

III. Die Erkenntnisleistung der Kunst bei Moritz

Die vorgenommene Rekonstruktion des ästhetischen Diskurses von Baumgarten bis Lenz macht deutlich, daß Moritz' "dunkelahnende Thatkraft" in seinem ästhetischen Hauptaufsatz nicht einfach eine willkürliche und beziehungslose Erfindung ihres Autors ist, die die Zahl der in der Schul- und Popularphilosophie ohnehin schon zahlreichen Vermögen unnötig vermehrt, sondern vielmehr am Ende einer langen Entwicklung steht, die unzweifelhaft im breiteren Zusammenhang der Entfaltung einer produktiven Auffassung der Einbildungskraft zu sehen ist,¹ welche jedoch trotz mancher Ähnlichkeiten oder punktueller Übereinstimmungen nichts bzw. sehr wenig mit den eher noch passiven Auslese-² oder Assoziationstheorien³ zu tun hat, sondern vielmehr das unmittelbare Erbe der *facultas fingendi* der Schulphilosophie antritt.

Am deutlichsten ist diese Abstammung natürlich in Moritz' *Metaphysischer Schönheitslinie*. Denn nicht nur der versteckte Hinweis auf die Horazsche Stelle von den "Eiern der Leda" weist unmißverständlich auf Meiers bzw. Baumgartens Ausführungen über die "Dichtungskraft" hin, sondern die ganze Darstellung der auflösenden bzw. abschneidenden und dann wieder zusammenfügenden Tätigkeit des bildenden Künstlers

- 1 Vgl. zu dieser allmählichen und nicht immer geradlinigen Entwicklung: Vietta: *Literarische Phantasie*, insbesondere S. 211ff. Ähnlich wie für die Moritzsche "Thatkraft" bildet die Herstellung eines Ganzen auch die allgemeine Tendenz der Einbildungskraft, und zwar nicht erst bei Kant, Campe oder Jean Paul, sondern auch viel früher bei Irwing oder Tetens. Vgl. dazu ebd., S. 213f.; 219ff.; 259f.
- 2 Die Rolle der Phantasie des Künstlers besteht für diese Theorie in einer bloß passiven Sammeltätigkeit. Vgl. beispielsweise Batteux: *Einschränkung der schönen Künste*, S. 24f.: Das Amt des Künstlers "besteht, nicht darinnen, daß es dasjenige ersinnen soll, was nicht seyn kann; sondern darinnen, daß es dasjenige finden soll, was vorhanden ist. Erfinden heißt in den Künsten nicht einem Gegenstande das Wesen geben, sondern ausfindig machen, wo er ist, und wie er ist." Immerhin strebt auch Batteux' Künstler danach, aus den Teilen der Natur "ein vollkommenes Ganze" zu bilden. Ebd., S. 23.
- 3 Die Assoziationstheorie kann in der Poetik die Form der bloßen Ausschmückung annehmen, die wiederum auf die rhetorische Idee des *ornatus* zurückgeht (so z.B. bei Kant. Vgl. Vietta: *Literarische Phantasie*, S. 268f.), und somit eine bloß passive bzw. reproduktive Erkenntnisleistung bedeuten. Sowohl die Assoziations- als auch die Auslesetheorie können aber auch der rhetorischen Kategorie der *evidentia* dienen, welche von der Phantasie des Poeten erfordert, daß sie den Gegenstand "durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnfälliger Einzelheiten" (Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, S. 399) vorstelle, wodurch sie freilich einen stärkeren produktiven Zug gewinnen, weil gerade in dieser *evidentia*-Lehre auch die Baumgartensche Aufforderung zur Darstellung des Einzelnen und Individuellen gründet. Vgl. zur *evidentia*-Lehre: unten, S. 98f.

übernimmt ziemlich genau die Verfahrensweise jenes Vermögens. Die stark wirkungsästhetische Perspektive dieses Aufsatzes bringt zwar die Argumentation oft in die Nähe von Mendelssohn, Lessing oder Sulzer, so daß es manchmal scheinen könnte, als ob die Aufgabe des Künstlers bloß darin bestünde, bei der Darstellung der Begebenheiten "Ursache und Wirkung" näher zu rücken, um dadurch die Aufmerksamkeit des Lesers oder Zuschauers nicht zu überfordern und ihn auf diese Art und Weise besser täuschen zu können.

In Wirklichkeit zeigen jedoch sowohl die beschriebene Verfahrensweise der künstlerischen Produktion als auch die erkenntnistheoretische und metaphysische Begründung derselben unmißverständlich, daß Moritz dabei nicht einfach an die bloß aussondernde oder aber schwierige und mühevollere Denkoperationen zusammenfassende Tätigkeit der Aufmerksamkeit denkt, sondern vielmehr an eine produktive Erkenntnisleistung im Sinne Baumgartens. Nicht von ungefähr geht auch Moritz bei seiner Argumentation vom *malum metaphysicum* aus. Im Unterschied zu Mendelssohn, der nur die Eingeschränktheit der sinnlichen, d.h. der ästhetischen Erkenntnis unterstrichen hatte, um demgegenüber die Gottähnlichkeit der Rationalität um so deutlicher hervorleuchten zu lassen, dient Moritz der Vergleich mit der göttlichen Sicht jedoch dazu, die Beschränktheit des menschlichen Verstandes noch stärker und entschiedener als Baumgarten hervorzuheben. Wenn nach Baumgarten nämlich die unüberwindbare Schranke der menschlichen Rationalität darin bestand, daß sie auf die Abstraktion angewiesen war, so liefert uns nach Moritz "unser umschränkter Verstand", da wir überall nur "*abzweckende Mittel*" sehen und keinen Zweck erkennen, eine schlechthin falsche, d.h. bloß scheinbare Erkenntnis des Universums.

Moritz' Skepsis gegenüber der Erkenntnisleistung der Rationalität ist offensichtlich viel größer als jene Baumgartens oder selbst Meiers, welcher immerhin den "Schranken der menschlichen Vernunft" eine eigene Untersuchung gewidmet hatte,⁴ und gerade dieser Pessimismus bedingt auch die Tatsache, daß er den bloß fiktiven Charakter der Kunst noch deutlicher erkennt als seine Vorgänger. Ähnlich wie schon Baumgarten und Meier unterstreicht nämlich auch Moritz die Tatsache, daß die Kunst vor allem "negativ", d.h. durch abschneiden und weglassen zu Werke gehen muß. Insofern ist auch für Moritz die ästhetische Erkenntnis zwar selbst begrenzt, doch so wie bei Baumgarten und Meier der Künstler die notwendigen Auslassungen durch die Hinzufügung von charakteristischen Eigentümlichkeiten und Einzelmerkmalen zu ersetzen

4 Vgl. über Moritz' erkenntnistheoretischen Pessimismus: unten, S. 113ff.

und sozusagen unsichtbar zu machen hatte, so begnügt sich auch der Moritzsche Künstler nicht einfach mit dem Ausschneiden der gerade scheinenden Wahrheitslinien, sondern er biegt sie auch, verleiht ihnen einen neuen Mittelpunkt und ersetzt dadurch die äußere Zweckmäßigkeit durch eine innere. Das schon bei Baumgarten und Meier vorhandene produktive, d.h. konstruktive Moment der ästhetischen Erkenntnis, die keine schon vorhandene Totalität abbildet, sondern diese erst konkret schaffen muß, wird bei Moritz infolge seines größeren erkenntnistheoretischen Skeptizismus um so deutlicher. Eine unmittelbare Folge davon ist Moritz' stärkeres Bewußtsein des bloß scheinbaren, d.h. konstruierten und daher fiktiven Charakters der bloß "eingebildeten" künstlerischen Totalität. Dieses Bewußtsein, das sich auch in der *Bildenden Nachahmung* und noch deutlicher in dem späteren Aufsatz *Der Dichter im Tempel der Natur* manifestiert,⁵ vermindert keinesfalls den Wert der ästhetischen Erkenntnis sondern verleiht vielmehr der Kunst, schon lange vor Nietzsche, die Bedeutung und die Aufgabe "der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens".⁶

1. Die "dunkelahnende Thatkraft": deren Stellung im Zusammenhang der anderen Vermögen und deren Verfahrensweise

Die Abhängigkeit der Moritzschen Auffassung des künstlerischen Produktionsprozesses von der Ästhetik der Aufklärung ist in der *Bildenden Nachahmung* wenigstens auf den ersten Blick nicht so offensichtlich wie in der *Metaphysischen Schönheitslinie*. Und doch hat auch jene scheinbar irrationale, genialische oder gar mystisch anmutende "Thatkraft",⁷ die im Gegensatz zu der stets unterstrichenen Beschränktheit der menschlichen Erkenntnis das große Ganze des Universums "in dunkler Ahndung *auf einmal*" erfaßt, in der Philosophie und in der Ästhetik der Aufklärung ihren Ursprung.

⁵ Vgl. unten, S. 111ff.

⁶ F. Nietzsche: *Geburt der Tragödie*, in Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 24. Baeumlers Behauptung, daß "Moritzens Ästhetik [...] nichts anderes als eine Übertragung des Weltbegriffs der Metaphysik seiner Zeit in die ästhetische Sphäre" darstellt, müßte also so umformuliert werden, daß Moritz in der Ästhetik einen Ersatz für den verloren gegangenen Weltbegriff der Metaphysik sucht. Vgl. Baeumler: *Irrationalitätsproblem*, S. 250; vgl. ähnlich auch S. 246 und S. 249.

⁷ Vgl. etwa O. Walzel: *Die Sprache der Kunst*, S. 298.

Schon der Name dieses Vermögens weist eindeutig auf das Leibnizsche dynamische Weltbild hin⁸ und hat möglicherweise in Sulzers früherem Aufsatz über die *Entwicklung des Begriffs vom Genie* (1757), in dem die "thätige Kraft" wohl als die allgemeine "Grundkraft" der Seele betrachtet wird, ihre besondere Stärke aber auch den "erste[n] Ursprung des Genies" bildet, seine unmittelbare Vorlage.⁹ Auch der dunkle, sozusagen irrationale Charakter dieser Kraft hat aber im Zusammenhang jener allmählichen und unterschweligen Rehabilitation des Dunklen in der Gnoseologie der Aufklärung, die bei Leibniz ihren Anfang hat und dann selbst von Wolff und vor allem von Baumgarten fortgeführt wurde,¹⁰ ihren Platz. Schon Leibniz hatte nämlich die noch unbewußten, d.h. dunklen *petites perceptions*, welche das Ergebnis der allgemeinen Verbindung sind, "die jedes Seiende mit dem ganzen Universum besitzt",¹¹ als die Grundlage jeder höheren menschlichen Erkenntnis aufgewertet.¹² Und obwohl Baumgarten ausdrücklich nur die "klare" und nicht die "dunkle" Erkenntnis rehabilitierte, so erkannte er jedoch die Beteiligung des Dunklen an jeder menschlichen Erkenntnis und sah in ihm etwas wenigstens für die Ästhetik tendenziell Positives.¹³

In diese allgemeine Entwicklung reiht sich also auch Moritz ein, wenn er mit der Tatkraft gerade die Dunkelheit zum Merkmal der höchsten Erkenntnisart macht. Dabei geht er jedoch einen bedeutenden Schritt weiter als Baumgarten, indem er die von der Schulphilosophie allgemein geteilte Wertung der "oberen" und "unteren" menschlichen Erkenntnisvermögen geradezu auf den Kopf stellt. Eine solche radikale Umwertung des schul- und populärphilosophischen Erkenntnisystems bildet einer-

8 Begriffe wie *force active* bzw. *puissance active* oder *principe actif* sind bei Leibniz alles andere als selten und der Ausdruck "tätige Kraft" läßt sich in vielen Werken des stark von der Leibnizischen Philosophie beeinflussten 18. Jahrhunderts unschwer nachweisen. Sowohl Baeumler als auch Menzer verweisen für den Ursprung dieses Begriffs auf Tetens (vgl. Baeumler: *Irrationalitätsproblem*, S. 250; Menzer: *Goethe - Moritz - Kant*, S. 188), in dessen *Philosophischen Versuchen* jedoch die "thätige Kraft" bzw. die "Tätigkeitskraft" nicht einfach die von ihm postulierte "Grundkraft" der Seele bezeichnet, sondern vielmehr in die praktische Sphäre der Handlung und des Willens gehört. Vgl. Tetens: *Philosophische Versuche*, Bd. I, S. 619ff.

9 Vgl. Sulzer: *Entwicklung des Begriffs vom Genie*, insbesondere S. 311f.; 320f.

10 Vgl. dazu: H. Adler: *Fundus Animae - der Grund der Seele*; Ders.: *Die Prägnanz des Dunklen*, insbesondere S. 1-48. In seinem Nachwort zu der Auswahl von Moritz' Beiträgen zur Ästhetik vernachlässigt Adler überraschenderweise diese Abstammung der Tatkraft zu behandeln.

11 Leibniz: *Nouveaux Essais*, S. XXV.

12 Vgl. dazu Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 101f.

13 Vgl. Adler: *Die Prägnanz des Dunklen*, S. 39ff.

seits - wie der anschauende Charakter der Tatkraft beweist, die das Naturganze nicht nur dunkel, sondern, im Unterschied zu "Denkkraft", "Einbildungskraft" und "äussre[m] Sinn", "auf einmal" ergreift - die natürliche und konsequente Entwicklung jener steigenden, von Resewitz eingeleiteten Hochschätzung der Anschauung, die nicht nur bis in die Ästhetik des Sturm und Drang fortgewirkt hat, sondern auch von den Romantikern, etwa von Hölderlin oder Schelling, weitergeführt wurde.¹⁴

Auf der anderen Seite ist jedoch die Position Moritz' jener Resewitz' wiederum entgegengesetzt bzw. komplementär. Während dieser nämlich Baumgarten sozusagen nach vorne radikalisiert, indem er nicht mehr die sinnliche sondern sogar die rationale Erkenntnis dadurch zu rehabilitieren versucht, daß er ihr einige typische Merkmale der sinnlichen Erkenntnis zuschreibt, führt Moritz das Baumgartensche Unternehmen in die entgegengesetzte Richtung fort und rehabilitiert nicht einfach die "klare", sondern sogar die "dunkle" Erkenntnis, d.h. Baumgartens *fundus animae* und Leibniz *petites perceptions*, die er an die erste und höchste Stelle unter den menschlichen Erkenntnisvermögen stellt. Dieser wesentliche Unterschied zwischen Resewitz und Moritz ist andererseits wiederum Ausdruck ihres unterschiedlichen Glaubens an die Erkenntnisleistung der Rationalität, die nach Resewitz sozusagen nur emendiert werden mußte, während sie für Moritz keinen bzw. einen sehr geringen Wert besaß.

Die Abstammung der Tatkraft aus der Psychologie und Ästhetik der Aufklärung wird am deutlichsten durch ihre Verfahrensweise sowie durch die erkenntnistheoretische Begründung derselben bezeugt. Nicht von ungefähr fängt nämlich auch Moritz' Betrachtung über die Kunstproduktion, ganz im Stil jeder aufklärerischen Reflexion zur Ästhetik, mit einer Überlegung über die Schranken der menschlichen Erkenntnis an. Wenigstens auf den ersten Blick scheint hier Moritz auf der gleichen Position wie Mendelssohn zu stehen, wenn er behauptet, daß der "ganze Zusammenhang der Dinge" bzw. der "ganze Zusammenhang der Natur", der "das einzige, wahre Ganze" darstellt, nicht eigentlich "schön" genannt werden kann, weil er nicht "in unsre Sinne fällt".¹⁵ Und auch seine weitere Bemerkung, daß "unsre Empfindungsvermögen dem Schönen wieder sein Maaß vor[schreiben]",¹⁶ scheint in die gleiche Richtung zu

14 Vgl. unten, Anm. 213 und 214.

15 Vgl. SAP 71.35ff., 73.9ff.

16 SAP 73.7-8.

weisen und die Inferiorität der ästhetischen Erkenntnis endgültig zu sanktionieren.

Ein erster großer Unterschied zu Mendelssohn besteht jedoch darin, daß Moritz durch diese Überlegungen keinesfalls die Überlegenheit der rationalen Erkenntnis behaupten will: Noch bevor er das neue Vermögen der Tatkraft einführt, das den Sinnen, der Einbildungskraft und der Denkkraft weit überlegen ist, welches jedoch infolge seiner intuitiven bzw. anschauenden Natur den Sinnen am nächsten steht,¹⁷ zweifelt er zumindest an der Fähigkeit des Verstandes, jenes große Ganze der Natur zu denken.¹⁸ Ähnlich wie etwa bei Baumgarten, und anders als bei Mendelssohn, bildet also auch bei Moritz dieses Bewußtsein der Beschränktheit der rationalen Erkenntnis die Voraussetzung für die Rehabilitation der ästhetischen Erkenntnis. Dies bedeutet freilich nicht, daß Moritz diese letzte Erkenntnisart dann als schlechthin göttlich und daher als absolut unbeschränkt ansieht. Denn gerade die auflösende und zusammenfügende Verfahrensweise der Tatkraft beweist vielmehr, daß auch für Moritz, wie für Baumgarten, die ästhetische Erkenntnis letztendlich selbst auf Abstraktion angewiesen und dementsprechend dem allgemeinen Gesetz des *malum metaphysicum* unterworfen ist.

Noch vor der Einführung des besonderen Vermögens der Tatkraft beschreibt Moritz in der *Bildenden Nachahmung* die künstlerische Produktion als einen Prozeß des AuflöSENS und wieder Zusammenfügens, der unmittelbar an die Verfahrensweise des "Dichtungsvermögens" erinnert.¹⁹ Nicht anders wirkt aber auch die Tatkraft selbst, wenn sie "in der Dinge Zusammenhang [greift], und was sie faßt, [...] zu einem *etgenmächtig* für sich bestehenden Ganzen bilden" will.²⁰ Der Grund dieses Vorgehens ist ähnlich wie beim Dichtungsvermögen in der Beschränktheit des menschlichen Fassungsvermögens zu suchen. Da nämlich der Mensch infolge des *malum metaphysicum* das Ganze der Natur nicht erfassen kann, die Aufgabe der Tatkraft aber eben darin besteht, es "der Einbildungskraft faßbar, dem Auge sichtbar, dem Ohre hörbar" zu machen, so kann sie diesen Zweck nur durch Subtraktion erreichen, indem sie ein kleineres, d.h. bloß analogisches Ganzes bildet.

Die Hervorbringung dieses neuen Ganzen in verkleinertem Maßstabe wiederholt im Grunde, trotz der unterschiedlichen und dunkleren Terminologie, den Produktionsprozeß der "Dichtungskraft", wie ihn Moritz am deutlichsten in der *Metaphysischen Schönheitslinie* dargestellt hat.

