

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT
INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
WILFRIED BARNER · CHRISTINE LUBKOLL
ERNST OSTERKAMP · ULRICH OTT

45. JAHRGANG 2001

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART



INHALT

ERNST OSTERKAMP

Medien der Germanistik: Anspruch und Praxis literaturwissenschaftlichen Publizierens. Vorbemerkungen zu einer Diskussion

1

TEXTE UND DOKUMENTE

ROLAND KANY

Tiefblickende Augen, wunderliche Phantasien. Ein Hamann-Fund und seine Bedeutung

11

NORBERT OELLERS

Fünf Briefe Schillers an Friederike Juliane Griesbach

25

GABRIELE SANDER

Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten* – aus der Handschrift gelesen. Eine Dokumentation unbekannter textgenetischer Materialien und neuer Quellenfunde

39

AUFSÄTZE

FRANZ SIEPE

Wieland und der prodikeische Herkules. Zu einem Detail in Kraus' Gemälde *Wieland im Kreis seiner Familie* und zu Wielands lyrischem Drama *Die Wahl des Herkules*

73

ANNETTE SIMONIS

Die »neue Mythologie« der Aufklärung. Karl Philipp Moritz' Mythenpoetik im diskursgeschichtlichen Kontext

97

TETSUYA ESAKA

Zur Entstehungsgeschichte von Schillers *Dom Karlos*

131

ISBN 3 520 90101 3
© 2001 by Alfred Kröner Verlag, Stuttgart
Printed in Germany · Alle Rechte vorbehalten
Druck und Einband: W. Röck GmbH, Druck+Medien, Weinsberg



JÜRGEN BARKHOFF	
Tanz der Körper – Tanz der Sprache. Körper und Text in Friedrich Schillers Gedicht <i>Der Tanz</i>	147
FERDINAND PIEDMONT	
Wallensteins »schwankendes Charakterbild«. Schillers Drama auf der Bühne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts . . .	164
MARIA CAROLINA FOI	
Schillers <i>Wilhelm Tell</i> : Menschenrechte, Menschenwürde und die Würde der Frauen	193
DIRK NIEFANGER	
Narrative Verwandlungen. Ein intermediales Verfahren in Bildbeschreibungen Wilhelm Heineses, Heinrich von Kleists und Johann Wolfgang von Goethes	224
HANS JÜRGEN SCHEUER	
Verlagerung des Mythos in die Struktur. Hölderlins Bearbeitung des Orpheus-Todes in der Odenfolge <i>Muth des Dichters – Dichtermuth – Blödigkeit</i>	250
GERHARD KAISER	
Experimentieren oder erzählen? Zwei Kulturen in Gottfried Kellers <i>Sinngedicht</i>	278
URSULA AMREIN	
Die Signatur der Großstadt in der deutschsprachigen Schweizerliteratur um 1900	302
JAN CÖLLN	
Gerichtstag der Literatur. Zur selbstreflexiven Konzeption von Thomas Manns Erzählung <i>Tristan. Sechs Novellen</i> . . .	320
MARKUS NEUMANN	
»Res alienae sunt, verba mea« – Rudolf Borchardts <i>Idyllische Elegie</i> und ihre französische Vorlage	344
ELSBETH DANGEL-PELLOQUIN	
»You kiss by th' book«. Plädoyer für eine literarische Osculologie	359

MICHAEL GAMPER	
Kollektive Autorschaft / kollektive Intelligenz: 1800–2000 . . .	380

DISKUSSIONEN

CHRISTINE LUBKOLL	
Über Sinn und Unsinn von Gedenkjahren. Zur zweiten und letzten Diskussionsrunde	407
GÜNTER HÄNTZSCHEL	
Sinn oder Unsinn literarischer Gesellschaften	411
CHRISTOPH LINDENMEYER	
Datendarwinismus, Marketing oder kollektives Gedächtnis? Gedenkjahre und Programmplanung im Rundfunk	414
JOCHEN WAGNER	
Ein wenig Ordnung, um uns vor dem Chaos zu schützen . . .	421

BERICHTE

EVA DAMBACHER	
Schiller-Bibliographie. 2000 und Nachträge	433

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

HARRO SEGEBERG	
Literatur als Medienereignis. <i>Friedrich Schiller. Der Triumph eines Genies</i> (1940)	491
EBERHARD LÄMMERT	
Gedenken an Marcus Bierich	534
ULRICH OTT	
Jahresbericht der Deutschen Schillergesellschaft 2000/2001 . . .	537
Anschriften der Jahrbuch-Mitarbeiter	608
Impressum	610

ebenfalls, es sei die *Wahl des Herkules*, über die sich der fünfundzwanzigjährige Goethe »lustig gemacht«¹¹¹ habe. Und auch Galinsky ist der Auffassung: »I am certain that Wieland's *Die Wahl des Herkules* was on Goethe's mind also when he wrote his farce, although I have not found this suggestion in any of the pertinent secondary works.«¹¹²

Sollten Panofsky, Brender und Galinsky recht haben, so dürfte dem kleinen Werk des Weimarer Prinzenerziehers zum Geburtstag seines Zöglings Carl August erheblich größere wirkungsgeschichtliche Bedeutung zukommen, als dies bis dato angenommen wurde; und zwar nicht allein wegen der Wendung von den »zwei Seelen in meiner Brust«,¹¹³ die das kleine Drama Wielands mit dem großen *Faust* Goethes verbindet.

ANNETTE SIMONIS

DIE ›NEUE MYTHOLOGIE‹ DER AUFKLÄRUNG

Karl Philipp Moritz' Mythenpoetik im diskursgeschichtlichen Kontext

I

Mit dem Namen Karl Philipp Moritz verbindet sich eine ambivalente Persönlichkeit, die jene für das ausgehende 18. Jahrhundert charakteristischen, widersprüchlichen Zeitströmungen und Tendenzen aufgenommen hat und in sich vereint. Handelt es sich doch um einen Autor, dessen vielfältige literarische Produktion sich unter die gängigen Epochenbegriffe (wie Spätaufklärung, Klassik, Romantik) nicht ohne weiteres einordnen läßt.¹

Moritz' psychologisch-pädagogisches Interesse und sein Engagement als aufgeklärter Denker zeigen sich wohl vor allem in seinem halbautobiographischen Roman *Anton Reiser* sowie in dem Projekt eines *Magazins zur Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793), an dem er zunächst Carl Friedrich Pockels, später Salomon Maimon als Mitherausgeber beteiligte. Aber auch in den anderen Schriften des Autors ist die Präsenz aufgeklärten Gedankenguts, wenn auch weniger offenkundig, so doch deutlich spürbar. In den Hartknopf-Romanen unternimmt Moritz nichts weniger als eine umfassende Erkundung mythologischen Denkens und versucht, die (brisante) Bedeutung mythologischer Diskurse im Kontext der aufgeklärten Zielsetzungen und Ideale seiner Zeit zu erschließen. Mehr noch: in seinem »mythologischen Hauptwerk«,² der *Götterlehre* setzt der Autor seine mythologischen Untersuchungen, wenn auch mit anders gelagerter Akzentuierung, produktiv fort und nimmt dabei wichtige Aspekte der frühromantischen Einstellung zum Mythos vorweg. Wie im folgenden näher ausgeführt werden soll, nimmt Moritz mit den genannten Werken in der Mythen-diskussion des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine Schlüsselstellung

¹ Zu Recht bilanziert Hans-Joachim Schrimpf: »Gerade das Nebeneinander unterschiedlicher Tendenzen, das sich nicht als ›Entwicklung‹ erklären läßt, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, weisen Moritz für eine moderne Betrachtung als signifikanten Aufklärungsschriftsteller, als eine Schlüsselfigur der deutschen Literatur des 18. Jh.s aus.« (Karl Philipp Moritz, Stuttgart 1980, S. 9.).

² Ebd., S. 24.

¹¹¹ Irmela Brender (Anm. 65), S. 100.

¹¹² G. Karl Galinsky, *The Herakles Theme*, Oxford 1972, S. 229, Fußnote 58.

¹¹³ Albrecht Schöne erinnert in seinem Kommentar zu Goethes *Faust* (1112–1117; in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe, 1. Abt., Bd. 7/2, Frankfurt/M. 1994, S. 240), ohne weitere Bemerkungen daran, daß das »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust« mit antiken Autoren (Platon und Xenophon) und mit unserer Passage Wielands (SW, Bd. 26, S. 174) zusammenhängt.

ein. Vieles spricht dafür, in ihm einen wichtigen Vorläufer der frühromantischen Mythenkonzeption zu erkennen. Die vorliegende Studie verfolgt also eine doppelte Zielsetzung: Zum einen geht es darum, Moritz im Umkreis der heterogenen Epochentendenzen um 1800 zu kontextualisieren. Zugleich ist dabei zu eruieren, inwieweit am Beispiel von Karl Philipp Moritz evident wird, daß sich die frühromantische Mythenkonzeptionen genealogisch auf die Mythen Diskurse der Aufklärungsepoche und deren verborgene ›Mythomanie‹ zurückführen lassen. Um diesen diskursgeschichtlichen Zusammenhang erfassen zu können, ist es nötig, zunächst einen Blick auf die frühromantische Einstellung zum mythologischen Erbe zu werfen.

Die Leitidee einer ›neuen Mythologie‹, die in der Forschung nicht zu Unrecht als ein integraler Bestandteil frühromantischer Programmatik gilt, findet in Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* ihren wohl prägnantesten Ausdruck. Die Beschäftigung mit den antiken Mythen verspricht dem modernen Betrachter, folgt man Schlegels Überlegungen, eine Erfahrung eigener Art, die ihren besonderen Stellenwert gerade durch die Perspektive des Rückblicks erhält. In diesem Sinne jedenfalls fordert Schlegel seine zeitgenössischen Leser dazu auf, sich dem mythologischen Erbe der Antike mit dem gegenwartsbewußten Blick und dem Erfahrungshorizont des Modernen zu nähern: »Warum wollt Ihr Euch nicht erheben, diese herrlichen Gestalten des großen Altertums neu zu beleben? – Versucht es nur einmal die alte Mythologie voll vom Spinosa und von jenen Ansichten . . . zu betrachten, wie Euch alles in neuem Glanz und Leben erscheinen wird.«³ Was den Frühromantiker an der Zielvorstellung eines neuen mythologischen Erfahrungsmodus vor allem fasziniert, ist die Begegnung mit einer unvertrauten, auf den ersten Blick chaotisch anmutenden Wissensform, die sich bei genauerem Hinsehen als der ästhetisch reizvolle Ausdruck eines verborgenen Ordnungsprinzips zu erkennen gibt: »Die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten, eines solchen, wie es auch die alte Mythologie und Poesie waren. Denn Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich.«⁴ Der wiederzuentdeckende mythologische Horizont, wie er der Antike noch selbstverständlich gegeben war, gilt Schlegel dabei nicht zuletzt als poetisches Leitbild und Garant ästhetischer Perfektion. Denn jene angekündigte Synthese aus Dichtung

und Mythologie, die Schlegel als poetologisches Ideal vorschwebt, zielt nicht nur auf eine Erneuerung mythischen Denkens in der Moderne,⁵ sondern soll darüber hinaus eine Steigerung der künstlerischen Qualitäten der Werke herbeiführen und – in den Worten des Autors – das »künstlichste aller Kunstwerke«⁶ hervorbringen.

Während in Schlegels Mythenkonzeption die Aspekte des Künstlichen und Artificiellen deutlich im Vordergrund stehen, wird sich diese Akzentuierung wenig später verschieben, wenn in Schellings mythologischen Reflexionen die naturphilosophische Begründung des Mythischen ein deutlicheres Profil annimmt und gegenüber der ästhetischen Fundierung Priorität gewinnt: »Wahre Mythologie ist eine Symbolik der Ideen, welche nur durch Gestalten der Natur möglich und eine vollkommene Verendlichkeit des Unendlichen ist . . . Sucht ihr also eine universelle Mythologie, so bemächtigt euch der symbolischen Ansicht der Natur, lasset die Götter wieder Besitz von ihr ergreifen und sie erfüllen.«⁷ Bei Schelling dienen die Versatzstücke aus dem antiken Mythenfundus als symbolische Zeichen eines der Natur selbst immanenten Göttlichen, das durch die mythologischen Bilder und Figuren nur mehr seine angemessene konkrete Ausdrucksform erlangt.

Eine solche mythologische Naturbetrachtung umkreist auch Novalis in seinem fragmentarischen Roman *Die Lehrlinge zu Sais*. Erst die Wiederengewinnung der mythologischen Perspektive ermöglicht es in Novalis' Roman dem aufmerksamen Beobachter der Natur, deren Spuren zu entschlüsseln und zu deuten. Nicht zufällig erhoffen sich die Lehrlinge von einem Aufenthalt im Heiligtum der Isis in Sais die Lösung der rätselhaften Naturerscheinungen, denen sie begegnen. Die Göttin selbst soll bei der Entzifferung der geheimnisvollen »Figuren« helfen, »die zu jener großen

⁵ Zur modernetypischen Ausprägung des Mythosbegriffs in der Frühromantik vgl. den pointierten Aufsatz von: Norbert Bolz, *Der aufgegebene Gott*, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, hrsg. v. Ernst Behler u. Jochen Hörisch, Paderborn 1987, S. 75–84. Zum Funktionswandel der Mythologie im Spannungsverhältnis zwischen Antike und Moderne vgl. auch die interessanten Beiträge des Bandes von: Karl-Heinz Bohrer, *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/M. 1983. Zur Entwicklung des Mythosbegriffs in der Neuzeit vgl. die sachkundige Darstellung von: Christoph Jamme, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Bd. II: *Neuzeit und Gegenwart*, Darmstadt 1991.

⁶ Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie* (Anm. 3), S. 201.

⁷ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie und Religion* (1804), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. K. F. A. Schelling, 1. Abt., Bd. 6, Stuttgart u. Augsburg 1860, S. 11–70, hier S. 67. Zu Schellings Mythenkonzept vgl. die grundlegende Studie von: P. L. Oesterreich, *Philosophie, Mythos und Lebenswelt. Schellings universalhistorischer Weltalter-Idealismus und die Idee eines neuen Mythos*, Frankfurt/M. 1984. Vgl. ferner Detlef Kremer, *Ästhetische Konzepte der ›Mythopoetik‹ um 1800*, in: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, hrsg. v. Hans Günther, Bielefeld 1994, S. 11–27.

