrüge läge und daß das Betrogenwerden und dann den Betrug zu entdecken, das sei, was bei einer Nachahmung vergnügt. Diese Leute, zu denen er Breitinger rechnen mag, sind der Ansicht, durch die Verwechslung des Bildes mit dem Vorbild entstehe ein "angenehmer Betrug". In einem Theaterstück z.B. sähen sie die verkleideten Personen für wahrhaft handelnde und ihre Leiden für wahrhafte Leiden. Wenn sie sich darauf besännen, daß es ein Irrtum war, seien sie vergnügt, weil sie auf eine angenehme Art betrogen worden wären (Schlegel, S. 132/33).

Für Schlegel gibt es jedoch keinen angenehmen Betrug. Ein Betrug oder Irrtum ist ein Zeuge "der Schwachheit unseres Verstandes". Er findet in der "genauesten Nachahmung" etwas, das vielmehr "eine Gefahr zu irren" als ein Irrtum ist. Denn das Vergnügen, den Irrtum zu erkennen, findet er kein richtiges, sondern ein "bitteres Vergnügen". Das Vergnügen besteht seiner Ansicht nach darin, den Irrtum zu vermeiden (S. 133/34).

Wie Du Bos gibt Schlegel zu, daß der Zuschauer für kurze Zeit einer Illusion, bzw. einem Betrug verfallen kann, aber diese Täuschung hält er nicht für den Grund des Vergnügens an der Nachahmung. Dieckmann begründete die Ablehnung der Illusion bei Du Bos mit

dessen ganz auf Gefühlsausdruck aufgebauten Ästhetik. Elisabeth Wilkinson begründet Schlegels Verwerfen des Betruges mit der geforderten Distanzierung (detachment), die unsere Haltung gegenüber der Kunst beherrschen soll: "His [Schlegels] chief desire is to draw attention to the element of detachment which is present in our attitude when we look upon art."⁶ Dieckmann hatte festgestellt, daß Du Bos eine "als ob - Illusion" eingeschränkt gelten läßt. Auch Wilkinson weist darauf hin, daß Schlegel beim Drama eine Illusion für möglich hält: "He thus implies that a drama in itself, apart from factors of production, is capable of creating illusion; that, although it may not deceive the senses, it can succeed in deceiving the emotions (Wilkinson, S. 76). ... But this kind of emotional illusion Schlegel also rejects as an explanation of aesthetic pleasure" (Wilkinson, S. 77).

Obwohl Schlegel mit seiner bei der Kunstbetrachtung geforderten Distanzierung dem nahe kommt, was Dieckmann "ästhetisches Wohlgefallen" nannte, sieht er in der Illusion eine Gefahr, da er in ihr nur einen "eigentlichen Betrug" vermutet, wie man an seinen Beispielen erkennt.⁷

Johann Heinrich Schlegel kritisiert im Vorwort

zu den Werken seines Bruders Johann Elias dessen Einstellung zur Illusion und verweist dabei auf die Schriften Batteuxs.⁸ Batteux spricht zur Begründung dafür, daß uns Unvollkommenes der Natur in der Kunst gefällt, von dem Werte der Täuschung durch die Kunst. Da uns die Emotion des Schreckens zwar gefällt, die wirkliche Gefahr jedoch mißfällt, müßten beide getrennt werden. Das täte die Kunst. Sie stelle uns die Gefahr dar, die wir für einen Augenblick für Wirklichkeit nehmen, und neben der wirklichen Gefahr zeige sie sich selbst, um uns die Freude der Bewegung zu geben ohne unangenehme Beimischung: z.B. eine gemalte Schlange, in der wir einen Augenblick lang eine wirkliche Gefahr vermuten. Wenn wir dann sehen, daß es sich um Kunst und nicht um Wirklichkeit handelt, freut sich unsere Seele, der Gefahr entgangen zu sein wie über ein wirkliches Glück.

Dans la Nature ils [les objets] faisoient craindre notre destruction, ils nous causoient une émotion accompagnée de la vue d'un danger réel: & comme l'émotion nous plaît par elle-même, & que la réalité du danger nous déplaît, ils s'agissoit de séparer ces deux parties de la même impression. C'est à quoi l'Art a réussi; en nous présentant l'objet qui nous effraie, & en se laissant voir en même tems lui-même, pour nous rassurer & nous donner, par ce moyen, le plaisir de l'émotion, sans aucun mélange désagréable. Et s'il arrive par un heureux effort de l'Art, qu'il foit pris un moment pour la Nature elle-même, qu'il peigne par exemple un serpent, assez bien pour nous causer les allarmes d'un danger véritable; cette terreur

est aussitôt suivie d'un retour gracieux, où l'ame jouit de sa délivrance comme d'un bonheur réel. Ainsi l'imitation est toujours la source de l'agrément (Batteux, S. 87/88).

Illusion als eine momentane Täuschung, gefolgt von der Erkenntnis, Kunst und nicht Natur vor sich zu haben, ist auch der Ausgangspunkt der Mendelssohn'schen ästhetischen Illusion. Aber der Zusammenhang, in dem dies geschieht, und die psychologischen und ethischen Konsequenzen gehen weit über Batteux hinaus. Um diesen Zusammenhang zu erkennen, muß untersucht werden, wie Mendelssohn zum Konzept der ästhetischen Illusion gelangt.

Mendelssohns Illusionstheorie

Mendelssohn erklärt den Begriff der Illusion in seiner Schrift "Von der Herrschaft über die Neigungen". Diese Abhandlung verfaßte er in der Zeit des Briefwechsels mit Lessing und Nicolai über das Trauerspiel, beginnend im November 1756. Die Schrift selbst erschien 1757 in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. "Von der Illusion" ist die Überschrift des letzten Teils der Abhandlung. Der Zusammenhang der "Illusion" mit den vorhergehenden Abschnitten ist nicht leicht zu erkennen. Da er aber Aufschluß geben sollte über Mendelssohns ursprüngliche Einstellung

zur Illusion, ist es wichtig ihn zu finden.⁹ Mendelssohn schreibt über die Art der Abfassung an Lessing: "Ich habe sie [die Blätter] ohne Ordnung und Zusammenhang, fast wie ich sie [die Gedanken] gehabt habe, zu Papier gebracht" (JubA. 11, 102).

Zunächst untersucht Mendelssohn den Bewegungsgrund, der unsern Willen bestimmt, zu handeln oder nicht zu handeln. Dieser Bewegungsgrund muß uns "die Vorstellung einer Schönheit oder Vollkommenheit gewähren, wenn er uns zu Handlungen antreiben will, et vice versa" (JubA 2, 149). Für die Quantität des Bewegungsgrundes stellt Mendelssohn eine Gleichung auf: $\frac{m \cdot p}{t}$ (m = das Gute, p = Deutlichkeit, t = Zeit). "Je mehr Gutes in der Vorstellung einer Sache enthalten ist, je deutlicher wir das Gute einsehen und je weniger Zeit erfordert wird, es völlig zu übersehen, desto größer ist die Begierde, desto angenehmer der Genuß" (JubA 2, 149). Daraus schließt Mendelssohn: "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 2, 150). Wenn nun diese Zeit sehr kurz ist, "so können die Begriffe so dunkel werden,

daß sich die Seele weder des Bewegungsgrundes, noch ihrer eigenen Entschließung bewußt ist, und dennoch in dem Körper solche Bewegungen hervor bringen, die zu einer andern Zeit einen überlegten Rathschluß erfordert hätten" - selbst wenn die Deutlichkeit so vermindert wird, "daß öfters gar das Bewußtseyn aufhört" (JubA 2, 150).

Auf diese Weise versucht Mendelssohn den großen Impact des auf die Sinne Wirkenden und dessen Überwiegen über die Vernunft zu erklären - selbst wenn es nicht ins Bewußtsein tritt. Er gibt ein Beispiel dafür, daß das die Sinne, die unteren Seelenkräfte, Beeinflussende stärker in uns wirkt als die Vernunft:

Die Seele kann durch einen richtigen Vernunftschluß einsehen, A. sey gut, und sich dennoch zu B. entschließen, wenn ihr die untern Seelenkräfte in B. zwar dunkel, aber doch eine größere Menge des Guten, und in einer geringern Zeit vorstellen, wie solches in einer Leidenschaft, - als von welcher der Dichter redet, - jederzeit wirklich geschieht (JubA 2, 150).

Nun folgt die Anwendung dieser psychologischen Erfahrung auf die Praxis. Sollen wir zu einer Handlung, zu "einem tugendhaften Wandel", aufgemuntert werden, "so muß man sich nicht begnügen, uns die Löblichkeit der Tugend nach aller Strenge demonstriert zu haben; sondern man muß uns mit einer großen Menge von Bewegungsgründen bekannt machen, und wir müssen lernen,

diese Menge von Motiven schnell zu überdenken" (JubA 2, 150/51). Das kann geschehen durch die "Gewohnheit" oder vermittels der "anschauenden Erkenntnis".

Durch die "Gewohnheit" oder Übung "wird eine jede Fähigkeit in unsrer Seele zu einer Fertigkeit", das heißt, wir können etwas so geschwind verrichten, "daß wir uns nicht mehr alles dessen bewußt bleiben, was wir dabey vorgenommen" (JubA 2, 151) - man könnte sagen, es wird automatisch. Auf diese Weise können vernunftsbegründete Lehren der Weltweisheit und Sittenlehre und Gesetze der Natur in unsrer Seele eine solche Stärke erlangen, daß sie den Neigungen und Leidenschaften die Waage halten. "So wie der Künstler die ihm vorgeschriebene Regeln so oft ausüben muß, bis er sich in wählender Ausübung der Regeln nicht mehr bewußt ist, ebenso muß es der moralische Mensch mit den Gesetzen der Natur machen, wenn er seine untern Seelenkräfte mit den obern in Harmonie bringen will" (JubA 2, 152).

Die "anschauende Erkenntnis" definiert Mendelssohn in den "Betrachtungen": "Man nennt ... eine Erkenntnis anschauend, wenn der Gegenstand derselben unseren Sinnen entweder unmittelbar gegenwärtig ist, oder durch solche Zeichen vorgestellt wird, die uns die Ideen des Bezeichneten

deutlicher einsehen lassen, als das Zeichen selbst" (JubA 1, 170). Die anschauende Erkenntnis wird somit wie die sinnliche Erkenntnis vermittels der Sinne erlangt. Ein Gegenstand der Schönheit kann entweder anschauend oder sinnlich vorgestellt werden: "Eine jede Vollkommenheit ... die fähig ist anschauend oder sinnlich vorgestellt zu werden, kann einen Gegenstand der Schönheit abgeben" (JubA 1, 170). Da die Schönheit mit dem unteren Erkenntnisvermögen erkannt wird, wirkt alles anschaulich Dargestellte auf das untere Erkenntnisvermögen. Diese in den "Betrachtungen" geäußerten Gedanken Mendelssohns erleichtern das Verständnis der nun in der "Herrschaft über die Neigungen" folgenden Ausführungen.

Die zweite Möglichkeit, "in den Willen zu wirken", fährt Mendelssohn in der "Herrschaft über die Neigungen" fort, ist gegeben, "wenn wir die symbolischen Schlüsse der practischen Sittenlehre in eine anschauende Erkenntniß verwandeln, das heißt, wenn wir sie von den abstracten Begriffen auf einzelne Begebenheiten in der Natur zurück führen, und die Anwendung derselben aufmerksam beobachten" (JubA 2, 152), denn dann werden alle Teile und Folgen dieser Schlüsse auf einmal übersehen, die Zeit wird vermindert und dadurch, gemäß der Quantitätsformel, die Wirksamkeit vermehrt.

Die anschauende Erkenntnis wird erlangt durch eigene Erfahrung, durch Beispiele, z.B. in der Geschichte, oder durch Erdichtungen. Den Erdichtungen gibt Mendelssohn den Vorzug über eigene Lebenserfahrungen und wahren Begebenheiten in der Geschichte, weil sie u.a. "durch die Nachahmung angenehmer werden" (JubA 2, 153). Somit weist Mendelssohn der Nachahmung ihren Platz in seinem Denkvorgang zu, und zwar mit allen ihren Wirkungsmöglichkeiten auf den Menschen, wie Schönheit, Vergleich zwischen Abbild und Urbild, als Mittel zu dem Zweck, eine größere Gewalt auf die Neigungen auszuüben und in den Willen zu wirken.

Wie Mendelssohn vorher die Beherrschung der Neigungen vermittels der Gewohnheit davon abhängig gemacht hatte, daß die oberen und unteren Erkenntnisse sich im Einklang befinden, so betont er auch jetzt wieder: "Wer die symbolische Erkenntnis von dem Werthe der Tugend mit der anschauenden Erkenntnis verbindet, der hat seine untern Seelenkräfte mit den obern übereinstimmend gemacht, und ist völlig tugendhaft" (JubA 2, 153). Denn wer sittlich sein will nur durch die Vernunft, kann das Ziel nicht erreichen, wenn sich die sinnliche Lust widersetzt, denn deren Quantität ist größer. Die symbolische Erkenntnis genügt also

nicht sittlich zu sein. Die anschauende Erkenntnis allein ist jedoch trügerisch, "weil unsere Urtheilskraft leicht verführt werden kann, wenn sie sich mit Exempeln ohne Beweis begnügt" (JubA 2, 153). Daher ist es nötig, daß beide Erkenntnisse zusammenwirken.

Mendelssohn führt zwei Eigenschaften an, die Voraussetzung sind für die anschauende Erkenntnis: die "sittliche Empfindlichkeit" und das "Temperament". "Die sittliche Empfindlichkeit besteht in einer schnellen Vorstellung des wahren oder scheinbaren Guten, das in einem Gegenstand anzutreffen ist" (JubA 2, 153). Sie ist ohne Hilfe der Urteilskraft gegen tugendhafte und lasterhafte Neigung gleichgültig. Das Temperament allein macht den Menschen weder tugendhafter noch lasterhafter, es vermehrt oder vermindert nur die angeborene sittliche Empfindlichkeit.

Nachdem der weitere Rahmen gegeben ist, kann Mendelssohn sich der Nachahmung zuwenden, als einem der Hauptmittel, Einfluß auf unsere Neigungen zu nehmen. Die Nachahmung vergnügt durch die Ähnlichkeit des Abbildes mit dem Urbild. "Wenn eine Nachahmung so viel ähnliches mit dem Urbilde hat, daß sich unsere Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen; so nenne ich diesen Betrug eine

ästhetische Illusion" (JubA 2, 154). Wenn eine Nachahmung schön sein soll, muß sie sinnlich sein, der Dichter muß vollkommen sinnlich reden, muß uns "ästhetisch illudieren". Die oberen Seelenkräfte müssen aber wissen, daß es sich um eine Nachahmung und nicht um die Natur handelt, denn das Vergnügen der Nachahmung besteht in der anschauenden Erkenntnis der Übereinstimmung des Abbildes mit dem Urbild.

Auf diese Weise werden beide Erkenntniskräfte durch die Nachahmung beansprucht: die unteren, um illudiert zu werden, die oberen, um die vollkommene Nachahmung festzustellen:

Es gehören also folgenden beiden Urtheile dazu, wenn wir an einer Nachahmung Vergnügen finden wollen: "dieses Bild gleicht dem Urbilde." - "Dieses Bild ist nicht das Urbild selbst." - Man sieht leicht, daß jenes Urtheil vorangehen muß, daher muß die Ueberzeugung von der Ähnlichkeit intuitive, oder vermittels der Illusion, die Ueberzeugung hingegen, daß es nicht das Urbild selbst sey, kann etwas später erfolgen, und daher mehr von der symbolischen Erkenntniß abhängen (JubA 2, 154).

Zunächst muß der Aufnehmende vom Kunstwerk gepackt werden, muß sich ihm völlig ergeben, muß ein Teil des Kunstwerks werden. Dies kann nur geschehen durch Intuition und Illusion, weil diese sinnlich wirken und die Sinne schneller überzeugt werden, mehr auf einmal erfassen können als das Denken. Dann kommt

die langsamere Vernunft und macht dem Aufnehmenden klar, daß es sich nicht um das Urbild, sondern um eine Nachahmung handelt.

Zur ästhetischen Illusion gehören beides: Sinne und Vernunft, daher bewirkt die anschauende Erkenntnis, ebenso wie die Gewohnheit, eine Vereinigung der unteren und oberen Seelenkräfte, somit kann sie uns zum sittlichen Handeln veranlassen. Kunst besteht für Mendelssohn nicht um der Kunst willen, sondern ist "engagierte" Kunst. Aber nicht von Seiten des Künstlers - im Gegensatz zur Tradition: persuasio oder zu Gottsched: moralische Wahrheit. Der Dichter muß sein Denken und Fühlen völlig sinnlich ausdrücken, ohne einen Zweck, ohne bessern zu wollen.

Mendelssohn unterscheidet zwischen Künstler, Natur und Betrachtenden: "Einem jeden endlichen Dinge kömmt eine dreyfache Form zu. Eine im Geiste des Künstlers, der sie hervorbringen will, die zweite in der Natur der Dinge, alwo sie mit der Materie verbunden ist, und die letzte im Geiste des Betrachtenden" (JubA 2, 255). Die Urbilder in der Natur sind materielle Dinge. Im Geiste des Künstlers werden sie in sinnliche Abbilder verwandelt. Im Geiste des Betrachtenden werden die Bilder sinnlich mit Hilfe der Illusion aufgenommen.

Aber dann tritt im Betrachtenden die Vernunft hinzu. Die stellt einmal fest, daß das Abbild nicht die Natur ist und freut sich an der gelungenen Nachahmung durch den Dichter. Zweitens entsteht durch das Widerspiel zwischen anschauender und symbolischer Erkenntnis eine Harmonie zwischen unteren und oberen Seelenvermögen. Der Betrachter hat die Möglichkeit, über das durch die Kunst Erfahrene nachzudenken, kann Stellung dazu nehmen und sich zum Handeln entschließen.

Die von Mendelssohn erdachte Theorie der ästhetischen Illusion wird durch Auseinandersetzung mit Lessing und Nicolai im Briefwechsel über das Trauerspiel weiterentwickelt. Friedrich Nicolai eröffnet den Briefwechsel durch seinen Brief vom 31. August 1757. Er schreibt darin, daß es nicht der Zweck des Trauerspieles ist, Leidenschaften zu reinigen, wie man es so oft dem Aristoteles nachgesprochen hat. Er setzt "den Zweck des Trauerspiels in die Erregung der Leidenschaften" (JubA 11, 58). Lessing bestätigt dies in seinem Brief vom November: "Die Tragödie soll Leidenschaften erregen" (JubA 11, 65). Er findet "keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleiden" (JubA 2, 65). Für Lessing ist die Bestimmung der Tragödie diese:

"sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern.
 ... Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch"
 (JubA 11, 67).

In dem Briefe vom 23. November, in dem er zum ersten Mal in den Briefwechsel eingreift, kommt Mendelssohn auf die Illusion zu sprechen. Er wendet sich gegen Lessings Ansicht, daß das Mitleid derjenige Teil des Trauerspiels sei, der dieses angenehm macht. "Es scheint mir immer, als wenn eine jede Illusion vom Schrecken, auch ohne Beyhülfe des Mitleids, angenehm seyn müsse" (JubA 11, 73). Eine weitere Diskussion über die Illusion verweist er auf eine spätere Zeit: "Ueber alles dieses wollen wir uns weitläufiger heraus lassen, wenn wir erst unsere Gedanken von der Wirkung der theatralischen Illusion, und von dem Streite derselben mit der deutlichen Erkenntniß, in Ordnung gebracht haben" (JubA 11, 73).

In seinem Briefe an Lessing vom Dezember entwickelt Mendelssohn seine Gedanken über die symbolische und sinnliche Erkenntnis:

Alle unsere Urtheile gründen sich entweder auf einen deutlichen Vernunftschluß, oder auf eine undeutliche Erkenntniß, die man in Sachen, welche die Wahrheit angehen, Einsicht, in Sachen aber, die die Schönheit betreffen, Geschmack zu nennen pflegt. Jene stützt sich auf eine symbolische Erkenntniß, auf die Wirkung der oberen Seelenkräfte; diese hingegen auf eine intuitive Erkenntniß, auf

die Wirkung der unteren Seelenkräfte. Es ist Ihnen bekannt, daß öfters der Geschmack oder die Einsicht (Bonsens) mit der symbolischen Erkenntniß streiten könne, ja daß die erstere öfters einen größeren Einfluß in unseren Willen hat, als die letztere (JubA 11, 84).

Da es der Geschmack ist, der über Schönheit, über Kunst urteilt, trennt Mendelssohn scharf zwischen der theatralischen Sittlichkeit und der symbolischen Erkenntnis, zwischen Schönheit und Wahrheit. "Die theatralische Sittlichkeit gehört nicht vor den Richterstuhl der symbolischen Erkenntniß" (JubA 11, 84). In dem Theater wünschen wir, daß der Dichter unsere intuitive Erkenntnis, unsere Sinne, von seinen Charakteren überzeugt. Im Theater wollen wir uns der Illusion ergeben. "Wir verdunkeln gern die deutlichen Vernunftschlüsse, die sich unserer Illusion widersetzen; so wie wir uns vermittels der Illusion in ein ander Klima, in andre Umstände, und unter andre Menschen versetzen, um die Stärke der Nachahmung recht nachdrücklich zu fühlen" (JubA 11, 85). Die nach beendeter Illusion wieder einsetzende Vernunft muß verhindern, daß die Illusion mit der Welt der Wirklichkeit verwechselt wird. Denn, wenn die deutliche Erkenntnis nicht stark genug ist, "der Illusion die Stange zu halten, wird der Wunsch zur Nacheiferung anhaltend seyn, und sogar in Thaten ausbrechen" (JubA 11, 85). Mendelssohn

erläutert an einem Beispiel die Wirkung der nicht durch die Vernunft in Schach gehaltenen Illusion: "Ein Beispiel sey Carl der XII., und jener Engländer, der sich, nachdem er den Cato hat aufführen sehen, ermordete, da man alsdenn folgenden Spruch bey ihm fand: What Cato does and Addison approves cannot be wrong" (JubA 11, 85).

Im Gegensatz hierzu steht die Wirkung der "ästhetischen Illusion": Die Vernunft erkennt das auf der Bühne Gesehene als Nachahmung; sie hat die Möglichkeit, über das durch die Sinne vermittelt der Illusion Erfahrene zu urteilen und ihre Schlüsse zu ziehen; sodann kann sie den Menschen leiten, in einer ähnlichen Situation vernünftig zu handeln. In erster Linie jedoch dient die Vernunft dazu, die Kunst als Nachahmung und Schein zu erkennen. In der Tragödie selbst hat die Vernunft nichts zu suchen. Mendelssohn betont: "Der Endzweck des Trauerspiels sey nicht eigentlich, die Sitten zu verbessern" (JubA 11, 85). "Auch das Mitleiden kann uns zu Untugenden bringen, wenn es nicht von der Vernunft regiert wird, von der kalten symbolischen Vernunft, die man gänzlich von dem Theater verbannen muß, wenn man gefallen will" (JubA 11, 86).