17 Vgl. v.a. SAP 75,12ff.

18 Vgl. SAP 72,1-2.

19 Vgl. SAP 73,34-35.

20 SAP 74,30-33.

Nichts anderes als eben diesen Prozeß bedeutet nämlich auch jene Verwandlung der "Realität" in die "Erscheinung",²¹ die Moritz hier als die Hauptaufgabe des bildenden Künstlers aufstellt, nach der die Tatkraft gegen die "Realität der Dinge" ankämpfen muß, um sie aus ihrer "Einzelheit" zu befreien und in die "Erscheinung" aufzulösen, worin "gar nichts Einzelnes statt findet, sondern jedes Ding ein für sich bestehendes Ganze ist."²² Daß die "Realität der Dinge" in ihrer "Einzelheit" besteht, wiederholt nämlich die schulphilosophische Definition des "Individuums", das in seiner "durchgängigen Bestimmtheit", d.h. als *ens omnimode determinatum*, für die menschliche Erkenntnis schlechthin unfaßbar ist, weil seine vollständige Erkenntnis die Erkenntnis aller seiner unendlichen Bestimmungen und somit die Erkenntnis des Weltganzen selbst voraussetzte.²³ Aus diesem Grund muß die Tatkraft gegen diese "Einzelheit" vorgehen, d.h. diese unendlichen Bezüge – wie man in der *Metaphysischen Schönheitslinie* gesehen hat – zuerst abschneiden. Sie kann dann aber die aus ihrem Zusammenhang abgetrennten Dinge nicht einfach im freien Raum schweben lassen, sondern macht aus ihnen ein neues Ganzes: So wie der Künstler in der *Metaphysischen Schönheitslinie* die abgetrennten Wahrheitslinien gegeneinander biegen mußte, um daraus eine Schönheitslinie zu bilden, so ersetzt auch die Tatkraft die abgeschnittene äußere Zweckmäßigkeit durch eine innere, indem sie die Dinge miteinander in Verbindung setzt und auf einen gemeinsamen "Brennpunkt"²⁴ bezieht.

Trotz dieses offensichtlichen Parallelismus zwischen dem Verfahren der Tatkraft und jenem der Dichtungskraft scheint das Ergebnis ihrer jeweiligen Tätigkeit geradezu entgegengesetzt zu sein, da Baumgartens und Meiers "Dichtungskraft" die Erreichung der für die Ästhetik typischen Erkenntnis des Einzelnen und Individuellen zum Ziel hat, während die Moritzsche Tatkraft umgekehrt geradezu eine Überwindung der "Einzelheit" anstrebt. Moritz' wiederholte Entgegensetzung von "Realität" und "Erscheinung", der er an einer späteren Stelle im dritten Teil der *Bildenden Nachahmung* die Opposition von "Individuum" und "Gattung" an die Seite stellt,²⁵ könnte in der Tat die künstlerische Produktion als

21 Vgl. etwa SAP 74,2-3; 33ff.; 77,5f.

22 SAP 74,33-38.

23 Vgl. etwa Baumgarten: *Theoretische Ästhetik*, § 557, S. 140f. Vgl. auch Meler: *Betrachtungen über die Schrancken*, S. 15, und die zwei von Adler angeführten Zitate aus Baumgartens *Vom Vernünftigen Beyfall* und aus Meiers *Vernunftlehre*: Adler: *Die Prägnanz des Dunklen*, S. 38 und S. 39, Anm. 270.

24 Vgl. SAP 76,27-28.

25 Vgl. SAP 88,31ff.

einen Prozeß der Verallgemeinerung oder sogar der begrifflichen Abstraktion erscheinen lassen, der der Baumgartenschen Idee der ästhetischen "Konkretion"²⁶ bzw. der "Individualisierung"²⁷ diametral entgegengesetzt ist. Eine Klärung dieser auf den ersten Blick vielleicht eher sekundär erscheinenden Frage ist in Wirklichkeit insofern von äußerster Wichtigkeit, als diese Alternative von "Allgemeinem" und "Besonderem" als Gegenstand und Ziel der poetischen und insgesamt der künstlerischen Darstellung spätestens seit Aristoteles die grundsätzlichs-te und traditionsreichste Entgegensetzung zur Bestimmung der Eigentümlichkeit und Autonomie der typischen Erkenntnisleistung der Kunst bildet. Gerade die Zentralität dieser Fragestellung soll aber auch eine etwas weit ausholende Betrachtung von verschiedenen theoretischen Einstellungen zu diesem Problem vor allem bei deutschen Autoren rechtfertigen.

2. Das Besondere und das Allgemeine, das Individuelle und das Idealsche als Gegenstand der ästhetischen Erkenntnis

Wie schon die Beispiele Meiers und vor allem Tetens gezeigt haben, die im Dichtungsvermögen auch die Quelle der Allgemeinbegriffe erblickt haben, ist eine solche, die Autonomie der ästhetischen Erkenntnis in Frage stellende Tendenz, die künstlerische Hervorbringung immer mehr in Richtung auf eine bloß begriffliche Abstraktion zu interpretieren, in der ästhetischen Reflexion der Zeit tatsächlich vorhanden. Und diese Tendenz wurde möglicherweise gerade dadurch verstärkt, daß sie in der berühmten Aristotelischen Entgegensetzung von Poesie und Geschichtsschreibung, die den höheren philosophischen Wert der ersten gerade durch die Allgemeinheit ihres Gegenstandes begründet, eine wenigstens scheinbare Bestätigung erfährt.²⁸ So hat etwa Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* diese Aristotelische Idee mit der typisch neuplatonischen, in der italienischen Renaissance verbreiteten und in Deutschland vor allem von Winckelmann wieder aktualisierten Vorstellung des Ideals im Verstande des Künstlers zusammengebracht,²⁹ um auf diese

26 Den Begriff verwendet Adler: *Prägnanz des Dunklen*, S. 43.

27 Vgl. Baumlmer: *Irrationalitätsproblem*, S. 220ff., der diesen Prozeß der "Individualisierung" vor allem anhand von Baumgartens Theorie des Beispiels und an Lessings Theorie der Fabel exemplifiziert.

28 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 9, S. 28ff.

29 Vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 89. St. ff., in: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 6, S. 623ff., insbesondere aber das 94. Stück, S. 646ff. Lessing selbst beruft sich für diese Auffassung der Kunst auf die Italiener.

Art und Weise auf das platonische Verdikt über die Falschheit der Kunst zu antworten³⁰ und die typische Erkenntnisleistung der Poesie – aber auch der anderen Künste –³¹ in Schutz zu nehmen, welche gerade in einer durch einen Prozeß der Abstraktion vom Einzelnen und Besonderen gewonnenen Darstellung einer "Allgemeinheit" bzw. der "allgemeine[n] Idee der Gattung" besteht.³² Genau auf diese Stelle bei Lessing bezieht sich aber nicht von ungefähr auch Schiller in seiner berühmten *Bürger-Rezension*,³³ in der er mit seiner eigenen Jugenddichtung abbricht und seine klassische Konzeption von Wesen und Aufgaben der Dichtung inauguriert, um auf der gleichen Forderung nach poetischer "Allgemeinheit" seine Idee der "Idealsierkunst" zu gründen, nach welcher die erste und wesentliche Aufgabe des Dichters gerade in der "Idealisierung seines Gegenstandes" besteht, die er durch die Befreiung desselben "von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen" und durch die Erhebung des "Individuelle[n] und Lokale[n] zum Allgemeinen" erreichen soll.³⁴

Eine solche nach dem "Allgemeinen" strebende Idealisierung, wie sie etwa von Lessing oder von Schiller als Aufgabe der Kunst verstanden wurde, schließt jedoch in Wirklichkeit die von Baumgarten intendierte "Individualisierung" bzw. künstlerische Darstellung des Besonderen gar nicht aus. Denn auch diese "Individualisierung" meint ja keine "realistische" Nachahmung des wirklich Einzelnen, d.h. keine getreue Abbildung eines realen und individuellen Gegenstandes, der in seiner "durchgängigen Bestimmtheit" sowohl für Baumgarten als auch für Meier schlechthin unerkennbar bleibt. Die von der *Aesthetica* angestrebte "individuelle Vorstellung" ist vielmehr nur eine analogische Konstruktion eines solchen Objekts, die der Künstler nicht von ungefähr nicht in der Wirklichkeit, sondern hauptsächlich im Bereich der

Ebd., S. 647. Vgl. zur neuplatonischen Tradition dieser Vorstellung: Panofsky: *Idea*. Für Winckelmann vgl. etwa *Gedanken über die Nachahmung*, S. 5, 10; Ders.: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 149ff.

30 Vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 94. St., in: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 6, S. 647.

31 Nicht von ungefähr nimmt hier Lessing seine erläuternden Beispiele wiederholt aus der Malerei.

32 Ebd., S. 646. Vgl. auch ebd., S. 647f.: "Denn indem der Dichter von dem Wesen alles absondert, was allein das Individuum angehet und unterscheidet, überspringet sein Begriff gleichsam alle die zwischen inne liegenden besonderen Gegenstände und erhebt sich, soviel möglich, zu dem göttlichen Urbilde, um so das unmittelbare Nachbild der Wahrheit zu werden."

33 Vgl. Schiller: NA, Bd. 22, S. 255. Vgl. weiter zu Schillers *Bürger-Rezension*, unten, S. 239ff.

34 Ebd., S. 253.

„möglichen Welten“ oder der „Fiktionen“ suchen bzw. erschaffen muß, indem er einen Gegenstand zum Mittelpunkt seiner Darstellung macht, alle nicht unmittelbar zum Zweck derselben gehörenden Merkmale abschneidet oder in den Hintergrund rückt und schließlich die unterdrückten Bestimmungen durch neue ersetzt, um auf diese Art und Weise dem dargestellten Objekt erst „ästhetische Wahrheit“ bzw. „Wahrscheinlichkeit“ zu verleihen.

Die so verstandene „Individualisierung“ Baumgartens unterscheidet sich dann aber in nichts von der sonst von der Kunst verlangten „Idealisierung“ und weist vielmehr sogar eine genetische Verwandtschaft mit dieser auf. Baumgartens Idee der „Individualisierung“ geht nämlich auf die rhetorische Kategorie der *evidentia* bzw. der griechischen *ἐνάργεια* zurück, die auch der Vorstellung der „Idealisierung“ zu Grunde liegt. Die „affektische Figur“ der *evidentia*, die nicht von ungefähr auch „ein ausgesprochen poetisches Ausdrucksmittel“³⁵ genannt wird, sieht nämlich eine „lebhaft-detaillierte Schilderung eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnenfälliger Einzelheiten“ vor³⁶ und stimmt somit nicht nur durch die Idee der „rahmenmäßigen“ Totalität des Gegenstandes oder der „Detaillierung“ desselben mit der Baumgartenschen Auffassung der ästhetischen Aufgaben überein, sondern teilt darüber hinaus auch deren Zielsetzung, indem sie dazu dient, sowohl die „Klarheit“ als auch die „Wahrscheinlichkeit“ des dargestellten Gegenstandes zu steigern, um das Publikum dadurch in „Augenzeugenschaft“ hineinzuziehen.³⁷ Gerade dieses Ziel der *evidentia* läßt sich aber andererseits auch mit der aristotelischen Forderung nach „Allgemeinheit“ der poetischen bzw. künstlerischen Darstellung vereinbaren und kann ja in mancher Hinsicht sogar als deren Voraussetzung betrachtet werden. Denn auch Aristoteles hatte mit seinem καθόλου nicht einfach eine abstrakte, begriffs- oder gattungsmäßige, sondern vielmehr eine ganz konkrete oder individuelle „Allgemeinheit“ verstanden, die er nicht von ungefähr ganz eng an die Kategorien der „Wahrscheinlichkeit“ und „Notwendigkeit“ gebunden hat,³⁸ so daß die *evidentia* in dieser Hinsicht gleichsam als ein notwendiges Mittel einer solchen „Verallgemeinerung“ verstanden werden kann.

Diese Verwandtschaft oder Interdependenz von „Individualisierung“ und „Idealisierung“, von Detaillierung und Verallgemeinerung, läßt sich

35 Vgl. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, S. 400.

36 Vgl. ebd., § 810ff., S. 399ff.

37 Vgl. ebd., S. 400 und S. 402f.

38 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 9., Curtius, S. 19.

am deutlichsten etwa in den Poetiken der Italiener Muratori und insbesondere Conti veranschaulichen.³⁹ Denn Muratori sieht die idealisierende Aufgabe der Kunst, welche darin besteht, die Sachen „eminenter“, d.h. nicht nur schöner oder vollkommener, sondern auch häßlicher, unförmiger oder niedriger darzustellen, als sie in der Natur gewöhnlich erscheinen,⁴⁰ nicht von ungefähr durch die „*particolarizzazione*“⁴¹ gelöst, die er ausdrücklich auf die rhetorische Kategorie der *ἐνάργεια* zurückführt.⁴² Als ein Werk der Einbildungskraft verfährt nämlich die „*particolarizzazione*“ sehr genau wie das „Dichtungsvermögen“ der Popularphilosophie, indem sie die zufälligen Merkmale eines Gegenstandes absondert und die notwendigen zu einem individuellen Ganzen zusammenfügt, in dem sich dann am deutlichsten das „Universale“ manifestiert.⁴³

Nicht anders bildet das „*particolareggiamento*“ aber auch bei Conti, dessen ästhetische Theorie jener Baumgartens in vieler Hinsicht sehr nahe kommt, die schlechthin zentrale Kategorie seiner Auffassung der künstlerischen Produktion.⁴⁴ Nachdem Conti, in Übereinstimmung mit der traditionellen Aristotelischen Entgegensetzung von Poesie und Geschichtsschreibung, die „*idea universale*“ als Objekt und auszeichnendes Merkmal der Poesie bestimmt hat,⁴⁵ unterscheidet er wiederum dieses „Allgemeine“ der Poesie dadurch von dem „Wahren“ der Wissenschaft, daß er in ihm nur ein „*verosimile*“ bzw. einen Teil, einen Ausschnitt oder eine einzelne Erscheinungsart des Wahren erblickt.⁴⁶ Selbst dieses „Einzelne“ oder „*singolare*“, als Gegenstand der Kunst, stellt jedoch kein wahres und wirkliches, sondern bloß ein durch die Kunst hervorgebrachtes Einzelding dar.⁴⁷ Da die Menschen nämlich infolge der Beschränktheit ihres Erkenntnisvermögens vom Einzelnen mit allen seinen unendlichen Verbindungen zum Ganzen nur eine sehr beschränkte

39 Vgl. dazu und zum folgenden: Costazza: *Das „Charakteristische“ ist das „Idealische“*, insbesondere S. 474ff.

40 Vgl. v.a. Muratori: *Della perfetta Poesia*, S. 114f.

41 Vgl. ebd., S. 179ff. Vgl. zu dieser Idee Muratoris: M. Rak: *La fine dei grammatici*, S. 409ff. Vgl. hier auch zum „*particolareggiamento*“ bei Caloprese, S. 208ff. und 313ff.

42 Vgl. etwa Muratori: *Della perfetta Poesia*, S. 174, 179 u.a.

43 Vgl. ebd., S. 182.

44 Über die „*tecnica del particolareggiamento*“ bei Conti, vgl. ausführlicher: M. Ariani: *Drammaturgia e mitopoesi*, S. 285ff.

45 Vgl. Conti: *Opere*, S. 398f.

46 Vgl. ebd., S. 401.

47 Vgl. ebd.: „Quando io dissi esser singolare il fantasma che rappresenta l'universale, io non intendo una singolarità di natura reale, ma solo un artificio poetico.“

Erkenntnis haben können,⁴⁸ so besteht die Aufgabe des "*artificio poetico*" nach Conti eben darin, aus der Unendlichkeit der Wahrheit die "punti efficaci" oder die angemessenen "Phantasmen" auszuwählen und in einem Werk zu konzentrieren, um daraus ein einheitliches, in sich gegründetes bzw. notwendiges Ganzes zu bilden, das als Einzelding die Idee des Universalen erwecken kann.⁴⁹ Genau in diesem Prozeß der Auswahl und des Zusammenfügens besteht aber auch Contis "*particolareggiamento*", das insofern nicht nur dazu dient, das Wunderbare wahrscheinlich zu machen,⁵⁰ sondern gleichsam die wichtigste Vermittlungsinstanz zwischen dem Individuellen und dem Universalen darstellt.

Einen weiteren Beweis für diese tiefe und grundsätzliche Übereinstimmung der scheinbar entgegengesetzten Begriffe von Besonderem und Allgemeinem, von Individuellem und Universalem, die weit davon entfernt, einander auszuschließen, sich vielmehr komplementär voraussetzen, indem nur über die Individualisierung das Allgemeine und Universale zu gewinnen ist, liefert etwa die vor allem in Deutschland gegen Ende der neunziger Jahre am Schnittpunkt zwischen Klassik und Romantik ausgetragene Diskussion über das "Charakteristische".⁵¹ Die Tatsache, daß man bis auf Solger warten mußte, um diese Übereinstimmung von Besonderem und Allgemeinem bzw. von "Charakteristischem" und "Idealischem" deutlich zu erkennen,⁵² erklärt die vielen Mißverständnisse jener Diskussion.

Schon der Italiener Spalletti, der als erster die Kategorie des "Charakteristischen" benutzt hat, tat dies nicht in Opposition zur Idealisierungstheorie des Klassizismus, sondern vielmehr auf den Spuren von Contis "*particolareggiamento*" und gleichsam als Weiterentwicklung von Mengs Kunstauffassung, indem er das "Charakteristische" als ein Mittel zur Erreichung und Darstellung des Ideals auffaßte.⁵³ Nicht anders verstand aber fast dreißig Jahre später auch Hirt, der die Idee des "Charakteristischen" als Grundsatz der alten Kunst in Deutschland ein-

48 Ebd., S. 400.

49 Vgl. ebd., S. 401f.

50 Vgl. ebd., S. 356.

51 Vgl. Costazza: *Das "Charakteristische" ist das "Idealische"* und Ders.: *Das "Charakteristische" als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik*.

52 Zweimal wiederholt Solger ausdrücklich, daß "Idealität und Charakteristik eins und dasselbe" sind. Solger: *Vorlesungen über Ästhetik*, S. 160. Diese Gleichheit zeigt sich schon in der Art, wie Solger die Position der "Anhänger der Idealität" und der "Charakteristiker" darstellt, da auch diese letztendlich verlangen, daß "die Kunst [sich] über die Natur erhebe, da in der Natur der Charakter sich nicht rein zeige." Ebd., S. 159f.

53 Vgl. Costazza: *Das "Charakteristische" ist das "Idealische"*, S. 472ff.

führte, unter dieser ästhetischen Kategorie keine unmittelbare Nachahmung der besonderen, individuellen und möglicherweise sogar häßlichen Naturerscheinungen, wie ihn etwa Fernow und später der Großteil der Kritiker interpretiert haben, sondern sah in ihr vielmehr das Ergebnis "der Behandlung und Ausführung von Seiten des Künstlers",⁵⁴ der durch einen Prozeß der negativen Auslese die wesentlichen und charakteristischen Eigenschaften eines Gegenstandes erst bloßlegen und sie übereinstimmend bzw. zweckmäßig zu einem Ganzen zusammenfügen muß.⁵⁵

Insofern läßt sich aber die Position Hirts, jenseits ihrer philosophischen Ungenauigkeit und Inkonsistenz, nicht nur mit Baumgartens Idee der "Individualisierung",⁵⁶ sondern noch viel mehr mit der Lessing'schen Auffassung der Idealisierung in Verbindung setzen. Und da seine Theorie auch mit der idealisierenden Kunstauffassung eines Winckelmann oder Mengs letztendlich übereinstimmt,⁵⁷ so wundert es auch nicht, wenn der Winckelmann-Herausgeber Fernow, als strenger Verteidiger der "Idealität" der Kunst, ausgerechnet in seiner scharfen und ausführlichen Kritik am falsch interpretierten Kunstprinzip Hirts zu den gleichen Schlußfolgerungen wie sein Kontrahent gelangt. Unter "Ideal" versteht nämlich auch Fernow, hierin vor allem Lessing nahe, eine Art von Gattungsbegriff, welcher aber durch die Ausschälung des individuellen Charakters aus allen seinen "Zufälligkeiten" erreicht werden kann.⁵⁸ Seine Beschreibung des Idealisierungsprozesses, nach dem das Wesen und der "eigenthümliche Charakter" eines natürlichen Gegenstandes "durch die Scheidung von den Zufälligkeiten der wirklichen Individualität und durch die Vereinigung seiner in mehreren Einzelwesen zerstreuten Merkmale zu einem Individuum, bestimmter und vollständiger ausgedrückt, als er an den Produkten der Natur erscheinen kann",⁵⁹ unterscheidet sich so wenig von der Hirtschen Auffassung des

54 Vgl. Hirt: *Versuch über das Kunstschöne*, S. 36.

55 Vgl. etwa ebd., S. 24f. Vgl. auch Hirt: *Laokoon*, S. 22ff. So hat etwa Hegel Hirt richtig verstanden, indem er das "Charakteristische" vor allem als Produkt einer auswählenden und eingrenzenden Tätigkeit interpretiert. Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. I, S. 33ff.

