

Berliner Beiträge
zur neueren
deutschen Literaturgeschichte

Herausgegeben von Hans Schumacher

Band 13



PETER LANG

Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

Helmut Buchholz

**Perspektiven
der Neuen Mythologie**

Mythos, Religion und Poesie
im Schnittpunkt von Idealismus
und Romantik um 1800

BM 1260 B919



PETER LANG

Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Buchholz, Helmut:

Perspektiven der Neuen Mythologie : Mythos, Religion und
Poesie im Schnittpunkt von Idealismus und Romantik um 1800 /
Helmut Buchholz. - Frankfurt am Main ; Bern ; New York ; Paris :
Lang, 1990

(Berliner Beiträge zur neueren deutschen
Literaturgeschichte ; Bd. 13)

Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1989

ISBN 3-631-42653-4

NE: GT



Institut f. Dogmatik
Inv. Nr. 11300

D 188

ISSN 0721-2984

ISBN 3-631-42653-4

©Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1990

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 5 6 7

MEINEN ELTERN

in Dankbarkeit gewidmet.

stiftung (Dionysos gegen den Gekreuzigten) führten. Die Gemeinschaft und Solidarität stiftende Wirksamkeit des Mythischen suchte man verzweifelt außerhalb der überlieferten religiösen Strukturen seiner Gesellschaft, nämlich der Kirche, sozusagen in "Reinkultur" in einer Art alchimistischem Kolben zu erzeugen. Dies nannte man "Neue Mythologie", hergestellt aus den Formen aller bekannten Mythen, d.h. insbesondere aus der antiken Mythologie der Polis- und Kosmosreligion und der christlichen Offenbarung des Jenseitsglaubens. Da beide sich widersprachen, da ein christlicher "Mythos" nicht existiert, da man dem Christentum wegen seiner Weltflucht Apollitie vorwarf (Hegel, Nietzsche), auf das Christentum aber nicht verzichten wollte oder konnte, bis Nietzsche sich eine Entscheidung zwischen beiden Religionsformen abzwang, entstand in den Entwürfen eine unheilbare Zweideutigkeit, die die Paradoxie des Verhältnisses von Mythos und Logos, von Einzelnem und Kollektiv, von Wissenschaft und Dichtung, Erkenntnis und Darstellung, Freiheit und Notwendigkeit, Geist und Natur, Fortschritt und Wiederkehr umgriff.

Also ein im Grunde zum Scheitern verurteiltes Unternehmen, das der Neuen Mythologie. Aber nicht alles, was in der Wirklichkeit scheitern muß, ist auch sinnlos in sich. Nicht einmal die Vollendung in der großen mythischen Dichtung, die man als eine gemeinschaftsbildende und neue Autorität stiftende anvisierte, konnte gelingen, und doch sind die in der vorliegenden Dissertation vorgestellten und analysierten Entwürfe, Programme, Reden und Hymnen, die sich dieser übermenschlichen Aufgabe widmen, gerade in ihrer letztendlichen Vergeblichkeit Hinweise auf eine Abwesenheit, die immer im Gedächtnis behalten werden muß, wenn ein humanes Dasein möglich sein soll. Nur die Erkenntnis der Abwesenheit - denn was der "Mythos" wirklich ist, wird man niemals feststellen können, da er um so mehr zurückweicht, je näher man ihm kommen will - könnte seine Anwesenheit herstellen, um es wieder paradox zu sagen.

Hans Schumacher

INHALTSVERZEICHNIS

	pag.
EINLEITUNG	13
I. Kapitel	
IDIOLATRIE DER VERNUNFT	
Ansprüche und Ambivalenzen rationalistischer	
Mythendeutung	19
II. Kapitel	
URSPRUNGSWELT	
Die Gestalt des Mythos bei Christian Gottlob Heyne ..	33
III. Kapitel	
ALLEGORIE ODER VERJÜNGUNG	
Herders poetologische Ortsbestimmung der Mythologie	
1. Mythologie als 'poetische Heuristik'	41
2. Die Idee einer erneuerten Mythologie des Nordens .	51
IV. Kapitel	
TYPOLOGIE DER VERGANGENHEIT	
Die Neubewertung paganer Mythologie und Religiosität	
bei Karl Philipp Moritz	
1. Welt der Phantasie	63
2. Entbehrte Götter	73

V.	Kapitel	
	ANBRUCH DER GÖTTERDÄMMERUNG	
	Phantasireligion und christliche Positivität im Horizont der Frühschriften Hegels	
	1. Stationen des Niedergangs	79
	2. <i>ELEUSIS</i> : Chiffre imaginiertes Ganzheit	90
VI.	Kapitel	
	"DIE FEIER DES LEBENS MYTHISCH FEIERN"	
	Hölderlins <i>Fragment philosophischer Briefe</i>	
	1. Zur Struktur religiöser Erfahrung	101
	2. Zur Konstitution mytho-poetischer Vorstellungen .	110
	3. Die Wortwerdung des Göttlichen	115
VII.	Kapitel	
	"ALLGEMEINE FREIHEIT UND GLEICHHEIT DER GEISTER!"	
	Die Idee einer Neuen Mythologie im Ältesten <i>Systemprogramm des deutschen Idealismus</i>	
	1. Überlieferung des Textes	119
	2. Ethik und Metaphysik	123
	3. Ansichten einer künftigen Physik	126
	4. Wider den Maschinenstaat	127
	5. Das Projekt einer ästhetischen Philosophie	130
	6. Das Programm der Neuen Mythologie	134