In seinem Brief vom Januar erklärt Mendelssohn die sittliche Wirkung des Trauerspiels näher. Er be-

streitet, daß die Poesie nichts zur Besserung der Sitten beitragen könne, behauptet jedoch, daß die Besserung der Sitten nicht der Hauptzweck des Trauerspielles sei, "weil die Nachahmung immer noch vollkommen seyn kann, wenn auch die zum Grunde liegende Sittlichkeit nicht völlig mit der Vernunft übereinstimmt"

(JubA 11, 102). Die ästhetische Illusion sei wirklich im Stande, die oberen Seelenkräfte eine Zeitlang zum Schweigen zu bringen. Dasselbe sei mit Lessings Mitleiden der Fall. Die Fertigkeit zu bemitleiden habe auch nicht immer eine gute Wirkung, wie er in seiner Abhandlung an Hand der "sittlichen Empfindlichkeit" darlege. Illusion und Mitleiden erhöhen nur die sittliche Empfindlichkeit. Diese ist jedoch gegenüber Gut und Schlecht neutral. Sie macht "ohne Hülfe der Urtheilskraft unser Gefühl nur zärtlicher" und treibt uns an, "Sowohl wahren als scheinbaren Gütern mit größerer Begierde nachzujagen" (JubA 11, 102).

Obwohl die Tragödie uns nicht direkt sittlich beeinflußt, hat sie eine indirekte sittliche Wirkung, indem sie die sittliche Empfindlichkeit durch Illusion erhöht und dadurch die Motivation zum sittlichen Handeln belebt. "Sie ansehen, wie zuträglich es der Tugend sey, wenn die allgemeinen abstracten Begriffe

auf einzelne Fälle reducirt werden. ... Unsere symbolische Erkenntniß wird allemahl in eine anschauende verwandelt, die Gewalt der Motive wird belebt, und ihre Quantität größer, als die Quantität der sinnlichen Lust, die sich ihr widersetzt" (JubA 11, 102).

Während Mendelssohn zwischen der direkten und indirekten Wirkung des Theaters unterscheidet, um die Notwendigkeit der Illusion zu beweisen, da nur diese die Quantität der symbolischen Erkenntnis erhöhen kann, trennt Lessing zwischen der Aufführung eines Schauspiels und der Dichtung, um die Illusionstheorie zu widerlegen. Lessing meint, daß die Lehre von der Illusion den dramatischen Dichter nichts angehe, weil die Vorstellung eines Stückes das Werk einer anderen Kunst als der Dichtung sei. "Das Trauerspiel muß auch ohne Vorstellung und Akteurs seine völlige Stärke behalten; und diese bey dem Leser zu äußern, braucht sie nicht mehr Illusion als jede andre Geschichte" (JubA 11, 97). Lessing bezieht also die Illusion nur auf das aufgeführte Schauspiel.

Mendelssohn fügt, vielleicht durch den Einwurf Lessings veranlaßt, einen weiteren Abschnitt zu seiner Schrift "Von der Herrschaft über die Neigungen" hinzu, um zu zeigen, daß er nicht die bei der Aufführung

eines Schauspiels hervorgerufene Illusion meint, sondern die Illusion, die jede Dichtung hervorruft:

Da uns die Nachahmung an und für sich selbst nicht so sehr vergnügt, als die Geschicklichkeit des Künstlers, der sie zu treffen gewußt hat, so setzen wir uns bey der Beurtheilung der schönen Künste über alles hinweg, wozu keine größere Geschicklichkeit von Seiten des Künstlers erfordert worden wäre, es nachzuahmen.

- a) Daher sind die äußerlichen Verzierungen bey einer dramatischen Vorstellung nur zufällig, und öfters schädlich, wenn sie durch ihre eigene Schönheit unsere Aufmerksamkeit von der Vorstellung abwenden. Es ist genug, wenn die Verzierungen nicht durch einen offenbaren Widerspruch der Illusion schaden.
- b) Ja es ist nicht einmal nöthig, daß ein dramatisches Stück aufgeführt würde, um zu gefallen. Wer beim Lesen urtheilen kann, ob der Dichter sein Stück mit der gehörigen Kunst ausgearbeitet, und ob er es so gemacht hat, daß es durch die lebendige Vorstellung eines höheren Grades der Nachahmung fähig werden kann; der kann die äußere Vorstellung leicht entbehren (JubA 2, 154/5).

Auch auf die im Brief vom 23. November erwähnte "Illusion des Schreckens" geht Mendelssohn nun in seiner Abhandlung ein. Gleichzeitig berührt er das in den Briefen aufgekommene Problem, warum uns das Schreckliche in der Nachahmung gefällt: "Das beste Mittel, uns intuitive von dem Werthe der Nachahmung zu überzeugen, ist, wenn vermittelt der Illusion unangenehme Leidenschaften in uns erregt werden" (JubA 2, 155). Als Beispiel führt er die von Aristoteles, und dann auch von Batteux, erwähnte gemalte Schlange an,

die uns desto besser gefällt, je mehr wir davor erschrecken. Er widerspricht der Ansicht des Aristoteles, daß wir uns deshalb an der gemalten Schlange ergötzen, weil wir von der vermeinten Gefahr befreit worden wären. Mendelssohn faßt das Problem von der Nachahmung her auf: "Ich glaube vielmehr, der kurze Schrecken überführt uns intuitive, daß das Urbild getroffen sey" (JubA 2, 155). Der Schrecken ist ein Beweis der vollkommenen Nachahmung.

Als weiteres Beispiel dafür, daß uns unangenehme Affekt in der Nachahmung gefallen, führt Mendelssohn die Musik an. Gleichzeitig kann er auf die Wichtigkeit des nach der Illusion kommenden von der Vernunft hervorgerufenen zweiten Urteils: "Dieses Bild ist nicht das Urbild selbst" hinweisen:

Der Musicus kann uns zornig, betrübt, verzweiflungsvoll u.s.w. machen, und wir wissen ihm Dank für die unangenehmen Leidenschaften, die er in uns erregt hat. Man sieht aber, daß in diesen Fällen das zweite Urtheil: diese Affecten sind nur nachgeahmt, unmittelbar auf den Affect folgen muß, weil sonst die unangenehme Empfindung, die aus dem Affecte entspringt, größer seyn würde, als die angenehme, die eine Wirkung der Nachahmung ist (JubA 2, 155).

Es liegt Mendelssohn viel daran, Lessing von der Bedeutung der ästhetischen Illusion für die Kunst zu überzeugen. Wichtig ist ihm der Begriff der ästhetischen Illusion, nicht die Bezeichnung, die er

diesem Begriffe gegeben hat. Daher schreibt er in seinem Brief vom Januar 1758 an Lessing: "wenn ich dem Worte Illusion nicht, den Verstand gegeben, den es nach dem Sprachgebrauch haben sollte, so streichen Sie es immer durch, und setzen ein anderes Zeichen dafür hin" (JubA 11, 103).

Im Briefe vom 2. Februar äußert Lessing seine Ansicht über Mendelssohns Schrift Von der "Herrschaft über die Neigungen". Er ist mit allem einverstanden - außer mit Mendelssohns Gedanken über die Illusion, wenn er auch gegen das Wort nichts einzuwenden hat:

Ihre Gedanken von der Herrschaft über die Neigungen, von der Gewohnheit, von der anschauenden Erkenntniß sind vortreflich, Sie haben mich so überzeugt, daß ich mir auch nicht einmahl einen logischen Fehlstreich dawider übrig gelassen finde. Warum kann ich von Ihren Gedanken über die Illusion nicht eben das sagen! Hören Sie meine Zweifel dagegen; aber machen Sie sich gefaßt, eine Menge gemeiner Dinge vorher zu lesen, ehe ich darauf kommen kann. Ueber das Wort werde ich Ihnen keine Schwierigkeiten machen (JubA 11, 105).

Für Lessing sind alle Leidenschaften, auch die unangenehmsten, angenehm. Denn alle Leidenschaften sind entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen und bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung sind wir uns "eines größeren Grads unserer Realität bewußt" (JubA 11, 105), daher muß diese Bewußtsein angenehm sein. Er begründet die angenehme Empfindung beim Anblick der gemalten Schlange damit,

daß wir zwar zuerst erschrecken, weil wir die Schlange für eine wirkliche halten; wenn wir aber gewahr werden, daß es keine wirkliche Schlange, sondern nur ein Bild ist, empfinden wir "die Lust, die mit der Leidenschaft, als einer bloßen stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist" (JubA 11, 106). Dieselbe Wirkung zeigt Lessing am Beispiel vom Musicus, der uns zornig macht und dem wir dafür Dank wissen. Auch hier gefällt uns der unangenehme Affekt in der Nachahmung. "Die unangenehmen Affekte in der Nachahmung gefallen uns deswegen, weil sie in uns ähnliche Affekte erwecken, die auf keinen gewissen Gegenstand gehen. Der Musicus macht mich betrübt; und diese Betrübniß ist mir angenehm, weil ich diese Betrübniß blos als Affekt empfinde, und jeder Affekt angenehm ist ... Wozu brauchen wir nun hier die Illusion?" (JubA 11, 106/7).

In seinem Antwortschreiben gibt Mendelssohn Lessing recht in bezug auf die Realität, der wir uns bei Leidenschaften bewußt sind, nur drückt er denselben Gedanken in anderen Worten aus: "Das Vermögen, Vollkommenheiten zu lieben, und Unvollkommenheiten zu verabscheuen, ist eine Realität, und also eine Vollkommenheit. Die Ausübung derselben muß uns also nothwendig Vergnügen gewähren" (JubA 11, 108). Für Mendels-

sohn ist Begierde gleich Vollkommenheit lieben und Verabscheuung gleich Unvollkommenheiten verabscheuen. Da für Mendelssohn der Ausgangspunkt aller ästhetischen Überlegungen die Vollkommenheit ist, übersetzt er Lessings Gedanken in seine Sprache. Die Gleichsetzung zwischen Vollkommenheit und Realität hatte er schon in den Briefen bestimmt: "Die Vollkommenheit der Seele besteht ... in dem Grade ihrer Vorstellungskraft, oder, welches eben so viel, ihrer Wirklichkeit (Realität)" (JubA 1, 99). Er hatte den Begriff der Realität aber nicht auf die Vollkommenheit der Kunst bezogen. Daher fährt er fort: "Schade, daß mir diese feine Betrachtung unbekannt war, als ich meine Briefe über die Empfindungen geschrieben. Du Bos und ich haben viel von der Annehmlichkeit der nachgeahmten Vollkommenheiten geschwätzt, ohne den rechten Punkt getroffen zu haben" (JubA 11, 108). Aber das Bewußtsein der Realität beweist nur das Vergnügen an der Nachahmung, welche von den oberen Seelenkräften nach Beendigung der Illusion wahrgenommen wird. Mendelssohn hatte in der Abhandlung gesagt, daß es das beste Mittel sei, uns intuitive von dem Wert der Nachahmung zu überzeugen, wenn "vermittels der Illusion unangenehme Leiden-schaften in uns erregt werden" (JubA 2, 155). Die

Illusion ist also ein Mittel, um Leidenschaften zu erregen. Deshalb fährt er fort: "Wollen Sie aber aus diesem Satz irgend Folgen ziehen? Versprechen Sie sich einigen Nutzen davon in unsrer Streitsache?" (JubA 11, 108).

Lessing hat darauf nicht mehr geantwortet, außer mit der Bemerkung, warum man "das Vergnügen der Illusion erst zu Hülfe rufen müsse", wenn das Vergnügen an nachgeahmten Unvollkommenheiten schon durch seine Theorie der Leidenschaften zu erklären sei (JubA 11, 111). Außerdem verweist er auf ein Buch, das er über dieses Thema schreiben wolle (JubA 11, 111). Das Buch ist jedoch nie mehr zustandegekommen.

Obwohl Mendelssohn später seine Illusionstheorie erweitert, soll schon jetzt untersucht werden, was er in der Zeit, in der er die Theorie begründet, unter der ästhetischen Illusion versteht, warum er ihr solch einen großen Wert bei der Kunstbetrachtung beimißt und warum die Illusion die Kunst befähigt, sittlich auf den Menschen zu wirken. Zunächst sollen die Interpretationen einiger Kritiker angeführt werden.

Diese beschäftigen sich hauptsächlich mit dem Unterschied der Auffassungen von Lessing und Mendelssohn und nehmen dazu Stellung. Ludwig Goldstein wirft

zunächst Mendelssohn vor, daß er zweideutige Beispiele gewählt hätte. So wäre das Beispiel von der gemalten Schlange irreführend, weil Aristoteles damit etwas ganz anderes gemeint hätte.¹⁰ Außerdem hätte Mendelssohn das Wort "Betrug" nicht von seinen Vorgängern übernehmen, sondern durch den neuen Begriff der "ästhetischen Illusion" durchgängig ersetzen sollen. Durch diese unklare Ausdrucksweise sähe es so aus, als ob es sich nicht "um eine ästhetische, sondern um jene grobe materielle Täuschung handelte, die geflissentlich alles fernhält, was die Nachahmung als Nachahmung kennzeichnet", was Mendelssohns Auffassung von der Illusion keineswegs entspräche (Goldstein, S. 129).

Goldstein ist der Ansicht, daß die von Lessing gebrauchten Wendungen "Wozu brauchen wir nun hier die Illusion" und "Ich sehe nicht ein, warum man das Vergnügen der Illusion zu Hilfe rufen müsse" darauf hinweisen, daß es Lessing weniger um eine Widerlegung als um einen Ersatz der Illusionstheorie zu tun war. Das von Lessing betonte Vergnügen an der Erhöhung unseres Realitätsbewußtseins durch die Affekte bestehe zu recht und hätte einen Anteil an dem Genuß, den wir an tragischen Gegenständen haben, aber zur Erklärung des rein künstlerischen Genusses, der Freude

an der Nachahmung und der bewährten "Geschicklichkeit des Künstlers" hätte Mendelssohns Illusionstheorie auch seine Berechtigung.

Das eine schließt wenigstens das andere keineswegs aus; ja mir scheint, daß Lessing auf das Problem des spezifischen Kunstgenusses, um das es Moses allein zu tun ist, überhaupt nicht eingeht. Seine allerdings nur fragmentarische Erörterungen zielen auf das "emotionelle" Erstgefühl, das durch den Inhalt der Tragödie in uns erregt werden kann, den ästhetischen Genuß als solchen aber kaum berührt; Mendelssohn dagegen spricht ausschließlich von den durch die Kunst hervorgerufenen Scheingefühlen (Goldstein, S. 127).

Auch Petsch weist auf Mendelssohns Trennung zwischen der Scheinwelt der Kunst und der durch die Vernunft erkannten äußeren Welt hin. Mendelssohn sehe im Künstler den Schöpfer, dessen Schöpfung denselben Glauben wie die Außenwelt verlange.

Mendelssohn sucht sich das durch einen noch ziemlich unbeholfenen, materiellen Illusionsbegriff klar zu machen, als wäre das Kunstwerk wirklich berufen, auf einen Augenblick das Urteil unserer Sinne zu täuschen. Die Freude an der Darstellung des Schrecklichen, z.B. an einer gemalten Schlange, führt Aristoteles (er denkt an den primitiven Menschen) auf das dem ersten Schrecken nachfolgende Gefühl der Sicherheit ... Lessing auf die bloße Erregung durch den Schreck, auf unser gesteigertes Innenleben zurück, Mendelssohn aber auf den Genuß einer momentanen Täuschung. Lessing hat diese Konsequenzen Mendelssohns nicht ganz verstanden und nachgefühlt; immerhin hat er sich von dem Freunde für eine mehr amoralische Auffassung der Kunst wenigstens vorübergehend etwas erwärmen lassen (Petsch, S. XLIV).

Bamberger zeigt bereits den großen sittlichen

Rahmen, in den Mendelssohn seine Illusionstheorie stellt. Er sieht den Unterschied zwischen Mendelssohns und Lessings Auffassungen, und somit die Bedeutung von Mendelssohns Illusionstheorie darin, daß Mendelssohn das Theater verwenden möchte, "um durch seine Wirkung den Konflikt zwischen den unteren und oberen Seelenkräften aufzuheben. Lessing dagegen findet den Sinn des Theaters in seiner Wirkung auf die unteren Seelenkräfte allein erfüllt und erschöpft, ihm genügt die reine Gefühlserschütterung" (JubA 2, XXVI f.). Lessings Kritik löse den Zusammenhang auf, in den Mendelssohn die Illusion stelle. "Er trennt die Illusion aus dem Gefüge der Absichten, die Mendelssohn mit ihr und dem Theater überhaupt verfolgte, heraus und bekümmert sich also auch nur um die rein ästhetischen Wirkungen, die die Illusion als Form der künstlerischen Wirklichkeit erzielt. Ihn interessiert an den Gefühlswirkungen, die den Illusionscharakter der Kunst zur Bedingung haben, ausschließlich deren emotionaler Charakter" (JubA 2, XXVII f.).

Konrad Lange zeigt in seinem Artikel "Die Ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert", "daß die ersten Geister des 18. Jahrhunderts den Zweck der Kunst in der Lust sahen, ihre Analogie mit dem Spiel deut-

lich empfanden und ihre Wirkung auf die Illusion zurückführten" (Lange, S. 43). Für Lange ist der "ästhetische Schein" nichts anderes als die "Künstlerische Illusion". "Die Täuschung, die wir durch die Kunst erleiden, ist keine wirkliche, sondern eine spielende" (Lange, S. 32). Mendelssohn bezeichnet er als den "Vater der Illusionstheorie" (Lange, S. 33). Für Lange ist das Wesentliche bei der Illusion Mendelssohns, "daß sie nicht eine Täuschung ist, der in einem bestimmten Augenblick eine Enttäuschung folgt, sondern vielmehr eine von Anfang an bewußte Selbsttäuschung" (Lange, S. 38).

Auch Liselotte Richter faßt die Mendelssohnsche Illusion als Spiel und bewußte Selbsttäuschung auf - etwa als Fortsetzung der "vermummten Wahrscheinlichkeit" und "durchsichtigen Maske" Breitingers. "Mendelssohn macht die freiwillige und bewußte Täuschung zu einer Quelle künstlerischer Lust. Er treibt mit der Vernunft ein graziöses Spiel, indem er sie aus ihrer Eintönigkeit erlöst und spaltet in zwei Gegner, von denen der eine immer klüger sein möchte als der andere. Der eine freut sich darüber, statt des Urbildes auf eine Nachahmung hereingefallen zu sein, obwohl oder gerade, weil der andere sagte: 'Dies Bild ist nicht

das Urbild selbst'" (Richter, S. 40). Richter stellt Mendelssohn als Überwinder der Aufklärung dar. Seine Illusionstheorie sei ein Symbol dafür, daß man sich von der Aufklärung mit ihrer bloßen Verstandesnüchternheit hinwegsehnt. Man sei zwar zu aufgeklärt, um nicht zu wissen, daß man eine Täuschung vor sich habe, "aber in einem ironischen Spiel mit sich selbst, das der eigenen überlegenen Vernunft spottet, freut man sich, daß man sich beinahe im ersten Augenblick hätte täuschen lassen" (Richter, S. 40).

Liselotte Richters Interpretation der Mendelssohnschen Illusion läßt nichts mehr spüren von dem großen sittlichen Rahmen, von der Harmonie zwischen unteren und oberen Seelenkräften zur Stärkung der Tugend. Ebenso, wenn sie in einer Anmerkung den Unterschied zu Lessings Auffassung beschreibt: "Und auch der behutsame Mendelssohn dürfte die Illusion des Schreckens dem wirklichen Schrecken vorgezogen haben. Der herbere und männlichere Lessing bekämpft dagegen die Illusionstheorie und legt Wert darauf, daß die Lust an der tragischen Dichtung nicht in der Illusion, sondern in der Erweckung wirklich starker Gefühle liege" (Richter, S. 40, Anm. 13). Richter stellt den Illusionsbegriff von einer spielerischen, den harten Tatsachen und

echten Gefühlen ausweichenden Seite dar. Wie weit diese Ansicht gerechtfertigt ist und wie weit von Konrad Langes "bewußter Selbsttäuschung" gesprochen werden kann, wird im folgenden gezeigt werden.

Goldsteins Vorwurf, daß Mendelssohn den Begriff der ästhetischen Illusion hätte durchgehend beibehalten sollen, ist unbedingt richtig und hätte zur Klärung des Illusionsbegriffes beigetragen, aber wie weit Mendelssohn in der Illusion nicht tatsächlich eine besondere Art von Betrug sieht, wird noch geprüft werden müssen. Mendelssohn läßt das Wort "Illusion" in späteren Schriften fallen und ersetzt es durch "Täuschung" - seltener durch "Betrug" - wie auch unter dem Stichwort "Täuschung" in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste von 1777 die Charakteristika der Mendelssohnschen Illusion angegeben sind.¹¹

Goldsteins Interpretation, die die Wirkung der Illusion auf den künstlerischen Genuß und auf die Freude an der Nachahmung und an der Geschicklichkeit des Künstlers beschränkt, sieht nicht den großen sittlichen Rahmen, auf den Bamberger hinweist. Auf diesen Rahmen fußen die folgenden Ausführungen, die versuchen sollen, eine neue Seite der Mendelssohnschen Illusion herauszuarbeiten.

Mendelssohn hatte in seiner Schrift Von der "Herrschaft über die Neigungen" auf Grund seiner Quantitätsformel auf eine "unbewußte" Beeinflussung des Menschen hingewiesen, wenn er von Begriffen sprach, deren Vorstellung so dunkel werden kann, daß öfters sogar das Bewußtsein aufhört oder von Handlungen, die so schnell verrichtet werden können, "daß wir uns nicht mehr dessen bewußt bleiben, was wir dabey vorgenommen haben" (JubA 2, 151/2), die gleichsam automatisch werden. Diese Gedanken Mendelssohns erwecken den Anschein, als ob er bereits um unbewußte Vorgänge in der menschlichen Seele gewußt habe. Diese Vermutung wird verstärkt durch Bemerkungen Dr. James McNeelys, daß bereits Leibniz in seinen Schriften das Unbewußte im Menschen erwähnt. Auch Altmann bestätigt diese Tatsache:

Leibniz weist gelegentlich darauf hin, daß die Musik ein Vergnügen in der Seele erzeuge, obwohl sich die Seele nicht bewußt ist, daß sie beim Hören den Takt schlägt. Überhaupt tue die Seele vieles im Zustand verworrener oder unbewußter Perzeptionen (in perceptionibus confusis seu insensibilibus), und diejenigen seien im Irrtum, die glaubten, daß in der Seele nichts geschehe, von dem sie keine bewußte Kenntnis besitze (cuius ipsa scit conscia). (Altmann, "Menschenbild", S. 25).

Für Altmann ist diese Stelle "ein wichtiges Zeugnis für Leibniz' Anerkennung der Rolle des Unbewußten in den seelischen Vorgängen" (Altmann, "Menschenbild",

S. 25). Altmann bemerkt hierzu, daß die Epistolae, in denen die zitierten Gedanken Leibniz' veröffentlicht wurden, in Mendelssohns Besitz waren (Altmann, Metaphysik, S. 128, Anm. 59). Somit kann als bewiesen angenommen werden, daß Mendelssohn durch Leibniz mit Handlungen des Menschen vertraut war, die durch unbewußte Vorgänge in der Seele verursacht werden.¹²

Als ein Mittel, die unbewußten Handlungen hervorzubringen, bezeichnete Mendelssohn in der "Herrschaft über die Neigungen" die "anschauende Erkenntnis", in der wir Teile und Folgen von Schlüssen so schnell übersehen können, daß ihre Wirksamkeit vermehrt wird, man könnte sagen, daß sie unbewußt werden (JubA 2, 153/53). Die anschauende Erkenntnis wird erlangt durch Dichtungen, die also ebendieselbe Wirkung haben müssen.