56 Hirt geht in seinem Aufsatz von einer Definition des Schönen aus, die sich wenigstens äußerlich an die Baumgartensche Definition anlehnt. Vgl. A. Hirt: *Über das Kunstschöne*, S. 24. Vgl. zur tatsächlichen Nähe zu Baumgartens Kunstauffassung: Costazza: *Das "Charakteristische" ist das "Idealische"*, S. 477ff.

57 Vgl. ebd., S. 479ff.

58 Vgl. etwa Fernow: *Über den Zweck der bildenden Kunst*, S. 341f.; S. 344ff.

59 Ebd., S. 354. Vgl. fast gleichlautend auch in Fernow: *Über das Kunstschöne*, S. 392f.

„Charakteristischen“, daß Fernow selbst in seinem späteren Aufsatz *Über das Kunstschöne* den „Karakter“ immerhin für eine der wichtigsten Komponenten des Kunstideals hält⁶⁰ und von der Kunst die Darstellung des „Idealisch-Karakteristischen“ verlangt.

Goethe gibt seinerseits zwei unterschiedliche und sogar gegensätzliche Interpretationen von Hirts Prinzip, indem er das „Charakteristische“ einmal rein inhaltlich als unmittelbare Wiedergabe der individuellen Wirklichkeit, kurz danach aber als einen streng formellen Verallgemeinerungs- oder Abstraktionsprozeß auslegt, der dem Lessingschen bzw. Fernowschen Verständnis vom „Ideal“ sehr nahe kommt.⁶¹ Zum Teil unabhängig von Hirt entwickelt dann allerdings Goethe eine Idee des „Charakteristischen“, die von der „einfachen Nachahmung“ zur „Manier“ und schließlich zum „Stil“ führt, der als höchste Stufe der künstlerischen Darstellung ähnlich wie das „Charakteristische“ das Ergebnis eines genauen und tiefen „Studium[s] der Gegenstände“ ist und nicht von ungefähr auf der Erkenntnis der „Eigenschaften der Dinge“ und ihrer „charakteristischen Formen“ gründet.⁶²

Es ist jedoch vor allem in Goethes Auffassung des „Bedeutenden“, das er und Meyer nicht zufällig stets synonym mit dem „Charakteristischen“ verwenden, daß sich einerseits die größte Übereinstimmung mit dem Hirtschen Grundsatz manifestiert, wie es etwa schon Hegel deutlich erkannt hat,⁶³ andererseits aber die tiefste, womöglich Hirt selbst nicht bewußte Natur des „Charakteristischen“ zum Vorschein kommt. Denn das „Bedeutende“ weist unmittelbar auf die Idee des „Symbolischen“ hin und es ist möglicherweise kein Zufall, wenn Goethes erste Überlegungen zu dieser für seine ästhetische Theorie schlechthin zentralen Kategorie gerade aus der Zeit seiner Reflexion über Hirts Prinzip datieren. Im „Charakteristischen“ ist nämlich, zum Teil noch implizit, gerade jene Vermittlung von Besonderem und Allgemeinem, von Einzelem und Idealem enthalten, nach der alle ästhetischen Theorien über die individualisierende bzw. verallgemeinernde Aufgabe der Kunst gleichsam gestrebt haben und die in der klassischen Idee des Symbols ihren höchsten

60 Ebd., S. 402.

61 Vgl. einerseits die Position des Oheims in Goethes *Der Sammler*, MA 6.2, insbesondere S. 100 und S. 102, und Goethes Briefe an Schiller vom 5. Juli 1797 (MA 8.1., S. 371) und an Meyer vom 14. Juli 1797 (HA-Br. 2, S. 283); andererseits die Vorwürfe des „Philosophen“ immer in *Der Sammler*, MA 6.2., S. 108 und S. 125f.

62 Vgl. Goethe: *Einfache Nachahmung*, HA 12, S. 32. Vgl. ausführlicher zu Goethes Interpretation des „Charakteristischen“: Costazza: *Das „Charakteristische“ als Kategorie der deutschen Klassik*.

63 Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. I, S. 33ff.

und prägnantesten Ausdruck gefunden hat. So wie das Symbol, so ist nämlich auch die ästhetische Erkenntnis weder eine Erkenntnis des an und für sich unbedeutenden und letztlich unfaßbaren Einzelnen, noch eine des abstrakt Allgemeinen, sondern vielmehr eine Erkenntnis des Einzelnen und des Allgemeinen zugleich bzw. eine Offenbarung des Allgemeinen im Einzelnen.

Wenn diese Rekonstruktion der tieferen Natur oder des Wesens der ästhetischen Erkenntnis schon einmal nahegelegt hat, daß der anfängliche Gegensatz zwischen der Baumgartenschen Individualisierung und Moritz' Überwindung der „*Einzelheit*“ der Dinge in Wirklichkeit nicht so radikal sein kann, da jede echt ästhetische Erkenntnis zugleich eine Erkenntnis des Einzelnen und des Allgemeinen bzw. des Allgemeinen im Einzelnen ist und dementsprechend auch Baumgarten nicht nach der bloßen Darstellung des ohnehin unfaßbaren Einzeldings gestrebt hat, so soll umgekehrt noch konkret an den Moritzschen Texten nachgeprüft und nachgewiesen werden, daß auch er, in Übereinstimmung mit der „dunklen“, d.h. eher irrationalen Natur der Tatkraft, gar keine begriffliche und abstrakte Allgemeinheit als Ziel der künstlerischen Darstellung angestrebt hat, und daß seine Auffassung der künstlerischen Erkenntnis vielmehr der Goetheschen Idee des Symbols näherkommt.

Der beste und sicherste Weg, um Moritz' oft extrem verschlüsselte Äußerungen über die Erkenntnisleistung der Tatkraft in der *Bildenden Nachahmung* zu verstehen, ist jedoch nicht der direkte, sondern verläuft vielmehr über den ungefähr zehn Jahre später entstandenen Aufsatz von Wilhelm von Humboldt *Ueber Goethes Herrmann und Dorothea*, der in seinem theoretischen Teil einerseits nicht von ungefähr ganz eindeutig in der Ästhetik der Schul- und Popularphilosophie wurzelt,⁶⁴ andererseits aber in vieler Hinsicht als die beste Interpretation bzw. als eine Art von exoterischer Fassung des Moritzschen Verständnisses der künstlerischen Produktion gelesen werden kann.⁶⁵

Auch Humboldt geht in seinen Ausführungen, in Übereinstimmung mit einer langen Tradition, von der Entgegensetzung des Einzelnen und Wirklichen mit dem Idealen und Allgemeinen als Gegenstand der

64 Darauf bezieht sich möglicherweise auch die Kritik Schillers, wenn er am Aufsatz „eine gewisse Schulsprache“ rügt. Vgl. Humboldt: *Werke*, Bd. V, S. 407.

65 Diese Übereinstimmung von Humboldts Kunstauffassung mit der Moritzschen Ästhetik ist noch nicht genügend hervorgehoben worden. Sowohl Müller-Vollmer als auch Dippel begnügen sich mit einem bloßen Hinweis darauf. Vgl. K. Müller-Vollmer: *Poesie und Einbildungskraft*, S. 52; L. Dippel: *Wilhelm von Humboldt*, S. 161f.

künstlerischen Darstellung aus und beschreibt die künstlerische Produktion als einen Prozeß der notwendigen, durch die Einbildungskraft durchgeführte Idealisierung.⁶⁶ Er warnt jedoch ausdrücklich vor dem "Irrthum", diese Idealisierung als eine Auslese der schönen und fehlerfreien Züge der Natur zu verstehen und fordert vielmehr vom Künstler geradezu die Darstellung der "Eigenthümlichkeit" oder der charakteristischen Züge der Naturdinge.⁶⁷ Auch für Humboldt kann nämlich das Ideal nur über das Charakteristische, die Darstellung des Allgemeinen nur über jene eines Individuums erreicht werden, welches jedoch nicht den realen Gegenstand meint, sondern vielmehr das Resultat einer Konzentration des Wesentlichen und einer Absonderung des Zufälligen darstellt, die ihm "Eigenthümlichkeit ohne Einseitigkeit" verleihen müssen.⁶⁸ Gerade in dieser Hervorbringung dieser "Eigenthümlichkeit ohne Einseitigkeit" besteht also für Humboldt jene "allgemeinste Aufgabe aller Kunst, auf die sich jede andre, mehr oder weniger unmittelbar, zurückbringen lässt", die er auch als die Verwandlung des Wirklichen in ein Bild beschreibt und welche insofern große Aufmerksamkeit verlangt, als sie mit Moritz' Erhebung der Wirklichkeit "in die Erscheinung" ziemlich genau übereinstimmt.⁶⁹

Ähnlich wie für die Schulphilosophie ist auch für Humboldt das Wirkliche durch seine "Einzelheit" charakterisiert, welche für ihn aber, im Unterschied zu jener philosophischen Richtung, nicht das "durchgängig Bestimmte", d.h. unlösbar im allgemeinen Zusammenhang der Dinge Verwurzelte, sondern ganz im Gegenteil das ganz einseitig Bestimmte,⁷⁰ das schlechthin Zufällige, von jeder Ursache oder Wirkung

66 Humboldt: *Herrmann und Dorothea*, in: Ders.: *Werke*, Bd. II, S. 125-356, hier S. 139: "Auf diese Weise idealisirt muss daher alles werden, was die Hand der Kunst in das reine Gebiet der Einbildungskraft hinüberführt."

67 Vgl. ebd., S. 141: "Auch hier muss man sich indess sorgfältig in Acht nehmen, weder die Art, wie der Künstler hierbei verfährt, zu verkennen, noch etwa gar in den Irrthum zu verfallen, als dürfe er nur grosse, nur fehlerfreie Charaktere schildern. Welches auch die Eigenthümlichkeit sey, die sie an sich tragen, wenn sie nur ganz und allein in ihnen erscheint, wenn sie nur als ein reines Object der Einbildungskraft behandelt ist - diess ist die einzige Forderung, die ihm Genüge zu leisten obliegt."

68 Ebd., S. 151: "Wir nennen ein Ideal die Darstellung einer Idee in einem Individuum. Wir fordern daher von demselben eine Eigenthümlichkeit ohne Einseitigkeit. Eine solche aber erhalten wir nicht anders, als indem wir alles, was einem gewissen Charakter (der jeder idealischen Figur immer zu Grunde liegen muss) wesentlich ist, zusammennehmen, alles hingegen, was er nur zufällig an sich trägt, davon absondern."

69 Vgl. ebd., S. 137: "Das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln, ist die allgemeine Aufgabe aller Kunst, auf die sich jede andre, mehr oder weniger unmittelbar zurückbringen lässt." Vgl. auch ebd., S. 143.

70 Vgl. ebd., S. 137: "In der Wirklichkeit schliesst immer eine Bestimmung

Unabhängige meint.⁷¹ Dieser Unterschied, der sich zweifellos auf das Abnehmen und Verschwinden im Laufe des Jahrhunderts jenes metaphysischen Vertrauens in die ewige Ordnung und in die daraus resultierende Erkennbarkeit des Weltganzen zurückführen läßt und Ausdruck eines Kantschen Bewußtseins über die konstruierte Natur der Erfahrung ist, ist zwar in Wirklichkeit mehr scheinbar als real, weil auch für Baumgarten und die Schulphilosophie die Erkenntnis des Einzelnen in allen seinen Bestimmungen und Zufälligkeiten, ähnlich wie für Humboldt, "niemals wirklich angeschaut" und "immer nur durch Schlüsse eingesehen" bzw. nur von Gott erkannt werden konnte.⁷² Immerhin bedingt jedoch dieser Unterschied, daß die künstlerische Phantasie bei Humboldt sozusagen nur den zweiten Teil des Verfahrens der "Dichtungskraft" ausführt, indem sie ihre Gegenstände nicht aus dem allgemeinen Zusammenhang herauszulösen braucht, weil sie "diese ungeheure Masse einzelner und abgerissener Erscheinungen" schon vorfindet und sie daher nur "in eine ungetrennte Einheit und ein organisiertes Ganzes zu verwandeln" braucht.⁷³ Hierin verfährt dann aber die künstlerische Phantasie genau wie die "Dichtungskraft", da sie "nach einer in sich selbst geschlossenen Vollständigkeit"⁷⁴ strebt und "überall den Zufall zu verbannen"⁷⁵ sucht, indem sie die einzelnen, abgerissenen Erscheinungen untereinander und mit dem Ganzen in Verbindung setzt.⁷⁶ Gerade in diesem Prozeß, den Humboldt auch in offensichtlicher Anspielung auf Moritz "keine leidende Nachahmung, sondern eine *selbstthätige Umwandlung* der Natur"⁷⁷ nennt, besteht aber jene Verwandlung der Wirklichkeit in ein Bild, die die natürlichen Gegenstände nur von ihrer ungebundenen "Einseitigkeit", nicht aber von ihrer "Eigenthümlichkeit" befreit, welche vielmehr in der neu geschaffenen Totalität, in der nichts mehr zufällig ist, sondern alles von allem notwendig abhängt, um so sichtbarer wird.

jede andere aus; was sie also dem Gegenstande durch ihre Beschaffenheit giebt, das nimmt sie ihm wieder durch ihr ausschließendes Daseyn".

71 Vgl. ebd., S. 139: "Mit dem Begriff des Wirklichen unzertrennbar verbunden ist es, dass jede Erscheinung einzeln und für sich da steht, dass keine als Grund oder Folge von der anderen abhängt."

72 Ebd., S. 139. Vgl. über die Erkenntnis des Zufälligen bei Baumgarten und Meier: Baeumler: *Irrationalitätsproblem*, S. 235f.

73 Humboldt: *Herrmann und Dorothea*, in: Ders.: *Werke*, Bd. II, S. 140.

74 Ebd., S. 149.

75 Ebd., S. 139.

76 Vgl. v.a. ebd., S. 140: "Er [der Dichter] tilgt nun jeden Zug in ihm [seinem Gegenstand] aus, der nur in Zufälligkeiten seinen Grund hat, macht jeden von dem andern und das Ganze nur von sich selbst abhängig".

77 Ebd., S. 145.

Im Kunstwerk, und insbesondere in seiner notwendigen Organisation realisiert sich also auf diese Weise jene Übereinstimmung von Individuellem und Idealischem, jene "Darstellung einer Idee in einem Individuum",⁷⁸ die unmittelbar an die Goethesche Definition des Symbols erinnert und welche die höchste Art der Erkenntnis schlechthin darstellt. In der "schöne[n] Bestimmung des Dichters, vermittelt durchgängiger Begränzung seines Stoffes eine unbegranzte und unendliche Wirkung hervorzubringen, durch ein Individuum einer Idee Genüge zu leisten und von einem Punkt aus eine ganze Welt von Erscheinungen zu eröffnen",⁷⁹ darin sieht nämlich Humboldt die höchste Konkretisierung der "letzte[n] Bestimmung"⁸⁰ des Menschen überhaupt, welche nach dem Vorbild der Leibnizschen Monade in einer produktiven Widerspiegelung bzw. Aneignung der Welt besteht. So wie "der menschliche Geist" zum "letzten Ziele seines Strebens" hat, "die ganze Masse des Stoffes, welche ihm die Welt um ihn her und sein inneres Selbst darbietet, mit allen Werkzeugen seiner Empfänglichkeit in sich aufzunehmen und mit allen Kräften der Selbständigkeit umzugestalten und anzueignen",⁸¹ so besteht auch die Aufgabe des Künstlers darin, "sich und die Aussenwelt um ihn her auf das innigste mit einander zu verknüpfen, diese erst als einen fremden Gegenstand in sich aufzunehmen, dann aber als einen frei und selbst organisierten zurückzugeben":

Denn den ganzen Stoff, den ihm die Beobachtung darreicht, organisiert er zu einer idealischen Form für die Einbildungskraft, und die Welt um ihn her erscheint ihm nicht anders, als wie ein durchgängig individuelles, lebendiges, harmonisches, nirgends beschränktes noch abhängiges, nur sich selbst genügendes Ganzes mannigfaltiger Formen.⁸²

Mit diesen Gedanken über die existentielle Relevanz der ästhetischen Erkenntnis befindet sich Humboldt offensichtlich am Höhepunkt jener dargestellten Entwicklung, die mit Baumgartens Rehabilitation dieser Erkenntnisart beginnt und über Resewitz, Blanckenburg und den Sturm und Drang bis in die Romantik reicht. Gerade durch seine Beschränkung, durch seine absolute Individualität wird das Kunstwerk zum Symbol des Unbeschränkten und Allgemeinen, indem es in der absoluten Notwendigkeit seiner Form die Verhältnisse des großen Ganzen der Natur wider-

78 Ebd., S. 151.

79 Ebd., S. 136.

80 Ebd., S. 155.

81 Ebd., S. 127.

82 Ebd., S. 155.

spiegelt, ohne dabei jedoch seine bloß scheinbare, d.h. künstliche oder konstruierte Natur zu verleugnen.

Diese Humboldtsche Synthese der ästhetischen Reflexion eines ganzen Jahrhunderts hat jedoch schon in Moritz, der der ästhetischen Erkenntnis die gleiche Funktion und vor allem den gleichen Stellenwert zugeschrieben hat, einen unmittelbaren Vorläufer gehabt. Nicht von ungefähr stimmt die von Moritz in der *Bildenden Nachahmung* vom Künstler geforderte Auflösung der "Realität der Dinge" in die "Erscheinung" so genau mit Humboldts Verständnis der "allgemeinste[n] Aufgabe aller Kunst" überein, die darin besteht, "das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln".⁸³ Ähnlich wie für Humboldt bedeutet nämlich auch für Moritz die künstlerische Hervorbringung keine gedankliche und idealisierende Abstraktion vom Individuellen und Besonderen, sondern geradezu die Erfassung der "Eigenthümlichkeit" bzw. des "inneren Wesens"⁸⁴ der Dinge, das hinter der "Hülle der Existenz",⁸⁵ d.h. hinter ihrer ungebundenen und zufälligen "Einzelheit" verborgen ist.

