

Zur Entstehung des Verhältnisses „Künstler - Kunstwerk - Rezipient“: Eine Innovation der Ästhetik durch Mendelssohn

OTABE Tanehisa

Das Verhältnis „Künstler - Kunstwerk - Rezipient“, das für uns eine Grundstruktur der Kunsttheorie ausmacht, entstand erst vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts.

Vor der Entstehung dieser modernen Auffassung der Kunst war der Illusionismus vorherrschend. Die Charakteristik der Ästhetik des Illusionismus, deren wichtigster Vertreter J.-B. Du Bos war, besteht aus drei Merkmalen¹⁾:

1. Bei der Kunst handelt es sich um das Verhältnis „Urbild - Nachbild“. Der Rezipient genießt das Nachbild, das als eine Art von durchsichtigem Medium das Urbild vorstellt, als ob er unmittelbar dem Urbild gegenüberstände. Diese Verwechslung des Nachbildes mit dem Urbild wird „Illusion“ oder „Täuschung“ genannt.

2. Das Anziehende der Kunst liegt darin, dasjenige Urbild nachzuahmen, das den Rezipienten am meisten interessieren könnte. Im Vergleich zum Urbild zählt die Kunst des Nachahmers, nämlich die Geschicklichkeit des Künstlers wenig.

3. Während der Illusion kommt es darauf an, daß das Nachbild das Urbild vorstellt, und nicht darauf, daß der Rezipient durch das Kunstwerk z.B. die Intention oder die Individualität des Künstlers erforscht.²⁾

Zwar setzt das Kunstwerk sowohl diejenigen, die es hervorbringen, als auch diejenigen, die es genießen, voraus. Doch der Ästhetik des Illusionismus lag das zweigliedrige Verhältnis „Urbild - Nachbild“ zugrunde. Mit anderen Worten, weder der Künstler noch der Rezipient spielte dabei eine entscheidende Rolle. Daraus läßt sich schließen, daß die Transformation vom zweigliedrigen Verhältnis „Urbild - Nachbild“ zum dreigliedrigen Verhältnis „Künstler - Kunstwerk - Rezipient“, auf der die moderne Auffassung von Kunst beruht, dadurch ermöglicht wurde, daß der Künstler in die Mitte zwischen das Urbild und das Nachbild eintrat, und daß der Rezipient dementsprechend jenseits des Nachbildes nicht das Urbild, sondern den Künstler suchte und sich darauf konzentrierte.

In diesem Aufsatz soll geklärt werden, was für einen Beitrag Mendelssohn zur Transformation der Ästhetik des Illusionismus zur modernen Kunstauffassung leistete. Mendelssohn wird im allgemeinen als einer der Vertreter der Illusionstheorie betrachtet.³⁾

- 1) Vgl. J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 7. Auflage, Paris 1770 (1. Auflage 1719). Reprint: Genf 1967. Bd.1, S. 6,10.
- 2) Hierzu meinen Aufsatz, *The End of Illusion Theory and the Genesis of the Artist. Burke and Mendelssohn on the Sublime*, in: *Transactions of the Ninth International Congress on the Enlightenment*. The Voltaire Foundation, Oxford. Im Druck.
- 3) Vgl. Konrad Lange, *Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1 (1906), 30-43. Klaus-Werner Segreff, *Moses Mendelssohn und die Aufklärungsästhetik im 18. Jahrhundert*. Bonn 1984. S.94-97.

Zwar vertritt Mendelssohn in seinen frühen Schriften die Illusionstheorie, aber wenn man die chronologische Veränderung der Ästhetik Mendelssohns beachtet, ist nicht zu übersehen, daß die Ästhetik Mendelssohns nach einem bestimmten Zeitpunkt dazu neigt, von der Illusionstheorie in einem entscheidenden Punkt abzuweichen. Im folgenden soll zuerst die Grundstruktur der frühen Ästhetik Mendelssohns dargestellt werden. Danach soll untersucht werden, wodurch diese Abweichung verursacht wurde und was für eine Innovation sie ermöglichte.⁴⁾

1. Die „Ästhetik der Vollkommenheit“ in den frühen Schriften Mendelssohns

Die frühe Ästhetik Mendelssohns findet sich deutlich in seiner Schrift „Über die Empfindungen“ (1755) und in seinem Aufsatz „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“ (1757). Mendelssohn stellt in den „Briefen über die Empfindungen“ den Jüngling Euphranor und den englischen Philosophen Palemon, der die Ansichten Mendelssohns vertritt, in Rede und Gegenrede gegenüber. Im Anschluß an die Ästhetik Baumgartens behauptet Palemon, im „Fünften Brief“, daß die „schönen Gegenstände . . . eine Vollkommenheit darbieten“ müssen, die „in die Sinne fällt, und zwar ohne Mühe in die Sinne fällt“ (Mendelssohn I,58).⁵⁾ Die Schönheit sei die sinnliche Vollkommenheit. Im „Achten Brief“ wendet sich Euphranor gegen Palemon. Er ist der Meinung, daß es „auch sinnliche Lüste“ gibt, die „von allen Begriffen der Vollkommenheit weit entfernt sind“ (71). Dazu führt er drei Fälle an: erstens das „Wohlgefallen“ am „grause(n) Anblick“ der Natur, zweitens die „Lust“ an den „blutigen“ Geschehnissen, drittens die Ergötzung am „Gemälde“, das „die furchtbare, die schreckliche Natur“ darstellt, oder an der „Vorstellung eines Trauerspiels“, das ein „betrübt(es)“ Schicksal eines Helden darstellt (73f.). Daraus zieht er den Schluß, daß der „Mensch . . . in seinen Ergötzlichkeiten so eigensinnig“ ist, daß „ihm das nicht selten vergnügt, was ihm Traurigkeit erwecken sollte“ (73). Mit einem Wort, die sogenannten „vermischten Empfindungen“, nämlich die aus angenehmen und unangenehmen Gefühlen vermischten Empfindungen, veranlassen Euphranor zur Einwendung gegen Palemon.

