



Richard Alewyn

FESTSCHRIFT FÜR
RICHARD ALEWYN

Herausgegeben von

HERBERT SINGER und BENNO VON WIESE



1967

BÖHLAU VERLAG KÖLN GRAZ

INHALT

| | |
|---|-----|
| UVO HÖLSCHER (Heidelberg) | |
| Die Atridensage in der Odyssee | 1 |
| HORST RÜDIGER (Bonn) | |
| Dante als Erwecker geistiger Kräfte in der deutschen Literatur | 17 |
| WALTHER KILLY (Göttingen) | |
| Winterkälte und Liebesfrühling. Bemerkungen über Parallelismus und Personifikation in der Lyrik | 46 |
| HERBERT SINGER (Hamburg) | |
| Romeo und Julia. Person und Figur | 63 |
| WOLFGANG BAUMGART (Berlin) | |
| Prospero | 84 |
| LEONARD FORSTER (Cambridge) | |
| Tagwerk eines Hofmannes | 103 |
| WOLFGANG MARTENS (Berlin) | |
| Lektüre bei Gellert | 123 |
| VICTOR LANGE (Princeton) | |
| Zur Gestalt des Schwärmers im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts | 151 |
| HANS JOACHIM SCHRIMPF (Bochum) | |
| Die Sprache der Phantasie. Karl Philipp Moritz' Götterlehre | 165 |
| ALBRECHT SCHÖNE (Göttingen) | |
| Über Goethes Brief an Behrisch vom 10. November 1767 . . . | 193 |
| ROGER BAUER (Strasbourg) | |
| „A Souldier of Fortune“ – „Als Soldat und brav“ | 230 |
| RAINER GRUENTER (Mannheim) | |
| Über die „Liederlichkeit der Gefühle“. Gedanken zu einem Buch über Goethe | 242 |
| BENNO VON WIESE (Bonn) | |
| Goethe und Schiller im wechselseitigen Vor-Urteil | 259 |

| | |
|---|-----|
| ARTHUR HENKEL (Heidelberg) | |
| Was ist eigentlich romantisch? | 292 |
| PETER KÜPPER (Utrecht) | |
| Unfromme Vigilien. Bonaventuras „Nachtwachen“ | 309 |
| CLAUDE DAVID (Paris) | |
| Achim von Arnim: „Isabella von Ägypten“. Essai sur le sens de la littérature fantastique | 328 |
| EBERHARD LÄMMERT (Berlin) | |
| Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland | 346 |
| HEINRICH HENEL (Yale) | |
| Mörikes „Denk es, o Seele“: ein Volkslied? | 379 |
| OSKAR SEIDLIN (Columbus, Ohio) | |
| Der junge Joseph und der alte Fontane | 384 |
| RENÉ WELLEK (Yale) | |
| Genre, Theory, the Lyric, and „Erlebnis“ | 392 |
| Verzeichnis der Schriften Richard Alewyns. Zusammengestellt von JOACHIM KRAUSE (Bonn) und BERND SEILER (Hamburg) | 413 |

Lieber Richard Alewyn,

gewiß werden Sie nicht erwarten, daß zu Beginn einer Ihnen zuge-
dachten Schrift dem „Geist der Schwere“, den zu belächeln Sie niemals
müde geworden sind, ein Tribut von biedersinnigen Lobsprüchen und
herkömmlichem Wortgepränge entrichtet würde – wenn anders Sie
nicht überhaupt das Unterfangen, Sie nach ehrwürdig-hergebrachtem
Brauche zu ehren, mit nachsichtiger Verwunderung aufnehmen und mit
der Frage, was es denn eigentlich auf sich habe mit einer Fest-Schrift.

Denn schon das Wort scheint ein Oxymoron. Es verkoppelt das
Flüchtigste mit dem Dauerhaftesten, das rauschende Spektakulum
weniger Stunden oder Tage mit dem, was vielen Generationen zu
ernsthaftem Nachsinnen aufgezeichnet ist. Das barocke Fest, das nie-
mand so unvergesslich beschrieben hat wie Sie und das Vorbild geblie-
ben ist für die festlichen Bemühungen aller folgenden Säkula, steht wie
kein anderes unter dem Zeichen der Vergänglichkeit. Die Zurüstungen
von Wochen und Monaten, der Erfindungsreichtum der Künstler und
der Scharfsinn der Gelehrten, die aufgesparten Schätze eines ganzen
Landes wurden aufgeboten, um in einer einzigen Nacht verschwendet
zu werden. Bezeichnend ist die „Sympathie für den immateriellen
Stoff“: „Architekturen aus nicht massivem Material: aus Wolken und
Feuer, aus Wasser und Laub“ werden errichtet, und es wäre nicht un-
berechtigt, zu diesem – um das Paradox auf die Spitze zu treiben –
immateriellen Material auch das Papier zu zählen. Denn nicht dauer-
hafter als die Feuerwerke und Ehrenporten, die schwimmenden Inseln
und seidenen Prunkzelte sind die rasch verhallenden Ehrengedichte,
die allegorischen Huldigungen und die prunkenden Lobreden, die alle
Pracht der Rhetorik und alle mythologische Gelehrsamkeit nicht vor
rascher und verdienter Vergessenheit bewahrt hat. Jedes barocke Fest
ist ein Triumph gewesen; aber die Vergänglichkeit des Triumphes hat
aus ihm immer wieder einen Triumph der Vergänglichkeit gemacht.

Und doch, so vergänglich der Triumphzug sein mag – was da auch
noch beim wichtigsten Anlaß aufzieht, ist, so wie Sie es beschrieben
haben, nichts anderes als die Welt selber: „Soldaten aller Waffengat-
tungen“ – Souldiers of Fortune – „Schäfer und Ritter, Einsiedler und
Reisende, Personen und Figuren aus Geschichte und Mythologie“;
„sinnreiche lebende Bilder“ werden im Zuge mitgeführt: etwa der Berg

bei Heinse, im „Hyperion“ und selbstverständlich im weitwirkenden Werk Jean Pauls, Brentanos und Tiecks wird die Figur des Schwärmers immer mehr aus ihren ideologischen Grenzen gelöst und einem Bildungspathos zugeordnet, in dem die provokatorische Spannung zwischen enthusiastischen seelischen Kräften und einer unzureichenden gesellschaftlichen Wirklichkeit den Sinn der Existenz des jeweiligen Helden begründet. Denn da, wo die empirische Welt in ihren Konventionen fragwürdig wird, werden exzentrische Lebensformen herausgefordert, die dem Wesen des Menschen angemessener scheinen als die Anpassung an die Gesellschaft, und die in der dichterischen Figurenwelt gerade des Romans experimentell vorgestellt werden. Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ermöglicht das längst nicht mehr nur eindimensionale und komische Bild des enthusiastischen Schwärmers, wie es am eindrucksvollsten Wielands Spätwerk artikuliert, ein Ausweichen in die Idylle. Zwanzig Jahre später nimmt die Leidenschaft des Einzelnen gegenüber der Gesellschaft andere, ironische, pathologische oder aktivistische Formen an, ehe der Schwärmer zum biedermeierlichen und impotenten Sonderling absinkt.

Es würde sich lohnen, vom Verständnis des Schwärmers im 18. Jahrhundert her zu untersuchen, unter welchen Umständen in der Dichtung der uns näheren Zeit, im „Emanuel Quint“, bei Wedekind, in manchen utopischen Gestalten des Expressionismus, bei Kaiser, bei Musil, die Gestalt des Schwärmers neue Aktualität und neue Bedeutung für die Dichtung gewinnt.

DIE SPRACHE DER PHANTASIE

Karl Philipp Moritz' Götterlehre

Von Hans Joachim Schrimpf

Die Einleitung in seine in Italien begonnene und 1790 zuerst veröffentlichte „Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten“¹ hat Moritz mit dem Titel „Gesichtspunkt für die mythologischen Dichtungen“ überschrieben. Der Ausdruck, den er dabei verwendet, benennt einen seiner Lieblingsbegriffe, welchen er auch sonst bei vielen Gelegenheiten anzuführen nicht müde wird. Im zweiten Stück des Jahrgangs 1786 seines „Magazins zur Erfahrungsseelenkunde“ hat er ihm eine eingehende Erklärung gewidmet. Dort heißt es: „*Gesichtspunkt* ist ein Ausdruck, dessen man sich oft bedient, ohne recht aufmerksam auf den Begriff zu seyn, welchen er bezeichnet, und welcher vielleicht einer unserer schwersten Begriffe ist.“²

Moritz' Erläuterungen gehen von der Vorstellung des Kreises und seines Mittelpunktes aus, die dem menschlichen Geiste eigentümlich sei. Alle Bereiche der Erkenntnis und der Erfahrung lassen sich danach als zusammenhängende Gebiete betrachten, die von einer inneren Mitte zusammengehalten werden. Diese Mitte gilt es aufzusuchen, will man den Geist des Ganzen angemessen erfassen. Es kommt also darauf an, daß derjenige, welcher sich den Gegenständen seines Interesses nähert, seinen Standpunkt in jenem Zentrum nimmt, damit er alles Einzelne vom richtigen Blickpunkt aus betrachten kann. Verfehlt er ihn, so macht er einen untergeordneten Zweck zum Hauptzweck und urteilt

¹ Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. Zusammengestellt von Karl Philipp Moritz. Mit fünf und sechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen nach antiken geschnittenen Steinen und andern Denkmälern des Alterthums. (J. Carstens del., J. J. Tassart sculp.) Berlin 1791, bei J. F. Unger (nach Meusel bereits 1790 erschienen). Bis 1861 zehn Neuauflagen. Zitiert wird nach der Ausgabe der Hausbücherei für den Literaturfreund, hrsg. v. Wilhelm Dreecken, Lahr: M. Schauenburg 1948 (Abkürzung: Götterlehre).

² K. Ph. Moritz, Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe. Hrsg. von H. J. Schrimpf. Tübingen 1962 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke. N. F. Bd. 7) (im folgenden abgekürzt zitiert als: Schriften). Das angeführte Zitat ebd., S. 9.

falsch: „Das Wohlgeordnete und Gerade kömmt mir schief und ungerade vor – ich habe die Sache nicht aus dem rechten Gesichtspunkte betrachtet . . . der Zirkel ist nicht gehörig geründet – ich kann die Sache nicht fassen.“³

„Gesichtspunkt“ ist also einerseits ein methodischer Begriff. Der Erkennende kann den Mittelpunkt verfehlen; er muß ihn selbsttätig aufsuchen, seine Perspektive so lange wechseln, bis kein Teil der in Frage stehenden Gegenstände mehr aus der Sphäre seiner Betrachtung wegfällt. Ja, dieses methodische Verfahren gilt als eine „ewige Tendenz“ der menschlichen Denkkraft, „indem immer einer noch einen bessern Gesichtspunkt als der andre findet, woraus er die Dinge betrachtet, und man auf die Weise dem eigentlichen Mittelpunkte, oder dem eigentlichen Ziel alles menschlichen Denkens immer näher kömmt, ohne es vielleicht je ganz zu erreichen.“⁴

Andererseits jedoch setzt die Methode einen Sachverhalt voraus, der die objektive Realität der Erkenntnisbemühung verbürgt. Von diesem Sachverhalt war Moritz überzeugt. Dahinter steht offenbar die Leibnizsche Lehre von der prästabilierten Harmonie des Universums, das durch die Zentralmonade Gottes zusammengehalten wird. Im Stufenreich der Monaden, die alle um ihren eignen Mittelpunkt kreisen (und in sich vollendet und geschlossen sind), ist jede niedrigere wieder auf die höhere als den Mittelpunkt eines neuen Sonnensystems bezogen, bis zuletzt alle in der Zentralmonade als ihrem höchsten Zweck vereinigt sind.

Das Bild vom Kreis und seinem Mittelpunkt ist ein durchgehendes Modell in Moritz' Ästhetik und Poetik, das ebenso die Leitvorstellung für seine Verslehre in dem „Versuch einer deutschen Prosodie“⁵ wie für die spätere „Götterlehre“ abgibt. Schon die früheste kleine Abhandlung Moritz' zur Ästhetik, der an Moses Mendelssohn gerichtete „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des *in sich selbst Vollendeten*“ von 1785, der mit seiner Entstehungszeit in die unmittelbare Nachbarschaft der „Prosodie“ gehört, bestimmt das Kunstwerk als etwas „in sich selbst Vollendetes“, das aus dem alltäglichen Bereich des Nützlichen als ein in sich ruhendes, auf eigenen Gesetzen gegründetes Ganzes ausgegrenzt ist: „Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegen-

³ Ebd., S. 9.