Als einen wesentlichen Teil der Dichtung sieht Mendelssohn die Illusion an, die für einen Augenblick auf uns wirkt. In diesem Augenblick sehen wir Dinge, Begriffe und Schlüsse der Nachahmung für wirklich an, wir übersehen sie in aller ihrer Vielfalt zugleich, dadurch können sie unbewußt aufgenommen werden. Das heißt, die Dichtung kann uns unbewußt beeinflussen, erlangt dadurch eine solche Intensität, daß sie Leidenschaften hervorruft. Daher sieht Mendelssohn in der

Illusion ein Mittel, Leidenschaften hervorzurufen.

Die "nichtbewußte" Wirkung der Illusion macht es begreiflich, daß das Bewußtsein, die Vernunft, im Augenblick der Illusion ausgeschaltet sein muß. Der Betrachtende, der Leser muß ganz in dem durch die Kunst Dargestellten aufgehen, muß bis ins Unbewußte getroffen werden. Diese Illusion ist ein Betrug, eine Täuschung, aber eine besondere Art von Täuschung - jedoch keine "bewußte" Täuschung, wie Lange meint, denn das Bewußtsein muß im Augenblick der Täuschung ausgeschaltet sein. Sie ist auch kein reizendes Spiel, als was es Richter bezeichnet, dafür trifft sie uns zu unmittelbar und existentiell.

Um eine besondere Art von Täuschung, nämlich eine ästhetische Illusion zu sein, muß nach der Illusion die Vernunft hinzutreten. Der Schrecken bei einem furchtbaren Anblick zwingt den Menschen unwillkürlich dazu, die Vernunft einzuschalten, um das Erlebte als Schein zu erkennen. Ist die Vernunft einmal im Felde, kann sie ihre künstlerischen und ethischen Aufgaben vollziehen. Sie urteilt über die Ähnlichkeit der Nachahmung und erkennt ihren Kunstwert. Sie versucht, sich des durch die Sinne Erfahrenen, bisher nicht ins Bewußtsein Getretenen, des Irrationalen bewußt zu werden und es

in symbolische Erkenntnis umzusetzen. Auf diese Weise kann die Kunst Erkenntnis vermitteln und kann durch Harmonisierung der unteren und oberen Seelenkräfte zur Vervollkommenung des Menschen beitragen.

Lessing trennt "das Wirklichkeitsbewußtsein vom Denken und verlegt es in die Sphäre der unverfügbaren Erfahrungen des Subjekts mit sich selbst"¹³, während Mendelssohn das Wirklichkeitsbewußtsein in der Vollkommenheit, im Zusammenspiel zwischen den unteren und oberen Seelenkräften erfahren will. Durch das Denken allein kann man die Wirklichkeit nicht ergründen, ebensowenig wie allein durch die Sinne, die Erfahrung: "Die menschliche Seele ist so unerschöpflich als die Natur; das bloße Nachdenken kann unmöglich alles ergründen, was ihr zukömmt, und die Erfahrung allein pflegt selten entscheidend zu seyn. Die glücklichen Augenblicke, in welchen wir die Natur gleichsam auf der That ertappen, entweichen uns niemals so leicht, als wenn wir uns selbst beobachten wollen; und wenn sie da sind, so ist die Seele allzusehr mit ihren besonderen Absichten beschäftigt, als daß sie wahrnehmen könnte, was in ihr selbst vorgeht" (JubA 1, 167).

Deshalb wird jedoch das Denken und Analysieren

nicht ausgeschaltet. "Man wird also die Erscheinungen, bey welchen die Triebfedern unsrer Seele in der größten Bewegung sind, sorgfältig zergliedern, und mit der Theorie vergleichen müssen, um auf diese ein neues Licht zu verbreiten, und ihre Grenzen mit neuen Entdeckungen zu bereichern" (JubA 1, 167).

Das beste Medium für diese Versuche und Beobachtungen ist die Kunst. "Bey welchen Erscheinungen sind aber wohl alle Triebfedern der menschlichen Seele mehr in Bewegung, als bey den Wirkungen der schönen Künste?" (JubA 1, 167). Hier kann man beides vereinen: völlige Immersion in die Magik des durch die Kunst Dargestellten vermittelt der Illusion und darauf die Erkenntnis aus den Erfahrungen der Seele durch das hinzutretende Bewußtsein, durch das Denken, die Vernunft. Nur durch das Irrationale, das eine größere Quantität der symbolischen Erkenntnis bewirkt, kann die Wirklichkeit erkannt und zur Vervollkommenung des Menschen ausgewertet werden.¹⁴

An Hand seiner Beobachtungen des psychologischen Verhaltens des Menschen und durch seine Kenntnis von dem Irrationalen und Unbewußten in der menschlichen Seele, auf das die Kunst vermittelt der Illusion einwirkt, entwickelt Mendelssohn seine Ästhetik. Auch

Bamberger weist auf die Bedeutung der Abhandlung "Von der Herrschaft über die Neigungen", in der Mendelssohn diese Gedanken darstellt, hin. Sie beschränke sich nicht auf die Zeit des "Ästhetischen Briefwechsels", sondern sei "ein Reservoir, aus dem Mendelssohn noch lange schöpft". Die in ihr vertretenen Anschauungen gewöhnen sogar in ihrem Fortwirken, mit der Übernahme in neue Zusammenhänge neue Bedeutung (JubA 2, XXVIII).¹⁵

Gerade dadurch, daß Mendelssohn die Ästhetik auf der Psychologie aufbaut, ist die Kunst kein Endzweck, sondern ein Mittel zur Kenntnis der Seele und zur Vervollkommenung des Menschen. Deshalb sind die schönen Künste und Wissenschaften für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts.

Das Verhältnis von Nachahmung und Illusion ist dergestalt, daß die Illusion eine vollkommene Nachahmung ist, daß aber im Augenblick der Illusion die Nachahmung aufhört, überwunden ist; Kunst wird Wirklichkeit - für die Sinne. Erst durch Hinzutreten der Vernunft wird die Illusion wieder als Nachahmung erkannt, als Vollkommenheit - Kunst wird zum Schein der Wirklichkeit.

Das Wiedereinsetzen der Vernunft nach vollzogener Illusion dient letzten Endes nicht nur dazu, das Schreckliche in der Kunst als Illusion zu erkennen,

um der harten Wirklichkeit und den starken Gefühlen auszuweichen, wie Richter meint, sondern zum tieferen Erkennen der Wirklichkeit und der menschlichen Seele.

Auch das Vergnügen, das den Menschen für die Kunst einnimmt, ist nicht Endzweck, sondern Mittel, den Menschen für die Kunst und somit für seine sittliche Vervollkommenung zu gewinnen. Der Grund, warum die Kunst vermittels der Illusion Vergnügen verursacht und warum die Illusion ohne Hilfe der Urteilskraft, der Vernunft, keinen sittlichen Einfluß auf den Menschen nehmen kann, sondern ein eitles Spiel wird, soll im nächsten Kapitel an Hand der Besprechung der Illusion in den einzelnen Künsten untersucht werden.

IV. Die Rolle der Illusion in den Künsten

Mendelssohn Untersuchungen auf dem Gebiete der Ästhetik beschränken sich nicht auf die Dichtkunst, sondern werden auch auf die andern Künste ausgedehnt. In seiner Kritik an Georg Friedrich Meier's Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften (Halle, 1757) wirft Mendelssohn Meier vor, daß er, ebenso wie sein Lehrer Baumgarten, seine Ausführungen ausschließlich auf die Poesie basiere:

Eine Ästhetik ... deren Grundsätze bloß entweder a priori geschlossen, oder bloß von der Poesie und Beredsamkeit abstrahiert worden sind, muß in Ansehung dessen, was sie hätte werden können, wenn man die Geheimnisse aller Künste zu Rathe gezogen hätte, ziemlich eingeschränkt und unfruchtbar seyn.¹

Denselben Gedanken drückt Mendelssohn in den "Briefen über Kunst" aus, die er, nach Bambergers Rechnung, im Jahre 1758 abfaßte. In diesen Briefen setzt er, wie in der "Herrschaft über die Neigungen", die Künste in Verbindung mit dem Streben des Menschen nach Vollkommenheit. Alle menschlichen Bemühungen müssen die "Glückseligkeit zum Endzweck haben". Die Glückseligkeit besteht "nicht blos in Zufriedenheit ... in einer kaltsinnigen und begierdelosen Gemütsart ... und endlich nicht blos in dem Genusse des Vergnügens, welchen wir mit den Thieren und Insecten gemeyn haben, sondern in

einem ununterbrochenen Fortgange zu höheren Vollkommenheiten" (JubA 1, 166). Mendelssohn zeigt, worin die Vollkommenheit und somit der Zweck des menschlichen Lebens besteht: "Die Vollkommenheit des Menschen besteht ... in einem gereinigten Verstande, einem rechtschaffenden Herzen, und in einem feinen und zärtlichen Gefühl der wahren Schönheit, oder in der Übereinstimmung der unteren Seelenkräfte mit den oberen" (JubA 2, 166). Hier erweist sich wieder die Bedeutung der Künste für die Vollkommenheit des Menschen. Alle Künste können "in so weit sie einige Seelenkräfte beschäftigen, einigen Bedürfnissen Genüge thun, zu unsrer Vollkommenheit etwas beytragen. Sie bessern unsern Verstand, reinigen unser Herz und lenken unsere Leidenschaften" (JubA 2, 166).

Aber die Künste sind "nichts als Mittel" zur Glückseligkeit. "Man verfehlt die wahre Absicht, wenn man bei ihnen stehen bleibt, und sie selbst für den Endzweck ansieht, nach welchem wir streben" (JubA 2, 166). Als Mittel können die Künste jedoch nur zur Vollkommenheit beitragen, wenn sie gemeinsam wirken. Wer "eine einzige Kunst aus der Verbindung reißet, und sein ganzes Leben ihr einzig und allein widmet ... arbeitet an der Vollkommenheit dieser Kunst, aber nicht an der

Vollkommenheit der Menschen" (JubA 2, 167).

Die Notwendigkeit des Zusammenhangs der Künste zur Erfüllung ihrer großen Aufgabe erläutert Mendelssohn and Hand der Eigenschaften der einzelnen Künste, unter denen auch die Illusion ihre Rolle spielt. Eine Besprechung der einzelnen Künste unternimmt Mendelssohn zum ersten Mal in der Abhandlung "Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" (1757). Der Begriff der "Illusion" wird in dieser Schrift nicht erwähnt. Erst in einem kleinen Aufsatz, der den "Anmerkungen zu einem Laokoon-Entwurf Lessings" aus dem Jahre 1762/63 folgt, (JubA 2, 231-258) wird die Illusion als eins der Kriterien zur Einteilung der Künste benutzt. Bezeichnenderweise werden die Künste hier wieder, im Gegensatz zu den "Betrachtungen", in einem größeren Zusammenhang eingebettet, diesmal in das Verhältnis zwischen Dichter, Gegenstand und Augnehmenden.

Auf diesem Aufsatz basieren die folgenden Ausführungen. Auch schon vor diesem Aufsatz und später, im Verlauf der sechziger Jahre, hat Mendelssohn die Illusion mit den einzelnen Künsten in Zusammenhang

gebracht; diese Untersuchungen sollen jeweils eingeflochten werden.

Zunächst charakterisiert Mendelssohn die Eigenschaften der Künste und gibt die "allgemeinen Regeln", denen die Künste folgen. Als Ausgangspunkt dient die bereits zitierte Formulierung des Wesens der Dinge: "Einem jeden endlichen Dinge kömt eine dreyfache Form zu. Eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zwote in der Natur der Dinge, alwo sie mit der Materie verbunden ist, und die Letzte in dem Geiste des Betrachtenden" (JubA 2, 255).

Die erste Form, die im Geiste des Künstlers entsteht, ist "allezeit die vollkommenste, und sie macht das Ideal des Künstlers, oder das subjektive Ideal aus". Die letzte Form, die im Geiste des Betrachtenden Gestalt gewinnt, das "objective Ideal", ist das "maximum der Schönheit" (JubA 2, 255). Die Schönheit wird hauptsächlich durch die Formen körperlicher Dinge ausgedrückt, übertragen, "transcendaliter", haben aber auch "Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit" (JubA 2, 256). Für diese ist die Art ihrer Darstellung wichtig, die ausgedrückt wird durch: "Mannigfaltigkeit, Einheit,

Wohlgereimtheit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit u.s.w." (JubA 2, 257).

Für die Künste ist es wichtig, daß die Bilder, die sie darstellen, "leicht in das Gedächtnis zurück kommen" (JubA 2, 256). Hier gibt Mendelssohn keine Begründung für diese Forderung an. In der "Herrschaft über die Neigungen" hatte er jedoch auseinandergesetzt, daß die Zeit, in der die Bilder aufgenommen werden, möglichst kurz sein muß, um ihre Wirkung zu erhöhen (JubA 2, 149/50). Diese Bilder, die Mendelssohn "Phantasmata" nennt, scheinen in folgender Ordnung an Deutlichkeit abzunehmen:" 1) Umrisse der Figuren und Körper oder überhaupt körperl. Forme. 2) Gedanken. 3) Bewegung. 4) Farbe. 5) Schall. 6) Energie unserer innern Kräfte. (Schmerz, Wollust, Begierde, Leidenschaft u.s.w.) 7) sinnliches Gefühl. 8) Geruch. 9) Geschmack" (JubA 2, 256).

Diese allgemeinen Regeln beziehen sich auf alle Künste und können von einer auf die andere übertragen werden. Die Künste unterscheiden sich "vermittels der bezeichneten Sachen" und "vermittels der Zeichen" (JubA 2, 257). Die bezeichneten Sachen "sind entweder Forme, die leicht ins Gedächtnis zurück kommen, als Gedanken, Figur und Bewegung, oder nicht leicht,

als Farbe und Schall, sie sind zugleichseyend oder aufeinanderfolgend" (JubA 2, 257).

Die Zeichen sind natürlich oder willkürlich.

Mendelssohn hatte in den "Betrachtungen" die natürlichen und die willkürlichen Zeichen definiert:

Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst begründet ist. Die Leidenschaften sind, vermöge ihrer Natur, mit gewissen Bewegungen in den Gliedmaßen unseres Körpers, so wie mit gewissen Tönen und Geberden verknüpft. Wer also eine Gemuthsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausdrückt, der bedient sich der natürlichen Zeichen. Hingegen werden diejenigen Zeichen willkürlich genannt, die vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen worden sind. Von dieser Art sind die artikulirten Töne aller Sprachen, die Buchstaben, die hieroglyphischen Zeichen der Alten, und einige allegorische Bilder, die man mit Recht zu den Hieroglyphen zählen kann (JubA 1, 174).²

Weiterhin sind die Zeichen "zugleichseyend oder aufeinanderfolgend" (JubA 2, 257).

Als nächste Eigenschaft der Zeichen führt Mendelssohn die an, die eine Illusion hervorrufen.

Er nennt sie "täuschend". Gleichzeitig definiert er, was er unter einem täuschenden Zeichen versteht:

es stellt uns "den Schein der Wirklichkeit" vor. Die Zeichen, die keine Illusion hervorrufen, nennt er

"nicht täuschend" (JubA 2, 257). Die Zeichen können

Handlungen, Minen und Geberden oder auch nur Empfindungen

ausdrücken. Diese Empfindungen sind entweder Neigungen und Leidenschaften oder nur sinnliche Vorstellungen. Außerdem können die Zeichen mehr oder weniger lebhaft sein. An Hand dieser Eigenschaften der Zeichen definiert nun Mendelssohn die Künste, setzt sie voneinander ab, weist gemeinsame Züge auf und zeigt, inwieweit sie zusammengehören und als Einheit betrachtet werden müssen.

Als erstes behandelt Mendelssohn die Dichtkunst. Obwohl seiner Ansicht nach die Ästhetik auf allen Künsten basieren muß, nimmt die Dichtkunst hier und in seinen anderen Schriften die erste Stelle ein.

Die Dichtkunst bedient sich aufeinander folgender Zeichen. Da sie aber willkürlich und mit Gedanken verbunden sind; so kommen ihre Forme leicht in das Gedächtnis zurück, und sie verbindet alle gute Eigenschaften des Schönen. Sie kan körperliche Forme und Bewegung ausdrücken, ist der Illusion fähig, drückt Handlungen, Minen, Geberden und alle Arten von Empf. aus. Die Lebhaftigkeit der Eindrücke erhält sie durch Musik und Tanzkunst (JubA 2, 257).

In dieser Schrift werden die Künste für sich betrachtet, ohne den großen Rahmen des Sittlichen. Hier ist nicht mehr die Rede von der Verbindung der unteren und oberen Seelenkräfte; es kann jedoch angenommen werden, daß sie implicite enthalten sind. Eine wesentliche Charakteristik der Dichtkunst ist, daß ihre Zeichen willkürlich und mit Gedanken verbunden

sind. Da diese Gedanken beim Aufnehmenden vorausgesetzt werden können, kann eine leichte Kommunikation zwischen Dichter und Leser oder Zuhörer stattfinden, kann das sinnlich Aufgenommene schnell in symbolische Erkenntnis übertragen werden. Da die Dichtung körperliche Formen, Bewegung, Handlungen, Mienen, Gebärden und Empfindungen ausdrücken kann, ist sie ebenfalls fähig, auf die Sinne zu wirken, kann also illusionieren. Außerdem hat der Dichter Freiheit und Möglichkeit, aus der Natur auszuwählen, kann daher die guten Eigenschaften des Schönen verbinden. Dadurch, daß die Dichtkunst nicht nur auf die Sinne, sondern auch auf die Vernunft wirkt, dadurch, daß sie ein künstliches Abbild der Natur vermittelt, setzt sie sich von der Natur ab. Wie schon Batteux schrieb, ist die Kunst eine Nachahmung der Natur, aber nicht die Natur selbst.

Zu dem Verhältnis zwischen Dichtung und Natur nimmt Mendelssohn in einer Kritik an Herders Literaturfragmenten Stellung, in "Über Herders deutsche Literatur", 1767.³ Die Dichtung, meint Mendelssohn, ist in seiner Zeit bloß Nachahmung, nicht mehr Natur. Auch die Empfindungen sind nur nachgeahmte, nicht mehr natürliche Empfindungen. Die Kunst kann und soll nichts anderes als nachahmende Empfindungen erregen. Diese Empfin-

dungen kehren sich selten an Glauben und Unglauben des Naturforschers. Der Dichter kann aus der Natur auswählen. Er schildert die möglichen, nicht die wirkliche Natur. Die vom Dichter hervorgebrachten Empfindungen können uns durch ihre Täuschung versetzen, wohin sie wollen. Sie können uns, trotz unseres Besserwissens, glauben machen, was sie wollen. Dichtung ist Gegenstand der Natur, nicht Natur selbst.

Wilde Einfalt", sagt der Verfasser (S. 229), "ist das Feld der Dichtkunst", - O ja! als ein Gegenstand der Nachahmung; denn sie ist reich an Illusion. So lange aber diese wilde Einfalt noch Natur ist, gibt es noch keine Dichtkunst (GS IV.1, 99).

Die Dichtkunst ist ein Produkt der Kultur. Sie soll in uns nicht die Liebe zu "wilder und rauher Lebensart" erzeugen, sondern wir verdanken es zum Teil der Kunst, "daß wir der Barbarei entkommen und gesitteter geworden sind". Die Poesie soll "die Empfindungen gesitteter Menschen durch angenehme Täuschung beleben und in anständiger Übung erhalten". Die Lebensart und die Bildersprache rauher Zeiten geben den Stoff zu dieser erwünschten Täuschung. Sie sind "fruchtbare Gegenstände der Nachahmung, aber auch mehr nichts" (GS IV.1, 99).

Für Mendelssohn findet sich das Ungestüme im Ausbruch des Affektes nur bei rauhen, wenig gesitteten

Menschen. Diese Eigenschaften machen noch keine Poesie aus, sie sind nur einige Elemente, denen sich der Dichter bedient, die jedoch vom Ideal der Poesie weit entfernt sind. Das Ideal der Poesie sieht Mendelssohn im weisen Gebrauch der Schönheit, richtiger Zeichnung, Anordnung des Ganzen, Bildung der Charaktere und Behandlung der Leidenschaften nach ihrer wahren Natur (GS IV.1, 100).

Mendelssohn wehrt sich dagegen, die durch Jahrtausende mühsam erworbene Kultur in Barbarei zurück-sinken zu sehen. Es eröffnet sich vor ihm ein Abgrund; er sieht die Gefahr nahe genug, dorthin zu stürzen und alles Gewonnene zu verlieren. Es ist das Wesen der durch die Kunst hervorgerufenen Illusion, daß sie uns für Augenblicke in der Einbildung in einen ursprünglichen Naturzustand zurückversetzt, aber dann übernimmt die durch viele Leiden, Kämpfe und Zwang erworbene Vernunft wieder die Oberhand unterstützt durch das Feine, Kultivierte, Gesittete - das Künstliche der Kunst. Die Illusion besteht nur in einem kurzen, von der Vernunft beherrschten, Nachlassen der Zügel, die die Leidenschaften und Triebe im Zaume hält.

Es giebt ... eine freie, heitere Art der Philosophie, die den Menschen selbst und seine Gemüthskräfte,

seine Sitten, Neigungen, Schwachheiten und Tugenden angeht; eine Weisheit, die unmittelbar in unsere Glückseligkeit Einfluß hat. Diese macht das Wesen der Dichtkunst aus, und ist zum wahren Ideal in allen schönen Künsten und Wissenschaften unentbehrlich. Ohne dieselbe ist der Dichter höchstens ein hochtrabender Schwätzer; ohne dieselbe sind alle schönen Künste und Wissenschaften geistloser Tand, der Kinder ergötzen kann, Männern aber unanständig ist (GS IV.1, 100).

Aber gleichzeitig erkennt Mendelssohn das schöpferische Genie Herders und die Gefahren des Überkünstelns und Überintellektualisierens seiner Zeit. Daher schränkt er am Ende seiner Kritik sein Urteil wieder ein:

Wir sind weit entfernt, dem Hrn. Verfasser diese alltägliche ästhetische Vorlesung zu halten. ... Wenn die herrschende Meinung sich allzu sehr auf die eine Seite neigt, so verzeiht man es dem Verfasser gern, daß er den entgegengesetzten Gründen, die man übersehen hat, etwas mehr Gewicht giebt als sie wirklich haben, um durch Neuheit mehr Aufmerksamkeit zu erregen (GS IV.1, 100 f.).

Der Dichter muß sein Publikum für sein Werk einnehmen; ein Mittel dazu ist, wie schon Breitinger und dann auch Mendelssohn feststellten, die Neuheit des Geschilderten. Mendelssohn erkennt den Wechsel der Zeitströmungen. Nach einem die Vernunft überstark betonenden Zeitalter muß eine mehr naturhafte Strömung die Führung übernehmen und Herder ist das Genie, diese Epoche einzuleiten. Bei einem Genie ist Urwüchsigkeit

nicht gleichbedeutend mit Barbarei. Mendelssohn befürchtet jedoch, und hier spricht der Erzieher, der in der Kunst ein Mittel zur Vervollkommenung sieht, daß weniger geniale Zeitgenossen von dem durch die Illusion vermittelten Naturhaften in zu starkem Maße beeinflußt werden könnten. Sie liefen in Gefahr, tatsächlich der Barbarei zu verfallen, wenn das Gegengewicht der Vernunft bei ihnen zu schwach ist.

Einem solchen Schriftsteller [Herder] die Stellen anführen, wo er von der Wahrheit abgewichen, heißt einem Spaziergänger die Landstraße zeigen. Allein für unsere gewöhnlichen Haufen der Nachbeter ist uns bange. Diese nehmen sehr oft die Irrgänge des Genies für gebahnte Landstraßen, wenn sie nicht bei jeder Abweichung gewarnt werden (GS IV.1, 101).