Erst im „Beschluß“ widerlegt Mendelssohn Euphranors Einwendung. Zuerst wird festgestellt, Euphranor sei zu seiner Meinung durch Du Bos' Hypothese verführt worden, daß die „Seelen sich nur bewegt zu werden sehnen, und sollten sie auch von unangenehmen Vorstellungen bewegt werden“ (107).⁶⁾ Der Fehler Du Bos' besteht darin, daß er „niemals das Vergnügen der Seele . . . mit dem blossen Wollen verglichen“ hat, mit anderen Worten, daß er übersehen hat, daß die Seele „nichts wollen, daß sie sich an nichts vergnügen könne,

4) Die chronologische Veränderung der Ästhetik Mendelssohns wurde wenig untersucht. Die einzige Ausnahme ist der Artikel „das Erhabene“ von Carsten Zelle im: Historischen Wörterbuch der Rhetorik, Bd.II, Sp.1364-1378 (1994), in dem sehr deutlich dargestellt ist, welchen Einfluß Burke auf die Ästhetik Mendelssohns ausübte. Im folgenden soll Lessings Einfluß auf Mendelssohn betont werden. Zur Ästhetik Burkes siehe meinen Aufsatz: From 'Representation' to 'Sympathy': On the Genesis of the Artist in Burke's Theory of the Sublime, in: Bulletin of the Faculty of Letters, Kobe University, 23 (1996), S.33-48.

5) Im folgenden werden die Schriften Mendelssohns mit Band- und Seitenangaben zitiert nach: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, Berlin 1929-. ND Stuttgart 1971-.

6) Du Bos, op.cit., Bd.1, S.1-2.

als was sich ihr unter der Gestalt einer Vollkommenheit darstellt“ (107f.). Sowohl das Vergnügen als auch das Wollen bezieht sich nur auf die Vollkommenheit. Daraus läßt sich schließen, daß Du Bos und Euphranor in ihren Hypothesen ein Fehler unterläuft.

Nun ergibt sich eine Frage, wie die vermischten Empfindungen, die Euphranor um der Bestätigung seiner Meinung willen zur Sprache brachte, erklärt werden müssen. Daraus, daß es keine Lust an der Unvollkommenheit gibt, folgt nicht, daß die von Euphranor genannten Fälle der vermischten Empfindungen verleugnet werden müssen. Palemon erklärt die Lust am zweiten und am dritten Fall wie folgt:

Was den zweiten Fall, z.B. den „Fechterkampf der Römer“, betreffe, müsse man „alles Mitleiden, alles menschliche Gefühl unterdrücken“, um auf die „Geschicklichkeit der handelnden Personen oder Thiere“ seine Aufmerksamkeit zu lenken, woraus sich jene „schmerzhaften Ergötzlichkeiten“ ergeben könnten (108). Anders gesagt, die Lust entstehe daraus, daß man sich auf eine gewisse Vollkommenheit konzentriere, die sich selbst in solchen blutigen Geschehnissen befinde, wenn die Unvollkommenheit auch im Vergleich dazu viel größer sei. Der „Metaphysica“ Baumgartens⁷⁾ zufolge behauptet Mendelssohn in der 1761 erschienenen Ausgabe: „Das Unvollkommene, als Unvollkommenheit betrachtet, kann unmöglich vergnügen. Da aber nichts schlechterdings unvollkommen seyn kann, sondern allemal Gutes mit Bösen vermischt ist; so kann es die Gewohnheit dahin bringen, daß man vom Bösen abstrahiret, und seine Aufmerksamkeit auf das wenige Gute lenkt, das damit verknüpft ist“ (306). Ein typisches Beispiel sei Nero.

Der dritte Fall, nämlich die Lust an der „Vorstellung eines Trauerspiels“ lasse sich durch die Sympathie erklären. „Das Mitleiden ist die einzige unangenehme Empfindung, die uns reizet . . . Sie (sc. diese Gemüthsbewegung) ist nichts als die Liebe zu einem Gegenstande, mit dem Begriffe eines Unglücks, eines physikalischen Uebels, verbunden, das ihm unverschuldet zugestossen. Die Liebe stützt sich auf Vollkommenheiten, und muß uns Lust gewähren, und der Begriff eines unverdienten Unglücks, macht uns den unschuldigen Geliebten schätzbarer und erhöht den Werth seiner Vortrefflichkeiten“ (110). Der Reiz der Sympathie liege darin, daß die unangenehme Empfindung für die von einem Unglück betroffenen vollkommenen Menschen die angenehme Liebe zu ihren Vollkommenheiten erhöhe. Wenn ein solches Unglück „in der Natur“ vor unseren Augen geschehe, errege es zwar in uns ein allzu großes „Mißvergnügen“; ein solcher „Anblick“ werde uns „unerträglich“, weil die unangenehme Empfindung viel stärker sei als die angenehme Empfindung. Auf der „Schaubühne“ verhalte es sich aber anders. „Denn die Erinnerung, daß es nichts als ein künstlicher Betrug⁸⁾ sey, lindert einigermaßen unsern Schmerz und läßt nur so viel davon übrig, als nöthig ist, unsrer Liebe die gehörige Fülle zu geben“ (111). Bei der Tragödie komme es darauf an, einen solchen Grad der unangenehmen Empfindung zu erregen, der dazu geeignet sei, die angenehme Liebe zur Vollkommenheit zu erhöhen. Es versteht sich von selbst, daß sich Palemons Erklärung der Lust an der

7) Baumgarten schreibt in der „Metaphysica“ (1735): „Iam omne finitum partim bonum, partim malum. Ergo si finitum intuear, ut est, nulla ex eo mera voluptas, nullum merum taedium, omnia finita placebunt displicebuntque partialiter“ (§661, ND der 7. Ausgabe, Halle 1779, Hildesheim).

8) Der „Betrug“ bedeutet hier die „ästhetische Illusion“ (Mendelssohn II,154).

Tragödie auf die Theorie der sogenannten „vermischten Empfindungen“ stützt. Hier ist zu beachten, daß die Theorie der vermischten Empfindungen bei Palemon (oder Mendelssohn) eine völlig andere Rolle spielt, als bei Du Bos. Mendelssohn behauptet nicht, wie Du Bos, daß man selbst bei der Unvollkommenheit Lust empfinden kann. Nach Mendelssohn ist die Lust an der Tragödie nichts anderes als diejenige Lust an der Vollkommenheit, die von der durch die Unvollkommenheit erregte Unlust verstärkt wird.

Daher ist festzustellen, daß Mendelssohn in seiner Schrift „Über die Empfindungen“ die Ästhetik der Vollkommenheit dadurch vervollständigt, daß er behauptet, daß die Lust an der Tragödie, die sich auf den ersten Blick „auf Unvollkommenheiten zu stützen“ (71) scheint, in der Tat auf der Lust an der Vollkommenheit beruht.

Weiterhin soll die Abhandlung „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“, die in der ersten Hälfte des Jahres 1757 erschien, untersucht werden.