⁴ Ebd., S. 11.

⁵ K. Ph. Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie. Dem Könige von Preußen gewidmet. Berlin 1786 (Abkürzung: Prosodie).

stand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern *in sich selbst Vollendetes*, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir *um sein selbst willen* Vergnügen gewährt“⁶.

In der ästhetischen Hauptschrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ von 1788 wird dieser Gedanke ausgeführt und vertieft zu einer Theorie der „schöpferischen Nachahmung“. Das vollkommene Kunstwerk drängt das große Ganze der Natur im Abbild so in sich zusammen, daß dieses große Ganze – außerhalb des Kunstwerks unübersichtlich zerstreut und durch Zwecke zerstückelt – als ein zweckfrei in sich bewegtes Spiel erscheinen und überschaut werden kann: „Was uns daher allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand; *vorhergegangne ruhige Betrachtung der Natur und Kunst, als eines einzigen großen Ganzen*, das in allen seinen Theilen sich in sich selber spiegelnd, da den reinsten Abdruck läßt, wo alle Beziehung aufhört, in dem ächten Kunstwerke, das, so wie sie, in sich selbst vollendet, den Endzweck und die Absicht seines Daseyns in sich selber hat.“⁷

Später knüpft Moritz an William Hogarths Begriff der „Schönheitslinie“ an⁸, indem er eine Bedeutungserweiterung vornimmt und diesen, dem Tanz, der bildenden und der Schauspielkunst entstammenden Begriff als anschauliches Modell für seine Schönheitsmetaphysik verwendet. In der Abhandlung „Die metaphysische Schönheitslinie“ (1793) sind seine Hauptgedanken zu diesem Einfall als ein spekulatives „Ideenspiel“ vorgetragen. Die gekrümmte Linie als Linie der Schönheit ist Moritzens Leitvorstellung. Aber er übernimmt dabei nicht Hogarths „Wellenlinie“. Vielmehr ist der Kreis mit dem ausstrahlenden Mittelpunkt sein immer wieder angeführtes Bild „in sich vollendeter“ Schönheit. Moritz geht von dem Gedanken aus, daß die kreisförmig in sich ruhende Schöpfungsordnung so unermesslich groß ist, daß wir ihre Rundung zwar zu denken, aber nicht mehr sinnlich-unmittelbar wahrzunehmen und zu „erleben“ vermögen: „Das Einzige wahre in sich Vollendete, ist nur die ganze Natur als ein Werk des Schöpfers, der allein mit seinem Blick das Ganze umfaßt, und den Zweck dieses großen Gegenstandes in ihn selbst zurückwälzt. In so fern also hier Zweck und Mittel zusammen gedrängt eins ausmachen, stellt sich das allerhöchste Schöne nur dem Auge Gottes dar.“⁹

⁶ Schriften, S. 3.

⁷ Ebd., S. 86.

⁸ Vgl. dazu Schriften, Einleitung des Herausgebers, S. XV f.

⁹ Schriften, S. 154.

Der eingeschränkte Verstand des Menschen, auf diskursives Vorgehen angewiesen, erblickt jedoch nur gerade Linien, wo in Wahrheit gewölbte Linien, das heißt Kreisabschnitte, zugrunde liegen. Moritz' metaphorische Erklärung ist die, daß dabei alles, was vor Gott in sich vollendet ist, als durch bloße äußere Zwecke miteinander verbunden, durch Gebrauch und Nutzen bestimmt erscheint. Die krumme Linie dagegen nähert sich dem Kreis und repräsentiert daher „innere Zweckmäßigkeit“¹⁰, das ist die Kantische „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“. Das Wesen der Kunst besteht dann darin, die nebeneinander laufenden geraden Linien so zu verändern, daß wieder eine Wölbung sichtbar wird. Es kann zwar nie die Wölbung der Natur im ganzen selber sein, aber doch ihr stellvertretendes Spiegelbild, ihr Schattenriß, in welchem sie sich „im verjüngten Maaßstabe“¹¹ abzeichnet. „Die allmähliche Neigung der Gedanken gegen einander, oder die allmähliche Verwandlung der äußeren Zweckmäßigkeit in die innere, oder kürzer *das in sich selbst Vollendete*, scheint daher der eigentlich *leitende* Zweck des Künstlers bei seinem Kunstwerke zu seyn. Der Künstler muß suchen, den Zweck, der in der Natur immer außer dem Gegenstande liegt, in den Gegenstand selbst zurückzuwälzen, und ihn dadurch in sich vollendet zu machen.“¹²

Aufgabe des Künstlers ist es, äußere in innere Zweckmäßigkeit zurückzuverwandeln, die Dinge, die im Gebrauch des Menschen und zu seinem Nutzen ihren Selbstwert verloren haben, in ihrem eigenen, gerundeten Sein wiederherzustellen, sie nicht nur vom zufälligen betrachtenden und fühlenden Subjekt her zu fassen, sondern sie um ihren eigenen Mittelpunkt zu versammeln. Das umschreibt Moritz, nicht nur hier, wie wir gesehen haben, sondern wiederholt auch andernorts, mit Ausdrücken wie „ihnen eine Neigung gegen sich selbst geben“ oder sie „in sich zurückwälzen“. Moritz hat diesen objektivistischen Mittelpunktsbegriff als Gegenbild des modernen Subjektivismus der Innerlichkeit im vollen Umfang auf die Kunst übertragen, die ihm allein eine wirkliche Versöhnung von entfremdeter Wirklichkeit und abstrakter Subjektivität zu gewähren schien¹³.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 153 u. S. 155.

¹¹ Ebd., S. 155.

¹² Ebd., S. 153.

¹³ Moritz steht hier in der Auseinandersetzung mit seiner eigenen seelengeschichtlichen, religiösen und sozialen Herkunft aus dem quietistischen Pietismus und der Empfindsamkeit. Er verhält sich kritisch zu dem schrankenlosen empfindsamen Subjektivismus seiner Anfänge, den er als psychosomatisches Leiden und als „Leiden der Phantasie“ erfährt. Sein autobiographischer Roman, der „Anton Reiser“, ist eine dia-

Es ist wieder Leibniz-Nachwirkung, daß sich ihm daraus die enge Verbindung von Mathematik und Kunst ergab. Wenn Moritz sich in Italien des Studiums der Mathematik und Perspektivenlehre befleißigte, so war das nicht nur Vorbereitung auf sein Amt an der Berliner Akademie, sondern setzte folgerichtig die Linie fort, die schon der oben behandelte, noch vor der Italienreise entstandene Aufsatz bezeichnet hatte. Aus Rom schreibt er am 9. August 1788 an Goethe: „Mein Studium der Mathematik, das ich izt keinen Tag versäume, schmiegt sich zufälliger Weise immer näher an die ruhige Betrachtung des Schönen an.“¹⁴ Aus dem gleichen Jahr – im Brief an ihren Mann vom 25. Dezember 1788 – berichtet Caroline Herder über Moritz: „... wir kamen auf Goethens Werke; da sagte er mir, wie er durch das Studium der Perspective darauf gekommen sei, den Mittelpunkt in einem Stück aufzusuchen; den müsse man nun nicht am Ende des Stücks, sondern in der Mitte suchen, so wie alle Radien vom Mittelpunkt ausgehen, und sich in den Anfang und Ende verlieren... Er selbst hat hier nur erst den glücklichen Fund durch das Studium der Perspective gethan, und ist selbst darüber in seiner gehaltenen Gemüthsart sehr zufrieden, weil Goethe ihm Recht gibt.“¹⁵

gnostische Pathographie; Moritz erscheint als Patient und Therapeut zugleich. Beide Seiten, das Heilmittel und die Situation, gegen die es sich wendet, haben gemeinsame Quellen. Diesen Zusammenhängen bin ich an anderer Stelle nachgegangen: W. H. Wackenroder und K. Ph. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik. In: Zs. f. dt. Philologie 83, 1964, S. 385–409. Die Untersuchung knüpft an Richard Alewyns Forschungen zur empfindsamen Herkunft der Frühromantik an, hier zumal: Richard Alewyn, Wackenroders Anteil. In: The Germanic Review 19, 1944, S. 48–58.

¹⁴ Hugo Eybisch, Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie. Leipzig 1909, S. 235.

¹⁵ Schriften, S. 345. – Als solche Mittelpunkte, die Moritz in Goetheschen Werken bezeichnet habe, gibt Caroline Herder an: im „Egmont“ die Szene, da Clärchen vor Egmont kniet und fragt „Bist Du der Egmont sc.“, und er antwortet „Nein, der Egmont bin ich nicht sc., Dein Egmont bin ich“. Moritz habe gesagt: „Hier sei der höchste Punkt des Stücks. *Er und Clärchen*. Politik ist ihm nichts gegen *dieses* Verhältnis; an dieser Scene hängt nun sein Tod und Clärchens freiwilliger Tod“. Im „Werther“ habe Moritz den Mittelpunkt in den Brief gesetzt „Hätte ich Flügel eines Kranichs sc.“. Im „Clavigo“ sei das Zentrum die Szene, da Clavigo sagt: „Brich der Pflanze die Krone sc.“ (IV. Akt); nach Moritz: „Collision der politischen Größe und der Weichheit des Herzens ist der Gegenstand des Stücks.“ Schriften, S. 345 f. – Als Ergänzung zu diesem Brief vgl. K. F. Klischnig, Erinnerungen aus den zehn letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser. Als ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Herrn Hofrath Moritz. Berlin 1794, S. 212 ff. Hier heißt es über Moritz' Aufsuchen des Mittelpunkts in einem Kunstwerk: „Diesen Punkt zu finden hielt er freilich in manchen Fällen für sehr schwer, und nur mit vieler Mühe hatte es ihm bei einigen Werken geglückt.“ Im „Werther“ hat Moritz nach Klischnig diese Mitte in

Das Studium der Mathematik und der Perspektive lehrt, sich nicht im Einzelnen zu verlieren, sondern das Ganze zu sehen, die Geschlossenheit eines Kreises und seinen Mittelpunkt. Darin liegt die Nähe zum Kunstwerk. Es lehrt ferner, auf die graduelle Abstufung zu achten, Beziehungssysteme wahrzunehmen, und das Nahe in kontinuierlichen Übergängen auf das Ferne hinzuordnen. In diesem Sinne hat Moritz sich 1789 in einer Glosse des Magazins „Grundlinien zu einer Gedankenperspektive“ ausgesprochen: „Wir sehen gerade *durch*, und die Gegenstände reihen und ordnen sich von selber. Wir sehen das Entferntere nicht unmittelbar, sondern *durch* das Nähere . . . Wo das Auge durch nichts gehindert wird, da sehen wir Wölbung und Fläche. – Das Höchste, was uns erscheinen kann, ist die Wölbung – über diese kann uns nichts erscheinen; denn die Wölbung ist über allem.“¹⁶ Die „Wölbung“ des Gesichtskreises, der Erde, des Himmels, ist für Moritz die vollkommene Kontur. Der Kreis, der sich in sich selbst zurückbiegt, hat seinen Schwerpunkt in sich selbst; nichts Fremdes dringt in ihn ein. Er ist das Bild der Versöhnung und Geborgenheit. Wir verstehen, warum der zerrissene und ungeborgene „empfindsame“ Moderne dieses Bild zu seiner Leitvorstellung erhoben hat. Moritz' Ästhetik, in deren Mittelpunkt die Lehre vom „in sich selbst Vollendeten“, von der unzerpalten in ihrem eigenen heiteren Kreis geborgenen Gestalt des Kunstwerks steht, ist ein Gegenwurf gegen die Zerspaltenheit seines beschädigten Lebensgefühls und unglücklichen Bewußtseins.