Dichtung ist nicht Natur, sondern Nachahmung.

Jedoch, um zu interessieren, muß sie dem Leser und Zuschauer als Natur erscheinen. Dies kann durch die Illusion geschehen. Der Dichter "muß die Illusion so weit treiben, daß wir die Sache selbst, und nicht die Nachahmung zu sehen glauben. Nur alsdann kann der Künstler seiner Nachahmung einen Theil von der Bewunderung versprechen, die der Sache selbst in der Natur zukommt" (GS IV.1, 580).

Mendelssohn fragt sich, wie dieser "glückliche Betrug" zu erhalten sei. "Bloß durch die künstliche Erregung der Leidenschaften. Nur diese sind mächtiger

als die Sinne, und verführen die Seele, die täuschenden Vorstellungen für wirklich zu halten; daher interessiert die vollkommene Tugend in der Nachahmung nur alsdann, wenn sie zur Action Gelegenheit giebt; wenn sie Leidenschaften erregt, und vermittles derselben den Leser und Zuschauer täuscht, daß er eine Wirklichkeit vor sich zu haben glaubt" (GS IV.1, 581). Natürliche Leidenschaften würden die Menschen in die Barbarei zurückwerfen. Der gesittete Kulturmensch muß durch Leidenschaften erregt werden, die durch die Kunst mit all Ihrer Schönheit und Finesse vermittelt werden.

Es ist eine künstliche Welt, in die Leser und Zuschauer versetzt werden, eine Welt, die von dem Dichter, dem Genie gestaltet wird. Es ist eine Welt, die die Essenz, das Wesen der Natur enthält. Durch die Illusion wird der Leser in die Sphäre des Genies erhoben, nimmt an seinem Erlebnis der Welt teil. Der Zuschauer einer Tragödie muß ganz in dem Werk des Dichters aufgehen, muß seine eigene Person, seine eigenen Sorgen und Affekte hinter sich lassen, wenn er in die Illusion eintaucht. Die Illusion wird dann zu einem Spiel, an dem er teilnimmt. "Nichts würde ... das Spiel der Illusion so sehr verderben, als die

Rücksicht auf unsere eigne theure Person", schreibt Mendelssohn an Lessing (Nov. 1768, GS V, 181). Die Illusion wird hier ein Spiel genannt. Aber die Illusion ist kein "ironisches Spiel mit sich selbst", als was es Liselotte Richter bezeichnet (Richter, S. 40), sondern es ist eine andere Welt als die des Zuschauers, wie auch ein Spiel eine andere Welt darstellt.

Nach beendeter Illusion, wenn die Vernunft wieder die Herrschaft übernimmt und das Gesehene überdenkt, dann kann das in der Tragödie Erlebte mit der eigenen Person in Verbindung gebracht werden, "aber in der Hitze des Affects folgen wir dem Verlangen unsrer Einbildungskraft, vergessen, wer, was und wo wir sind, was wir für Angelegenheiten haben, und was für Begebnisse uns angenehm oder unangenehm seyn dürften" (GS V, 181).

Allerdings kann es vorkommen, daß wir uns dunkel erinnern, ein ähnliches Unglück erlebt oder wenigstens befürchtet zu haben wie die Person in der Tragödie. Diese Erinnerung befördert die Täuschung, "indem sie dem mitleidigen Gefühl mehr Leben und Nachdruck giebt". Der Zuschauer muß aus den Zeichen schließen, "niemals aber können die Zeichen eine so lebhaftere Wirkung thun, als wenn wir die bezeichnete Sache selbst gefühlt, in unserem Innersten gefühlt haben". Diese

Rücksicht auf uns selbst zählt Mendelssohn zu den "sympathetischen", nicht aber zu den "selbstsüchtigen" Empfindungen (GS V, 182).

Auch der Schauspieler, der das im Geiste des Dichters Entstandene konkret darstellt, es in Anschauung umsetzt, muß von seiner eigenen Person absehen und ein Teil der Dichtung werden, um die Illusion zu vermitteln. Er muß unter Hintansetzung seines eigenen Denkens intuitiv in den Empfindungen der dargestellten Person aufgehen. Es ist nicht genug, wenn er weiß, er soll einen zornigen Affekt ausdrücken, sondern "er muß diesen Affect intuitiv fühlen", da "die Kennzeichen der Affecte durch keine symbolische Erkenntniß einer Gemüthsbewegung, sondern durch die wirkliche Anschauung, durch die Begeisterung derselben, hervorgebracht werden" (JubA 3, 312.).⁴ Diese Aufgabe kann der Schauspieler nur erfüllen mit Hilfe der Illusion:

Nun kann dieses anders nicht geschehen, als vermittels einer Illusion, indem er sich stillschweigend beredet, er sey die Person, die er vorstellt. Diese Illusion braucht aber kein deutlicher und lauter Vorsatz des Schauspielers zu sein; ja es kann seiner anschauenden Erkenntniß hinderlich werden, wenn er allzu deutlich an diesen Vorsatz gedenkt. Allein er muß seine untern Seelenkräfte walten lassen. Die Menge der Begriffe, denen er sich nach und nach überläßt, werden eine Art von anschauender Illusion in ihm hervorbringen, und er muß sich nur hüten, mit seinen obern Seelenkräften dieser Illusion zu

widersprechen (JubA 3, 312).

Die Illusion muß durch die Dichtung hervorgebracht werden. Äußere Gegenstände, wie Bühnendekoration und Kostüme dienen nicht dazu, dem Schauspieler die Illusion zu vermitteln: "Kleider und Dekorazion helfen dem Schauspieler gar nichts. Diese äußerlichen Gegenstände muß er zehnmal ansehen können, ohne dadurch in seiner Illusion gestört zu werden (JubA 3, 312).

Ebenso müssen Nebenkünste, wie die Pantomime und die Musik, sich in einer Tragödie in den Schranken einer Hilfskraft halten. Sie müssen sich hüten, "zum Nachtheil der Hauptkunst, der dramatischen Poesie, ihre Zauberkünste zu verschwenden." Die äußerliche Handlung auf der Bühne dient dazu, der poetischen Illusion zu helfen und dem Werk des Dichters einen Grad der Wirklichkeit mehr zu geben. Wenn aber diese äußerliche Handlung der Poesie die Aufmerksamkeit des Zuschauers entzieht, dann "handelt sie ihrer Bestimmung zuwider, und stört den angenehmen Betrug mehr, als sie ihn befördern hilft" (GS IV.2, 15). In einer Tragödie ist die Poesie das Hauptwerk, die herrschende Kunst, sie hat "den größten Antheil an dem Betrüge" (GS IV.2, 16).

Die sinnlichen Affekte müssen durch die Poesie in der Einbildung des Zuschauers hervorgerufen werden,

nicht durch die Natur. Mendelssohn wendet sich gegen eine naturalistische Darstellung der Tragödie: "Sobald der Sterbende röchelt, schäumt, die Augen verdreht und die Glieder verzuckt, verdunkeln diese gewaltsamen sinnlichen Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuschungen der Dichtkunst (GS IV.2, 16).

Da die durch die Dichtkunst hervorgerufene Illusion nur spezifisch auf einen Menschentypus eingestellt ist, den kulturellen, sensitiven, künstlerischen und kunsterfahrenen Durchschnittsmenschen können nicht alle Menschen von der Illusion ergriffen werden. Leute, die an täuschende Vorstellungen nicht gewohnt sind, finden an tragischen Vorstellungen kein Gefallen. Es gibt wiederum übersensitive Menschen, in denen sogar die Natur als Nachahmung auf der Bühne zu starke Affekte hervorruft. Die einen wollen womöglich wahre Natur sehen, für die andern ist die Illusion der Natur schon zu viel. Es muß also Grenzen der ästhetischen Täuschung geben. "Man scheint noch nicht untersucht zu haben, wie weit der Künstler seine Illusion treiben könne; da es doch offenbar Grenzen geben muß, wo sie aufhört angenehm zu seyn, wo die Nachahmung, wie man zu sagen pflegt, gar zu natürlich wird" (JubA 1, 231) schreibt

Mendelssohn in der Vorrede zur ersten Auflage der Philosophischen Schriften, 1761. In der "Rapsodie", einem Teil dieser Schriften, versucht er, die Frage nach den Grenzen der Illusion zu beantworten. Dabei nimmt er Probleme wieder auf, die er bereits sechs Jahre früher, in den Briefen über die Empfindungen behandelt hatte.

Die Menschen lieben es, in Leidenschaften versetzt zu werden. Nichts erweckt Leidenschaften so sehr wie "schreckliche Begebenheiten". Oft sind diese in der Natur für die "zärtlichen Gemüter" der Kulturmenschen zu schrecklich. "Ein ... Mittel die schrecklichsten Begebenheiten zärtlichen Gemüthern angenehm zu machen, ist die Nachahmung durch die Kunst, auf der Bühne, auf der Leinwand, im Marmor, da ein heimliches Bewußtsein, daß wir eine Nachahmung, und keine Wahrheit vor Augen haben, die Stärke des objektiven Abscheus mildert, und das Subjektive der Vorstellung gleichsam hebt" (JubA 1, 390).

Die sinnliche Erkenntnis und die "Begehrungskräfte der Seele", man könnte sie als "Triebe" bezeichnen, werden durch die Kunst getäuscht und die Einbildungskraft so mitfortgerissen, daß die Menschen die Zeichen der Nachahmung vergessen und die wahre

Natur zu sehen meinen. Aber dieser "Zauber" - Mendelssohn bezeichnet hier die Illusion als Zauber - dauert nur so lange, wie es nötig ist, "unserem Begriffe von dem Gegenstande das gehörige Leben und Feuer zu geben" (JubA 1, 390).⁵ Der Kulturmensch hat sich daran gewöhnt, die Aufmerksamkeit von allem, was die Täuschung stören könnte, abzulenken und auf das zu richten, was sie aufrechterhält. Wenn aber die Beziehung zum Gegenstand der Natur anfängt unangenehm zu werden, dann wird er durch viele Umstände daran erinnert, daß er nur eine Nachahmung vor sich hat. Auch die Schönheit der Kunst verstärkt die angenehme Empfindung und vermindert die unangenehme Beziehung zum Gegenstand.

Daraus schließt Mendelssohn, daß eine gewisse Fertigkeit dazu gehört, sich der Täuschung zu überlassen, solange sie Vergnügen macht und dann die Illusion zu unterbrechen und dem Verstand die Führung zu übergeben, um die Nachahmung als solche zu erkennen, wenn der Gegenstand der Kunst unangenehm zu werden beginnt. Wer nicht an diese ästhetische Täuschung gewohnt ist und die Schönheiten der Kunst nicht genießen kann, langweilt sich, solange er nicht getäuscht wird; wenn aber die Illusion anfängt, ihn zu ergreifen, fühlt er einen Streit zwischen seiner Vernunft und

seiner Einbildungskraft. Zu früh erkennt er, daß er eine Nachahmung vor sich hat und er bricht in ein Gelächter aus: "Nicht selten höret man daher den gemeinen Mann bey den rührendsten Stellen eines Trauerspieles ein lautes Gelächter aufschlagen" (JubA 1, 391). Dieses Lachen beweist jedoch, daß die Kunst ihre Aufgabe, den Zuschauer zu bewegen, erreicht hat: "Dieses Lachen gereicht ... dem Dichter, so wie dem Schauspieler, zur wahren Ehre. Es ist ein Beweis, daß ihre Kunst mächtig genug gewesen, auf den ungeübtesten Zuschauer, der nicht gewohnt ist, seine Sinne täuschen zu lassen, einen lebhaften Eindruck zu machen" (JubA 1, 391).

Auf der andern Seite gibt es auch einen verzärtelten Geschmack, den sogar die Nachahmung des Unangenehmen beleidigt, wenn der Ausdruck stark ist und das Objekt der Natur lebhaft geschildert wird. Diesen zu befriedigen müßte das Objektive zu sehr geschwächt werden, wodurch das Schauspiel seinen Reiz verlieren und "unschmackhaft" werden würde. Daher muß die Kunst "alle Kräfte des Genies aufbieten, die Nachahmung und die dadurch zu erhaltende Täuschung, vollkommen zu machen, und sie kann es sicher den zufälligen Um-

ständen, der Auszierung, dem Orte, der Materie und tausend andern, nicht unter dem Gebiete der Kunst stehenden Nebendingen, überlassen, der Seele die nöthige Erinnerung zu geben, daß sie Kunst und nicht Natur vor sich habe" (JubA 1, 392). Aus diesen Überlegungen, meint Mendelssohn, ließen sich für den Dichter und Schauspieler "die Grenzen bestimmen, in wie weit sie der Natur ähnlich zu seyn trachten müssen" (JubA 1, 392). Kunst soll und darf nicht Natur sein. Um aber durch die Kunst zu überzeugen, muß der Dichter in der Einbildung des Zuschauers vermitels des Zaubers der Illusion die Kunst als Natur entstehen lassen. Dies ist jedoch nur möglich bei dem Kulturmenschen, der an das Spiel der Täuschung durch die Kunst gewöhnt ist.

Der "aufgeklärte" und "gebildete" Mensch kann durch den Zauber der Kunst die aus den Urtiefen der Natur heraufklingenden Lieder vermittels der Illusion vernehmen, wie Odysseus das Lied der Sirenen; aber wie der an den Mast gebundene Odysseus, so kann der durch die Vernunft gefesselte Kulturmensch nicht den verlockenden Tönen nachgeben, die ihm höchste Lust aber auch Untergang brächten. Wie die Ruderknechte, deren Ohren Odysseus mit Wachs verschloß, nicht den Gesang der Sirenen hören, so muß der "Ungebildete", der durch den Zwang der Zivilisation gelernt hat, im wirklichen

Leben nicht der Versuchung der Lust zu folgen und der für die Illusion unempfindlich ist, das Boot der Menschheit an Skylla und Charybdis vorbeirudern!

In der Dichtkunst spielt die Illusion somit eine wesentliche Rolle. Um das Wesen der Mendelssohn'schen Illusion zu erkennen, ist es wichtig, eine Kunst zu betrachten, die seiner Ansicht nach keine Illusion vermittelt: die Musik. In dem Aufsatz, der den "Anmerkungen einem Laokoon-Entwurf Lessings" folgt, schreibt Mendelssohn:

Musik. Der Gegenstand ist vorübergehend und läßt keine deutlichen Phantasmata zurück. Die Zeichen sind natürlich, aufeinander folgend, keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst, durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empf. unterstützen; drücken weder Handlungen noch Mienen und Geberden, sondern bloß Empfindungen, und zwar so wohl sinnliche Begriffe, als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit (JubA 2, 258).

Es ist erstaunlich, daß Mendelssohn der Musik die Fähigkeit zu täuschen abspricht und daß er sie nur in Verbindung mit der Poesie und Tanzkunst einer Illusion für fähig hält, nachdem er sie in der "Herrschaft über die Neigungen" (1757) als ein typisches Beispiel der vollkommenen, fast zu starken Illusion angeführt hatte.

In den "Briefen über Kunst" betont er jedoch be-

reits, daß die Musik nur eine Hilfskunst ist. Er spricht in diesen Briefen davon, daß der Mensch durch die Spezialisierung auch in den Künsten den Endzweck seines Lebens verfehle. Am stärksten wirke sich dies in der Musik aus, da diese nur die Sinne ansprache, ohne den Verstand aufzuklären. Die "gründlichsten Wahrheiten" werden über den Verstand vermittelt, nicht aber über die Empfindungen, Triebe oder Neigungen. Die Dichtkunst wirke auf den Verstand, nicht aber die Musik. Daher sei es nur die Aufgabe der Musik, die Wirkungen der Dichtkunst auf das Gemüt zu verstärken.

Nirgend hat die Trennung der Künste und der Wissenschaften zu größeren Ausschweifungen verleitet, als in Ansehung der Tonkunst. Der Endzweck dieser unschätzbaren Kunst ist, die Wirkungen der Dichtkunst in unser Gemüth, zur Beförderung unserer Glückseligkeit, nachdrücklicher, lebhafter und feuriger zu machen. Wenn ein Gesang zum Lobe der Gottheit, der Weisheit oder der Tugend mit der gehörigen Energie abgesungen, und von einem begleitendem Instrument gleichsam beseelt wird, so herrscht er eigenmächtig über unsere Empfindungen. Der Verstand der abgesungenen Worte bemeistert die Seele; und die angenehmen Töne, von welchen sie unterstützt werden, setzen unsere Sinne in die Verfassung desjenigen Affekts, welcher hervorgebracht werden soll. Die Begeisterung wird allgemein, wir werden gleichsam wider unsern Willen fortgerissen, und auf dem Wege zur Glückseligkeit von Freude und Entzücken begleitet (JubA 2, 168/9).

Die Musik, wie sie sich in seiner Zeit entwickelt, verfolgt nicht dieses Ziel: "Man hat sich bemühet, den Sinnen zu gefallen, ohne den Verstand

aufzuklären, ohne das Herz zu bessern, ohne die Absicht zu haben, uns glückseliger zu machen. So wie die Musik itzt vor unsern Augen erscheint, ist sie höchstens ein müßiger Zeitvertreib, ein unschuldiges Spiel" (JubA 2, 169).

Mendelssohn teilt nicht die Ansicht des Briefpartners in den "Briefen über die Kunst", der behauptet, die Nachahmung der Natur, die der Schöpfer mit unendlich vielen Schönheiten verziert hat, wäre eine unser vornehmsten Bestimmungen und die Musik ahme die Natur nicht weniger nach als die andern Künste, auch ohne von der Dichtkunst abzuhängen. Mendelssohn gibt zu, daß die künstliche Erregung und Besänftigung durch die Affekte der Musik unmittelbar und mittelbar das Tun und Lassen der Menschen beeinflussen kann. Er räumt ein, daß die Musik unser Gemüt zur Uner-schrockenheit, Verachtung der Gefahren und des Todes ermuntern kann, daß sie Freude belebt, Andacht erweckt, Sanftmut, Mitleid und Stille der Betrachtung einweiht. (JubA 2, 170/71).

Mendelssohn fragt, "woher diese Zauberkraft der Tonkunst rühret" (JubA 2, 171)? Sie rührt von den Leidenschaften, Affekten, die die Musik bewirkt. Aber, im Gegensatz zu den von der Dichtkunst erregten Leiden-

schaften, haben die von der Musik allein entfesselten Leidenschaften keine Ursache. Sie sind wie "Krankheiten des Körpers, bei welchen die Seele geneigt wird, sich über ein nichts zu erschrecken, über eine Kleinigkeit zu entrüsten und gleichsam ohne Ursache zu betrüben" (JubA 2, 173).

Die "Briefen über die Kunst" sind unvollendet, aber in einem anschließenden Entwurf zu den Briefen setzt Mendelssohn den Gedanken fort: die Affekte der Musik "erzeugen in der Seele, kraft der wechselseitigen Verbindung des Leibes mit der Seele, die Vorstellungen der respondierenden Affects ... daher hat die Musik, wenn sie von der Poesie getrennt wird, keinen Nutzen in der Moral ... mit der Poesie aber vereinigt, hat sie den größten Einfluß in die Sittenlehre" (JubA 2, 173).

Hier zeigt sich wieder der Unterschied zu der Kunstauffassung Lessings. Lessing hatte im Briefwechsel gesagt, daß die unangenehmen Affekte in der Nachahmung gefielen, "weil sie in uns ähnliche Affecte erwecken, die auf keinen gewissen Gegenstand gehen" (JubA 11, 106). Während bei Lessing die Künste nur ähnliche Affekte zu erwecken brauchen, die keine wirkliche Ursache zum Gegen-

stand haben, müssen für Mendelssohn die durch die Künste erweckten Leidenschaften und Affekte eine Ursache haben, sie müssen sich auf ein tatsächliches Ereignis beziehen, das durch die Illusion vermittelt wird. Für Lessing genügt es, wenn Leidenschaften erregt werden; für Mendelssohn muß letzten Endes eine Einsicht für die Vernunft aus der Kunst gewonnen werden. Nur dann kann die Kunst "nützlich" sein, das heißt die unteren mit den oberen Seelenkräften in Einklang bringen, nur dann ist sie kein "unschuldiges Spiel".

Auch in den "Betrachtungen" erklärt Mendelssohn an Hand der durch die Musik hervorgerufenen Empfindungen, warum die Musik nur eine Hilfskunst sein kann. Der Ausdruck der Empfindung in der Musik sei stark, lebhaft und rührend, aber unbestimmt. Man spüre sich von einer gewissen Empfindung durchdrungen, aber unsere Empfindung sei dunkel, allgemein und auf keinen einzelnen Gegenstand beschränkt. Diesem Mangel könne durch Hinzufügen deutlicher und willkürlicher Zeichen, wie sie die Dichtkunst liefere, abgeholfen werden. Diese Gedanken vermittelnden Zeichen könnten den Gegenstand von allen Seiten bestimmen und die Empfindung zu einer individuellen Empfindung machen, "welche leichter zum Ausbruch kömmt" (JubA 1, 186).

Die Bemerkungen in den "Briefen über Kunst" und in den "Betrachtungen" erklären die Beschreibung der Musik in dem Aufsatz des Laokoonentwurfs. "Der Gegenstand der Musik ist vorübergehend und läßt keine deutlichen Phantasmata zurück"- bei der Aufzählung der Phantasmata nach dem abnehmenden Grade ihrer Deutlichkeit kam der Schall erst an fünfter Stelle. Wenn man Musik hört, kann man sich keine Gegenstände deutlich vorstellen, daher kann bei der Musik von keiner eigentlichen Nachahmung gesprochen werden. Es zeigt sich, daß die Musik, obwohl sie Empfindungen und Leidenschaften bewirkt und sinnliche Begriffe, wie Zorn, Betrübniß, Freude vermittelt -- alles Eigenschaften, die als Voraussetzungen für die Illusion gefordert wurden -- keine Illusion hervorbringen kann. Dies hat seinen Grund darin, daß die Musik keine eigentliche Nachahmung ist, die Illusion aber als vollkommene Nachahmung definiert worden war.

Hinzu kommt eine neue Voraussetzung für die Illusion: Die von der Kunst hervorgerufenen Leidenschaften müssen eine Ursache haben. Der Aufnehmende muß sich in konkrete Handlungen versenken, die die Ursache der in ihm hervorgerufenen Leidenschaften sind. Dann erst entsteht die ästhetische Illusion. Bisher

hätte man annehmen können, daß es die Illusion nur mit sinnlichen Reizen zu tun hat, daß die Übernahme durch die Vernunft erst später erfolgt. Jetzt wird es klar, daß auch zur Illusion mehr als sinnliche Reize gehören. Was die Musik für sich, ohne mit anderen Künsten verbunden zu sein, vermittelt, ist "mehr Geschicklichkeit, aber weniger Geist" (JubA 2, 174). Sie bringt Emotionen hervor, die in der Luft hängen, nicht in konkreten Situationen eingebettet sind, daher kann sie den Menschen nicht geistig beeinflussen, ihn entwickeln.⁶ Die Kunst soll den Menschen in ein Erlebnis verwickeln, wie er es sonst nur im wirklichen Leben erfahren kann. Die Leidenschaften sind dazu nötig, aber sie sind nur Folgeerscheinungen. Nur die Illusion, die sich auf ein reales Erlebnis bezieht, ist eine ästhetische Illusion. Nur durch diese können die unteren mit den oberen Seelenkräften verbunden werden. Die Musik allein ist nur eine "unschuldige Ergötlichkeit", ohne Nutzen für die innere Entwicklung des Menschen (JubA 2, 174).