³ Vgl. Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie*, in: ders., *Gespräch über die Poesie*. Studienausgabe, hrsg. v. Ernst Behler u. Hans Eichner, Paderborn 1988, Bd. II, S. 201–208, hier S. 204.

⁴ Ebd., S. 202.

Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Krystallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Coniuncturen des Zufalls, erblickt.«⁸

Beide Gesichtspunkte der romantischen Mytheninterpretation, sowohl die ästhetische und poetologische Perspektive Schlegels als auch die naturphilosophische Akzentuierung, die sich bei Novalis und Schelling findet, können auf spezifische Vorbilder und Traditionslinien der Mythenexegese im 18. Jahrhundert zurückblicken. Letztere sind zwar im allgemeinen weniger bekannt als die entsprechenden frühromantischen Schriften; nichtsdestoweniger lohnt es sich (aus noch näher zu erläuternden Gründen), sie genauer zu betrachten und ihre Bedeutung für die romantische Mythenkonzeption zu bestimmen.

Wie die oben angeführten Zitate verdeutlichen, artikulieren Schelling und Schlegel den Ruf nach einer neuen Mythologie, die für letzteren zugleich zum Inbegriff des eigenen Dichtungsideals, zur exemplarischen Verkörperung der frühromantischen Universalpoesie, avanciert. Jene Faszination durch mythologische Bilder und Figuren stellt indes keine Erfindung der Romantik dar, wenn auch die auffallende Emphase des Neuen, mit der die Romantiker die von ihnen ersehnte Mythenrenaissance umgeben,⁹ auf den ersten Blick die Tatsache verdecken mag, daß schon die Epoche der Aufklärung ein reges Interesse an mythischem Wissen zeigte. Mehr noch: Bei genauerer Betrachtung läßt sich – wie im folgenden noch im einzelnen zu erläutern ist – sogar erkennen, daß die frühromantischen Autoren mit ihrer Erkundung der abendländischen und orientalischen Mythologien und ihrer Sehnsucht nach mythischer Erfahrung in mancher Hinsicht das Erbe der Aufklärung antreten. Diesen Zusammenhang zu erhellen sowie die Vorgeschichte der romantischen ›Mythomanie‹ in der Aufklärung zu rekonstruieren, ist das primäre Ziel der anschließenden Be-

⁸ Vgl. Novalis, Die Lehrlinge zu Saïs, in: ders., Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. I: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, München, Wien 1978, S. 199–236, hier S. 201.

⁹ Vgl. Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie (Anm. 3), S. 201. Hier heißt es lapidar: »Alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten.« Andererseits verortet Schlegel den eigenen Neuanfang durchaus in der Verlängerung spinozistischen Denkens und weiß sich somit sehr wohl einer im Umkreis der aufgeklärten Gelehrten des 18. Jahrhunderts beliebten Denkrichtung verpflichtet. Vgl. ebd., S. 203: »In der Tat begreife ich kaum, wie man ein Dichter sein kann, ohne den Spinosas zu verehren, zu lieben und ganz der seinige zu werden.«

trachtungen. Gemäß einer älteren Forschungsposition, die hier nur skizzenhaft bzw. exemplarisch vorgestellt werden kann, haben die Gelehrten der Aufklärung gegenüber der Mythologie ein ablehnendes oder kritisch-polemische Verhältnis eingenommen.¹⁰ Erst durch neuere Forschungsergebnisse, auf die noch zurückzukommen sein wird, ist es gelungen, jenes lange vorherrschende Bild einer überwiegend mythenfeindlichen Aufklärung ansatzweise zu korrigieren.

Frank Manuel beispielsweise, der sich mit der Rolle des mythologischen Wissens im 18. Jahrhundert in einer umfangreichen (inzwischen bereits klassisch gewordenen) Studie beschäftigt hat, kommt zwar zu dem Ergebnis, daß die Philosophen jener Zeit ein reges Interesse am Mythos gezeigt hätten. So formuliert er im Blick auf den westeuropäischen Kontext: »There was also a rich philosophical literature on the gods which was of central significance in Enlightenment thought.«¹¹ Allerdings erfüllte die mythische Erfahrung nach Manuel vornehmlich die Funktion einer kontrastiven Folie, vor der sich die aufgeklärte Mentalität desto wirkungsvoller abgrenzen können.¹² Der neue, rationalistische Glauben an den Fortschritt, den Manuel mit der Aufklärungsbewegung mehr oder weniger gleichzusetzen scheint, habe langfristig nichts weniger als eine »Verbannung des Mythos« aus dem modernen Bewußtsein gefordert.¹³

Noch Hans Blumenberg nimmt an, die Aufklärung sei im ganzen gesehen ein äußerst mythenfeindliches Unternehmen gewesen, das mit den alteuropäischen Göttersystemen wenig anzufangen wußte und in ihnen lediglich Verblendungen oder Zeugnisse eines noch unreifen Verstandes erkannte, der einem früheren Stadium der Menschheitsgeschichte angehörte: »Es war der Stolz der angehenden Neuzeit, mit den Mythen wie mit den Dogmen, mit den Begriffssystemen wie mit den Autoritäten, unter dem Oberbegriff der Vorurteile, aufgeräumt zu haben – oder jedenfalls

¹⁰ Die Forschung zur Aufklärung zeigt sich im Blick auf die Mythendiskussion teilweise noch recht zurückhaltend. So verzeichnet das sachkundige neuere Lexikon von Werner Schneiders bezeichnenderweise keinen Eintrag zum Thema ›Mythos‹ (vgl. Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa, hrsg. v. Werner Schneiders, München 1995).

¹¹ Frank Manuel, The Eighteenth Century Confronts the Gods, Cambridge, Massachusetts 1959, S. 9. Die genannten Beobachtungen gelten Manuel zufolge allerdings kaum für den deutschen Sprachraum, da er einen deutschen Sonderweg annimmt. Einschränkung bemerkt der Autor in diesem Sinne: »As a general rule the French, English, and Dutch thinkers constituted one intellectual world, from which the Italians and the Germans tended to be excluded« (ebd., S. 9).

¹² Vgl. ebd., S. 11: »The primitive was always a foil for the man of reason.«

¹³ Die Philosophen des 18. Jahrhunderts seien überwiegend Anhänger jener Fortschrittsidee geworden, zu der sie sich, abgesehen von einigen wenigen lichten Momenten des Zweifels (»moments of critical scepticism«), auch in ihren mythologischen Forschungen bekannt hätten (ebd., S. 11).

in Kürze aufräumen zu können. «¹⁴ Daß die romantischen Schriftsteller wenig später den Gedanken einer ›neuen Mythologie‹ euphorisch begrüßten, entspreche – so Blumenbergs Argumentation – einem Nachholbedürfnis und der inneren Logik der ›Verspätung‹: »Als die Romantik Märchen und Sagen wiederentdeckte, tat sie das mit dem fast trotzigem Gestus nach der Aufklärung und gegen diese: nicht alles sei Betrug, was nicht durch die Kontrolle der Vernunft gelassen worden sei. «¹⁵ Was Blumenberg in seiner zur Polarisierung der beiden aufeinanderfolgenden Epochen neigenden Darstellung jedoch übersieht, ist eine verborgene Kontinuität, die zwischen den aufgeklärten und frühromantischen Mythendiskursen besteht. Denn er scheint zu verkennen, in welchem Maße die ›Wiederentdeckung‹ der Mythologie in der Romantik durch die Mythentheorie des 18. Jahrhunderts vorbereitet und allererst ermöglicht wurde.

Ähnlich wie Blumenberg nimmt auch Manfred Frank an, daß die romantischen Autoren ihr Mythenkonzept durch den mehr oder weniger radikalen Bruch mit ihren unmittelbaren Vorläufern, den Autoren der (Spät-)Aufklärung vollzogen hätten. »Die Romantik war es, die dem Dionysos – nachdem die Mythenkritik der europäischen Aufklärung ihm, dem Gott des Rauschs und der unkontrollierten Begeisterung, schon endgültig den Laufpaß glaubte gegeben zu haben – eine Art veritabler Renaissance bereitet hat. «¹⁶ Diesen angenommenen Umbruch beurteilt Frank zudem nicht weniger positiv als Blumenberg, zumal hier nicht allein die besondere poetologische und ästhetische Dimension der mythischen Ordnungen allererst entdeckt werde, sondern auch neue Sinnangebote zutage treten, die nichts weniger als eine umfassende »Überwindung« der vermeintlichen »rationalistischen Sinnkrise« in Aussicht stellen.¹⁷ Zweimal in der abendländischen Denkgeschichte, so Frank, habe das »Dionysische« die Vernunft vor dem Nihilismus gerettet, nämlich am Ende der hellenischen Sophistik und am Ende der europäischen Aufklärung.

Hatte die Forschung zum 18. Jahrhundert lange Zeit angenommen, bei den aufgeklärten Denkern eher eine mythen-skeptische oder gar mythen-

¹⁴ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1996 [1979], S. 54. Mehr noch: Blumenberg geht davon aus, die aufgeklärten Gelehrten hätten eine nahezu lückenlose Unterdrückung des mythischen Denkens betrieben, – ein Mißstand, den erst die Romantiker behoben hätten, indem sie ins andere Extrem einer uneingeschränkten Hochschätzung des mythischen Erbes verfielen: »Der Verdacht, es gäbe keine Gewähr dafür, daß überhaupt etwas übrigbliebe und was, wenn jene abgelagerten Trümmer der Zeiten abgetragen wären, hatte keine Chance auf Gehör, bevor er sich in der krassen Bestreitung durch die Romantik durch-

setzte« (ebd., S. 54).

¹⁵ Ebd., S. 69.

¹⁶ Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, 1. Tl., Frankfurt/M. 1982, S. 13.

¹⁷ Ebd., S. 13.

kritische Einstellung beobachten zu können, so bahnt sich diesbezüglich in jüngster Zeit eine vorsichtige Neueinschätzung an, die insbesondere in den differenzierten Beiträgen des Ägyptologen Jan Assmann Kontur gewinnt.¹⁸ Wie Assmann nachweist, richtete sich das Erkenntnisinteresse der aufgeklärten Philosophen und Gelehrten vor allem auf die Vorstellung einer universellen Naturreligion, deren Vorbild im antiken Kosmotheismus sowie im frühneuzeitlichen Spinozismus zu finden ist.¹⁹ Jene Leitidee einer ›natürlichen Religion‹, die in ihrem gedanklichen Kern, der These von der Göttlichkeit der Natur und des Kosmos, universell verbreitet ist und lediglich verschiedenartige Ausdrucks- und Erscheinungsformen annimmt, hat die aufgeklärte Arbeit am Mythos in entscheidender Hinsicht geprägt (wie sich etwa bei dem Kantianer Karl Leonhard Reinhold, bei Johann Gottfried Herder und bei Friedrich Schiller beobachten läßt).²⁰ So wird die aufgeklärte Mythenexegese meist von einer genealogischen Suche nach dem Ursprung des Christentums in den paganen Mythen des Altertums motiviert, von dem Versuch, einen gemeinsamen Nenner offenzulegen, der die unterschiedlichen Religionen und Mythologien trotz aller offenkundigen Gegensätze und Kontroversen untergründig wieder miteinander verbindet. Ferner gingen die Gelehrten im 18. Jahrhundert davon aus, daß in den Geheimlehren des Altertums die Vorstellung vermittelt und weitergegeben wurde, die verschiedengestaltigen Gottheiten seien letztlich nur die Verkörperungen eines einzigen göttlichen Prinzips bzw. eines Urgottes, der sich in vielerlei Formen im natürlichen Kosmos offenbare. Die im 18. Jahrhundert verbreitete Annahme einer solchen arkanen Überlieferung pantheistischer Gottesvorstellungen, die zugleich von einer geheimen Verwandtschaft zwischen christlicher und antiker Mythologie

¹⁸ Vgl. Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München 1998 (Titel der englischen Originalausgabe: J. Assmann, *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Cambridge [Mass.]: Harvard University Press 1997). – Ein differenzierteres Bild der aufgeklärten Beschäftigung mit dem Mythos bietet auch: Jean Starobinski, *Fabel und Mythologie im 17. und 18. Jahrhundert*, in: ders., *Das Rettende in der Gefahr. Kunstgriffe der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1990, S. 318–351. Auf eine gewisse Kontinuität zwischen aufgeklärter und romantischer Mythenkonzeption geht auch Heinz Gockel ein. Vgl. H. G., *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt/M. 1981, bes. S. 16: »Demgegenüber ist zu betonen, daß die Romantik das aufklärerische Erbe souverän verwaltet, zumal da, wo es sich als Ausleuchten von Grenzbereichen menschlicher Erkenntnisse und Erfahrungen kund tut. Friedrich Schlegels und Novalis' Auseinandersetzung mit dem Witzprinzip als Denkform aufklärerischen Bewußtseins ist eine der Voraussetzungen für die Konzeption des romantischen Fragments.«

¹⁹ Vgl. Assmann, *Moses der Ägypter* (Anm. 18), S. 118–132. Vgl. auch Jan Assmann, *Monotheismus und Kosmotheismus. Ägyptische Formen eines ›Denken des Einigen‹ und ihre europäische Rezeptionsgeschichte*, in: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse* 2, 1993, S. 5–48.

²⁰ Vgl. Assmann, *Moses der Ägypter* (Anm. 18), S. 173–185.

zeugt, kommt beispielsweise in Friedrich Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlandes* prägnant zum Ausdruck, in dem sich folgende aufschlußreiche Zeilen finden: »Durch die Schöpfung floß da Lebensfülle, / ... Alles wies den eingeweihten Blicken / Alles eines Gottes Spur.«²¹

Um die verborgene Affinität des christlichen Glaubens zum mythischen Denken zu erweisen, bedarf es eines synkretistischen Impulses, eines eklektischen Umgangs mit diversen mythologischen Traditionen, der zugleich jenen Absolutheitsanspruch unterwandert, wie er den monotheistischen Weltreligionen von Haus aus eigen ist. Friedrich Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlandes* kann als ein poetisches Plädoyer für den antiken Kosmotheismus und Polytheismus mit seinem Reichtum an Mythologemen und anschaulichen Bildern gelten, da es insbesondere in der ersten Fassung aus dem Jahre 1788 neben dem Lob der Antike auch das Ziel verfolgt, die Abstraktheit des christlichen Monotheismus zu beklagen:

»Wo jetzt nur, wie unsre Weisen sagen,
Seelenlos ein Feuerball sich dreht,
Lenkte damals seinen goldnen Wagen
Helios in stiller Majestät.
Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.
...