Zunächst ist zu berücksichtigen, daß Mendelssohn deutlich den Illusionismus⁹⁾ vertritt. „Das Mittel“, heißt es, „eine Rede sinnlich zu machen, besteht in der Wahl solcher Ausdrücke, die das Bezeichnete deutlicher empfinden lassen, als das Zeichen. Hierdurch wird der Vortrag lebendig und anschauend, und die bezeichneten Gegenstände unsern Sinnen gleichsam unmittelbar vorgestellt“ (175).¹⁰⁾ Zweitens ist zu beachten, wie Mendelssohn das Wesen der Kunst charakterisiert. Das „Wesen der schönen Künste und Wissenschaften“, schreibt Mendelssohn, „besteht in dem sinnlichen Ausdruck der Vollkommenheit . . . 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 vermittelt der Sinne wahrnehmen können“ (170). Daraus folgt, daß das Kunstwerk das sinnlich vollkommene Nachbild ist, das das sinnlich vollkommene Urbild nachahmt. Bei dieser Definition der Kunst kommt es darauf an, daß sowohl das Urbild als das Nachbild die sinnliche Vollkommenheit darstellen. Dabei ist der Unterschied zwischen dem Urbild und dem Nachbild nicht berücksichtigt.¹¹⁾ Der Ästhetik des Illusionismus, der die Durchsichtigkeit des Nachbildes postuliert, und der Ästhetik der Vollkommenheit zufolge wird in dieser Abhandlung die Möglichkeit vom Anfang an ausgeschlossen, daß das Kunstwerk ein unvollkommenes Urbild nachahmt; die vermischten Empfindungen, die in der Schrift „Über die Empfindungen“ behandelt wurden, werden mit keiner Silbe erwähnt.

Aber in der revidierten Ausgabe 1771 fügt Mendelssohn nach der Definition der Kunst einen Satz zu: „Lasset uns diese zusammengesetzte Empfindung, die durch die Werke der

9) Der Ausdruck „Illusion“ befindet sich nicht in der 1757 erschienenen Ausgabe, sondern in der 1761 revidierten Ausgabe.

10) Während in der Schrift „Über die Empfindungen“ (1755) die „Erinnerung, daß es nichts als ein künstlicher Betrug sey“ (111) als eine Bedingung für die Rezeption des Kunstwerkes betrachtet ist, muß der Rezipient, der Abhandlung „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“ (1757) zufolge, das Nachbild mit dem Urbild verwechseln. Daraus ist festzustellen, daß Mendelssohn die Ästhetik des Illusionismus erst im Jahr 1757 vertritt.

11) Vgl. unten den Abschnitt 3. Es soll untersucht werden, wie Mendelssohn die Abhandlung „Betrachtungen über die Quellen . . .“ in der 1771 erschienenen Ausgabe revidiert.

Kunst erregt wird, etwas genauer betrachten, und daraus die Regeln sowohl für den Ausdruck, als für die Beschaffenheit des kunstmäßigen Gegenstandes herleiten“ (432). Hier handelt es sich sowohl um die vermischten Empfindungen als um den Unterschied zwischen dem Urbild und dem Nachbild. Im nächsten Abschnitt soll klar gemacht werden, wodurch Mendelssohn zu dieser Revision veranlaßt wurde, und im 3. Abschnitt soll untersucht werden, was für eine theoretische Innovation diese Revision ermöglichte.

2. Der Einfluß Lessings auf Mendelssohn durch den „Briefwechsel über das Trauerspiel“

Was die Revision der Ästhetik Mendelssohns veranlaßt, ist der sogenannte „Briefwechsel mit Lessing über das Trauerspiel“, in dem es um die „vermischten Empfindungen“ geht, die Mendelssohn am Ende seines Manuskriptes „Von der Herrschaft über die Neigungen“ in Erwägung zog.¹²⁾

„Wenn wir eine gemahlte Schlange plötzlich anblicken“, heißt es im Manuskript, „so gefällt sie uns desto besser, je mehr wir uns davor erschreckt haben . . . Ich glaube . . . , der kurze Schrecken überführt uns intuitive, daß das Urbild getroffen sey“ (II,155). Ein Nachbild, das mit Treue ein unangenehmes Urbild abbilde, z.B. eine „gemahlte Schlange“, erzeuge uns nur unangenehme Empfindungen. Es könne uns nur dann angenehme Empfindungen erregen, wenn wir unseren Blick von ihm abwendeten und auf die „Geschicklichkeit des Künstlers, der sie (sc. die Nachahmung) zu treffen gewußt“ (154) habe, unsere Aufmerksamkeit richteten. Aus dieser Erklärung Mendelssohns läßt sich ersehen, daß er die angenehmen Empfindungen, die durch das Kunstwerk, das ein unangenehmes Urbild abbildet, erregt werden, aus einer Art von Vollkommenheit, d.h. aus der „Geschicklichkeit des Künstlers“ ableitet, was eine notwendige Folge der Ästhetik der Vollkommenheit ist, die Mendelssohn in der Abhandlung „Über die Empfindungen“ vertritt.

Dagegen bringt Lessing im Brief an Mendelssohn vom 2. Februar 1757 eine Einwendung vor: Wir seien bei aller Leidenschaften „eines größern Grads unsrer Realität“,¹³⁾ mit anderen Worten, einer intensivierten positiven Tätigkeit unserer Seele bewußt und „dieses Bewußtseyn“ könne „nicht anders als angenehm seyn“. Daraus folge, daß „alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten als Leidenschaften angenehm“ (XI,105) seien. Zwar sei die Unlust, die wir über die unangenehmen Gegenstände hätten, im Vergleich zur „Lust“, die mit dem „größeren Grad unsrer Realität verbunden“ sei, zu stark, daß wir uns der letzteren „gar nicht mehr bewußt“ seien. Aber „in der Nachahmung“ gefielen die „unangenehmen Affekten“ deswegen, weil „sie in uns ähnliche Affekte“ erweckten, die „auf keinen gewissen Gegenstand“ gingen (106). Daran ist zu erkennen, daß Lessing die Nachahmung eines Gegenstandes für ein Mittel hält, durch das die durch diesen

12) Dieses Manuskript wurde zwischen dem Ende des Jahres 1756 und dem Januar 1757 geschrieben. Vgl. II,xxv-xxvi.

