

Die anti-psychologische Ästhetik eines führenden Psychologen des 18. Jahrhunderts

Von Allesandro Costazza, Trient

I.

Betrachtet man Moritz' *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* im Kontext der *Berlinischen Monatsschrift*, jenes Publikationsorgans also, in dem der Aufsatz im März-Heft des Jahres 1785 erschienen ist,¹ so muß dieser ästhetische Erstling von Moritz als eine offene Provokation angesehen werden. Der provokatorische Charakter dieser Schrift wurde freilich, im Unterschied zu anderen vergleichbaren Provokationen von Moritz aus derselben Zeit – etwa zur Rezension von Schillers *Kabale und Liebe*² oder zum Angriff auf Jacobi im Zusammenhang der Spinoza-Debatte³ –, weder damals von den Betroffenen, noch später von der Literaturkritik wirklich verstanden. Eine nähere Betrachtung des *Versuch einer Vereinigung* läßt jedoch leicht und deutlich erkennen, daß die darin vertretene Kunstauffassung derjenigen der *Berlinischen Monatsschrift* geradezu entgegengesetzt ist, während andererseits alle, sowohl unmittelbare als auch mittelbare Adressaten von Moritz' ästhetischer und mehr als bloß ästhetischer Kritik⁴ gerade um jenes wichtigste Publikationsorgan der Spätaufklärung gravitierten.

- 1 Vgl. *Berlinische Monatsschrift*. Hrsg. von Friedrich Gedike und Johann Erich Biester. 5. Bd., II. St., März 1785, S. 225-236.
- 2 Vgl. Karl Philipp Moritz: *Werke*. Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1981, Bd. III, S. 767-772.
- 3 Vgl. vor allem Birgit Nehren: Eine Dokumentation zum Streit über den Tod M. Mendelssohns. In: *Aufklärung* 7/1 (1992), S. 93-116, mit Wiedergabe auch der Moritzschen Beiträge zu diesem Streit, S. 98 ff.; 105 ff.; 113 ff. Vgl. dazu auch Hugo Eybisch: *Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie*. Leipzig 1909, S. 123-128; H. Scholz' »historisch-kritische Einleitung« zu: *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit zwischen Jacobi und Mendelssohn*. Hrsg. von H. Scholz. Berlin 1916, S. 285-290; Kurt Christ: *Jacobi und Mendelssohn. Eine Analyse des Spinozastreits*. Würzburg 1988.
- 4 Die von Moritz im *Versuch einer Vereinigung* durchgeführte »allgemeine Revision des gesamten Kunst- und Literaturwesens« seiner Zeit – wie ich nicht zufällig seine Begründung einer Kunstautonomie in ausdrücklicher Anspielung auf Campes pädagogisches Unternehmen bezeichnen möchte –, markiert in der Tat den Auftakt zu einer prinzipielleren Kritik gegen die »herrschende Idee des Nützlichen« (Moritz: *Werke* (Anm. 2), Bd. II, S. 187), die Moritz im nachfolgenden Jahr und insbesondere in den *Denkwürdigkeiten, aufgezeich-*

Schon auf den ersten Blick nimmt sich zwar Moritz' Aufsatz im Kontext jener Zeitschrift etwas »exzentrisch« aus,⁵ verrät jedoch noch nichts von seiner verborgenen Sprengkraft. Der *Versuch einer Vereinigung* ist in der Tat der einzige bedeutende Beitrag ästhetischen Inhalts in den dreizehn Erscheinungsjahren jener Zeitschrift, welche vor allem durch die in ihr geführte Debatte über das Wesen der Aufklärung bekannt wurde.⁶ Neben den Kämpfen gegen jede Form von Schwärmerei, gegen Aberglauben und Obskurantismus bzw. für die Toleranz und die Trennung der religiösen von der politischen Sphäre, spielten vor allem Themen der Schulreform und des Erziehungswesens, sowie Reiseberichte und Mitteilungen interessanter psychologischer Fälle eine wesentliche Rolle in der *Berlinischen Monatsschrift*.⁷ Kunst und Literatur nahmen in ihr dagegen höchstens einen subordinierten, dienenden Platz ein, indem sie bloß das »Nützliche« mit dem »Angenehmen« zu verbinden hatten,⁸ wie etwa die am Anfang vieler Hefte abgedruckten Gedichte exemplarisch zeigen.⁹ Gerade gegen eine solche »utilitaristische« Indienstnahme bzw. hedonistische Funktionalisierung der Kunst wendet sich aber in aller Schärfe der Aufsatz von Moritz.

net zur Beförderung des Edlen und Schönen, weiterführen und vertiefen wird. Diese Kritik läßt sich aber leicht als unmittelbare Antwort auf eine »utilitaristische« Auffassung von Aufklärung verstehen, die vor allem in der pädagogischen Diskussion der Zeit am deutlichsten zum Ausdruck kam und die auch von einigen Mitarbeitern der *Berlinischen Monatsschrift* – viele waren gleichzeitig auch Mitglieder von Campes *Allgemeine Revision des gesammten Schul- und Erziehungswesens* – geteilt wurde. Im folgenden werde ich mich ausschließlich auf die ästhetischen Implikationen des Moritzschen Aufsatzes beschränken und die Entwicklung dieser Problematik für eine spätere Untersuchung aufsparen.

- 5 Freilich verliert der Moritzsche Aufsatz wiederum etwas von seiner »Exzentrik« im Kontext der *Berlinischen Monatsschrift* und nimmt sogar einen schlechthin zentralen Platz innerhalb der in jener Zeitschrift geführten Diskussion um die Bestimmung der »wahren Aufklärung« ein, wenn man ihn unter der in vorhergehender Anmerkung angedeuteten Perspektive betrachtet.
- 6 Ein Verzeichnis aller Beiträge in den dreizehn Erscheinungsjahren der *Berlinischen Monatsschrift* gibt Ursula Schulz: *Die Berlinische Monatsschrift (1783-1796)*. Eine Bibliographie. Bremen 1968, S. 15 ff. (Bremer Beiträge zur Freien Volksbildung, Heft 11). Um die Frage nach der Bestimmung der Aufklärung ist die Auswahl der Beiträge aus der *Berlinischen Monatsschrift* von Norbert Hinske zentriert. Vgl. *Was ist Aufklärung. Beiträge aus der Berlinischen Monatsschrift*. In Zusammenhang mit Michael Albrecht ausgewählt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Norbert Hinske. 4. Auflage. Darmstadt 1990.
- 7 Vgl. etwa Peter Weber: *Die Berlinische Monatsschrift als Organ der Aufklärung*. Nachwort zu: *Berlinische Monatsschrift (1783-1796)*. Hrsg. von Friedrich Gedike und Johann Erich Biester. Auswahl. Hrsg. v. Peter Weber. Leipzig 1985, S. 356-452.
- 8 Schon im Vorwort zur *Berlinischen Monatsschrift* versprechen die Herausgeber Gedike und Biester, »nur wirklich Nützlich und Angenehm unsern Lesern vorzulegen.« *Berlinische Monatsschrift* (Anm. 7), S. 5.
- 9 Es handelt sich größtenteils um Übersetzungen lateinischer Dichter, vor allem Horazens und Martials, von Karl Wilhelm Ramler.

Freilich ließen weder die Biographie des Autors, noch der Titel des Aufsatzes oder gar die Widmung an Moses Mendelssohn eine solche Wendung erwarten. Zur Zeit der Veröffentlichung des ästhetischen Beitrags hatte sich der achtundzwanzigjährige Karl Philipp Moritz schon durch seine Arbeiten zur deutschen und englischen Sprache¹⁰ sowie durch die einem der Herausgeber der *Berlinischen Monatsschrift* gewidmete Beschreibung einer Reise durch England¹¹ einen Namen gemacht. Er war aber vor allem als Pädagoge und als Psychologe bekannt, insbesondere als Herausgeber des seit 1783 erscheinenden *Magazin für Erfahrungsseelenkunde*¹². Zu diesen Themenkreisen seiner Tätigkeit gehörten auch seine drei in den früheren Heften der *Berlinischen Monatsschrift* veröffentlichten Beiträge,¹³ welche daher problemlos in das allgemeine Konzept jenes Publikationsorgans hineinpaßten.

Von Moritz' Beschäftigung mit ästhetischen Fragestellungen waren damals hingegen höchstens die 1784 in der *Vossischen Zeitung* erschienenen theatralischen Rezensionen bekannt – unter ihnen vor allem der berühmte Verriß von Schillers *Kabale und Liebe* –, welche sich jedoch noch eindeutig im Rahmen einer aufklärerischen, auf moralische Nützlichkeit ausgerichteten Wirkungsästhetik bewegten¹⁴.

Es lag daher nahe, sich auch von dieser neuen ästhetischen Untersuchung von Moritz eine Bestätigung und Vertiefung des einmal eingeschlagenen Weges zu erwarten. Neben der Widmung des Beitrages schien vor allem der Titel desselben, der eine klare Anspielung auf Mendelssohns *Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* enthielt, dafür zu bürgen. Denn gerade jener Aufsatz Mendelssohns kann in vieler Hinsicht als eine Art Manifest für die wirkungsästhetische Kunsttheorie gelten und enthält die vielleicht deut-

10 Vgl. etwa: Karl Philipp Moritz: *Tabelle von der Englischen Aussprache. Tabelle von der Englischen Etymologie*. Berlin 1779; Ders.: *Vom Unterschiede des Akkusativ's und Dativ's oder des mich und mir etc.* In Briefen. Berlin 1780; Ders.: *Anweisung zur Englischen Accentuation nebst vermischten Aufsätzen die Englische Sprache betreffend*. Berlin 1781; Ders.: *Über den märkischen Dialekt*. In Briefen. Erstes Stück. Berlin 1781; Ders.: *Anweisung die gewöhnlichsten Fehler, im Reden, zu verbessern, nebst einigen Gesprächen. Als das zweite Stück zu der Abhandlung über den märkischen Dialekt*. Berlin 1781; Ders.: *Deutsche Sprachlehre für die Damen*. In Briefen. Berlin 1782.