Alle jene Blüten sind gefallen
Von des Nordes schauerlichem Weh'n,
Einen zu bereichern unter allen,
Mußte diese Götterwelt vergehn.
Traurig such' ich an dem Sternbogen,
Dich Selene, find' ich dort nicht mehr,
Durch die Wälder ruf' ich, durch die Wogen,
Ach! sie widerhallen leer!«²²

Schiller kommt mit der aufgeklärten Mythendiskussion in der Tendenz überein, den Ausschließlichkeitsanspruch des christlichen Gottes im besonderen und des monotheistischen Prinzips im allgemeinen in Frage zu stellen. In diesem Sinne beklagt das Gedicht den unwiederbringlichen Verlust der reichen antiken Götterwelt, die in immer wieder neuen poetischen

²¹ Schillers Werke. Nationalausgabe, hrsg. v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel, Bd. II, Tl. I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799–1805 der geplanten Ausgabe letzter Hand aus dem Nachlaß, hrsg. v. Norbert Oellers, Weimar 1983, S. 363–367, hier S. 363.

²² Ebd., S. 363 u. 366.

Bildsequenzen evoziert wird, ehe sie der ikonoklastischen Tendenz des Monotheismus zum Opfer fällt: »Einen zu bereichern unter allen, / Mußte diese Götterwelt vergehn.« Die Entthronung der olympischen Götter wird in der Erstfassung des Schillerschen Textes drastischer dargestellt, da hier deren weitere Implikationen, nämlich die Einsamkeit des allein übrig gebliebenen, christlichen Gottes und dessen solipsistische Selbstbespiegelung explizit geschildert werden:

»Freundlos, ohne Bruder, ohne Gleichen,
keiner Göttinn, keiner Irrd'schen Sohn,
Herrscht ein Andrer in des Aethers Reichen
auf Saturnus umgestürzten Thron.
Selig, eh sich Wesen um ihn freuten,
selig im entvölkerten Gefild
sieht er in dem langen Strom der Zeiten
ewig nur – sein eignes Bild.«²³

Ogleich den mythologischen Diskursen der Aufklärung, wie oben dargestellt wurde, häufig eine mehr oder weniger deutliche (teils ausdrückliche, teils implizite) Kritik an orthodoxen bzw. dogmatischen Haltungen seitens der christlichen Konfessionen eingeschrieben ist, erschöpft sich das Interesse an Mythologie in jener Epoche keineswegs in der genannten ideengeschichtlichen Dimension. Vielmehr ist schon die Mythenrezeption des 18. Jahrhunderts durch eine erstaunliche Vielschichtigkeit und Polyvalenz gekennzeichnet, innerhalb deren neben dem oben skizzierten gehaltlichen oder diskursgeschichtlichen Horizont vor allem eine Funktion des Mythos zu nennen wäre, die wachsende Aufmerksamkeit auf sich zieht. Gemeint ist die Entdeckung eines besonderen ästhetischen und poetischen Potentials, und damit verbunden, einer Nähe des mythischen Denkens zu den Bereichen der Imagination und des Traums. Der Bilderreichtum der paganen Mythen kontrastiert auffallend mit den ikonoklastischen Tendenzen,²⁴ wie sie für die monotheistischen Weltreligionen charakteristisch sind, und ist daher wie kaum eine andere Quelle geeignet, die spielerische und kreative Tätigkeit der menschlichen Phantasie freizusetzen und

²³ Die Götter Griechenlandes, in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799, hrsg. v. Julius Petersen u. Friedrich Beißner, Weimar 1943, S. 190–195, hier S. 195. Zu den signifikanten Unterschieden zwischen den beiden Fassungen des Schillerschen Gedichts und zu den zeitgenössischen Reaktionen vgl. die eingehende Analyse von: Sybille Demmer, Von der Kunst über Religion zur Kunst-Religion. Zu Schillers Gedicht ›Die Götter Griechenlandes‹, in: Gedichte und Interpretationen, Bd. 3: Klassik und Romantik, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1984, S. 37–47.

²⁴ Vgl. z. B. das zweite mosaische Gebot, Exodus 20, 4: »Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgend etwas am Himmel droben.«

die künstlerische Produktion zu stimulieren. Diese spezifisch ästhetische Qualität der Mythologie betont folgerichtig auch Schiller: »Da der Dichtung zauberische Hülle / Sich noch lieblich um die Wahrheit wand –«. ²⁵

Es ist nun entscheidend zu sehen, daß schon die großen Universal-Lexika und enzyklopädischen Projekte der frühen bis mittleren Aufklärung unter der Rubrik ›Mythos‹ eine imaginative Kraft des Mythischen verzeichnen, welche später auch die Romantiker an den mythologischen Texten und Bildern so sehr schätzten. Die besondere Ausdruckskraft und der eigentümliche Reiz mythischer Figuren und Darstellungen wird nicht selten in euphorischem Gestus umschrieben, wie dies etwa in François Arnauld Jaucourts Artikel in der französischen Enzyklopädie geschieht. Es gehöre vornehmlich zur Aufgabe der Poeten und Künstler, sich mythische Motive anzueignen, um mit ihrer Hilfe die volle Reichweite der poetischen Imagination allererst ermessen und ausschöpfen zu können. Von der Mythologie heißt es in der französischen Enzyklopädie: »Son étude est indispensable aux Peintres, aux Sculpteurs, sur-tout aux Poëtes, & généralement à tous ceux dont l'objet est d'embellir la nature & de plaire à l'imagination. C'est la Mythologie qui fait le fonds de leurs productions, & dont ils tirent leurs principaux ornemens. Elle décore nos palais, nos galeries, nos plat-fonds & nos jardins. La fable est la patrimoine des Arts; c'est une source inépuisable d'idées ingénieuses, d'images riantes, de sujets intéressans, d'allégories, d'emblèmes, dont l'usage plus ou moins heureux dépend du gout & du génie.« [»Ihr Studium ist für die Maler, Bildhauer und vor allem die Poeten unverzichtbar sowie für alle diejenigen, deren Ziel es ist, die Natur zu verschönern und der Imagination zu gefallen. Es ist die Mythologie, die die Basis ihrer Produktionen ausmacht und von der sie ihre wichtigsten Ornamente beziehen. Sie schmückt unsere Paläste, unsere Galerien, unsere Plätze und unsere Gärten. Die Fabel ist die Heimat der Künste; sie ist eine unerschöpfliche Quelle von genialen Ideen, Bildern, interessanten *sujets*, Allegorien, Emblemen, deren mehr oder weniger geglückte Verwendung vom Geschmack und von der Genialität abhängt.«] ²⁶

Eine ähnliche Argumentation findet sich in Zedlers Universal-Lexikon. ²⁷ Interessanterweise betont also bereits ein repräsentatives Lexikon der

²⁵ Die Götter Griechenlandes, in: Schillers Werke. Nationalausgabe (Anm. 21), S. 363–367, hier S. 363.

²⁶ François Arnauld Jaucourt, Mythologie, in: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert, Paris 1751–1780, Bd. 10: Mam-My, Paris 1765, S. 924–926, hier S. 924 (Übers.: A. S.).

²⁷ Vgl. Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bihero durch den menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden ..., 64 Bde, Halle u. Leipzig 1732–1750, Bd. 22, Sp. 1762–1766.

Frühaufklärung²⁸ die besondere Bedeutung mythischer Strukturen für die menschliche Kreativität und Phantasietätigkeit.

Während Zedler noch ein insgesamt eher normatives Mythenverständnis vertritt und vor allem auf die sachlich korrekte und daher für angemessenen erachtete Verwendung antiker Anspielungen und Motive Wert legt,²⁹ betont die Stellungnahme in der französischen Enzyklopädie die Freiheit der poetischen Imagination im Umgang mit dem Mythischen und, damit verbunden, dessen konstitutive Rolle im dichterischen Schaffensprozeß. Insofern nimmt der Enzyklopädieartikel in mancherlei Hinsicht die frühromantische Mythendeutung vorweg und enthält in nuce sogar deren Gleichsetzung von (neuem) Mythos und Poesie. Obgleich – oder gerade weil – die Mythologie ein diffuses und vages Gebiet darstelle, sei sie – so heißt es weiter – außerordentlich fruchtbar und produktiv; sie sei gerade durch ihre bizarre Fremdheit für die moderne Mentalität überaus interessant, nützlich und hilfreich: »Le spectacle qu'elles offrent à nos réflexions, tout étrange qu'il est, nous instruit par sa bisarrerie même.« [»Das Schauspiel, das sie unserer Reflexion bietet, so fremdartig es sein mag, belehrt uns durch seine bizarre Form selbst.«] ³⁰ Der Text läßt keinen Zweifel daran, daß die mythologische Ordnung trotz ihres scheinbar unregelmäßigen, chaotischen Charakters der menschlichen Denkstruktur in hohem Maße angemessen ist, und deutet darüber hinaus sogar eine geheime Affinität und Korrespondenz zwischen der menschlichen Denkweise und der mythischen Systematik an. ³¹ Somit zeichnet sich am Horizont der aufge-

²⁸ Es ist in unserem Zusammenhang wichtig zu sehen, daß Zedlers Lexikon nicht allein – wie man zunächst annehmen könnte – für die deutsche Frühaufklärung richtungweisend ist, sondern noch in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Leihbibliotheken nachgewiesen ist (vgl. Jürgen Voss, Verbreitung, Rezeption und Nachwirkung der Encyclopédie in Deutschland, in: Aufklärungen. Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert, Band I, hrsg. v. Gerhard Sauder u. Jochen Schlobach, Heidelberg 1985, S. 183–191, hier S. 188). Die französische Enzyklopädie wurde in Deutschland erst ab 1780 vermehrt rezipiert, als ein kostengünstigerer Schweizer Nachdruck im Oktavoformat auf den Markt kam, der 1778–1782 in Lausanne und Bern erschien. (Vgl. ebd., S. 184 u. 187.)

²⁹ Vgl. Zedler, Universal Lexicon, Artikel »Mythologie« (Anm. 29): »Künstler, als Mahler, Bildhauer, Medailleurs, Structur-Arbeiter, u. d. gl. sollen ein um so viel genaueres Kennntnis davon haben, je öffentlicher und kostbarer zum öfteren die Fehler sind, welche sie bisfalls begehen können. Massen ihnen, wenn anders ihre Arbeit aus der Antiquität genommen seyn, und zum Exempel Götter und Göttinnen und dergleichen fürstellen soll, so dann nicht erlaubt ist, selbige nach ihrer Phantasie zu bilden, sondern es müssen sich dieselben auch nach dem Alterthume richten, und in alle dem, was etwan ausnehmendes an ihren Kunst-Stücken ist, sich auf sichere Auctoren gründen, wo sie der Welt nicht schnöde Mißgeburthen zu ihrer mercklichen Beschimpfung fürstellen wollen.«

³⁰ Jaucourt, Mythologie (Anm. 26), S. 925 (Übers.: A. S.).

³¹ Vgl. ebd., S. 925: »On y suit la marche de l'esprit humain.« (»Man folgt hier dem Weg des menschlichen Geistes.«)

klären Mytheninterpretation bereits eine anthropologische Dimension ab, die von der Kulturtheorie und der Ethnologie des 20. Jahrhunderts systematisch entfaltet wird. Die kulturanthropologische und kognitionspsychologische Betrachtung sollte langfristig zu einer ungeahnten Aufwertung des Mythos, zu einer Gleichstellung der mythischen Mentalität mit der rationalistischen Logik, führen, die Hans Blumenberg bündig formuliert, wenn er feststellt: »Der Satz alles sei aus dem Wasser geworden, ist zwar anders, aber darum noch nicht besser als der, alles sei aus dem Okeanos.«³² Auch die mythische Logik, so die These, die Blumenberg in Anlehnung an Ernst Cassirer³³ und Claude Lévi-Strauss³⁴ formuliert, sei in sich stringent und nicht notwendig schlechter als die Position des rationalistischen bzw. wissenschaftlichen Denkens.

Die dominante Perspektive in der Mythendiskussion des ausgehenden 18. Jahrhunderts scheint demgegenüber indes jene (bereits erwähnte) spezifische Wendung der vormodernen Mythologeme ins Ästhetische und Poetische zu sein, die in der Romantik ihren Höhepunkt erreichen sollte.

II

Inwieweit die von den aufgeklärten Gelehrten theoretisch umrissene Konzeption einer (universellen) »Mythopoetik« in der Tat auch die fiktionale Literatur der Autoren im 18. Jahrhundert anregte und bestimmte, soll im folgenden exemplarisch anhand ausgewählter Texte von Karl Philipp Moritz, der bekanntlich ein charakteristischer Vertreter der Berliner Spätaufklärung war,³⁵ näher erörtert werden. Besonders an seinem 1886 erschienenen Roman *Andreas Hartknopf* läßt sich der aufgeklärte Umgang mit mythologischen Zitaten und Versatzstücken beispielhaft nachvollziehen.

Oberflächliches Indiz für die im Roman eingenommene mythologische Perspektive ist die auffallende exotische Gestaltung der Titelseite, die nach Osten weisende Sphinx auf dem Titelkupfer, die sich bei genauerer Betrachtung als Emblem einer mythischen Ursprungssuche zu erkennen gibt. Wie die allegorische Bedeutung des Titelbilds andeutet, entspricht die Orientierung des »Helden« nach Osten der Suche nach den geheimnis-

³² Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Anm. 14), S. 188.

³³ Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 2. Tl.: *Das mythische Denken*, Darmstadt 1953.

³⁴ Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* [La pensée sauvage], übers. v. H. Naumann, Frankfurt/M. 1968, 3. Aufl., 1979 u. ders., *Mythologica*, Bd. 1–4 [Mythologiques, Bd. 1–4], übers. v. E. Moldenhauer, Frankfurt/M. 1971–1975.