Wie sehr Mendelssohn die Musik schätzt, wie stark er sie empfindet -- was sich immer wieder in seinen Schriften zeigt -- ein Mittel zur Vervollkommenung

und Sittlichkeit ist sie nur in Verbindung mit andern Künsten. Als Beispiel für solch eine Verbindung nennt Mendelssohn die Oper: Geschieht die "nähere Bestimmung der Empfindungen in der Musik, vermittels der Dichtkunst und der Malerey oder Verzierungen der Bühne; so entsteht die Oper der Neuren" (JubA 1, 186). Nur in einem solchen Zusammenspiel der Künste kann die Musik eine ästhetische Illusion vermitteln. Die Illusion ist ein Spiel, aber ein auf konkrete Handlungen bezogenes.

In Mendelssohns widersprüchlicher Einstellung gegenüber der Musik offenbaren sich die Grenzen seiner auf die Vollkommenheit aufgebauten Ästhetik und somit seiner "ästhetischen Illusion" -- wie sie auch in seiner Auffassung von der Dichtung angedeutet wurden. Gefühlsmäßig wird Mendelssohn tief von der Musik ergriffen, wie sich am Beispiel des "Musicus" in der "Herrschaft über die Neigungen" zeigte. Mit der Vernunft muß Mendelssohn jedoch die Musik von den illusionsfähigen Hauptkünsten ausschließen, da sie nicht der Definition der ästhetischen Illusion entspricht, weil sie keine vollkommene Nachahmung darstellt und den Gedanken keine Nahrung gibt, somit nicht zur Vollkommenheit des Menschen beiträgt.

Ein Gegenstück zur Musik bildet die "Farbenkunst",

die Mendelssohn als eine Kunst für sich betrachtet. Ihr Unterschied zur Musik besteht darin, daß ihr Gegenstand fortdauernd ist und daß sie keine Empfindungen, sondern nur sinnliche Begriffe erregt. Sie kann wie die Musik selbst nicht täuschen, aber sie unterstützt die Illusion der Malerei. (JubA 2, 258).

Über die Malerei schreibt Mendelssohn in dem Aufsatz: "Die Malerey hat körperliche Forme, und einen gewissen Anschein der Bewegung zu ihrem Gegenstande. Ihre Zeichen sind zugleichseyend natürlich, täuschend, drücken auch Handlungen, Minen und Geberden, und vermittels dieser Leidenschaften aus" (JubA 2, 257).

Da die Zeichen der Malerei zugleichseyend natürlich sind, kann sie nachahmen. Aber die Nachahmung der Natur kann "selbst in der Malerei, wo sie zu Hause zu seyn scheint ... den Künstler auf Irrwege bringen, wenn er ihr einzig und allein folgt" (GS IV.2, 29). Mendelssohn gibt hier keine Erklärung für diese Ansicht, aber aus dem in anderen Schriften Gesagten, daß eine bloße Ähnlichkeit, wie das Bild eines Gegenstandes im Wasser sich grundsätzlich von der künstlerischen Nachahmung unterscheidet, kann angenommen werden, daß eine Gefahr für den Maler darin besteht, zu natür-

lich, naturalistisch, zu malen und zu wenig Kunst, Gedanken und Medium seiner Persönlichkeit in seinem Gemälde darzustellen.

Die Malerei drückt Leidenschaften aus. Diese haben, anders als in der Musik, eine Begründung, nämlich Handlungen, Mienen und Gebärden, also etwas Konkretes, in das sich die Einbildung versenken kann. Wegen der Fähigkeit nachzuahmen und Handlungen auszudrücken kann die Malerei täuschen, eine Illusion vermitteln.

In Bezug auf die Illusion bietet die Bildhauerkunst ähnliche Voraussetzungen wie die Malerei: "Die Bildhauerkunst hat mit der Malerei vieles gemein, nur muß sie ohne Hülfe der Farben täuschen und den geringsten Schein von Bewegung vermeiden (JubA 2, 258). Das in der Malerei Gesagte gilt auch hier: die Bildsäule darf nicht zu natürlich sein. Der Betrachter muß zwar einen Augenblick lang das Gefühl haben, die Natur vor sich zu sehen, damit die Leidenschaften geweckt werden, aber dieses Gefühl darf nicht eine Illusion im Sinne des trompe l'oeil sein. Er muß durch die Materie der Nachahmung, wie des Marmors, die verschieden ist von der Materie der Natur, den Eindruck erhalten, ein Kunstwerk und nicht die Natur vor sich zu haben. Da-

durch erst entsteht der Genuß am Kunstwerk und am Genie des Künstlers, dann erst ist es eine ästhetische Illusion. Deshalb kann der Anblick von gemalten Bildsäulen, die zu natürlich wirken, einen unangenehmen Eindruck hervorrufen: "Da die Ungleichheit der Materie der Nachahmung von der Materie der Natur, der Marmor, die Leinwand, die sinnlichsten Merkmale sind, die ohne der Kunst zu schaden, die Aufmerksamkeit, so oft es nöthig ist, zurück rufen; so siehet man auch, warum bemalte Bildsäulen desto unangenehmer sind, je näher sie der Natur kommen" (JubA 1, 391).

Ein weiteres Beispiel für zu natürliche Kunst sind Wachsbilder mit natürlicher Kleidung. Der Betrachter meint, einen wirklichen Menschen vor sich zu haben, vermißt die Kennzeichen des Lebens und der Bewegung. Eine Ausnahme sind Miniatur oder "halb-erhobene Arbeit", weil hier die Nachahmung leicht von der Natur unterschieden werden kann (JubA 1, 392).

Dieser Unterschied zwischen Natur und Nachahmung grenzt die ästhetische Illusion klar und deutlich ab von der "Illusion" Du Bos' oder dem "Betrug" J.E. Schlegels. Auch ist die ästhetische Illusion kein Spiel zwischen wirklichem Betrogenwerden und dann den Betrug einsehen, sondern ein Versenken in den Geist

des Kunstwerks und ein Erkennen, daß es ein Kunstwerk ist, was Erregung von Leidenschaften und künstlerischen Genuß zur Folge hat - mit nachfolgenden ethischen Konsequenzen.

Auch die Tanzkunst hat die Fähigkeit zu täuschen, denn ihre Zeichen, wie auch die Gegenstände in der Natur, die sie darstellt, sind "natürlich, zugleich-seyend und aufeinanderfolgend ... drücken Handlungen, Mienen, Geberden und vermittels dieser Neigungen und Leidenschaften aus". Da aber ihre Formen vorübergehend sind und ihre Zeichen natürlich, also nicht wie Worte und Symbole direkt auf den Verstand wirken, läßt sie keine deutlichen Phantasmata zurück, wie die Malerei und die Dichtkunst. Sie bewirkt nicht dieselbe Lebhaftigkeit der Empfindung wie die Musik, bedient sich aber oft der Musik, um die Lebhaftigkeit zu erhöhen. (JubA 2, 258).

Im Gegensatz zu Malerei und Bildhauerkunst kann die Baukunst nicht täuschen. Mendelssohn begründet dies mit der verschiedenen Art der Vollkommenheit, die sie ausdrücken. Bei Malerei und Bildhauerkunst besteht die Vollkommenheit in der besonderen Art ihrer Schönheit. Ihre Schönheiten sind "das Genie und die Gedanken in der Composition, die Uebereinstimmung in der Anordnung,

die Nachahmung der schönen Natur in der Zeichnung ... der Ausdruck der menschlichen Neigungen und Leidenschaften ... die Nachahmung der natürlichen und künstlichen Dinge überhaupt" (JubA 1, 178). Bei der Baukunst dagegen werden "außer der Ordnung, der Symmetrie und der Schönheit der Linien und Figuren in den Säulen, Thüren und Fenstern, auch hauptsächlich die Dauerhaftigkeit und Vollkommenheit des äußeren Zustandes des Bauherrn sinnlich ausgedruckt. ... Alles muß das Ansehen der Pracht, der Gemächlichkeit und der Festigkeit haben, weil dieses eigentlich der Endzweck eines Gebäudes ist" (JubA 1, 177).

Weiterhin betont Mendelssohn an verschiedenen Stellen, daß bei der Baukunst nicht eigentlich von einer Nachahmung gesprochen werden kann. Eine Nachahmung der Natur findet in der Baukunst, ebenso wie in der Musik, "nicht durchgehends statt" (GS IV.2, 29).⁷ Mendelssohn wendet sich gegen die Ansicht, daß die Säulen einen wohlgewachsenen Menschen nachahmen:

Die Nachahmung scheint nur einen sehr entfernten Einfluß in die Schönheiten der Baukunst zu haben. Man behauptet zwar, die Säulenordnungen sollten mit der Figur eines wohlgewachsenen Menschen einige Ähnlichkeit haben. Allein die Absicht des Baumeisters ist keineswegs die Nachahmung der menschlichen Natur. Die ersten Erfinder haben nur von dem Gebäude des menschlichen Körpers die Regeln abgesondert, nach

welchen der Begriff der Festigkeit mit den Schönheiten der äußern Formen verbunden werden kann (JubA 1, 177, Anm.).

Bei der Neuherausgabe seiner Philosophischen Schriften im Jahre 1771 fügt Mendelssohn folgende Bemerkung hinzu: "Nicht zu gedenken, daß der Ursprung der Säulenordnungen aus andern Gründen vielleicht natürlicher hergeleitet werden kann, wie einige Neuere auch wirklich gethan haben" (JubA 1, 440).⁸

Die ästhetische Illusion war als vollkommene Nachahmung definiert worden. Da die Baukunst weder eigentlich nachahmt noch als Kunst vollkommen ist, rechnet Mendelssohn sie nur als Nebenkunst, falls sie überhaupt zu den schönen Künsten gezählt werden kann.

"Die Baukunst überhaupt, in so weit sie zu den schönen Künsten gehört, ist nur als Nebenkunst anzusehen.

Die Nothdurft sich für die Ungestümigkeiten der Witterung und Jahreszeiten zu bewahren, hat die Menschen angetrieben, Gebäude aufzurichten, statt daß alle übrigen Künste ihren Ursprung bloß dem Vergnügen zu verdanken haben. Daher müssen alle Schönheiten in der Baukunst ... ihrer ersten Bestimmung, der Bequemlichkeit und Dauerhaftigkeit untergeordnet werden" (JubA 1, 189).⁹ "Man kann die Künste entweder als unschuldige Ergötzlichkeiten betrachten, oder als nützliche Be-

schäftigungen ... die Baukunst ist niemals mehr als das Erstere" (JubA 2, 174). Das heißt, wenn man die Baukunst zu den Künsten zählen will, so ist sie, wie die Musik, nichts als ein "unschuldige Ergötzlichkeit", während die andern Künste, die ihren Ursprung "bloß dem Vergnügen verdanken", eine "nützliche Beschäftigung" bedeuten.

Die Hauptkünste haben eine Eigenschaft gemeinsam, sie können täuschen, eine Illusion vermitteln. Somit fällt der Illusion, obwohl sie nur eine der Eigenschaften der Künste ist, eine zentrale Aufgabe zu. Sie, die den "Schein einer Wirklichkeit" vorstellt, ist Bedingung dafür, daß aus einer Kunst eine nützliche Beschäftigung wird. Ästhetische Illusion darf nicht Wirklichkeit sein, wie Mendelssohn am Beispiel von Herders "wilder Einfalt" zeigte, aber sie muß für einen Augenblick Wirklichkeit vortäuschen, um die inneren Empfindungen, auch die unbewußten und irrationalen, durch Vortäuschung konkreter Handlungen zu mobilisieren. Sie muß über die Sinne auf den Verstand wirken, um die oberen mit den unteren Seelenkräfte zu vereinen.

Während Lessing im Laokoon den Unterschied zwischen den Künsten, zwischen Dichtkunst und Malerei herausarbeitet, versucht Mendelssohn an Hand der

Eigenschaften der Künste zu zeigen, wie sie sich gegenseitig unterstützen können. In der Gemeinschaft der Künste sieht er das Wesen der Kunst, ihren erzieherischen Einfluß auf den Menschen. Mendelssohn zeigt, daß durch die Illusion die Unterschiede zwischen den Künsten bestimmt werden können und daß nicht alle Künste eine Illusion hervorrufen, was die Notwendigkeit einer Zusammenarbeit der Künste bekräftigt.¹⁰

Durch die Beschäftigung mit den einzelnen Künsten konnte der Begriff der ästhetischen Illusion weiterhin definiert werden. Sie benötigt nicht nur die Nachahmung und die durch die Nachahmung hervorgerufenen Leidenschaften, sondern sie muß ebenfalls durch eine konkrete, die Vorstellung und Einbildung beflügelnde Situation begründet sein, um eine Wirklichkeit vorzutäuschen.

Der Unterschied zwischen der ästhetischen Illusion und der gemeinen Täuschung wurde durch die Malerei und die Bildhauerkunst veranschaulicht. Es wäre einfacher gewesen, wenn Mendelssohn mit Lessings Hilfe eine neue Bezeichnung für die ästhetische Illusion eingeführt hätte. Andererseits ist Kunst im Grunde eine Täuschung, nur eine Täuschung besonderer Art.

Außerdem ist Kunst ein Spiel, da sie nicht

Wirklichkeit ist. Mendelssohn unterscheidet zwischen "unschuldigem Spiel" und einer anderen Art von Spiel, das die ernsthaften Künste darstellen sollten; man könnte es als "geistvolles Spiel" bezeichnen.

Die Unterschiede zwischen den beiden Täuschungen, das Wesen der Kunst als Spiel und den Grund, warum Kunst als Täuschung und Spiel ausschlaggebend auf die menschlichen Handlungen einwirkt und als "nützliche Beschäftigung" bezeichnet werden kann, entwickelt Mendelssohn in seiner letzten Schrift, den Morgenstunden (1785).

V. Kunst als Täuschung

Mendelssohn schrieb die Morgenstunden auf Grund von Vorlesungen und Diskussionen, die er im Familienkreise in den Morgenstunden abhielt, der einzigen Zeit, in der er frisch genug war, sich über Philosophie zu unterhalten, wie er in einem Vorbericht mitteilt (GS II, 236). Seit mehreren Jahren war es ihm wegen einer Nervenschwäche nicht möglich gewesen, mit dem zeitgenössischen Denken auf dem Laufenden zu bleiben. Er ist sich klar darüber, daß er nichts neues mehr bringen kann, "daß seine Philosophie nicht mehr die Philosophie der Zeiten ist" (GS II, 236), sondern noch auf der Schulphilosophie basiert. Es ist ihm nicht möglich, die Werke der neueren Philosophie, besonders die des "Alles zermalmenden Kants" (GS II, 235) zu lesen. Andererseits hegt Kant eine große Verehrung für Mendelssohn. Er las seine Schriften, lobte sie und korrespondierte mit Mendelssohn. Nach dem Erscheinen der Kritik der reinen Vernunft versucht er Mendelssohn wenigstens für die Kritik und Nachprüfung seiner Resultate zu gewinnen.¹ Mendelssohn ist jedoch nicht in der Lage, diesem Wunsche zu folgen und bei der Umwälzung auf dem Gebiete der Philosophie, die er

für nötig hält, mitzuwirken. Er überläßt dieses Geschäft "besseren Kräften ... dem Tiefsinn eines Kants, der hoffentlich mit demselben Geiste wieder aufbauen wird, mit dem er niedergerissen hat" (GS II, 237).

Die Morgenstunden, die 1785, kurz vor Mendelssohns Tode veröffentlicht wurden, befassen sich nicht eigentlich mit der Ästhetik. Mendelssohn schrieb sie, um seinen Freunden und Nachkommen Rechenschaft zu geben von dem, was er in der Philosophie für wahr gehalten hatte, man könnte sie als ein philosophisches Testament bezeichnen. Gleichzeitig sind sie eine Kampfschrift, denn Mendelssohn wendet sich gegen die Freunde und Feinde der Tugend, die sich vereinigt zu haben scheinen, "die Vernunft des Menschen zu verschreien" oder wie es im Konzept heißt, "gehässig und verdächtig zu machen" (Brief an den Fürsten von Anhalt-Dessau, GS V, 635/36) und kämpft sowohl gegen den Materialismus als auch gegen die Schwärmerei (GS II, 237). In dem ersten Teil der Morgenstunden, der den Titel "Vorkenntniß von Wahrheit, Schein und Irrthum" trägt, führt Mendelssohn jedoch häufig Beispiele aus der Ästhetik an. Die hier von ihm geäußerten Auffassungen von der Täuschung in der Kunst können das Bild der Mendelssohn-

schen Illusion abrunden und ergänzen; man muß allerdings berücksichtigen, daß diese Schrift in einem anderen Geiste und mit einer anderen Absicht geschrieben wurde, und daß Mendelssohn deshalb auf das in den ästhetischen Schriften Gesagte und besonders auf die psychologische Grundlage der Ästhetik nur flüchtig eingeht, es als bekannt voraussetzt.

Es geht um die Frage: "Was ist Wahrheit" und "an welchen Merkmalen wollen wir sie erkennen und von Schein und Irrthum unterscheiden" (GS II, 241). Mendelssohn betrachtet zunächst die Gedanken des Menschen von zwei Seiten. Sie geben entweder das Denkbare und Nichtdenkbare oder das Wirkliche und Nichtwirkliche an. Im ersten Falle werden sie unterteilt in Begriffe, Urteile und Schlüsse. Ihre Wahrheit besteht in der Übereinstimmung ihrer Merkmale unter sich und den Folgen, die daraus gezogen werden. Alle Erkenntnisse dieser Art sind eine Folge von dem richtigen Gebrauch der Vernunft. Sie gründen sich auf den Satz vom Widerspruch.² Sie sind notwendig und unveränderlich, hängen daher von keiner Zeit ab. So notwendig und unveränderlich diese Wahrheiten an sich sind, so werden sie doch nicht immer von den Menschen erkannt. Die Begriffe entstehen im Menschen und verschwinden wieder. Ihre

Anwesenheit ist an die Zeit gebunden und der Veränderung unterworfen. Sie haben nur eine ideale Wirklichkeit. Die Späre des Wirklichen ist eingeschränkter als die Sphäre des Denkbaren, denn alles Wirkliche muß denkbar sein, aber Vieles kann gedacht werden, das nie eine Wirklichkeit wird. Die Quelle des Wirklichen ist nicht der Satz des Widerspruchs, denn nicht alles, was sich nicht widerspricht und also denkbar ist, hat deswegen Anspruch auf Wirklichkeit.

Um einen Grundsatz zu finden, der die Grenze des Wirklichen und Nichtwirklichen mit derselben Bestimmtheit angibt, wie der Satz vom Widerspruch das Denkbare vom Nichtdenkbaren unterscheidet, nimmt Mendelssohn eine zweifache Wirklichkeit an: die Wirklichkeit der Vorstellungen und die Wirklichkeit des vorgestellten Dinges. So wie das denkende Wesen nicht bloß Gedanke ist, sondern sein eigenes reales Dasein hat, ebenso kann das Gedachte eine Wirklichkeit haben, die für sich besteht und nicht nur "ideal" ist. Somit unterscheidet Mendelssohn dreierlei: den Gedanken, der der Veränderung unterworfen ist und der nur eine ideale Wirklichkeit besitzt, das Denkende, die fortdauernde Substanz, bei welcher die Veränderung geschieht und

der eine reale Wirklichkeit haben muß, und den Gegenstand der Gedanken, dem ein reales Dasein zugeschrieben wird. Die Frage ist nun: wie wissen wir, daß die Dinge außer uns auch wirkliches Dasein haben und mehr sind als Gedanken in uns?

Wir halten das für wirklich, was auf unsere Sinne wirkt, aber die Sinne können täuschen. Sie verführen uns, eine Erscheinung für wirklich zu halten, die nur ein Produkt unserer Vorstellung ist und keine Wirklichkeit außer uns hat. Hierzu rechnet Mendelssohn die Einbildungen, Träume und Täuschungen, die nur eine ideale Wirklichkeit vermitteln. Um uns von der objektiven Wirklichkeit eines sinnlichen Gegenstandes zu überzeugen, prüfen wir die übereinstimmende Wirkung auf verschiedene Sinne. Ferner schließen wir von der Wirklichkeit einer Erscheinung auf die Mitwirklichkeit aller übrigen mit ihr verbundenen Erscheinungen, ein Schluß, der nicht mathematisch oder logisch ist, sondern auf der Wahrscheinlichkeit beruht und Induktion genannt wird.

Auf Grund dieser Einsichten unterscheidet Mendelssohn eine dreifache Quelle der Erkenntnis: Die Assoziation, die die Handlungen der Tiere bestimmt,

die Erfahrung, die den gewöhnlichen Menschen leitet, wenn er sich nicht auf lebhaft gewordene Vorstellungen verläßt und die Vernunft, mit deren Hilfe der Weltweise aus den Erfahrungen allgemeine Sätze der Natur aufstellt, indem er eine Kausalverbindung annimmt, und sie der Vernunftserkenntnis nahe bringt. Diese vernunftbegründeten allgemeinen Sätze der Natur sind zunächst nichts als Erfahrungssätze, sie sind nicht wissenschaftlich, nicht reine Vernunftserkenntnis, sondern beruhen auf unvollständiger Induktion, die die Stelle der reinen Vernunft einnimmt. Sie reichen jedoch meist völlig aus. Auch die Erkenntnisse in der Seelenlehre und Moral sind aus inneren Wahrnehmungen, öfteren Erfahrungen und daraus gebildeten Induktionen zusammengesetzt. Daraus erwächst eine Überzeugung, "die selbst der mathematischen Evidenz wenig nachgiebt" (GS II, 253). Mendelssohn faßt die bisher gewonnenen Erkenntnisse zusammen: "Alle Überzeugung also, die bei der Wissenschaft des Wirklichen und Nichtwirklichen nicht reine Vernunftserkenntnis ist, gründet sich auf die Übereinstimmung verschiedener Sinne, unter mancherlei Umständen und Veränderungen, und auf den öfteren Erfolg verschiedener Erscheinungen, auf und neben ein-

ander" (GS II, 253).³

Nun kann Mendelssohn den Unterschied zwischen Wahrheit einerseits, Irrtum und Täuschung andererseits zeigen. Dazu teilt er die menschlichen Erkenntnisse in drei Klassen: "Sinnliche Erkenntnis", "Vernunftserkenntnis" und "Erkenntnis des außer uns Wirklichen".

Die Masse unsrer Erkenntnisse läßt sich in drei Klassen abtheilen: 1) In sinnliche Erkenntniß, oder unmittelbares Bewußtsein der Veränderungen, die in uns vorgehen, indem wir sehen, hören, fühlen u.s.w. ... 2) In Erkenntniß des Denkbaren und Nichtdenkbaren, oder Urtheile und Schlüsse, die durch den richtigen Gebrauch unsers Verstandes aus jener unmittelbaren Erkenntniß gezogen werden; Gedanken, in welche wir jene Gefühle auflösen, Vernunftserkenntniß; und 3) Erkenntniß des außer uns Wirklichen, oder die Vorstellungen, die wir davon haben, daß wir uns in einer physisch-wirklichen Welt befinden, in welcher wir wirken und leiden, Veränderungen annehmen und Veränderung hervorbringen (GS II, 259).