11 Karl Philipp Moritz: *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*. In Briefen an Herrn Direktor Gedike. Berlin 1783.

12 *Gnothi Seautón Oder Magazin für Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte. Mit Unterstützung mehrerer Wahrheitsfreunde herausgegeben von Carl Philipp Moritz*. Berlin 1783 ff.

13 Vgl. Ein Brief aus London (Bd. 1, 1783, S. 298-305); Fragment aus Anton Reisers Lebensgeschichte (Bd. 2, 1783, S. 357-364); Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosis (Bd. 3, 1784, S. 335-346).

14 Vgl. Moritz: *Werke* (Anm. 2), Bd. III, S. 765 ff.

lichste und prägnanteste Begründung jeder psychologischen Betrachtung der Kunst:

»Jede Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre. Denn da sie eine Vorschrift enthält, unter welchen Bedingungen ein schöner Gegenstand die beste Wirkung in unser Gemüth thun kann; so muß sie auf die Natur des menschlichen Geistes zurückgeführt, und aus dessen Eigenschaften erklärt werden können.«¹⁵

Indem jedoch Moritz in dem *Versuch einer Vereinigung* die »Wirkung in unser Gemüth« des schönen Gegenstandes bzw. das vom Kunstwerk im Rezipienten verursachte Vergnügen als einen »zufälligen« und »*sehr untergeordnete[n] Zweck*«¹⁶ betrachtet, um an seine Stelle die innere Vollkommenheit des Werkes selbst zu setzen, nimmt er mit einem Schlage jeder wirkungsästhetischen und allgemein psychologischen Betrachtung der Kunst jegliche Berechtigung: Die Schönheit kann und soll demnach keine »Entdeckung in der Seelenlehre« mehr bieten und wird daher auch aus den Eigenschaften des menschlichen Geistes nicht mehr erklärt werden können.¹⁷

Daraus ergibt sich aber die offensichtlich paradoxe, von der Kritik jedoch bis heute in ihrer Widersprüchlichkeit noch nie deutlich wahrgenommene Situation, daß gerade einer der führenden und angesehensten Psychologen des 18. Jahrhunderts gegen jenen Psychologisierungsprozeß Front macht, der die gesamte Entwicklung der ästhetischen Diskussion im 18. Jahrhundert charakterisiert.¹⁸ Eine mögliche Erklärung für dieses auf den ersten Blick unerklär-

15 Vgl. Moses Mendelssohn: Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften. In: Mendelssohn: Ästhetische Schriften in Auswahl. Hrsg. von Otto Best. Darmstadt 1974, S. 172-197, hier S. 173. In dieser Präganz erscheint diese Begründung erst in der zweiten Fassung des Aufsatzes vom Jahre 1761. Im Erstdruck, der unter dem Titel Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften 1757 anonym in der »Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste« erschien, wird dieser Zusammenhang von Ästhetik und Psychologie etwas undeutlicher formuliert. Vgl. Moses Mendelssohn: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. I: Schriften zur Philosophie und Ästhetik I. Bearbeitet von Fritz Bamberger. Faksimile-Druck der Ausgabe Berlin 1929. Stuttgart, Bad Cannstatt 1971, S. 167.

16 Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. II, 546.

17 Auerbach hat den Moritzschen Aufsatz als eine unmittelbare, aus einem konkret geführten Gespräch hervorgegangene Antwort von Moritz auf Mendelssohns Hauptgrundsätze angesehen. Vgl. Sigmund Auerbach: Vorwort zum Neudruck von Moritz' »Über die bildende Nachahmung des Schönen«. Stuttgart 1888, S. XVI. Unabhängig davon, ob ein solches Gespräch wirklich stattgefunden hat, oder nicht, so ist der Moritzsche Aufsatz mit Sicherheit keine »konsequente Fortführung eines Mendelssohnschen Gedankens«, wie ihn Eybisch bezeichnet hat. Vgl. Eybisch: Reiser (Anm. 3), S. 118 ff. Über die Bedeutung der Widmung des Moritzschen Aufsatzes an Mendelssohn vgl. hier unten, Anm. 20.

18 Am entschiedensten hat Szondi in Moritz' Versuch einer Vereinigung »eine Befreiung der Kunst aus den Ketten der Moral wie auch eine Befreiung der Ästhetik aus den Ketten der Psychologie« gesehen. Offensichtlich hat er jedoch das paradoxe Moment dieser »Be-

liche Paradoxon zu liefern, wird Aufgabe der folgenden Ausführungen sein: Der Moritzsche Aufsatz soll hier im Zusammenhang jener ästhetischen Diskussion betrachtet und als Antwort bzw. als unmittelbare Reaktion auf die Entwicklung sowohl der Kunsttheorie als auch der konkreten Kunst- und Literaturpraxis seiner Zeit gelesen werden.

II.

Wer das unmittelbare Angriffsziel von Moritz' Aufsatz gewesen ist, hatte die ältere Kritik bereits erkannt, diese Erkenntnis scheint jedoch später wieder in Vergessenheit geraten zu sein: Es handelt sich um die 1783 erschienene *Theorie der schönen Wissenschaften* des engen und aktiven Mitarbeiters der *Berlinischen Monatsschrift* Johann August Eberhard.¹⁹ Obwohl – oder vielleicht gerade weil – beide Arbeiten ausdrücklich Moses Mendelssohn gewidmet sind,²⁰ läßt sich Moritz' *Versuch einer Vereinigung* leicht als eine genaue,

freijung« nicht wahrgenommen, welches darin besteht, daß diese »Überwindung der Wirkungsästhetik und [...] Begründung der Realästhetik« gerade von einem der angesehensten Psychologen seiner Zeit durchgeführt worden ist. Vgl. Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung.* Frankfurt a.M. 1974, S. 90.

19 Vgl. Robert Sommer: *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik* (1892). Reprint Amsterdam 1968, S. 250; 252; Alfred Bäumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts.* Halle 1923, S. 246. Vgl. zu Eberhards Teilnahme an der *Berlinischen Monatsschrift* Schulz: *Berlinische Monatsschrift* (Anm. 6), S. 105 f.

20 Die nicht leicht und nicht eindeutig auszumachende Intention der Moritzschen Widmung läßt sich vielleicht besser verstehen, wenn man sie parallel zu der Widmung Eberhards und gewissermaßen als eine Antwort darauf betrachtet. Auf den ersten Blick scheint nämlich nur Eberhards Widmung den Charakter einer Ehrerbietung und einer Erklärung der geistigen und philosophischen Abhängigkeit zu besitzen, während die Widmung von Moritz umgekehrt sich fast wie eine Provokation oder zumindest wie eine Herausforderung liest. Daß Eberhards Kunstauffassung jener Mendelssohns näher steht, als die ästhetische Theorie von Moritz, die geradezu in Auseinandersetzung mit Mendelssohns Hauptgrundsätzen entwickelt wurde, scheint außer Zweifel zu stehen. Man darf jedoch nie vergessen, daß wenn man in Eberhards Kunstauffassung »die extreme Entwicklung« von Mendelssohns »subjektivistischer Umdeutung der Vollkommenheitsformel« sieht, man sich dabei ausschließlich auf jene zentralen ästhetischen Ansichten Mendelssohns bezieht, die Ende der fünfziger bzw. Anfang der sechziger Jahre entwickelt und bis zum Jahre 1771 immer wieder korrigiert und modifiziert wurden. Vgl. Sommer: *Grundzüge* (Anm. 19), S. 135. In den wenigen Dokumenten, die die Weiterentwicklung von Mendelssohns Kunstauffassung nach diesem Datum und bis in die achtziger Jahre dokumentieren, deutet sich jedoch eine solche radikale, sozusagen objektivistische Wende an, die jene früheren ästhetischen Ideen größtenteils zu desavouieren scheint. Schon 1776 entwickelte Mendelssohn bekanntlich die Idee eines ausdrücklich auf die Kunst und auf das Schöne gerichteten »Empfindungsvermögens«, dem es »um die objektivistische Beschaffenheit der Sache zu thun« ist. Und in den ausgerechnet 1785 – nur kurz nach Moritz' Versuch einer Vereinigung – erschienenen *Morgenstunden* taufte Mendelssohn dieses Vermögen in *Billigungsvermögen* um und schrieb ihm Eigenschaften zu, die mit der Moritzschen Auffassung der uneigennütigen Kunstbetrachtung viel Gemeinsames haben. Vgl. Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*

gewissermaßen wortwörtliche Replik auf die in jenem Werk Eberhards formulierten Prinzipien lesen.