VIII.	Kapitel	
	POLITISCHE MYTHOLOGIE	
	Kultwesen und Profansymbolik im revolutionären Frankreich	
	1. Diesseits und jenseits des Rheins	139
	2. Religion und Neue Mythologie der Revolution	151
IX.	Kapitel	
	BUCH DER BÜCHER VS. ENCYCLOPÄDIE	
	Konzepte frühromantischer Sinnintention	165
X.	Kapitel	
	ROMANTISCHER SYNKRETISMUS	
	Friedrich Schlegels <i>Rede über die Mythologie</i>	
	1. Der <i>fehlende Mittelpunkt</i> : Die Situation des Autors um 1800	179
	2. An der Zeitenwende einer Neuen Mythologie	187
	3. Idealismus und Neue Mythologie	193
	4. Stichworte zur Poesie	202
	5. "Epideixis der Unendlichkeit"	206
	6. Wiederkehr der Götter?	211
XI.	Kapitel	
	ALTE UND NEUE MYTHOLOGIE	
	August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen 'Über schöne Literatur und Kunst' von 1801/2	
	1. Jena in Berlin	217
	2. Sprache - Poesie - Mythos.....	220
	3. Historizität und Universalität mythopoetischer Vorstellungen	227

	pag.
ANMERKUNGEN	239
LITERATURVERZEICHNIS	275

EINLEITUNG

"Ohne Mythos aber geht jede Cultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schliesst die ganze Culturbewegung zur Einheit ab."

Friedrich Nietzsche, 'Geburt der Tragödie'

Mythos und Mythologie bildeten ursprünglich zusammen mit Dichtung und Religion eine lebendige Einheit. Die sinnstiftende Kraft der Mythen entschwand jedoch mit dem Verlust ihres religiösen Geltungsanspruchs. Die einst in Dichtung, Religion, Mythos und Kultus zu einem Leib verschmolzene Weisheit (*sophía*) verwandelte sich mit der weiteren Ausdifferenzierung der logisch-dialektischen Vermögen in Philo-Sophie. Spätestens seit Aristoteles wurde der Mythos dann als 'Fabel' verstanden, mithin zu einem bloßen Erzählstoff verkürzt, der sich überdies nach Gutdünken den jeweiligen Erfordernissen anpassen ließ. - Nach der Renaissance ist die Zeit um 1800 die zweite Epoche der Neuzeit, in der sich das Interesse am Mythos neu artikulierte. Die unmittelbare Vorgeschichte dieser Wiederaneignung sei deshalb in kurzen Zügen dargestellt.

Der im 18. Jahrhundert in Europa eingeleitete Aufklärungsprozeß schuf ein geistig-kulturelles Klima, in dem eine allein- und allgemeinverbindliche religiöse Weltdeutung nicht mehr gedeihen konnte. Es wäre jedoch nur die halbe Wahrheit, wollte man aus den Fortschritten der wissenschaftlich-technischen Entwicklung und der sich parallel vollziehenden Rationalisierung des gesellschaftlichen Lebens unmittelbar ein Defizit an Sinnorientierung ableiten. Das christliche Sinnversprechen hatte in den von der Aufklärung erfaßten Kreisen zwar unbestreitbar seinen einstigen Geltungsanspruch eingebüßt, doch ist dies

die stetige Erneuerung der dichterischen Sprache und ihr weltbildendes ('fictionales') Potential. [41] Insofern mag der 'Apfel Idunens' auch als Andeutung eines Prozesses zyklischer Wiederkehr zu deuten sein: er verbürgt die unablässige Erneuerung von Sprache und dichterischer Einbildungskraft, ohne daß diese sich in ihrer Substanz aufzehren.

Kapitel IV

TYOLOGIE DER VERGANGENHEIT

Die Neubewertung paganer Mythologie und Religiosität bei Karl Philipp Moritz

"Die Welt der Götter ist kein Objekt
weder des bloßen Verstandes noch der
Vernunft, sondern einzig mit der
Phantasie aufzufassen."

Schelling, 'Philosophie der Kunst'

1. Welt der Phantasie

Die *Götterlehre* [1] galt lange Zeit als das erfolgreichste Buch von Karl Philipp Moritz. Die Grundkonzeption des Werks entstand in jenem "gelobten Lande" jenseits der Alpen, in das Moritz aus seinem "Schulkerker entflohen" [2] war. Dort lernte er gegen Ende des Jahres 1786 auch Goethe näher kennen, dessen Italienreise mit seiner eigenen zeitlich in etwa zusammenfällt. [3] So ist denn auch davon auszugehen, daß die im Sommer 1787 mit Goethe in Rom geführten Gespräche die endgültige Gestalt der *Götterlehre* entscheidend mitprägten. [4] Zwar lassen die von Moritz in den Text eingearbeiteten Gedichte Goethes nicht unbedingt auf ein einseitiges Meister-Jünger-Verhältnis schließen, so aber doch auf den Versuch, eine geistige Wahlverwandtschaft anzudeuten. [5] Wie auch immer eine Bewertung hierzu ausfallen mag: die *Götterlehre* hat in jedem Fall den Stellenwert eines eigenständigen Beitrags im Rahmen der zeitgenössischen Mythologie-Diskussion. Abgesehen von seiner neuen Bestimmung der Mythologie, die im folgenden dargestellt werden soll, ist das Werk auch im Hinblick auf seine Nachwirkung bis in die Romantik hinein (namentlich Schellings Bild der griechischen Mythologie

ist entscheidend von ihm beeinflusst) von ideengeschichtlichen Interesse.