Wenn Moritz seine „Götterlehre“ mit dem Begriff des Gesichtspunkts einleitet, so bezeichnet das nicht die Einschränkung: so wollen mir die Dinge scheinen, sondern impliziert, daß alle die erwähnten Bestimmungen mitgedacht werden müssen. Zusammengefaßt erscheinen sie unter dem Paragraphen 5 der kleinen Skizze von 1789 „Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste“. Dort heißt es: „Um nun aber jedes schöne Kunstwerk, als ein für sich bestehendes Ganze zu betrachten, ist es nöthig, in dem Werke selbst den *Gesichtspunkt* aufzufinden, wodurch alles Einzelne sich erst in seiner nothwendigen Beziehung auf das Ganze darstellt, und wodurch es uns erst einleuchtet, daß in dem Werke weder etwas überflüssig sey, noch etwas mangle. Diesen

dem Brief gesehen „*Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen*“, also an dem Punkte, wo das ganze Naturverhältnis umschlägt und die einst wie eine Geliebte umfaßte Natur zum „ewig verschlingenden, ewig wiederkäuenden Ungeheuer“ wird.

¹⁶ Schriften, S. 124 f.

wahren Gesichtspunkt für das Schöne *in allen Fällen* auffinden zu lehren, würde also das Geschäft einer vollständigen Theorie der schönen Künste seyn.“¹⁷ Hier hat Moritz wohl am deutlichsten den Abstand seiner neuen Konzeption der „Theorie der schönen Künste“ von der Sulzerschen Zielsetzung ausgesprochen.

Der Gesichtspunkt nun, unter den Moritz die antike Mythologie stellt, wird bereits in den ersten Sätzen des Buches klar umrissen. Er ist für die damalige Zeit in seiner konsequenten Stimmigkeit etwas durchaus Neues. Der gesamte antike Götterhimmel erscheint als eine in sich gerundete, nur ihren eigenen Gesetzen verpflichtete Welt der Dichtung. Als solche bildet er für Moritz das in seiner symbolischen Geschlossenheit unerreichte Beispiel einer gestalterischen Bewältigung der Widersprüche des menschlichen Daseins. In diesem Sinne – unter Vorbehalt gegen die ausschließlich ästhetische Konzeption – erblickt noch Karl Kerényi in Moritz' Werk den Anfang der modernen Darstellung der griechischen Mythologie, dem er sich verpflichtet fühlt: „Jedenfalls darf Moritz eben darin als Vorläufer unserer heutigen Auffassung von der Mythologie gelten, daß er ihre exemplarische Funktion in der Zusammenfassung der Gegensätze und in der Formung eines Kosmos auf seine Weise angedeutet hat . . . So glaubt der Verfasser dieser Zeilen, daß eine zeitgemäße Darstellung der griechischen Mythologie, die er versucht hat, mit dankbarer Berücksichtigung der Göttermonographien von Walter F. Otto, in dem ausgeführten Sinne auf K. Ph. Moritz zurückgreifen darf.“¹⁸

Die sogenannte „ästhetische“ Konzeption ist nun aber freilich für Moritz wesentlich. Gerade damit hat er auch auf seine Zeitgenossen gewirkt, zumal auf Schiller, dem er gesprächsweise schon vor dem Erscheinen des Buches 1788/89 seine Grundgedanken mitgeteilt und der in seinen „Künstlern“ unter dem Einfluß Moritz' zum erstenmal die Kunst in die Mitte des Gesamtprozesses der menschlichen Kultur gestellt hat¹⁹. Programmatisch hält der erste Satz der „Götterlehre“ fest: „Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie

¹⁷ Ebd., S. 122.

¹⁸ Karl Kerényi, Gedanken über die Zeitmäßigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie. In: Studium Generale 8, 1955, S. 272.

¹⁹ Vgl. Benno von Wiese, Friedrich Schiller. Stuttgart 1959, S. 411 ff., bes. S. 413: „Seit 1789 wird die Kunst für Schiller zur inneren Mitte in dem universalgeschichtlichen Prozeß der menschlichen Kultur.“ Moritz geht hier noch konsequenter voran.

betrachtet werden: als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben.“²⁰

Eine „Sprache der Phantasie“ und „aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben“ – das ist die Moritzsche Grundthese. Die Kunst und die als Dichtung gedeutete Mythologie sind hier verstanden als ein Ausdrucksmedium, das sich der Wirklichkeit und ihren Verständigungsmitteln entgegenstellt, als eine eigene Sprache mit eigenen Gesetzen, die nur dem Eingeweihten begreiflich zu machen ist. Sie spricht das, was ist, nicht einfach aus, sondern deutet es, enthüllt es in seinem größeren Zusammenhang und macht es fühlbar, bewältigt es für den Menschen, der sonst unteilnehmend gegenüberstehen würde und ausgeschlossen bliebe. Moritz liebte es, von der Poesie und Kunst als von einer „höheren Sprache“, einer „Sprache der Phantasie“ oder einer „Sprache der Empfindung“ zu sprechen²¹. Er tat dies in durchaus bewußter Analogie zur Sprache der Worte, der er sein Leben lang als Grammatiker, Etymologe, Sprachpsychologe und Sprachphilosoph seine besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Was er in der Götterlehre „Sprache der Phantasie“ nennt, gilt entsprechend für alle Künste, die Mythologie, die bildende Kunst, Musik, Tanz und Poesie.

Als „Sprache der Empfindung“ hat Moritz in seiner „Prosodie“ Tanz und Versrede direkt zueinander in Beziehung gesetzt und gegen die Wirklichkeit – gegen die Zweckprosa und die zweckgerichtete Fortbewegung – ebenso abgegrenzt wie die „mythologischen Dichtungen“ gegen die „wirklichen Dinge“: „Es ist hier mit der Rede fast, wie mit dem *Gange*. Das gewöhnliche Gehen hat seinen Zweck *ausser sich*, es ist bloß *Mittel* zu irgend einem Ziele zu gelangen, und nach diesem Ziele strebt es unaufhörlich hin, ohne daß es auf die Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit der einzelnen Fortschritte Rücksicht nimmt. Die Leidenschaft aber, der hüpfenden Freude z. B. *drängt auch den Gang in sich selbst zurück*, und die einzelnen Fortschritte unterscheiden sich nun nicht mehr dadurch, daß sie immer näher zum Ziele bringen, sondern sie sind sich unter einander alle gleich, weil das Gehen nicht mehr nach irgend einem Ziel gerichtet ist, sondern mehr *um sein selbst willen* geschieht. Da nun auf die Weise die einzelnen Fortschritte eine *gleiche Wichtigkeit* erhalten haben, so ist der Hang unwiderstehlich, *das seiner*

²⁰ Götterlehre, S. 1.

²¹ Vgl. Schriften, S. 246, S. 195 u. S. 187 ff.

Natur nach gleich Gewordene abzumessen und einzutheilen; auf die Weise ist der Tanz entstanden.“²²

Es zeigt sich, daß Moritz' Arbeiten über die Allegorie²³ Vorstudien zu seinem mythologischen Hauptwerk darstellen. Denn auch in diesen geht es dem Autor vor allem darum, die eigengesetzliche Welt der Kunst scharf nach allen Seiten hin abzugrenzen. In dem Aufsatz „Über die Allegorie“ aus dem Jahre 1789 heißt es:

In so fern eine Figur sprechend ist, in so fern sie bedeutend ist, nur in so fern ist sie schön. –

Dieß Sprechende und Bedeutende muß aber ja in dem rechten Sinne genommen werden: Die Figur, in so fern sie schön ist, soll nichts bedeuten, und von nichts sprechen, was *außer* ihr ist, sondern sie soll nur von sich selber, von ihrem innern Wesen durch ihre äußere Oberfläche gleichsam sprechen, soll durch sich selbst bedeutend werden.

Daher wird durch *bloß* allegorische Figuren, die Aufmerksamkeit, in Rücksicht auf die schöne Kunst, zerstreuet, und von der Hauptsache abgezogen.

Sobald eine schöne Figur noch etwas außer sich selbst anzeigen und bedeuten soll, so nähert sie sich dadurch dem bloßen Symbol, bey dem es, so wie bey dem Buchstaben, womit wir schreiben, auf eigentliche Schönheit nicht vorzüglich ankömmt. –

Das Kunstwerk hat alsdann nicht mehr seinen Zweck bloß in sich selbst, sondern schon mehr nach außen zu.

Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganze sey²⁴.

Dieser programmatische Aufsatz ist auch begriffsgeschichtlich außerordentlich aufschlußreich. Einmal zeigt er die mit der ästhetischen Abwertung verbundene Einengung des Allegorie-Begriffs. Allegorie meint jetzt nur noch: Sinnbild für eine lehrhafte, rational definierbare Bedeutung. Das Sprechende und Bedeutende, was dagegen Moritz am Kunstwerk abliest, ist eine Sinnbildlichkeit, die der Sache nach genau

²² Prosodie, S. 29 f. (= Schriften, S. 185 f.). – Moritz' Verstheorie habe ich im Zusammenhang mit der frühklassischen Ästhetik und im Blick auf Heusler und Trier in einer gesonderten Studie behandelt: Vers ist tanzhafte Rede. Ein Beitrag zur deutschen Prosodie aus dem achtzehnten Jahrhundert. In: Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag. Hrsg. von W. Foerste und K. H. Borck. Köln-Graz 1964, S. 386–410.

²³ Vgl. Schriften, S. 93–120 u. S. 207–218.

²⁴ Ebd., S. 112 f.

den neueren, klassischen Symbolbegriff der autonomen Kunstgestalt umschreibt, Jahre vor den zusammenfassenden Formulierungen Goethes und Schillers. Das Wort „Symbol“ hat Moritz dafür noch nicht. Sein Aufsatz verwendet dieses im älteren Verstande als konventionelles Zeichen, das etwas Heterogenes zur Verständigung vertritt: „bloßes Symbol“, wie der „Buchstabe, womit wir schreiben“. Im Kunstwerk aber sollen „Zeichen und Sache“ eins werden²⁵, das heißt, die Sache selbst ist wirklich gemeint und doch zugleich Zeichen; indem sie in sich selbst vollendet ist, umgreift sie eine Welt, beschließt und erschließt in sich eine Ganzheit, deren Geheimnis nur innerhalb dieser selbstgesetzten Grenze sich offenbart.

Moritz verbannt die Allegorie nicht gänzlich aus der Kunst, aber er weist ihr eine untergeordnete, eine bloß dienende Funktion zu: als Zierat und ergänzender, aber nie notwendiger Schmuck. Sie gehört in eine Theorie der Ornamente: „Wo die Allegorie statt findet, muß sie immer untergeordnet, sie muß nie Hauptsache seyn – sie ist nur Zierath – und *bloß* allegorische Kunstwerke sollten eigentlich gar nicht statt finden“²⁶. Moritz erläutert seinen Begriff des Schönen auch an Beispielen. Wenn man z. B. die „Fortuna“ des Guido erblicke, so mache man „keine Betrachtungen über den Wechsel des Glücks, sondern ergötzt sich an dem Umriß, und der Fülle, dieser leicht und zart entworfenen Luftgestalt . . . Durch die Macht des Pinsels ist die Idee untergeordnet – sie dient dem Kunstwerke, das Kunstwerk dient nicht ihr.“²⁷

In der Einleitung zur „Götterlehre“ fordert Moritz darüber hinaus,

²⁵ Vgl. dazu im vierten Teil des „Anton Reiser“ die Bemerkung, die Moritz anlässlich des verkannten Arztes Doktor Sauer in Erfurt macht: „Das Bild wie Sauer mit blassen Wangen, und untergeschlagenen Armen, bedeutungsvoll in diesen Stygischen Fluß herunter blickte, kam Reisern lebhaft wieder vor die Seele, als er einige Jahre nachher die Nachricht von seinem Tode vernahm. – Denn wenn irgend ein bedeutendes Bild sich formte, wo Zeichen und Sache eines wurden, so war es hier“ (DLD 23, S. 414).

²⁶ Schriften, S. 113.