Eberhard behauptet in seiner *Theorie der schönen Wissenschaften*, daß ein »Werk« das ist, »was um eines gewissen Zwecks willen [...] hervorgebracht worden« ist und zählt dazu auch »solche Dinge, die nicht für sich selbst bestehen«. ²¹ Die »Vollkommenheit eines Werkes« muß dementsprechend »nach seiner Schicklichkeit zu dem Zwecke [...] beurtheilt werden.« ²² Da aber der »letzte und vornehmste Zweck« der schönen Wissenschaften – im Unterschied zu den »strengen Wissenschaften« – nach Eberhard »das Vergnügen ist«, so muß auch die Vollkommenheit eines Kunstwerks nach dem Maße des erweckten Vergnügens beurteilt werden. Wenn also Eberhard gelegentlich die Vollkommenheit bzw. – wie er in einer bloß äußerlichen Anspielung auf Baumgarten sagt – die »sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit« als »das höchste Gesetz aller schönen Künste und Wissenschaften« angibt, so gilt dies bei ihm nur insofern, als die Vollkommenheit nach der von Descartes und Leibniz inaugurierten Tradition ²³ die allgemeine Quelle jedes Vergnügens darstellt. Wie wenig jedoch diese Vollkommenheit wirklich dem Werk objektiv zukommt, zeigt Eberhards sozusagen »solipsistische« bzw. – nach dem Moritzschen Vokabular – »egoistische« Auffassung des Vergnügens. Dieses entsteht nämlich nach ihm nicht sosehr aus der Anschauung der Vollkommenheit des Kunstwerks selbst, sondern vielmehr aus dem »Anschauen unserer Vollkommenheit«. Dem Endzweck des Vergnügens wird bei Eberhard dann auch der traditionsreiche Grundsatz der »*Nachahmung der Natur*« – wie es ausdrücklich heißt – »untergeordnet«, ²⁴ so daß diese bloßes »Mittel des Ver-

(Anm. 15), S. 271 f.; Moses Mendelssohn: *Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes*. Hrsg. von D. Bourel. Stuttgart 1979, S. 71 f. Obwohl die Annahme einer direkten »Beeinflussung Mendelssohns« durch Moritz mir zweifelhaft und jedenfalls nicht zwingend erscheint (vgl. Peter Rau: *Identitätserinnerung und ästhetische Rekonstruktion. Studien zum Werk von K. Ph. Moritz*. Frankfurt a.M. 1983, S. 385), so legt doch eine solche offensichtliche Übereinstimmung zwischen der Moritzschen Kunstauffassung und jener des späten Mendelssohn eine neue Interpretationsmöglichkeit von Moritz' Widmung nahe. In dieser Perspektive könnte man in der Tat diese Widmung als Richtigstellung gegenüber der Eberhardschen Widmung lesen, d.h. als eine Art »Erbschaftsanspruch« und Legitimationsnachweis zugleich.

21 Johann August Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. 2. Auflage. Halle 1786, S. 1.

22 Ebd., S. 2.

23 Vgl. vor allem René Descartes Brief vom 1. September 1645 an die Prinzessin Elisabeth in: *Oeuvres de Descartes. Publiées par Ch. Adam et P. Tannery. Correspondance IV*. Paris 1976, S. 280 ff.; vgl. auch Leibnizens Schrift *Von der Glückseligkeit*. In: Gottfried Wilhelm Leibniz: *Philosophische Schriften*. Hrsg. u. übersetzt von H. Holz. Bd. 1. Darmstadt 1985, S. 387-401.

24 Eberhard: *Theorie der schönen Künste* (Anm. 21), S. 16.

gnügens«,²⁵ d.h. »nur Mittel zu dem Zwecke«²⁶ wird. Wohin aber eine solche finalistische Betrachtung der Kunst bzw. des Schönen in letzter Konsequenz führt, spricht Eberhard selber unumwunden aus: »Die schönen Werke – sagt er – werden hier als Mittel betrachtet, und also, als wirkende Ursachen des Vergnügens.«²⁷

Genau gegen eine solche Degradierung des Kunstwerks zum bloßen Mittel oder Werkzeug eines egoistischen Vergnügens wendet sich aber in aller Schärfe Moritz in seinem *Versuch einer Vereinigung*. Man braucht im Grunde nur die oben zusammengefaßten Prinzipien Eberhards umzukehren, um die Grundsätze der Moritzschen Kunstauffassung vor sich zu haben: Das Kunstwerk ist bei ihm etwas in sich selbst Bestehendes bzw. Vollendetes, das nur um seiner selbst willen hervorgebracht und rezipiert werden will. Da es keinem Zweck außer sich dient, so kann auch seine Vollkommenheit nicht nach dem Maße seiner »Schicklichkeit zu dem Zwecke« – und also auch nicht nach dem verursachten Vergnügen – beurteilt werden.²⁸ Die innere Vollkommenheit selbst wird dagegen zum letzten und einzigen Zweck des Kunstwerks gemacht und auch das Vergnügen, das als Folge der Betrachtung jener Vollkommenheit entsteht, ist keinesfalls ein eigennütziges Genießen der eigenen Vollkommenheit, sondern es nähert sich vielmehr der »uneigennütigen Liebe« und gilt daher einzig und allein dem Kunstwerke selbst.²⁹ Um das Kunstwerk vor einer entfremdenden und verdinglichenden Funktionalisierung zu schützen, vollzieht Moritz eine paradoxe und in mancher Hinsicht gefährliche Umkehrung des Mittel-Zweck-Verhältnisses, indem er nicht das Kunstwerk, sondern umgekehrt den Menschen selbst zum dienenden Mittel, zum bloß huldigenden und anerkennenden Werkzeug des Schönen macht.³⁰

Eine solche provokatorische Umkehrung kann nur befremdend wirken – wie etwa das Unverständnis des Kantianers Heydenreich am besten bezeugt –,³¹ wenn man den wahren Gegenstand der Moritzschen Kritik nicht versteht.

25 Ebd., S. 9

26 Ebd., S. 10.

27 Ebd., S. 16.

28 Vgl. Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. II, S. 545 ff.

29 Vgl. Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. II, S. 545: »Das Vergnügen am Schönen muß sich daher immer mehr der uneigennütigen Liebe nähern, wenn es echt sein soll. Jede spezielle Beziehung auf mich in einem schönen Kunstwerk gibt dem Vergnügen, das ich daran empfinde, einen Zusatz, der für einen andern verloren geht; das Schöne in dem Kunstwerke ist für mich nicht eher rein und unvermischt, bis ich die spezielle Beziehung auf mich ganz davon hinwegdenke, und es als etwas betrachte, das bloß um sein selbst willen hervorgebracht ist, damit es etwas in sich Vollendetes sei.«

30 Vgl. Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. II, 544.

Diese Kritik richtet sich aber nicht nur gegen das zufällige Werk eines einzelnen, sondern vielmehr gegen die gesamte Entwicklung der Kunsttheorie im 18. Jahrhundert, wofür das Werk Eberhards nur als repräsentatives und konsequentes Endprodukt steht.

III.

Schon der erste, explosiv komprimierte Satz der Moritzschen Abhandlung verrät deutlich sowohl das unmittelbare Angriffsziel als auch den Anspruch einer breiteren Diagnose:

»Man hat den Grundsatz von der *Nachahmung* der Natur« – sagt hier Moritz –, »als den Hauptendzweck der schönen Künste und Wissenschaften verworfen, und ihn dem Zweck des *Vergnügens* untergeordnet, den man dafür zu dem ersten Grundgesetze der schönen Künste gemacht hat.«³²

Es fällt zunächst nicht schwer, hinter jenem indefiniten Pronomen »man« eben den Mitarbeiter der *Berlinischen Monatsschrift* Eberhard zu erkennen. Mehr Vorsicht verlangt dagegen die Anwendung dieser Diagnose auf die Entwicklung der Ästhetik und Poetik des 18. Jahrhunderts. Denn der Hauptakzent bei der Interpretation dieses kompliziert aufgebauten Einleitungssatzes darf nicht so sehr auf die beiden von Moritz selbst hervorgehobenen Begriffe der »*Nachahmung*« und des »*Vergnügens*« gelegt werden, sondern gehört vielmehr auf das zweite Begriffspaar von »Grundsatz« und »Hauptendzweck«.

Die erste Lektüremöglichkeit, die die Begriffe »Grundsatz« und »Endzweck« vernachlässigt oder gar für synonymisch erklärt,³³ suggeriert zwar eine unmittelbare Ablösung der Nachahmung durch das Vergnügen und – rechnet man die Moritzsche Leistung hinzu – des Vergnügens durch die Vollkommenheit, welche dem so oft beschriebenen Geltungsverlust des rationalistischen und klassizistischen Nachahmungsprinzips infolge des »Subjektivierungs-« bzw. »Psychologisierungsprozesses« der Kunsttheorie im Laufe des 18. Jahrhunderts erstaunlich ähnlich sieht. Eine solche lineare Entwicklung

31 Nach Heydenreich behauptet Moritz eine Art von »Schönheit der Dinge an sich«, welche unabhängig vom empfindenden und urteilenden Subjekt existieren soll. Als Kantianer kann er ein solches »Ding an sich« selbstverständlich nur entschieden zurückweisen. Indem er aber das Wesen des Schönen wieder in seine angenehme Wirkung setzt, zeigt er endgültig, wie er die eigentliche Zielsetzung des Moritzschen Aufsatzes verkennt. Vgl. K. H. Heydenreich: *System der Ästhetik*. Bd. I. Leipzig 1790, S. 137-145.