Was auf den ersten Blick der Baumgartenschen Auffassung der ästhetischen Erkenntnis als Erkenntnis des Einzelnen und Individuellen geradezu entgegengesetzt schien, erweist sich bei näherem Zusehen als Ausdruck des gleichen Strebens. Ähnlich ist aber auch die Art, wie diese Erkenntnis des Einzelnen bzw. der "Eigenthümlichkeit" oder des "Wesens" der Dinge erreicht wird: Während dies nämlich bei Meier oder Baumgarten durch die Konstruktion einer "extensiven Klarheit" bzw. einer "sinnlichen Vollkommenheit" geschah, so erfolgt diese Erkenntnis sowohl bei Moritz als auch später bei Humboldt durch die Schaffung eines "eigenmächtig für sich bestehenden Ganzen"⁸⁶ bzw. einer "in sich geschlossenen Vollständigkeit" oder einer "Totalität".⁸⁷ Auch für Moritz – ähnlich wie für Humboldt, der auch diese Gedanken von ihm übernommen haben könnte – bedeutet nämlich diese Bildung eines Ganzen, wie vor allem die Ausführungen in dem gleich wie die *Bildende Nachahmung* in Italien entstandenen Aufsatz *Die Signatur des Schönen* am deutlichsten zeigen,⁸⁸ an erster Stelle die Verbannung des Zufalls und die Einführung der strengsten Notwendigkeit. Das "Gebildete" unterscheidet sich

83 Ebd., S. 137.

84 Vom "inneren Wesen" redet Moritz in SAP 73,33; 74,35; 77,5.

85 SAP 74,8.

86 SAP 74,32; 77,1f.; 77,7.

87 Humboldt: *Herrmann und Dorothea*, in: Ders.: *Werke*, Bd. II, S. 149.

88 Vgl. über die Bedeutung und die Implikationen dieser Theorie der "Bestimmtheit der Form" in der *Signatur des Schönen*: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 154ff.

nämlich nach diesem Aufsatz gerade durch die "Bestimmtheit seiner Form", wodurch es "sich aus seiner nächsten Umgebung *sondert*, und das Zufällige von sich ausschließt", von dem "Unorganisierten", das "mit dem Begriff des Zufälligen unzertrennlich verknüpft" ist.⁸⁹ Gerade diese "Bestimmtheit aller Theile", wodurch alles Zufällige von der vollendeten Bildung ausgeschlossen ist", läßt aber das "Wesentliche" bzw. "das innere Wesen des Gebildeten allenthalben auf seiner Oberfläche durchschimmern".⁹⁰

Diese Überlegungen ermöglichen nun, das Verfahren der Tatkraft und insbesondere ihre so mystisch anmutende Verwandlung des "inneren Wesens" in die "Erscheinung" deutlicher zu fassen. Denn diese Verwandlung ist im Grunde mit dem Verfahren des Künstlers in der *Metaphysischen Schönheitslinie*, der die "Wahrheitslinien" nacheinander abschnitt und sie dann zu einer "Wahrheitslinie" bog, d.h. ihnen einen Mittelpunkt gab und zueinander in Verbindung setzte, identisch: Auf ähnliche Weise setzt auch die Tatkraft die aus ihrem Zusammenhang abgesonderten Dinge wieder in eine innige und notwendige Beziehung zueinander, wodurch sie sozusagen ihr "inneres Wesen" an die Oberfläche trägt. Es wird daraus deutlich, warum Moritz die aus der Betrachtung der Natur gewonnenen Erkenntnisse über die "Bestimmtheit der Form" auch auf die Kunstprodukte anwendet⁹¹ und die Notwendigkeit des Verhältnisses der einzelnen Teile des Kunstwerks untereinander und zum Ganzen zum höchsten Maßstab der ästhetischen Bewertung schlechthin erhebt.⁹² Weil nämlich gerade diese Notwendigkeit das Kunstwerk zum Spiegelbild, ja zum Symbol des Weltganzen und somit zum Organon der höchsten aller dem Menschen möglichen Erkenntnisse macht.

89 Vgl. SAP 97,11-13 und 7-8.

90 SAP 96,28-29. Gleich viermal ist auf einer Seite vom "inneren Wesen" die Rede (vgl. SAP 96,9;12;28;32) und Moritz benutzt hier auch den Ausdruck von der "Hülle der Existenz" (SAP 95,25), den er in der *Bildenden Nachahmung* verwendet. SAP 74,8.

91 Vgl. v.a. den Aufsatz: *Zufälligkeit und Bildung. Vom Isolieren in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt*. SAP 116: "Aller Reiz der Dichtung beruht auf diesem Isolieren, Aussondern aus dem Ganzen, und darin, daß dem Isolierten ein eigener Schwerpunkt gegeben wird, wodurch es sich selbst wieder zu einem Ganzen bildet. -"

92 Vgl. v.a. *Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der Schönen Künste*, SAP 120ff., hier S. 120: "Je *nothwendiger* nun alle einzelnen Theile eines Kunstwerks und ihre Stellungen gegen einander sind; desto schöner ist das Werk; je weniger sie aber *nothwendig* sind; und je mehr, unbeschadet des Ganzen, noch hinzugehan oder davon abgenommen werden kann; desto schlechter und mittelmäßiger ist das Werk."

Schon der Begriff selbst des "Ganzen" weist eindeutig in den Bereich des Organischen und somit auf ein besonderes Verhältnis von Teil und Ganzem hin, nach dem "alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist".⁹³ In der *Metaphysischen Schönheitslinie* hatte aber Moritz "nur dem Auge Gottes" eine solche Sicht des großen, sozusagen organischen Ganzen der Natur zugeschrieben, in der "Zweck und Mittel zusammen gedrängt eins ausmachen", und dem Künstler daher die Aufgabe erteilt, die eingeschränkte, überall "bloß *abzweckende Mittel*" erblickende Perspektive des Menschen zu verlassen, um im Kunstwerk alles zugleich Mittel und Zweck sein zu lassen.⁹⁴ Das Streben nach diesem innigen und wechselseitigen Verhältnis der Teile untereinander scheint also auch die tiefere Bedeutung jener scheinbar bloß wirkungsästhetisch begründeten Aufforderung an den Künstler zu sein, in seinem Werk "Ursache und Wirkung" näher zusammenzurücken.⁹⁵

Insbesondere aber gründet in dieser organischen Auffassung des Kunstwerks Moritz' Zurückweisung der ästhetischen Auslesetheorie, weil die Schönheit eines Kunstwerks demnach nicht in den "einzelnen Theile[n]" desselben liegen kann, sondern einzig und allein in deren "Zusammensetzung", d.h. eben in ihrem gegenseitigen Verhältnis, welches allein das organische Verhältnis aller Dinge im großen Ganzen der Natur widerspiegeln kann. Genau auf die gleiche Art und Weise verfährt aber auch die Tatkraft, wenn sie "eine eigene Welt sich schafft, worin nichts Einzelnes mehr statt findet, sondern jedes Ding in seiner Art ein für sich bestehendes Ganze ist."⁹⁶ Da nämlich die "Einzelheit" der Dinge nach Moritz ihre Abhängigkeit von äußeren Zwecken und somit ihre Eigenschaft als bloßes Mittel bezeichnet, während umgekehrt das "für sich bestehende Ganze" den eigenen Zweck in sich selbst hat, so bedeutet diese Charakterisierung der besonderen Welt des Kunstwerks, daß in ihm nichts bloßes Mittel, sondern alles zugleich Zweck ist. Gerade dadurch, d.h. durch seine organische Struktur, vermag das Kunstwerk

93 Vgl. Kant: *Kritik der Urteilkraft*, KA X, S. 324. Vgl. zum Begriff des Ganzen und zu seinen Implikationen für Moritz' Kunstauffassung: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 143ff.

94 Vgl. insbesondere SAP 154f.

95 Vgl. SAP 153,30-31; 157,26ff.

96 SAP 74,36-38. Vgl. für die Folgen dieser Auffassung der organischen Struktur des Ganzen sowohl für die Entdeckung der autoreferentiellen Natur des künstlerischen Zeichens und die Vorwegnahme des Symbolverständnisses der Klassik als auch für die Überwindung des "hermeneutischen Zirkels" bei der Interpretation: Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 149ff. und S. 161ff.

aber, „ungehindert die Verhältnisse des grossen Ganzen der Natur, in ihrem völligen Umfange [zu] spiegeln“. ⁹⁷

Diese Auffassung des Verhältnisses von Kunstwerk und Natur schließt einerseits die Idee der Nachahmung der Natur als Ausleseprozeß entschieden aus, weil sie die Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Bereichen nicht in ihren Inhalten, d.h. in einzelnen Schönheiten, sondern nur in ihren jeweiligen „Verhältnissen“, d.h. in ihrer Organisation oder „Zusammensetzung“ erblickt, so daß auch „alles einzelne hin und her in der Natur zerstreute Schöne [...] nur insofern schön [ist], als sich dieser Inbegriff aller Verhältnisse jenes grossen Ganzen mehr oder weniger darin offenbart. –“ ⁹⁸ Andererseits soll jedoch die wiederholte Rede von den „Verhältnissen“ des großen Ganzen der Natur, ⁹⁹ die sich im Kunstwerk widerspiegeln, keinesfalls an die künstlerische Produktion als eine Art von maßstabgerechtem Reduktionsverfahren denken lassen. Denn mit diesem Begriff meint Moritz nicht irgendwelche beliebigen Verhältnisse in der Natur, die dann im Kunstwerk „in verjüngtem Maßstabe“ ¹⁰⁰ wiederholt werden sollen, sondern intendiert vielmehr jene Notwendigkeit des reziproken Verhältnisses zwischen den Teilen und dem Ganzen, jene Gleichzeitigkeit oder Übereinstimmung von Mittel und Zweck, welche das Weltganze in den Augen Gottes und das Kunstwerk für die eingeschränkte Sicht der Menschen charakterisiert: Das Kunstwerk soll „nach eben den ewigen, festen Regeln“ gebildet sein, nach welchen das große Ganze der Natur „sich von allen Seiten auf seinen Mittelpunkt stützt, und auf seinem eignen Daseyn ruht.“ ¹⁰¹

Das Kunstwerk wird somit zum Organon einer Erkenntnisart, die ähnlich wie Goethes „*scientia intuitiva*“, die dieser zwar aus Spinoza gelernt hat, welche er jedoch ohne jene Rehabilitation der Erkenntnis des Einzelnen in der ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts möglicherweise gar nicht entdeckt hätte, ¹⁰² über die Betrachtung der „Einzeldinge“ „*sub specie aeternitatis*“, d.h. in ihrer „Notwendigkeit“, zur „adäquaten Erkenntnis des Wesens der Dinge“ führt. ¹⁰³ Das

97 SAP 77,7-9.

98 Vgl. SAP 78,8-10.

99 SAP 76,21; 26; 77,8; 10; 78,9f.

100 In der *Metaphysischen Schönheitslinie* definiert Moritz das Kunstwerk als „die höchste Schönheit im verjüngten Maßstabe“. SAP 155,8. In der *Bildenden Nachahmung* spricht er dagegen von dem „Abganz der höchsten Schönen im verjüngenden Maßstabe“. SAP 76,37.

101 SAP 73,19-21.

102 Vgl. über Goethes Entdeckung der „*scientia intuitiva*“ unten, S. 118ff.

103 Vgl. insbesondere Spinoza: *Ethik*, II. Teil, Lehrsatz 40, Anmerkung 40, S. 209f., Lehrsatz. 44, Zusatz 2 und Beweis, S. 217; 221; V Teil, Lehrsatz 24-29, S. 667-673.

„Allgemeine“ wird hier nämlich nicht aus der „Abstraktion“ vom Einzelnen durch Fortlassung aller unterscheidenden Züge gewonnen, sondern genau umgekehrt durch die anschauende Betrachtung des Besonderen, die in ihm die spezifisch bestimmte Regel seiner Organisation erfaßt. ¹⁰⁴

3. Die „Unwirklichkeit“ der ästhetischen Erkenntnis

3.1. Der erkenntnistheoretische Skeptizismus

Diese nach Moritz' höchste aller Erkenntnisse unterscheidet sich freilich von der „*scientia intuitiva*“ Goethes dadurch, daß sie, wie schon der Begriff der „Erscheinung“ bei Moritz oder des „Bildes“ bei Humboldt nahelegen, nur um den Preis ihrer Unwirklichkeit errungen werden kann. Ganz im Gegensatz zum Schillerschen Einwand, der Moritz vorgeworfen hat, „das Ganze der Natur [...] mit dem Ganzen der Vernunft“ verwechselt zu haben, ¹⁰⁵ ist nämlich der Unterschied zwischen dem natürlichen Ganzen, das den menschlichen Erkenntniskräften schlechthin unzugänglich bleiben muß, und dem bloß scheinbaren Ganzen des Kunstwerks Moritz stets bewußt gewesen, und er hat den bloß „anscheinenden“ bzw. „eingebildeten“ Charakter der künstlerischen Totalität, die nur „Täuschung“ bzw. das Ergebnis der Wahl und der Anordnung von seiten des Künstlers ist, sowohl in der *Metaphysischen Schönheitslinie* als auch in der *Bildenden Nachahmung* wiederholt und mit Nachdruck unterstrichen. ¹⁰⁶

104 Vgl. über diese zwei logisch möglichen Wege zur Auffassung des Allgemeinen: Cassirer: *Freiheit und Form*, S. 212f.: „Zwei Grundrichtungen der Betrachtung sind es, die sich schon innerhalb der Grenzen der reinen Logik in der Auffassung des Allgemeinen gegenüberstehen. Auf der einen Seite wird das Allgemeine als das Ergebnis betrachtet, das aus der 'Abstraktion' vom Einzelnen gewonnen wird – auf der anderen Seite erscheint es als das Gesetz, auf dem die Verknüpfung des Einzelnen beruht. Dort ist es ein Schema und ein Gattungsbild, das dadurch zustande kommt, daß wir an einer Gesamtheit von Inhalten alle unterscheidenden Züge fortlassen und nur die gemeinsamen Merkmale festhalten – hier ist es eine spezifisch bestimmte Regel, nach der wir uns, mitten in der Anschauung des Besonderen stehend, die Beziehung vergegenwärtigen, die von einem Besonderen zum andern obwaltet. [...] Das eine Mal ist es also die wachsende Unbestimmtheit, das zweite Mal die wachsende Bestimmtheit, die sich uns auf dem Wege zum 'Allgemeinen' ergibt“.

105 Vgl. Schiller: *Aus den ästhetischen Vorlesungen*, NA 21, S. 77.

106 Vgl. etwa *Metaphysische Schönheitslinie*, SAP 155,24f.; 28; 36; 156,7; 26; 31; 32; *Bildende Nachahmung*: SAP 73,14ff. Vgl. auch SAP 76,21-77,9.

Dieses Bewußtsein der artefakten, d.h. konstruierten Natur des Kunstganzen war zwar schon in Baumgartens und Meiers Idee der "sinnlichen Vollkommenheit" wenigstens implizit enthalten und kann einigermaßen als Erbe der Leibnizschen produktiven Auffassung der Erkenntnis betrachtet werden. Bei Moritz ist jedoch der metaphysische und erkenntnistheoretische Optimismus, der die Schul- und Popularphilosophie trotz mancher gewaltiger Anfechtung noch auszeichnete, endgültig abhanden gekommen,¹⁰⁷ so daß ihm auch die menschliche Sicht der Natur letztendlich als eine bloße Täuschung erscheint. Nicht von ungefähr sind in der *Metaphysischen Schönheitslinie* selbst die sogenannten "Wahrheitslinien" nur scheinbar – d.h. nur für die eingeschränkte Sicht des Menschen – gerade,¹⁰⁸ während in dem Fragment *Der Dichter im Tempel der Natur* Moritz sogar die Auffassung der ewig bildenden Natur als bloße Projektion entlarvt. Da der Mensch nämlich trotz seiner Beschränktheit die Natur mit dem Gedanken erfassen will und "den Begriff von ihr nicht leer lassen" kann, so bleibt ihm nichts anderes übrig, als "das Höchste, was sie dem Menschen selber gab, im höchsten Maße" "in sie hinein[zul]egen" und ihr "statt der Bildungskraft die Schöpfungskraft" zuzuschreiben: "Wir glaubten sie uns vorzustellen, und haben doch nur uns selbst gedacht".¹⁰⁹ Das Aufwachen aus dieser "Täuschung" ruft jedoch im Menschen bezeichnenderweise nicht Skepsis oder Verzweiflung hervor, sondern ganz umgekehrt ein gesteigertes Selbstbewußtsein, "dankvolle, ruhige Empfindung unsers eignen Daseyns".¹¹⁰

Die Ähnlichkeit dieser auf den ersten Blick überraschenden Reaktion auf die Entdeckung der Scheinhaftigkeit bzw. der Falschheit der wahrgenommenen Wirklichkeit mit dem ekstatischen Erlebnis am Ende der *Bildenden Nachahmung*¹¹¹ weist auf die wichtige Funktion hin, die Moritz der Kunst als Antwort auf die Krisenerscheinungen des rationalistischen Weltbildes und insbesondere auf den damit zusammenhängenden erkenntnistheoretischen Skeptizismus zuschreibt. Gerade weil die Welt unübersichtlich und letztendlich unerkennbar geworden bzw. als bloße Projektion des denkenden Subjekts entlarvt worden ist, erhält nämlich die künstlerische Erkenntnis als bewußte Fiktion oder als bewußter Weltentwurf eine eigene höhere Würde. Auch der wiederholt in kritischer Absicht hervorgehobene voluntaristische Charakter von Moritz'

107 Vgl. über Moritz' erkenntnistheoretische Krise: Bezold: *Popularphilosophie*.

108 Vgl. etwa SAP 154,37; 155,4.

109 Vgl. SAP 164,24ff.

110 SAP 164,36.

111 Vgl. SAP 93,7-10.

"ästhetischen Lösungen"¹¹² erhält aber somit eine durchaus positive Dimension, indem er zugleich ein Zeugnis des produktiven, ja schöpferischen Vermögens im Menschen ist.