³⁵ Zur Einordnung von Karl Philipp Moritz in den Epochenkontext vgl. Hans-Joachim Schrimpf, *Karl Philipp Moritz*, Stuttgart 1980 (Sammlung Metzler, 195), S. 1–9.

vollen Ursprüngen des Christentums bzw. des eigenen Glaubens im Orient und korrespondiert somit einer Denkfigur, die, wie eingangs erläutert wurde, der aufgeklärten Mentalität vertraut, wenn nicht gar für letztere typisch war.³⁶

So verwundert es nicht, wenn sich neben dem erwähnten Ägyptenmotiv³⁷ der Titelseite im *Andreas Hartknopf* eine auf den ersten Blick unüberschaubare Vielzahl anderer mythologischer Elemente findet wie zum Beispiel das alkalische Salz aus den pansophischen und alchemistischen Traditionen, der »heilige« Rettich³⁸ und der als Todessymbol fungierende Jüngling mit der umgekehrten Fackel aus der antiken Ikonographie. Entscheidender noch als die genaue Herkunft und jeweilige Bedeutung jedes einzelnen im Roman verwendeten oder auch nur angedeuteten Mythenszitats ist nun die Tatsache, daß der Text einen ausgeprägten Mythensynkretismus betreibt, der immer wieder zur Entfaltung ganzer Ketten ineinander gleitender mythischer Zeichen und Bilder führt. Was bei oberflächlicher Betrachtung als eine Art »wilden Denkens«³⁹ erscheinen mag, entbehrt bei genauerer Untersuchung nicht des systematischen Zusammenhangs und folgt vielmehr einer gezielten Erzählstrategie.

Ein bevorzugtes poetisches Mittel im Umgang mit den Mythologien unterschiedlicher Herkunft ist die synkretistische Verschmelzung,⁴⁰ die zu unerwarteten Neukombinationen mythischen Wissens führt. Dabei dient die Technik der unbefangenen eklektischen Mythenvermischung offenbar zugleich einer kritischen Erweiterung jedes einzelnen Mythologems, das, in neue Kontexte versetzt, immer wieder andere Bedeutungsaspekte an-

³⁶ Vgl. Jan Assmann, *Moses der Ägypter* (Anm. 18), bes. Kap. III.4: *Hen kai pan – Ägyptens geheime Theologie nach Ralph Cudworth*, S. 118–130. Zur verbreiteten Denkfigur der Ursprungssuche allgemein vgl. auch Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M. 1973.

³⁷ Moritz' anhaltendes Interesse an ägyptischer Mythologie wird außerdem durch die von ihm herausgegebene Ausgabe *Die symbolische Weisheit der Aegypter aus den verborgenen Denkmälern des Alterthums. Ein Theil der Aegyptischen Maurerey, der zu Rom nicht verbrannt worden*. Von J. G. Bremer (Berlin 1793) eindrucksvoll belegt.

³⁸ Vgl. zu diesem Motiv auch: Robert Charlier, *Der heilige Rettich. Die Versinnlichung des Pneumatischen im Andreas Hartknopf von Karl Philipp Moritz*, in: *Germanisch-Romanische-Monatschrift N.F.*, Bd. 47, 1997, S. 379–398. Zur esoterischen Ausprägung des Hartknopf-Romans und deren Funktion vgl. ausführlich: Linda Simonis, *Die Kunst des Geheimen. Esoterische Kommunikation und ästhetische Darstellung im 18. Jahrhundert*, Kölner Habilitationsschrift 2000.

³⁹ Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (Anm. 34).

⁴⁰ Zur Bedeutung und Funktion des synkretistischen Verfahrens im neuzeitlichen Umgang mit den mythischen Überlieferungen vgl. allgemein Gerhart von Graevenitz, *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987, S. 178–208.

nimmt.⁴¹ Diesem Sachverhalt entspricht auf der semantischen Ebene der Erzählung die Tatsache, daß Hartknopf eine ungewöhnliche, heterodoxe Variante des Abendmahls erfindet, welches er mit Rettich und Salz (statt mit Brot und Wein) zelebriert. Zudem vertritt er die Lehre von der ›Vier-einigkeit‹ Gottes,⁴² die in den Augen der Gegenspieler des Helden als Provokation angesehen wird. Allerdings deckt Hartknopf mit seiner, von der dogmatischen Position abweichenden Auffassung vom Göttlichen im Grunde lediglich einen im Christentum selbst enthaltenen, latenten Polytheismus auf, welcher in der Trinitätslehre selbst versteckt ist und durch den Anspruch auf den Glauben an den einen wahren Gott gleichsam nur oberflächlich kaschiert ist. Indem Moritz' Romanfigur auf solche Spuren von verschütteten mythologischen Fragmenten in der zeitgenössischen christlichen Lehre aufmerksam wird, deutet er einen übergreifenden genetischen Zusammenhang an und verfolgt letztlich das Ziel, den eigenen Glauben wieder auf seine in Vergessenheit geratenen bzw. verborgenen Ursprünge in den paganen Mythologien zurückzuführen. Der mythologische Blick, verkörpert durch die Person Hartknopfs, enthüllt die fließenden Übergänge zwischen dem christlichen und dem mythischen Denken, um in ihnen einen latenten Zusammenhang zu erkunden. Aus der Sicht der Kontrahenten des Helden begibt sich letzterer damit indessen auf eine risikoreiche Gratwanderung zwischen Ketzerei und Märtyrertum.

Moritz' Romanheld bewegt sich auf einer prekären Grenzlinie zwischen Orthodoxie und Heterodoxie, die er immer wieder überschreitet. Daß sich der Autor selbst einer subversiven Tendenz seines Werks wohl bewußt war, zeigt seine Bemerkung im Brief an Goethe vom 7. Juli 1788, wo er vielsagend notiert, der *Andreas Hartknopf* sei eine »wilde Blasphemie gegen ein unbekanntes großes Etwas.«⁴³ Die Leitmetapher, in der Hartknopfs Transgressionen vom Christlichen ins Mythologische, seine individuellen Abweichungen von der orthodoxen Norm, wirkungsvoll verkörpert werden, ist die gekrümmte Linie, die zugleich der wohl prägnanteste Ausdruck der Hartknopfschen Lebensphilosophie ist.

⁴¹ Die mehr oder weniger eklektisch zusammengestellten Mythen-elemente erfüllen bei Moritz ferner eine wichtige poetische Funktion, denn sie tragen nicht wenig zu jenem ausgeprägten Bilderreichtum bei, der die eigentümliche Ausdrucksintensität und die Suggestivkraft des Romankomplexes bedingt.

⁴² Vgl. Karl Philipp Moritz, *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie* (1786), in: Karl Philipp Moritz, *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie* (1786). *Andreas Hartknopfs Predigerjahre* (1790). Fragmente aus dem Tagebuch eines Geistersehers. Faksimiledruck der Originalausgaben, hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf, Stuttgart 1968 (im folgenden zitiert: H), S. 3–4 u. 40–41.

⁴³ Zitiert nach Alo Allkemper, *Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz*, München 1990, S. 232.

Unverkennbar macht sich die Anwesenheit des mythologischen Horizonts im Roman auf der Ebene der Bildersprache und Metaphorik bemerkbar, die nicht zuletzt dazu beiträgt, der Vorstellung des Göttlichen eine unmittelbare sinnliche Präsenz und Sichtbarkeit zu verleihen, wie sie die abstrakte monotheistische Gottesvorstellung entbehrt. Die konkrete und materielle Gegenwart der mythischen Erfahrung artikuliert sich demnach in einer Reihe mythologischer Bildsequenzen, unter denen ein bestimmter Motivbereich zweifellos zentrale Bedeutung gewinnt. Unter den verwendeten Mythologemen tritt besonders die Beschreibung der Gestirne und der Sonne hervor, die im Handlungsverlauf zum Gegenstand einer fast kultischen Zuwendung und Anbetung werden.

Aufschlußreich erscheint in diesem Kontext die Assoziation des Helden mit dem ›Sonnenberg‹ bzw. dem Galgenhügel, der auch, emphatisch, als ›Tor zum Osten‹ umschrieben wird. Selbst der Galgen weckt keine düsteren Konnotationen, sondern erscheint Hartknopf vielmehr wie ein »großes Tor« und eine »Ehrenpforte«, durch welche »die majestätische Sonne ihren feierlichen Durchzug halten wollte« (H, S. 61–62). In jenem Kontext treten die kultischen Konnotationen des Sonnenmotivs bezeichnenderweise am prägnantesten hervor: »Dieser Hügel war sein Altar, und die ganze Natur sein Tempel« (H, S. 62). Unter den im Roman beschriebenen Naturerscheinungen nimmt die Sonne von Anfang an eine auffallende Sonderstellung ein. Es fällt deshalb nicht schwer zu erraten, daß ihr auch im religiösen bzw. mythischen Denken von Andreas Hartknopf eine zentrale Bedeutung zukommt. Denn der Held schenkt ihr eine derart ausgeprägte Aufmerksamkeit, die in ihrem Ausmaß und ihrer ungewöhnlichen Intensität wohl nur der Form kultischer Verehrung gleichkommt. Hartknopf, so berichtet der Erzähler, »richtete es gemeiniglich so ein, daß er den ersten frühen Strahl der Sonne mit seinem Morgengebet« (H, S. 17) begrüßen konnte. Der Sonnenhügel bildet eine Art natürlichen Altars, und es ist kein Zufall, daß der Held hier seine Andachtsübungen vollzieht: »So stand Hartknopf und betete, sein Gesicht gegen Osten gekehrt« (H, S. 62).

Besondere Prominenz erhält im Romangeschehen ferner die Motivik der Tageszeiten sowie eine mythisch inspirierte Lichtmetaphorik, die nahezu den gesamten Text zu durchfluten scheint und diesen in spezifischer, noch näher zu erläuternder Weise strukturiert. Indem der Erzähler zunächst eher beiläufig die unermüdliche Wanderung des Helden nach Osten erwähnt, gelingt es ihm, die Leser gleichsam unauffällig in die eingenommene mythische Perspektive einzuführen. Von Hartknopfs Vorlieben heißt es in diesem Sinne: »Er kam aus dem Abend, und wanderte gerade gegen den Morgen zu; denn der Weg von Westen nach Osten hatte für ihn so etwas Reizendes und Anziehendes« (H, S. 16). Was sich dem unbefan-

genen Leser eingangs noch als idiosynkratische Gewohnheit oder bloße Laune des Helden darstellen mag, nimmt im weiteren Erzählverlauf präzisere Konturen an. Denn hinter den minutiös befolgten Verhaltensmuster verbirgt sich eine eigentümliche Regelmäßigkeit, die nicht von ungefähr an die strengen Vorgaben einer religiösen bzw. rituellen Praxis erinnert. Später erfährt der Leser zudem, daß die Orientierung der Hauptfigur an den Himmelsrichtungen und Gestirnen nicht dem Zufall überlassen ist, sondern durch ein intensives Studium der Astronomie vorbereitet wurde: Hartknopf, so berichtet der Erzähler im Rückblick, habe während seiner Studienjahre »astronomische Kenntnisse erworben, um die Kunst des großen Baumeisters in dem gestirnten Himmel« (H, S. 124) zu bewundern.

Jener oben dokumentierte »Sonnenkult« bestimmt nun nicht nur den alltäglichen Tagesablauf und die Verhaltensformen des Helden, sondern hat selbst in die scheinbar beiläufig notierten Reflexionen des Erzählers Eingang gefunden.⁴⁴ Noch in marginalen Sentenzen und metaphorischen Redewendungen zeigt sich die Omnipräsenz des mythischen Sonnenmotivs, etwa wenn der Erzähler über Hartknopf berichtet: »Endlich schien ihm die Glückssonne ein wenig zu lächeln« (H, S. 120). Wichtiger als die auffallende Häufigkeit der gewählten Bilder und Zeichen aus dem Umkreis der Gestirne und Tageszeiten,⁴⁵ ist allerdings die Art und Weise ihrer Verwendung, die spezifische Art des Umgangs mit dem mythischen Bilderreservoir, die sich in Moritz' Roman beobachten läßt.

Zunächst dient der Rückgriff auf die mythologischen Komponenten sicherlich als geeignetes Medium der Figurendarstellung und der Charakterisierung. Der Held gewinnt im Roman nicht zuletzt dadurch positive Konturen, daß er in eine Umgebung kosmischer Kräfte eingebettet ist, mit denen er in merkwürdiger Weise harmoniert. Nicht zufällig betont der Erzähler, daß der Zeitrhythmus seines Helden aufs Genaueste mit demjenigen des natürlichen Kosmos in Einklang steht: »Hartknopfs Seele traf immer wie eine richtig gestellte Uhr mit dem Laufe der Sonne, mit Abend und Morgen, mit der Abwechslung der Jahreszeiten ... auf einen

⁴⁴ Der Erzähler, der sich in die Rolle von Hartknopfs Jünger und Evangelisten begeben hat, hält z. B. folgende exkursartige Beobachtung fest: »Ich sitze im Zimmer – ein Strahl der Sonne fällt hinein, und macht einen Strich der Staubwolke sichtbar, die sich auf und nieder wälzt – in dem erleuchteten Striche schwimmen unzählige Sonnenstäubchen und drehen sich teils umeinander, teils ein jedes um seine eigne Achse ... o du unendliches Weltgebäude, wer misst dich?« (H, S. 125).

⁴⁵ Zu diesem Motivkomplex vgl. auch: August Langen, Karl Philipp Moritz' Weg zur symbolischen Dichtung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 81, 1962, S. 169–218 u. S. 402–440.

Punkt zusammen.« (H, S. 79) Die Bewegung der Himmelskörper, so die Suggestion des Erzählers, zeitigt eine wohltuende Wirkung auf die Stimmung derjenigen, die mit ihrem geheimnisvollen Verlauf übereinstimmen und harmonieren: »Wer auf diesen Takt horcht, dessen Blut fließt leicht in seinen Adern, seine Seel' ist immer heiter, sein Auge beständig offen für den Lichtstrom, der sich aus Gottes Schöpfung hinein ergießt; sein Schlummer ist sanft, sein Erwachen froh« (H, S. 41–42). Die Assoziation von Hartknopf mit der östlichen Himmelsrichtung und dem Sonnenaufgang gewinnt im Roman eine nicht zu übersehende allegorische Bedeutung,⁴⁶ die allerdings kaum eindeutig zu entschlüsseln ist. Obwohl jene Lichtmotive aus der christlichen Lehre, insbesondere aus dem Johannes-Evangelium vertraut sind,⁴⁷ ist es wichtig zu sehen, daß der Roman sich nicht auf eine bestimmte Herkunft jener Metaphorik festlegt. Antike und christliche, abendländische und orientalische Mythologien werden vielmehr gezielt in synkretistischer Manier miteinander verschmolzen. So heißt es bezeichnenderweise im Blick auf Hartknopfs Morgenlied, das in seinem Wortlaut an christliche Erbauungslyrik⁴⁸ erinnert: »Die erhabne Melodie zu diesem Gesange scheint wie das Feuer des Prometheus einer andern höhern Sphäre entwandt zu sein« (H, S. 72). An den oben zitierten Stellen wird bereits ersichtlich, auf welche subtile Weise Moritz vertraute mythische Strukturen poetisch umsetzt und die aus der alteuropäischen und frühneuzeitlichen Mythenüberlieferung bekannten, allegorischen Verweisungen verwendet, ohne sich genau festzulegen, wo Urbild und Nachahmung, Antizipation oder Prototyp, Wahrheit und Fälschung, jeweils liegen.⁴⁹ Der Leser gerät während der Lektüre

⁴⁶ Das allegorische Verfahren der Hartknopf-Romane erörtert der sachkundige Aufsatz von Christoph Brecht, Die Macht der Worte. Zur Problematik des Allegorischen in Karl Philipp Moritz' Hartknopf-Romanen, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64, 1990, S. 624–651. Brecht untersucht vor allem die Verflechtung von Allegoriebegriff und Melancholiediskurs.