Alle diese Erkenntnisse sind Zweifel, Ungewißheit, Vorurteil und Irrtum unterworfen, da unsere Seelenkräfte eingeschränkt sind. "Wahrheit ist jede Erkenntniß, jeder Gedanke, der eine Wirkung unserer positiven Seelenkräfte ist" (GS II, 260). Ist die Erkenntnis eine Folge unseres Unvermögens, da sie durch die Schranken der positiven Kräfte eine Abänderung erlitten hat, wird sie "Unwahrheit" genannt. Eine Unwahrheit der oberen Seelenkräfte bezeichnet Mendelssohn als "Irrthum", eine Unwahrheit der "so-

genannten niedern Seelenkräfte" als "Täuschung" oder "Sinnenbetrug" (GS II, 260). Ein Irrtum, verursacht durch unrichtige Urteile oder falsche Schlüsse, kann durch den richtigen Gebrauch des Verstandes verbessert und in Wahrheit verwandelt werden. Die Täuschung jedoch "ist der unmittelbaren Erkenntniß zu nahe verwandt, als daß sie durch den Gebrauch des Verstandes und der Vernunft verbessert werden könnte" (GS II, 261).

Unvollständige Induktion ist eine Hauptquelle des Sinnenbetruges. Wir verbinden die Eindrücke verschiedener Sinne und erwarten den Eindruck des einen, so oft wir den Eindruck des anderen gewahren, z.B. daß ein Turm so gestalten ist wie er aus der Ferne erscheint. "Die innere Empfindung der Lust und Unlust, des Wohlbehagens und des Schmerzes, hat mit dem Räumlichen und Figürlichen nichts gemein" (GS II, 263). Aber durch häufige Wiederholung, durch das Zusammenkommen der Erscheinungen verbinden sich diese in unserer Seele so fest, daß wir auf eine Kausalitätsverbindung zwischen ihnen schließen. Dieser Schluß wird durch Wiederholung und Gewohnheit zur unmittelbaren Empfindung. "Der Schluß ist gemacht, die Täuschung ist vollzogen, bevor die langsamere Vernunft ihn hat

hintertreiben können" (GS II, 264).

Hiermit kommt Mendelssohn wieder auf seine in der "Herrschaft über die Neigungen" geäußerten Gedanken zurück, daß in kurzer Zeit aufeinanderfolgende durch Wiederholung, Gewohnheit oder anschauende Erkenntnis, d.h. Nachahmung, verursachte Eindrücke eine größere Wirkung auf unsere Seele haben als die Vernunft. Deshalb führt Mendelssohn nun in den "Morgenstunden" die Künste als Beispiel für Täuschungen an:

Alle Täuschungen der schönen Künste und Wissenschaften fließen aus derselben Quelle. Sie gründen sich alle auf die Verbindung zwischen Zeichen und Bezeichneten, und auf den Schluß, den wir aus unvollständigen Induktionen zu ziehen pflegen. Wenn diese durch öftere frühe Wiederholung zur Gewohnheit geworden sind, wenn die Ideenfolge gleichsam zur unmittelbaren Empfindung wird, so schließen unsre Sinne von dem Zeichen auf das Bezeichnete ungehindert fort, und erwarten dieses, so oft sie Jenes wahrnehmen. Die deutlichere Erkenntniß des Wirklichen mag uns immer von dem Gegentheile überführen, die sinnliche Täuschung hat ihren eigenen Weg zu schließen und zu folgern, und die Nachahmung hat ihre Wirking gethan; obgleich die Vernunft erkennt, daß es bloß Nachahmung sey. Wir mögen noch so fest versichert sein, daß dieser Schauspieler hier nicht der eifersüchtige Mohr sei, der die unschuldige Desdemona umbringt; wir wissen es, daß dieser marmorne Laocoon die Schlangengebisse nicht fühlet, deren Wirkung der Künstler bis in den äußersten Zehen seiner Füße hat zu bemerken geben; bringen wir nur den Vorsatz mit, uns auf eine angenehme Art täuschen zu lassen, so treibt die sinnliche Erkenntniß ihr gewohntes Spiel; sie läßt uns von den Zeichen der Leidenschaft, von Zeichen der freiwilligen Handlungen auf Vorsatz und Bewegungsgrund schließen, und uns solchergestalt für

Personen interessieren, die nicht vorhanden sind. Wir nehmen wirklichen Antheil an nicht wirklichen Empfindungen und Handlungen, weil wir von dem Nichtwirklichsein, zu unserem Vergnügen, vorsätzlich abstrahieren (GS II, 264).

Daß Mendelssohn hier von dem Vorsatz spricht, uns auf angenehme Art täuschen zu lassen, deutet auf die "bewußte Selbsttäuschung" hin, auf die Konrad Lange Mendelssohns Illusion begründet. Die vorsätzliche Täuschung bezieht sich jedoch nur auf den Akt der Beziehungsaufnahme mit der Kunst. Wenn wir in ein Theater gehen oder einen Roman zur Hand nehmen, sind wir uns bewußt, nicht die Wirklichkeit, sondern Kunst, also eine Nachahmung der Natur, eine Täuschung zu erleben. Wenn wir aber das Kunstwerk vermittels der Illusion auf uns wirken lassen, so meinen wir, Natur zu erleben und sind uns der Täuschung nicht bewußt.

Auf dieses nicht bewußte Erlebnis spielt Mendelssohn auch in den Morgenstunden an. "Der gesunde Menschenverstand" - womit er hier den "Geschmack" bezeichnet - "welcher beim Genuß des Schönen allein zu wirken scheint, setzt Operationen der Vernunft voraus, die ohne Bewußtsein in uns vorgehen" (GS II, 265), denn unsere sinnlichen Erkenntnisse sind "mit mancherlei Seelenverrichtungen vermischt, die man ge-

meiniglich nur der Vernunft zuzutrauen pflegt" (GS II, 264/5).⁴

Daraus schließt Mendelssohn, daß bei einer Sinnestäuschung stets ein logischer Fehler zugrundeliegt, daß daher der falsche Schein mit dem Irrtum der Vernunftserkenntnis aus einer Quelle fließt.

Durch einen unrichtigen Schluß aus einer unvollständigen Induction, einer unzulänglichen Analogie, einer ohne Grund vorausgesetzten Causalitätsverbindung, schließt unsere sinnliche Erkenntnis auf ein Object, wo keines wirklich vorhanden ist, oder legt ihm Eigenschaften bei, die ihm nicht wirklich zukommen. Mit einem Worte, Sinnestäuschung und Irrthum der Vernunft haben beide einerlei Ursprung, fließen beide aus einem Unvermögen der Erkenntnis; aus der Einschränkung unserer Vorstellungskraft, die dort Falschheit in der sinnlichen Erkenntnis, und hier Unrichtigkeit in der Vernunftserkenntnis zuwege bringt, dort falschen Schein und hier Irrthum verursacht (GS II, 265).

Jedoch bei der sinnlichen oder anschauenden Erkenntnis selber, isoliert von der Vernunftserkenntnis oder der Naturerkenntnis, als Vorstellung der Seele betrachtet, findet weder Irrtum noch Täuschung statt.

"Wenn ich höre und sehe und fühle, so leidet es weiter keinen Zweifel, daß ich wirklich höre und sehe und fühle. So auch, wenn ich Lust und Unlust empfinde, hoffe, fürchte, Mitleid habe, liebe, hasse u.s.w."

(GS II, 270). Die Sinne können nur täuschen, wenn wir auf Gegenstände außer uns schließen, wenn unsere

Erkenntniß nicht bloß Vorstellung, sondern auch Darstellung sein soll; solange wir die sinnliche Darstellung nur als Vorstellung betrachten, leidet sie weder Zweifel, noch Ungewißheit und hat den höchsten Grad der Augenscheinlichkeit (GS II, 271).

Die Gewißheit der unmittelbaren sinnlichen Erkenntnis erstreckt sich auch auf das Gebiet der Schönheit. Auch hier hat der Geschmack eine Art von Unfehlbarkeit - somit schließt sich Mendelssohn der Ansicht Du Bos' an. "Wo ihr Schönheit empfindet, da muß Schönheit anzutreffen sein, und ein Gedanke, oder eine Handlung, die eure Seele erhebt und sie gleichsam ihren eigenen Werth empfinden läßt, muß in der That erhaben sein. ... So lange sie [die Seele] sich ... auf ihre inneren Empfindungen, als Empfindungen, einschränkt, so lange ist jeder Schein Wahrheit, und ich glaube zu empfinden eben so viel, als ich empfinde" (GS II, 272). Mendelssohn zitiert Descartes' Schluß: "Ich denke; also bin Ich". Für Mendelssohn besteht aber das Dasein nicht nur im Denken, sondern das Dasein ist für ihn "ein gemeinschaftliches Wort für Wirken und Leiden", daher sagt er: "Ich wirke, oder leide; also bin ich wirklich vorhanden" (GS II, 276).

Das Dasein meiner Vorstellungen also, bloß als subjective betrachtet, so auch mein eigenes Dasein, und Alles, was aus diesen, vermöge der Gesetze des Denkbaren, gefolgert werden kann, ist über allen Zweifel hinweg. ... In so weit es aber, durch die Gesetze des Denkbaren, mit der reinen Vernunft-kenntniß verbunden wird, ist der Zweifel nicht völlig aus der Acht zu lassen (GS II, 277).

Obwohl der Mensch normalerweise zwischen den in seinen subjektiven Vorstellungen hervorgerufenen Empfindungen und den Dingen des außer ihm Dargestellten unterscheiden kann, besteht doch die Möglichkeit, daß er sich in einem Zustand befindet, in dem Vorstellung und Darstellung ineinander übergehen. Dies geschieht im Traum, im Wahnwitz und in der Entzückung. Mendelssohn trennt die subjektiven Ideenverbindungen, die Begriffe zusammenbringen, die zu verschiedenen Zeiten erfahren worden waren und nach dem Gesetz der Vernunft nicht zusammengehören, aber ähnliche Merkmale einhalten, von den objektiven Ideenverbindungen, in denen die Begriffe in einem von Menschen unabhängigen Kausalitätsverhältnis stehen. Im Zustand des Wachens herrschen die objektiven Ideenverbindungen vor, weil die Urbilder dieser Begriffe unter sich nach bekannten Naturgesetzen in Kausalitätsverbindung stehen. Aber auch im Wachen ist die menschliche Seele geneigt, "in jedem Augenblicke von dieser objektiven Reihe

in etwas abzuweichen, und in die ihr eigenthümliche, subjektive Ideenreihe überzugehen" (GS II, 279).

Sie wird aber von der subjektiven Abschweifung wieder in die Reihe der wirklichen Dinge zurückgebracht. Je mehr jedoch uns eine Vorstellung "an sich zieht", desto länger ist der Abweg. Zunächst führt dies zu einer Art Träumerei. Manchmal ist aber die Kraft, mit der die Menschen von einer Vorstellung eingenommen sind, so stark, "daß sie die objective Reihe der Dinge überwältigt, uns aus der Ordnung der Natur völlig hinaus und auf eine subjective Ideenverbindung führt, die einem wachen Traume gleich ist. Dieses ist der Zustand heftiger Gemüthsbewegungen, der Schwärmerei und der Begeisterung, die der Odendichter nachahmt" (GS II, 280).

Der Hang der Seele, sich ihrer subjektiven Ideenverbindungen, dem Witz und der Einbildungskraft zu überlassen, ist so natürlich, daß sie stärker auf den Menschen wirken als die Vernunftserkenntnis. Da die Vernunftserkenntnis etwas Übersinnliches anstrebt, ist sie selten mächtig genug, dem Reize der bilderreichen Einbildungskraft zu widerstehen (GS II, 280). Hier unterbaut Mendelssohn seine in der "Herrschaft

über die Neigungen" angeführten Quantitätsformal, die begründet, daß die Künste vermittels der Illusion eine größere Wirkung auf den Menschen ausüben können als vernünftige Lehren und Meditation.

Im Schlafe kann es vorkommen, daß die Seele nach dem Gesetze der Imagination von einer subjektiven Reihe der Begriffe in die andere übergeht und Dinge der Wirklichkeit noch für verknüpft halten kann, die unter sich in keinem Kausalitätsverhältnis stehen. Dieser Zustand der Seele wird "träumen" genannt. "Auch das Träumen ist eine Art von Verrückung in eine andere Reihe der Dinge, als diejenige, die uns umgibt" (GS II, 285), nur daß beim Träumen die Vorstellungen nicht stark genug sind, auf die Bewegungsorgane zu wirken - außer beim Nachtwandeln.

Durch den Vergleich mit dem Traum gibt Mendelssohn einen Einblick in die Welt, in der wir uns unter dem Einfluß der durch die Kunst hervorgerufenen Illusion befinden, und weist auf die Gesetze hin, die dort herrschen. Nun geht er einen Schritt weiter, indem er die Welt der Kunst einerseits mit der Welt der Vernunft und andererseits mit der Welt der menschlichen Handlungen verbindet.

Bisher war es Mendelssohn nur darauf angekommen, zu untersuchen, inwieweit eine Erkenntnis wahr oder falsch ist. Nun unterscheidet er die wahre Erkenntnis daraufhin, ob sie Wohlgefallen, wie das Schöne, Gute und Erhabene, oder Mißfallen, und Unlust, wie das Häßliche, Böse und Unvollkomene, in unserer Seele erregt. Jetzt fragt er nicht mehr wie in den Briefen über die Empfindungen, warum, vom Objekt aus gesehen, wir bei Vollkommenem Lust und bei Unvollkommenem Unlust empfinden, sondern mit was für einem Vermögen wir das Schöne oder Häßliche empfinden.

Das Vermögen der Seele Anregungen aufzunehmen wurde in Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen eingeteilt; die Empfindung der Lust und Unlust wurde zum Begehrungsvermögen gerechnet. Nun findet Mendelssohn, "zwischen dem Erkennen und Begehren liege das Billigen, der Beifall, das Wohlgefallen der Seele, welches noch eigentlich von Begierde weit entfernt ist". Denn die Schönheit der Natur und der Kunst betrachten wir ohne das Gefühl der Begierde mit Vergnügen und Wohlgefallen. "Es scheint vielmehr ein besonderes Merkmal der Schönheit zu sein, daß sie mit ruhigem Wohlgefallen betrachtet wird". Erst wenn wir das Schöne in Beziehung auf uns

betrachten, erwacht in uns die Begierde zu haben und zu besitzen, "eine Begierde, die vom Genusse der Schönheit sehr weit verschieden ist" (GS V, 295). - Deshalb legt Mendelssohn in seinem Brief an Lessing so großen Wert darauf, daß wir beim Anblick der Tragödie von uns selbst absehen (GS V, 181).

Diesem Wohlgefallen oder Mißfallen der Seele, das zwar ein Keim der Begierde, aber noch nicht Begierde selbst ist, gibt Mendelssohn einen eigenen Namen: "Ich werde es ... 'Billigungsvermögen' nennen, um es dadurch sowol von der Erkenntniß der Wahrheit, als von dem Verlangen nach dem Guten, abzusondern. Es ist gleichsam der Uebergang vom Erkennen zum Begehren, und verbindet diese beiden Vermögen durch die feinste Abstufung, die nur nach einem gewissen Abstand bemerkbar wird" (GS II, 295).

Diejenige Erkenntnis, die Lust und Unlust erregt und Billigung oder Mißbilligung zur Folge hat, nennt Mendelssohn das "Formale der Erkenntniß" und unterscheidet es von dem "Materialen der Erkenntniß", das über wahr und falsch urteilt. Das Materiale der Erkenntnis kennt keine Abstufung, ein Begriff ist entweder wahr oder nicht wahr. Das Wesen des Formalen

der Erkenntnis besteht aber hauptsächlich in dem Vergleichen, in Mehr oder Weniger. Jede Erkenntnis dieser Art schließt eine Art von Billigung ein. "In dieser Vergleichung und in diesem Vorzuge, den wir einem Gegenstand geben, besteht das Wesen des Schönen und des Häßlichen, Guten und Bösen, Vollkommenen und Unvollkommenen. Was wir in dieser Vergleichung als das Beste erkennen, wirkt auf unser Begehrungsvermögen, und reizet, wenn es keinen Widerstand findet, zur Thätigkeit. Dieses ist die Seite, von welcher das Billigungsvermögen an das Verlangen oder Begehren grenzet" (GS S. 296). Hiermit klärt und erweitert Mendelssohn das in der "Herrschaft über die Neigungen" in Bezug auf den Bewegungsgrund zum Handeln Gesagte, daß dieser uns die Vorstellung einer Schönheit gewähren muß, um uns zum Handeln anzutreiben (JubA 2, 149).⁵

Das Materiale der Erkenntnis trennt das Denkbare vom Undenkbaren, das Wirkliche vom Nichtwirklichen. Das Falsche als eine Folge der Einschränkung des Denkvermögens kann nicht nur nicht wirklich vorhanden sein, sondern muß auch, unter gewissen Bedingungen, nicht gedacht werden können. Beim Formalen der Erkenntnis ist es anders:

Nur der höchste Grad des Häßlichen und Bösen kann weder gedacht werden, noch wirklich vorhanden sein. Jede Abstufung derselben aber läßt sich nicht nur mit gleicher Wahrheit denken, sondern kann auch, unter gewissen Umständen, das Beste werden, und zur Wirklichkeit gelangen. Das Falsche ist eine bloße Verneinung, und kann nirgend anzutreffen sein. Das Häßliche und Böse aber, in so weit es bloß in der Vergleichung diesen Namen erhält, kann wirklich vorhanden sein; jedoch mit der Bedingung ... daß es irgendwo und irgendwann, d.h. unter gewissen Bestimmungen der Zeit und des Raumes, in der Vergleichung das Beste werde (GS II, 297).

Im weiteren, über die Beispiele der Ästhetik hinausgehenden Verlauf der Morgenstunden, erklärt Mendelssohn, warum in der "Succession der Zeit" verschiedene entgegenstehende Sätze zur Wirklichkeit kommen können.⁶

Erkenntnis- und Billigungsvermögen verfolgen verschiedene Ziele. Das Erkenntnisvermögen setzt die Wahrheit als unveränderlich voraus und sucht die Begriffe der Seele mit der Wahrheit in Übereinstimmung zu bringen. Sein Ziel ist die objektive Wahrheit. Das Billigungsvermögen dagegen hat sein Ziel nicht in uns, sondern in den Dingen außer uns. Er versucht, das wirklich zu machen, was mit unserer Billigung, mit unserem Wohlgefallen und mit unseren Wünschen übereinstimmt. Das Erkenntnisvermögen will den Menschen nach der Natur der Dinge, das Billigungsvermögen die Dinge nach der Natur des Menschen umbilden.

Woher kommt es, fragt sich Mendelssohn, daß der Mensch die Wahrheit und die Erdichtung liebt, daß ihn einmal die Wahrheit wichtiger ist als Ruhe und Leben, während er sich ein andres Mal durch das "albernste Kindermährchen bethören und in die heftigste Gemüthsunruhe setzen" läßt? "So sehr er die Wahrheit liebt, eben so sehr wünscht er getäuscht zu werden" (GS II, 298).

Welchem Trieb der Mensch folgt, hängt von der Absicht ab, die er verfolgt. "Wenn wir die Wahrheit suchen, so kann uns nur die Wahrheit befriedigen". Dies tun die Geometer und Geschichtsschreiber. Wenn der Mensch aber die Absicht hat, sein Billigungsvermögen zu beschäftigen und vollkommener zu machen, liebt er Erdichtungen. "Er bildet die Dinge so um, wie sie seiner Neigung gemäß sind, wie sie sein Wohlgefallen und Mißfallen in ein angenehmes Spiel setzen. Er will nicht unterrichtet, er will bewegt sein. Gern läßt er sich also täuschen, und Dinge als wirklich darstellen, die seiner bessern Überzeugung und der Wahrheit nicht gemäß sind. Seine Vernunft schweigt, so lange bloß seine Neigungen anmuthig beschäftigt sein sollen" (GS II, 298).

Das angenehme Spiel, in das uns die Erdichtungen versetzen, ist nur eine Seite ihrer Wirkung. Gleichzeitig veranlassen sie uns zu Handlungen, da auf die Billigung das Begehren folgt. Daher fährt Mendelssohn fort: "So lange es von uns abhänget, ob etwas wirklich werden soll, so kömmt es auf unsere Billigung, unser Gutfinden an, und wir unterlassen das Böse, in so weit es von uns praktisch dafür erkannt wird. ... So lange wir noch handeln können, ist das Gute der Gegenstand unsers Wunsches, und das Beste der Gegenstand unsers praktischen Willens. Wir wünschen Alles thun zu können, was wir für gut halten, und thun wirklich Das, was für uns jetzt das Beste zu sein scheint. ... Mit einem Worte: Der Mensch forschet nach Wahrheit, billiget das Gute und Schöne, will alles Gute und thut das Beste" (GS II, 299/300).

So idealistisch der letzte Satz klingen mag, so realistisch wird er von dem vorangehenden Satz eingeschränkt. Die Handlungen der Menschen, der Gang der Geschichte, werden nicht von der Wahrheit bestimmt, sondern von dem, was dem Menschen "jetzt" das Beste zu sein "scheinet". Ein Schein führt den Menschen, eine Täuschung, die in ihrem Bereich Wahrheit ist,

denn im Gebiet der subjektiven Erkenntnis gibt es keine Täuschung, sie wird als solche erst in Verbindung mit der realen Welt erkannt. Hieraus wird die wichtige Rolle der Künste verständlich, denn sie bringen den Schein hervor, sie können den Billigungstrieb des Menschen beeinflussen und dadurch seine Handlungen in der realen Welt veranlassen und steuern.

Mendelssohn schaut von dem Podest der Vernunft und der reinen Wahrheit auf die Künste herab. Sie sind Täuschungen, ein angenehmes Spiel, sie beschäftigen die Neigungen der Menschen in anmutiger Weise und schaffen ihm Vergnügen. Gleichzeitig gesteht er ihnen aber eine gewaltige Macht zu, da sie den Menschen in der Entscheidung über Gut und Böse beeinflussen und dadurch seine Handlungen bestimmen können. Mendelssohn räumt ihnen sogar ein eigenes Gebiet in der menschlichen Seele ein, das Billigungsvermögen, in dem sie mit ruhigem Wohlgefallen betrachtet in Wechselbeziehung zum Menschen stehen; es ist dies ein Gebiet, in dem der Mensch frei ist, unabhängig von Vernunftserkenntnis und Begierde, ohne Beziehung auf sich selber, seinen Neigungen zu folgen und die Welt nach seinem Gutdünken zu formen. Obwohl Mendelssohn in den Morgen-

stunden nicht mehr zwischen den Künsten unterscheidet, zeigt sich die Wichtigkeit, die er der Täuschungsfähigkeit der Künste zuspricht. Nur die Künste, die täuschen können, sind in der Lage, den Menschen in der von Mendelssohn geschilderten Weise zu beeinflussen. Am besten wirken die Künste gemeinsam, weil sie dann eine optimale Täuschung hervorrufen.