Mit der Götterlehre verfolgt Moritz eine in erster Linie pädagogische Zielsetzung; ebenso gehen bestimmte Topoi seiner ästhetischen Schriften in das von ihr entfaltete Mythologiekonzept mit ein. In der Selbstanzeige des Buches im *Teutschen Merkur* (August 1789) bezeichnet Moritz das Werk ausdrücklich als "Mythologisches Lehrbuch" [6], allerdings nicht ohne sich gegenüber anderen abzugrenzen:

"Wenn das Studium der Mythologie nützlich werden soll; so muß es erst an und für sich interessant gemacht werden. Das wird es aber nicht durch bloß historische Bearbeitung, welche bisher in allen mythologischen Lehrbüchern geherrscht hat." [7]

Ob nun Moritz von der 'Nützlichkeit' einer Beschäftigung mit Mythologie (nach den Maßstäben des bürgerlichen Erwerbslebens beurteilt) tatsächlich überzeugt war, darf im Hinblick auf das später vorgelegte Werk getrost bezweifelt werden; es handelt sich dabei wohl eher um eine Floskel, mit welcher auch der Thematik kritisch gegenüber stehende Leser in den Kreis der potentiellen Subskribenten des Buches miteinbezogen werden sollten. So scheint denn auch der Akzent mehr auf der Aktualisierung des Stoffes zu liegen, also der Aufgabe, geschichtliche Überlieferung 'interessant' zu machen, d.h. für eine zeitgemäße Aneignung aufzubereiten. Weiter heißt es in der Ankündigung:

"Ein mythologisches Lehrbuch kann aber nie zu dem wahren Verständnis der Alten führen, wenn es ihre schönen Dichtungen nicht selber, im poetischen Sinn genommen, als schön wieder darstellt, und sie im Ganzen als eine höhere Sprache, als schöne Symbole nimmt, wodurch die Alten das Wesen der Dinge bezeichneten, der ungeheuern Masse, Erde, Meer und Luft Umriß und Bildung gaben, und auf die Weise das Leblose gleichsam beseelten, und es sich wieder näher brachten." [8]

Moritz interessieren die antiken Mythen in ihrer poetischen Form; es geht ihm also nicht so sehr um den historischen Gehalt oder religiöse Wahrheit. Denn werden sie wirklich, wie er fordert, als 'schöne Dichtungen' aufgefaßt, dann darf es nicht darum gehen, ihrem (erloschenen) mystischen Sinn nachzuforschen, vielmehr muß sich die Aufmerksamkeit darauf richten, sie

als ein ästhetisches Zeichensystem ('schöne Symbole' - 'höhere Sprache') zu betrachten. Entsprechend dem von Moritz zugrunde gelegten Verständnis bemißt sich der Gehalt mythischer Vorstellungen somit nicht an der Faktizität eines historischen Befunds. Wirklichkeit heißt hier *gedichtete Wirklichkeit*, sie ist Vorstellungs- und Ausdruckswelt, nicht aber ein sog. verifizierbarer Sachverhalt:

"Kurz, die Mythologie der Alten muß in dem Sinne genommen werden, wie sie von den Dichtern selbst genommen und angewandt ist. - Ihre Entstehung bleibt immer etwas Untergeordnetes, Zufälliges, worauf es bey einem mythologischen Lehrbuche, welches zu einer Einleitung in die klassischen [!] Dichter bestimmt ist, weit weniger ankommt, als auf den Geist des Ganzen, welcher die Dichtungen beseelt." [9]

Der 'Geist der Antike' in seiner authentischen Gestalt tritt - so Moritz - in den poetischen Gebilden dieser Epoche zutage. Im Zentrum der Dichtungen stehen indes Mythen - sie sind es auch, die den 'Geist des Ganzen' repräsentativ zum Vor-Schein bringen. Die mythischen Vorstellungen besitzen dabei gegenüber den 'Sachverhalten' der empirischen Welt einen Sonderstatus, gleichsam eine imaginative Immunität. Klammert man die *Genese* der mythischen Vorstellungen einmal aus (wie die Moritzsche Betrachtungsweise dies im übrigen auch nahelegt), so gilt für den Mythos dasselbe wie für Kunstwerke überhaupt: beide fallen unter die ästhetische Kategorie des *in sich selbst Vollendeten*.

Für den ästhetischen Klassizismus (i.e. für Moritz) ist *wahre Kunst* immer auch *schöne Kunst*: Wahrheit und Schönheit sind ebenfalls die Signa des *vollendeten Kunstwerks*. Das vollendete Kunstwerk ist schön kraft seiner "innere[n] Zweckmäßigkeit" (MW, 547). Das aus dem funktionalen Zusammenhang des bloß Nützlichen herausgehobene Artefakt *ruht* in sich. Demgegenüber wird der Sinn der *nützlichen* Dinge von deren *äußerer Zweckmäßigkeit* (also ihrer Beziehung auf ein Anderes) bestimmt:

"Der bloß nützliche Gegenstand ist [...] in sich nichts Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es erst, indem er in mir seinen Zweck erreicht, oder in mir vollendet wird. - Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck in den Gegenstand 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; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe" (MW, 543).