²⁷ Ebd., S. 115. Entsprechend sagt Moritz von Guidos Gemälde „Aurora“: „Eben so wenig wird man die *Aurora* von *Guido* betrachten, um dadurch den Gedanken an die eigentliche Morgenröthe in sich zu erwecken . . . Die Morgenröthe wurde von dem bildenden Künstler zum Gegenstande gewählt, weil eine Zusammensetzung schöner Figuren durch diese Idee veranlaßt wurde; und diese Figuren wurden nicht deswegen zusammengesetzt, damit der Gedanke an die eigentliche Morgenröthe dadurch erweckt werden sollte, welche das Auge selbst in der Natur weit schöner sieht, als irgend ein Pinsel sie darstellen kann. – Die Wiedererinnerung an den eigentlichen Schimmer der Morgenröthe, liegt bey dem Anblick dieses Gemähltes nur gleichsam im Hintergrunde der Einbildungskraft zurückgezogen, und hält sich bescheiden in ihren Grenzen, um den Eindruck dieses schönen Ganzen nicht zu stören.“ (Ebd.)

die antiken Göttergestalten und ihre Handlungen nicht als Wirklichkeit, das heißt als verbrämten Geschichtsbericht zu nehmen. Zum andern klammert er auch das eigentliche „Mythische“, also die vergangene Religiosität, sofern sie den metaphysischen Inhalt der mythologischen Bildungen betrifft, aus. Moritz' Beiträge zur Altertumskunde bieten keine Studien über die Religion der Griechen und Römer. Was er herausstellt, ist der Aspekt des Gestalterischen, die Mythologie als darin unvergängliches Zeugnis menschlicher Produktivität und lebensformender Selbstbehauptung.

Das bestätigt auch sein 1791 erschienenes Werk „Anthusa oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit“. Der in der Monats-Schrift der Akademie 1789 veröffentlichte Aufsatz „Über die Würde des Studiums der Alterthümer“ ist eine Vorankündigung des Buchs über die heiligen Gebräuche der Römer und als solche später in dessen Vorrede eingegangen²⁸. Darin lenkt Moritz die Aufmerksamkeit auf das „*Immerbleibende* bey dem Immerabwechselnden“²⁹ eines vergangenen Volkes und erblickt es in seinen „Äußerungen der thätigen Kraft“³⁰. Was der Realität durch menschliche Bildungskraft abgerungen wurde, ist das Überdauernde und auch allein wahrhaft Überlieferungswürdige der Geschichte. „Denn die Sammlung des Alten, und das Vergnügen am Alten, bloß deswegen, weil es alt ist, bleibt doch immer nur ein Spielwerk“³¹. Anstelle des antiquarischen und rein historischen Interesses fordert Moritz die Würdigung dessen, was uns als „Gattung“ kenntlich macht und uns aus unserer „Einzelheit“ herauszieht, damit wir uns wie in einem gegenwärtigen Spiegel selbst darin wiedererkennen – „weit vollständiger und wahrer“ als in unserer eigenen Zeitgenossenschaft³². Unser Geist erweitert sich durch den Anblick der Phantasieschöpfungen des Altertums, indem er „sich unmerklich den Begriffen des höchsten Schönen nähert, in welchem unser eignes Entstehen und Vergehen sich gründet. Auf die Weise muß das Gebildete in dem

²⁸ Anthusa oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer. Mit achtzehn in Kupfer gestochenen Abbildungen nach antiken geschnittenen Steinen und andern Denkmälern des Alterthums. Berlin 1791, bei Friedrich Maurer. – Gleichfalls schon in Italien entworfen und begonnen, ein Seitenstück der „Götterlehre“, auf der Grundlage der Berliner Vorlesungen ausgeführt. Nur der erste Teil, der von den römischen Festen handelt, ist von Moritz selbst. Die allgemeine Einleitung dieses Werks ist eine teils gekürzte, teils erweiterte Fassung des bereits 1789 in der „Monats-Schrift der Akademie“ veröffentlichten Aufsatzes (vgl. Schriften, S. 103–109).

²⁹ Schriften, S. 104.

³⁰ Ebd., S. 105.

³¹ Ebd., S. 108.

³² Ebd., S. 106.

Geiste des Menschen, dessen Tage dahin eilen, wieder abgebildet sich verjüngen, und wir müssen in der Flucht der Zeit von den Bildern, die vorüberrauschen, gleichsam nur die Umrisse stehlen.“³³

Die Vorrede zu „Anthusa“ formuliert unmißverständlich Moritz' Absicht, die darin besteht, die heiligen Gebräuche der Römer der Gegenwart vor Augen zu stellen, „in so fern sie *bloß eine Religion der Phantasie* voraussetzen, und eigentlich *nur eine Weihung des wirklichen Lebens waren*“³⁴. Es sind die Kategorien seiner Ästhetik, die der Verfasser, wie auf die griechische Götterlehre, so auch auf die Religiosität der Römer anwendet, wenn er bemerkt: „Das ganze Leben der Alten drängte sich mehr in sich selbst zurück; auch der Genuß des Lebens war ihnen heilig“³⁵. Er stellt sich bewußt in Gegensatz zur zersplitterten Wirklichkeit und körperlosen Spiritualität seiner eigenen Zeit, indem er die sakralen Riten der Alten betrachten will „nicht sowohl wie eine eigentliche Religion, nach unsern Begriffen, als vielmehr wie eine bloße Weihung des wirklichen Lebens in allen seinen mannigfaltigen Zweigen, und wie eine Art von erhöhten irrdischem Lebensgenuß“³⁶.

Auf gleiche Weise – „in rein menschlichem Sinne“³⁷ – versteht die „Götterlehre“ die mythologischen Dichtungen als „Sprache der Phantasie“. Das ist der Grund, warum Moritz Goethesche Gedichte wie „Prometheus“, „Grenzen der Menschheit“ oder „Ganymed“ im Wortlaut in seine Darstellung mit aufnimmt. Rudolf Fahrner trifft in seinem Aufsatz „K. Ph. Moritz' Götterlehre. Ein Dokument des Goetheschen Klassizismus“ nicht den Kern, wenn er diese Tatsache – von den Vorstellungen des George-Kreises ausgehend – aus dem Meister-Jünger-Verhältnis zwischen den italienischen Gefährten ableitet: Goethe sei der „Führer“, an dessen Hand Moritz sein Gebiet durchschreite und von dem er die Maße gewinne, nach denen er darstelle³⁸. Einmal ist schon

³³ Ebd., S. 107 f.

³⁴ Anthusa, aaO., S. VII.

³⁵ Schriften, S. 109.

³⁶ Ebd.

³⁷ So hatte Goethe in Italien (August 1787) Moritzens Intention zutreffend gekennzeichnet: „Indessen hatte Moritz sich um die alte Mythologie bemüht; er war nach Rom gekommen, um nach früherer Art durch eine Reisebeschreibung sich die Mittel einer Reise zu verschaffen. . . Durch tagtägliche Gespräche, durch Anschauen so vieler wichtiger Kunstwerke regte sich in ihm der Gedanke, eine Götterlehre der Alten in rein menschlichem Sinne zu schreiben und solche mit belehrenden Umrissen nach geschnittenen Steinen künftig herauszugeben. Er arbeitete fleißig daran, und unser Verein ermangelte nicht, sich mit demselben einwirkend darüber zu unterhalten.“ (Hamburger Goethe-Ausgabe, Bd. 11, S. 391.)

³⁸ Rudolf Fahrner, K. Ph. Moritz' Götterlehre. Marburg 1932.

diese einseitige Bestimmung des Verhältnisses nicht zutreffend. Zum andern aber liegt der Grund der Aufnahme Goethescher Gedichte in die Mythologie darin, daß Moritz seinen Gegenstand selbst als Kunstwerk auffaßt. Das heißt für ihn: er ist nicht Vergangenheit, sondern „immerbleibende“ Gegenwart. Sein Gegenwärtigsein bezeugt sich eben darin, daß er in Goethes Werken eine neue, verjüngte, kongeniale Gestalt angenommen hat. Vor allem jedoch wissen wir, daß Moritz das vollkommene Gedicht als die einzig wahrhaft angemessene Beschreibung der Werke der bildenden Kunst ansah³⁹. Goethes Gedichte treffen nach seinem Dafürhalten das, was er sichtbar machen will, besser als die unzulängliche Begriffs-Sprache seiner eignen theoretischen Darlegung.

Das Wesen der dichterischen Phantasie besteht für den reifen Moritz in ihrer plastisch-sinnlich verfahrenen Objektivität und in ihrer gestalterischen Tatkraft – steht also im diametralen Gegensatz zur geistig-irrealen Ausweichbewegung und Ersatzhandlung jener verdrängten, bodenlosen Phantasie der modernen ästhetischen Subjektivität. Sie ist autonom innerhalb selbstgesetzter Grenzen und vermischt sich weder mit der Wirklichkeit noch tritt sie usurpatorisch an deren Stelle. Moritz nennt ihren Herrschaftsbereich „Spielraum“; es ist ein Spielraum der Freiheit, den sich der Mensch als mit der bildenden Kraft der Phantasie begabtes Wesen selber erschließt: „Die Phantasie herrscht in ihrem eigenen Gebiete nach Wohlgefallen und stößt nirgends an. Ihr Wesen ist zu formen und zu bilden; wozu sie sich einen weiten Spielraum schafft, indem sie sorgfältig alle abstrakten und metaphysischen Begriffe meidet, welche ihre Bildungen stören könnten. Sie scheut den Begriff einer metaphysischen Unendlichkeit und Unumschränktheit am aller-

³⁹ In seiner Abhandlung „Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“ argumentiert Moritz: „Worte können daher das Schöne nicht eher beschreiben, als bis sie in der bleibenden Spur, die ihr vorübergehender Hauch auf dem Grunde der Einbildungskraft zurückläßt, *selbst wieder zum Schönen werden*. – Dieß können sie aber nicht eher werden, als auf dem Punkte, wo die Wahrheit der Dichtung Platz macht, und die Beschreibung mit dem Beschriebnen eins wird, weil sie nicht mehr um des Beschriebnen willen da ist, sondern ihren Endzweck in sich selber hat; und also auch nicht ferner dazu dienen kann, uns eine Sache kenntlich zu machen, die wir noch nicht kennen; indem unsre ganze Aufmerksamkeit mehr auf die Beschreibung selbst, als auf die beschriebne Sache gezogen wird, die wir durch die Beschreibung nicht sowohl kennen lernen, als vielmehr sie in ihr *wieder erkennen* wollen. . . Man könnte in diesem Sinne sagen: das vollkommenste Gedicht sey, seinem Urheber unbewußt, zugleich die vollkommenste Beschreibung des höchsten Meisterstücks der bildenden Kunst, so wie dieß wiederum die Verkörperung oder verwirklichte Darstellung des Meisterwerks der Phantasie“ (Schriften, S. 99 f.).

meisten, weil ihre zarten Schöpfungen sich plötzlich darin verlieren würden.“⁴⁰

Die Gebilde der Phantasie zum Ersatz der antiken Religiosität nun mit gedanklichen oder metaphysischen Bedeutungen zu befrachten, kann nur heißen, sie aus ihrem Spielraum zu verdrängen und damit ebenso zu zerstören, wie wenn sie in die Wirklichkeit hinabgezogen würden. Ohne Rücksicht auf das, was sie „bedeuten“ sollen, sind sie zu nehmen „wie sie sind“. „Die Göttergeschichte der Alten durch allerlei Ausdeutungen zu bloßen Allegorien umbilden zu wollen, ist ein ebenso törichtes Unternehmen, als wenn man diese Dichtungen durch allerlei gezwungene Erklärungen in lauter wahre Geschichte zu verwandeln sucht.“⁴¹ Wenn man z. B. sagt, Jupiter „bedeutet“ die obere Luft, so trifft man damit nicht das mythologische „Gebilde“, denn dazu gehört alles, „was die Phantasie einmal hineingelegt“ und was ihm jene selbstzweckliche Vollständigkeit gegeben hat, die keiner Sinnggebung außer sich mehr bedarf: „Der Begriff *Jupiter* bedeutet in dem Gebiete der Phantasie *zuerst* sich selbst“⁴² – „Alles, was eine schöne Dichtung bedeutet, liegt ja in ihr selbst“⁴³.