Warum vergnügen die Täuschungen der Künste den Menschen? Warum wird er von ihnen angezogen? Warum zieht er oft die Beschäftigung des Billigungstriebes und dessen Vervollkommnung der Vervollkommnung des Erkenntnistriebes, der Meditation vor? Warum ist die subjektive Ideenreihe, in die die Seele so leicht abweicht, ihr "eigenthümlich"? Was die Künste mitteilen ist anschaulich, leicht faßlich, ihre Bilder können in kurzer Zeit viele Eindrücke hervorrufen. Aber außerdem eröffnen die Künste den Menschen eine andere Welt, wie auch der Traum eine andere Welt darstellt, nur daß die Welt der Kunst nach Gutdünken betreten werden kann. Der Odendichter versetzt den Menschen durch seine Nachahmung in eine Welt heftiger Gemütsbewegungen, der Schwärmerei, die der Welt des Traumes gleicht, die Lebensart und die Bildersprache rauher Zeiten

geben den Stoff für die Nachahmungen der Poesie. Selbst ein Kindermärchen betört ihn und setzt ihn in heftige Gemütsunruhen. Es wurde gezeigt, daß sich bereits Ansätze zum Unbewußten und Irrationalen bei Mendelssohn finden. Die Weise, wie er die durch die Künste hervorgerufenen Täuschungen beschreibt, kann die Annahme bestätigen, denn Traum, Erinnerung an die Urzeiten der Menschheit und Märchen weisen in das Bereich des Unbewußten und Irrationalen. Sie weisen auf Eigenschaften der Seele hin, die außerhalb der durch die Vernunft regierten Welt stehen und zum Teil nur unbewußt in der menschlichen Seele verborgen liegen. Die Kunst eröffnet dem Menschen andere Gebiete und andere Seiten der Natur, die ihm die Vernunft, die nur die reale Seite der Natur erfaßt, nicht vermitteln kann. Deshalb bewegt sie den Menschen, erweckt Leidenschaften, vergnügt, ist der Seele eigentümlich. Hier offenbart sich bei Mendelssohn der zweifache Charakter der Kunst: sie ist eine Täuschung, eine Einbildung und gleichzeitig hat sie einen bestimmenden Einfluß auf Wesen und Leben des Menschen, sie kann durch Leitung seiner Handlungen Wirklichkeit in der realen Welt werden.

Ein Feuerwerk, das nur für einen Augenblick aufleuchtet, ist die Täuschung der Kunst, denn sie ist nur der Beginn der künstlerischen Wirkung, die Mendelssohn als ästhetische Illusion bezeichnet. Mendelssohn erwähnt die ästhetische Illusion nicht mehr in den Morgenstunden, da er hier die Künste als Beispiel für die Rolle, die die Täuschungen im menschlichen Leben spielen, heranzieht. Aber obwohl Mendelssohn den großen Rahmen, in den er die Künste in der "Herrschaft über die Neigungen" und den "Briefen über Kunst" gestellt hatte, nicht mehr erwähnt, darf angenommen werden, daß er dieses Konzept der Kunst nicht aufgegeben hat. Da er auf andere Schriften verweist, sie als bekannt voraussetzt, kann wohl berechtigterweise das in früheren Abhandlungen Gesagte hier eingesetzt werden.

Die Täuschung ist nur der erste Teil der Wirkung der Künste, dann setzt die Vernunft ein und transponiert die vom Dichter in Anschauung verwandelten Gedanken wieder in Gedanken zurück. Die Vernunft urteilt über das durch die Täuschung Erfahrene. Sie zieht ihre Schlüsse. Daher war es Mendelssohn wichtig, daß die Künste die Gedanken des Menschen zu beeinflussen wissen,

wie es die Dichtkunst tut. Die Vernunft, die durch das direkt und anschaulich Erlebte aktiviert wird, berät den Menschen in seinem Urteil über das, was gut und böse ist. So ist der Mensch nicht urteilslos dem Schein ausgesetzt, seine Handlungen werden nicht notgedrungen irrational sein, sondern die Menschen, jedenfalls diejenigen, die Vernunft besitzen, die das Künstlerische der Kunst erkennen, die es genießen und sich daran freuen können, werden durch das Zusammenspiel zwischen den unteren und oberen Seelenkräften zu ausgeglichenen Wesen, die verantwortungsvoll handeln können. So ist die Kunst nicht nur eine Schule der Weltweisen, da sie ihnen ermöglicht, die menschliche Seele in heftigen Gemütsbewegungen zu beobachten und ihre Reaktionen zu verstehen, sondern sie formt den Menschen zu einer harmonischen Persönlichkeit, die nicht handelt gezwungen durch die Notwendigkeit der Wirklichkeit oder durch die Gewalt der Triebe, sondern durch eigene freiwillige Entscheidung.

Mendelssohn hat diese Gedanken nie im Zusammenhang ausgesprochen, er hat nie ein vollständiges ästhetisches Werk geschrieben; nur aus einzelnen Gedanken, wie er sie in verschiedenen Schriften im Laufe

seines Lebens einstreute, kann dieses Bild zusammengesetzt werden. Die volle Entfaltung der Kunst als ästhetische Illusion, die nicht nur Nachahmung der Natur ist, sondern eine psychologische, den Menschen formende Macht, scheint sich, nach Aussagen seiner Biographen zu urteilen⁷, als ganzes nur in seiner Persönlichkeit mitgeteilt zu haben, indem er das lebte, was er dachte und schrieb, in der Wirkung auf seine Mitmenschen.

Zusammenfassung

Kunst ist eine Täuschung, denn sie ist nicht die Wirklichkeit selbst, sondern ihre Nachahmung. Andererseits behaupten die Künstler, die eigentliche Wahrheit zu vermitteln. Die Kunst lügt, indem sie sich zu einer gegebenen Wirklichkeit in Beziehung setzt und sie sagt die Wahrheit, indem sie die Erzeugung einer eigentlichen Wahrheit für sich in Anspruch nimmt. Für Hans Blumenberg besteht rein logisch die Möglichkeit, aus dieser "Antithese überhaupt herauszuspringen und die völlige Unverbindlichkeit des artistischen Gebildes in bezug auf Wahrheit oder Lüge, seine Unbetroffenheit durch das Kriterium des Wirklichkeitsbezuges festzustellen" (Blumenberg, S. 10). Praktisch hat jedoch die Ästhetik von dieser Möglichkeit keinen Gebrauch gemacht. "In der Geschichte unserer ästhetischen Theorien ist diese Disposition, das ästhetische Gebilde aus seinem Verhältnis zur 'Wirklichkeit' zu legitimieren, niemals ernstlich verlassen worden" (Blumenberg, S. 10). Die Richtigkeit dieser Behauptung, die unausweichliche Abhängigkeit der Kunst von der Wirklichkeit, von den Kriterien der Täuschung und

der Wahrheit, konnte für die ersten zwei Drittel des 18. Jahrhunderts gezeigt werden.

Von der Dichtung als Nachahmung der Natur, im Sinne des decorum der Rhetorik, als Lüge zum Zwecke der Verzuckerung einer bitteren Wahrheit, der persuasio, im beginnenden 18. Jahrhundert geht der Weg im weiteren Verlauf des Jahrhunderts bis zur Nachahmung einer als Gegenstand der Poesie aufgefaßten Natur, einer Nachahmung, die auswählt, damit sie als Schönheit, Wahrheit und Wirklichkeit dem Leser und Zuschauer erscheine. Es bestand im großen und ganzen bei den untersuchten Ästhetikern Übereinstimmung darüber, daß die Kunst der Natur unähnlich werden muß, um im Anbetrachte des beschränkten Auffassungsvermögens des Menschen ähnlich zu erscheinen. Ob jedoch die Kunst als Täuschung, Betrug oder Illusion bezeichnet werden könne, darüber gingen die Ansichten auseinander. Bei Bodmer und Breitinger konnte bereits der Ansatz zu einer illusionären Wirkung der Kunst festgestellt werden, da sie in dieser eine kunstvolle Zauberin sahen, die auf unschuldig ergötzende Weise zu täuschen vermag. Du Bos und J.E. Schlegel dagegen lehnten die Illusion der Kunst ab, weil sie die Illusion für einen eigentlichen Betrug

hielten, die Menschen jedoch nicht gerne hintergangen werden wollen.

Mendelssohn entwickelt eine Illusionstheorie der Künste zum ersten Mal auf breiter Grundlage. Für ihn ist die Kunst eine vollkommene Nachahmung der Natur. Um eine vollkommene Nachahmung zu sein, muß sie eine Illusion der Wirklichkeit vermitteln. Da die Kunst aber nicht Wirklichkeit ist, sondern eine Nachahmung, muß sie gleichzeitig als solche erkannt werden. Damit die Kunst diese beiden sich gegenseitig ausschließenden Forderungen erfülle, teilt er ihre Wirkung auf den Menschen in zwei zeitlich voneinander abgesetzte Komponente: für einen Augenblick erscheint Kunst als Wirklichkeit, dann wird sie als Nachahmung erkannt. Der zweigeteilten Wirkung der Kunst entsprechen zwei verschiedene Aufnehmungsorgane im empfangenden Menschen. Mit den Sinnen wird die Kunst als Wirklichkeit erfahren, die Sinne werden getäuscht; mit der Vernunft wird die Kunst als Nachahmung und Täuschung erkannt. Mendelssohn unterscheidet die Welt der Sinne, der sinnlichen und anschauenden Erkenntnis, von dem Reiche der Vernunft, der Vernunftserkenntnis oder symbolischen Erkenntnis. Es ist wesentlich, daß das von der Kunst Dargestellte,

wenn auch nur einen Augenblick lang, tatsächlich als Wirklichkeit erscheint, also eine Illusion vermittelt. Denn nur so können die Dinge der Natur wirkungsvoll vermittels ihrer Quantität die Seele des Menschen beeindrucken, sodaß Leidenschaften erzielt werden, die den Leidenschaften der wirklichen Natur gleichen. Nur so können sie in die unbewußten Schichten der Seele dringen, wo die Quellen der menschlichen Handlungen liegen. Leidenschaften zu erwecken, die Seele zu bewegen, um dadurch die Handlungen zu beeinflussen, ist für Mendelssohn Aufgabe der Kunst.

Die Vernunft muß in diesem Stadium der Kunstwirkung ausgeschaltet sein, ebenso wie beim Dichter während der eigentlichen Schöpfung des Kunstwerks. Denn das sinnlich Anschauende, das der Dichter hervorbringt und der Kunstbetrachter aufnimmt, wirkt stärker auf die Handlungen des Menschen als die Erkenntnisse der Vernunft. Das Bereich der Sinne bildet eine eigene Welt, vergleichbar der Welt des Traums. Statt der Vernunft urteilt hier der Geschmack. Schlüsse, die gezogen werden, unterliegen nicht dem Gesetz des Widerspruchs. Im Bereich der Empfindungen gibt es keine Täuschung. Alles, was der subjektive Geschmack als wirklich

und wahr erkennt, ist Wirklichkeit und Wahrheit, da das Reich der subjektiven Ideenverbindungen von der objektiven Wirklichkeit getrennt ist.

Trotzdem darf die Vernunft nicht völlig ausgeschaltet sein. Die Seele des Kunstbetrachters befindet sich nur einen Augenblick in der Illusion, die Wirklichkeit zu sehen. An äußeren und inneren Zeichen muß die Kunst als Nachahmung und Nichtwirklichkeit erkannt werden können. Nicht nur das Eintauchen in das Reich des Gefühls reizt und vergnügt die Seele, sondern den kunstgewohnten Kulturmenschen erfreut gleichfalls das vernunftbegründete Erkennen der Schönheit und Vollkommenheit, die Geschicklichkeit der Nachahmung, die Tiefe der hinter dem anschaulich Dargestellten verborgenen Gedanken. Durch die vermittels der Illusion hervorgerufenen Leidenschaften wird auch die Vernunft bewegt und aktiviert. Sie wird veranlaßt, das Gesehene und Gefühlte zu verarbeiten, zu beurteilen, Lehren zu ziehen; sie gewinnt an Stärke gegenüber den Sinnen und den Gefühlen, kann die Macht des Unbewußten erkennen und kann dadurch die Handlungen vernünftig leiten; nur auf grund der Sinne, der Gefühle, des Unbewußten und Irrationalen zu handeln, hieße in die Barba-

rei zurückzusinken. In einer Harmonie zwischen Sinnen und Vernunft, den unteren und oberen Seelenkräften, sieht Mendelssohn die Vorbedingung zur Vervollkommnung des Menschen - dem Ziel des Lebens. Die Bedeutung der Kunst liegt für ihn in ihrer Fähigkeit, die unteren mit den oberen Seelenkräften zu vereinen. Diese Fähigkeit der Kunst nennt Mendelssohn "ästhetische Illusion": sie verbindet die von den Sinnen erfasste Illusion der Wirklichkeit mit dem von der Vernunft beeinflussten Kunstgenuß. Der ununterbrochene Fortgang zu höheren Vollkommenheiten ist das Ziel. Die Kunst selbst ist nur ein Mittel zu diesem Zweck, ist nicht Selbstzweck.

Auch das Vergnügen, das die Kunst seit Aristoteles im Menschen hervorzurufen bestimmt ist, ist nur ein Mittel, um die Menschen für die Kunst einzunehmen. Der Begriff "Vergnügen" ist im weitesten Sinne gefaßt, es ist die Fähigkeit der Kunst, auf die Neigungen der Menschen zu wirken, ihn zu reizen, seine Seele in Bewegung zu bringen. Das Vergnügen soll weder beim Künstler noch beim Betrachter ein von der Vernunft erwogenes Ziel sein.

Die durch die ästhetische Illusion hervorge-

rufene Vervollkommnung des Menschen kann nur wirksam werden durch die Gemeinsamkeit der Künste, durch das Zusammenspiel aller ihrer Eigenschaften. Nur einigen, den Hauptkünsten wie Dichtkunst und Malerei, spricht Mendelssohn die Fähigkeit zu, zu täuschen, zu illusionieren. Obwohl er somit der Dichtkunst und Malerei den wichtigsten Platz unter den Künsten einräumt, benötigen diese zur vollsten Wirkung die anderen Künste.

Für die Welt, in der sich die menschliche Seele mit der Kunst auseinandersetzt, schafft Mendelssohn ein eigenes Seelenvermögen, das "Billigungsvermögen", das den "Billigungstrieb" hervorruft. Hier kann die Seele unbehindert von Vernunft und Begierden in ruhigem Wohlgefallen sich dem künstlerischen Spiel ergeben. Die Welt der Kunst ist ein Spiel. Da aber der Mensch hier spielend in Freiheit zu sich selbst finden, seine Kräfte harmonisieren und sich vervollkommen kann, ist dieses "Spiel" der Ort zur ästhetischen Erziehung des Menschen, eine Quelle seines Handelns.

Dadurch, daß die Kunst sich nicht unverbindlich gegenüber Wahrheit und Lüge verhält, sondern sich den Kriterien der Wirklichkeit aussetzt und in der Welt ihrer eigenen Wirklichkeit in Beziehung zur äußeren

Wirklichkeit steht, kann sie den Menschen in einer Weise beeinflussen, daß sie auf seine in der äußeren Wirklichkeit vorgenommenen Handlungen einwirkt.

Da Mendelssohn keine zusammenhängende Theorie der ästhetischen Illusion entwickelte, war es nötig, das in den einzelnen Abhandlungen über Illusion Täuschung und Betrug Gesagte zusammenzufügen und in den größeren Rahmen seiner Ästhetik, Sittenlehre, Psychologie und Metaphysik zu stellen, um den Begriff und die Ausmaße der ästhetischen Illusion zu erkennen. Kritiker, die nur von einzelnen Aspekten der Mendelssohnschen Illusion ausgingen, konnten nicht die gesamte Ausdehnung dieses Begriffes erfassen.

Es wurde versucht, allein aus den Werken Mendelssohns unter Rücksichtnahme auf seine Vorgänger die ästhetische Illusion Mendelssohns darzustellen, auf die Übernahme seiner Illusionstheorie durch andere Philosophen und Dichter wurde nicht eingegangen. Ein Einfluß auf Lessing, Herder und Kant, Schiller und Goethe, um nur einige der bekannteren Namen zu nennen, ist jedoch offensichtlich anzunehmen, wie u.a. J.G. Robertson, Konrad Lange und Ludwig Goldstein zeigen. Da diese Kritiker aber noch nicht das ganze Ausmaß der

ästhetischen Illusion gesehen haben, müßte auf Grund des in der vorliegenden Untersuchung gewonnenen Bildes der Mendelssohnschen Illusion deren Einfluß, besonders auch auf Schillers Ästhetischen Erziehung des Menschen, neu bestimmt werden, was eine eingehende und umfassende Arbeit erforderte.

Einwirkungen der Mendelssohnschen Illusion auf die heutige Ästhetik können wohl kaum erwartet werden, weil seine Schriften so gut wie unbekannt sind und weil die kulturellen und geistigen Grundbedingungen sich änderten. Die moderne Kunst lehnt weitgehend die Illusion ab, weil sie Wahrheit vermitteln will. Einer auf Illusion beruhenden Kunst wird als unreal die Lebensberechtigung abgesprochen. Müssen jedoch Wahrheit und Illusion sich ausschließen? Mendelssohn verwirft die Kunst als Mittel zur Erkenntnis der reinen Wahrheit, nur die Vernunft ist dazu befähigt. Da die Künste aber vermittels der ästhetischen Illusion einen Einblick in die menschliche Seele gewähren, ein wichtiges Mittel zur Erziehung des Menschen darstellen und sein Handeln bestimmen, sind sie in seinen Augen nützlich und können einen Platz im menschlichen Leben beanspruchen. Gerade dadurch, daß die Künste einen

Schein der Wirklichkeit vermittelt, können sie Einblicke in das Seelenleben des individuellen Menschen gewähren, da sie die Reaktion des Menschen auf aktuelle Probleme der Wirklichkeit herausfordern; die Stellungnahme des Menschen zu diesen Problemen gibt Aufschluß über seine Seelentätigkeit. Wenn aber Mendelssohn den Künsten diese Qualitäten zubilligt, sollte ihnen die Vermittlung, wenn auch nicht der "reinen Wahrheit", so doch einer Wahrheit, die über die menschliche Seele und die Zusammenhänge des Lebens und der Natur etwas aussagt, zugestanden werden- und dies gerade wegen ihres Illusionscharakters.

Wie von Mendelssohn wird auch von Adorno, einem modernen Ästhetiker, der "Schwindel des trompe l'oeil" ablehnt: "Gebärdet sie die Kunst sich, als wäre sie ... durch die Tendenz zur Abbildlichkeit was sie scheint, so wird sie zum Schwindel des trompe l'oeil" (Adorno, S. 164). Das heißt, wenn die Kunst vorgibt, das tatsächlich darzustellen, von dem sie nur eine Abbildung, eine Nachahmung ist, so ist sie ein "eigentlicher Betrug", der von Mendelssohn ausdrücklich verworfen wird. Ihren Scheincharakter kann die Kunst, nach Adorno, nicht ablegen: "Die Dialektik der modernen Kunst ist in weitem

Maße die, daß sie den Scheincharakter abschütteln will wie Tiere ein angewachsenes Geweih" (Adorno, S. 157). Auch für Adorno ist, wie für Mendelssohn, der Schein der Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit eng mit der Illusion verbunden: "Das Legitime an der Rebellion gegen den Schein als Illusion und das Illusionäre an ihr, die Hoffnung, der ästhetische Schein könne sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf ziehen, ist aber miteinander verquickt. Offenbar ist der immanente Scheincharakter der Werke von einem Stück wie immer auch latenter Nachahmung des Wirklichen, und darum von Illusion, nicht zu befreien" (Adorno, S. 158).

Die für Mendelssohn auf der Illusion beruhende Nützlichkeit der Kunst ist eng mit dem Ziele des Strebens nach Vollkommenheit verbunden. -- Allerdings konnte auf gewisse Schwierigkeiten, die sich schon für Mendelssohn aus einer auf Vollkommenheit aufgebauten Aesthetik ergeben, hingewiesen werden. -- Diese auf der Humanität fußende Voraussetzung ist heute jedenfalls nicht mehr gegeben. Geblieben ist die Neigung des Menschen, neben der Betonung der Vernunft, Wahrheit und Realität, sich seinen Trieben und irrationalen Impulsen zu überlassen. Vielleicht könnte die Mendelssohnsche Illusion einen

Hinweis dafür geben, wie die Kunst, gerade mit Hilfe der Illusion, ohne die die Kunst offenbar nicht auskommen kann, durch Harmonisierung der Sinne mit der Vernunft auf den Menschen wirken kann, daß er seinen Neigungen folgt, ohne der Barbarei zu verfallen und gleichzeitig vernünftig handelt. Hierdurch könnte die Kunst ihre Lebensberechtigung erweisen.

Anmerkungen

Zur Einleitung

¹ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main, 1972), S. 9, 10 und 361.

² Georg Picht, Wahrheit, Vernunft, Verantwortung (Stuttgart, 1969), S. 191.

³ Konrad Lange, "Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert", in Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Hrsg. Max Dessoir, Bd. 1 (Stuttgart, 1906), S. 33. Auch Hans Peter Herrmann sieht in Mendelssohn, neben Lessing, den Schöpfer des Illusionsbegriffes: "Erst Mendelssohn und Lessing haben in vollem Sinne die Illusion selbst zum Träger der poetischen Wahrheit gemacht." Hans Peter Herrmann, Naturnachahmung und Einbildungskraft (Bad Homburg v.d.H., 1970), S. 275.

⁴ Alexander Altmann, "Das Menschenbild und die Bildung des Menschen nach Moses Mendelssohn", in Mendelssohnstudien, Bd. 1 (Berlin 1972), S. 12. Auf diesen Artikel wird im folgenden mit der Abkürzung Altmann, "Menschenbild" verwiesen.

⁵ Ludwig Goldstein, Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik (Königsberg i.Pr., 1904).

⁶ Robert Petsch, Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel (Leipzig, 1910).

⁷ Moses Mendelssohn, Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe, in Gemeinschaft mit F. Bamberger, H. Borodianski, S. Rawidowicz, B. Strauss, L. Strauss herausgegeben von I. Elbogen / J. Guttman / E. Mittwoch (Berlin, 1929 ff.). Auf dieses Werk wird im folgenden mit der Abkürzung JubA verwiesen.

⁸ Liselotte Richter, Philosophie der Dichtkunst (Berlin, 1948).

⁹ Alexander Altmann, Moses Mendelssohns Frühschriften zur Metaphysik (Tübingen, 1969), S. VI. Auf dieses Werk wird im folgenden mit der Abkürzung Altmann, Metaphysik verwiesen.

¹⁰ Weitere Kritiker behandeln einzelne Aspekte der mendelssohnschen Ästhetik im Zusammenhang mit andern Ästhetikern des 18. Jahrhunderts, gehen aber nicht näher auf das Problem der Nachahmung und Illusion bei Mendelssohn ein, wie Robert Sommer in seinen Grundzügen einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik (Würzburg, 1892) und Armand Nivelle in Kunst- und Dichtungstheorie zwischen Aufklärung und Klassik (Berlin, 1960).

¹¹ Ernst Cassirer, "Die Philosophie Moses Mendelssohns", in Moses Mendelssohn, zur 200 jährigen Wiederkehr seines Geburtstags hrsg. von der Enzyklopedica Judaica (Berlin, 1929), S. 41.

¹² Über Mendelssohns Ausbildung siehe: Bruno Strauss, "Moses Mendelssohn und seine Zeit", a.a.O. S. 1 ff.

Zum 1. Kapitel

¹ Anonym, Anleitung zur Poesie (Breslau, 1725), S. 94. Zitiert nach Herrmann, S. 26.

² Zitiert nach Herrmann, S. 27.

³ Siehe: Hans Lüthje, "Christian Wolffs Philosophiebegriff", Kant Studien, 30. Band, 1925, S. 45.

⁴ Christian Wolff, Gesammelte Werke, 1. Abt. Deutsche Schriften Bd. 1, "Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in Erkenntnis der Wahrheit", Hrsg. Hans Werner Arndt (Georg Olms, Hildesheim, 1965), "Vorbericht von der Weltweisheit", § 1.

⁵ Anton Bissinger, Die Struktur der Gotteserkenntnis, Studien zur Philosophie Christian Wolffs (Bonn, 1970), S. 37.