Mit dem Theorem der *inneren Zweckmäßigkeit* vertritt Moritz (gegenüber wirkungsästhetischen Prämissen) konsequent die *Autonomie des Kunstwerks*. Diese Bestimmung will besagen, daß das Kunstwerk in seiner Objektivität zwar einerseits "ohne Bezugnahme auf das aufnehmende Subjekt" besteht, andererseits jedoch "nur durch dieses festgestellt werden kann". [10] Für das Verständnis des Schönen ergibt sich daraus zwar die Zurückweisung jeglicher Einbindung von Kunst und Dichtung in externe operationale Zusammenhänge, jedoch keineswegs eine Abschottung gegenüber dem Betrachter; das "Schöne" hat

"seinen Zweck nicht außer sich, und ist nicht wegen der Vollkommenheit von etwas anderem, sondern wegen seiner eignen innern Vollkommenheit da. Man betrachtet es nicht, insofern man es brauchen kann, sondern man braucht es nur, insofern man es betrachten kann. Wir bedürfen des Schönen nicht so sehr, um dadurch ergötzt zu werden, als das Schöne unserer bedarf, um erkannt zu werden" (MW, 544).

Der Maßstab für die *Autonomie des Kunstwerks* ist demzufolge dessen *Vollendung in sich selbst*; allerdings wird mit dieser Formalbestimmung über den Gehalt, also das inhaltliche und stoffliche 'Material', noch nichts entschieden. Moritz führt diese Frage in seiner Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von 1788 näher aus: Das *vollendete Kunstwerk* entsteht in Anlehnung an die Schöpfungsprinzipien der Natur; "das echt Schöne, als [...] Inbegriff aller harmonischen Verhältnisse des großen Ganzen der Natur" (MW, 564), ahmt darum auch im Einzelnen "die große Harmonie des mitempfundenen Ganzen nach" (l.c., 570). Der Künstler ist dabei ein Schöpfer zweiten Grades, ein 'second maker' im Sinne von Shaftesburys *Soliloquy*, durch dessen Darstellung die innere Ordnung der Dinge überhaupt erst zum Vorschein kommt:

"Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur; welche das noch mittelbar durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren großen Plan gehörte" (l.c., 560).

Das *in sich vollendete Kunstwerk* ist den selben strukturellen Gesetzmäßigkeiten unterworfen wie die 'Natur im Großen'. [11] Die Aufgabe des *Künstlers* besteht nun darin, die Struktur analogie zwischen diesen beiden Seinsbereichen zu realisieren, indem er versucht, "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]

Nach Maßgabe der von Moritz zugrundegelegten Prämissen besitzt der Künstler einen gleichsam kosmischen Auftrag: seine 'Sendung' besteht in der Therapie des entfremdeten modernen Bewußtseins und der Aufrichtung des beschädigten Lebens durch die Schaffung einer idealischen Kunstwelt, die, wie betont wird, nicht 'frei erfunden', sondern nach dem Muster des 'wahren Seins' konzipiert ist. [13] Doch schon in Gestalt der Mythen dient Kunst der Lebensbewältigung. Die mythischen Berichte und Erzählungen transzendieren die Widersprüche des menschlichen Daseins samt dessen Unverfügbarkeit und Kontingenz auf eine andere Ebene; dadurch ermöglichen sie, ähnlich wie die Traumarbeit, eine vorübergehende Lösung aus der Gewalt seines übermächtigen Zwangs. Diesem Verständnis entsprechend ist die Mythologie ein Teilbereich der Kunst; die *mythologischen Dichtungen der Alten* - so der Untertitel der *Götterlehre* - fallen damit gleichermaßen unter die Bestimmung des *in sich selbst Vollendeten*. [14] So heißt es im dritten Teil von Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien*: "Wo die Harmonie des Ganzen einen Namen erhielt, da enthüllte sich das Schöne; es mochte nun Apollo, Jupiter oder Minerva heißen" (MW, 428).

Im programmatischen Einleitungsteil der *Götterlehre* stellt Moritz seinen neuartigen *Gesichtspunkt für die mythologischen Dichtungen* vor. Wie der - für ihn eminent wichtige - Begriff des 'Gesichtspunkts' andeutet, soll mit dem Werk eine bestimmte *Perspektive* gegenüber dem behandelten Material eingenommen werden. [15] Dieser - im Verhältnis zu den Vorgängern - neue 'Gesichtspunkt' besteht bei Moritz darin, daß er den Mythen einen ihnen eigentümlichen *Kunstcharakter* zuspricht und sie damit zu *ästhetischen Gebilden* aufwertet:

"Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden. Als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhang der wirklichen Dinge herausgehoben" (MW, 611).

Daraus ergibt sich folgerichtig, daß sich eine allegorische Auslegung der überlieferten Mythen ebenso verbietet, wie die auf ein geschichtliches Substrat ausgerichtete Interpretation nach dem Verfahren des Euhemerismus. Moritz verwirft zwar den Reduktionismus der traditionellen Deutungsschemata, läßt aber dennoch bestimmte Elemente gelten. So räumt er ein, "daß in den mythologischen Dichtungen zugleich eine geheime Spur zu der ältesten verlorengegangenen Geschichte verborgen" (ib.) liege. Allerdings ändert dies nichts an der Losung, "das, was Sprache der Phantasie oder mythologische Dichtung" sei, "auch bloß als solche zu betrachten und vor allen voreiligen historischen Ausdeutungen sich [zu] hüten" (MW, 614). Dies besagt jedoch nicht, daß die *mythologischen Dichtungen der Alten* in dem indifferenten Bedeutungsfeld eines 'Sowohl-Als-auch' oszillieren. Die von Moritz etwas umständlich zurückgehaltene Pointe läuft klar darauf hinaus, eine von außen herangetragene historische oder allegorische Interpretation auszuschließen:

"Die Göttergeschichten 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 Geschichten zu verwandeln sucht" (l.c., 611sq.).

Moritz reklamiert für die ästhetische Sphäre einen immanenten Sinngehalt. Eine Instrumentalisierung von Kunst und Mythologie als Medien variabler Bedeutungen läuft dem Anspruch eines *in sich vollendeten Ganzen* zuwider; das Schöne spricht aus und für sich selbst:

"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. [...]"

Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganze sey." [16]

Moritz nimmt damit eine dezidierte Gegenposition zu Winckelmann ein, dessen Begriff der Allegorie gerade das rationale Element innerhalb des Ästhetischen unterstreicht. Ging es Winckelmann noch darum, die bildenden Künste mittels Allegorie dem begrifflich-abstrahierenden Denken anzunähern, so sieht Moritz den Vorzug des Schönen in Kunst und Mythologie demgegenüber darin, daß sich beide einer 'höheren Sprache' bedienen, deren Wirkungsfeld jenseits des Logisch-Abstrakten liegt: "Die Natur des Schönen besteht ja eben darin, daß sein innres Wesen außer den Grenzen der Denkkraft [...] liegt" (MW, 564). Dies zeigt sich schon an der Komposition der *Götterlehre*, über deren Darstellungsweise Schrimpf bemerkt, daß es sich dabei um "keine lexikalische Aneinanderreihung von Gestalten und mythischen Vorgängen" handele, sondern um "die fast rhythmisch zu nennende, sorgfältig abgestimmte Entfaltung eines Werde- und Gestaltungsprozesses". [17]

Die antiken Götter- und Heldenfiguren sind Gebilde der Phantasie. Sie erscheinen als Produkte der gestalterischen Tatkraft, ihre plastisch-sinnliche Objektivität ist ein kongenialer Ausdruck der kreativen Eigengesetzlichkeit des Schönen:

"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 scheuet den Begriff einer metaphysischen Unendlichkeit und Unumschränktheit am allermeisten, weil ihre zarten Schöpfungen, wie in einer öden Wüste, sich plötzlich darin verlieren würden" (MW, 611).

Die konkret-gestalthafte Bildung der Götterfiguren steht in einem manifesten Widerspruch zur Vorstellung einer opaken, omnipräsenten Gottheit. Moritz' Aversion gegen die christliche (besser: paulinische) Vorstellung einer transzendenten Sinngebung, die allem Leiblichen zu entrinnen strebt, ist ein zentrales Motiv seiner Bewertung der antiken Mythologie:

"Das Unendliche, Unbegrenzte ohne Gestalt und Form ist ein untröstlicher Anblick. Das Gebildete sucht sich an dem Gebildeten



festzuhalten. Und so wie dem Schiffer, der Land erblickt, sein Mut erhöht und seine Kraft belebt wird, so ist für die Phantasie der tröstliche Umriß einer Menschenbildung das sichere Steuer, woran sie auf dem Ozean der großen Erscheinungen der Natur sich festhält.

Dies Gefühl war bei den Alten vorzüglich lebhaft. Die unendlichen Massen, die den Menschen umgeben, Himmel, Erd und Meer erhielten in ihrer heitern Imagination Bildung und Form" (MW, 662).

Das Schöpfungsprinzip der mythenbildenden Phantasie ist an der Abfolge ihrer Gestalten ablesbar: von den grenzenlosen Urkräften (Chaos, Nacht, Finsternis), über die vorolympischen Gottheiten, bis hin zu den späten Heroen verläuft die Entwicklungslinie einer sich ausdifferenzierenden Formung und Bildung des schöpferischen Vermögens; aus der Entwicklungslogik des Produktiven selbst folgt der "Übergang vom ungeformten Chaos zur differenzierten Gestalt". [18] Dergestalt beschreibt die Mythologie den langen Prozeß der Selbstwerdung der Menschheit. [19]

Das von Moritz entworfene Bild der antiken Mythologie entspricht in seiner Konzeption dennoch nicht den Vorstellungen eines idealisierenden Klassizismus; der in der Phantasie zum Austrag kommende Formwille mündet daher auch nicht in der Imagination einer in sich heiteren Götterwelt. In den Mythen spiegelt sich vielmehr ein immerwährender Kampf zwischen 'Bildung' und 'wilder Zerstörung'. Diese beiden Kräfte gleichen in der widerstrebenden Fügung des "ganz Entgegengesetzten" (MW, 670, 693 et al.) den Naturerscheinungen:

"Die Phantasie setzt ihren Göttergestalten keine Schranken, sie läßt bei jeglicher den herrschenden inwohnenden Trieb in seinem weitesten Umfange spielen und führt ihn gern bis auf den Punkt des Schädlichen hin; eben weil in diesen Dichtungen die großen Massen von Licht und Schatten und die furchtbaren Gegensätze in der Natur sich zusammendrängen, die sonst das Auge nur zerstreut und einzeln wahrnimmt, und weil gewissermaßen jede Göttergestalt das Wesen der Dinge selbst, aus irgendeinem erhabenen Gesichtspunkt betrachtet, in sich zusammenfaßt" (MW, 699).

Bildung und Zerstörung stehen dergestalt in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Dabei bezeichnet 'Bildung' nicht nur ein ordnendes Prinzip, sondern, ähnlich dem Apollinischen bei Nietzsche, auch Kälte und Strenge; 'Zerstörung' wiederum bein-

haltet, ähnlich dem Dionysischen, ebenso ein Lebendig-Rauschhaftes. In den mythologischen Dichtungen herrscht deshalb die Tendenz, "die Zartheit des Gebildeten mit der Stärke des Ungebildeten" (MW, 662) in einen gestalthaften Einklang zu bringen, so daß die eigentliche schöpferische Leistung der Phantasie in der 'Vereinigung des Entgegengesetzten' besteht. Apoll und Diana sind die herausragenden Beispiele einer solchen Verknüpfung:

"Apollo und Diana sind die verschwisterten Todesgötter; sie teilen sich in die Gattung: jener nimmt den Mann und diese das Weib zum Ziele; und wen das Alter beschleicht, den töten sie mit sanftem Pfeil, damit die Gattung sich in ewiger Jugend erhalte, während daß Bildung und Zerstörung immer gleichen Schritt hält" (MW, 670).