Obwohl es sicher übertrieben wäre, Moritz ein "kritizistisches" bzw. "kantsches", geschweige denn ein "transzendentalphilosophisches" Bewußtsein zuzuschreiben,¹¹³ so huldigte er jedoch auf der anderen Seite auch keinem naiven Realismus. Vor allem in seinem früheren Aufsatz *Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosts*¹¹⁴ hat er vielmehr seiner viel eher an Herder als an Kant erinnernden Auffassung Ausdruck verliehen, daß die sogenannte empirische Wirklichkeit und selbst das menschliche Selbstbewußtsein letztendlich das Ergebnis einer durch die Sprache bewerkstelligten "Schöpfung in der Seele des Menschen"¹¹⁵ sind. Ähnlich wie etwas später auch im *Versuch einer praktischen Kinderlogik*, beschreibt hier Moritz, wie der Mensch erst durch ein fortgesetztes "Unterscheiden" und "Benennen" in das "Chaos" der außer ihm bestehenden Wirklichkeit Ordnung bringt und zum Schluß, nachdem er allmählich gelernt hat, sich selbst von den ihn umgebenden Gegenständen zu unterscheiden, auch zum "völligen süßen Bewußtsein seiner selbst gelangt".¹¹⁶

Wenn diese subjektivistische bzw. fast solipsistische Begründung der Wirklichkeit und des eigenen Selbst Moritz an dieser Stelle, im Unter-

112 Vgl. v.a. Allkemper: *Ästhetische Lösungen*.

113 Vgl. zu diesem Problem: A. Simonis: "Das Schöne ist eine höhere Sprache". Obwohl die Fragestellung an sich richtig gestellt ist, scheint Simonis' Kenntnis der Moritzschen Texte zu eingeschränkt zu sein, so daß einerseits ihre Belege für Moritz' angebliche "kritizistische" Einstellung nicht überzeugend wirken, andererseits aber wichtige Texte, die tatsächlich dafür sprechen könnten, nicht berücksichtigt werden. Insbesondere zeigt Simonis kein Verständnis für die ästhetischen Fragestellungen der Zeit, so daß sie zu ganz verkehrten Interpretationen kommt, wenn sie etwa im ersten Teil des *Versuchs einer Vereinerung* eine "rezeptionsästhetische" Perspektive oder sogar eine Legitimierung der utilitaristischen Betrachtung erblickt und die ganze *Bildende Nachahmung* letztendlich als eine Art von poetischem Text betrachtet, in dem die ästhetische Theorie in Poesie umschlägt. Schwerwiegender für die Behandlung des Themas ist jedoch die Tatsache, daß Simonis Moritz' ausdrückliche und fortgesetzte Auseinandersetzung mit dem Erkenntnisproblem, etwa in der *Kinderlogik* aber auch in den Reflexionen über die Sprache im *Magazin für Erfahrungseelenkunde*, unberücksichtigt läßt. Moritz' Position kann vielleicht als "kritizistisch" betrachtet werden, sie ist aber insofern nicht "transzendentalphilosophisch", als er eben nicht den "transzendentalen" Punkt findet, der der menschlichen Erkenntnis Objektivität verleiht.

114 MW III, 787-792; vgl. auch die spätere Variante dieses Textes aus *Die große Loge: Die Schöpfung in der Seele des Menschen*, ebd., S. 331f.

115 Ebd.

116 *Auch eine Hypothese*, MW III, 792. Vgl. auch *Die Schöpfung in der Seele des Menschen*, MW III, 332 und *Kinderlogik*, MW III, 438-441.

schied etwa zu seinen Romanfiguren Anton Reiser und Andreas Hartknopf, die von dem "allerfürchterlichsten" Gedanken des philosophischen "Egoismus" fast vernichtet werden,¹¹⁷ nicht zu beunruhigen scheint, so deswegen, weil er hier von der Überzeugung der grundsätzlichen "Übereinstimmung [...] zwischen der Natur der menschlichen Begriffe und ihrem großen Gegenstände" ausgeht.¹¹⁸ Dieser scheinbar unerschütterliche erkenntnistheoretische Optimismus, der die *Kinderlogik* von Anfang an in ihrem Glauben an die Macht des unterscheidenden und vergleichenden Vermögens der Rationalität bis in die Struktur selbst des Werkes prägt, hat jedoch, ähnlich wie Moritz' allgemeiner Glaube an die Rationalität der Welt, einen stark voluntaristisch-existentiellen Charakter¹¹⁹ und wird im Laufe der Argumentation immer mehr ausgehöhlt und zum Schluß gar als bloße Illusion und leerer Nominalismus ausdrücklich entlarvt.¹²⁰

Nicht von ungefähr muß Moritz auch in der *Kinderlogik*, wie schon in früheren Schriften und ganz nach dem Muster der Schulphilosophie, letztendlich auf "das höchste denkende Wesen oder Gott" rekurrieren, um der menschlichen Erkenntnis irgend eine Objektivität und ein Fundament zu verleihen. Während jedoch der Vergleich der an die zeitlichen und räumlichen Koordinaten unlösbar gebundenen *cognitio symbolica* des Menschen mit der göttlichen *cognitio intuitiva* in der Schulphilosophie als Garantie für die rationale Erkennbarkeit der Wirklichkeit diene, führt hier ein solcher Vergleich geradezu zum Eingeständnis des bloß subjektiven und sogar tautologischen Charakters jeder rationalen Erkenntnis. Ähnlich wie in früheren Schriften versucht zwar Moritz auch hier, die zeitliche Bedingtheit bzw. das Fragmentarische und Diskontinuierliche der "symbolischen" Erkenntnis durch den Rekurs auf das gottähnliche Vermögen der "Erinnerung" bzw. des "Gedächtnisses" zu überwinden,¹²¹ muß jedoch zum Schluß gestehen, daß gerade

117 Vgl. über die Problematik des "Egoismus": unten, S. 300ff.

118 Vgl. *Kinderlogik*, MW III, 438: "Die ganze Natur scheint ein Abdruck des menschlichen Verstandes, so wie der menschliche Verstand ein Abdruck der ganzen Natur zu sein – eine so bewundernswürdige Übereinstimmung findet zwischen der Natur der menschlichen Begriffe und ihrem großen Gegenstände statt –"

119 Vgl. dazu unten, S. 116.

120 Vgl. dazu die schöne Analyse der *Kinderlogik* von Bezold: *Popularphilosophie*, S. 62-82.

121 Vgl. *Kinderlogik*, MW III, 448f. Vgl. auch in früheren Schriften, etwa in den *Beiträgen zur Philosophie des Lebens*, in Texten aus den *Denkwürdigkeiten*, oder in den *Fragmenten aus dem Tagebuche eines Geistessehers*: MW III, 19; 232; 242; 304-307. Auf S. 307 hebt Moritz die Gottähnlichkeit dieses Vermögens ausdrücklich hervor: "Bei Gott ist das Vergangene noch eben so wirklich, als das Gegenwärtige. Bei uns bleibt, beim Anschauen

die Erinnerung, insofern sie notwendig an die Zeit gebunden ist und beim höchsten Wesen nicht stattfindet, nur ein zusätzlicher Beweis und eine Bestätigung für die metaphysische Inferiorität des Menschen ist.

Nicht besser ergeht es Moritz aber auch mit seiner Theorie des Urteils oder des Schließens, welche nie über das denkende Subjekt hinaus zur Erkenntnis des Objektes führen können. Das Urteil besteht nämlich nach Moritz in der "Einverleibung einer Idee in den Zusammenhang aller übrigen"¹²² und stimmt somit mit dem lateinischen Begriff des *cogitare* überein, den Moritz kurz davor eben als die synthetische Kraft des Geistes dargestellt hat, wodurch die sonst beziehungslos auseinanderfallenden Begriffe zusammengedrängt werden.¹²³ Wie das Denken überhaupt, verbindet aber auch das Urteil nur Ideen oder Begriffe und kommt nie zu den Dingen. Selbst "das mächtige ideenverbindende *Ist*", das Moritz als die "Grundlage unseres Denkens" definiert, weil es das "Dasein" ausdrücken soll, vermittelt in Wirklichkeit keine "objektivistische Erkenntnis",¹²⁴ sondern weist vielmehr einer Vorstellung nur ihren Platz im Kontext der anderen, vom erkennenden Subjekt gedachten Ideen zu.¹²⁵ Nicht anders stellen aber auch die "Eigenschaften" eines Gegenstandes, deren größere Menge nach dem Muster der Leibniz-Wolffschen Erkenntnistheorie die "Deutlichkeit" einer Vorstellung erhöht und deren gesamte Anzahl in einem Begriff jedoch nicht auf einmal enthalten bzw. gedacht werden kann,¹²⁶ keine objektiven Merkmale der Dinge dar, sondern vielmehr bloß "Einschnitte", die die Denkkraft auch dort machen kann, "wo in der Natur keine sind".¹²⁷

Schon in einer seiner früheren Reflexionen über die *Sprache in psychologischer Rücksicht* aus dem ersten Band des *Magazins zur Erfahrungsseelenkunde* war Moritz implizit von der schulphilosophischen Bestimmung des *individuum*s als *ens omnimode determinatum* ausge-

des Gegenwärtigen, doch das Bild vom Vergangenen noch zurück. Das macht uns ihm ähnlich."

122 MW III, 449.

123 MW III, 445.

124 Vgl. MW III, 146.

125 Vgl. MW III, 450 und 451. Vgl. über "das Wort *ist*" und seine Funktion auch MW III, 129f.; 144ff.

126 Vgl. MW III, 450: "Je mehr Eigenschaften sich nun die vorstellende Kraft als abgesondert von dem Baum denkt, in einem desto stärkern Zusammenhang, mit allen übrigen Vorstellungen die in der Seele schlummern, bringt sie ihn, um desto deutlicher und fester wird dadurch das Bild vom Baume –/ Allein wenn auch alle mögliche Eigenschaften des Baumes erschöpft würden, so wäre es doch unmöglich, das Bild von demselben dadurch an alle Begriffe, die nun in der Seele sind, zu knüpfen, und ihn dadurch gleichsam ihrem Zusammenhange einzuverleiben –"

127 MW III, 450.

gangen und hatte für die objektive Erkenntnis eines solchen "für sich bestehende[n] Ding[s]" nicht bloß die Erkenntnis der "Beschaffenheiten" des Gegenstandes selbst, sondern zugleich auch die Kenntnis aller Gegenstände "um ihn her" verlangt, weil erst "der Zusammenhang der Dinge" ihm "Wahrheit geben" kann.¹²⁸ Eine solche Erkenntnis würde allerdings an sich schlechthin unendlich sein und der göttlichen simultanen Erkenntnis des Ganzen gleichkommen, da einerseits nicht zu bestimmen ist, welche Gegenstände zum unmittelbaren "Zusammenhang der Dinge" gehören und welche nicht, und andererseits weil auch die Erkenntnis der tatsächlich dazugehörenden Gegenstände ihrerseits die Erkenntnis des jeweiligen Zusammenhangs erforderte usw. Ohne es zu merken, oder ohne es sich ausdrücklich zu gestehen, kommt also auch Moritz zu dem etwa Baumgarten oder Meier wohl bereits bekannten Paradoxon, daß die vollkommene Erkenntnis eines einzelnen Individuums die Erkenntnis des großen Ganzen der Natur voraussetzt, und redet daher auf den nächsten Seiten bezeichnenderweise nicht mehr von der Wahrheit eines "für sich bestehenden Dinges" oder vom "Zusammenhang der Dinge", sondern nur noch von der Wahrheit einer Vorstellung, die durch ihr "passendes Verhältnis [...] in den Zusammenhang aller übrigen [Vorstellungen]" bestimmt wird.¹²⁹

Erst in der *Kinderlogik* erkennt Moritz ausdrücklich den tautologischen Charakter einer solchen Wahrheit bzw. einer solchen rationalen Erkenntnis, die er insofern "ein bloßes *Ideenspiel*" nennt,¹³⁰ als sie im Grunde nichts anderes tut, als Begriffe, die sie selber gebildet hat, miteinander zu verbinden und voneinander zu trennen:

Durch die Umschreibung durch andre Worte verstecken wir die Einschränkung unsrer Denkkraft, und überreden uns, daß wir durch Schlüsse etwas herausgebracht haben, was wir doch vorher schon wußten, und was wir gleichsam eine Zeitlang nicht wissen wollten, um unsrer Denkkraft einen Zeitvertreib zu machen.

Durch alle Schlüsse kommen wir am Ende wieder dahin, daß ein Körper ein Körper und ein Baum ein Baum ist – und also wieder zu dem Punkte von dem wir ausgegangen sind –

Das eigentliche innere Wesen der Dinge kann nicht durch Schlüsse, sondern nur durch Erfahrungen herausgebracht werden –¹³¹

128 MW III, 126f.

129 MW III, 129.

130 MW III, 453.

131 MW III, 454.

Da aber gerade dieses "innere Wesen der Dinge", wovon Moritz in der *Kinderlogik* jede rationale Erkenntnis so endgültig ausschließt, den eigentlichen Gegenstand der Tatkraft in der *Bildenden Nachahmung* darstellt, die "das innere Wesen" "in die Erscheinung" auflösen soll, so stellt sich die Frage, wie Moritz in den zwei Jahren seiner Reise in Italien zu dieser Auffassung eines neuen, über der Rationalität erhabenen Erkenntnisvermögens gelangt ist. Der Verdacht eines unmittelbaren Einflusses durch Goethe läßt sich, trotz manchem dagegen sprechenden Argument, nicht so schnell und so leicht von der Hand weisen.

3.2. Ästhetischer Spinozismus?

Betrachtet man die Moritzsche Tatkraft vor dem Hintergrund der nach der Italienischen Reise entstandenen naturwissenschaftlichen Schriften Goethes, so erscheint dieses Erkenntnisvermögen als Ausdruck einer ungeheuren Hybris und jenes dunklen und "bequemen Mystizismus", dem Goethe die "Bescheidenheit" einer äußerst sorgfältigen, emsigen, ja selbst pedantischen wissenschaftlichen Erforschung stets entgegengesetzt hat.¹³² Immer wieder hebt nämlich Goethe in diesen Schriften die "Einschränkung" der menschlichen Erkenntnis bzw. "die Disproportion unseres Verstandes zu der Natur der Dinge" hervor und warnt ausdrücklich vor der weit verbreiteten, weil allzu menschlichen Tendenz zu voreiligen Schlußfolgerungen oder Systematisierungen, die infolge der Unfähigkeit des Menschen, die Verbindung jedes einzelnen Phänomens mit dem Ganzen der Natur wahrzunehmen, unweigerlich zu Irrtümern führen muß.¹³³ Vor allem in der *Naturlehre* hat Goethe in einer fast unmittelbaren Antwort auf Moritz' Tatkraft ausdrücklich behauptet, daß "der Mensch die ganze Natur nicht einmal in einem dunkeln Gefühl umfassen kann", und gleich anschließend jedoch hinzugefügt, daß "er doch vieles in ihr erkennen und wissen" kann.¹³⁴ Gegen den "bequemen Mystizis-

132 Insofern hat also Walzel Recht, wenn er behauptet, daß Moritz "nicht Goethes Sprache redete [...], wenn er von der Tatkraft orakelte." Vgl. O. Walzel: *Die Sprache der Kunst*, S. 298.

133 Vgl. v.a. folgende Aufsätze Goethes: *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, HA 13, S. 10-20; *Erfahrung und Wissenschaft*, HA 13, S. 23-25; *Bedenken und Ergebung*, HA 13, S. 31f.

134 Vgl. *Naturlehre*, MA 3.2, S. 197. Dieser Aufsatz stellt eine unmittelbare Antwort Goethes auf Knebel dar. In mancher Hinsicht ist er jedoch wirklich auch gegen Moritz gerichtet. Denn er übernimmt nicht von unge-

mus [...], der seine Armuth gern in einer respectablen Dunkelheit verbirgt", setzt also Goethe ausdrücklich die Disziplin einer selbstbeschränkenden "Wissenschaft", die "eigentlich das Vorrecht des Menschen" bildet.¹³⁵

Neben oder jenseits dieser fast demonstrativ zur Schau getragenen "Bescheidenheit" der wissenschaftlichen Erkenntnis hat Goethe jedoch gerade unmittelbar vor und dann während seiner Italienischen Reise auch die Idee einer anderen Erkenntnisart entwickelt, die von der Anschauung des Ganzen zur Betrachtung der Teile und des Besonderen übergeht und insofern der Erkenntnis der Moritzschen Tatkraft in mehr als einer Hinsicht sehr nahe kommt. Am deutlichsten gibt vielleicht einer der ersten Briefe von Schiller an Goethe Auskunft über diese Methode der Naturbetrachtung. Schon bei ihrer ersten Begegnung hatte Goethe sich die Fähigkeit zugeschrieben, die "Idee" als "Erfahrung" erleben zu können, d.h. sie unmittelbar "mit Augen" zu sehen.¹³⁶ Und Schiller bezeugt ihm wenige Tage später mit erstaunlichem Tiefsinn diese Richtung seines "intuitiven" und "genialischen" Geistes, der "die ganze Natur zusammen[nimmt], um über das Einzelne Licht zu bekommen", und von der "Anschauung zur Abstraktion" übergeht, indem er "in dem Empirischen den Charakter der Notwendigkeit" aufsucht.¹³⁷ Noch viele Jahre später wird Goethe diese Art der intuitiven Erkenntnis für sich in Anspruch nehmen, die Kant als "intellektuelle Anschauung" nur dem *intellectus archetypus* bzw. dem göttlichen Verstand zugeschrieben hatte und welche "vom *synthetisch Allgemeinen*, der Anschauung eines Ganzen als eines solchen, zum Besondern geht, das ist, von dem Ganzen zu den Teilen", um auf diese Weise die Notwendigkeit der Verbindung der Teile in der Natur und gleichsam das "Ding an sich selbst" zu erfassen.¹³⁸

So überraschend oder sogar befremdend es auf den ersten Blick erscheinen mag, so ist es ausgerechnet die streng deduktiv-rationalistische Philosophie Spinozas, vor der "alle einzelne Dinge zu verschwinden scheinen", die Goethe zur näheren und tieferen Betrachtung der Einzel Dinge und zur konsequenten Entwicklung dieser Erkenntnisart ermuti-

fähr viele Argumente aus dem zweiten Teil der sogenannten *Spinoza-Studie*, der als eine implizite Kritik am von Moritz formulierten ersten Teil des Aufsatzes gelesen werden kann. Vgl. Costazza: *Ein Aufsatz aus der Zeit von Moritz' Weimarer Aufenthalt*.

135 Goethe: *Naturlehre*, MA 3.2, S. 197f.

136 Vgl. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, MA 8.1., S. 11ff, hier S. 13f.

137 Vgl. ebd., S. 33-35.

138 Vgl. Goethe: *Anschauende Urteilskraft*, HA 13, S. 30f. Vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 77, KA X, S. 358-364. Vgl. auch Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, KA III, S. 277ff.

gen konnte.¹³⁹ Wenn man nämlich Goethes wissenschaftliche Naturbetrachtung nicht im Sinne einer empirisch-induktiven Methode mißversteht,¹⁴⁰ weil sie vielmehr in einem "Anschauen", in einem "Gewahrwerden der wesentlichen Form" besteht,¹⁴¹ so kann man tatsächlich in Spinozas Idee der *scientia intuitiva*, auf die sich Goethe ausdrücklich bezieht,¹⁴² eine Bestätigung derselben finden.¹⁴³ Was bei Spinoza die *scientia intuitiva* von den anderen zwei Gattungen der menschlichen Erkenntnis unterscheidet, ist nämlich weder ihr Gegenstand, noch etwa ihre deduktive Richtung, sondern einzig und allein ihre Fähigkeit, die "Einzeldinge"¹⁴⁴ nicht in ihrer zeitlich-räumlichen Zufälligkeit, sondern vielmehr *sub specie aeternitatis*, d.h. "als in Gott enthalten und aus der Notwendigkeit der göttlichen Natur erfolgend" zu betrachten.¹⁴⁵ Gerade diesen ewigen Charakter und diese unbedingte Notwendigkeit

139 Goethe selbst ist sich dieses scheinbaren Paradoxons wohl bewußt. Vgl. v.a. die Briefe an Jacobi vom 9. Juni 1785, HA-Br. 1, S. 475f. und vom 5. Mai 1786, HA-Br. 2, S. 507-509.