13) Zur Realität siehe die Definition Baumgartens in der *Metaphysica* (1735): „Quae determinando ponuntur in aliquo, (notae et praedicata) sunt determinationes, altera positiva, et affirmativa, quae si vere sit, est realitas, altera negativa, quae si vere sit, est negatio“ (§36, ND der 7. Ausgabe Halle 1779, Hildesheim 1982).

Gegenstand erregten Affekten von demselben abgesondert und als die von der Gegenständlichkeit befreite, rein subjektive Tätigkeit der Seele genossen werden können.

Im Antwortschreiben vom 2. März 1757 nimmt Mendelssohn Lessings Erklärung für die vermischten Empfindungen auf. Auf den ersten Blick scheint die These Lessings, daß „alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm“ seien, ähnlich zu sein der These von Euphranor=Dü Bos in der Abhandlung „Über die Empfindung“, daß dem Menschen „das nicht selten vergnügt, was ihm Traurigkeit erwecken sollte“ (I,73). Doch ist zu beachten, daß Mendelssohn in Beantwortung nicht ohne Vorbehalt die These von Euphranor befürwortet. „Schade“, schreibt er in demselben Brief, „daß mir diese feine Betrachtung (Lessings) 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“ (XI,108). Nach Mendelssohn sei weder die These von Palemon=Mendelssohn noch diejenige von Euphranor=Dü Bos richtig.¹⁴⁾ Daraus ergibt sich die Frage, wie die Annehmlichkeit der vermischten Empfindungen erklärt werden soll. Diese Frage läßt sich beantworten, wenn man auf den Begriff der „Realität“, der sich im vorgenannten Brief Lessings findet, aufmerkt.

Es ist daran zu erinnern, daß Baumgarten und Meier von der „materiellen Vollkommenheit der Vermögen der Seele“ die „formelle Vollkommenheit“ derselben unterscheiden. „Perfectio facultatum in anima materialis“, heißt es in der „Ethica philosophica“ Baumgartens, „est, qua cognoscenda et appetenda, formalis, qua ita ut decet, cognoscunt et appetunt“.¹⁵⁾ Die Vollkommenheit der Vermögen der Seele beschränke sich nicht nur darauf, daß die Seele das Gute will. Sie lasse sich ferner — hier ist die Originalität Baumgartens und Meiers zu erkennen — danach beurteilen, wie die Seele das Gute will. Aus dieser Unterscheidung der beiden Vollkommenheiten schließt Meier, daß „alle Gemüthsbewegungen, auch die unangenehmen nicht ausgenommen, ein Vergnügen verursachen“ wegen der „formelle(n) Vollkommenheit unserer Kräfte“.¹⁶⁾ Er nimmt sich ein Beispiel daran, daß „man mit so vielen Vergnügen eine Tragoedie, einen traurigen Roman, oder eine andere traurige Begebenheit, lesen und anhören kan“.¹⁷⁾ Eine solche Erklärung für die Lust an der Tragödie stellt ohne Zweifel eine Voraussetzung dafür dar, daß Mendelssohn unverzüglich in Lessings Einwendung einwilligt. Hier ist zu beachten, daß die Nachahmung im Brief an Lessing am 2. März 1757 eine völlig andere Rolle spielt als in der Abhandlung „Über die Empfindungen“ im Jahr 1755. Während die Bedeutung der Nachahmung, der Abhandlung „Über die Empfindungen“ zufolge, darin besteht, unsern „Schmerz“, den ein unverdientes Unglück eines tugendhaften Menschen verursacht, zu

14) Gegen Dü Bos macht auch Lessing eine Einwendung in seinem Brief an Nicolai zugleich für Mendelssohn vom 2. April 1757: „Wenn das, was Dü Bos sagt, kein leeres Gewäsche seyn soll, so muß es ein wenig philosophischer ausgedrückt werden“ (XI,113).

15) Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ethica philosophica*, 1740, §202. ND der 3. Auflage Halle/Saale 1763, Darmstadt 1969.

16) Georg Friedrich Meier, *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*, Halle 1744, S.124. ND Frankfurt am Main 1971.

17) Georg Friedrich Meier, *op.cit.*, S.125.

„linder(n)“ und „unsere Liebe zu seinen Vollkommenheiten“ zu „erhöhen“ (I,111), ist die Nachahmung, dem obengenannten Brief zufolge, ein Mittel, das die Affekte von dem sie erregenden Gegenstand abzusondern und als die rein subjektive Tätigkeit der Seele genießen zu lassen ermöglicht. Auf diese Weise ist Mendelssohn in der Lage, die Lust am Nachbild, das ein unangenehmes Urbild nachahmt, oder diejenige an der Tragödie aus der genießenden Tätigkeit des Rezipienten selbst zu erklären, ohne sie auf irgendeine objektive Vollkommenheit — sei es diejenige des Helden, oder diejenige der Geschicklichkeit des Künstlers — zu stützen.¹⁸⁾

Eine andere Voraussetzung dafür, daß Mendelssohn sich der Wichtigkeit der „vermischten Empfindungen“ bewußt wurde, war Burkes Werk vom Erhabenen und Schönen, das 1757 veröffentlicht wurde.¹⁹⁾ Von Lessing bekam Mendelssohn ein Exemplar dieses Buches im April 1758 und veröffentlichte im Oktober die Buchbesprechung. Zwar wendet er sich gegen Burkes Mangel an „System“, aber zugleich hofft er, daß sich aus den reichen „Beobachtungen“ Burkes eine neue Theorie ergeben wird (IV,216f.).²⁰⁾

Nun steht Mendelssohn der Aufgabe gegenüber, aufgrund der von Lessing und Burke gegebenen theoretischen Anregungen seine ästhetische Theorie, die er in den Abhandlungen „Über die Empfindungen“ und „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“ aufstellte, kritisch zu rekonstruieren.

3. Die Transformation der „Ästhetik der Vollkommenheit“ im späten Mendelssohn

Im Jahr 1761 gab Mendelssohn seine bisher veröffentlichten Aufsätze in den zweibändigen „Philosophische(n) Schriften“ heraus. Dabei veränderte er nicht die wesentlichen Argumentationen in der Abhandlung „Über die Empfindungen“. Statt dessen fügte er die Abhandlung „Rhapsodie, oder die Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen“ hinzu, in der er eine Einwendung gegen seine ehemalige Theorie der vermischten Empfindungen in der Abhandlung „Über die Empfindung“ vorbrachte und seine neue Theorie aufstellte. Die Abhandlung „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“ wurde auf Grund seiner neuen Theorie umgeschrieben und mit dem neuen Titel „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften“ veröffentlicht. Aber er war sich der Unzulänglichkeit der Umarbeitung bewußt (I,230,

18) Mendelssohns Erklärung für die Lust an der Tragödie läßt sich auf Descartes zurückführen. Hierzu siehe Descartes, *Les passions de l'âme*, Article 147.