32 Moritz: *Werke* (Anm. 2), Bd. II, S. 543.

33 Vgl. etwa Egon Menz: *Die Schrift Karl Philipp Moritzens Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Göttingen 1968, S. 42 f.

der Ästhetik hat in Deutschland jedoch nie stattgefunden, und zwar an erster Stelle deswegen nicht, weil Nachahmung, Vollkommenheit und Vergnügen keine gleichwertigen Begriffe sind – nur die Nachahmung gehört neben der »Erdichtung«, dem »Versbau« und dem »Enthusiasmus« zu den traditionell verbürgten poetologischen und rhetorischen Grundsätzen, während »Vollkommenheit« und »Vergnügen« in der deutschen Poetikdiskussion auf die Leibniz-Wolffsche Philosophie zurückgehen – und daher auch keine einander ausschließenden, konkurrierenden Prinzipien darstellen: Ja, sie kommen vielmehr ausnahmslos – zwar an unterschiedlicher Stelle, mit unterschiedlicher Funktion und Gewichtung – bei allen Kunsttheoretikern der Zeit vor.³⁴

Gerade jene zweite Lektüremöglichkeit des Einleitungssatzes vom *Versuch einer Vereinigung*, die die Begriffe »Grundsatz« und »Endzweck« ernst nimmt, eröffnet dagegen eine neue, weniger schematische Einsicht in die Entwicklung der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts; eine Einsicht, welche die sonst kaum durchschaubare Veränderung der reziproken Beziehungen von Nachahmung, Vollkommenheit und Vergnügen zu enträtseln vermag und dadurch auch die Moritzsche Innovation genauer bestimmen läßt. So gelesen beschreibt nämlich der Moritzsche Einleitungssatz sehr genau jenen Übergang von einer normativen Regelpoetik – welche deduktiv aus dem Grundsatz alle Regeln der Kunstproduktion ableitet und vorschreibt – zu einer Wirkungsästhetik – die nur aus dem Zweck der Kunst ihre Regeln und die Maß-

34 Wie wenig Vergnügen und Nachahmung einander ausschließen, zeigen schon die für diese Begriffe jeweils paradigmatischen Poetiken der Franzosen Dubos und Batteux. Während nämlich Dubos' Begründung des Vergnügens als Hauptzweck der Kunst gerade auf den Grundsatz der Nachahmung rekurriert, d.h. auf den Unterschied zwischen den »wirklichen« und den durch die Nachahmung erregten »künstlichen Leidenschaften«, so begründet umgekehrt Batteux den Grundsatz der Nachahmung dadurch, daß er in ihr »eine der vornehmsten Quellen des Vergnügens« erkennt, welche insofern dem »Hauptendzweck« der schönen Künste entspricht. Vgl. Jean-Baptiste Dubos: Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey. Kopenhagen 1760-1761, 3. Absch., S. 26-27; Charles Batteux: Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. 3. Auflage. Leipzig 1770, S. 158 und S. 22; 33. Auf der anderen Seite hängen aber auch Vollkommenheit und Vergnügen nach der Descarteschen-Leibnizschen Theorie des Vergnügens unzertrennlich zusammen, weil gerade die Wahrnehmung einer, sei es äußeren, objektiven, oder inneren, subjektiven Vollkommenheit die einzige Quelle des Vergnügens darstellt. Innerhalb der Leibnizschen Philosophie bzw. vor dem Hintergrund seines Gedankens der »besten aller möglichen Welten« hätte sich dann aber auch der Grundsatz der Naturnachahmung mühelos mit dem Begriff der Vollkommenheit – und folglich auch mit dem des Vergnügens – in Verbindung setzen lassen. Denn entweder die Nachahmung der Natur, als des Inbegriffs der höchsten Vollkommenheit, oder aber die vollkommene Nachahmung der Natur, hätten als Hauptquellen des ästhetischen Vergnügens dienen können. Die Tatsache, daß diese beiden Möglichkeiten nur gelegentlich bei Wolff oder bei Gottsched anklingen, in keiner anderen ästhetischen Theorie der Zeit jedoch konsequent ausgeführt wurden, hängt gewiß mit dem unklaren gnoseologischen Status der Ästhetik zusammen, welche am Schnittpunkt zwischen Rhetorik und Philosophie steht. Vgl. Christian Wolff: Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele der Menschen. Halle 1720, § 404, S. 247; Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. 4. Auflage. Leipzig 1751, S. 132.

stäbe ihrer Beurteilung induktiv schließt –, innerhalb dessen auch das wechselnde Verhältnis von Nachahmung, Vollkommenheit und Vergnügen angemessen verstanden werden kann.

Das *mimesis*-Prinzip wurde in der Tat nie absolut verworfen und einfach durch die Erweckung des Vergnügens ersetzt: Die »Nachahmung der Natur« wurde vielmehr – wie es bei Moritz heißt – nur in ihrer Funktion als »Grundsatz« aller schönen Künste in Frage gestellt und allmählich dem Vergnügen als deren »Hauptendzweck« untergeordnet.³⁵

So wird etwa die »Nachahmung der Natur«, schon bei erklärten Vertretern des traditionellen »Grundsatzes« wie Bodmer, Breitinger oder etwa Johann Elias Schlegel, als die größte Quelle des ästhetischen Vergnügens, ganz eindeutig der rhetorischen Wirkungsabsicht der Kunst dienstbar gemacht.³⁶ Und wenn wenige Jahre später, zuerst noch zaudernd Johann Adolph Schlegel,³⁷ und nach ihm entschiedener Georg Meier,³⁸ den »so allgemein angenommenen Grundsatz, als der von der Nachahmung der Natur ist«,³⁹ aus der Kunst verweisen, so verwerfen sie die Nachahmung der Natur nicht als solche, sondern nur in ihrer Eigenschaft als »ersten Grundsatz«, aus dem alle anderen Merkmale der Kunst ausnahmslos sollten abgeleitet werden können.⁴⁰

Wie wenig jedoch auch die Erhebung der Baumgartenschen »Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis« zum ersten und einzigen Grundsatz aller Künste mit dem Nachahmungsprinzip oder gar mit dem Vergnügen als Endzweck der Kunst streitet, zeigen am deutlichsten Mendelssohns *Hauptgrundsätze*, die in gewisser Hinsicht den eigentlichen Gegenstand der Moritzschen Auseinandersetzung hinter Eberhards *Theorie der schönen Wissenschaften* darstellen. Um die »Unzulänglichkeit« des – wie er ihn nennt – »unfruchtbarsten Grundsatzes« der Naturnachahmung darzulegen, geht nämlich Mendelssohn von dem Gefallen als dem Endzweck aller schönen Künste aus: Nur

35 Vgl. zu den wechselnden Schicksalen der traditionsreichen ästhetischen Kategorie der Naturnachahmung in den deutschen und in den italienischen Poetiken des 18. Jahrhunderts: Alessandro Costazza: *Imitatio naturae* in der Poetik der italienischen und der deutschen Aufklärung. In: I. M. Battafarano (Hrsg.): *Deutsche Aufklärung und Italien*. Bern - Frankfurt a. M. - New York - Paris - Wien 1992, S. 87-130.

36 Vgl. ebd., S. 91-100.

37 Vgl. die sechste der Abhandlungen, die Johann Adolph Schlegel seiner Übersetzung von Batteux' *Einschränkung aller schönen Künste* (Anm. 34) hinzugefügt hat: Von dem höchsten und allgemeinen Grundsatz der Poesie, S. 185-248.

38 Georg Friedrich Meier: *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften*. Halle 1757.

39 Schlegel: Von dem höchsten und allgemeinen Grundsatz der Poesie (Anm. 34), S. 228.

40 Vgl. Costazza: *Imitatio naturae* (Anm. 35), S. 100 ff.

weil die Nachahmung der Natur nicht »die einzige Ursache [ist], warum die Künste gefallen«, kann sie ihm unmöglich als Grundsatz gelten.⁴¹ Nicht anders verfährt Mendelssohn aber auch bei der Einführung eines neuen, alternativen Grundsatzes: Da nur die Vollkommenheit allgemein gefallen kann und der Endzweck der Künste eben in diesem Gefallen besteht, so folgert er daraus, daß »das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften [...] in einer künstlichen sinnlich-vollkommenen Vorstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit« besteht.⁴²

Wie man leicht erkennen kann, hat hier Mendelssohn genau jene Umakzentuierung vollzogen, die Moritz in seinem Einleitungssatz resümiert: Er hat »den Grundsatz von der *Nachahmung* der Natur, als den Hauptendzweck der schönen Künsten und Wissenschaften verworfen, und ihn dadurch dem Zweck des *Vergnügens* untergeordnet«. Zwar hat er dann das Vergnügen nicht ausdrücklich »zu dem ersten Grundgesetze der schönen Künste gemacht«, dem Endzwecke jedoch implizit die Bedeutung und die Funktion des Grundsatzes verliehen, indem er aus ihm alle Eigenschaften der Kunst abgeleitet hat.⁴³

Eine solche Erhebung des Vergnügens zum ausdrücklichen oder zuerst auch nur impliziten Grundsatz der Kunst beinhaltet jedoch, neben einigen erkenntnistheoretischen Schwierigkeiten, auf die Moritz in seinem *Versuch einer Vereinigung* ausdrücklich aufmerksam macht,⁴⁴ vor allem eine Gefahr: Sie drohte, einer bloß sensualistisch-hedonistischen Auffassung der Kunst

41 Mendelssohn: Hauptgrundsätze (Anm. 15), S. 175.

42 Ebd., S. 177. Nur wenige Zeilen später führt jedoch Mendelssohn auch das eben verworfene Nachahmungsprinzip als »eine nothwendige Eigenschaft der schönen Künste und Wissenschaften« wieder ein, und zwar wiederum als eine der Hauptquellen des ästhetischen Gefallens. Ebd., S. 178.

43 Ausdrücklich von einem »Grundsatz des Vergnügens« wird später Sulzer reden: erst bei ihm werden die Begriffe »Grundsatz«, »Wesen«, »Endzweck« oder »Absicht« unterschiedslos und oft synonymisch gebraucht. Vgl. hier unten, S. 28 f.