140 Einem solchen Mißverständnis sind jene Autoren verfallen, die Goethe vorgeworfen haben, Spinoza mißverstanden oder absichtlich verfälscht zu haben. Vgl. schon H. Schmitz: *Goethes Altersdenken*, S. 12. Vgl. aber v.a. R. C. Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe*, Bd. II, S. 165 und Anm. 85, S. 310. Die Tatsache, daß Zimmermann, der Weimarer Ausgabe folgend, den von Goethe zitierten Passus irrtümlicherweise auf den fünften Teil von Spinozas *Ethica*, Demonstratio zu Propositio XXV (S. 666ff.) bezieht, anstatt auf den zweiten Teil, Scholium II zu Propositio XL (S. 208ff.), ist nur insofern von Bedeutung, als Goethe nach dieser Annahme die Idee der "essentiae formalis" in den Text Spinozas interpoliert hätte. Vgl. dazu Zimmermanns Rezension von Bells Buch *Spinoza in Germany*, in *Arbitrium* 1986, S. 172f. Vgl. zu Goethes äußerster Skepsis gegenüber der Induktion, dessen Aufsatz *Induction*, WA II, 11, S. 309f.

141 Vgl. Goethes Brief an Charlotte von Stein vom 9. Juli 1786, HA-Br. 1, S. 512ff., hier S. 514.

142 Ebd., S.508f.: "ich halte viel auf schauen, und wenn Spinoza von der *Scientia intuitiva* spricht, und sagt: *Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum*; so geben mir diese wenigen Worte Muth, mein ganzes Leben der Betrachtung der Dinge zu widmen die ich reichen und von deren *essentia formali* ich mir eine adäquate Idee zu bilden hoffen kann."

143 Vgl. etwa Bell: *Spinoza in Germany*, S. 161-165.

144 Spinoza spricht im V. Teil der *Ethica* ausdrücklich von dieser Art der Erkenntnis als einer "*rerum singularium cognitio*", die er der zweiten Gattung der Erkenntnis als "*cognitione universali*" entgegensetzt. Spinoza: *Ethica*, V. Propositio XXXVI, Scholium, S. 685.

145 Vgl. ebd., S. 673. Vgl. auch den zweiten Teil der *Ethica*, Propositio XLIV, v.a. S. 221.

versucht aber Goethe zuerst "im Pflanzenreich"¹⁴⁶ und später, während der Italienischen Reise, auch in der Kunst stets gewahr zu werden.¹⁴⁷

Vermag er nun schon in den ersten Monaten seines römischen Aufenthaltes den Weimarer Freunden über die Erfolge seiner aus der Naturforschung gewonnenen Methode der Kunstbetrachtung zu berichten, so findet diese Betrachtungsweise *sub specie aeternitatis* nach Goethes Rückkehr aus Sizilien und Neapel, wo er endgültig auf die Spur vom "Geheimnis der Pflanzenzeugung und Organisation" gekommen war,¹⁴⁸ eine noch häufigere und vertiefte Anwendung.¹⁴⁹ Goethe selbst verweist in diesem Zusammenhang mehr oder weniger ausdrücklich auf den Paten seiner erfolgreichen Art, Natur- und Kunstwerke als Ausdruck einer höheren, gemeinsamen Notwendigkeit zu betrachten, wo alles "Willkürliche" und "Eingebildete" verschwindet:¹⁵⁰ Es ist die "Lehre des ***", d.h. eben jene *scientia intuitiva* Spinozas, die ihn in der Kunst und in der Natur nur "bleibende Verhältnisse" suchen läßt, die "meinem Geiste erst die Ewigkeit verschaffen".¹⁵¹ Nichts anderes als diese *scientia intuitiva* meint aber auch Goethes wiederholter, geheimnisvoller Hinweis auf jenes allgemeine "Prinzipium", dessen er sich sowohl als Künstler als auch in seiner Kunstbetrachtung¹⁵² bedient und das er mit einem "Flaschenzug" bzw. mit einer "Schraube ohne Ende" vergleicht,¹⁵³ d.h. mit zwei Werkzeugen, die die beschränkte Leistungsfähigkeit der menschlichen Kräfte erhöhen.

Als Moritz also 1786 in Rom mit Goethe zusammentraf, konnte dieser zwar wenigstens teilweise mit seiner Idee der Eingeschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens und vor allem mit seiner Kritik an der rationalistischen Erkenntnistheorie sicherlich übereinstimmen. Er

146 Vgl. die Briefe an Jacobi vom 12 Juli 1786 und an Charlotte von Stein vom 9 Juli 1786; HA-Br. 1, S. 515 und 513.

147 Vgl. etwa die Briefe vom 20 [-23] und vom 29. Dezember 1786 an Charlotte von Stein, HA-Br. 2, S. 32 und S. 35, und den Brief an Herder vom 29. und 30. Dezember, ebd., S. 36f.

148 Vgl. etwa den Brief an Herder vom 8. Juni 1787, WA IV, 8, S. 232f.; Goethe: *Italienische Reise*, HA 11, S. 375.

149 Vgl. v.a. die Briefe an Knebel vom 18. August, 3. Oktober und 21. Dezember 1787, WA IV, 8, S. 250ff.; 266ff., 310ff.

150 Vgl. Goethe: *Italienische Reise*, 6. September 1787, HA 11, S. 395: "Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott."

151 Ebd., 23. August 1787, S. 386-87.

152 Von diesem "Prinzip" spricht Goethe ebd., S. 393; 395; 417.

153 Ebd., S. 416 und S. 417.

unterschied sich jedoch grundsätzlich von Moritz' gnoseologischem Skeptizismus durch sein vor allem aus dem Studium der Philosophie Spinozas gewonnenes Vertrauen in die Möglichkeit einer anschauenden Erkenntnis des Ganzen und seiner Teile, die auch das einzelne, individuelle Phänomen im Zusammenhang des großen Ganzen der Natur von seiner Zufälligkeit befreit und dadurch der Erkenntnis zugänglich macht.

Es ist nun durchaus möglich, daß Goethe über diese seine Methode der Naturbetrachtung und das "offenbare Geheimnis" seines verborgenen Prinzips, das er in Herders spinozistischen Dialogen *Gott* am prägnantesten ausgedrückt und bestätigt fand,¹⁵⁴ auch mit seinem damaligen "liebste[n] Gesellschafter" Moritz gesprochen hat,¹⁵⁵ mit dem er sich nach der Rückkehr aus Sizilien nicht nur über Kunst und Mythologie, sondern auch über sein "Pflanzensystem" intensiv unterhielt und in dessen Gegenwart er sogar anfang, durch seine stets vorauseilenden Schlüsse vorangetrieben, die eigene Idee der Metamorphose der Pflanzen "zu Papier [zu] bringen".¹⁵⁶ Andere Briefe aus Italien aus dieser Zeit, in denen sich Goethe Sorgen um seinen jüngeren Freund macht – er befürchtet, "er möchte aus meinem Umgang nur klüger und weder richtiger, besser noch glücklicher werden" –, die ihn davor zurückhalten, mit ihm "ganz offen zu sein",¹⁵⁷ lassen jedoch eher Zweifel aufkommen, ob Goethe Moritz sein geheimes Prinzip wirklich anvertraut bzw. ob dieser es richtig aufgefaßt hat. Der Kontext der unmittelbar vorhergehenden oder nachfolgenden Briefe, die man nach der Goetheschen Aufforderung, "mit dem Geist mehr als den Augen"¹⁵⁸ lesen soll, zeigen nämlich, zusammen mit der unterschwelligten Polemik, die noch während Moritz' Besuchs in Weimar im zweiten Teil der sogenannten *Spinoza-Studie* und in Goethes *Naturlehre* ihren Niederschlag fand, daß Goethes Sorge um Moritz gerade durch dessen Hang zu einem dunklen und selbstgefälligen "Mystizismus" motiviert war, der durch eine solche Auffassung der gottähnlichen Erkenntnis der *scientia intuitiva* allzu leicht hätte unterstützt oder sogar angefacht werden können.

154 Vgl. ebd., S. 387 und v.a. S. 395. Auch wenn Goethe Herders *Gott* mit einer "Schüssel" vergleicht, die für den, der "nichts hineinzulegen hat", ewig leer bleiben muß, verweist er implizit auf diesen "instrumentellen" Charakter des Buches, das nicht wegen des in ihm enthaltenen Wissens, sondern vielmehr wegen der methodologischen Begründung jedes Wissens wichtig ist. Vgl. ebd., S. 416.

155 Vgl. ebenda, S. 405; 411.

156 Vgl. ebenda, S. 400. Vgl. auch S. 405

157 Ebenda, S. 411f.

158 Ebd., S. 413.

In der *Italienischen Reise* richtet sich zwar die Goethesche Kritik an einem solchen Mystizismus nicht etwa gegen Moritz, sondern ausdrücklich gegen Claudius, Jacobi und Lavater, die er jedoch hier nur als negative Beispiele einer bestimmten Geisteshaltung verstanden wissen wollte, gegen die sich sein eigener Spinozismus wandte und vor der er Moritz mehr oder weniger explizit warnen wollte.¹⁵⁹ Vor allem der "Zürcher Prophet" Lavater und der "Glaubenssophist"¹⁶⁰ Jacobi zählten nämlich einerseits für Goethe zu den höchsten Repräsentanten jenes ästhetischen, philosophischen, sentimentalischen und religiösen Subjektivismus, den er schon früh im Zeichen Spinozas endgültig hinter sich gelassen hatte,¹⁶¹ waren aber andererseits auch Moritz alles andere als unbekannt, da er kurz vor seiner Abreise nach Italien innerhalb der sogenannten Spinoza-Debatte in eine scharfe Polemik mit Jacobi, Claudius und wenigstens mittelbar auch mit Lavater verwickelt worden war.¹⁶² Gerade das Buch Jacobis *Über die Lehre des Spinoza*, das als Auslöser jener Debatte und vor allem als wichtigstes Angriffsziel der damals in Rom von Goethe und Moritz so eifrig und bewundernd gelesenen Spinozistischen Dialoge von Herder sicherlich Gegenstand ihrer

159 Ebd., S. 412. Vgl. zum folgenden, etwas ausführlicher: Costazza: *Un saggio di Moritz*, S. 107-135. Jacobi, Lavater und Claudius stellen höchstwahrscheinlich auch das Ziel von Goethes scharfer und dunkler Abrechnung mit denjenigen dar, die absolut individuell, "jeder nach seiner Weise", handeln, und danach verlangen, "daß ein Ganzes werden, sein und bleiben solle". Ebd., S. 412. Am Anfang des folgenden Briefes führt nämlich Goethe die drei als die "Genannten" ein. Ebd.

160 Goethe zählt Jacobi ausdrücklich zu den "Glaubenssophisten", "denen es höchst angelegen seyn muß alle Gewißheit des Wissens zu verdunckeln, und mit den Wolcken ihres schwankenden luftigen Reichs zu überziehen, da sie die Grundfesten der Wahrheit nicht erschüttern können." Brief an Jacobi vom 21. Oktober 1795, HA-Br. 1, S. 489. Vgl. über Goethe und Jacobi: H. Nicolai: *Goethe und Jacobi*.

161 Nicht von ungefähr stellt Goethe im stilisierenden Rückblick von *Dichtung und Wahrheit* auch die Porträts von Lavater und Jacobi neben jene von Susanna von Klettenberg, Jung Stilling und Lenz gerade an der Pforte zu seiner Entscheidung, nach Weimar zu gehen, um ins tätige Leben einzugreifen: Sie alle sind nämlich Vertreter jenes Subjektivismus, den Goethe im Zeichen Spinozas überwunden haben soll. Vgl. Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, HA 10, Buch XIV und XV, insbesondere: Lenz, S. 7ff.; Lavater, S. 15ff.; Jacobi, S. 30ff.; Susanna von Klettenberg, S. 41ff. Zu Goethes frühester Begegnung mit Spinoza vgl. ebd., S. 35 und S. 76-83. Ein Reflex dieser Überwindung des Subjektivismus des Sturm und Drang im Zeichen Spinozas findet sich in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Vgl. dazu Schings: *Goethes "Wilhelm Meister" und Spinoza*; Ders.: *Natalie und die Lehre des ...*.

162 Vgl. v.a. B. Nehren: *Eine Dokumentation*, mit Wiedergabe auch der Moritzschen Beiträge zu diesem Streit; Eybisch: *Anton Reiser*, S. 123-128; H. Scholz: Einleitung zu *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit*, S. LXXVI.; K. Christ: *Jacobi und Mendelssohn*, S. 138ff., insbesondere S. 143-145.

gemeinsamen Unterhaltungen gewesen sein wird, mag darüber hinaus Goethe als lehrreiches Beispiel gedient haben, um Moritz in aller Deutlichkeit zu zeigen, wie der erkenntnistheoretische Skeptizismus allzu leicht in Mystizismus auszuarten droht.

Weit davon entfernt, eine Art moralischer Totschlag *post mortem* an Lessing oder gar ein Angriff gegen die von Jacobi hoch geschätzte Philosophie Spinozas zu sein,¹⁶³ stellt nämlich Jacobis Werk eine viel umfassendere und grundsätzlichere Attacke gegen die ganze Aufklärung, ihre eudämonistische Moral und vor allem gegen ihren rationalistischen Erkenntnisoptimismus dar.¹⁶⁴ Von einer selbstkritischen Reflexion über das am eigenen Leibe schmerzhaft erlebte Scheitern des Genie- oder Wertherrausches ausgehend,¹⁶⁵ war Jacobi zu einer erkenntniskritischen Position gelangt, die dem gnoseologischen Skeptizismus von Moritz in vieler Hinsicht sehr nahe kam,¹⁶⁶ indem sie die "*splendida miseria* unseres Erkenntnisvermögens durch *Abstraction* und *Sprache*" hervorhob und die "Ueberzeugung durch Beweise" für "eine Gewißheit aus der zweiten Hand" hielt.¹⁶⁷ Jacobi war allerdings noch einen wesentlichen Schritt weiter als Moritz gegangen, als er im Rationalismus selbst, in seinem Systemzwang, in seinem "sylogistischen", d.h. "mechanischen" und deterministischen Weg zur Erkenntnis den tieferen Ursprung

163 Die Philosophie Spinozas stellte ja für Jacobi das höchste und kohärenteste Modell einer rationalistischen Philosophie überhaupt dar. Daraus erklärt sich, warum Mendelssohn in einem ersten Moment Jacobi so grundsätzlich mißversteht, daß er ihn für einen Vertreter des spinozistischen Systems hält. Vgl. *Hauptschriften zum Pantheismusstreit*, S. 110. Vgl. auch Jacobis Erwiderung auf diese "Irrung", S. 141f.

164 Vgl. ausführlicher: Costazza: *Un saggio di Moritz*, S. 109-113.

165 Timm redet diesbezüglich von einer "Selbstkritik des durchlebten Genierausches" und von einer "Existenzkrise nach dem Wertherrausch". Vgl. Timm: *Gott und die Freiheit*, S. 142 und S. 146. Vgl. auch ebd., S. 144: "Seine [Jacobis] Reflexion entspringt aus der selbstkritischen Reflexion des empfindsam-genialischen Totalitätserlebens. Die Himmelsstürmer werden vom Leid der Endlichkeit übermannt." Vgl. allgemein, ebd., S. 147-184, und hier etwa: S. 184: "Hatte Werther die Leiden der modernen Subjektivität thematisiert, wird Jacobis Bestreben dahin gehen, ihre pantheistische Rekonvaleszenz zu hintertreiben."

166 Eine weitere, sicher nicht zufällige Übereinstimmung zwischen Jacobi und Moritz besteht in ihrem jeweiligen, in der mystischen Tradition gründenden Urerlebnis des "Egoismus" bzw. des "Nihilismus". Timm führt auf dieses Urerlebnis die gesamte philosophische Reflexion Jacobis zurück. Vgl. Timm: *Gott und die Freiheit*, S. 149ff. Sehr wahrscheinlich bezieht sich auch Goethe auf diese Erfahrung Jacobis, wenn er in der *Italienischen Reise* schreibt, daß "J. sich abarbeitet, eine hohle Kindergehirnempfindung zu vergöttern". Goethe: *Italienische Reise*, HA 11, S. 416. Vgl. über Moritz' "Egoismus": unten, S. 300ff.

167 *Hauptschriften zum Pantheismusstreit*, S. 185, Anm. ***, und S. 168f.

des Fatalismus und letztendlich des Nihilismus selbst gesehen hatte.¹⁶⁸ Aus dieser scheinbar unvermeidlichen Konsequenz des diskursiven Verstandes hatte sich Jacobi dann aber durch einen "Salto mortale"¹⁶⁹ "unter die Fahne des Glaubens" gerettet,¹⁷⁰ indem er der Entzweiung und dem Zerreißen des ursprünglichen Ganzen, die in seinen Augen jeder rationalen Analytik wesentlich zukommen, die Unmittelbarkeit einer fühlbar-intuitiven, sozusagen prä-rationalen Ganzheitsgewahrung im Glauben entgegengesetzte.¹⁷¹

Obwohl man in dieser Auffassung vom Glauben als einer ursprünglichen Anschauungsgewißheit sogar eine Verwandtschaft zu Spinozas *scientia intuitiva* hat erkennen wollen,¹⁷² so führt in Wirklichkeit dieser Glaube, wie Goethe gleich und am deutlichsten verstanden hat, indem er Jacobi die "Verwechslung der Worte von Wissen und Glauben" vorwarf,¹⁷³ zu geradezu entgegengesetzten Ergebnissen als die *scientia intuitiva* des Spinoza. Konnte nämlich jene *scientia intuitiva* Goethe dazu anregen und motivieren, "in und aus den *rebus singularibus*" bzw. "in *herbis et lapidibus*" das göttliche Gesetz der Notwendigkeit zu entdecken,¹⁷⁴ so bedeutet umgekehrt Jacobis Glaube an einen extramundanen, persönlichen Gott, dessen wichtigstes Attribut der freie Wille ist, die endgültige Kapitulation der Vernunft vor einem uneinsehbaren und unantastbaren Autoritätsprinzip, welches das ganze Universum und die ganze Natur in die absolute Willkürlichkeit stürzt.¹⁷⁵

168 Vgl. etwa ebd., S. 178: "Jeder Weg der Demonstration geht in den Fatalismus aus." Diesen Vorwurf richtet Jacobi nicht ausschließlich gegen Spinoza, sondern gegen jede rationalistische Philosophie überhaupt, also etwa auch gegen Leibniz und Wolff. Vgl. ebd., S. 86f.; 177f. und Beilage VI, S. 248-262.

169 Vgl. ebd., S. 81.

170 So Mendelssohns Kritik an Jacobi. Ebd., S. 118.

171 Vgl. Timm: *Gott und die Freiheit*, insbesondere S. 140-146 u.a.

172 Vgl. ebd., S. 210-217. Timm behauptet kategorisch: "Der Antispinoza ist de facto nur der andre Spinoza des 5. Buches der *Ethik*. Er lebt und webt in den Gleichsetzungen von Deus, amor intellectualis, cognitio intuitiva und idea vera." Ebd., S. 210.

173 Vgl. Goethe: *Italienische Reise*, HA 11, S. 416. Vgl. auch schon Goethes Briefe an Jacobi vom 21. Oktober 1785, HA-Br. 1, S. 489. Auch Herder hatte die "Vieldeutigkeit des Worts Glauben" in Jacobis *Über die Lehre des Spinoza* gerügt. Vgl. den Brief Herders an Jacobi vom 6. Juni 1785, zit. in: *Hauptschriften zum Pantheismusstreit*, S. XCVIII. Vgl. auch Herder: *Gott*, HW XVI, S. 511.