19) Im Jahr 1761 schreibt Mendelssohn: „Als ich die Briefe über die Empfindung schrieb, hatte ich zwar von der Natur der vermischten Empfindungen einen leichten Begriff; allein ich sahe die erstaunlichen und mannigfaltigen Wirkungen derselben nur wie im Schimmer, bis ich Gelegenheit hatte, zum Behuf der Bibliothek der schönen Wissenschaften, das vortreffliche englische Werk vom Erhabenen und Schönen zu lesen“ (I,400).

20) „Er (sc. Burke) sahe“, schreibt Mendelssohn in der „Rhapsodie“ (1761), „den Grundsatz, daß die anschauende Erkenntniß der Vollkommenheit Lust gewährt, für eine bloße Hypothese an, und die mindeste Erfahrung, die der Hypothese zu widersprechen schien, war ihm Grundes genug, sie zu verwerfen“ (I,400). Daraus folgt, daß die Kritik Mendelssohns an Burke auf der Ästhetik der Vollkommenheit beruht. Aber es soll im nächsten Abschnitt geklärt werden, daß die „Vollkommenheit“ in der „Rhapsodie“ eine andere Bedeutung hat als in der Abhandlung „Über die Empfindungen“.

XI,190) und schrieb in der zweiten Auflage der „Philosophische(n) Schriften“ (1771) die beiden Abhandlungen „Rhapsodie“ und „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften“ völlig um. Im folgenden soll die Ästhetik des späten Mendelssohn in der zweiten Auflage (1771) untersucht werden.

Zuerst ist zu berücksichtigen, wie Mendelssohn am Anfang der „Rhapsodie“ die Abhandlung „Über die Empfindungen“ kritisiert. „In den Briefen über die Empfindungen habe ich . . . die Worterklärung angenommen, die angenehme Empfindung sey eine Vorstellung, die wir lieber haben, als nicht haben wollen; die unangenehme Empfindung hingegen, eine Vorstellung, die wir lieber nicht haben, als haben wollen“. Dagegen macht er eine Einwendung, daß „bey einer unangenehmen Empfindung“ wir „nicht allezeit das Nichthaben der Vorstellung, wie die Erklärung heischt, sondern in sehr vielen Fällen blos das Nichtseyn des Gegenstandes“ wünschen (I,383). Mit anderen Worten, der Fehler der Abhandlung „Über die Empfindungen“ liege darin, vom „Gegenstand der Vorstellung“ die „Vorstellung“ nicht unterschieden zu haben. Worauf sei der Mangel dieses Unterschiedes zurückzuführen? Mendelssohn schreibt: „Eine jede Vorstellung stehet in einer doppelten Beziehung; einmal auf die Sache, als den Gegenstand derselben, davon sie ein Bild oder Abdruck ist, und so dann auf die Seele, oder das denkende Subjekt, davon sie eine Bestimmung ausmacht“ (384). Der Fehler der ehemaligen Theorie stütze sich darauf, daß man nur die „objektive“ Beziehung zwischen der „Vorstellung“ und dem „Gegenstand der Vorstellung“ berücksichtigt und von der „subjektiven“ Beziehung zwischen der „Vorstellung“ und dem „denkenden Subjekt“ abgesehen habe (ibid.).²¹⁾ Zwar sei die Vorstellung ein „Bild oder Abdruck“ des Gegenstandes. Die Vorstellung und der Gegenstand könnten sich unendlich nähern. Für das „denkende Subjekt“ aber seien die beiden wesentlich verschieden, weil „als Vorstellung, als Bild in uns selbst betrachtet, das die Erkenntniß und Begehrungskräfte der Seele beschäftigt . . . die Vorstellung des Bösen selbst ein Element der Vollkommenheit“ werde und „etwas Angenehmes mit sich“ führe (386). Dementsprechend werde der Vorstellung eine doppelte Vollkommenheit zuerteilt, nämlich die objektive und die subjektive.

Daraus folgt die Zurücknahme der in der Abhandlung „Über die Empfindungen“ geäußerten Einwendung gegen Du Bos. „Ich habe also den Dubos mit Unrecht getadelt,

21) Es ist zu beachten, daß Mendelssohn das Wort „Vorwurf“ im Sinne des „Subjektes“ verwendet: „Sie müssen in einer zweyfachen Beziehung erwogen werden, in Beziehung auf den Gegenstand, oder auf die Sache, der sie außer uns zu kommen, und in Beziehung auf den Vorwurf, oder auf das denkende Wesen, das sie wahrnimmt“ (I,386). Dieser Wortgebrauch steht dem im 18. Jahrhundert üblichen Wortgebrauch entgegen, demzufolge das Wort „Vorwurf“ dem lateinischen Wort „objectum“ oder „thema“ entspricht. Siehe „Onomasticon philosophicum latino-teutonicum et teutonico-latinum“, hrsg. von K.Aso, M.Kurosaki, T.Otobe und S.Yamauchi, Tokyo 1989. Selbst Mendelssohn benutzt das Wort „Vorwurf“ in den anderen Schriften im Sinne des „Gegenstandes“. „Wir sind geneigt“, heißt es in den „Morgenstunden“ (1785), „dasjenige außer uns für wirklich zu halten, was auf unsre Sinne einen Eindruck macht; wir werden aber auch gewahr, daß die Sinne zuweilen trügen. Sie verführen uns zuweilen ein Subject der Erscheinung gegenwärtig zu glauben, und wir werden nachher gewahr, daß diese Erscheinungen blos Vorstellungen in uns gewesen sind, und keinen Vorwurf außer uns gehabt haben“ (III/2,15). Daran ist zu erkennen, daß die Zweideutigkeit des Wortes „Vorwurf“ auf diejenige des Wortes „Subjekt“ zurückzuführen ist, das sowohl im Sinne des „Subjektes“ im modernen Sinne des Wortes als im Sinne des „Substrates“ gebraucht ist.