44 Eine erste Schwierigkeit betrifft die erkenntnistheoretisch unhaltbare Priorität des Vergnügens. Wenn nämlich das Vergnügen eine Folge der Erkenntnis der Vollkommenheit darstellt, so kann die Vollkommenheit unmöglich erst aus dem Vergnügen erschlossen werden, denn sonst müßte das Vergnügen – wie sich Moritz paradox ausdrückt – »da sein, ehe es da wäre« (Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. II, 548). Eine zweite Schwierigkeit ergibt sich aus der von Moritz am Anfang seines Aufsatzes hervorgehobenen Unmöglichkeit, zwischen dem Schönen und dem Nützlichen zu unterscheiden, insofern beide Begriffe eine Art von Vollkommenheit und daher auch eine Quelle des Vergnügens darstellen. In Wirklichkeit ließen sich beide Schwierigkeiten durch eine Unterscheidung zwischen einem sinnlichen und einem intellektuellen Vergnügen leicht aufheben: Im ersten Falle würde nämlich eine nur sinnlich bzw. »klar« wahrgenommene Vollkommenheit zum Garant einer rational bzw. »deutlich« erkennbaren Vollkommenheit werden, während im zweiten Falle der Unterschied vom Nützlichen und Schönen durch die unterschiedliche Art des Vergnügens ausgemacht werden könnte, das beim Nützlichen intellektueller, beim Schönen dagegen nur sinnlicher Natur sein würde.

Tür und Tor zu öffnen. Wenn nämlich »das Vergnügen, welches uns gewisse Gegenstände gewähren,« wirklich der einzige Grund ist, »warum wir sie vollkommen nennen«, so scheint jedes, wie Mendelssohn sagt, »epikureische« Streben nach angenehmen Empfindungen und sinnlicher Lust – dadurch aber auch das Streben des Künstlers nach Erweckung von Vergnügen – *eo ipso* gerechtfertigt.⁴⁵

Mendelssohn selbst ahnt zwar dunkel diese Gefahr, wenn er etwa in der *Rhapsodie* immerhin die Möglichkeit erwähnt, daß der Künstler die schönen Künste »zu einem unedlen Zwecke«⁴⁶ mißbrauchen könnte, ist jedoch durch seine rationalistische Auffassung des Vergnügens gegen solche Anfechtungen prinzipiell gefeit. Das zeigen am deutlichsten seine *Briefe über die Empfindungen*, in denen nicht nur der Rationalist Theokles – bei dessen Wahlspruch: »wähle, empfinde, überdenke und genieße«,⁴⁷ der Genuß bezeichnenderweise an letzter Stelle kommt –, sondern sogar sein Briefpartner Euphranor, »der Freuden Liebling«,⁴⁸ jede Art des Vergnügens eindeutig der Vernunft unterordnet.⁴⁹

Das Vergnügen wird bei Mendelssohn in der Tat in das Koordinatensystem eines rationalistischen und optimistischen Weltbildes eingespannt, das jeden bloß sensualistischen und hedonistischen Mißbrauch desselben von vornherein ausschließt. Schon die Tatsache, daß die Vollkommenheit die einzige Quelle des Vergnügens darstellt, bürgt an und für sich für die rationale Natur desselben, weil die Vollkommenheit nur von der Vernunft, nicht aber von den Sinnen erkannt werden kann. Eine weitere Absicherung gegen jeglichen Mißbrauch des Vergnügens findet aber Mendelssohn in jener »Neigung zur Vollkommenheit«, die »allen denkenden Wesen ursprünglich, und Gott selbst in dem allerhöchsten Grade zukommen« muß.⁵⁰ Diese ursprüngliche »Neigung zur Vollkommenheit« hat ihrerseits in der Vorstellung der »besten aller möglichen Welten« ihren Ursprung.⁵¹ Die Vollkommenheit der Welt, und insbe-

45 Vgl. Mendelssohn: Über die Empfindungen. In: Mendelssohn: Ästhetische Schriften (Anm. 15), S. 27-110, hier S. 56 und Anm. (g), S. 94.

46 Mendelssohn: Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen. In: Mendelssohn: Ästhetische Schriften (Anm. 15), S. 127-165, hier S. 164.

47 Mendelssohn: Über die Empfindungen (Anm. 45), S. 39.

48 Ebd., S. 32.

49 »Die ihr für eure Glückseligkeit besorgt seydt«, sagt Euphranor, »lasset euch von der Vernunft den Gegenstand eures Vergnügens auslesen. Ohne sie könntet ihr blindlings wählen, oder euch in eurer Wahl betriegen. Trauet den Reizen nicht, die sie verwirft. Umarmet diese nur, die sie gut heißt; ja laßt sie eurem Genusse Maaß und Ziel vorschreiben, und hütet euch, dieses Ziel zu überschreiten.« Ebd., S. 35.

50 Ebd., S. 41. Vgl. auch S. 48; 49.

sondere die Idee der »prästabilierten Harmonie«, garantiert nämlich auch die grundsätzliche Übereinstimmung der Empfindung mit dem Urteil der Vernunft, so daß jede nur »dunkel« wahrgenommene Vollkommenheit gar nichts Anderes als eine auch »deutlich« erkennbare Vollkommenheit sein kann. Darüber hinaus ist das »Begehrungsvermögen« bei Mendelssohn, und allgemein in der Philosophie der Schule, immer dem »Erkenntnisvermögen« untergeordnet, so daß das Wollen dem Urteil der Vernunft notwendig folgen muß.⁵² Dadurch wird aber jeglicher Fehler oder jegliche Selbsttäuschung des Begehrungsvermögens von vornherein ausgeschlossen, da jeder Mensch nur das Vollkommene wollen kann.⁵³

Ein ähnlicher »moralischer Optimismus« charakterisiert aber – wie etwa die aufklärerische Diskussion um den Geschmacksbegriff am deutlichsten zeigt – alle Poetiken und Ästhetiken der Zeit. Schon König rekurriert auf die Vorstellung der Vollkommenheit der Welt und auf die dazugehörige *armonia praestabilita*, d.h. auf die »Übereinstimmung zwischen unsern Begriffen und unsern Empfindungen«, um die Erkenntnisleistung jenes Vermögens zu begründen, das er ausdrücklich den »Geschmack des Verstandes« nennt.⁵⁴ Und nicht nur Gottsched rechnet »zuvörderst den Geschmack zum Verstande«,⁵⁵ sondern auch seine Opponenten Bodmer und Breitingen fordern ihn »vor den Richterstuhl der Vernunft.«⁵⁶

Eine reine sensualistische Lusttheorie dringt also in Deutschland nie wirklich ein, bzw. sie wird zuvor immer in die Begrifflichkeit des Leibniz-Wolffschen Rationalismus übersetzt, wie man es etwa an der Burkes-Rezeption Mendelssohns paradigmatisch verfolgen kann.⁵⁷ Diese Tatsache allein erklärt,

51 Aus dem gleichen Grund ist nach Theokles-Mendelssohn jede sensualistische Lusttheorie unmittelbarer Ausdruck einer skeptizistischen Auffassung der Welt. Vgl. ebd., 6. Brief, S. 45 ff.

52 »Appetitus nascitur ex cogitatione«, heißt es ausdrücklich in Christian Wolffs *Psychologia Empirica*, § 509.

53 Die Argumente der Theodizee können allerdings auch dazu dienen, selbst die Möglichkeit und die Ungefährlichkeit des falschen Geschmacks zu rechtfertigen. Vgl. Georg Friedrich Meier: *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*. Halle 1744, S. 26 f.

54 Vgl. Johann Ulrich König: *Untersuchung von dem Guten Geschmack in der Dicht- und Rede-Kunst*. In: *Des Freiherrn von Kanitz Gedichte*. 2. Auflage. Berlin und Leipzig 1734, S. 371-476, hier S. 401 ff.

55 Gottsched: *Critische Dichtkunst* (Anm. 29), S. 123.

56 Vgl. etwa J. J. Bodmer: *Briefwechsel von der Natur des Poetischen Geschmackes*. Zürich 1736, S. 46.

57 Vor allem Mendelssohns Burke-Rezeption und seine Betrachtungen über das Erhabene und Naive zeigen unmißverständlich, wie das Schrecklich-Erhabene im Sinne Burkes in seiner »Vollkommenheitsästhetik« gar keinen Platz finden kann, da dieses Phänomen nach Mendelssohn grundsätzlich kein ästhetisches Gefallen, sondern vielmehr nur »Abscheu

warum das Vergnügen in den rationalistischen Poetiken des frühen 18. Jahrhunderts allgemein und anstandslos als Hauptzweck der Kunst angenommen werden konnte. Sowohl die »Vollkommenheit« als auch die »Nachahmung der Natur«, weit davon entfernt, eine Alternative zum Vergnügen darzustellen, dienten vielmehr in jenen Poetiken einerseits als Quellen, andererseits aber auch als Mittel einer rationalistischen Domestizierung desselben: Anhand jener beiden Begriffe konnten nämlich auch die ausdrückliche »Publikumsbezogenheit« jener Kunsttheorie und ihr nie verleugneter Anspruch auf Wahrheit und moralische Nützlichkeit vermittelt werden.⁵⁸

Nur vor dem Hintergrund eines solchen unerschütterlichen moralischen und letztendlich metaphysischen Optimismus läßt sich auch eine extreme Position begreifen, wie sie etwa Johann Elias Schlegel vertreten hat, als er in seiner *Abhandlung von der Nachahmung* den Dichter ausdrücklich dazu aufforderte, durch sein Werk unmittelbar das Vergnügen und den Beifall des »größten Haufens« anzustreben – d.h. nicht nur den Beifall der Kenner und der Verständigen, sondern, wie er ausdrücklich betont, auch den der »Unvernünftigsten« und der »Thoren«. Denn wenn das gelang, so war es nach Schlegel »allerdings ein deutliches Kennzeichen, daß das Vergnügen, welches in viele wirkt, vollkommener sey als dasjenige, welches nur wenige ergetzet.«⁵⁹