⁴⁷ Vgl. dazu auch die aufschlußreiche neuere Untersuchung von: Otto Schwankl, Die Metaphorik von Licht und Finsternis im johanneischen Schrifttum, in: Metaphorik und Mythos im Neuen Testament, hrsg. v. Karl Kertelge, Freiburg, Basel, Wien 1990, S. 135–167. Schwankl weist zugleich darauf hin, daß die »religiöse und theologische Licht-Finsternis-Metaphorik im traditionsgeschichtlichen Vor- und Umfeld des johanneischen Schrifttums vielfältig ausgeprägt und weit verbreitet« gewesen sei (ebd., S. 140). Er betont ferner, daß die »Isotopie Licht/Finsternis asymmetrisch« bleibe, nämlich »auf der positiven Seite ungleich stärker entfaltet« werde »als auf der negativen« (ebd., S. 141).

⁴⁸ Vgl. H, S. 71.

⁴⁹ Zur Vielschichtigkeit und inneren Widersprüchlichkeit des Hartknopf-Romans vgl. Alo Allkemper, Ästhetische Lösungen (Anm. 43), S. 212.

daher unweigerlich in ein komplexes und verwirrendes Netz mythischer Bilder, die unvermittelt nebeneinander gestellt, miteinander verglichen und gegeneinander ausgespielt werden. Immer wieder wird der Held selbst im Rückgriff auf die den Roman leitmotivisch durchziehende Lichtmetaphorik umschrieben und charakterisiert. Von Hartknopfs äußerer Erscheinung heißt es vielsagend: »Es leuchtete . . . eine himmlische Heiterkeit und Zuversicht aus seinem Auge hervor« (H, S. 66). Deutlicher noch zeigt sich die mythische Dimension des Lichts, wenn der Erzähler sie dazu einsetzt, die Hauptfigur mit den charismatischen Zügen einer Messiasfigur zu umgeben. Hartknopfs Verhalten soll offenbar die mythische Erfahrung und die aufgeklärten Zielsetzungen auf paradoxe Weise zur Deckung bringen, wie die unterschiedlichen Bedeutungshorizonte der Lichtmetaphorik in folgendem Textpassus verraten: »Hartknopf sprach: es werde Licht! und es ward Licht in der trüben Seele des Jünglings. Die Morgendämmerung des reinen Denkens brach hervor: die Nebel der Vorurtheile wälzten sich allmähig von dem hellen Horizont hinweg –« (H, S. 153) In der Figur des Helden, so jedenfalls suggeriert es die effektvolle Hell-Dunkel-Metaphorik an der zitierten Stelle, erhält der Gestus der Aufklärung einen neuen messianischen Schwung und erfährt eine wirkungsmächtige quasi-sakrale Erleuchtung. In der Gestalt von Andreas Hartknopf entwirft Moritz einen modernen Mythenstifter par excellence, der die Moralvorstellungen der Aufklärung, gegenwärtig im »Bund der Weisheit und Tugend« (H, S. 51), mit einer neuen mythischen Aura zu umgeben versucht.

III

Wenn Moritz in seinem *Hartknopf*-Roman auf die Sonnen- und Astralmythen der Vormoderne anspielt, so dürften jene Vorstellungen dem zeitgenössischen Lesepublikum nicht so fremd gewesen sein, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn der Autor greift innerhalb seiner Romanfiktion damit Momente auf, die in der Mythenrezeption des späten 18. Jahrhunderts durchaus verbreitet waren. So nimmt auch Johann Gottfried Herder in seiner religionsphilosophischen Schrift *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* das Sonnenmotiv auf, um seine Bedeutung im Kontext der altägyptischen Mythentradition zu eruieren: »Die Sonne! König des Himmels! der Vielschauende, Mächtige, Gütige – – Daß die Sonne diese Namen hatte, ist nichts Wunderbares; daß alle aber wiederum in dem Einen Namen Osiris lagen, und sich als Strahlen umher breiten: daß also der Eine Name Alles und eben nur die Worte der Urkunde . . . ma-

let!«⁵⁰ Die mythologische Namensgebung erzeugt nach Herder eine eigentümliche Vielfalt und semantische Polyvalenz, die das Bild der Sonne mit einem ganzen Spektrum von schillernden Assoziationen und Attributen umgeben und es mit einer spezifischen Aura versehen, um sich dann in der sagenumwobenen Gestalt des Osiris zu bündeln.⁵¹

Die Beschäftigung der aufgeklärten Gelehrten mit solchen Sonnen- und Astralmythen beschränkte sich keineswegs auf den deutschsprachigen Kontext, sondern erfreute sich vor allem im Umkreis der französischen Revolution einer neuen Hochkonjunktur.⁵² Einige Jahre nach Moritz' Tod erschien das voluminöse, siebenbändige Werk von Charles Dupuis mit dem signifikanten Titel *L'Origine de tous les cultes ou Religion universelle* (Paris 1795). Es lohnt sich nicht zuletzt deshalb, Dupuis' Thesen genauer zu betrachten, weil sie in ihrer eigentümlichen Radikalität einen Extrempunkt der aufgeklärten Mythenanalyse bezeichnen, den Moritz und Herder allenfalls anvisieren bzw. vorsichtig umkreisen. Da es sich bei Dupuis' Untersuchung um ein Werk mit wissenschaftlichem Anspruch handelt, tendieren seine Thesen naturgemäß zu einer größeren Eindeutigkeit und Stringenz, als sie in einem fiktionalen Text wie dem *Hartknopf*-Roman zu erreichen sind bzw. erstrebenswert scheinen. Die Überlegungen des französischen Mythenforschers führen manches, was bei Moritz nur aperçuhaft aufscheint und der Romancier seinen Lesern mehr suggeriert denn explizit ausformuliert, weiter aus und denken die bei Moritz in Ansätzen präsente mythologische Analyse konsequent zu Ende.

Dupuis' ambitioniertes Unterfangen besteht zunächst darin, die Ursprünge jeglichen mythischen und religiösen Denkens offenzulegen und, damit verbunden, inmitten der vielfältigen und verschiedenartigen Überlieferungsstränge die prototypische Gestalt des Mythos zu entdecken. Bei dieser Suche kommt er darüber hinaus zu der Schlußfolgerung, daß auch die christliche Lehre in ihrer überlieferten, orthodoxen Form nichts ande-

⁵⁰ J. G. Herder, *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, in: *Schriften zum Alten Testament*, hrsg. v. Rudolf Smend, Frankfurt/M. 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker), S. 339–340. Zur Bedeutung der *Ältesten Urkunde* im Rahmen der Mythendiskussion der vgl. Heinz Gockel, *Herder und die Mythologie*, in: J. G. Herder 1744–1803, hrsg. v. G. Sauder, Hamburg 1987, S. 409–418, Bückeburger Gespräche über J. G. Herder. *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, hrsg. v. Brigitte Poschmann, Rinteln 1989, Ralf Häfner, *Herders Kulturentstehungslehre Studien zu den Quellen und zur Methode seines Geschichtsdenkens*, Hamburg 1995 und Ralf Simon, *Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei J. G. Herder*, Hamburg 1998, S. 72–110.

⁵¹ Zum Osiris-Mythos vgl. ausführlich: *Ägyptische Mythen und Legenden*, eingel. u. übertr. v. Günther Roeder, Düsseldorf, Zürich 1998, S. 155–238.

⁵² Vgl. Jean Starobinski, *Der Sonnenmythos der Revolution*, in: *ders., 1789 – Die Embleme der Vernunft*, München, Paderborn 1981, S. 40–47.

res als einen Solarmythos darstellt, wie er bei den sogenannten primitiven Völkern und in den natürlichen Religionen weit verbreitet war. In diesem Sinne vertritt Dupuis die pointierte These, daß die »Geschichte eines Gottes, der an der Wintersonnenwende durch eine Jungfrau geboren« worden sei und »Ostern« oder »während der Tag und Nachtgleiche im Frühling« aufersteht, nur ein Sonnenmythos wie jene anderen sei, die er zuvor am Beispiel der antiken und »primitiven« Völker analysiert habe.⁵³ Denn wie jene Solarmythen weiß auch die christliche Lehre von einer Messiasfigur zu berichten, die, nachdem sie in die Hölle hinabgestiegen ist, um den »Fürsten der Dunkelheit« zu besiegen, dem Menschen schließlich die »Herrschaft des Lichts« zurückgegeben habe.⁵⁴ Dupuis' Zielsetzung besteht dem eigenen Selbstverständnis zufolge darin, den christlichen Mythos auf seine »astronomische Basis« zurückzuführen. Im Johannes-Evangelium findet er geeignete Hinweise, um eine solche Argumentation zu stützen, da er dort einer rätselhaften Verschränkung des heiligen Logos mit der Konzeption des göttlichen Lichts (*lumen*) begegnet.⁵⁵

Es ist interessant zu beobachten, daß Dupuis' Leitthesen offenbar über das 18. Jahrhundert hinaus weitergewirkt und sogar in der wissenschaftlichen Mythendiskussion im 20. Jahrhundert Nachfolger gefunden haben, die sich, sei es bewußt oder unbewußt, der subtilen Argumentation des französischen Mythenforschers im Kern angeschlossen haben.⁵⁶ Folgt man dieser Analyse, ist das Spiel zwischen Norm und Abweichung, die interne Spannung zwischen monotheistischem Ikonoklasmus und poly-

⁵³ Charles Dupuis, *L'Origine de tous les cultes ou Religion universelle* [Erstausgabe: Paris, An III, 1795, 7 Bände], hier zitiert nach der gekürzten Neuauflage von 1830, Bd. 2, S. 9. Dupuis' Argumentation hat in der wissenschaftlichen Mythendiskussion bis weit ins 20. Jahrhundert Nachfolger gefunden, die sich, sei es bewußt oder unbewußt, seiner Argumentation angeschlossen haben.

⁵⁴ Dupuis, *Origine* (Anm. 53), Bd. 2, S. 9.

⁵⁵ Der Autor berührt mit der johanneischen Logos-Theologie einen Zusammenhang, der bekanntlich auch im *Hartknopf* eine zentrale Rolle spielt. Jene Beobachtungen dienen Dupuis allerdings vornehmlich als untergeordneter Argumentationsschritt innerhalb einer Beweisführung, die den christlichen Messias als eine typische Lichtgottheit entlarven soll.

⁵⁶ So bemerkt etwa Ernst Cassirer in seiner kulturphilosophischen Studie *Das mythische Denken* ganz im Sinne jener genealogischen Analyse: »Die geschichtliche Wirksamkeit ... des Christentums war geradezu daran gebunden, daß es die Grundanschauungen der heidnischen Sonnen- und Lichtverehrung in sich aufzunehmen und in sich zu verwandeln vermochte. An die Stelle des Kults des Sol invictus trat jetzt der Glaube an Christus als die »Sonne der Gerechtigkeit«. Auch im frühen Christentum wird demgemäß an der Orientierung des Gotteshaus und des Altars nach Osten festgehalten.« (Das mythische Denken [Anm. 33], S. 126). Cassirer stimmt mit Dupuis in der Annahme überein, daß sich das frühe Christentum auf pagane Kulte und Riten stützen konnte, mit deren mythischen Vorstellungsbildern es zu einer unauflöslichen eklektischen Einheit verschmolz.

theistischer Bilderflut, auch der christlichen Lehre selbst eingeschrieben. Denn die Entstehung und der steile Aufstieg der christlichen Lehre werden paradoxerweise gerade an die Adaptation und den Fortbestand einer paganen, polytheistischen Schicht innerhalb des Christentums gebunden, die sich nicht zuletzt aufgrund ihrer anschaulich-konkreten Präsenz und ihrer visionären Kraft als äußerst wirkungsmächtig erweist.

Ähnlich wie Moritz und Herder richtet Dupuis den Blick nach Ägypten, wenn es ihm darum zu tun ist, den historischen Ursprungsort jener Sonnenanbetung ausfindig zu machen. Auch die Ägypter hätten wie die Christen einen kindlichen Gott verehrt und im saitischen Isis-Kult eine jungfräuliche Muttergottheit⁵⁷ angebetet. Ferner kann sich Dupuis auf die Überlieferung von Proklos⁵⁸ berufen, die berichtet, der Sohn der Göttin Isis sei kein anderer als die Sonne selbst gewesen.⁵⁹ Im christlichen Mythos seien daher unverkennbar die Erinnerungsspuren jener Lehre gegenwärtig, die den ägyptischen Isis und Osiris-Mythos prägte.⁶⁰

Dupuis' Untersuchung hat neben der wissenschaftlichen Zielsetzung, wie bei genauerer Betrachtung ersichtlich wird, unverkennbar eine polemische Stoßrichtung, die sich gegen die christliche Orthodoxie wendet. Verwendet der Autor doch eine Art »ideologiekritischer« Entlarvungstechnik, die vor allem den Überlegenheitsanspruch und den angenommenen Sonderstatus der christlichen Religion unterwandert. Die implizite Kritik am Einzigkeitsanspruch des Christentums wird vornehmlich in einer paradoxen Pointe deutlich, auf die Dupuis' Darstellung hinausläuft, wenn

⁵⁷ Zu den ägyptischen Ausprägungen des genannten Mythologems vgl. allgemein: Manfred Görg, *Mythos, Glaube und Geschichte. Die Bilder des christlichen Credo und ihre Wurzeln im alten Ägypten*, 2. Aufl., Düsseldorf 1993, S. 97–117 und im Blick auf die deutschsprachige Rezeption um 1800: Annette Simonis, »Das verschleierte Bild« – Mythopoetik und Geschlechterrollen bei Karoline von Günderrode, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74, 2000, S. 254–278.