wenn er sagt, die Seele sehne sich nur bewegt zu werden, und sollte sie auch von unangenehmen Vorstellungen bewegt werden“ (389). Zugleich ist zu beachten, daß Mendelssohn nicht die gleiche Ansicht wie Euphranor=Du Bos vertritt. „Das Vergnügen“, schreibt er, „hat freylich so wenig, als der Wille, etwas anders als ein wahres, oder anscheinendes Gut zum Grunde; allein dieses Gute darf nicht immer in dem Gegenstande ausser uns, in dem Urbilde, gesucht werden“ (389). Hier zeigt sich deutlich, was Mendelssohn von der Theorie Du Bos' aufnimmt und was er derselben hinzufügt. Mendelssohn lehnt nicht die Ästhetik der Vollkommenheit ab, sondern indem er unter dem Begriff der Vollkommenheit nicht nur die objektive, sondern auch die subjektive Vollkommenheit versteht, versucht er nun aufgrund des Begriffes der Vollkommenheit zu begreifen, was er in den Abhandlungen in den 50er Jahren nicht thematisieren konnte. Der Grund dafür, daß er in der Abhandlung „Über die Empfindungen“ die „vermischten Empfindungen“ nicht genug behandelte und in der Abhandlung „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“ darauf gar nicht zu sprechen kam, liegt darin, daß seine frühere Theorie, der zufolge sich die Vorstellung nur auf den Gegenstand bezieht, ausschließlich die „objektive Vollkommenheit“ der Vorstellung in Betracht zog. Die „Lust“ der vermischten Empfindungen aber ist nach seiner späten Theorie nur durch die „subjektive Vollkommenheit“ der Vorstellung zu erklären. Der Einfluß Lessings auf Mendelssohn zeigt sich zwar darin, daß Mendelssohn schreibt: „Ich habe gezeigt, daß die objektive Unvollkommenheit keine reine Unlust, sondern eine vermischte Empfindung erzeuge. Von Seiten des Gegenstandes, und in Beziehung auf denselben, empfinden wir, bei der anschauenden Erkenntniß seiner Mängel, zwar Unlust und Mißfallen; allein von Seiten des Vorwurfs (sc. Subjektes) werden die Erkenntniß- und Begehrungskräfte der Seele beschäftigt, das heißt ihre Realität vermehrt, und dieses muß nothwendig Lust und Wohlgefallen verursachen“ (389). Doch ist zu betonen, daß Mendelssohn aus der Lessingschen Theorie der vermischten Empfindungen die allgemeine Theorie über die Vorstellung überhaupt formt.²²⁾

Mendelssohns Theorie der Vorstellung überhaupt übt einen wesentlichen Einfluß auf die Theorie der Kunst aus, weil das Wesen der Kunst in einer „künstlichen . . . Vorstellung“ besteht (431).

Das Charakteristikum der Abhandlung „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften“, die 1771 revidiert wurde, liegt darin, daß es sich hier zuerst explizite um die Differenz zwischen dem Urbild und dem Abbild handelt, so daß nicht nur der angenehme, sondern auch der unangenehme Gegenstand als ein durch das Kunstwerk nachzunehmendes Urbild anerkannt werden. Es ist daran zu erinnern, daß in der Ausgabe 1757 der Fall ausgeschlossen wurde, daß das Urbild unangenehm sei. Zugleich ist zu beachten, daß die Sätze, die in der Ausgabe 1757 die Eigenschaft des „Urbildes“ betrafen,

22) Der späten Theorie Mendelssohns liegt, wie oben erwähnt, der durch Baumgarten und Meier eingeführte Paarbegriff „perfectio materialis - perfectio formalis“ zugrunde. Die Eigentümlichkeit Mendelssohns liegt darin, daß er diesen Paarbegriff zu demjenigen „Objekt - Subjekt“ in Beziehung setzt. Hierzu siehe Georg Friedrich Meier, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, Bd.2, S.649, ND der 2. Ausgabe Halle 1755, Hildesheim 1976.

in der Ausgabe 1771 ohne Veränderung des Ausdruckes dazu benutzt werden, die Eigenschaft des „Nachbildes“ zu erklären (172; 434; 577). Die in der Ausgabe 1757 für die Eigenschaften des Urbildes gehaltenen „Mannigfaltigkeit“ und „Einheit“ — die beiden machen die Schönheit aus — werden in der Ausgabe 1771 als die Eigenschaften des Nachbildes behandelt. Der Theorie der Durchsichtigkeit des Nachbildes zufolge hielt Mendelssohn im Jahr 1757 die Schönheit des Vorbildes für identisch mit derjenigen des Nachbildes. In der Ausgabe 1771 aber behauptet er, daß das „Vorbild (sc. Urbild) selbst an und für sich so wohl unangenehm, als angenehm seyn, und in beiden Fällen in der Nachahmung Wohlgefallen erregen“ könnten (432).

„Jedoch“, fährt er fort, „wird dieser Unterschied dabey zu bemerken seyn: das angenehme Vorbild in der Natur wird an und für sich sowohl in Beziehung auf den Gegenstand, als in Beziehung auf den Vorwurf (sc. das Subjekt), Lust erregen . . . Die in der Natur unangenehmen Vorbilder aber erzeugen in der Nachahmung eine weit vermischtere Empfindung. An und für sich ist ihre Vorstellung in Beziehung auf den Gegenstand unangenehm,²³⁾ in Beziehung auf den Vorwurf aber mit einiger Lust vermischt“ (432). Mit anderen Worten, die „künstliche Vorstellung“ (431), nämlich das Kunstwerk, das ein Urbild nachahmt, beziehe sich nicht nur auf den Gegenstand oder das Urbild, sondern auch auf das denkende Subjekt oder den Rezipienten. Auch wenn das Urbild unvollkommen sei, erzeuge das Nachbild, als die Vorstellung desselben, in Beziehung auf das denkende Subjekt die Lust. Daraus ergibt sich, daß die Theorie der Vorstellung überhaupt auf das Kunstwerk als eine „künstliche Vorstellung“ angewandt wird. Ferner ist zu beachten, daß der „Rhapsodie“ (1771) zufolge die Bedeutung der „Nachahmung durch die Kunst“ darin besteht, daß „ein heimliches Bewußtseyn, daß wir eine Nachahmung, und keine Wahrheit vor Augen haben, die Stärke des objektiven Abscheues mildert, und das Subjektive der Vorstellung gleichsam hebt“ (390). Weil wir nicht das Urbild, sondern dessen Vorstellung, nämlich das Nachbild vor unsern Augen sähen, stellten wir uns eben diese Vorstellung vor. Bei der Kunst geht es also darum, durch die Quadrierung der Struktur der Vorstellung das „Objektive der Vorstellung“ (389), d.h. die „objektive“ Beziehung der Vorstellung zu mildern und dadurch das „Subjektive der Vorstellung“ zu heben. Die Aufforderung an den Rezipienten, ein „heimliches Bewußtseyn“ zu haben, daß er „eine Nachahmung, und keine Wahrheit vor Augen“ hat, schränkt die Ästhetik des Illusionismus ein. Hier ist daran zu erinnern, daß Mendelssohn in der Abhandlung „Über die Empfindungen“ (1755) der Nachahmung die Rolle zuteilte, unsern „Schmerz“, den ein einen tugendhaften Menschen überfallender Unglücksfall erregt, zu lindern und „unsere Liebe zu seinen Vollkommenheiten“ zu „erhöhen“ (111). Mit anderen Worten, die „Vorstellung“ war ein Mittel, die „Sympathie“ zu ermöglichen. In der „Rhapsodie“ aus dem Jahr 1771 aber behauptet Mendelssohn, daß selbst die „schrecklichsten Begebenheiten“ in der „Nachahmung“ einem gefielen, weil man damit nicht zu „sympathisieren“ brauche (389f.). Die „Sympathie“ stehe nicht im Einklang mit dem „Subjektive(n) der Vorstellung“. Bei den „empfindsamern . . . Gemüthern“ werde „das Objektive der Vorstellung sich ganz der Seele