Apoll, "der Gott der Schönheit und der Jugend" (l.c., 669), verkörpert am großartigsten die Einheit der mannigfaltigen Gegensätze: "der, dessen Pfeil verwundet, heilt auch wieder" (l.c., 671). - Minerva, "die verwundende und die heilende, die zerstörende und die bildende", steht für das gleiche Prinzip: sie, die "an der tobenden Feldschlacht sich ergötzt, lehrt auch die Menschen die Kunst, zu weben und aus den Oliven das Öl zu pressen" (l.c., 678).

Die Götter der Antike erheben sich über dem Urgrund eines ewigen Werdens. Mit ihnen ersteht eine Welt des schönen Scheins, die den dunklen Daseinsgrund ästhetisch überformt - dies freilich ohne ihn gänzlich zu verdecken. So wie das Archaische, Dunkle als elementare Gewalt auch in den olympischen Lichtgestalten noch fortlebt [20], verweist die moralische Indifferenz selbst der vollendetsten Göttergestalten auf ein Walten der Ursprungsmächte jenseits menschlicher Sinngebung:

"der Mensch ist in diesen poetischen Darstellungen der höhern Wesen so etwas Untergeordnetes, daß auf ihn überhaupt und also auch auf seine moralischen Bedürfnisse wenig Rücksicht genommen wird. Er ist oft ein Spiel der höhern Mächte, die, über alle Rechenschaft erhaben, ihn nach Gefallen erhöhen und stürzen und [...] jeden Anschein von Eingriff in die Vorrechte der Götter auf das schrecklichste ahnden. Diese höhern Mächte sind nichts weniger als moralische Wesen. Die Macht ist bei ihnen der Hauptbegriff, dem alles übrige untergeordnet ist" (MW, 613).

In den autonomen Gestaltungen der Kunst und Mythologie offenbart sich das ewige Widerspiel von Bildung und Zerstörung im Medium des schönen Scheins. Innerhalb der "zarten Umrisse" (l.c., 626) der Ausdruckswelt wird das Elementare 'aufgehoben': Kunst und Mythologie partizipieren an diesem schöpferischen Potential und 'veredeln' es im selben Zuge. Im Schlußteil seines Aufsatzes *Über die bildende Nachahmung des Schönen* setzt Moritz sich mit dieser Frage eingehend auseinander:

"Sisyphus wälzt den Stein - Tantalus lechzt nach der von seinen Lippen ewig weichenden Flut. - Allein die Qualen sind nur dem Individuum schrecklich, und werden in der Gattung schön - 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 Wesen bleibt zurück" (MW, 576).

Die mythischen Bilder und Vorstellungen zeichnen sich durch einen spezifischen Wirklichkeitsbezug aus; das Feld ihrer 'Bedeutungen' liegt im Grenzgebiet zwischen Phantasie und Erscheinungswelt. Die mythische Wirklichkeit scheint der des Traums verwandt:

"Denn da die ganze Religion der Alten eine Religion der Phantasie und nicht des Verstandes war, so ist auch die Götterlehre ein schöner Traum, der zwar viel an Bedeutung und Zusammenhang in sich hat, auch zuweilen erhabene Aussichten gibt, von dem man aber die Genauigkeit und Bestimmtheit der Ideen im wachen Zustande nicht fordern muß" (MW, 623).

Durch den konzeptionellen Rahmen seiner *Götterlehre* - das Verständnis der Mythologie als einer Sprache der Phantasie und des Traums [21] - gab Moritz der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit dem Mythos neue Impulse. Jenseits der gängigen allegorisierenden oder historisierenden Sichtweise eröffnet dieser Ansatz die Perspektive, einen neuen, von der Dynamik permanenter Aktualisierung erfassten Mythos zu erfinden.

2. Entbehrte Götter

Moritz veröffentlichte 1791, also drei Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien, ein religionskundliches Werk: *ANTHOUSA oder Roms Alterthümer*. [22] Doch nicht nur das Erscheinungsdatum macht *Anthousa* zu einem "Parallelwerk" [23] der *Götterlehre*; von nachhaltigerem Interesse sind zweifellos die *thematischen* Berührungspunkte der beiden Bücher. Handelt die *Götterlehre* von dem *Vorstellungs-* und *Ideenbereich* der antiken mythischen Religion, so ist in *Anthousa* die *kultische Praxis* dieses Zeitalters, seine Feste und 'heiligen Gebräuche', Gegenstand der Darstellung. Eine weitere - freilich eher mittelbare - Parallele zwischen diesen beiden Werken besteht zudem in der aufgebotenen Masse der Realien, wobei der fast unüberschaubare Götterreigen von der Vielzahl der Feste eher noch überboten wird. Dieser Sachverhalt erschwert natürlich den Zugang; eine auf Details fixierte Betrachtung von einzelnen Festtagen oder -gebräuchen geriete zwangsläufig zu einer (schlechten) Paraphrase des Textes.