⁶ Chr. Wolff, Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt ... (Halle, 1747), zitiert als Metaphysik, § 145.

⁷ Siehe: H.R. Jauß, Hrsg., Nachahmung und Illusion, Kolloquium Gießen Juni 1963 Vorlagen und Verhandlungen, 2. Aufl. (München, 1969), S. 180.

⁸ M. l'Abbé Du Bos, Réflexions Critiques sur la Poësie et sur la Peinture, Septième Edition, (Paris, 1770), S. 25.

⁹ M. Joh. Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen (Leipzig, 1730), Titelblatt. Auf dieses Werk wird im folgenden mit der Abkürzung C.D. verwiesen.

¹⁰ (Johann Jacob Bodmer), Die Discourse der Mahlern, Erster Theil (Zürich, 1721), XIX. Discours, T.

¹¹ Johann Jacob Breitinger, Critische Dichtkunst (Zürich, 1740), Deutsche Neudrucke (Stuttgart, 1966), S. 14. Auf dieses Werk wird im folgenden mit der Abkürzung CD verwiesen.

¹² Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger, Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft ... (Frankfurt und Leipzig, 1727), S. 24.

¹³ Siehe: Aristoteles, Poetik (Stuttgart, 1969), 4. Kapitel, S. 27.

¹⁴ Christian Wolff, Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes ..., §§ 9 - 13. M. Alexander Gottlieb Baumgarten, Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema pertinentibus (Halae Magdeburgicae, 1735), §§ 3. ff. Deutsche Übersetzung: A. Riemann, Die Ästhetik A.G. Baumgartens (Halle, 1928). Englische Übersetzung: Karl Aschenbrenner und William B. Holther, Reflexions on Poetry (Berkeley and Los Angeles, 1954). Freie Wiedergabe: Dr. K. Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik, (Stuttgart, 1886).

¹⁵ Johann Elias Schlegel, Aesthetische und Dramaturgische Schriften (Heilbronn, 1887; Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein, 1968), S. 13.

¹⁶ M. l'Abbé Batteux, Principes de la Littérature, nouvelle édition, zuerst gedruckt als Traité des beaux arts réduits à même principe (Paris, 1747), Überschrift des zweiten Kapitels, S. 14.

¹⁷ Batteux bezeichnet somit die Nachahmung ausdrücklich nur als eine der Hauptquellen des Vergnügens an den Künsten, während Mendelssohn in den "Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" seine Nachahmungstheorie auf die

Ablehnung der Auffassung Batteuxs aufbaut, "die Nachahmung sey das einzige Mittel, dadurch uns die Künste gefallen" (s.o. Einleitung S. 8). Über den Unterschied zwischen den Nachahmungstheorien Batteuxs und Mendelssohns, der tatsächlich geringfügig ist, siehe: Frederic C. Turbach, "Die Nachahmungstheorie: Batteux und die Berliner Rationalisten", Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F., Bd. 13, Heft 1, 1963.

Zum 2. Kapitel

¹ Wolff definiert die "symbolische Erkenntnis" folgendermaßen: "Wenn unsere Erkenntnis sich endigt durch den Akt, wo wir nur mit Worten ausdrücken, was in den Ideen enthalten ist oder mit anderen Zeichen dasselbe vorstellen, die Ideen selbst aber, welche durch die Worte oder andere Zeichen bedeutet werden, nicht anschauen: so ist es eine symbolische Erkenntnis" (Psych. emp. § 289). Zitiert aus: Julius Baumann, Wolffsche Begriffsbestimmungen (Leipzig, 1910), S. 29.

² Schon Aristoteles, Poetik, S. 26/27, verbindet die Nachahmung durch die Dichtung mit dem Vergnügen: "Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtung hervorgerufen zu haben, beide in der Natur begründet. Denn erstens ist das Nachahmen des Menschen von Kindheit an angeboren; darin unterscheidet sich der Mensch von den andern Lebewesen, daß er am meisten zur Nachahmung befähigt ist und das Lernen sich bei ihm am Anfang durch Nachahmung vollzieht; und außerdem freuen sich alle Menschen an den Nachahmungen."

³ Siehe Aristoteles, Poetik, 7. Kapitel: "Ferner, da die Schönheit bei einem Lebewesen und bei jedem zusammengesetzten Dinge nicht nur darin besteht, daß die Teile wohl geordnet sind, sondern daß das Ganze eine bestimmte, nicht beliebige Größe besitzt (denn die Schönheit besteht in Größe und Ordnung; darum kann weder ein ganz kleines Lebewesen schön sein - die Anschauung hört nämlich auf, wenn sie einer unwahrnehmbaren Größe nachkommt - noch ein ganz großes, denn da vollzieht sich die Anschauung nicht auf einmal, sondern das Eine und Ganze entweicht dem Anschauenden aus der Anschauung, etwa wenn ein Lebewesen zehntausend Stadien groß wäre)."

Zum 3. Kapitel

¹ Siehe: Aristoteles, Poetik, S. 36: "Der Geschlechtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, daß der eine Verse schreibt und der andere nicht ... sie unterscheiden sich vielmehr darin, daß der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte."

² Georg Neumark, Poetische Tafeln (Jena, 1667), S. 38, zitiert nach Herrmann, S. 35.

³ Neumark, Poetische Tafeln, S. 37, zitiert nach Herrmann, S. 34.

⁴ Wolfgang Preisendanz, "Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (Don Sylvio, Agathon)", in Nachahmung und Illusion, S. 73.

⁵ Herbert Dieckmann, "Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts", in Nachahmung und Illusion, S. 43.

⁶ Elisabeth M. Wilkinson, Johann Elias Schlegel (Oxford, 1945), S. 78.

⁷ Eines der Beispiele, die Schlegel, S. 134, anführt: "Ein Mensch sieht in der ferne einen gemalten Kopf für einen in Stein gehauenen an, er geht hinzu und merkt, daß er sich geirrt hat; seine übrige Gesellschaft ist nicht weit davon. Er sagt ihr aber kein Wort von seinem Irrtume, und schämt sich, daß er sich betrogen hat."

⁸ Johann Elias Schlegel, Werke, 3. Teil, Hrsg. Johann Heinrich Schlegel (Kopenhagen, Leipzig, 1764), S. 102.

⁹ Siehe: Bambergers Einleitung, JubA 2, XXVI.

¹⁰ Um zu zeigen, daß Aristoteles mit diesem Beispiel nicht die Wirkung eines Kunstwerkes nachweisen wollte, gibt Goldstein, S. 130, eine Erklärung von H. Baumgart, Hdb. d. Poetik, wieder: Aristoteles spricht an der Stelle nur "von dem Ursprung der Kunst und erklärt ihre ersten rohen Anfänge aus dem Vergnügen, das wir an der Nachahmung überhaupt empfinden; nicht also von der künstlerischen Nachahmung ist die Rede, die sich als solche gibt, sondern von der Nachahmung überhaupt, die im Leben als solche gerade umgekehrt darauf ausgeht, zu täuschen."

¹¹ Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 2. Teil, 2. Band (Biel, 1777), S. 757 f.

¹² Auch von einer anderen Seite her wird diese Annahme bestätigt. Jacob Kellner macht in seinem Artikel "Freud und Mendelssohn", Leo Baeck Institute of Jews from Germany, Bulletin, Vol V (Tel-Aviv, 1962), S. 171, darauf aufmerksam, "daß der heutige, psychoanalytisch geschulte Leser der Schriften Mendelssohns nicht selten durch Gedanken, Beobachtungen und Erkenntnisse überrascht wird, die ihm aus den Theorien Sigmund Freuds bekannt sind." Beide sprächen vom "Seelenstaat" und schon Mendelssohn lehrte, daß die Seele "in ihrem Staat nicht unumschränkt herrscht," und daß dadurch "Unordnung und Stocken" entsteht, woraus Kellner schließt, daß Mendelssohn "der Macht des Unbewußten bereits volle Anerkennung zuspricht."

¹³ Hans Blumenberg, "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans", in Nachahmung und Illusion, S. 14.

¹⁴ Auch Kellner, S. 137, stellt fest, "daß Mendelssohn, den sein Wissen von der Dynamik des Seelenlebens die Widerspruchssituation der menschlichen Existenz gewahr werden läßt, zugleich so etwas wie eine Theorie des Irrationalen zu entwickeln beginnt."

15 Die psychologische Grundlage des von Mendelssohn ausgeführten Gedankens, daß der Mensch durch Übung und Gewohnheit seine Neigungen beherrschen könne, bildet für Robert Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik (Würzburg, 1892; Nachdruck Amsterdam, 1966), S. 120, "die Leibniz'sche Lehre, daß die sinnliche Empfindung als eine Verbindung von unendlich vielen Teilvorstellungen leichter zu Tätigkeit führt als der aus wenigen, wenn auch deutlich erkannten Teilen bestehende abstracte Begriff." Altmann, "Menschenbild", S. 21, führt die von Mendelssohn in "Von der Herrschaft über die Neigungen" geäußerten Gedanken auf die jüdische Tradition zurück: "Mendelssohn selbst schöpfte den Gedanken von der Überlegenheit des aus Neigung sittlich Handelnden über den der Pflicht sich Beugenden aus der jüdischen Tradition."

Zum 4. Kapitel

¹ Moses Mendelssohn, Gesammelte Schriften, hrsg. von G.B. Mendelssohn, 4. Band, 1. Abtl. (Leipzig, 1844), S. 313. Auf dieses Werk wird im folgenden mit der Abkürzung GS verwiesen. Die hier zitierte Abhandlung erschien in der Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. 3, Stück 1 (1758), S. 130 - 138.

² Die Einteilung der Künste vermittels der natürlichen und willkürlichen Zeichen findet sich mehrfach in den Ästhetiken des 18. Jahrhunderts, so in der Critischen Dichtkunst Breitingers und in den Meditationes Baumgartens. Goldstein, S. 55/56, führt außerdem Georg Friedrich Meier und besonders den Engländer Jakob Harris an.

³ Es handelt sich um eine Rezension von Herders Schrift Über die neuere deutsche Litteratur, der ersten und zweiten Sammlung von Fragmenten, die als eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend 1767 erschien. Die Rezension Mendelssohns wurde erst 1843 veröffentlicht (GB IV.1, S. 93 ff.).

⁴ "Beantwortung einiger Fragen der Schauspielkunst", Neue Berliner Monatsschrift, Bd. 24 (1810), S. 11 - 17.

⁵ Von einem Zauber, einer "mystic vision", die den Betrachter eines Kunstwerks einen Augenblick ergreift, spricht Bernhard Berenson, "The aesthetic moment", in Lee A. Jacobus, Aesthetics and the Arts (New York, 1968), S. 8: "In visual art the aesthetic moment is that flitting instant, so brief as to be almost timeless, when the spectator is at one with the work of art he is looking at, or with actuality of any kind that the spectator himself sees in terms of art, as form and color. He ceases to be his ordinary self, and the picture or building, statue, landscape, or aesthetic actuality is no longer outside himself. The two become one entity; time and space are abolished and the spectator is possessed by one awareness. When he recovers workaday consciousness it is as if he had been initiated into illuminating, exalting, formative mysteries. In short, the aesthetic moment is a moment of mystic vision."

⁶ Auf die in der Musik mangelnden konkreten Handlungen weist auch Etienne Gilson in "Aesthetic Existence", a.a.O. S. 249, hin, indem er die Musik mit der Malerei vergleicht: "In the case of music, we have a fleeting apprehension of a fleeting and always incompletely existing thing; in the case of painting, we have a changing, fleeting, and always incomplete experience of a stable, complete, and enduring entity. This is enough to account for the fact that we do not expect the same kind of emotion from paintings and from music."

⁷ Briefe, die neueste Literatur betreffend,
"87ter Brief", 28. Febr. 1760

⁸ Es ist bemerkenswert, daß Mendelssohn nicht Kirchen als Beispiele für die Baukunst erwähnt. Nun gab es in Berlin in seiner Zeit nur einige spätgotische Backsteinkirchen, wie die Nicolaikirche. Aber als Mendelssohn in späteren Jahren reiste, hätten Kirchen sein Interesse erregen können. Jedoch auch in dem Aufsatz "Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften", einem Teil der Philosophischen Schriften, einer Neuauflage seiner Werke, die 1771 herausgegeben wurden und denen das angeführte Zitat entstammt, änderte er seine Ansicht über die Baukunst nicht.

⁹ "Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" (1757).

¹⁰ Im Gegensatz zu Mendelssohn dehnen andere Ästhetiker, wie Herder und Konrad Lange die Illusion auf alle Künste aus. Siehe auch Goldstein, S. 136 f. und S. 146 f.

Zum 5. Kapitel

¹ Siehe: Goldstein, S. 226. Über das Verhältnis Mendelssohns zu Kant besteht eine ausgedehnte Literatur, siehe: Herrmann M.Z. Meyer, Moses Mendelssohn Bibliographie (Berlin, 1965). Meyer zitiert u.a., aus August Lewald, Ein Menschenleben, erster Teil (Leipzig, 1844), S. 135, einen Bericht von Mendelssohns Besuch bei Kant in Königsberg.

² Der Satz vom Widerspruch, der ein Grundaxiom der Leibnizschen und Wolffschen Philosophie bildet, besagt, "daß kontadiktorisch einander entgegengesetzte Urteile nicht beide zugleich wahr sein können, sondern wenn das eine wahr ist, muß das andere falsch sein." Heinrich Schmidt, Philosophisches Wörterbuch (Stuttgart, 1951), S. 627.

³ Zur Begründung dieser Aussage verweist Mendelssohn auf seine Abhandlung Gedanken von der Wahrscheinlichkeit, die er 1756 geschrieben hatte. Dort spricht er sich gegen den Zufall im Weltgeschehen aus. Altmann, Metaphysik, S. 240, beschreibt Mendelssohns Einstellung folgendermaßen: "Grundlegend für diese [Mendelssohns] Auffassung ist die Annahme eines durchgängigen Determinismus im Weltgeschehen ('Gott würfeln nicht', wie Einstein es formulierte)."

⁴ Altmann, Metaphysik, S. 241, führt diese Gedanken Mendelssohns auf Leibniz' Theodizee zurück: "Leibniz sieht die Freiheit des Willens darin gewahrt, daß die auf uns einwirkenden Beweggründe keinen Zwang bei sich führen (Théodicée I, 34; 46). Wir folgen nicht immer dem letzten Urteil des praktischen Verstandes, stets aber dem Endergebnis aller Antriebe, die sowohl von seiten der Vernunft wie von seiten der Leidenschaften kommen, und zwar geschieht das oft ohne ein ausdrückliches Urteil des Verstandes (I, 51) und häufig unbewußt (I, 46)."

⁵ Auch hier können Mendelssohns Gedanken auf die Leibnizsche Philosophie zurückgeführt werden. Altmann, Metaphysik, S. 241, zeigt, daß Leibniz in seiner Theodizee darauf hinweist, daß die Vorstellung des Guten den Menschen zum Handeln hinleitet: "Auch die Handlungen des Menschen sind determiniert. Es besteht immer ein überwiegender Grund (une raison prevalante), der den Willen zu seiner Wahl bestimmt, und zwar ist es die Vorstellung des Guten - was immer man für das Gute hält -, die die entgegengesetzten Vorstellungen überwiegt und zum Handeln hinleitet (Théodicée I, 45)."

⁶ Mendelssohn erklärt dies, GS II, 321/22, folgendermaßen: "Wenn ich veränderlich bin, so sind verschiedene sich entgegengesetzte Prädikate mit mir, als Subjekt, zugleich denkbar. Bin ich mir innerlich bewußt, daß ich vorhin gestanden habe, und jetzt sitze, so müssen beide entgegenstehende Sätze: ich sitze, und ich sitze nicht, ich stehe und ich stehe nicht, gedacht werden können; denn die Folge der Zeit verändert das Materiale der Erkenntniß nicht. Was zu einer Zeit denkbar ist, muß zu allen Zeiten auch denkbar bleiben. Wol aber kann die Folge der Zeit das Formale in der Erkenntniß abändern. Was vorhin nicht gut, oder nicht das Beste war, kann jetzt nach einer verlängerten Reihe der Begebenheiten das Beste werden; so wie umgekehrt: was damals als das Beste von mir gebilligt ward, kann jetzt nach veränderten Umständen aufgehört haben, das Beste zu sein, und von mir gemißbilligt werden."

Es erhellet hieraus, wie in der Succession der Zeit verschiedene Sätze zur Wirklichkeit kommen, und also zur Wahrheit werden können. Wenn gestern der Satz: A ist B in der damaligen Reihe der Dinge, das Beste gewesen, und zur Wahrheit geworden, so kann heute, nach einer verlängerten Reihe und veränderten Umständen, der entgegengesetzte Satz: A ist nicht B, der Ordnung und Vollkommenheit gemäßer, und daher besser sein."

⁷ Mendelssohnbiographien siehe: Herrmann M.Z. Meyer, Moses Mendelssohn Bibliographie (Berlin, 1965). Hier seien nur genannt: "Moses Mendelssohn's Lebens-

geschichte", GS I, S. 1 - 56; Meyer Kayserling, Moses Mendelssohn. Sein Leben und seine Werke (Leipzig, 1862), Bruno Strauss, "Moses Mendelssohn und seine Zeit", in Moses Mendelssohn, Encyclopaedia Judaica Hrsg. (Berlin 1929).

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Altmann, Alexander. Moses Mendelssohns Frühschriften zur Metaphysik. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1969.
- Altmann, Alexander. "Das Menschenbild und die Bildung des Menschen". Mendelssohn-Studien. Band 1. Berlin: Duncker & Humblot, 1972.
- Aschenbrenner, Karl and Holther, William B. Reflexions on Poetry: Alexander Gottlieb Baumgarten's Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Translated with the Original Text. Berkeley & Los Angeles, 1954.
- Aristoteles. Poetik. Übersetzung von Olof Gigon. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1961.
- Bamberger, Fritz. "Die geistige Gestalt Moses Mendelssohns". Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums, 73 (1929).
- Batteux, M. l'Abbé. Principes de la Littérature. Nouvelle Edition. Paris: Chez Desaint & Saillant, 1775.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus. Halle, 1735.
- Bissinger, Anton. Die Struktur der Gotteserkenntnis. Bonn, 1970.
- Baumann, Julius. Wolffsche Begriffsbestimmungen. Leipzig, 1910.
- Blumenberg, Hans. "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans". Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Hrsg. von H.R. Jauß. Zweite, durchgesehene Auflage. München: Wilhelm Fink, 1969.

- Bodmer, Johann Jacob. Anklagung Des verderbten Geschmackes Frankfurt und Leipzig, 1728.
- Bodmer, Johann Jacob und Breitinger, Johann Jacob. Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft ... Frankfurt und Leipzig, 1727.
- Breitinger, Johann Jacob. Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966.
- Cassirer, Ernst. "Die Philosophie Moses Mendelssohns". Moses Mendelssohn. Hrsg. von der Encyclopaedia Judaica. Berlin: Lambert Schneider, 1929.
- Dieckmann, Herbert. "Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts". Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Hrsg. von H.R. Jauß. Zweite, durchgesehene Auflage. München: Wilhelm Fink, 1969.
- Discourse: Die Discourse der Mahlern, hrsg. v. J.J. Bodmer und J.J. Breitinger. Erster Theil. Zürich: Joseph Lindmer, 1721.
- Du Bos, M. l'Abbé. Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture. Septième Edition. Paris, 1770.
- Gerhardt, C.J. Hrsg. Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz. Hildesheim: Georg Olms, 1960.
- Goldstein, Ludwig. Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik. Königsberg i.Pr.: Gräfe & Unzer, 1904.
- Gottsched, M.Joh.Christoph. Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1730.
- Herrmann, Hans Peter. Naturnachahmung und Einbildungskraft. Bad Homburg v.d.H.: Gehlen, 1970.
- Jacobus, Lee A. Aesthetics and the Arts. New York: McGraw-Hill Book Company, 1968.

- Kayserling, Meyer. Moses Mendelssohn. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1862.
- Kellner, Jacob. "Freud und Mendelssohn" Leo Baeck Institute of Jews from Germany Bulletin V (1962).
- Lange, Konrad. "Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert" Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Max Dessoir Hrsg. 1. Band. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1906.
- Lüthje, Hans. "Christian Wolffs Philosophiebegriff" Kant-Studien. 30. Band (1925).
- Mendelssohn, Moses. Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. In Gemeinschaft mit F. Bamberger, H. Borodianski, S. Rawidowics, B. Strauss, L. Strauss herausgegeben von I. Elbogen / J. Guttmann / E. Mittwoch. Berlin: Akademie-Verlag, 1929-1932 [Vol.14:1938].
- Mendelssohn, Moses. Gesammelte Schriften. Hrsg. von G.B. Mendelssohn. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1843-1845.
- Meyer, Herrmann M.Z. Moses Mendelssohn Bibliographie. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1965.
- Nivelle, Armand. Kunst-und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1960. [E.P. Paris, 1955].
- Petsch, Robert. Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Leipzig, 1910.
- Picht, Georg. Wahrheit Vernunft Verantwortung. Stuttgart: Ernst Klett, 1969.
- Preisendanz, Wolfgang. "Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (Don Sylvio, Agathon)". Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Hrsg. von H.R. Jauß. Zweite, durchgesehene Auflage. München: Wilhelm Fink, 1969.

- Richter, Liselotte. Philosophie der Dichtkunst: Moses Mendelssohns Ästhetik zwischen Aufklärung und Sturm und Drang. Berlin: Chronos Verlag GMBH, 1948.
- Riemann, Albert. Die Ästhetik A.G. Baumgartens unter besonderer Berücksichtigung der Meditationes Philosophicas de Nonnullis ad Poema Pertinentibus, mit einer Übersetzung dieser Schrift. Halle: Niemeyer, 1928.
- Robertson, J.G. Lessing's Dramatic Theory. New York, 1965.
- Schlegel, Johann Elias. Aesthetische und dramaturgische Schriften. Heilbronn, 1887. Nendeln/Liechtenstein: Klaus Reprint, 1968.
- Schlegel, Johann Elias. Werke. 3. Teil. Hrsg. Johann Heinrich Schlegel. Kopenhagen Leipzig, 1764.
- Schmidt, Heinrich. Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart: Alfred Kröner, 1951.
- Sommer, Robert. Grundzüge einer Geschichte der Deutschen Psychologie und Ästhetik. Nachdruck der Ausgabe Würzburg 1892. Amsterdam, 1966.
- Stein, K. Heinrich von. Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart: J.G. Cotta, 1886.
- Strauß, Buno. "Moses Mendelssohn und seine Zeit". Moses Mendelssohn. Hrsg. von der Encyclopaedia Judaica. Berlin: Lambert Schneider, 1929.
- Sulzer, Johann Georg. Allgemeine Theorie der Schönen Künste. 2. Teil, 2. Band. Biel, 1777.
- Turbach, Frederic C. "Die Nachahmungstheorie: Batteux und die Berliner Rationalisten". Germanisch - Romanische Monatsschrift, NF. Bd. 13, Heft 1 (1963).
- Wilkinson, Elisabeth M. Johann Elias Schlegel. Oxford, 1945.

Wolff, Christian. Gesammelte Werke. 1. Abteilung.
Deutsche Schriften. Band 1. "Vernünfftige Gedanken
von den Kräften des menschlichen Verstandes und
ihrem richtigen Gebrauche in Erkenntnis der Wahr-
heit" (Deutsche Logik). Hildesheim: Georg Olms,
 1965.

Wolff, Christian. Vernünfftige Gedancken von Gott,
der Welt und der Seele des Menschn und allen Dingen
überhaupt. Halle, 1747.