⁵⁸ Vgl. dazu auch Assmann (Anm. 18), *Moses der Ägypter*, S. 177.

⁵⁹ Vgl. Dupuis, *Origine* (Anm. 53), Bd. 2, S. 29: »C'est cet enfant dont la déesse de Saïs se disait mère, dans l'inscription fameuse où on lisait ces mots: »Le fruit que j'ai enfanté est le soleil.« (»Das ist jenes Kind, von dem sich die Göttin zu Saïs Mutter nannte, in der berühmten Inschrift, wo man diese Worte las: »Die Frucht, die ich geboren habe, ist die Sonne« [Übers.: A.S.]).

⁶⁰ Dupuis betont in diesem Zusammenhang ferner, daß es vor jenem Hintergrund unerheblich sei, ob ein Mensch mit Namen Christus existiert habe, wenn nur demonstriert werden könne, daß jenes Wesen, das unter dem Namen Christus verehrt werde, die Sonne selbst sei. Von da aus gelangt Dupuis nun zu einer Pointe, die von der Radikalität seines Denkens zeugt. So zieht er aus dem oben Gesagten nicht zuletzt die beunruhigende Schlußfolgerung, daß die Christen nichts anderes als »Anbeter der Sonne« (»adorateurs du soleil«) seien und daß ihre Priester eben dieselbe Religion hätten wie die Bewohner von Peru, die sie zum Tode verurteilten. Dupuis, *Origine* (Anm. 53), Bd. 2, S. 10.

der Autor das Verhalten der europäischen Eroberer bzw. Kolonisatoren in Peru und ihre missionarischen Bemühungen beschreibt.⁶¹ Der Ausschließlichkeitsanspruch der christlichen Kirche wird in eben dem Maße nivelliert, in dem die Austauschbarkeit der verschiedenen Göttersysteme dargestellt und der christliche Messias in anderen Mythentraditionen synkretistisch aufgehoben wird: »Christus«, so heißt es pointiert, »ist für uns das, was einst Hercules, Osiris, Adonis und Dionysos waren.«⁶²

In Dupuis' Darstellung überwiegen, so will es scheinen, die subversiven und ideologiekritischen Züge, mittels deren die mythische Schicht des christlichen Glaubens und eine verborgene Unterströmung mythischen Denkens in der europäischen Kultur enthüllt werden.⁶³ Nichtsdestoweniger betont der Autor gleichsam beiläufig auch die unvergleichliche Schönheit und den eigentümlichen Reiz des untersuchten Mythentyps, wenn er auf »das Wunderbare jener Legende (»le merveilleux de la légende«) aufmerksam wird, die jenen leuchtenden Himmelskörper als Gegenstand habe.«⁶⁴

Insgesamt gibt die Charakterisierung christlicher Denkfiguren in den Schriften des französischen Mythenforschers also eine doppelte Akzentsetzung und Wirkung zu erkennen. Neben dem vorherrschenden subversiven und blasphemischen Moment, das Dupuis in seine Dokumentation und Analyse integriert, gibt es in seiner Darstellung unterschwellig noch eine andere, der polemischen Stoßrichtung im Grunde gegenläufige Dimension. So versieht gerade der Rückgriff auf mythische Traditionen die alltäglichen und vertrauten Glaubenssätze mit einem eigentümlichen Zauber und einem neuen Wirkungspotential, das auf den ersten Blick im Dunkeln liegt und von der ausdrücklichen Schreibintention des Autors verdeckt wird.

Die im 18. Jahrhundert verbreitete allegorische Deutung des Mythos gilt Dupuis zudem als Indiz dafür, daß die Mythen ein Geheimnis trans-

⁶¹ Vgl. Anm. 60.

⁶² Vgl. Dupuis, *Origine* (Anm. 53), Bd. 2, S. 51 u. S. 9: »Le héros des légendes connues sur le nom d'évangiles, est le même héros qui a été chanté avec beaucoup plus de génie dans les poèmes sur Bacchus, sur Osiris, sur Hercule, sur Adonis, etc.« (»Der Held der unter dem Namen Evangelien bekannten Legenden ist derselbe, der mit sehr viel mehr Genie in den Gedichten über Bacchus, Osiris, Hercules, Adonis usw. besungen wurde.« [Übers.: A.S.]

⁶³ Nicht zu Unrecht sieht Frank Manuel in den Analysen von Dupuis eine Steigerung und polemische Zuspitzung jener skeptischen und heterodoxen Haltung, wie sie aus den Schriften der französischen Aufklärungsphilosophen vertraut ist: »In many ways his theory leveled a more devastating attack on traditional Christianity than had the *philosophes*.« Frank Manuel, *The Eighteenth Century Confronts the Gods* (Anm. 11), S. 269.

⁶⁴ Dupuis, *Origine* (Anm. 53), Bd. 2, S. 10. Zu diesem Aspekt von Dupuis' Mythenanalyse vgl. auch Burton Feldman, Robert D. Richardson, *The Rise of Modern Mythology, 1680-1860*, Bloomington u. London 1972, S. 286-287.

portieren, das zu wertvoll sei, um es einer exoterischen Allgemeinheit preiszugeben: »Sie [die Priester] bedeckten den heiligen Körper der Natur mit dem Schleier der Allegorie, der sie vor dem Profanen verbarg und nur dem Weisen Mann gestattete, sie zu sehen, der die Natur als wertvollen Gegenstand seiner Untersuchungen und seines Forschens schätzte.«⁶⁵ Mit dem allegorischen Verfahren ist hier zugleich ein im Kern ästhetisches Verfahren angesprochen, das die wissenschaftliche Mytheninterpretation mit der Tätigkeit des kreativen Schriftstellers und Romanciers verbindet. Sieht doch Dupuis in der Figur der Allegorie eine eigentümliche Synthese aus ästhetischem Blick und philosophischer Naturbertrachtung, die gewissermaßen den Ansatz zur Entwicklung einer eigenständigen Mythopoetik liefert. Nicht zufällig betont auch Moritz jene allegorische und, damit verbunden, genuin poetische Dimension des Mythischen, versieht er doch seinen Roman mit dem vielsagenden Untertitel »Eine Allegorie«. Auch an anderen Stellen des Moritzschen Romans lassen sich die angenommene Nähe und das enge Wechselverhältnis von Poesie und Mythos beobachten.

IV

Die Mythologie erweist sich für den Erzähler des Hartknopf-Romans immer wieder als geeignetes Medium, um in die der Poesie verwandten Bereiche des Traums und der Imagination vorzustoßen, die von der Faszination des Unbekannten und Neuen umgeben sind: »... so wie man oft am gestirnten Himmel, indem man seine Blicke fest draufheftete, immer da einen Stern nach dem andern entdeckt, wo man vorher nur das Blaue sah« (H, S. 56).

Bietet die Ebene der mythologischen Referenzen dem Erzähler immer wieder den geeigneten Anlaß, ein ausgedehntes Spiel mit latenten Bedeutungen und Suggestionen zu entfalten, so reflektiert der Romanheld selbst eben dieses erzählerische Verfahren durch sein Verhalten und seine besonderen Vorlieben. Die mystische Erfahrung des Göttlichen in Gestalt des Lichts versetzt Hartknopf in einen träumerischen Zustand, in dem die Phantasie unbestimmte Erwartungen hervorruft: »So zählte Hartknopf viele Augenblicke in seinem Leben, wo ihm über gewisse Dinge ein plötzliches Licht in seiner Seele aufging, ... und wenn es gleich verschwand, so ließ es doch immer einen sanften Schimmer, ein in der Ferne dämmerndes Abendroth zurück, welches über jede Stunde seines Lebens

⁶⁵ Dupuis, *Origine* (Anm. 53), Bd. 2, S. 20, 21, 24 u. 26.

einen stillen Reiz verbreitete, der ihn in süße Ahnungen und Träume einwiegte« (H, S. 56–57). Die mystische Lichtgestalt und die Traum- erfahrung besitzen in der Optik der Hauptfigur sowie des Erzählers eine größere Deutlichkeit als die empirische Wirklichkeit, sie gewinnen daher punktuell sogar eine eigentümliche Priorität gegenüber der Alltags- erfahrung (vgl. H, S. 69). Die Begegnung mit dem Mythos gleicht der Entdeckung eines »unbeschriebenen Raums«, einer Erweiterung des Hor- zonts der Erfahrungsmöglichkeiten, die über die bestehenden gesell- schaftlichen Konventionen und die »Grenzen der Sprache« hinausführt (H, S. 73).

Das bereits erwähnte, zentrale Sinnbild der Abweichung und der Grenzüberschreitung, die gekrümmte Linie, erweist sich in diesem Zu- sammenhang nicht von ungefähr als ein genuin ästhetisches Moment und ein Indiz poetologischer Selbstreflexion. Programmatisch heißt es in die- sem Sinne: »Die krumme Linie [bezeichnet] das Schöne, Tändelnde, den Tanz, das Spaziergehen« (H, S. 11). Wie die gewählten Formulierungen verdeutlichen, haben Hartknopfs »Exkurse« ins Mythologische über ihren ideellen Gehalt hinaus noch eine zusätzliche Funktion. Wie die geschlän- gelte Linie versinnbildlichen sie das ästhetische Spiel der Imagination so- wie die poetische Tätigkeit selbst. In dem Maße, in dem Hartknopf sich dem arabischen Spiel der gekrümmten Linie überläßt, zeichnet sich im Ro- man eine Ästhetisierung des Mythologischen ab, wie sie uns von den ro- mantischen Schriftstellern vertraut ist.⁶⁶ Dieser Überlegung entspricht die Tatsache, daß Hartknopf im Roman nicht nur als Prediger und Schmied, sondern auch als künstlerisch talentierte Persönlichkeit vorgestellt wird.⁶⁷ Vor allem die musikalische Begabung des Helden verleiht ihm ein spezi- fisch künstlerisches Charisma, das im Roman eigens hervorgehoben wird: »Hartknopf nahm seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herrliche Recitativ seiner Lehren, mit angemessenen Accorden – er übersetzte,

⁶⁶ Die Arabeske und das Ornament werden sowohl für Moritz als auch für die Frühroman- tiker zu ästhetischen Leitfiguren. Vgl. Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, in: ders., *Werke*, hrsg. v. Horst Günther, 2. Bd.: *Reisen. Schriften zur Kunst und Mythologie*, Frankfurt/M. 1981, S. 527–539. Vgl. ferner Günter Oesterle, *Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels »Brief über den Roman«*, in: *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, hrsg. v. Dirk Grathoff, Frankfurt/M., Bern, New York 1985, S. 233–292.

⁶⁷ Zur ästhetischen Ausrichtung von Hartknopfs Tätigkeiten vgl. besonders Jürgen Fohr- mann, »Bildende Nachahmung«. Über die Bedeutung von »Bildung« und »Ordnung« als Prinzi- pien der Moritzschen Ästhetik, in: Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestands- aufnahmen – Korrekturen – Neuansätze, hrsg. v. Martin Fontius u. Anneliese Klingenberg, Tübingen 1995, S. 177–186, hier S. 179.

indem er phantasierte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Emp- findungen« (H, S. 133).

Die Musik wie die Mythologie stellen eine Sprache der Sinnlichkeit bei- reit, die mit dem rationalen, vernunftgeleiteten Zugang, wie die zitierten Zeilen zeigen, grundsätzlich vereinbar ist. Die ungewöhnliche Akzen- tuierung der konkreten Sinneserfahrung erstreckt sich auch auf die Dar- stellung des Helden, der durch die folgende metaphorische Beschreibung selbst als Musikinstrument erscheint und, damit verbunden, ein für die Kunst empfängliches Medium darstellt: »Hier hatte nun Herr Knapp eine Seite in Hartknopfs Seele berührt, die sogleich einen hellen und sanften Ton von sich gab« (H, S. 39–40).

Die in Moritz' Roman zu beobachtende Aufwertung der sensuellen Er- fahrung steht in Einklang mit einem anderen Aspekt von Hartknopfs Ein- stellung, mit seinem Bekenntnis zu einer betonten Diesseitigkeit, die sich auf dem Gegenpol zur christlichen Jenseitsbezogenheit bewegt: »Der Mo- ment ist und bleibt der letzte Punkt, wohin alle Weißheit der Sterblichen streben kann und muß – alles andere ist Chimäre und Einbildung« (H, S. 132). Ähnlich heißt es an anderer Stelle: »Er wußte, daß er keinen Au- genblick zu versäumen hatte, weil ihm jeder Tag, jede Stunde, ein Ganzes war« (H, S. 103). Die geforderte Konzentration auf den gegenwärtigen Augenblick erinnert an die antiken Traditionen des *Carpe Diem* und fügt sich daher in die mythische Vorstellungswelt im Roman gut ein. Auch die Immanenz des Göttlichen im Sinne der spinozistischen Lehre klingt in den zitierten Zeilen vorsichtig an. Wiederum scheinen die Reflexionen des Erzählers die Idee einer aus der unmittelbaren Sinneswahrnehmung abgeleiteten Vorstellung des Göttlichen zu umkreisen, die ihrerseits ins Ästhetische gewendet wird und in eine zwischen mythologischer Erinne- rung und Augenblickspoetik eigentümlich schwankende Ästhetik ein- mündet.