174 Vgl. Goethes Brief an Jacobi vom 9. Juni 1785, HA-Br. 1, S. 476.

175 Vgl. v.a. die "zweite Abtheilung" der *Vorbereitenden Sätze über die Gebundenheit und Freyheit des Menschen*, die Jacobi der zweiten Ausgabe seiner Spinoza-Briefe vorausschickt: *Hauptschriften zum Pantheismusstreit*, S. 59ff.

Genau um diese drohende Gefahr abzuwehren, vor der er vor allem den ohnehin zu mystischen Irrgängen neigenden römischen Freund warnen wollte, berief sich Goethe in der *Italienischen Reise* nicht von ungefähr auf den in Herders *Gott* enthaltenen "Begriff von Gott und von der Welt".¹⁷⁶ Das wahre und tiefste Thema dieser fünf spinozistischen Dialoge von Herder besteht nämlich in nichts anderem als in einer Apologie bzw. in einer "Theodizee der weisen Notwendigkeit".¹⁷⁷ Jacobis Vorwurf, nach dem jeder Weg der Demonstration in den Fatalismus und letztendlich in den Atheismus münden sollte, wird von Herder dadurch falsifiziert und gleichsam auf den Kopf gestellt, daß er ausgerechnet aus der Notwendigkeit Gottes die einzige und höchste Garantie der Rationalität und dadurch auch der Erkennbarkeit des Universums ableitet, während er umgekehrt gerade in dieser Erkennbarkeit der Welt den einzig möglichen Beweis der Existenz Gottes erblickt.¹⁷⁸ Das Hauptmittel, dessen sich Herder bedient, um dem pantheistischen System Spinozas eine "schönere Einheit" und eine größere Notwendigkeit zu verleihen, ist der Begriff der "Kraft",¹⁷⁹ der als Mittelglied zwischen Geist und Materie den vermeintlichen Cartesianischen Rest in Spinozas Unterscheidung von "Ausdehnung" und "Gedanken" überwinden soll.¹⁸⁰ Indem Herder die einzelnen Phänomene und auch die scheinbar tote Materie nicht als "Teile" oder "Modifikationen" der einzig wahren Substanz, sondern vielmehr als "Ausdrücke" einer das ganze Universum durchdringenden Urkraft auffaßt, die sich in ihnen ungeteilt und uneingeschränkt in ih-

176 Goethe: *Italienische Reise*, HA 11, S. 417.

177 Herder: *Gott*, HW XVI, S. 570. Vgl. zu diesem Werk Herders: Bell: *Spinoza in Germany*, S. 104ff.; insbesondere über den Begriff der "Notwendigkeit", ebd., S. 129-137.

178 Vgl. ebd., S. 516f. und S. 519. Herders Argumentation in den fünf Dialogen verläuft jedoch umgekehrt. Nachdem er im zweiten Dialog durch die Einführung des Kraft-Begriffs den engen, ja notwendigen Zusammenhang zwischen der ersten Substanz und ihren Modifikationen bewiesen und im dritten Dialog die "wohlthätige, schöne Notwendigkeit" der Physik dargestellt hat, zeigt er im vierten Dialog, daß das spinozistische System auch einen freien Willen zuläßt und nur die "blinde Willkür" ausschließt. Erst danach leitet Herder aus dem Begriff von Gott und seiner Notwendigkeit die Möglichkeit selbst einer jeglichen Demonstration ab. Der fünfte Dialog ist dann nur eine konkrete Anwendung der in den früheren Dialogen entwickelten Auffassung der Notwendigkeit auf die konkreten Phänomene des natürlichen Werdens, des Todes und der Zerstörung.

179 Vgl. ebd., S. 450ff. Vgl. Bell: *Spinoza in Germany*, S. 123ff.

180 Vgl. ebd., S. 440ff., insbesondere S. 447. Spinoza redet zwar von der *cogitatio* und von der *extensio* als Attributen Gottes (vgl. *Ethica*, Pars II, Propositio I, II), unterstreicht jedoch auch, daß "substantia cogitans, & substantia extensa una, eademque est substantia, quae jam sub hoc, jam sub illo attributo comprehenditur". *Ethica*, Pars II, Prop. VII, Scholium. Vgl. auch Pars III, Prop. II, Demonstratio.

rer ganzen Unendlichkeit manifestiert,¹⁸¹ vermag er nämlich einerseits jene Widersprüchlichkeit zu überwinden, die jede räumlich-geometrische Auffassung des Verhältnisses des Ganzen zu seinen Teilen charakterisiert, indem sie etwa selbst der Unendlichkeit Gottes Schranken vorschreibt, andererseits aber auch jede Willkür, die nicht nur der Vorstellung der Cartesianischen Gelegenheitsursachen sondern auch noch der Leibnizschen prästabilierten Harmonie innewohnt,¹⁸² im Namen einer absoluten Notwendigkeit hinter sich zu lassen.

Auf die Frage, ob und wie tief diese Diskussionen mit Goethe auf Moritz eingewirkt haben mögen, ob sie also seine Auffassung des Spinozismus beeinflusst und zur wenigstens partiellen Überwindung seines erkenntnistheoretischen Skeptizismus beigetragen haben, läßt sich schwer eine eindeutige Antwort geben. Als eine Art Selbstkritik, die möglicherweise von Goethe angeregt wurde, läßt sich zwar die von Moritz gleich nach seiner Rückkehr nach Deutschland im *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* formulierte Definition der Mystik lesen, die er "eine Metaphysik ohne Physik" nennt, die alle "übrigen reellen menschlichen Kenntnisse und Wissenschaften nicht voraussetzt, sondern gleich das Resultat vorwegnimmt".¹⁸³ Ansonsten lassen sich aber in Moritz' nach-italienischen Schriften keine unmißverständlichen Spuren dieser Unterredungen feststellen, und auch Herders *Gott*, der nach Goethes Zeugnis in der *Italienischen Reise* eine so tiefe Wirkung auf Moritz ausgeübt haben soll,¹⁸⁴ weil dieser in ihm den "Schlußstein" für seine sonst auseinanderfallenden Gedanken gefunden hatte,¹⁸⁵ scheint in Wirklichkeit keinen so unmittelbaren Einfluß auf Moritz' Auffassung des Spinozismus gehabt zu haben.¹⁸⁶

181 Herder: *Gott*, HW XVI, S. 455ff.

182 Ebenda, S. 441ff.

183 Moritz: *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Bd. 7,3, S. 244. Kurz darauf folgt ein anderer Aufsatz mit dem Titel *Grundlinien zu einer Gedankenperspektive*, ebd., S. 81f., der ebenfalls aus den Gesprächen mit Goethe in Rom und Weimar hervorgegangen war. Vgl. MW III, S. 164f.

184 Goethe: *Italienische Reise*, HA 11, S. 393: "Moritzen hat Herders Gotteslehre sehr wohl getan, er zählt gewiß Epoche seines Lebens davon, er hat sein Gemüt dahin geneigt und war durch meinen Umgang vorbereitet, er schlug gleich wie wohl getrocknet Holz in lichte Flammen."

185 Vgl. ebenda, S. 395.

186 Aus diesem Grund versucht Meier den Einfluß Spinozas auf Moritz *ex negativo* zu begründen: "Die römische Begegnung mit Spinoza hat die moralphilosophische Skepsis bei Moritz befriedet und seine Fragen stillgestellt – nach der Rückkehr aus Italien finden sich in seinem Werk jedenfalls keine neuen Ansätze mehr." Meier: *Schmetterlinge und Spinozas Gott*, S. 63. Da Moritz nach Meier "keine Auskunft" über diesen Einfluß geben kann, "weil seine Fragen in der Ästhetik die Antwort gefunden ha-

Schon die Tatsache, daß Goethes Beschreibung der Wirkung von Herders *Gott* auf Moritz ziemlich genau mit der Reaktion des Ich-Erzählers auf die Begegnung mit der spinozistischen Lehre Hartknopfs in Moritz' gleichnamigem Roman übereinstimmt,¹⁸⁷ läßt vermuten, daß Goethes Bericht nur die Wiedergabe einer etwas stilisierten Äußerung von Moritz selbst ist. Andererseits bedeuten aber Goethes Worte keinesfalls, daß Moritz den tieferen Geist von Spinozas Philosophie oder die Bedeutung von Herders *Gott* richtig verstanden habe, sondern nur, daß er in diesem Werk den "Schlußstein" für seine eigenen Gedanken gefunden hat. Eine solche Wirkung läßt sich aber ohne weiteres annehmen, da Moritz in Herders Werk viele seiner Lieblingsgedanken – etwa die wichtige Unterscheidung zwischen "Zeit und Ewigkeit", die Vorstellung vom Mittelpunkt und von Gott als Mittelpunkt eines unendlichen Kreises, vor allem aber die Definition vom "Dasein" als höchstem aller Begriffe und schließlich die Überlegungen über die Kopula "Ist" –¹⁸⁸ wiederfinden konnte. Vom Herderschen Werk hätte also Moritz nach dieser Interpretation von Goethes Worten, wie es seiner von ihm selbst beschriebenen "mühsamen" und "schleppenden" Art der Entwicklung und "Umschmelzung" seiner Vorstellungen durchaus entsprach, nur jene ihm einiger-

ben", versucht er, "bei Herder nachzuschlagen", um zu erfahren, "was Moritz den Übergang von der skeptischen Moralphilosophie zur gesicherten Schönheitslehre ermöglichte." Ebd., S. 64. Auch U. Goldenbaum: *Ästhetische Konsequenzen des Moritzschen Spinozismus*, meint in der *Bildenden Nachahmung* und insbesondere im mittleren Teil des Aufsatzes, den sie eine "spinozistische Genielehre" nennt, "starke spinozistische Passagen" zu erkennen (S. 121 und S. 111). In Wirklichkeit sieht Goldenbaum jedoch diese vermeintlich spinozistischen Züge bloß in der neuen "positiven Bewertung der Sinnlichkeit, der Empfindung, der Lust, ja der Leidenschaft" (121), während sie der "ethische[n] und geschichtsphilosophische[n] Einbindung des ästhetischen Konzepts" im Schlußteil des Aufsatzes jeden Zusammenhang mit Goethe oder Spinoza abspricht (S. 121f.). Abgesehen davon, daß gerade die sogenannte "Genielehre" der *Bildenden Nachahmung* sehr stark von der Poetik der Popularphilosophie abhängt, läßt sich eine solche Rehabilitation der Sinnlichkeit in einem Jahrhundert, das in allen seinen Äußerungen danach gestrebt hat, schwerlich auf einen unmittelbaren Einfluß Spinozas zurückführen. Goldenbaum fehlt darüber hinaus das Verständnis für die ästhetische Dimension der philosophischen Diskussion des Jahrhunderts. Denn sonst könnte sie auch unmöglich behaupten, daß Moritz' in seinen vor-italienischen Schriften und insbesondere in seiner Kritik an Mendelssohn im *Versuch einer Vereini-gung* – infolge seiner persönlichen "Abneigung und der daraus resultierenden Ablehnung des sinnlichen Vergnügens" (S. 116) – die "Autonomie der Kunst gegenüber ethischen Zwecken" wieder aufgeben würde (vgl. S. 115f.).

187 Vgl. Moritz: *Andreas Hartknopf*, MW I, 457: "Das verwirrte Chaos der Ideen, die von Jugend auf in meine Seele geströmt waren, ordnete sich plötzlich zu einem schönen Ganzen."

188 Vgl. etwa Herder: *Gott*, HW XVI, S. 444f.; 553; 456; 540; 516f.

maßen bekannt vorkommenden Gedanken übernommen und alles Heterogene entweder abgestoßen oder tief verändert in seinen "vorigen Gedankenkreis hineingezogen, wo es nun ganz anders aussieht, und ganz etwas anders würkt".¹⁸⁹

Auch ein Vergleich mit Moritz' früherem, schon auf seine Jugend zurückgehenden Spinozismus ermöglicht keine sichere Aussage über den Einfluß von Herders Werk.¹⁹⁰ Gegen die Echtheit dieses frühen sogenannten "Spinozismus" von Moritz spricht nicht so sehr die Tatsache, daß er sich in Wirklichkeit aus der mystischen, hermetischen, freimaurerischen und rosenkreuzerischen Tradition speiste,¹⁹¹ weil sich das gleiche auch für den Spinozismus Lessings, Goethes und selbst Herders sagen läßt,¹⁹² sondern vielmehr die Feststellung, daß Moritz' Verwendung von spinozistischen oder auch allgemein pantheistischen Argumenten sowohl im *Hartknopf*-Roman als auch in der *Kinderlogik* ihn nie über den strengen Dualismus von Körper und Geist bzw. über den extremen Subjektivismus und Intellektualismus seiner Erkenntnistheorie hinauszuführen vermochte.

In der *Kinderlogik* wird diese Trennung von "Körper und Geist" und dieser erkenntnistheoretische Idealismus durch das pantheistische $\epsilon\nu$

189 Vgl. diese Selbstcharakteristik im *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, MW III, S. 162 und v.a. S. 164: "Der andre Hauptgrund meiner Kälte bei Veranlassungen, wo ich hätte warm sein sollen, ist der Mangel an Biegsamkeit und Geschmeidigkeit meines Charakters, die mühsame und schleppende Umschmelzung der Gestalt und des Tons meiner Vorstellungen. Ich bin eben in andre Gedanken vertieft, in fremdartige Betrachtungen und Gefühle hineingezogen, die meine ganze Vorstellungskraft noch beschäftigen und fesseln. Nun kann nichts tiefe Eindrücke auf meine Seele machen, alles Heterogene wird abgestoßen, oder in meinen vorigen Gedankenkreis hineingezogen, wo es nun ganz anders aussieht, und ganz etwas anders würkt, als wenn außer dieser und in einer ganz andern Verbindung es mir sich darstellte." S. 164.

190 Vgl. über Moritz' frühe Begegnung mit dem "Spinozismus": *Anton Reiser*, MW I, S. 166 und S. 183.

191 Vgl. über die mystischen, rosenkreuzerischen und kabbalistischen Einflüsse im *Hartknopf*: Bezold: *Popularphilosophie*, Anm. 111, S. 217-223; vgl. auch Ders.: *Einige Bemerkungen*, insbesondere S. 136ff.

192 Bei seinem Gespräch mit Lessing wird Jacobi nicht von ungefähr an Henry More und Franz Mercurius van Helmont erinnert und verdächtigt den Freund ausdrücklich der "Cabbalisterey". *Hauptschriften zum Pantemusstreit*, S. 92. Über die Einflüsse der hermetischen Tradition auf den jungen Goethe vgl. Zimmermann: *Das Weltbild des jungen Goethe*. Herder weist seinerseits die Bezeichnung "Spinozismus" für seine Philosophie in einem ersten Moment zurück, "weil die Samenkörner davon [...] in den ältesten aller aufgeklärten Nationen beinahe reiner" liegen würden. Brief an Jacobi vom 6. Februar 1784, in: *Hauptschriften zum Pantemusstreit*, S. XCf. In *Gott* unterscheidet allerdings Herder die Philosophie Spinozas von jedem Emanationssystem und insbesondere von der Kabbala. Herder: *Gott*, HW XVI, S. 523ff.

$\kappa\alpha\lambda\ \pi\acute{\alpha}\nu$ bzw. "Alles ist eins" ja geradezu sanktioniert, indem dieses Motto die Wirkung des "cogitare", d.h. aber den Zusammenhang der Gedanken im denkenden Subjekt bezeichnen soll.¹⁹³ Die Begegnung mit der spinozistischen Philosophie seines Lehrers Hartknopf wird dagegen vom Ich-Erzähler des Moritzschen Romans als eine Art von geistiger Neugeburt erlebt, die ihn sein sonst den wechselnden Leidenschaften und den Streichen des Zufalls stets ausgesetztes Leben plötzlich als in der "schönen Ordnung der Natur" und im "ewigen Zusammenhang" der Dinge "fest gegründet" erleben läßt.¹⁹⁴ Das pantheistische Motto wird hier allerdings vom Ich-Erzähler nicht von ungefähr als *Alles im Moment* umgeschrieben, wodurch es eine zeitliche und insofern auch subjektive Dimension erhält, die ihm wesensfremd ist. Dieser gleiche sozusagen "subjektive" Pantheismus kehrt dann aber auch in Hartknopfs Überwindung des "Egoismus" wieder, die nicht etwa auf der Basis eines neuen, in der ewigen und unveränderlichen Notwendigkeit der Naturgesetze gegründeten Vertrauens in die Erkennbarkeit der Welt, sondern vielmehr durch einen "erhabne[n] Egoismus" erfolgt, der an der scharfen Trennung von Körper und Geist festhält und Hartknopf ermöglicht, in anderen auserwählten Geistern den Ausdruck der gleichen Spiritualität wiederzuerkennen.¹⁹⁵ Das deutlichste und ausdrücklichste Dementi von Hartknopfs Pantheismus stammt jedoch vom Erzähler bzw. vom Autor des Romans selbst, der mit beißender Ironie seinen Titelhelden stets zum Spielball und Opfer des Zufalls macht und seine Notwendigkeits-Philosophie auf diese Art und Weise als bloße Illusion bzw. als puren Voluntarismus entlarvt.¹⁹⁶

Die späteren Schriften von Moritz, die entweder während oder nach der Reise nach Italien entstanden sind, zeugen von keinem tieferen Verständnis des Spinozismus, das an einen unmittelbaren und fruchtbaren Einfluß des Herderschen Werkes denken lassen könnte. Selbst die unzweifelhaft "Herderische[n] Vorstellungsarten", die schon Schiller in der Naturauffassung am Ende der *Bildenden Nachahmung* deutlich erkannt hat,¹⁹⁷ müssen nämlich nicht unbedingt auf die Lektüre von Herders *Gott*, in dem eine solche Auffassung der Natur ohnehin nur eine sehr beschränkte und sozusagen bloß metaphorische Gültigkeit beanspruchen

193 Vgl. MW III, 445f.

194 MW I, 456f.

195 MW I, 461f. Vgl. über den "Egoismus": unten, S. 300ff.

196 Vgl. dazu die schöne Interpretation der *Hartknopf*-Romane von A. Allkemper: *Ästhetische Lösungen*, S. 209-257.

197 Vgl. Schiller: Brief an Karoline von Beulwitz, 3.[-6.] Januar 1789, NA 25, S. 176-178, hier S. 177.

kann,¹⁹⁸ oder etwa auf den von Moritz und Goethe in Rom ebenfalls eifrig gelesenen dritten Teil von Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*¹⁹⁹ zurückgeführt werden, da die gleichen Vorstellungen schon in früheren Werken von Herder sogar ausführlicher und ausdrücklicher formuliert worden waren.²⁰⁰

Auffällig ist aber hingegen in der *Bildenden Nachahmung*, daß Moritz in einem Aufsatz, der von einer "tätigen Kraft" dominiert ist, welche in einem ununterbrochenen Bildungs- und Zerstörungsprozeß alle Naturreiche durchzieht und sich zum Schluß in der künstlerischen Tätigkeit des Menschen sublimiert, nicht auf den Herderschen Kraft-Begriff rekurriert, um das Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen bzw. des ewigen und gottähnlichen "Schönen" zum einzelnen und eingeschränkten "Wirklichen" zu charakterisieren.²⁰¹ Auch der Begriff der "Notwendigkeit der Dinge" im Schlußteil der *Bildenden Nachahmung*, in dem sich alle Zerstörung, alles Leiden, alle Aufopferung und Duldung des Individuums in der menschlichen Geschichte in Harmonie auflösen sollen, scheint aber seinerseits nicht so sehr Ausdruck einer metaphysischen Überzeugung wie etwa bei Herder oder Goethe zu sein, sondern vielmehr das Resultat einer Wunschvorstellung, die erst und nur im Schein der "tragischen Kunst" ihre konkrete und anschauliche Verwirklichung findet.²⁰²

In anderen ästhetischen Aufsätzen aus der nachitalienischen Zeit hat Moritz dagegen den Notwendigkeits-Begriff auf das Verhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen im Kunstwerk angewendet und diese Idee zum wichtigsten ästhetischen Maßstab für die Beurteilung der Schönheit

198 Nicht von ungefähr legt Herder die Darstellung dieser Naturauffassung Theano in den Mund, die er gleich anschließend eine "Schülerin des Plato" nennt. Vgl. Herder: *Gott*, HW XVI, S. 563f.