Gerade gegen eine solche unbedingte Bejahung der Beifallserheischung und des Erfolgstrebens mittels Anpassung an den herrschenden Geschmack

und Bestürzung« hervorrufen kann. Sowohl dort, wo Mendelssohn Burke widerspricht, als auch dort, wo er ihm zustimmt, übersetzt er in Wirklichkeit Burkes Bestimmungen der Wirkung des Erhabenen stets in die Wirkung des Schönen. Das Erhabene und das Schöne sind nämlich nach Mendelssohn gar keine grundsätzlichen Gegensätze, sondern unterscheiden sich vielmehr nur graduell, indem das Erhabene nur einen »außerordentlichen Grad der Vollkommenheit« darstellt, welche »Bewunderung zu erregen fähig ist.« Erst durch seine Theorie der »vermischten Empfindungen« vermag Mendelssohn auch »Furcht und Schrecken« bzw. »traurigen Schauspielen« einen ästhetischen Wert abzugewinnen, indem er sie als Quellen einer zumindest subjektiven Vollkommenheit betrachten kann. Vgl. vor allem: Moses Mendelssohn: Anmerkungen über das englische Buch: *On the sublime and beautiful*. In: Mendelssohn: Jubiläumsausgabe (Anm. 15), Bd. III. 1, S. 237-253; Mendelssohn: Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften. In: Mendelssohn: Ästhetische Schriften (Anm. 15), S. 207-246; Ders.: Philosophische Untersuchung des Ursprungs unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, ebd., S. 247-265; Ders.: Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen, ebd. S. 127-165. Vgl. ausführlicher zu Mendelssohns Auseinandersetzung mit der Kategorie des Erhabenen: Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*. Hamburg 1987, S. 315 ff.

58 Vgl. dazu A. Wetterer: *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern*. Tübingen 1981.

59 Johann Elias Schlegel: *Ausgewählte Werke*. (Textausgaben zur deutschen Klassik. Hrsg. von H. Holtzhauer und P. Wersig) Weimar 1963, S. 512 und f.

wird sich Moritz in einer fast wortwörtlichen Replik auf Schlegel mit aller Entschiedenheit wehren: die Erweckung von Vergnügen – sagt er – »*kann vielleicht ein Zeichen sein*«, daß der Künstler seinen Zweck in dem Kunstwerke erreicht hat; wenn das Vergnügen aber und nicht »die Vollkommenheit des Werkes in sich selber« sein eigentlicher Zweck bei der Produktion gewesen ist, so kommt Moritz jeder Beifall »sehr verdächtig« vor. Der Künstler soll also nicht nach Gefallen oder Vergnügen streben, sondern nur nach der Vollkommenheit des Werkes; Gefallen und Beifall können dann aber höchstens eine Konsequenz der erreichten Vollkommenheit darstellen, dürfen jedoch nie »erjagt« werden.⁶⁰

Die frappierende Ähnlichkeit dieser Stellungnahme von Moritz mit Argumenten, die schon Gottsched in seiner *Critischen Dichtkunst* vertreten hatte, könnte die Moritzsche Position eher als klassizistisch-konservativ erscheinen lassen.⁶¹ »Nicht der Beifall macht eine Sache schön«, hieß es nämlich auch bei Gottsched 35 Jahre früher, »sondern die Schönheit erwirbt sich bei Verständigen den Beifall.« Und wenige Seiten später:

»So müssen sich denn die Poeten niemals nach dem Geschmacke der Welt, das ist, des großen Haufens oder unverständigen Pöbels richten. Dieser vielköpfige Götze urteilt oft sehr verkehrt von Dingen. Er muß vielmehr suchen, den Geschmack seines Vaterlandes, seines Hofes, seiner Stadt zu läutern; es wäre denn, daß dieses schon vor ihm geschehen wäre.«⁶²

Ein anscheinend kleiner, in Wirklichkeit aber sehr bedeutender Unterschied trennt jedoch die Moritzsche Position von jener Gottscheds: Denn Moritz spricht nicht nur dem Urteil und dem Geschmacke des »großen Haufens« oder des »Pöbels« jede Gültigkeit ab, sondern er will nicht einmal mehr den »Beifall der Edlen« und der Verständigen als untrügliches Zeichen oder Bestätigung der erreichten Vollkommenheit gelten lassen. Dieser kleine Unterschied zeigt unmißverständlich, daß Moritz durch keine Rückkehr zu einer rationalistischen, normativen Regelpoetik auf die Entwicklung der Kunst-

60 Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. II, 546 f.

61 Vgl. etwa Rau: Identitätserinnerung (Anm. 20), S. 384 und 379 f.

62 Vgl. Gottsched: Critische Dichtkunst (Anm. 34), S. 133 u. S. 135. Vgl. weiter bei Gottsched: »Das würden schlechte Meister darinnen werden, die ihren Ruhm in dem Beyfalle eines eigensinnigen Volkes suchen wollten, welches ohne Verstand und ohne Regeln von ihren Sachen urtheilet; und dessen Geschmack die unbeständigste Sache von der Welt ist. [...] Der allgemeine Beyfall einer Nation kann also nicht eher von der Geschicklichkeit eines Meisters in freyen Künsten, ein gültiges Urtheil fällen, als bis man vorher den guten Geschmack derselben erwiesen hat. Dieses aber geschieht nicht anders, als wenn man zeigt: daß derselbe mit den Regeln der Kunst übereinstimmt, die aus der Vernunft und Natur hergeleitet worden.« Ebd., S. 95.

theorie seiner Zeit antworten wollte: Die »vernünftigen Regeln«, die bei Gottsched eben durch das Urteil der Edlen und Verständigen verkörpert waren, sind ihm keine ausreichende Gewähr mehr. Der »wahre Künstler« darf nur die Vollkommenheit des Werkes selbst anstreben und muß dabei jede »eigennützige« Wirkungsabsicht, jede Vorstellung von Ruhm und Erfolg auch bei den Edelsten »in den Schatten« stellen.⁶³

IV.

Fragt man nach den Ursachen eines solchen absoluten, kompromißlosen ›Reinheitsanspruchs‹ durch Moritz, so könnte nichts irreführender sein, als sie in Moritz' »falschem Kunsttrieb«, d.h. in seinem eigenen »Dilettantismus« zu suchen. Denn gerade eine solche, leider noch heute allzusehr verbreitete »psychologistische« Interpretation und subjektivistische Relativierung der Moritzschen Ästhetik – welche diese auf eine Auseinandersetzung mit eigenen, höchstpersönlichen Schwierigkeiten und frühkindlichen Traumata reduziert – hat bis heute den Blick für die geschichtliche Dimension bzw. Relevanz derselben versperrt.⁶⁴ Eine solche psychologistische Redukti-

63 Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. II, 547.

64 Es hängt mit Sicherheit von Moritz' exzentrischer Persönlichkeit ab, daß schon die allerersten Untersuchungen zu seiner Ästhetik immer wieder in dieses rein individualpsychologische Erklärungsmuster verfallen sind. So beraubt etwa Dessoir den von ihm gerade gelieferten »allgemeinen Ueberblick über die sonstigen aesthetischen Anschauungen [...], die zu Moritzens Zeit vorlagen«, jeglichen Erklärungswertes, wenn er gleich anschließend die ästhetische Leistung von Moritz ausschließlich aus seinen höchstpersönlichen Erfahrungen zu verstehen versucht, und zwar mit folgender Begründung: »Unzweifelhaft ist seine individuelle Entwicklung für die Entstehung seiner ästhetischen Anschauungen noch wichtiger als die Bewusstseinslage der Epoche, an der er teilnahm.« Vgl. Max Dessoir: K. Ph. Moritz als Ästhetiker. Berlin 1889, S. 11, S. 31 f. Nicht anders geht auch Auerbach, der sonst die Einflüsse auf der ästhetischen Literatur der Zeit Moritz hervorhebt, von Moritz' »geistigem Entwicklungsgang« aus, um die Eigentümlichkeit seiner Ästhetik zu erklären. Vgl. S. Auerbach: Vorwort (Anm. 17), S. III-XLV, hier S. VI und ff. Ausdrücklich von einer Rekonstruktion der Persönlichkeit und der Weltanschauung von Moritz gehen dann die Untersuchungen von Kindt und Naef aus: Vgl. Karl Kindt: Die Poetik von K. Ph. Moritz. Ein historischer Beitrag zur systematischen Literaturwissenschaft. Rostock 1924; Eduard Naef: K. Ph. Moritz. Seine Ästhetik und ihre menschlichen und weltanschaulichen Grundlagen. Affoltern 1930. Diese Reduktion der Moritzschen Ästhetik auf ihre bloß individualpsychologische Valenz lebt jedoch auch in neueren Arbeiten weiter, etwa in Vagets Definition von Moritz' Ästhetik als eine »antidilettantische Kunstauffassung« oder in Allkemper's Interpretation von Moritz' »ästhetischen Lösungen«. Vgl. Hans Rudolf Vaget: Das Bild vom Dilettanten bei Moritz, Schiller und Goethe. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1970, S. 1-31. Vgl. auch Ders.: Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe. München 1971. Über Moritz insbesondere S. 70-77; Alo Allkemper: Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz. München 1990. Vgl. zu dieser Arbeit Allkemper's Rezensen in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 17/2 (1992), S. 227-238. Es muß gegenüber solchen Interpretationen klar hervorgehoben werden, daß Moritz' Begründung der Kunst-Autonomie keinesfalls aus der Kritik am (eigenen) Dilettantismus hervorgegangen ist. Seine Dilettantismusanalyse und -

on der Moritzschen Ästhetik ist andererseits nur Ausdruck eines weiteren eingefleischten Vorurteils über die »geniale« Ignoranz und Unbelesenheit von Moritz, mit dem endgültig aufgeräumt werden muß.⁶⁵ Die bisherige Analyse sollte zur Genüge gezeigt haben, wie genau schon der erste ästhetische Aufsatz von Moritz auf die zentralen Fragestellungen der ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts Bezug nimmt. Die weitere Untersuchung der Gründe, die Moritz zu einer kritischen Ablehnung der Ergebnisse jener Diskussion geführt haben, wird noch zusätzlich beweisen, wie aufmerksam Moritz auch gegenüber dem konkreten Kunstgeschehen seiner Zeit gewesen ist.