V

Hatte Moritz im *Hartknopf*-Roman die Mythologie, wie in den bisherigen Überlegungen ersichtlich wurde, in erster Linie als ein geeignetes poeti- sches Medium betrachtet, setzte er seine Auseinandersetzung mit dem Thema »Mythos« in den 1790er Jahren produktiv fort. Denn in der 1791 erstmals erschienenen *Götterlehre* erweitert er seine Beschäftigung mit der Mythologie der Antike, um sie nun auf die Ebene dichtungstheoreti- scher Reflexion zu verlagern. Da die *Götterlehre*, beim damaligen Lese- publikum beliebter als der *Hartknopf*-Roman, noch nach 1800 mehrfache Neuauflagen erfahren sollte, darf man annehmen, daß sie die entschei-

de Scharnierstelle darstellt, durch die Moritz seine mythologischen Impulse an die Romantiker weiterzugeben vermochte.⁶⁸

War es Moritz im *Hartknopf*-Roman vorwiegend um das imaginative Potential, das aus den mythologischen Bestandteilen spricht, und um die Eigengesetzlichkeit ihrer fiktiven Gestaltung zu tun, so gilt dies zweifellos in einem noch höheren Maße für seine *Götterlehre*. Die mythologischen Dichtungen müßten – so argumentiert der Autor – in erster Linie als »eine Sprache der Phantasie« betrachtet werden.⁶⁹ Als eine solche verstanden, machen sie, wie es heißt, »gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben« (G, S. 611). In Moritz' Schrift über die antike Götterlehre wird das mythische Wissen gezielt mit den Zügen des Spielerischen und Fiktiven diesseits oder jenseits irgendeines Anspruchs auf Rechtgläubigkeit und Verbindlichkeit versehen: »Die Phantasie herrscht in ihrem eigenen Gebiete nach Wohlgefallen und stößt nirgends an. Ihr Wesen ist zu formen und zu bilden« (G, S. 611). Nicht um die inhaltliche Bedeutung mythischer Erzählungen ist es Moritz in erster Linie zu tun, sondern um deren anthropologischen Stellenwert, insofern sie dem aufmerksamen Beobachter erhellende Einblicke in die Funktionsweise der menschlichen Imagination gewähren. Daher kann der Autor die Frage nach der angemessenen Deutung mythologischer Dichtungen wie zum Beispiel der Homerschen Epen als eher zweitrangig betrachten, wenn nicht gar als Marginalie abtun: »Der müßte wenig von den hohen Dichterschönheiten des Homer gerührt sein, der nach Durchlesung desselben noch fragen könnte: Was bedeutet die Iliade? Was bedeutet die Odyssee?« (G, S. 611). Bei der Annäherung des »modernen« Autors an die antike Mythologie bleibt, wie Moritz betont, ein unaufgelöster Rest, ein Moment von Alterität, das sich dem verstehenden Zugriff entzieht und nicht vollständig entschlüsseln läßt: »Die Hand welche den Schleier, der diese Dichtungen bedeckt, ganz hinwegziehen will, verletzt zugleich das zarte Gewebe der Phantasie und stößt alsdann statt der gehofften Entdeckungen auf lauter Widersprüche und Ungereimtheiten« (G, S. 612).

⁶⁸ Rezeptionsgeschichtliche Belege für jene Schlüsselrolle von Moritz' Mythenkonzeption gibt es viele. Moritz' *Götterlehre* wird bezeichnenderweise noch in Bettine von Arnims Briefroman *Clemens Brentanos Frühlingskranz* (hrsg. v. Hartwig Schultz, Frankfurt/M. 1985) erwähnt (vgl. ebd., S. 35). Vgl. ferner Hans Joachim Schrimpf, Karl Philipp Moritz (Anm. 1), S. 19: »In seinen [Moritz'] Vorlesungen über Ästhetik und Mythologie sitzen nehmlich Alexander von Humboldt die jungen Frühromantiker Tieck und Wackenroder ... Schelling rühmt in der *Philosophie der Kunst* die Bedeutung und Originalität seiner Auffassung der antiken Mythologie; Novalis hat in seiner Bibliothek Moritz' Bücher *Anthusa oder Roms Altertümer* und die *Götterlehre*.«

⁶⁹ Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten* [im folgenden zitiert: G], in: ders., *Werke*, hrsg. v. Horst Günther, 2. Bd.: *Reisen. Schriften zur Kunst und Mythologie*, Frankfurt/M. 1981, S. 609–842, hier S. 611.

Gerade wegen der Ausblendung von speziellen Deutungsaspekten und der auffallenden Enthaltensamkeit hinsichtlich hermeneutischer Fragen kann Moritz in der überlieferten griechisch-römischen Mythologie das Leitbild und den Prototyp der eigenen autonomieästhetischen Vorstellungen entdecken, die er an anderer Stelle – wie etwa in dem Beitrag *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von 1788 – bereits formuliert hatte.⁷⁰ So findet sich auch in seiner *Götterlehre* jene programmatische kunstphilosophische These, welche die ästhetische Position des Autors bündig zusammenfaßt: »Ein wahres Kunstwerk, eine schöne Dichtung ist etwas in sich Fertiges und Vollendetes, das um sein selbst willen da ist und dessen Wert in ihm selber und in dem wohlgeordneten Verhältnis seiner Teile liegt« (G, S. 612). In den zitierten Zeilen bekundet sich die Vorstellung des in sich ruhenden, autonomen Werks, das die Nähe des Autors zum ganzheitlichen Kunstbegriff der Klassik indiziert. So sehr sich Moritz an der genannten Stelle zu ästhetischen Prinzipien bekennt, die dazu beigetragen haben, daß er als prototypischer Vertreter klassischer Autonomieästhetik in die Literaturgeschichte eingegangen ist, so scheint sein Verhältnis zum Phänomen des Klassizismus (und zur Klassik) nichtsdestoweniger gespalten. In seiner Darstellung der antiken Mythologie erscheinen die griechisch-römischen Gottheiten jedenfalls keineswegs, wie man zunächst annehmen könnte, als ästhetischer Ausdruck eines harmonischen, selbstgenügsamen Ideals. Es sind vielmehr die unauflöselichen Spannungen, Brüche, Ungereimtheiten und Gegensätze in den mythischen Figuren selbst, die Moritz in seiner *Götterlehre* nicht müde wird zu betonen. Nicht das Vorhandensein von Brüchen und Dissonanzen als solches weicht von der klassischen Kunstkonzeption ab, da auch innerhalb der klassischen Ästhetik die angestrebte Einheit und der Ausdruck des Schönen den vorhandenen Spannungen und inneren Konflikten abgerungen werden müssen – wie die Laokoon-Debatte beispielhaft verdeutlicht.⁷¹ In der *Götterlehre* erweisen sich das Heterogene und Dissonante der beschriebenen mythischen

⁷⁰ Zu Karl Philipp Moritz' ästhetischen Schriften vgl. auch meinen Aufsatz »Das Schöne ist eine höhere Sprache«. Karl Philipp Moritz' Ästhetik zwischen Ontologie und Transzendentalphilosophie, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 1994, S. 490–505.

⁷¹ Zu dieser Debatte in der Nachfolge Winckelmanns vgl. etwa Helmut Pfotenhauer, *Vorbilder. Antike Kunst, klassizistische Kunstliteratur und ›Weimarer Klassik‹*, in: *Klassik im Vergleich*. DFG-Symposium 1990, hrsg. v. Wilhelm Voßkamp, Stuttgart, Weimar 1993, S. 42–61, hier besonders S. 47–52.

Figuren indes als irreduzibel und lassen sich kaum mehr in eine höhere ästhetische Einheit transformieren.⁷²

Betrachtet man Moritz' Auseinandersetzung mit den antiken Mythen genauer, so wird nämlich deutlich, daß die Widersprüche und Spannungen im Bild des Mythos bei weitem überwiegen und sich dem Versuch, sie in einer übergreifenden Synthese aufzuheben, letztlich widersetzen. Daher ist es fraglich, ob man den Autor wirklich noch als »klassizistischen Ästhetiker«⁷³ bezeichnen kann oder ob er in seinen mythopoetischen und mythen-theoretischen Beiträgen nicht vielmehr bereits den Rahmen klassizistischer Lektüre-Erwartungen sprengt. Die Aufhebung der inneren Spannungen und Brüche zugunsten der klassizistischen Zielvorstellung »erhabener Integrität«⁷⁴ will in der *Götterlehre* nicht mehr so recht gelingen. Eine ursächliche Zwietracht bildet, so Moritz' Deutung des antiken Schöpfungsmythos, die Keimzelle jeglicher Kreativität und aller Gegenstände der empirischen Erfahrung: »Aus Streit und Empörung der ursprünglichen Wesen gegeneinander entwickelt und bildet sich das Schöne« (G, S. 618). Nicht nur die mythischen Erzählungen von der Entstehung der Welt, auch die antiken mythologischen Figuren werden von starken (im Grunde unklassischen) Dissonanzen und irreduziblen Ambivalenzen durchzogen, die sich nicht mehr zu einem harmonischen »Konzept der Affektmodellierung«⁷⁵ zusammenfügen wollen. Die von Moritz porträtierten Gottheiten sind alles andere als statische, in sich ruhende Gestalten und hinsichtlich ihres Wesens und ihrer Erscheinung nur schwer zu begreifen. Mehr noch: Die einzelnen Gottheiten des Olymp haben keine klar voneinander abgegrenzten Konturen, sondern verschwimmen, Vexierbildern gleichend, immer wieder ineinander, wie die Ablösung des

⁷² Zuweilen werden die Momente des Ungeordneten und Chaotischen von Moritz sogar ausdrücklich positiv akzentuiert, so z. B. in seiner Darstellung des Titanen Saturn, der als Verkörperung des freiheitlichen goldenen Zeitalters gilt und der absoluten Herrschaft Jupiters als wünschenswerte Folie gegenübergestellt wird: »So verknüpfte man doch wieder mit dieser Vorstellung von dem Ungebildeten, Umherschweifenden und Grenzenlosen, das keinem Zwange unterworfen ist, den Begriff von Freiheit und Gleichheit, der unter der Alleinherrschaft des einzigen, der mit dem Donner bewaffnet war, nicht mehr stattfinden konnte« (G, S. 622).

⁷³ Schrimpf, Karl Philipp Moritz (Anm. 1), S. 2. Allerdings räumt auch Schrimpf im Blick auf die *Götterlehre* ein, daß es hier letztlich nicht zu einer »Aufhebung der Gegensätze« komme (ebd., S. 107).

⁷⁴ Vgl. Helmut Pfotenhauer, Vorbilder. Antike Kunst, klassizistische Kunstliteratur und »Weimarer Klassik« (Anm. 71), S. 50.

⁷⁵ Zu diesem Denkmuster vgl. auch Helmut Pfotenhauer, Vorbilder. Antike Kunst, klassizistische Kunstliteratur und »Weimarer Klassik« (Anm. 71), S. 48.

Helios durch den jugendlichen Gott Apollon exemplarisch verdeutlicht: »An der Stelle des Titanen Helios oder des Sonnengottes steht der ewig junge Apoll mit Pfeil und Bogen. Unbestimmt und schwankend schimmert das Bild von Helios durch, und die Phantasie verwechselt in den Werken der Dichtkunst oft beide miteinander« (G, S. 622). Es läßt sich, wie ersichtlich, eine eigentümliche Verdopplung und verwirrende Vervielfachung mythologischer Gestalten beobachten, die sich »ihrer Ähnlichkeit wegen ineinander verloren und labyrinthisch verflochten« (G, S. 639) haben.

Es ist jene, in den antiken Mythen zu beobachtende, auffallende innere Dynamik der Figuren, die Moritz immer wieder Anlaß zu allgemeineren Reflexionen über die Götterbilder der griechischen und römischen Antike gibt. In diesem Sinne akzentuiert er am Beispiel der Titanen »das Grenzenlose in ihrem Wesen . . . , wodurch die Bildungen welche die Phantasie sich von ihnen macht, schwankend und unbestimmt werden« (G, S. 621–622). Wie die zitierten Überlegungen zu erkennen geben, geht Moritz merklich auf Distanz zu einer in der Ästhetikdiskussion des 18. Jahrhunderts verbreiteten, vorwiegend an der Plastik orientierten Vorstellung mythologischer Figuren, die auf körperliche Prägnanz und klare Begrenzungen setzt.⁷⁶ Anders als etwa bei Goethe steht Moritz' Antike-Beobachtung nicht im Zeichen des »synthetischen Blicks«,⁷⁷ wie er durch das (in der klassischen Ästhetik meist bevorzugte) Medium der bildenden Kunst ausgelöst bzw. begünstigt wird. Statt dessen hebt der Autor als das Gemeinsame der antiken Gottheiten eine unbändige und ungeordnete Produktivität hervor, wenn er bemerkt, daß »ein jedes dieser von der Phantasie gebornen Wesen in gewisser Rücksicht die ganze Natur mit allen ihren üppigen Auswüchsen und ihrem ganzen schwellenden Überfluß in sich darstellt« (G, S. 613). Er divergiert dabei zugleich von der in Anlehnung an Winkelmann entwickelten, klassischen Kunstauffassung, deren vornehmliche

⁷⁶ Dies ist um so erstaunlicher, als Moritz den Bezug zur bildenden Kunst keineswegs aufgibt, seine Abhandlung über die antike Mythologie vielmehr mit »fünfundsechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen« ausstattet, »nach antiken geschnittenen Steinen und anderen Denkmälern des Altertums« (G, S. 609).

⁷⁷ Vgl. Wilhelm Voßkamp, Goethes Klassizismus im Zeichen der Diskussion des Verhältnisses von Poesie und bildender Kunst um 1800, in: Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998, hrsg. v. Bernd Witte u. Mauro Ponzani, Berlin 1999, 113–121.

ästhetische Zielsetzung es war, »integre Figurationen« und eine »im Schönen stillgelegte Bewegtheit«⁷⁸ zu beobachten.⁷⁹

Denn die Götter bezeichnen nach Moritz gerade keine in sich geschlossenen oder ruhenden Charaktere; sie liefern keine »Leitbilder der aufgehobenen, gebändigten, schließlich vergötterten Menschennatur«,⁸⁰ sondern verkörpern eine rätselhafte Gegensätzlichkeit und eine psychologische Gespaltenheit, die das menschliche Verständnis übersteigen: »Der Mensch ist in diesen poetischen Darstellungen der höhern Wesen etwas so Untergeordnetes, daß auf ihn überhaupt und also auch auf seine moralischen Bedürfnisse wenig Rücksicht genommen wird« (G, S. 613).