23) Korrigiert vom Verfasser. In den „Gesammelten Schriften“ steht „angenehm“ (432).

bemeistern, und das Subjektive unterdrücken“ (389).

Fassen wir das Ergebnis unserer bisherigen Analyse zusammen: Der späte Mendelssohn ist sich des Mangels des Postulates der Durchsichtigkeit der Vorstellung bewußt, das auf der Voraussetzung beruht, die Vorstellung beziehe sich ausschließlich auf den Gegenstand. Nicht nur die objektive Beziehung der Vorstellung, sondern auch die subjektive Beziehung derselben sind zu berücksichtigen. Das ist die notwendige Folge der Ästhetik der Vollkommenheit, weil die Vollkommenheit sowohl im objektiven als im subjektiven Sinne verstanden werden muß. Daraus ergibt sich, daß an die Stelle des Verhältnisses „Urbild - Nachbild“ ein neues Verhältnis „Urbild - Nachbild - Rezipient“ tritt.

4. Die Rechtfertigung des Künstlers, die die „subjektive“ Erhabenheit hervorbringt

Im folgenden soll geklärt werden, welchen Ort der Künstler in der Ästhetik Mendelssohns einnimmt. Wie im 2. Abschnitt erwähnt, richtet schon der frühe Mendelssohn sein Interesse auf die „Geschicklichkeit des Künstlers, der sie (sc. die Nachahmung) zu treffen gewußt hat“ (I,154). In der Abhandlung „Über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“ (1757) heißt es, daß die „Vollkommenheit des Künstlers . . . ein ungemein größeres Vergnügen als die bloße Aehnlichkeit (sc. des Kunstwerkes mit dem Urbild)“ erregt (171). Daraus ergibt sich, daß Mendelssohn die Vollkommenheit des Künstlers als einen Fall objektiver Vollkommenheit behandelt.²⁴⁾

Bei dieser „Vollkommenheit des Künstlers“ handelt es sich aber nur um seine Geschicklichkeit, ein durchsichtiges Nachbild hervorzubringen. Seiner Vollkommenheit wird eine größere Bedeutung zugeschrieben, wenn er das nicht durchsichtige Nachbild erzeugt, wie in der Abhandlung „Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften“ zu erkennen ist, die 1758 veröffentlicht, und 1761 und 1771 umgeschrieben wurde.²⁵⁾

Der Ästhetik von Baumgarten bis Mendelssohn und Lessing liegt die These zugrunde, daß das Nachbild dem Urbild „angemessen“ sein muß. Der damaligen Fachsprache der Semiotik zufolge muß der Künstler im allgemeinen „solche Zeichen“ wählen, die „dem Bezeichneten völlig angemessen sind“ (I,217; 419).²⁶⁾ Eine solche Angemessenheit macht, z.B. nach Meier, nicht nur die Bedingung für die Schönheit, sondern auch für die Erhabenheit aus.²⁷⁾ Jedoch macht Mendelssohn einen Unterschied zwischen der Schönheit

24) Dergleichen Ansicht findet sich schon in Christian Wolff. Siehe seine „Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt“ (Halle 1720. ND der Aufgabe Halle 1751, Hildesheim 1983, S.251).

25) Nachdem Mendelssohn seine Abhandlung „Über das Erhabene und das Naive“ veröffentlicht hatte, lernte er Burkes Schrift kennen. Die Ausgabe 1758 wurde unabhängig von Burke geschrieben (I,628).

26) Vgl. hierzu meinen Aufsatz: Transformation of German Aesthetics in the Eighteenth Century. Seen from a Semiotic Point of View, in: Transactions of the Eighth International Congress on the Enlightenment, Voltaire Foundation, Oxford 1993, S.1467-71.

27) „Wenn die Schreibart“, schreibt Meier, „recht schön seyn soll, so muß sie sich zu den Gedanken gehörig schicken, und denselben recht angemessen seyn . . . die Schreibart (ist) . . . die erhabene, wenn sie der erhabenen Art zu denken proportionirt ist“. Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, Bd.3, S.370. ND der 2. Ausgabe Halle 1759, Hildesheim 1976.

und der Erhabenheit: Während die Schönheit die Angemessenheit des Nachbildes an das Vorbild fordert, macht das Erhabene den Ausnahmefall aus, in dem das Nachbild dem Urbild nicht angemessen ist.

Die Erhabenheit ist von zwei verschiedenen Arten. Erstens „besitzt der vorzustellende Gegenstand an und für sich solche Eigenschaften, die bewundernswürdig sind“ (194; 459f.). Eine solche Erhabenheit heißt die „objektive“ Erhabenheit (479), in der sich keine Angemessenheit des Nachbildes an das Vorbild findet, weil „die bezeichnete Sache größer ist, als das Zeichen“ (216).