199 Goethe: *Italienische Reise*, HA 11, S. 477.

200 Vgl. insbesondere das 1784 erschienene 5. Buch des ersten Teils der *Ideen zur Philosophie der Geschichte*, HW XIII, S. 173ff. Vgl. auch Herder: *Vom Erkennen und Empfinden*, HW VIII, S. 175f. Zu Recht hat also Saine den geringen Einfluß vom 3. Teil der Herderschen *Ideen zur Philosophie der Geschichte* hervorgehoben. Vgl. Saine: *Ästhetische Theodizee*, S. 167f.

201 Vgl. SAP 90, 11-22. Erstaunlich ist dabei allerdings die Übereinstimmung dieser Stelle bei Moritz mit der Darstellung, die Schelling vom Verhältnis zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen bei Spinoza gibt: "Das Endliche sollte vom Unendlichen nur durch seine Schranken verschieden, alles Existierende sollte nur Modifikation desselben Unendlichen sein; also sollte auch kein Übergang, kein Widerstreit, sondern nur die *Forderung* stattfinden, daß das Endlich *strebe*, identisch zu werden mit dem Unendlichen, und in der Unendlichkeit des absoluten Objekts unterzugehen." Schelling: *Über Dogmatismus und Kritizismus*, S. 135.

202 Vgl. über die "tragische Kunst", Costazza: *Moritz und die tragische Kunst*. Vgl. auch unten, S. 397ff.

eines Werkes erhoben.²⁰³ Und auch wenn diese Idee in der *Bildenden Nachahmung* nie ausdrücklich thematisiert wird, so ist sie natürlich in dem Begriff des "in sich bestehenden Ganzen", in dem jeder Teil eine "Beziehung" auf das Ganze haben muß, und insbesondere in der Auffassung des Ganzen des Kunstwerks, das nach "eben den ewigen, festen Regeln" des Naturganzen gebildet sein soll, wenigstens implizit enthalten.

Zumindest in dieser Idee der ästhetischen Notwendigkeit könnte man also den wichtigsten und folgenreichsten Einfluß der spinozistischen Philosophie erblicken, wie sie Moritz bei Goethe und Herder kennengelernt hat, und wenigstens in dieser Hinsicht von "ästhetischem Spinozismus" reden. Eine solche Idee des engen und notwendigen Verhältnisses aller Bestandteile des Kunstwerkes, das nichts Überflüssiges enthalten soll, ist allerdings eine ziemlich traditionelle Vorstellung der poetologischen und ästhetischen Reflexion, die Moritz etwa bei Baumgarten oder Meier leicht finden konnte.

Gerade die anspruchsvollste erkenntnistheoretische Schrift, die Moritz nach seiner Rückkehr aus Italien verfaßt hat, nämlich der erste Teil der sogenannten *Spinoza-Studie*, in der er während seines Aufenthaltes in Weimar auf dem Rückweg von Italien nach Berlin die Hauptpunkte seiner philosophischen und erkenntnistheoretischen Diskussionen mit Goethe in Rom begrifflich zu fixieren suchte,²⁰⁴ liefert den besten Beweis von Moritz' eher beschränktem Verständnis des Spinozismus und für die Oberflächlichkeit seiner Rezeption von Herders *Gott*.

Obwohl diese Schrift nämlich ganz in Übereinstimmung mit der Goetheschen Einstellung in den nachitalienischen naturwissenschaftlichen Schriften vor allem die Beschränktheit der menschlichen Erkenntnis und ihre Unfähigkeit, die "vollständige Existenz" auch "des eingeschränktesten lebendigen Wesens" zu erfassen, zum Gegenstand hat, so gehen jedoch die Unbestimmtheit des dargestellten Verhältnisses der Teile zum Ganzen sowie die darin vertretene subjektive Auffassung der Wahrheit unzweifelhaft auf Moritz zurück.²⁰⁵ Die bloße Behauptung, daß die Teile an der "Unendlichkeit" des Ganzen "teilnehmen" und daher

203 Vgl. *Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste*, SAP 120f.; *Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste*, SAP 122.

204 Vgl. über die Entstehung und die Zuschreibung dieser Schrift: Costazza: *Ein Aufsatz aus der Zeit von Moritz' Weimarer Aufenthalt*.

205 Diese zwei Abweichungen von Spinoza sind schon von Dilthey erkannt und hervorgehoben worden, der sie allerdings auf die Rechnung der Philosophie des jungen Goethe gestellt hat. Vgl. Dilthey: *Aus der Zeit der Spinoza-Studien*, S. 412 und 414.

„etwas Unendliches in sich“ haben,²⁰⁶ bleibt nämlich ohne den Verweis auf den „Kraft“-Begriff Herders, der die Notwendigkeit dieses Verhältnisses begründet, viel zu allgemein und beweist nur, daß Moritz den Kern der Herderschen Argumentation nicht erfaßt hat. Nicht von ungefähr fehlt in der *Spinoza-Studie* auch jeglicher Hinweis auf den Begriff der „Notwendigkeit“, der allein die Erkennbarkeit der Welt garantiert, und dementsprechend auch jede Anspielung auf eine „*scientia intuitiva*“, die gerade in dieser Notwendigkeit des Einzeldings die Wahrheit des allgemeinen Gesetzes erkennt. Die in diesem Aufsatz vertretene Auffassung der Wahrheit, die nicht an sich wahr ist, sondern nur in dem „Eindruck“ besteht, den die Dinge „sowohl einzeln als in Verbindung mit andern auf uns machen“,²⁰⁷ stimmt andererseits mit Moritz' „subjektiver“ Erkenntnistheorie vollkommen überein. Typisch für Moritz ist schließlich vor allem die auf die Popularphilosophie zurückgehende Idee der Notwendigkeit einer Beschränkung und Anpassung der Vollkommenheit des Objekts der Erkenntnis – und somit auch des nur „im Keime“ wahrgenommenen großen Ganzen der Natur – an das menschliche Vermögen, damit es begriffen, genossen und „schön“ genannt werden kann.²⁰⁸

Genau gegen eine solche, infolge der menschlichen Beschränktheit zwar allzu menschliche und daher auch zum Teil verzeihliche Tendenz,²⁰⁹ sich nur „auf einen Punkt“ aus dem ganzen „Zusammenhang der Dinge“ zu konzentrieren und „sich aller mannigfaltigen verwirrenden Verhältnisse [zu] entschlagen“, um alsdann das nach dem Maß der eigenen Kräfte gebildete und genossene „Ganze“ „bescheiden trotzig“ „für das Gewisseste und Sicherste“ auszugeben,²¹⁰ richtet sich aber die im zweiten Teil des Aufsatzes wenigstens implizit und ironisch formulierte Kritik

206 Vgl. *Spinoza-Studie*: HA 13, S. 7.

207 Ebd., S. 9.

208 Ebd., S. 8f.

209 Nicht nur im Schlußteil der *Spinoza-Studie* (ebd., S. 9f.), sondern auch in anderen Aufsätzen und sogar in der *Italienischen Reise* zeigt sich Goethe gegenüber dieser Tendenz, der auch er oft verfallen ist, äußerst tolerant, und gewährt gelegentlich jedem die Freiheit, die errungenen Erkenntnisse „nach seiner Art zu verbinden und ein Ganzes daraus zu bilden, das der menschlichen Vorstellungsart überhaupt mehr oder weniger bequem und angenehm sei“. Goethe: *Der Versuch als Vermittler*, HA 13, S. 20. In einem Brief an Seidel vom 21. Dezember 1785 erklärt Goethe diese Tendenz aus der „Natur der Seele“ bzw. „aus der Organisation unsers Wesens“. Vgl. WA IV, 8, S. 313. Im *Versuch als Vermittler*, HA 13, S. 16 und S. 15, gesteht Goethe ausdrücklich, selber diesen Fehler begangen zu haben. Vgl. auch *Naturlehre*, MA S.197: „Dieses letzte mag wohl Ihr besonderer Fall seyn, werther Freund, und ich darf Sie deswegen nicht tadeln, weil ich mich selbst in diesen Gegenden oft aufgehalten und noch gern darin verweile.“

210 Vgl. *Studie nach Spinoza*, HA 13, S. 9.

von Goethe, die nicht von ungefähr mit der Polemik gegen den Mystizismus Claudius', Jacobis und Lavaters in der *Italienischen Reise* eng verwandt ist.

Wenn man aber bedenkt, daß die Tatkraft des bildenden Künstlers in Moritz' *Bildender Nachahmung* genau auf diese gleiche Art und Weise verfährt, um das „in dunkler Ahndung *auf einmal*“ oder „im Keime“ erfaßte Ganze der Natur außer sich darzustellen, dann kann man sich unschwer vorstellen, daß Goethe in diesem Vermögen tatsächlich einen Ausdruck gerade jenes von ihm bekämpften „bequemen Mystizismus“ gewittert haben muß, so daß auch die Präzisierung, mit der er den Abdruck des mittleren Teils dieses Aufsatzes in seiner *Italienischen Reise* eingeleitet hat, wonach der Aufsatz zwar „aus unsern Unterhaltungen hervorgegangen“, welche aber „Moritz nach seiner Art benutzt und ausgebildet“ hat, als eine subtile Distanzierung zu lesen wäre.

Gleicht aber die Moritzsche Tatkraft wirklich jener ursprünglichen, fühlbar-intuitiven und prärationalen Ganzheitsgewahrung Jacobis, die „Glauben und Wissen“ verwechselt und von sich nur als „Gewißheit als Gewißheit“ sprechen kann, weil sie „im Wahren eine Sicherheit gefunden [hat], die über allen Beweis und Verstand erhaben“ ist?²¹¹ Gerade das Bewußtsein der Scheinhaftigkeit des durch die Kunst konstruierten Ganzen rettet in Wirklichkeit Moritz vor einem solchen Vorwurf des Mystizismus, weil er das Ganze des Kunstwerks nicht für die Wahrheit bzw. „für das Gewisseste und Sicherste“ hält, sondern vielmehr als ein Produkt des eingeschränkten menschlichen Erkenntnisvermögens betrachtet. Nachdem er am eigenen Leibe das Scheitern des rationalistischen Vertrauens in die grundsätzliche Erkennbarkeit des Realen erlebt hat, flüchtet er nicht wie Jacobi „unter die Fahne des Glaubens“, sondern sucht vielmehr unter der warnenden Leitung Goethes nach einer anderen Art der Erkenntnis, die ihn nicht wieder in seine früheren mystischen Irrgänge zurückwerfen, sondern genau umgekehrt zum Gegenstande und zum „Genuß des wirklichen Leben“ führen sollte.²¹² Daß Moritz alsdann diese neue Erkenntnisart ausgerechnet in der Ästhetik gefunden hat, kann unmöglich verwundern, war doch gerade diese neue philosophische Disziplin aus dem immer deutlicher werdenden Bewußtsein der „Schranken der menschlichen Erkenntnis“ entstanden, um nach einer qualitativ anderen, dem Verstande unzugänglichen Art der Erkenntnis,

211 Ebd.

212 Vgl. dazu v.a. den Aufsatz von E. Menz: *Genuß des wirklichen Lebens*.

d.h. nach der Erkenntnis des Einzelnen und Individuellen bzw. des konkreten Gegenstandes zu streben.

Obwohl Moritz also möglicherweise die philosophischen Grundlagen von Goethes *scientia intuitiva* innerhalb eines spinozistischen oder allgemein pantheistischen Weltverständnisses nicht richtig erfaßt haben mag, wie vor allem der erste Teil der *Spinoza-Studie* beweist, so hat er jedoch versucht, sich die Goethesche Erkenntnismethode, von der er zumindest unmittelbarer Zeuge gewesen war, nach seiner typischen Art der Aneignung fremder Gedanken in seine eigene Sprache zu übersetzen, welche aber die Sprache der Schul- und Popularphilosophie war. Moritz hat, mit anderen Worten, die spinozistische *scientia intuitiva* in die "anschauende Erkenntnis" von Leibniz übersetzt und diese gottähnliche Art der Erkenntnis in Übereinstimmung mit der Entwicklung der ästhetischen Reflexion von Baumgarten über Resewitz bis zum Sturm und Drang dem bildenden Genie zugeschrieben.

Eine solche 'Übersetzung' der *scientia intuitiva* findet aber in einer ideengeschichtlichen Perspektive tatsächlich eine gewisse Rechtfertigung. Denn einerseits hat Goethe selbst nicht von ungefähr wenigstens implizit in Kants Idee der nur dem "intellectus archetypus" zukommenden "intellektuellen Anschauung", das eine genaue Wiederaufnahme der Leibnizschen anschauenden Erkenntnis bedeutet, ein *analogon* seiner eigenen 'spinozistischen' Erkenntnismethode erblickt. Andererseits wäre aber selbst Goethes Rehabilitation der sinnlichen Wahrnehmung für die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit des einzelnen Phänomens ohne jene allgemeine Rehabilitation der Sinnlichkeit, die innerhalb der ästhetischen Diskussion der Zeit und insbesondere im Zusammenhang mit den Bestimmungsversuchen des Genies stattgefunden hat, nicht einmal denkbar gewesen.

Durch diesen Rückgriff auf die Schul- und Popularphilosophie nimmt aber Moritz darüber hinaus wichtige Positionen der Romantik und insbesondere Schellings vorweg, der wenige Jahre später ausgerechnet im Zeichen Spinoza die nach Kant für den Menschen unzugängliche "intellektuelle Anschauung" zum ersten Fundament der Philosophie erheben sollte²¹³ und ähnlich wie Moritz gerade in der Kunst, insbesondere

213 Vgl. zur "intellektuellen Anschauung" etwa Schelling: *Vom Ich als Prinzip der Philosophie*, S. 61; 71f.; 93; Ders.: *Über Dogmatismus und Kritizismus*, S. 107; S. 137ff.; 143. Vgl. über die "intellektuelle Anschauung" auch: U. Dieser, R. Kuhlen: *Art. Anschauung, intellektuelle*, in: Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Sp. 349-451.

aber in der Tragödie, das Organon dieser höchsten aller Erkenntnisarten gesehen hat.²¹⁴

Moritz' Zurückgreifen auf die Ästhetik der Popularphilosophie bedingt aber nicht nur seine Gleichsetzung der ästhetischen Erkenntnis mit der "intellektuellen Anschauung", sondern liegt vor allem auch seiner Auffassung und Beschreibung der konkreten Verfahrensweise des bildenden Genies zugrunde, welche nicht von ungefähr sehr genau mit dem Verfahren des Dichtungsvermögens Baumgartens oder Meiers übereinstimmt. Auch in diesem Fall erweist sich aber gerade dieses scheinbar rückschrittliche Anknüpfen an die Tradition als Fundament der höchsten Modernität der Moritzschen Kunstauffassung. Die Vorstellung des Dichtungsvermögens selbst und seiner Verfahrensweise geht nämlich vom Bewußtsein der unüberwindlichen Eingeschränktheit der menschlichen Erkenntnis aus und begründet somit auch die Idee des konstruierten, d.h. bloß scheinhaften Charakters des Kunstganzen, das insofern nicht "für das Gewisseste und Sicherste" ausgegeben wird, sondern vielmehr als bewußte Fiktion aufgefaßt wird. Dieser bloß scheinhafte bzw. fiktive Charakter der Kunst vermindert jedoch nicht deren Wert, sondern erhöht ihn vielmehr. Denn wenn die Verwechslung des konstruierten und daher subjektiven Ganzen der Kunst mit dem Ganzen der Natur zum Mystizismus und zur Schwärmerei führen würde,²¹⁵ so dient dagegen die Scheinhaftigkeit der Kunst als Beweis der Produktivität des menschlichen Erkenntnisvermögens.

Der Verlust der metaphysischen Geborgenheit und die Erfahrung der Unerkennbarkeit des Realen verwandeln sich somit in Selbstbehauptung und Steigerung des Selbstbewußtseins. Nirgends läßt sich vielleicht Lukács' geschichtsphilosophische Ortsbestimmung der modernen Kunst besser als auf die Moritzsche Kunstauffassung anwenden: Denn auch bei ihm ist "die visionäre Wirklichkeit der uns angemessenen Welt, die Kunst, [...] selbständig geworden: sie ist kein Abbild mehr, denn alle

214 Vgl. zur Rolle der Kunst bzw. der "tragischen Kunst" als Organon dieser "intellektuellen Anschauung", Schelling: *Über Dogmatismus und Kritizismus*, S. 152ff.; Ders.: *System des transzendentalen Idealismus*, S. 693ff. Auch nach Hölderlin ist die Tragödie "die Metapher einer intellektuellen Anschauung". Vgl. Hölderlin: *Über den Unterschied der Dichtarten*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 4,1, S. 266. Vgl. über die ähnliche Funktion, die Moritz der tragischen Kunst zugesprochen hat: Costazza: *Moritz und die tragische Kunst*, S. 172ff. Vgl. auch unten, S. 397ff.

215 Vgl. etwa Schelling, der den Ursprung der "Schwärmerei" darin sieht, "daß man die Anschauung seiner selbst für die Anschauung eines Objekts außer sich, die Anschauung der inneren intellektuellen Welt für die Anschauung einer übersinnlichen Welt außer sich hält." Schelling: *Über Dogmatismus und Kritizismus*, S. 139.

Vorbilder sind gesunken; sie ist eine erschaffene Totalität, denn die naturhafte Einheit der metaphysischen Sphären ist für immer zerrissen.²¹⁶ Schon lange vor Nietzsche wird also die Kunst gegen Ende des 18. Jahrhunderts zur letzten noch möglichen "metaphysischen Tätigkeit des Menschen",²¹⁷ ohne dabei jedoch selber zur Metaphysik zu werden. Die "erschaffene Totalität" des Kunstwerks soll nämlich nicht einfach die verlorengegangene Totalität der Natur ersetzen oder über deren Verlust hinweg trösten, sondern sie wird vielmehr zum bewußten heuristischen Modell einer Welt, das – ganz ähnlich wie der Schillersche "Schein" – auch ein utopisches Potential enthält, indem es eine neue, durch das organische, d.h. nicht instrumentelle Verhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen charakterisierte Seinsweise offenbart, die als Vorbild für die politische Organisation und für das Verhältnis der Menschen untereinander und zum Ganzen der Gesellschaft oder des Staates dienen kann.²¹⁸

216 G. Lukács: *Theorie des Romans*, S. 29.

217 Nietzsche: *Geburt der Tragödie*, in Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 17.

218 Vgl. zu dieser politisch-utopischen Valenz von Moritz' Idee des Schönen, Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 165ff.