Historische, allegorische, didaktische, konfessionell-religiöse und moralische Ansprüche an die Kunst werden gleichermaßen und mit bis dahin unerhörter Entschiedenheit abgewiesen. Das heißt nicht, daß die Dichtung ein unverbindliches „leeres Traumbild“ darstelle. Ihr Verhältnis zur Wirklichkeit wird nur neu begründet. Sie ist die wahre, aber symbolische Spiegelung dieser Wirklichkeit und des menschlichen Daseins im Ganzen und vermag es nur dadurch zu sein, daß sie sich streng und unvermischt in den Grenzen ihres „Spielraums“ hält. In ihren konkreten, individuellen Bildungen, welche die abstrakten Begriffe meiden, können die mythologischen Dichtungen dazu verführen, die ihnen eigene Gesetzlichkeit zu verkennen. Es kommt also alles darauf an, gerade da, „wo das Gebiet der Phantasie und der Wirklichkeit am nächsten aneinander grenzt“⁴⁴, sorgfältig zu scheiden und die „Sprache der Phantasie“ rein zu vernehmen.

Die Moritzsche Darstellung der griechischen Mythologie im einzelnen ist nun keine lexikalische Aneinanderreihung von Gestalten und mythischen Vorgängen, sondern die fast rhythmisch zu nennende, sorgfältig abgestimmte Entfaltung eines Werbe- und Gestaltungsprozesses. Das

⁴⁰ Götterlehre, S. 1.

⁴¹ Ebd., S. 2.

⁴³ Ebd., S. 4.

⁴² Ebd., S. 3.

⁴⁴ Ebd., S. 5 f.

gibt dem Buch seine innere und äußere Struktur. Moritz demonstriert nämlich an den Götter- und Heldenfiguren keine Bedeutungsinhalte, sondern er verfolgt ihre *Gestaltwerdung*. Der „Gesichtspunkt“, unter dem sie betrachtet werden, ist gleichzeitig das Prinzip, durch das sie geschaffen wurden. Formung und ausgrenzende Bildung ist nach Moritz auch der Inhalt, der einzige in ihr selbst liegende Sinn der Mythologie. Das Gestaltungsgesetz der mythenbildenden Phantasie ist zugleich ihr Gegenstand.

Moritz erblickt in der Entstehung der mythologischen Dichtungen von den ältesten Göttern bis zu den jüngsten Heldengestalten einen Prozeß der Fortzeugung von unübertroffener Konsequenz: die Überführung des Unförmlichen und Grenzenlosen in das Gebildete und Begrenzte. Dieser Vorgang ist gleichzeitig eine Bewegung vom Himmel auf die Erde: „Die Phantasie der Alten ließ ihre Dichtungen, über der Wirklichkeit schwebend, allmählich sich vom Himmel zur Erde niedersenken.“⁴⁵ Am Anfang stehen die übermächtigen, noch ungeformten, „furchtbaren“ Massen der vorolympischen Gottheiten: Chaos, Nacht und Finsternis. Diesen grenzenlosen Urkräften widersetzte sich die bildende Phantasie der Alten: „Das *Gebildete* hatte bei ihnen immer den Vorzug vor der Masse; und die ungeheuren Wesen, welche die Phantasie sich schuf, entstanden nur, um von der in die hohe Menschenbildung eingehüllten Götterkraft besiegt zu werden und unter ihrer eigenen Unförmlichkeit zu erliegen . . . und nicht umsonst dreht sich ihre Phantasie in den ältesten Dichtungen immer um die Vorstellung, daß das Unförmliche, Ungebildete, Unbegrenzte erst vertilgt und besiegt werden muß, ehe der Lauf der Dinge in sein Gleis kommt.“⁴⁶

Darauf gründet sich nach Moritz' Auffassung die ganze Dichtung des Götterkrieges. Die Phantasie flieht vor dem Grenzenlosen und Unbeschränkten: „Das *Unendliche, Unbegrenzte*, ohne Gestalt und Form, ist ein untröstlicher Anblick. – Das *Gebildete sucht sich an dem Gebildeten fest zu halten*.“⁴⁷ Der Übergang vom ungeformten Chaos zur differenzierten Gestalt, von den ersten Eingrenzungen zu immer bestimmteren Götter- und Heldenfiguren erscheint als das einzige, stets neu variierte Thema der Mythologie. Moralische Gesichtspunkte, der Kampf des Guten mit dem Bösen etwa, spielen dabei keine Rolle. Moritz hebt das ausdrücklich hervor. Er betont, daß sich in den Dichtungen der Alten „kein einziges ganz hassens- und verabscheuungswür-

⁴⁵ Ebd., S. 150.

⁴⁶ Ebd., S. 17.

⁴⁷ Ebd., S. 80.

diges Wesen“ finden lasse⁴⁸. Es handelt sich stets um die zu neuen Formen fortschreitende Auseinandersetzung zwischen dem Gestaltloseren und dem Gebildeteren.

Die Bewegung vom Himmel zur Erde ist zugleich ein Prozeß der Vermannigfaltigung und differenzierenden Ausfaltung. Die Göttergestalten werden zahlreicher, das Gesetz der umschränkenden Gestaltung bricht sich in vielfachen Abstufungen und Beziehungen. Götter- und Menschenwelt nähern sich dabei so weit, daß aus beiden „ein schönes Ganzes“⁴⁹ wird. Die „unermessliche Natur“ schmiegt sich zuletzt in die „zarten Umriss“ des Menschen, als der vollendetsten Bildung, „um sich selbst zu fassen und wieder umfaßt zu werden“⁵⁰. Daher die geheime Verwandtschaft aller Götter- und Heldenfiguren. Keine schließt gänzlich die andere aus, jede hat Teil am Gestaltprinzip der anderen und an den in ihnen waltenden und überformten Gegensätzen.

Es macht ganz den Eindruck, als habe Moritz in dieser Hinsicht den Goetheschen Metamorphose-Gedanken als heuristisches Prinzip auf die Götterlehre übertragen. Denn jede Seite seines Buches scheint zu wiederholen: „Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern; Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz“⁵¹. Die Mythologie bietet den Anblick eines ständigen Fortschreitens zu immer bestimmteren und verfeinerteren Bildungen, ohne daß je eine ausschließende Fremdheit einträte. Moritz erblickt etwa in der Vielzahl der Musen die Bezeichnung der Harmonie der schönen Künste und bemängelt an den Neueren, daß sie zu scharf zwischen ihnen unterschieden hätten: „So stellt auch in den Abbildungen der Alten eine jede einzelne Muse

⁴⁸ Ebd., S. 36.

⁴⁹ Ebd., S. 255.

⁵⁰ Ebd., S. 24.

⁵¹ Hamburger Goethe-Ausgabe, Bd. 1, S. 199. – Goethe berichtet in der „Italienischen Reise“ vom September 1787 in Rom: „Mit Moritz hab' ich recht gute Stunden, und habe angefangen, ihm mein Pflanzensystem zu erklären, und jedesmal in seiner Gegenwart aufzuschreiben, wie weit wir gekommen sind. Auf diese Art konnt' ich allein etwas von meinen Gedanken zu Papier bringen. Wie faßlich aber das Abstrakteste von dieser Vorstellungsart wird, wenn es mit der rechten Methode vorgetragen wird und eine vorbereitete Seele findet, seh' ich an meinem neuen Schüler. Er hat eine große Freude daran und rückt immer selbst mit Schlüssen vorwärts.“ – „Die überorganische Natur, deren Bilden und Umbilden mir gleichsam eingepflanzten Ideen erlaubten keinen Stillstand, und indem mir Nachdenkendem eine Folge nach der andern sich entwickelte, so bedurfte ich zu eigner Ausbildung täglich und stündlich irgendeiner Art von Mitteilung. Ich versuchte es mit Moritz und trug ihm, soviel ich vermochte, die Metamorphose der Pflanzen vor; und er, ein seltsames Gefäß, das, immer leer und inhaltsbedürftig, nach Gegenständen lechzte, die er sich aneignen könnte, griff redlich mit ein, dergestalt wenigstens, daß ich meine Vorträge fortzusetzen Mut behielt.“ (Hamburger Goethe-Ausgabe, Bd. 11, S. 400 u. S. 405.)

gleichsam die übrigen in sich dar; und erst in neueren Zeiten hat man mit pedantischer Genauigkeit einer jeden Muse ihr eigenes bestimmtes Geschäft nachzuweisen gesucht.“⁵²

Der Verfasser der „Götterlehre“ bedient sich sogar des Begriffes der Präformation. Wie in der Pflanzen-Metamorphose das neue Blatt im Keim des früheren Gebildes, erscheinen ihm die neuen Gottheiten in den alten bereits „vorgebildet“: „Das Erhabene und Göttliche, *was immer schon da war*, läßt die Phantasie in erneuerter und jugendlicher Gestalt, von unsterblichen oder von sterblichen Müttern, wieder geboren werden . . . so ist oft eine und dieselbe Gottheit, unter verschiedenen Gestalten, *mehrmal da*.“⁵³

In Moritz' Mythologie heben sich nun verschiedene Götter und Halbgötter deutlich heraus. Es sind diejenigen, an denen der aufgezeigte Sachverhalt durch symbolische Verdichtung in besonderem Maße anschaulich wird: Prometheus, Apollo und Diana, Minerva und Herkules. Die Bildung des ersten Menschen schließt Moritz dadurch an die Reihe der Götterbildungen an, daß er Prometheus in erster Linie als schöpferischen Gestalter auftreten läßt, als „bildenden Künstler“⁵⁴, wie er auf den alten Kunstwerken dargestellt ist. Er zündet die Fackel an, nachdem es ihm gelungen ist, „die göttliche Gestalt wieder außer sich darzustellen“⁵⁵. Die Arbeiten des Herkules wiederum sind lauter Überwindungen des Ungeheuren und Ungestalten. Mit ihm erreichte die Menschheit den „Gipfel ihrer Größe“. Hier rundet sich zugleich der Kreis, denn in Herkules ist gleichsam Prometheus wiedergeboren: durch seine Taten endigen sich die Leiden des ersten Menschen und Menschenschöpfers⁵⁶. Durch diese Dichtungen, so faßt Moritz zusammen, sei darauf angepielt, daß Wirklichkeit und Blendwerk lange miteinander im Kampfe lagen, „ehe die Dinge . . . ihre feste und bleibende Gestalt erhielten“: „Es sind lauter unnatürliche Erzeugungen, welche von den Göttern und

⁵² Götterlehre, S. 261.

⁵³ Ebd., S. 41.

⁵⁴ Ebd., S. 25.

⁵⁵ Ebd. – Vgl. dazu in der „Bildenden Nachahmung“: „Die Realität muß unter der Hand des bildenden Künstlers zur Erscheinung werden; indem seine durch den Stoff gehemmte Bildungskraft von innen, und seine bildende Hand von außen, auf der Oberfläche der leblosen Masse zusammentreffen, und auf diese Oberfläche nun alles das hinübertragen, was sonst größtenteils vor unsern Augen sich in die Hülle der *Existenz* verbirgt, die durch sich selbst schon jede Erscheinung aufwiegt . . . Eben diese Erscheinung aber faßt das alles in sich, was die Wirklichkeit hätte zerstören müssen, wenn sie nicht die Macht gehabt hätte, es von sich abzulösen, und bildend außer sich darzustellen.“ (Schriften, S. 74 u. S. 90.)

⁵⁶ Vgl. Götterlehre, S. 205 f.