Im Fall der Erhabenheit von der zweiten Art dagegen kann der Gegenstand, der „an und für sich nicht bewundernswürdig“, sogar „gleichgültig“ ist, nur „durch das Genie des Künstlers . . . uns erhaben scheinen, das heißt, unsre Bewunderung verdienen“ (474f.). Deswegen fällt „die Bewunderung mehr auf die Nachahmung, als auf das Urbild“ (460), d.h. „mehr auf die Kunst der Vorstellung, als auf das Vorgestellte, und also . . . mehrentheils auf das Genie und die ausserordentlichen Fähigkeiten des Künstlers“ (473). Die Unangemessenheit des Nachbildes im Verhältnis zum Vorbild bei der Erhabenheit von der zweiten Art steht im umgekehrten Verhältnis zu der Unangemessenheit bei der Erhabenheit von der ersten Art. Der Rezipient, der das gleichgültige Urbild mit dem erhabenen Nachbild vergleicht, beurteilt, daß sich die Erhabenheit auf den Künstler stützt, der das Urbild ins Nachbild verwandelte, und bewundert sein „Genie“, das diese Verwandlung ermöglichte. Daraus ergibt sich, daß es sich bei der Erhabenheit von der zweiten Art um eine der Kunst eigene Eigenschaft handelt, die nicht auf das vorzustellende Urbild zurückzuführen ist. „Was uns“, heißt es in der Ausgabe 1771, „bey der Kunst, als Kunst betrachtet, vorzüglich gefällt, ist die Rücksicht auf die Geistesgaben des Künstlers“ (460). Hier ist zu betonen, daß eine solche Ansicht mit der Ästhetik des Illusionismus, die die Durchsichtigkeit der Vorstellung postuliert, nicht übereinstimmt. Fassen wir das Gesagte zusammen: Das vom Urbild selbständige Nachbild, d.h. die auf den vorgestellten Gegenstand nicht zurückzuführende Vorstellung, bezeichnet nicht in erster Linie das Urbild, sondern vielmehr den Künstler, der die Selbständigkeit des Nachbildes ermöglichte.

Zwar scheint Mendelssohn größeren Wert auf die Erhabenheit von der ersten Art als diejenige von der zweiten zu legen. „Wenn der Künstler uns durch seine Zauberkraft in eine solche Gemüthsbeschaffenheit versetzen kann; so hat er den Gipfel seiner Kunst erreicht. . . . Dieses sind also die vornehmsten Arten von Bewunderung, die aus dem Gegenstande selbst entspringen können, ohne daß es nöthig sey, die Vollkommenheiten des Künstlers dabey in Betrachtung zu ziehen“ (196; 462). Die „Vollkommenheiten des Künstlers“ würden von der Erhabenheit des „Gegenstande(s) selbst“ überwogen. Bei genauerem Hinsehen ergibt sich aber, daß die Erhabenheit von der zweiten Art keineswegs zweitrangig ist. Es ist zu berücksichtigen, daß Mendelssohn aus der Erhabenheit von der zweiten Art die Bedingung ableitet, die die Kunstschönheit überhaupt erfüllen muß. Er behauptet, daß „das Erhabene von der zwoten Gattung nur dem Grade nach von der blossen Schönheit unterschieden sey, und daher sehr leicht mit derselben verwechselt werden könne“, weil „alle Schönheiten der Kunst . . . einen Gebrauch einer gewissen Kraft der Seele“ voraussetzen, der „in einem

höhern Grade, Bewunderung zu erregen, und folglich erhaben zu werden fähig ist“ (210; 591). Die Erhabenheit von der ersten Art macht nicht die notwendige Bedingung für die Kunstschönheit im allgemeinen, weil nicht alle Kunstwerke die erhabenen Gegenstände darstellen müssen. Diejenige von der zweiten Art dagegen ist für alle Kunstwerke erforderlich, weil es sich dabei um die Erhabenheit der „Kraft der Seele“, die bei allen Künstlern vorausgesetzt ist, handelt. Mit anderen Worten, die subjektive Erhabenheit ist für die Bedingung einer möglichen Kunstschönheit überhaupt zu halten. Eben daraus folgt aber, daß die gemeinen Rezipienten, die ihre Aufmerksamkeit nur auf den dargestellten Gegenstand richten, dazu neigen, die subjektive Erhabenheit aus den Augen zu verlieren. Während „das Erhabene in dem Gegenstände . . . gewiß Menschen von allerley Gattung rühren“ muß, „gehöret () öfters eine tiefe Einsicht in die Geheimnisse der Kunst dazu, nur die Talente des Künstlers bewundern zu können, und wie geringe ist die Anzahl der Edlen, die diese tiefe Einsicht besitzen!“ (211; 480).

Hier ist an die im vorigen Abschnitt behandelte Theorie der Vorstellung überhaupt zu erinnern. Die „doppelte() Beziehung“ (384) der Vorstellung muß sich in der vom Künstler entworfenen Vorstellung finden. Das Kunstwerk als die „Vorstellung durch die Kunst“ bzw. die „künstliche() . . . Vorstellung“ bezieht sich also nicht nur auf den Gegenstand, sondern auch das denkende Subjekt, d.h. den Künstler. Während die Vorstellung der Ästhetik des Illusionismus zufolge nur auf den Gegenstand, d.h. das Urbild bezogen wurde, richtet Mendelssohn sein Augenmerk auf den Künstler als das Subjekt, das das Urbild in das Nachbild verwandelt.

Daraus ergibt sich, daß Mendelssohns These, „ein jedes Werk“ sei „ein Abdruck der Vollkommenheiten des Werkmeisters“ (460), die Ästhetik des Illusionismus von Grund auf verändert: Die Kunstwerke sind in erster Linie nicht die durchsichtigen Medien, die die vorzustellenden Gegenstände bezeichnen, sondern vielmehr die „sinnliche(n) Abdrücke von den Fähigkeiten“ der Seele des Künstlers, bzw. die „Kennzeichen eines ungemeinen Genies“ (195). Dementsprechend bezieht der Rezipient das Kunstwerk nicht auf das dadurch bezeichnete Urbild, sondern vielmehr auf den Künstler, dessen Genie aus dem Kunstwerk „anschauend erkannt werden“ kann (ibid.).

Fassen wir das Ergebnis unserer Analyse zusammen: Mendelssohn, besonders in seinen früheren Schriften, vertritt zwar die Ästhetik des Illusionismus, der das Verhältnis „Urbild - Nachbild“ zugrunde liegt. Doch ist nicht zu übersehen, daß, vor allem in seinen späteren Schriften, jenseits des Kunstwerks der Künstler, der sein Genie ins Kunstwerk einprägt, und diesseits desselben der Rezipient, der das Kunstwerk für ein Gepräge des Genies des Künstlers hält, postuliert werden. Daran ist zu erkennen, daß das traditionelle Verhältnis „Urbild - Nachbild“ sich in das moderne Verhältnis „Künstler - Kunstwerk - Rezipient“ verwandelt hat.