Im *Versuch einer Vereinigung* ist nämlich so wenig von Dilettantismus die Rede, daß ich vielmehr von einer entschiedenen und deutlichen »Professionalismus«-Kritik sprechen würde. Was Moritz jenen »moralischen Optimismus« nicht mehr teilen läßt, der der Schlegelschen Empfehlung an den Künstler und allgemein der Bestimmung des Vergnügens als Endzweck der Kunst in der aufklärerischen Wirkungsästhetik zugrunde lag, ist nicht etwa die Sorge um den bloß egoistisch selbstgenießerischen und unproduktiven Dilettanten, sondern gerade umgekehrt, das Bedenken gegenüber dem professionellen Künstler, der jenen theoretisch beglaubigten Endzweck der Kunst dazu ausnutzen könnte, seine Leser oder Zuschauer durch »falschen Schimmer« zu blenden, um für sich dadurch Beifall und Ruhm zu gewinnen.

Daß Moritz' dezidierte Absage an die psychologische, wirkungsästhetische Betrachtung der Kunst eine unmittelbare Reaktion auf die Entstehung eines literarischen Marktes und der konsequenten Professionalisierung der

kritik sind vielmehr erst als eine Folge dieser Autonomie-Ästhetik zu verstehen und richten sich darüber hinaus nicht so sehr gegen eine persönliche Unfähigkeit, sondern vielmehr gegen ein wichtiges »Phänomen der Goethezeit«. Vgl. den bis jetzt einzigen Versuch, die Dilettantismus-Problematik als historisches Phänomen zu verstehen: Helmut Koopmann: Dilettantismus. Bemerkungen zu einem Phänomen der Goethezeit. In: Studien zur Goethezeit. Festschrift für L. Blumenthal. Weimar 1968, S. 178-208.

65 Man hat bis jetzt nicht genügend erkannt, wie dieses Bild des chaotischen und unkundigen Schriftstellers mindestens zum Teil als eine Art Selbststilisierung von Moritz angesehen werden muß, d.h. als ein Teil oder ein Produkt jener geniehaften Theatralik, die so vielen Zügen von Moritz' exzentrischer Persönlichkeit eigen ist. Werden diese Moritzschen Eigenschaften von den Berichten seiner Bekannten und Biographen auch scheinbar objektiv belegt und bestätigt, so darf man nicht vergessen, daß sowohl der deutlich apologetische Charakter der Beschreibungen von Moritz' chaotischer Arbeitsweise und angeblicher Ignoranz durch seinen Bruder und durch seinen Freund und Biographen Klischnig, als auch die offen verleumderische Tendenziösität von Schlichtegrolls Nekrolog, an der Objektivität und Glaubwürdigkeit ihrer Behauptungen wenigstens zweifeln lassen müßten. Vgl. den Brief von Moritz' Bruder an Jean Paul vom 22.8.1795. In: Eybisch: Anton Reiser (Anm. 3), S. 271 ff.; Karl Friedrich Klischnig: Mein Freund Anton Reiser. Aus dem Leben des Karl Philipp Moritz (1794). Hrsg. von Heide Hollmer und Kirsten Erwentraut. Berlin 1993, S. 159 ff.; Karl Gotthold Lenz: K. Ph. Moritz. In: F. Schlichtegroll: Nekrolog auf das Jahr 1793. 4. Jg., 2. Bd. Gotha 1795, S. 169-276, hier insbesondere S. 244-251; Supplementband zu Schlichtegrolls Nekrolog auf die Jahre 1790 bis 1793. Abt. II, Gotha 1798, S. 182-218, hier insbesondere S. 185.

Kunst darstellt,⁶⁶ zeigt unmißverständlich seine *Übersicht der neuesten dramatischen Literatur in Deutschland* (1786). In dieser Rezension erkennt Moritz deutlich, wie jene tiefgreifende, spätestens in den 1770er Jahren in Deutschland offensichtlich werdende Veränderung der gesamten Produktions- und Rezeptionsverhältnisse von Kunst und Literatur, die Ziele der aufklärerischen Wirkungsästhetik pervertiert hat: Das Streben nach Vergnügen, das »in den verflossenen Zeiten« – wie er sagt – noch der »Veredlung des Menschengeschlechts«, »der Verfeinerung der Empfindung und Verbesserung des Herzens« gedient hatte, wird jetzt ausschließlich zur Erheischung von Beifall und Erfolg funktionalisiert. Das neue Publikum will »nur amüsiert«, unterhalten und gereizt werden und der Künstler, insbesondere »der dramatische Schriftsteller«, paßt sich dem »jetzt herrschenden Geschmack«, der »Frivolität unseres Zeitalters« an und trägt dadurch notwendigerweise zum Sinken des künstlerischen und literarischen Niveaus bei.⁶⁷

In einem anderen kurzen Text aus der gleichen Zeit beschreibt Moritz eindrucksvoll auch die durch die Professionalisierung der Kunst verursachten tiefen Veränderungen in den künstlerischen Produktionsverhältnissen. Almansor, der in seiner Jugend die Schriftsteller »für Wesen höherer Art« gehalten und von nichts anderem geträumt hatte, als »dereinst in diesem glänzenden Zirkel der besten Köpfe seiner Nation einen Zutritt zu gewinnen«, wendet sich später von der »Schriftstellerwelt« ab, »in deren Geheimnisse er nun einen Blick getan hatte«:

»er fand das wirklich Edle und Schöne in Gesinnungen und Handlungen bei den meisten unter solch einem Schwall von kleinen Kunstgriffen, sich einen Namen zu machen, von unaufhörlichen ängstlichen Bemühungen,

66 Aus der zahlreichen Literatur über den Einfluß der Entstehung eines literarischen Marktes auf die Literaturproduktion bzw. -rezeption im 18. Jahrhundert, seien hier nur einige, z.T. schon »klassische« Titel erwähnt: Hans J. Haferkorn: Der freie Schriftsteller. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 5 (1963), S. 523-700; Marion Beaujean: Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Ursprünge der modernen Unterhaltungsliteratur. Bonn 1964; Jochen Schulte-Sasse: Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs. München 1971; Lutz Winkler: Entstehung und Funktion des literarischen Marktes. In: Ders.: Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur und Sprachsoziologie. Frankfurt a.M. 1973, S. 12-75; Christa Bürger: Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland. In: Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): Aufklärung und literarische Öffentlichkeit. Bonn 1980, S. 162-212; Onno Frels: Die Entstehung einer bürgerlichen Unterhaltungskultur und das Problem der Vermittlung von Literatur und Öffentlichkeit in Deutschland um 1800. Ebd., S. 213-237; Jochen Schulte-Sasse: Einleitung: Kritisch-rationale und literarische Öffentlichkeit. Ebd., S. 12-38; Ders.: Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls. Ebd., S. 83-115; Wolfgang von Ungern-Sternberg: Schriftsteller und literarischer Markt. In: Rolf Grimminger (Hrsg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 3. München 1980, S. 133-185.

67 Vgl. Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. II, 216-220.

sich einander den Rang abzulaufen, von niedriger Eifersucht und kindischer Eitelkeit versteckt, daß er es nicht mehr der Mühe wert fand, es darunter hervorzusuchen [...].«⁶⁸

Wenn also der Psychologe Moritz 1785 den »moralischen Optimismus« der Wirkungsästhetik nicht mehr teilen kann und sich gezwungen sieht, gegen den allgemeinen und verbreiteten Psychologisierungsprozeß der Kunsttheorie seiner Zeit Front zu machen, so nicht deswegen, weil jene Theorie ihr Ziel, das in der Erforschung der psychologischen Mechanismen und Bedingungen der Kunstrezeption bestand, etwa verfehlt hätte, sondern genau umgekehrt, weil gerade die Erreichung jenes Zieles durch die Entstehung einer vorher unbekanntem Unterhaltungs- und Konsumliteratur jede Wirkungsästhetik in ihren moralischen und erzieherischen Absichten konkret falsifiziert hatte.⁶⁹

Wichtig erscheint mir dabei, daß Moritz' Kritik an der bloß nach Effekt und sinnlichem Reiz strebenden Literatur keinesfalls auf eine Beteuerung der moralischen Absicht der Kunst hinausläuft. Moritz lehnt vielmehr jegliche Wirkungsabsicht und allgemein jegliche Nützlichkeit der Kunst, d.h. aber auch ihren moralischen Nutzen, strikt und kompromißlos ab. Denn »der Gedanke, daß man doch irgend einen guten moralischen Endzweck durch ein mittelmäßiges Stück erreichen könne, ist es, welcher die Kunst am meisten niederdrückt, und dem Künstler sowohl als dem Beurteiler schadet.«⁷⁰ Durch eine solche Stellungnahme meldete aber Moritz sozusagen den Konkurs jener »moralischen Anstalt« an, die Schiller erst zwei Jahre zuvor noch gefeiert hatte.

Was Moritz zu einer dermaßen radikalen Ablehnung jeder auch moralischen Wirkungsabsicht der Kunst bewegt haben mag, zeigt am besten das Beispiel Sulzers: Denn an ihm wird deutlich, wie vergeblich es angesichts der im literarischen Leben seiner Zeit durch die Professionalisierung der Kunst verursachten Veränderungen war, den Endzweck des Vergnügens bloß durch einen anderen, wenn auch moralischen Endzweck zu ersetzen.