Helden nach und nach aus der Reihe der Dinge hinweggetilgt werden... Das Werk der Helden war es, die unnatürlichen Erscheinungen und Blendwerke zu verscheuchen und Ordnung, Licht und Wahrheit um sich her zu schaffen.⁵⁷ Aus dem alten Testament hatte sich Andreas Hartknopf *Thubalkain*, den frühen Nachkommen Adams und Kains, zu seinem „großen Ahnherren“ erkoren, den „Meister in allerlei Erz- und Eisenwerk“ (1. Mose 4, 22). Er ist das Urbild des Schmieds, unter dessen Händen geschah, wie durch Herkules geschieht: „Das Unförmliche bekam Gestalt und Form.“⁵⁸

Es erscheint nun aber wichtig und geistesgeschichtlich bedeutsam, festzustellen, daß Moritz unter der schrankensetzenden Formgebung durch die produktive Phantasie keineswegs die Austilgung des Unförmigen, den triumphalen Sieg der lichten, idealischen Größe im Sinne Winkelmanns über die dunklen Leidenschaften versteht. Er ist auch an dieser Stelle über Winkelmann hinaus zu Einsichten vorgedrungen, die erst das 19. Jahrhundert wieder zurückgewinnen sollte. In den dichterischen Gestaltungen der Phantasie wird nämlich für ihn das „Furchtbare“, „Ungeheure“ und „Gestaltlose“ nicht beseitigt und entmündigt, sondern nur transformiert. Es bleibt gegenwärtig wirksam als unaufhebbarer Gegensatz. In dem Antagonismus „Zerstörung“ und „Bildung“ – das ist das „Unförmliche“ und „Ungeheure“ einerseits, das Gestalthaft-Bändigende andererseits – sind die Hölderlinschen Begriffe des „Aorgischen“ (Natur) und „Organischen“ (Kunst) und Nietzsches „Dionysisches“ und „Apollinisches“ vorgebildet. Von den mythologischen Dichtungen im ganzen sagt Moritz, daß in ihnen „die großen Massen von *Licht* und *Schatten* und die furchtbaren Gegensätze in der Natur sich zusammendrängen . . . und . . . gewissermaßen jede Göttergestalt das *Wesen der Dinge* selbst, aus irgend einem erhabenen Gesichtspunkte betrachtet, in sich zusammenfaßt.“⁵⁹

Zerstörung und Bildung sind untrennbar voneinander, sie erscheinen in allen Erzeugungen der Mythologie vereint als „Aneinandergrenzen des Entgegengesetzten“⁶⁰. Bildung meint nicht nur das Geordnete, Schöne, Heilende, sondern auch das Strenge, Kalte und Verhärtende.

⁵⁷ Ebd., S. 179 f.

⁵⁸ Vgl. Andreas Hartknopf. Eine Allegorie. Berlin 1786. S. 105 ff. Ferner: Andreas Hartknopfs Predigerjahre. Berlin 1790, S. 120.

⁵⁹ Götterlehre, S. 130.

⁶⁰ Vgl. dazu die Glosse „Die Schlange nagt an ihrem Schweife“ in der italienischen Reisebeschreibung. Darin heißt es: „Wenn Virginius seine Tochter ermordet, um sie der Schande zu entziehen, so treffen Grausamkeit und Mitleid in einem Punkte

Zerstörung ist nicht nur Vernichtung und Gewalt, sondern auch das Lebendige, Ursprüngliche, Rauschhafte. Im vollendeten Kunstwerk sind die Gegensätze nicht ausgeglichen, sondern zugleich verschärft *und* in schwebenden Einklang gebracht: das „ganz Entgegengesetzte“⁶¹ dennoch in Harmonie. Die Alten suchten „die Zartheit des Gebildeten mit der *Stärke* des Ungebildeten zu vereinen“⁶². Die höchste Bewährung des Herkules war es, „dem Tode *selbst in seinem Gebiete* zu trotzen; – in seinen offenen Schlund freiwillig hinabzusteigen“⁶³. Und Moritz erkennt aus den Überlieferungen der Mythologie, daß „Tod und Leben auf dem Gipfel der Lust am nächsten aneinander grenzen. – Denn der höchste Genuß grenzt an das Tragische, er droht Verderben und Untergang, – dasselbe was die Menschengattung mit jugendlichem Feuer be-seelt, untergräbt und zerstört sie auch.“⁶⁴

An allen Göttergestalten seiner Mythologie hebt Moritz die „Vereinigung“ des „ganz Entgegengesetzten“ als die schöpferische Leistung der Phantasie hervor. Es ist der Leitfaden, der durch sein Werk geht. Apollo, Diana und Minerva bedeuten ihm darum die höchsten Bildungen der mythologischen Dichtung, weil sie dies Prinzip in der Schönheit ihrer Erscheinung am sinnfälligsten repräsentieren. Apollo und Diana sind beide Verkörperungen des Hellen und Dunklen zugleich. Moritz erblickt in ihnen in erster Linie die Beschützer der Künste *und* die Verderben-Bringenden: „*Apollo* und *Diana* sind die verschwisterten Todesgötter – sie teilen sich in die Gattung . . . wen das Alter beschleicht, den töten sie mit *sanftem Pfeil*, damit die *Gattung* sich in ewiger Jugend erhalte, während Bildung und Zerstörung immer gleichen Schritt hält.“⁶⁵

Die strenge und keusche Diana ist es, die den goldenen Bogen spannt und „die tödlichen Pfeile“ absendet: „die Spitzen der Berge zittern. – Vom Ächzen des Wildes ertönt der Wald“⁶⁶. Aber sie erscheint auch als diejenige, die nach Delphi eilt, „zu dem Sitze des leuchtenden *Apollo*“: „da hängt sie ihren Bogen auf und führt die Chöre der Musen und Grazien an“⁶⁷.

Apollo, die schönste und erhabenste Göttergestalt, umgreift die größte Mannigfaltigkeit der Gegensätze. Auch er ist der „Schreckliche“,

zusammen, und bilden eben durch dies Aneinandergrenzen des Entgegengesetzten das höchste tragische Schöne.“ (Schriften, S. 203.)

⁶¹ Götterlehre, S. 90, S. 102 u. S. 123.

⁶² Ebd., S. 80.

⁶³ Ebd., S. 199.

⁶⁴ Ebd., S. 148.

⁶⁵ Ebd., S. 90.

⁶⁶ Ebd., S. 112.

⁶⁷ Ebd.

der Vernichtung sät. „Allein der jugendliche Gott des Todes zürnt nicht immer; der, dessen Pfeil verwundet, heilt auch wieder; – er selbst wird unter dem Namen der *Heilende* verehrt und gebildet; – auch zeugte er den sanften *Aeskulap*“⁶⁸.

„Bildung“ und „wilde Zerstörung“⁶⁹, das Heilende und das Verletzte, die Kunst und der Tod vereinigen sich in *einer* Gestalt, deren Schönheit alles überstrahlt: „Gleichwie nun in den wohltätigen und verderblichen Sonnenstrahlen und in der befruchtenden und Verwesung brütenden Sonnenwärme das Bildende mit dem Zerstörenden sich vereint, so war auch hier das Furchtbare mit dem Sanften in der Göttergestalt verknüpft, die jene Strahlen und jene Wärme als ihr erhabenes Urbild in sich faßte.“⁷⁰

Minerva, „die verwundende und die heilende, die zerstörende und die bildende“⁷¹, gleicht darin ganz dem Apoll, dem Moritz sie ausdrücklich zuordnet. Ihr hat er in der akademischen Monats-Schrift noch einen besonderen Aufsatz gewidmet, der von nichts anderem als jener Harmonie des Entgegengesetzten handelt und eine Art Tabelle der widersprüchlichen Eigenschaften zusammenstellt. Minerva ergötzt sich am Kriege, aber sie lehrt auch die Menschen die Kunst, zu weben und aus den Oliven das Öl zu pressen: „Mitten im furchtbaren blutigen Werke schimmert die Göttin der Künste hervor“⁷².

Besonders deutlich tritt die Tatsache, daß in den schönen Gestaltungen der mythologischen Dichtung das Furchtbare und Ungeheure nicht beseitigt, sondern weiter wirkend gegenwärtig gehalten ist, am Verhältnis der neuen Götter zu den vorolympischen hervor. Das Archaische, Unförmige, Grauenhafte lebt in der schönen Bildung fort, ständig bereit, mit elementarer Gewalt wieder hervorzubrechen. Moritz versteht dieses Fortwirken als einen Transformations-Vorgang. Er betont zum Beispiel, daß in der „nächtlich leuchtenden“ Diana das „nächtliche geheimnisvolle Wesen“ der chthonischen Todesgottheit Hekate wiedergeboren wurde: „Die neue Gottheit, worauf Gedanken und Einbildung

⁶⁸ Ebd., S. 91.

⁶⁹ Ebd., S. 107.

⁷⁰ Ebd., S. 92.

⁷¹ Ebd., S. 102. – Moritz schreibt ferner (ebd., S. 101 f.): „Daß in *Minervas* hoher Götterbildung, so wie beim *Apollo*, das ganz Entgegengesetzte sich zusammenfindet, macht eben diese Dichtung schön, welche hier gleichsam zu einer höheren Sprache wird, die eine ganze Anzahl harmonisch ineinander tönender Begriffe, die sonst zerstreut und einzeln sind, in einem Ausdruck zusammenfaßt.“

⁷² Ebd., S. 173. – Vgl. dazu Schriften, S. 118–120.

einmal haftet, zieht das Ähnliche und Verwandte in sich hinüber und überformt es in sich.“⁷³

Die theoretische Begründung seiner Beschreibungen des Widerspiels von Zerstörung und Bildung in der „Götterlehre“ hatte Moritz bereits im Schlußteil der „Bildenden Nachahmung“ gegeben. Dort ist entwickelt, wie in der „Erscheinung“ des Kunstwerks, das sich rein von der Wirklichkeit abgelöst hat, um ihr Bild im ganzen zusammenfassend spiegeln zu können, Versöhnung und Entzweiung zugleich gegenwärtig sind: „In diesem Punkte treffen also Zerstörung und Bildung in eins zusammen. – Denn das höchste Schöne der bildenden Künste, faßt dieselbe Summe der Zerstörung, *ineinander gebüllt*, auf einmal in sich, welche die erhabenste Dichtkunst, nach dem Maaß des Schönen, *auseinander gebüllt*, in furchtbarer Folge uns vor Augen legt.“⁷⁴

Nicht zufällig wird in diesem Zusammenhang auch Apoll, „die durch die reinste Imagination zum Gott verkörperte Jugend und Schönheit selbst“⁷⁵, genannt, dessen Doppelnatur die furchtbarsten Gegensätze als „Erscheinung“ in sich vereint. Das Verhältnis von Bildung und Zerstörung stellt sich in der ästhetischen Hauptschrift als ein endloser Progreß dar, der im Stufenreich der Natur vorgebildet ist. Immer wieder muß das Schwächere, vom Stärkeren verdrängt, zugrunde gehen, das Unvollkommnere dem Vollkommneren weichen. Unter dem Schwächeren ist freilich stets eine niedrigere Organisation verstanden, die mit Recht der höheren zu weichen hat. Auf den Menschen übertragen, entspricht das dem Verhältnis des Individuums zur Gattung. Das Individuum muß untergehen, damit die Gattung sich erheben kann. Individuum meint, ganz im Sinne Schillers, das empirische Ich mit seinen

⁷³ Götterlehre, S. 47 f. – Den Überformungszusammenhang zwischen Hekate-Diana-Iphigenie hat erst Gerhart Hauptmann in neuerer Zeit in seiner Atriden-Tetralogie wieder dichterisch fruchtbar gemacht. Die hintergründige Bedeutung des Schlußdramas der Tetralogie, „Iphigenie in Delphi“, beruht in der geheimen mythen-geschichtlichen Identität von Hekate, Diana (Artemis) und Iphigenie. – Vgl. dazu Käte Hamburger, Das Opfer der delphischen Iphigenie. In: Wirkendes Wort 4, 1953/54, S. 221–231. Hier heißt es S. 226 f.: „Wenn es mythenhistorisch sich so verhielt, daß Iphigenie-Hekate dem neuen delphischen Geiste erlag, so hat der Dichter unserer Zeit, ein deutscher Dichter, dies ‚Erliegen‘ umgedeutet in ‚Bewahrtwerden‘. Hauptmanns delphische Iphigenie stirbt nicht für die Menschheit, sondern – für sich selbst, für ihre eigene Göttlichkeit, ihren eigenen Mythos. Sie stirbt zum zweiten Male ‚ins Göttliche hinein‘, sie geht wieder in Hekates Totenreich ein, um ihre eigene chthonische Göttlichkeit zu bewahren, eine ‚untermenschliche‘ Göttlichkeit, die der klassisch-apollinischen, homerisch-olympischen fremd und entgegengesetzt ist.“

⁷⁴ Schriften, S. 91.