Das seit 1797 in seiner ursprünglichen Gestalt nicht wieder aufgelegte *Alterthümer*-Werk unterscheidet sich von der *Götterlehre* durch seine relative Unbekanntheit. [24] In Anbetracht der ähnlichen Thematik (und der sicherlich vergleichbaren literarischen Qualität) beider Schriften erscheint dies einigermaßen merkwürdig. Klammert man etwaige verlagspolitische Gründe einmal aus, so mag vielleicht eine Beobachtung weiter führen, die sich bei der Lektüre förmlich aufdrängt: während die Mythen, Göttergestalten und Ereignisse, von welchen die *Götterlehre* berichtet, sich zum kaleidoskopartigen Bild einer bunten Märchenwelt zusammenfügen, die trotz ihrer Ferne und Fremdheit eigenartig vertraut erscheint, hinterläßt die Lektüre der *Anthousa* (bei einer wohlgemerkt vergleichbaren Vielfalt des Dargestellten) einen vergleichsweise niederschmetternden Eindruck. Will man diesem Sachverhalt gerecht werden, erscheint es darum auch wenig aussichtsreich, bei der subjektiven Befindlichkeit des Lesers anzusetzen. Zu fragen wäre demgegenüber nach

der Art jener Erfahrungen, die sich bei der Lektüre untergründig mitteilen und es auch heute noch vermögen, Resonanz zu erzeugen.

Der von Moritz mit *Anthousa* unternommene "Versuch einer anschaulichen Darstellung der heiligen Gebräuche der alten Römer" (RA, V [Widmung]) steht im Zeichen einer Rückbesinnung auf die Wahrnehmungsmatrizes und affektiven Voraussetzungen der Festkultur in der römischen Antike, die, infolge der durchlaufenen Spanne zivilisatorischer Evolution, sich dem neuzeitlich-modernen Bewußtsein als lebendige Erfahrung entzogen haben. Dementsprechend lautet die Zielvorgabe des Buches, eine Neu- bzw. Wiederaneignung dieses versunkenen Teils der antiken Kultur einzuleiten. Die normative Gültigkeit der Antike steht dabei für Moritz außer Frage; sie bleibt auch in der Gegenwart Maßstab der Kultur:

"Man kennt aber die Menschheit keine glänzenderen Zeitpunkte ihrer Entwicklung, als die unter den Griechen und Römern. An diesen Zeitpunkten halten sich noch itzt die Begriffe von jeder höhern Menschenbildung fest" (RA, 4).

Mit *Anthousa* wird deshalb der emphatische Anspruch erhoben, der Menschheit

"das Edelste, was in ihr entstanden ist, so lebhaft wie möglich vor ihr Gedächtnis zurückzurufen, und vor ihre Einbildungskraft zu stellen, um das, wozu sie durch den Gebrauch ihrer Kräfte fähig ist, wieder fühlen zu lernen" (RA, 1).

Ein angemessenes Verständnis der religiösen Feste im 'alten' Rom wird, wie Moritz meint, von einer historisch-wissenschaftlich angelegten Betrachtung nicht erreicht. Es gilt vielmehr, ein lebendiges (d.h. existentiell motiviertes) Interesse an dieser Epoche der Vergangenheit zu entwickeln, um die melancholischen Abstürze des unglücklichen Bewußtseins zumindest im elegisch gebrochenen Blick auf ein ehemals geglücktes Leben aufzufangen. [25] Im Hinblick auf Moritz bedeutet dies, daß im Grunde sein eigenes Zeitalter der verdeckte Ausgangspunkt seiner religionskundlichen Betrachtungen ist: "aus dem Gefühl von Bedürftigkeit wird die Antike untersucht, und all das, was die Moderne entbehrt, scheint Moritz in der Antike reichlich

vorhanden und fügt sich zusammen zu einem Gegenbild. Es ist das Gefühl wesentlicher Armut in der Gegenwart, welches darüber entscheidet, was aus der Antike wieder 'lebendig' werden soll." [26]

Angesichts einer beinahe erloschenen Erinnerung an die kulturellen Errungenschaften der Vergangenheit liegt es in der Verantwortung des Einzelnen zu entscheiden, was dem Vergessen zu entreißen sei. In einem noch in Rom verfassten Brief an Herder skizziert Moritz den "Plan, ein gemeinnütziges Werk über die römischen Alterthümer [...] auszuarbeiten"; dabei gelte es, "das Wichtigere vor dem Unwichtigen [!], nach dem Grade des Interesse, den es noch itzt für die Menschheit haben kann, heraus zu heben, [...] so daß dadurch für das Ganze ein fester Gesichtspunkt gewonnen würde, woraus dasselbe in einem interessantem Lichte betrachtet werden, und zugleich, mit wohlthätigem Einfluß, auf den Geist, der es betrachtete, zurückwirken könnte" (MW, 867). Das Programm wird auf Seite 2 der *Anthousa* wiederholt: im Blick auf 'die Alten' soll die Anschauung eines geglückten Lebens neu erschlossen werden. Die Beschwörung einer intakten Vergangenheit taucht indessen die Gegenwart in ein fahles Licht der Ernüchterung.

Moritz betreibt keine historische Quellenforschung im strengen Sinne, noch richtet er seine Darstellung an den üblichen Standards wissenschaftlichen Vorgehens aus; seine 'Methode' ist die *Imagination* des Vergangenen:

"Rufen wir nun vor unsre Einbildungskraft ein Volk wieder ins Leben hervor, das einmal alles war, was der Mensch durch vereinigte Kräfte seyn kann, so blicken wir dadurch in einen Spiegel, der unser eignes Bild weit vollständiger und wahrer, als unsre Zeitgenossenschaft, uns entgegenwirft" (RA, 3).