Besonders Apollon und Athene (bzw. Minerva) avancieren bei Moritz zu Symbolfiguren für eine solche paradoxe Einheit des Gegensätzlichen und eigentlich Unvereinbaren. Das Porträt Apollons hebt in diesem Sinne das unvermittelte Nebeneinander von Sanftmut und Grausamkeit in Gestalt des Gottes hervor: »Der Gott der Schönheit und Jugend, den Saitenspiel und Gesang erfreut, trägt auch den Köcher auf seiner Schulter, spannt den silbernen Bogen und sendet zürnend seine Pfeile, daß sie verderbliche Seuchen bringen, oder er tötet auch mit sanftem Geschoß die Menschen« (G, S. 669–670). Im Unterschied zur Gräkomanie der Epoche (und im diametralen Gegensatz zum unbeschwerten, heiteren Bild der Götter Griechenlandes bei Schiller) entdeckt Moritz' Darstellung in der griechischen und römischen Antike keine mythischen Idealfiguren, sondern fördert vielmehr immer wieder das Unverständliche, Abgründige und Bedrohliche in der Natur des Göttlichen zutage.

⁷⁸ Pfotenhauer, Vorbilder. Antike Kunst, klassizistische Kunstliteratur und ›Weimarer Klassik‹ (Anm. 71), S. 50. Pfotenhauers Kommentar zu Karl Philipp Moritz scheint in diesem Kontext etwas einseitig und reduktiv: »Moritz selbst distribuiert in seinem Italienbuch sorgfältig und effektbewußt: Das alltägliche römische Leben liefert die Bilder der menschlichen Hinfalligkeit, die Kunst, die antike insbesondere, deren Rettung ins Integre« (ebd., S. 50).

⁷⁹ Allerdings ist es zu vermeiden, die klassizistischen Tendenzen in Europa auf die harmonische Schablone zu reduzieren, die im wesentlichen ein Rezeptionsphänomen des 19. Jahrhunderts ist. In der neueren Forschung hat sich ein gewisser Konsens darüber herauskristallisiert, daß auch die klassizistischen und die klassischen Kunstauffassungen nicht frei von Spannungen und Brüchen sind. Vgl. diesbezüglich besonders den aufschlußreichen Beitrag von: Carsten Zelle, *From the Supplements of Classicism to the Fragments of the Classic. Dual Aesthetic Structures in the Critical Writings of Boileau, Dennis, Bodmer/Breitinger and Friedrich Schiller*, in: *Orbis Litterarum* 50, 1995, S. 65–80. Auch Pfotenhauer erwägt die Frage, ob Klassizismus und Klassik nicht, »gegen den Strich weiter Strecken der Rezeptionsgeschichte gelesen ... moderner aussehen und weniger statuarisch« seien, als die Forschung lange Zeit angenommen hat. Vgl. Pfotenhauer, Vorbilder (Anm. 71), S. 47.

⁸⁰ Vgl. Pfotenhauer, Vorbilder, S. 48 (Anm. 71).

Eine ähnliche innere Zwiespältigkeit und Disharmonie kennzeichnet in der *Götterlehre* selbst weibliche Gottheiten wie Minerva, von der gleichermaßen destruktive und kreative Wirkungen ausgehen: »So ist Minerva die verwundende und die heilende, die zerstörende und die bildende; eben die Göttin, welche am Waffengebümel und an der tobenden Feldschlacht sich ergötzt, lehrt auch die Menschen die Kunst, zu weben und aus den Oliven das Öl zu pressen« (G, S. 678). Wie weit die beschriebene Göttin von der Klischeevorstellung edler Einfalt (welche die Winckelmannrezeption und das Klassizismusverständnis des 19. Jahrhunderts prägen sollte) entfernt ist, geben die ihr zugesprochenen, heterogenen Charaktereigenschaften und Neigungen unschwer zu erkennen. Sie trägt darüber hinaus deutlich androgyne Merkmale, die Momente des frühromantischen Frauenideals vorwegnehmen, insofern »die Züge dieser männlich starken erhabnen Göttin ganz leise wieder ins Weibliche übergehen« (G, S. 679).

Mehr noch als bei der Darstellung einzelner mythologischer Figuren liefern die antiken Schöpfungsmythen die entscheidenden Indizien für die Annahme, daß die Mythologien des Altertums im Kern disharmonisch und gerade deshalb eine unerschöpfliche Quelle der Kreativität seien: »Gleich im Anfange dieser Dichtungen vereinigen sich die entgegengesetzten Enden der Dinge; an das Furchtbarste und Schrecklichste grenzt das Liebenswertigste« (G, S. 616). Moritz Mythen-Schrift inszeniert das unaufhörliche Ineinandergleiten der heterogenen Gestalten und Tendenzen, das die Ausbildung von klaren Konturen ebenso unterläuft, wie es das Konzept eines ausgeglichenen klassizistischen Ordnungsgefüges sprengt: »Zuerst ist das Chaos, dann die weite Erde, der finstere Tartarus – und Amor, der schönste unter den unsterblichen Göttern« (G, S. 616).

Kunstphilosophisch aufschlußreich ist zudem die Tatsache, daß der Autor das schöpferische Vermögen als eine Kraft vergegenwärtigt, an der die Momente des Chaotischen und Ungeordneten (»Chaos, Nacht, Finsternis«; G, S. 616) entscheidend teilhaben. Nähert sich Moritz durch seinen Rückgriff auf antike Mythologie grundsätzlich der klassischen Intention, so bleibt sein Antike-Bild doch stärker auf die dunkle und undurchsichtige, potentiell destruktive Seite⁸¹ der griechisch-römischen Götterwelt bezogen als die klassischen Idealfiguren.

⁸¹ Vgl. etwa Moritz' Darstellung des Fatums und der Parzen; G, S. 635–636. Der Eindruck des Unheimlichen, den die Parzen in der *Götterlehre* auslösen, wird weder durch ihre Schönheit noch durch ihre betonte Weiblichkeit zurückgenommen, zumal sie mit den Sirenen, dem antiken Prototyp gefährlicher weiblicher Verführungskunst, in Verbindung gebracht werden: »Die Parzen bezeichnen die furchtbare, schreckliche Macht, der selbst die Götter unterworfen sind, und sind doch weiblich und schön gebildet, spinnend und in den Gesang der Sirenen stimmend« (G, S. 636).

VI

Mit seinem Plädoyer, in der griechischen Mythologie das auch für die zeitgenössische Dichtung und Poetik zukunftsweisende Modell zu erkennen, steht Moritz im ganzen durchaus in Einklang mit den aufgeklärten Mythendiskursen seiner Zeit, nimmt aber darüber hinaus gleichzeitig eine wichtige Vermittlerrolle zwischen der späten Aufklärung und den um 1800 sich formierenden frühromantischen Strömungen ein.

So klingt in Moritz' Reflexionen über die Mythologie in der *Götterlehre* bereits Friedrich Schlegels Idee an, daß die (antiken) Mythen, vornehmlich die griechischen, aufgrund ihrer inneren Dynamik und Bewegtheit von Haus aus einen ausgeprägten Hang ins Poetische aufweisen. Formulierte Schlegel doch wenig später die prägnante und pointierte These, daß die als Universalpoesie konzipierte romantische Dichtung eigentlich erst auf dem Gebiet des Mythos zu sich selbst komme. Im *Gespräch über die Poesie* heißt es ganz in diesem Sinne: »Die neue Mythologie muß . . . aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; . . . ein neues Bett für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.«⁸² Die mythischen Vorstellungen stehen der poetischen Imagination, folgt man Schlegels Argumentation, nicht zuletzt deshalb nahe, weil sie in kontinuierlicher Veränderung begriffen sind und sich nach Belieben weiter ausgestalten, verwandeln und an neue literarische *Sujets* anpassen lassen: »Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgeformt, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben und ihre Methode, wenn ich so sagen darf. Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie«⁸³ Wenn Schlegel die hohe Wandlungsfähigkeit der mythologischen Bilder und Figurationen hervorhebt, so erkennt er darin vornehmlich eine genuin poetische Strategie. Es ist vor allem die charakteristische Eigendynamik der mythischen Transformationen, die Schlegel zufolge nähere Einblicke in die Werkstatt und die Arbeitsweise der dichterischen Phantasie erlaubt.

Vor der Folie des bisher Gesagten läßt sich ersehen, inwieweit Schlegels Überlegungen – ungeachtet der auffallenden Geste der Erneuerung, die seinen Text durchgängig grundiert – an das Erbe der aufgeklärten Mythendiskurse anschließen, um dieses konsequent zu Ende denken und in rhetorischer Zuspitzung ins eigene poetologische Programm zu integrieren.

⁸² Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie* (Anm. 3), S. 201.

⁸³ Ebd., S. 204.

ren. Obwohl die Ausführungen des frühromantischen Autors in der emphatischen Proklamation des ›Neuen Mythos‹ kulminieren, rücken seine programmatischen Ideen doch zugleich wiederum in auffallende Nähe zu den schon im *Hartknopf*-Roman, in der *Götterlehre* und in den Enzyklopädiën der Aufklärung wirksamen mythischen Konzepten. Selbst die vertrauten Bestandteile des Solarmythos und der damit verbundene utopische Gedanke einer geheimen Harmonie zwischen dem Menschen und den kosmischen Kräften fehlen nicht in den mythopoetischen Überlegungen, die Schlegel im *Gespräch über die Poesie* entwirft, wenn er den Lesern in einer euphorischen Ankündigung eine unmittelbar bevorstehende, neue Mythenrenaissance verheißt: »Dann würde das Geschwätz aufhören und der Mensch inne werden, was er ist, und würde die Erde verstehen und die Sonne. – Dieses ist es, was ich mit der neuen Mythologie meine.«⁸⁴

Jene von den Gelehrten der Aufklärung entworfene und von den Frühromantikern weiterentwickelte Vorstellung von der Affinität zwischen Mythos und Poesie, antiker Mythologie und moderner Autonomieästhetik, ist in der nachromantischen Zeit nicht spurlos verschwunden, sondern hat interessanterweise im wissenschaftlichen Diskurs bis ins 20. Jahrhundert weitergewirkt. Wenn der Kulturphilosoph Ernst Cassirer im Rahmen seiner allgemeinen Theorie der symbolischen Formen nach einer »Strukturform der mythischen Phantasie«⁸⁵ sucht, so ist dieser Ansatz offensichtlich nicht ganz neu, sondern kann auf das Schlegelsche Ideal einer romantischen Universalpoesie zurückblicken, welche durch die wiederentdeckten Mythologeme der Antike angeregt wäre. In seiner Studie *Das mythische Denken* von 1925 definiert Cassirer den Mythos jedenfalls ganz in diesem Sinne als das »vielleicht früheste und allgemeinste Erzeugnis der ästhetischen Phantasie«,⁸⁶ als eine symbolische Form eigener Art, die der poetischen Sprache und der Kunst nahe verwandt sei. Dem modernen Kulturphilosophen ist es nicht zuletzt darum zu tun, die Bilder der mythischen Imagination in einer anthropologischen Bestimmung zu fundieren. Wenn Cassirer annimmt, die mythologische Mentalität zeuge wie kaum eine andere Denkform von den kreativen Fähigkeiten des Menschen, die – ungeachtet einer regellosen und chaotischen Komponente der schöpferischen Phantasie – letztlich danach streben, in bildlicher und anschaulicher Darstellung Ausdruck zu finden, so kann er mit dieser Annahme an die Mythendiskurse der Aufklärung und das frühromantische Programm einer universellen Mythopoetik anschließen:

⁸⁴ Ebd., S. 205.

⁸⁵ Cassirer, *Das mythische Denken* (Anm. 33), S. 25.

⁸⁶ Ebd., S. 30.

»Schon in den ersten, in den im gewissen Sinne ›primitivsten‹ Äußerungen des Mythos wird deutlich, daß wir es in ihnen nicht mit einer bloßen Spiegelung des Seins, sondern mit einer eigentümlichen bildenden Bearbeitung und Darstellung zu tun haben. Aller Anfang des Mythos, insbesondere alle magische Weltauffassung, ist von diesem Glauben . . . an die objektive Kraft des Zeichens durchdrungen.«^{87*}

TETSUYA ESAKA

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON SCHILLERS
DOM KARLOS

1785 und 1786 hatte Schiller die Leser der *Thalia* mit seinem damals entstehenden Drama *Dom Karlos* in vier Folgen bekannt gemacht. Die letzte Sendung dieses Vorabdrucks – sie erschien erst zur Jahreswende 1786/87 – hatte Schiller am 9. Oktober 1786 an Göschen geschickt. Sie reichte weit in den 3. Akt hinein, enthielt bereits die Szenen III,1–9 (III,1–7 der Buchausgabe). Spätestens zum gleichen Zeitpunkt, Anfang Oktober, hatte er sich endgültig entschlossen, den so lange im Schwange befindlichen *Karlos* rasch zu vollenden. Am 5. November empfahl er dem Verleger, ihn für die Ostermesse anzuzeigen, und einen Monat später, am 5. Dezember, sprach er nochmals seine Hoffnung aus, »ihn längstens in der Mitte des Januars zu beschließen«.¹ Der Abschluß verzögerte sich allerdings beträchtlich; er war nicht so rasch zu bewerkstelligen, wie ihn Schiller Ende Dezember 1786 noch immer plante und dringlich erstrebte.

Diese letzte Epoche der Entstehungsgeschichte des *Dom Karlos* auf dem Wege zu seinem Erstdruck im Juli 1787 ist vielfach und vielseitig erforscht worden. Dennoch kommen wie immer auch hier dem späteren Betrachter Fragen, die man vordem übergangen oder auch übersehen hat. Auf eine derartige Nach-Frage konnte der Verfasser in der ihm zugänglichen Forschungsliteratur keine Auskunft finden. Er machte sich selber auf die Suche nach einer befriedigenden Antwort und fand nachfolgende Erklärung. Er unterbreitet sie hier, weil sie über den fraglichen Sachverhalt hinaus vielleicht dazu beitragen kann, in die letzte, in mancherlei Hinsicht dunkle Phase der Entstehungsgeschichte des *Dom Karlos* ein zusätzliches Licht zu werfen. Sie ist zugleich der bescheidene Ausdruck seines Dankes, den er als japanischer Schillerfreund den Herausgebern der Schiller-Nationalausgabe abstattet, für den überaus großen Gewinn, der ihm bei der vielfachen Benutzung ihrer Bände so oft zuteil wurde.

⁸⁷ Ebd., S. 31.

* Für wichtige Anregungen und Diskussionsbereitschaft danke ich Herrn PD Dr. Andreas Anglet sowie meiner Schwester PD Dr. Linda Simonis, Köln.

¹ Schiller, Werke, Nationalausgabe, Weimar 1948ff.; hier: Bd. 24, S. 66 u. 69. Schillers Werke werden im folgenden zitiert: NA und Bandangabe.