⁷⁵ Ebd.

selbstsüchtigen, bloß zweckgerichteten Antrieben. Sein „Dulden“ unter dem Anspruch höherer menschheitlicher Werte, deren Anblick schon allein durch das Gewährwerden des unerreichbar Vollkommenen den einzelnen in seiner Eingeschränktheit zunichte macht, ist aber nur das Dulden der abstrakten, egoistischen Subjektivität, nicht der vollen, ihre Menschheit begreifenden Individualität. Darum sagt Moritz, daß die erduldeten Qualen nur dem Individuum schrecklich sind, in der Gattung aber „schön“ erscheinen müssen: „Sobald daher die Gattung in dem Individuum sich vollendet, löst sein Leiden sich von ihm ab, und geht in die Erscheinung, die Empfindung geht in die *Bildung* über – was von dem bildenden Wesen sich zerstört, ist sein Phantom – das veredelte Daseyn bleibt zurück.“⁷⁶ In der Bildung allein, also in der Kunst, wird die Zerstörung „schön“, das heißt aufgehoben ins Ganze und Heile. In der Wirklichkeit bleibt sie unerträglich und unüberwindbar.

Wir wissen aus Goethes „Italienischer Reise“, daß Moritz 1787 Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ gelesen hat, deren dritter Teil soeben, im April 1787, gedruckt vorlag. Besonders das Ende des dritten Teils hat nach Goethes Bericht Moritz stark

⁷⁶ Ebd., S. 90. – Vgl. dazu Schillers Brief an die Schwestern Lengefeld vom 12. Dezember 1788, in dem er noch vor der Lektüre der „Bildenden Nachahmung“ über seine Gespräche mit Moritz schreibt: „Über ein Lieblingsthema von mir, davon auch im Julius Spuren enthalten sind, über das Leben in der Gattung, das Auflösen seiner selbst im großen Ganzen, und die daraus unmittelbar folgenden Resultate über Freude und Schmerz, über Tugend und Liebe, über den Tod hat er außerordentlich klare und erwärmende Begriffe.“ Schillers „Anfänge einer neuen Poetik“ – wie Benno von Wiese (aaO., S. 428 ff.) die theoretischen Begründungen seiner Dichtungs-Rezensionen aus den Jahren von 1788–1793 mit Recht nennt – scheinen uns stark unter dem Einfluß der Gedankengänge Moritz' zu stehen. Die Rezensionen „Über Bürgers Gedichte“ (1789/91) und „Über Matthissons Gedichte“ (1793/94) bestimmen das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst, von Individualität und Gattung ganz ähnlich wie Moritz. In der Matthisson-Rezension bezeichnet Schiller das, was Moritz als Verwandlung der Wirklichkeit in die Erscheinung eingehend beschrieben und begründet hatte, als eine „symbolische Operation“, die vom echten Künstler zu leisten sei. Der Dichter muß „selbst zuvor das Individuum in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben“, wenn er Empfindungen „der Gattung in uns, nicht unserm spezifisch verschiedenen Selbst, abfordert“, heißt es da, und: „Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der *große Stil*“. Wenn v. Wiese betont, daß in dieser Neuformulierung der Poetik Schiller im schärfsten Gegensatz zu den Theorien seiner Zeit stand, und erklärt: „Erst jetzt wird das Spezifische des künstlerischen Tuns selber thematisch“ (S. 433), so ist freilich hinzuzusetzen, daß Moritz, nicht Schiller, der erste war, der konsequent diesen Standpunkt eingenommen hat, und daß es neben anderen auch Moritzsche Gedanken sind, die jener selbständig weiterentwickelt.

beeindruckt⁷⁷. Die Spuren dieser Lektüre sind in den Schlußpartien der „Bildenden Nachahmung“ erkennbar. Herder handelt, im fünfzehnten Buch seines Werks, dem letzten des dritten Teils, von den zerstörenden und erhaltenden Kräften in Natur und Geschichte, von Nichtigkeit und Verwesung, von Entstehen und Erneuerung. Aber obwohl es zunächst den Anschein hat, als ob die zerstörenden Gewalten die Oberhand behielten, sucht Herder nachzuweisen, daß in einem fortschreitenden Prozeß der sich befördernden Humanität am Ende Vernunft und aufbauende Kultur den Sieg davontragen:

*Alle zerstörenden Kräfte in der Natur müssen den erhaltenden Kräften mit der Zeitenfolge nicht nur unterliegen, sondern auch selbst zuletzt zur Ausbildung des Ganzen dienen*⁷⁸.

Wie die Stürme des Meeres seltner sind als seine regelmäßigen Winde, so ist's auch im Menschengeschlecht eine gütige Naturordnung, daß *weit weniger Zerstörer als Erhalter in ihm geboren werden*⁷⁹.

*Der Verfolg der Geschichte zeigt, daß mit dem Wachsthum wahrer Humanität auch der zerstörenden Dämonen des Menschengeschlechts wirklich weniger geworden seien; und zwar nach innern Naturgesetzen einer sich aufklärenden Vernunft und Staatskunst*⁸⁰.

Dem Herderschen Antagonismus von Zerstörung und Erhaltung entspricht der Moritzsche von Zerstörung und Bildung. Zumal bei der Darstellung und Deutung der zerstörenden Kräfte kommt Moritz der Auffassung Herders ganz nahe. Er bedient sich, wahrscheinlich unter dem unmittelbaren Eindruck der Lektüre, gleicher und ähnlicher Wendungen oder Bilder. Der Einwand, den Herder sich selbst macht: „Trauriges Schicksal des Menschengeschlechts, das mit allen seinen Bemühungen an Ixion's Rad, an Sisyphus' Stein gefesselt und zu einem Tantalischen Sehnen verdammt ist!“⁸¹ – kehrt bei Moritz mit den gleichen mythologischen Symbolen wieder: „Sisyphus wälzt den Stein – Tantalus lechzt nach der von seinen Lippen ewig weichenden Fluth.“⁸²

⁷⁷ Aus Rom schrieb Goethe am 10. Januar 1788 an Herder: „Glück zum vierten Teil der ‚Ideen! Der dritte ist uns ein heilig Buch, das ich verschlossen halte; erst jetzt hat es Moritz zu lesen gekriegt, der sich glücklich preist, daß er in dieser Epoche der Erziehung des Menschengeschlechts lebt. Er hat das Buch recht gut gefühlt und war über das Ende ganz außer sich.“ (Hamburger Goethe-Ausgabe, Bd. 11, S. 477.)

⁷⁸ Herder's Werke. 11. Teil. Hrsg. von H. Düntzer. Berlin (Hempel) o. J., S. 176.

⁷⁹ Ebd., S. 178.

⁸⁰ Ebd., S. 179.

⁸¹ Ebd., S. 170.

⁸² Schriften, S. 90.

Aber obwohl auch Moritz seine Schrift in dem erhabenen Gedanken der ewigen Erneuerung und des „*immerwährend sich verjüngenden Daseyns*“⁸³ ausklingen läßt, weicht er doch in ganz wesentlichen Punkten von Herder ab. Dieser hat sich denn auch, als ihm der Autor seine Schrift noch aus dem Manuskript in Rom selbst vorlas, keineswegs darin wiedererkennt. Die „Bildende Nachahmung“ erschien ihm als „ein verwirrtes Ding . . . für mich ungenießbar“⁸⁴. Der klare Humanitätsge-

⁸³ Ebd., S. 93.

⁸⁴ Zum Verständnis der Reaktion Herders vgl. seine folgenden Äußerungen in Briefen an seine Frau: „Was Goethes Streit mit Knebel betrifft, von dem der letzte mir auch geschrieben hat, so bin ich ganz und gar auf Knebels Seite. Moritzens Abhandlung ist ein verwirrtes Ding, und ich wundre mich, wie auch Du so viel Geschmack daran hast finden können. Für mich lesen konnte ich sie ganz und gar nicht, und als er sie mir vorlas, sagte ich ihm, bei dem vielen einzelnen Guten, das daran ist, sei sie im Ganzen für mich ungenießbar. Sie ließ eine unangenehme Empfindung in mir zurück, und der Werth, den er aus Goethes Mund darauf setzte, war mir zwar erklärlich, weil es ein Kleid ist, auf Goethe gepaßt und gemacht, aber desto mehr beinahe beleidigend“ (27. Februar 1789). – „So ists auch mit Moritz' Philosophie und Abhandlung. Sie ist ganz Goethisch, aus seiner und in seine Seele; er ist der Gott von allen Gedanken des guten Moritz. Für mich aber haben die Herzogin Luise und Knebel mit ihren Gefühlen ganz recht, mir ist diese ganze Philosophie im feinsten Organ zuwider: sie ist selbstisch, abgöttisch, untheilnehmend und für mein Herz desolirend“ (21. Februar 1789). – „Was Du über Goethe schreibst, ist ganz wahr: meine Reise hieher hat mir seine selbstige, für andre ganz und im Innern untheilnehmende Existenz leider klarer gemacht, als ichs wünschte. Er kann indessen nicht anders; laß ihn machen; es thut wehe, es zu fühlen, daß man einen angenehmen Traum verloren habe, und doch ists besser wachen als träumen. Sein entsetzlicher Enthusiasmus für Moritz gehört auch dazu. Moritz ist ein guter Mensch, auch ein seltner Mensch in der Art, wie er sich seine Ideen stellt und stellen muß; in ihnen aber ist nichts Lichtes, nichts Geendigtes, und mich ärgerts, was die Damen dort für ein Wesen aus ihm machen, und wie sies mit ihm treiben. Auch von Dir hats mich gewundert, daß Du einige seiner Gespräche so hoch und neu aufgenommen hast; sie lassen weder Klarheit noch Erquickung zurück, und im Grunde ist er ein gedrücktes, krankes Wesen, auch in seiner Gedankenreihe, die nicht für mich ist; wir sind weiter. Mit Goethe ists anders, weil Moritz in ihn vernarrt ist, und seine ganze Philosophie darauf gerichtet hat, ihn als das Summum der Menschheit zu vergöttern. Zu dem allen gehört die Geschichte ihres Römischen Daseins, wo Moritz sehr gedrückt war und Goethe ihm wie ein Gott erscheinen mußte. Das mag gut für beide sein; andre Menschen aber müssen sich nicht irre machen lassen und jeder seines Weges fortgehn. Übrigens ist Moritz ein herzguter Mensch, und ich will ihm nichts zu Leide gesagt haben“ (10. Februar 1789). (Herders Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin vom August 1788 bis Juli 1789. Hrsg. von H. Düntzer und F. G. von Herder. Gießen 1859, S. 265, S. 258 u. S. 247.) – „Diese ganze Philosophie . . . selbstisch, abgöttisch, untheilnehmend und für mein Herz desolirend“, Goethes „selbstige, für andre ganz und im Innern untheilnehmende Existenz“ – von Herders persönlicher Gekränktheit und Empfindlichkeit einmal abgesehen: hier ist ältere Empfindsamkeit befremdet von einer neuen, der Welt und den „fühllosen“ Objekten sich öffnenden Haltung, die doch aus jener Empfindsamkeit selbst herausgewachsen ist.

danke und Fortschrittsoptimismus des fünfzehnten Buchs der „Ideen“ hat sich in der Tat nicht auf Moritz übertragen. In der Wirklichkeit von Natur und Geschichte kann nämlich für diesen nicht die Rede davon sein, daß die „erhaltenden“ Kräfte die „zerstörenden“ progressiv überwinden. In der Kunst, und nur in der Kunst, sieht er eine Möglichkeit der Versöhnung, und auch diese nicht ein für allemal. Allein die Schönheit ist es bei ihm, die der Zerstörung „ihr edles Maaß“ vorschreibt, „wo nicht, so regen die Zähne des Drachen sich in der lockern Erde – die Saat des Kadmus keimt in geharnischten Männern auf, die ihre Schwerdter gegen einander kehren, und eher vom Streit nicht ruhn, bis ihre Leiber wieder den Boden küssen.“⁸⁵

Das Schöne des Kunstwerks, „in welches die Zerstörung selbst sich wieder auflöst“⁸⁶, vergegenwärtigt zwar leibhaftig die Möglichkeit einer heilen Welt, aber nur je und je, niemals endgültig, die „Bildung“ muß dem Unförmigen und Furchtbaren immer wieder neu abgerungen werden. So ist dem Menschen jene letzte Versöhnung, in der „Erscheinung“ und „Wirklichkeit“ zusammenfallen⁸⁷, nur auf Hoffnung gegeben. Das ist der Grund, warum Moritz von einem über jedes einzelne Kunstwerk hinausliegenden „ewigen Schönen“ spricht, das auch über Zerstörung und Bildung noch erhaben ist. Er meint damit die Schöpfungsordnung in Gott selbst, in der es keinen Unterschied zwischen Erscheinung und Wirklichkeit gibt, und die sich im einzelnen Kunstwerk immer nur als punktuelle Begegnung von Zerstörung und Bildung spiegeln kann. An die Stelle des humanitären Fortschrittsoptimismus ist die im Wirklichen höchst verletzbare Sicherheit des ästhetischen Trostes getreten.