Die Suche nach der verlorenen Zeit, auf deren Fährte Moritz sich mit dem *Anthousa*-Buch begibt, entspringt dem bekannten Zwiespalt zwischen Denkimpuls und Handlungshemmung: sein Trost besteht darin, "wenigstens in Gedanken das große Leben der Vorwelt noch einmal [zu leben], wenn es durch Thaten nicht mehr geschehen kann" (ib.). Gleichwohl erkennt Moritz, daß der zeit-

lichen Distanz eine gleichfalls unüberbrückbare historische Differenz entspricht:

"Jene schöne Laufbahn, welche die Alten zurücklegten, läßt sich nicht noch einmal von vorn anfangen, weil sich die günstigen Umstände, die dazu erforderlich waren, schwerlich so wieder zusammenfinden. Wir können von jener Zeit noch immer Blumen pflücken; aber ein Stamm scheint nicht mehr emporzukommen. Denn bei den gebildeten Nationen sind die menschlichen Dinge zu verwickelt geworden, und hemmen sich einander zu sehr, als daß etwas zur gehörigen Reife kommen könnte, welches Dauer und Schonung zu seinem Wachstum bedarf" (RA, 4).

Moritz' Gesichtspunkt bei der Betrachtung antiker Daseinsverhältnisse besteht in der Orientierung am "Vergnügen" (RA, 5), welches die jeweiligen Gegenstände gewähren. Als typisches Beispiel seien die am fünften April eines jeden Jahres stattfindenden *Megalesischen Spiele* herausgegriffen, bei denen zu Ehren der 'großen Mutter' (Cybele) "gottesdienstliche Spiele" (RA, 88) abgehalten wurden. Diese Spiele hatten theatralischen Charakter und dienten dem Zweck, "den niedergeschlagenen Gemüthern [...] wieder neue Lebenslust ein[zuf]löß[en]", um die so erweckte Freude mit der "Verehrung der Götter zu vereinigen" (RA, 89 sq.). In ähnlicher Weise waren auch die *Cerenalien* gestaltet, die wenige Tage später stattfanden. Im Rahmen der Beschreibung dieses Festes skizziert Moritz seine Sichtweise des römischen Kultwesens:

"Durch dies alles [sc. festliche Umzüge, szenische Darbietungen, Spiele und Festlichkeiten] wurde die Imagination immerwährend mit schönen und reizenden Bildern genährt. - Das Leben selbst verfloß in höherem Genuß, weil es sich, in allen Festen und Spielen sinnbildlich dargestellt, wiederfand, und sich selbst darin spiegelte und vervielfältigte" (RA, 93).

Die "Feste" und "Spiele der Alten" sind die Gegenstände einer 'eudämonistischen' Beschreibung der kultisch-religiösen Praxis im 'alten' Rom: in "Bezug auf den wirklichen Genuß des Lebens" verschmelzen so die angewandte 'Methode' und ihr 'Gegenstand' zum Imaginarium eines "schönen Alterthum[s]" (RA, 6). Moritz stellt darauf ab, daß die Feste der Frühzeit einen Zustand erzeugen, in welchem das Leben sich gewissermaßen selbst bestätigt. Dem christlichen Zerrbild der "Ertödtung" (RA, 80) wird derart die Vorstellung eines heiteren Daseinsgenusses

entgegengehalten. Mit der *Idealisierung* und *Typisierung* paganer Religiosität setzt Moritz neue Wertmaßstäbe fest, seine Intention ist eine "Art von erhöhte[m] irdische[n] Lebensgenuß" (RA, 20).

Moritz sieht in der antiken Festkultur eine Erhöhung und Heiligung der alltäglichen Wirklichkeit: "alles Religiöse [war] in das wirkliche Leben auf das innigste verwebt und verflochten", so daß "das ganze öffentliche und Privatleben selber, wie ein Fest, im hohen mit Tätigkeit verknüpften Lebensgenuß gefeiert wurde" (RA, 408). Dergestalt besteht eine Korrespondenz zwischen der religiösen und der ästhetischen Sphäre des Daseins: beides sind Residualbereiche, außerhalb gezielter Nutzenanwendung und operationaler Bestimmung. Sie unterliegen einer *autonomen Zwecksetzung*, die sich im Rahmen einer *Selbstbewegung der Zwecke* konstituiert.

Das von Moritz beschworene Altertum ist keiner geschichtlichen Epoche exakt zuzuordnen; *Anthousa* präsentiert ein *Idealbild*, nicht die geschichtliche Wirklichkeit *tel quel*. Menz spricht in seinem Aufsatz deshalb zurecht von einer "undatierbaren Welt". [27] Wie schon angedeutet, liegt die Intention des Werks eher im Entwurf eines Gegenmodells zur christlichen Daseinsflucht und Weltverleugnung. Gegen ein Verständnis des Christentums, das die repressive Sublimierung des Kreatürlichen als seinen vornehmsten Auftrag begreift (der Roman *Anton Reiser* gibt hiervon beredt Zeugnis), setzt Moritz die Epochenkonstruktion seines *Alterthümer*-Werks. Er suggeriert darin ein Zeitalter, das gerade im "Genuß des Lebens" (RA, 9) das Göttliche verehrte. Während der langen Zeitspanne der Götterferne verlor sich jedoch der Sinn für die "Weihung des wirklichen Lebens" (ib.). So zeichnet Moritz mit der Darstellung der religiösen Handlungen, Feste und Gebräuche vor allem die Entbehrgeschichte ihres Verlustes nach. Insofern sagt auch das *Anthousa*-Buch mehr über das Daseinsgefühl der Moderne aus, als es sein Stoff auf den ersten Blick vermuten läßt. Eine erste Andeutung birgt freilich schon sein Untertitel: *Ein Buch für die Menschheit*.