68 Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. III, 182 f.

69 In diesem Sinne scheint Moritz Schulte-Sasses Grundthese von einer Pervertierung der wirkungsästhetischen Grundsätze durch die neu entstandene Konsumliteratur am genauesten vorweggenommen zu haben. Vgl. vor allem Schulte-Sasse: Kritik an der Trivialliteratur (Anm. 66). Es überrascht daher um so mehr, wenn auch Schulte-Sasse Moritz' Werk nur nach psychologisch-individualistischen Kriterien interpretiert und die Moritzsche Ästhetik hauptsächlich »als eine Auseinandersetzung mit eigenen dilettantischen Versuchen, deren Fehlerhaftigkeit er einsah und theoretisch ergründete«, betrachtet. Ebd., S. 63.

70 Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. III, 244. Vgl. auch: »das Stück [Ifflands Jäger] hat unleugbaren moralischen Wert – es kann wirklich bessern – und wer wollte solche Eigenschaften bei irgend einem Produkt des Geistes nicht schätzen – aber hier ist die Frage davon: ob die Kunst dadurch Fortschritte gemacht habe, oder nicht? – und diese Frage bin ich geneigt mit Nein zu beantworten.« (Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. III, 219)

Auch die grundsätzliche Skepsis gegenüber dem Vergnügen als Endzweck der Kunst, die sich in Sulzers *Theorie der schönen Künste* manifestiert, scheint nämlich aus der gleichen Erfahrung herzurühren, die Moritz zu seiner Absage an die Wirkungsästhetik bewegt hat. Hatte Sulzer ungefähr 30 Jahre früher in seiner *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* (1752) noch eine durchaus optimistische, weil streng rationalistische Erklärung des Vergnügens geliefert, so erweist sich sein Verhältnis zum Vergnügen in dem ästhetischen Hauptwerk dagegen als zumindest problematisch und zwiespältig. Einerseits rechtfertigt auch er nämlich im Rahmen eines moralischen und metaphysischen Optimismus das »Ergötzen« als Wirkung der Kunst und sieht vor allem in der »lebhaften Rührung« bzw. in der »Erweckung der Leidenschaften« deren ersten und eigentlichen Zweck;⁷¹ andererseits wird er aber nicht müde, die möglichen Mißbräuche⁷² und auch die Gefahren zu unterstreichen, welche von den schönen Künsten – die er gar »Syrenen, deren Gesang niemand zu widerstehen vermag«, oder etwa »verführerische Buhlerinnen« nennt –⁷³ herrühren können. Sulzer klagt ausdrücklich über die schlechte »Anwendung« der Kunst durch »die Neueren«, welche »die göttliche Kraft der schönen Künste ganz verkennen und von ihrem Nutzen niedrige Begriffe haben«, da sie diese nur dazu brauchen, um »dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaßen zu betäuben.«⁷⁴ Aus dieser Diagnose stammt offensichtlich das von Sulzer in der »Vorrede zu der ersten Ausgabe« seines Werkes gefällte Verdikt über die gegenwärtige Kunst, das sowohl inhaltlich als auch rein sprachlich jenem von Moritz sehr nahesteht:

»Man hat durch den falschen Grundsatz [!], daß die schönen Künste zum Zeitvertreib und zur Belustigung dienen, ihren Werth erstaunlich erniedriget, und aus den Musen, die Nachbarinnen des Olympus sind, irrdische Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht.«⁷⁵

71 Vgl. den Artikel *Schöne Künste* in Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig 1771-1774, Tl. II, S. 58 f.; Artikel *Ästhetik*, ebd., Tl. I, S. 27 f.; Artikel *Empfindung*, ebd., Tl. I, S. 416-422.

72 »Aber wir müssen alles gestehen. Die reizende Kraft der schönen Künste kann leicht zum Verderben der Menschen gemäßbraucht werden. [...] Und wenn die Kraft der schönen Künste in verrätherische Hände kommt, so wird das herrlichste Gesundheitsmittel zum tödlichen Gifte.« Ebd., Tl. I, S. 62. Vgl. auch ebd., S. 70, wo Sulzer den »erstaunliche[n] Mißbrauch, den die ausgearteten Griechen von den schönen Künsten gemacht haben«, auch für die Beurteilung der Gegenwart für wichtig hält.

73 Artikel *Schöne Künste*, ebd., Tl. II, S. 58; 59.

74 Ebd., S. 71f.

75 Ebd., »Vorrede«.

Da jedoch Sulzer den tieferen Zusammenhang zwischen jener angepranger-ten ›Depravation‹ der Kunst und der von ihm selbst vertretenen wirkungsästhetischen Kunsttheorie nicht erkennt, so versucht er wenigstens jenen ›Mißbrauch‹ der Kunst dadurch einzugrenzen, daß er die Kunst verschärft in den Dienst einer moralischen, ja auch einer ›politischen Nutzbarkeit‹ stellt und deren ›Anwendung‹ ausdrücklich ›der Vormundschaft der Vernunft‹ unterwirft.⁷⁶

Eine solche Lösung mußte aber Moritz ungefähr fünfzehn Jahre später unzureichend erscheinen. Denn in jener Zeitspanne hatten die ›Fakta‹ – die Moritz gerade als Psychologen und Anthropologen erklärtermaßen wichtiger waren als jedes ›moralische Geschwätz‹⁷⁷ – den ›moralischen Optimismus‹ und das Vertrauen in die gesetzgebende Macht der Vernunft endgültig erschüttert. Deswegen muß Moritz einen neuen, radikaleren Weg einschlagen. Eine bloße Rückkehr zu der rationalistischen Regelpoetik eines Gottsched, die den Psychologisierungsprozeß der Kunsttheorie rückgängig machen wollte, um vom ›Endzweck‹ wieder zum ›Grundsatz‹ zu gelangen, schien von vornherein ausgeschlossen. Andererseits hatte aber auch die moralische und rationalistische Domestizierung des Vergnügens durch die Wirkungsästhetik ihre Grenzen so klar an den Tag gelegt, daß eine bloße Neubestimmung des Endzwecks der Kunst mindestens vergeblich scheinen mußte. Es blieb Moritz daher keine andere Alternative, als jenen Entwicklungsprozeß der Kunsttheorie, die den Endzweck zum Grundsatz gemacht hatte, sozusagen umzukehren, indem er die Verlagerung des Interesses vom Grundsatz zum Endzweck zwar akzeptierte, gleichzeitig aber den Grundsatz selbst zum Endzweck erhob. Er nahm also die innere Vollkommenheit des Werkes – freilich nicht ohne zuerst ihre sozusagen ›vorbelastete‹ Bestimmung als ›Einheit in der Vollkommenheit‹ durch den neuen Begriff des ›in sich selbst vollendeten Ganzen‹⁷⁸ ersetzt zu haben – und machte sie zum Endzweck. Dadurch führte er aber den Zweck in das Werk selbst zurück und nahm jeder Betrachtung, die das Kunst-

76 Ebd., S. 62.

77 Moritz: Werke (Anm. 2), Bd. III, 103; vgl. auch Bd. III, S91

78 Die Idee des ›in sich selbst vollendeten Ganzen‹ geht mit Sicherheit auf Shaftesbury zurück, der sie auf das Ganze der Natur, auf das Selbst des einzelnen Individuums, aber auch ausdrücklich auf das Kunstwerk anwendet. Vgl. etwa Anthony Ashley Cooper, III. Earl of Shaftesbury: Der Gesellige Enthusiast. Philosophische Essays. Übersetzung von Ludwig H. Hölty und Johann L. Benzler. Hrsg. von Karl-H. Schwabe. München 1990, S. 156 und S. 376. In Deutschland hatte jedoch unter anderen Sulzer zur Verbreitung dieser Vorstellung beigetragen: Vgl. die Artikel *Ganz*, *Natur* und *Schön* in seiner *Theorie der schönen Künste* (s. Anm. 71), Tl. I, S. 557-561; Tl. II, S. 303; Tl. II, S. 611 f. Vgl. zur Bedeutung und zur Funktion dieser Idee des Ganzen bei Moritz: Erdmann Waniek: Karl Philipp Moritz' Concept of the Wohle in His Versuch einer Vereinigung ... (1785). In: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 12 (1983), S. 213-222.

werk nach außerästhetischen, moralischen, psychologischen oder gar politischen Gesichtspunkten maß, jegliche Berechtigung.

Man kann also abschließend behaupten, daß Moritz – so paradox es auch klingen mag – gerade als Psychologe, d.h. als aufmerksamer Beobachter der »Fakta« – dem »Tatsachen« mehr galten als »leere Spekulationen« –, dazu gezwungen worden ist, jede psychologische Theorie der Kunst zu desavouieren und zum Begründer einer antipsychologischen »Realästhetik«⁷⁹ zu werden.

79 Vgl. Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie (Anm. 18), S. 97.

MORITZ ZU EHREN

Beiträge zum Eutiner Symposium im Juni 1993



Eutiner Forschungen

Band 2

Moritz zu ehren

Beiträge zum Eutiner Symposium im Juni 1993

Herausgegeben von Wolfgang Griep

1996

Der Druck ist finanziert aus Mitteln des Ministeriums für Bildung,
Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein.

Titelvignette: Bärbel Emde nach dem Portät von Friedrich Rehberg

ISBN 3-923457-27-8

© 1996 by Eutiner Landesbibliothek und Struve's Buchdruckerei und Verlag, Eutin.
Alle Rechte, auch die des auszugsweisen oder fotomechanischen Nachdrucks, vorbehalten.

Satz: Eutiner Landesbibliothek.
Herstellung: struve druck, Eutin.

Printed in Germany.