Moritz hat die allein der Bildungskraft des Schönen zugetraute Heilswirkung in dem Aufsatz „Die Signatur des Schönen“ eindringlich als Versöhnung in der geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit unaufhebbarer dialektischer Gegensätze beschrieben. Dort faßt er zusammen:

Und wo könnten auch wohl die unzähligen Widersprüche, die wir im Kleinen und im Großen wahrnehmen; der Druck der Ungleichheit, die Entzweiung des Gleichen; der Raub des Eingreifenden, der Neid des Ausschließenden; die Verdrängung des Mächtigen, die Rachsucht des Verdrängten; die Empörung des Niedrigen; der Fall des Erhabnen; und alle die gegen einander streitenden Kräfte sich endlich in eine sanftere Har-

⁸⁵ Schriften, S. 91.

⁸⁶ Ebd., S. 92.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 93.

monie verlieren, als in den reinsten Verhältnissen der Bildung, welche zuletzt alle diese Widersprüche in sich selber auflöst und vereinigt? –

In welcher der Druck des Ungleichen seine Tyrannei; die Entzweiung des Gleichen ihre abneigende Feindschaft; der Raub des Eingreifenden seine zerstörende Gewaltbarkeit; der Neid des Ausschließenden, die Verdrängung des Mächtigen ihre Ungerechtigkeit; die Rachsucht des Verdrängten ihre Unversöhnlichkeit; die Empörung des Niedrigen ihren Haß, und der Fall des Erhabnen seine Schmach verliert⁸⁸.

Wie unmittelbar dieses „ästhetische Glaubensbekenntnis“ in Moritz' reale Existenz eingriff, zeigt ein bemerkenswerter Brief, den er wenige Monate nach seinem Weimarer Aufenthalt an Goethe geschrieben hat. Er bezieht sich auf den „Tasso“, von dessen Entstehen Moritz in Weimar teilnehmender Zeuge gewesen und von dem ihm Teile inzwischen in der endgültigen Gestalt bekannt geworden waren⁸⁹. Die Lektüre des Goetheschen Werks fiel in den Zeitpunkt einer seiner verzweifelten, depressiven Gemütslagen, während deren es ihm unmöglich war, das Wort an den verehrten Dichter zu richten – „denn wir müssen nur *Lebensbriefe* an einander schreiben“⁹⁰. In seinen Zeilen bekennt Moritz dann, wie tief ihn der „Tasso“ bewegt habe: „In dem Zustande hat der Tasso etwas Balsamisches für mich gehabt, was aber in mir zu Todtenähnlich wurde.“⁹¹

„Balsamisch“ und „Todtenähnlich“, das klingt wie Chiffren für die Entgegensetzungen in der „Bildenden Nachahmung“ und in der „Götterlehre“. Das volle Ausmaß der „Zerstörung“ trifft ihn, zugleich aber auch die heilende Kraft der „Bildung“. Die knappe Charakteristik des Dramas, die Moritz anfügt, zeigt, wie kongenial er die Dichtung zu verstehen vermochte. Er berührt sogleich das Zentrum des Stücks, jenen

⁸⁸ Ebd., S. 101. – Im Erstdruck in der akademischen Monats-Schrift (1789) steht statt „Mächtigen“ im ersten Abschnitt unseres Zitats „Rechten“, im zweiten „Geraden“. Da ein Druckfehler in diesem Doppelfall nicht wahrscheinlich ist, hat Moritz wohl aus Gründen der inneren Konsequenz beim Wiederabdruck der Abhandlung in der „Großen Loge“ (1793), der unsere Lesart folgt, statt des Verdrängten das Verdrängende gesetzt.

⁸⁹ Goethe arbeitete, während Moritz sein Hausgenosse in Weimar war, am zweiten und dritten Akt des „Tasso“. Caroline Herder berichtete im Brief vom 12. Dezember 1788 ihrem Mann: „Goethe grüßt Dich herzlich. Moritzens Gegenwart thut ihm sehr gut, und er muß so lange hier bei ihm bleiben, bis *Tasso* fertig ist.“ (Herders Briefwechsel, aaO., S. 190.) – Goethe selbst notierte (in einem 1820 entworfenen „Biographischen Schema“ für das Jahr 1788/89 = Gräf, II, 4, 329): „Ankunft von Moritz. – Anteil desselben an meinem ‚Tasso‘, der eben fertig wurde.“

⁹⁰ Schriften, S. 325.

⁹¹ Ebd., S. 326.

tragischen Untergang des Künstlers, der allein noch durch die gestaltenbildende Phantasie in der Form des Kunstwerks selbst versöhnt werden kann: „Der Tasso ist nun einmal das höchste Geistige, die zarteste Menschheit, welche auch von der Sanftesten und weichsten Umgebung gedrückt, sich ihrer Auflösung nähert; welche den Schwerpunkt verloren hat, der sie an die Wirklichkeit heftet, und daher auch erst in der Erscheinung ihre eigentliche Vollendung erreichen konnte. Die tragische Darstellung dieses Zarten, Geistigen, auf dem Punkte, wo es sich jammernd auflöst, und in sich selbst versinkt, ist gewiß das Höchste der Poesie, bei der freilich das Tiefste nicht minder Schön ist, sobald die Möglichkeit zu dem Höchsten einmal in der Seele daliegt.“⁹²

Erst in der Erscheinung sich vollenden – das begreift Moritz hier in eins als Gegenstand und als Form der Dichtung. Der Trost, den sie ihm gewährt, ist darum ausschließlich der einer Versöhnung durch die Kunstgestalt, der Zerstörung durch die *Bildung*. So kann er schreiben, daß der „Tasso“ – todtenähnlich – ihn entzückt und ihm Beruhigung und Freude gegeben habe: „Beruhigung, weil ich einen Punkt sehe, wo das Qualenvollste und Drückendste der menschlichen Verhältnisse in die mildeste Erscheinung sich vollendet; und Freude, weil dieser Vollendungspunkt mir so nahe erschienen ist.“⁹³

Die mythologischen Dichtungen der Alten und das Werk des großen zeitgenössischen Dichters bezeugen jeweils auf ihre unverwechselbare, geschichtlich bestimmte Art die gleiche menschliche Möglichkeit, das Ungeheure der Zerstörung gestaltend und umgrenzend zu bergen: *durch die Sprache der Phantasie*. „Jedes ächte Kunstwerk“, schrieb Moritz in dem angeführten Brief, „scheint mir gleichsam, wie vorher auspunktirt zu seyn, und zu seiner Zeit an die Reihe zu kommen.“⁹⁴ Der Wirklich-

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd., S. 327. – Die *Geschichtlichkeit* des Kunstwerks, seine *Notwendigkeit in der Reihe*, hat Moritz besonders am Verhältnis Homer–Goethe zu demonstrieren versucht. Klischnig (Erinnerungen, aaO., S. 211) berichtet davon, und Moritz schrieb selbst in dem Fragment gebliebenen Aufsatz „Der Dichter im Tempel der Natur“:

„Der höchste Stoff der wirkenden Kräfte ist vorweggenommen; das höchste Leben in der zerstörenden Feldschlacht unübertrefflich dargestellt. – Der Stoff der dulden- den Kräfte ist auch erschöpft – alle die Stürme des Schicksals sind durchkämpft – dulden- d kann niemand mehr, als der herrliche Odysseus, und standhafter niemand seyn, wie er – und doch sind menschliche Kräfte einmal der Dichtkunst höchster Stoff.“

Was bleibt dem strebenden, aufs höchste gespannten Bildungstribe, als die durch ihr Übermaß sich selbst zerstörende, in jeder unschuldigen Äußerung ihrem Untergange unaufhaltsam zueilende Lebenskraft, in ihrem innern Kampfe: so entstand die

keit wird es nur dann gerecht, wenn es nicht vor ihr flieht, aber sich auch nicht mit ihr vermischt, sondern ihr von seinem in sich vollendeten Spielraum aus ihr Bild als ein durchsichtiges Ganzes zurückspiegelt. Dies deutlich zu machen, war auch Moritz' „Gesichtspunkt“ in der „Götterlehre“: „Alle diese Dichtungen aber waren gleichsam nur der Widerschein vom Gefühl erhöhter Menschheit, der sich aus dem Spiegel der ganzen Natur zurückwarf und wie ein reizendes Blendwerk über der Wirklichkeit gaukelnd schwebte“⁹⁵.

aller Herzen sich bemeisternde Erzählung von Werthers Leiden, worinn sich nun aufs neue wieder die ganze Menschheit spiegelt.

Ein Werk, das unter allem, was die neuere Dichtkunst schuf, der griechischen Einfachheit, Würde, und Wahrheit am nächsten kömmt, und doch, wie mitten aus dem täglichen Leben herausgehoben, von unsrer Welt und unsren Sitten ein daurender Abdruck ist.

Sein Stoff, der einzige noch unbenutzte, der dem Homer nachgeschaffen und gleich gebildet, die einzige noch wahre mögliche Epöee unsrer Zeiten ward“ (Schriften, S. 161).

Mit Geschichtlichkeit glauben wir allein die hier von Moritz intendierte Überzeitlichkeit in der Zeitlichkeit und als Zeitlichkeit hinlänglich bezeichnen zu können.

⁹⁵ Götterlehre, S. 267.

ÜBER GOETHES BRIEF AN BEHRISCH VOM 10. NOVEMBER 1767

Von Albrecht Schöne

„Allein ich muß dich auch lesen lernen“, schrieb der 16jährige Johann Wolfgang Goethe im Dezember 1765 an seine Schwester Cornelia nach Frankfurt und notierte ihr, was sie sich zu diesem Zweck aus der väterlichen Büchersammlung heraussuchen oder vom Onkel Textor aus der Stadtbibliothek mitbringen lassen sollte. Keine Romane. „Diese verbiete ich dir hiermit völlig, den einzigen Grandison ausgenommen den du noch etlichemahl lesen kannst, aber nicht obenhin, sondern bedächtig.“ Lesenswert hingegen nannte er neben Richardsons Briefroman und einigen anderen Texten „die Briefe der Fr. von Montier“, „die Lettres de Md. Montague gleichfalls“, „ferner Epistole di Cicerone“. Und er fügte hinzu: „bey jedem auf die Sprache, die Sachen und die Wendungen womit die Sachen gesagt sind gesehen. Nur das mercke bey Ciceros briefen du must sie aussuchen.“¹

Beim Lesen von Briefen auf die Schreibart zu achten, nicht allein die Inhalte wichtig zu nehmen, sondern ebenso deren sprachliche Vermittlung, war selbstverständlich, solange die Briefkunst, wie die Dichtkunst oder die Redekunst, noch durch Regelbücher und Sammlungen von Musterstücken gepflegt wurde. Was der Leipziger Student seine Schwester lehren wollte durch Ratschläge für ihre Lektüre und durch stilkritische Anmerkungen zu den Briefen, die sie ihm schrieb, hatte er eben selbst gelernt bei Christian Fürchtegott Gellert, dem Professor der Moral, Poesie und Beredsamkeit, dessen praktische Übungen in „deutschen und lateinischen Ausarbeitungen zur Bildung des Verstandes und des Stils“ er in seinem ersten Semester besuchte und dessen in den deutschen Bürgerhäusern weit verbreitete „Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“ auch in der väterlichen Bibliothek in Frankfurt standen².

¹ WA IV, 1, S. 27 f. – Zu den angeführten Titeln vgl. die Anmerkungen in der Hamburger Ausgabe von Goethes Briefen, Bd. 1, 1962, S. 532 f.

² Gellerts Briefsteller, dem 1742 in den „Belustigungen des Verstandes und des Witzes“ seine „Gedanken von einem guten deutschen Briefe, an den Herrn F.H.v.