

Allegorie und Schönheit bei Moritz

1.

»Die Allegorie kennt viele Rätsel aber kein Geheimnis«,¹ notiert Walter Benjamin im *Passagen-Werk*. Benjamin stützt sich auf den seit Quintilian verbürgten rhetorischen Zusammenhang von Allegorie und Rätsel,² um sich zugleich der Annäherung von Geheimnis und Symbol zu widersetzen, die Goethe geltend gemacht hatte, als er der Symbolik »lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen«³ und damit unendliche Wirksamkeit, Unerreichbarkeit und Unaussprechlichkeit zugewiesen hatte.⁴

Die Rehabilitierung der Allegorie, die Benjamin zu Beginn des 20. Jahrhunderts begründet und die auf unterschiedlicher theoretischer Grundlage von Hans-Georg Gadamer und Paul de Man wiederaufgenommen wurde, setzt ihre Verfallsgeschichte voraus, die im 19. Jahrhundert in Goethes berühmter Entgegensetzung von Allegorie und Symbol kulminiert.⁵ Die Geschichte der Abwertung der Allegorie schreibt sich dabei in einen doppelten Umbruch

1 Benjamin 1980, S. 461.

2 Vgl. Quintilian 1972, S. 239.

3 Goethe 1981, S. 471: »Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.«

4 Vor dem Hintergrund der streckenweise schematisch anmutenden Unterscheidung, die Goethes Definition des Allegorischen und Symbolischen zugrundeliegt, ist ihre Berechtigung allerdings bezweifelt worden. So hat Jürgen Link in seiner Untersuchung *Die Struktur des literarischen Symbols* Goethe vorgeworfen, dieser schränke den Begriff des Symbols auf unzulässige Weise ein. »Die Goetheschen Äußerungen führen außerdem dazu, strukturell unbedeutende Unterschiede zwischen verschiedenen Typen literarischer Symbole in den Vordergrund zu rücken, emphatisch nur den Goetheschen Typ als Symbol zu bezeichnen und Typen wie Allegorie und Emblem auszuscheiden« (Link 1975, S. 8).

5 Die zunehmende Abwertung der Allegorie in den Dichtungstheorien des 18. Jahrhunderts ist von seiten der Forschung häufig herausgestellt worden. »Skepsis und Distanz sind symptomatisch für die Einstellung, die nahezu das gesamte 18. Jahrhundert der Allegorie entgegenbringt«, hält Peter-André Alt in seiner begriffsgeschichtlichen Studie zur Funktion der Allegorie zwischen Opitz und Schiller einleitend fest (Alt 1995, S. 3). »Seit der Klassik galt die Allegorie als eine ästhetisch minderwertige Form«, so auch Kurz 1982, S. 53.

ein, der die Epochenschwelle um 1800 kennzeichnet. Zum einen vollzieht die Philosophie eine scharfe Kritik der Rhetorik, die sich insbesondere an Kants Entgegensetzung von Beredsamkeit und Dichtkunst in der *Kritik der Urteils-kraft* ablesen läßt. Die Abwertung der Allegorie verkörpert in diesem Zusammenhang einen gewichtigen Teilaspekt der umfassenden Diskreditierung, die in die Rhetorik seit dem 18. Jahrhundert geraten ist.

Darüber hinaus vollzieht der Umbruch um 1800 eine Wende innerhalb der Anthropologie, die an die Stelle der höfischen Verhaltenslehren der Affektbeherrschung und der Kunst der Lüge und Intrige das scheinbar natürliche Ideal der Aufrichtigkeit setzen. Ablesbar ist die Ersetzung der höfischen Kunst der *dissimulation* durch das bürgerliche Postulat der Wahrhaftigkeit der Gefühle an der Rousseau-Begeisterung der sich formierenden deutschen Nationalliteratur im Zeichen von Pietismus und Sturm und Drang sowie an der unverhältnismäßig scharfen Kritik der klassischen französischen Tragödie zugunsten des »Naturgenies« Shakespeares. Wiederum ist es Kant, der die veränderten Bedingungen der Erfahrung unter dem Diktat der Natürlichkeit und der Wahrhaftigkeit in seiner *Anthropologie* zusammenfaßt:

Man nennt die Freimütigkeit in der Manier, sich äußerlich zu zeigen, die zu keinem solchen Verdacht Anlaß gibt, das *natürliche* Betragen (*welches darum* doch nicht *alle* schöne Kunst und Geschmacksbildung *ausschließt*), und es gefällt durch die bloße *Wahrhaftigkeit* in Äußerungen.⁶

Für beide Aspekte, die Abwertung der scheinbar bloß mechanischen Allegorie wie die der höfischen Kunst der *dissimulation*, ist Karl Philipp Moritz ein entscheidender Stichwortgeber: zum einen durch die psychologischen Analysen im *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* und im *Anton Reiser*, zum anderen durch die Kritik der Allegorie im Zeichen einer Theorie der Schönheit, die zugleich den Weg für das Klassisch-Symbolische ebnet, den Goethe beschreitet. Im Rahmen eines genuin ästhetischen Bildungskonzeptes ist der Begriff der Schönheit bei Moritz dabei doppelt besetzt: Schönheit, für Moritz eine Form der inneren Vollkommenheit oder Vollendung in sich, bezieht sich zum einen auf Werke der Kunst, zum anderen aber auf das Ideal eines Lebensentwurfs, das dem Leitbild harmonischer Selbstverwirklichung folgt.

6 Kant 1977, S. 414.

2.

Die Definition des Schönen als einer Form der inneren Vollkommenheit entwickelt Moritz schon in seiner Moses Mendelssohn gewidmeten Schrift *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* aus dem Jahre 1785, dann in seiner ästhetischen Hauptschrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* aus dem Jahre 1788. In beiden Schriften unterscheidet er das Schöne auf scharfe Weise vom bloß Nützlichen, was immer wieder dazu geführt hat, daß seine Theorie der Schönheit mit der Kants aus der *Kritik der Urteilskraft* verglichen wurde.⁷ Habe das Nützliche seinen Zweck nicht in sich selbst, sondern in der Bequemlichkeit oder Behaglichkeit, die es liefere, so Moritz, sei das Schöne durch seine innere Vollkommenheit gekennzeichnet:

Bei dem Schönen ist es umgekehrt. Dieses hat seinen Zweck nicht außer sich, und ist nicht wegen der Vollkommenheit von etwas anderm, sondern wegen seiner eignen innern Vollkommenheit da. Man betrachtet es nicht, in so fern man es brauchen kann, sondern man braucht es nur, in so fern man es betrachten kann.⁸

Schönheit und Nützlichkeit schließen sich aus, da der Zweck des einen in sich selber liege, der des anderen aber auf etwas anderes verweise. Es ist der Begriff der inneren Zweckmäßigkeit des Schönen, der es erlaubt, Moritz' Ästhetik mit Kants Theorie des Schönen aus der *Kritik der Urteilskraft* zu vergleichen. Nicht nur die Abgrenzung des Schönen vom Nützlichen und Angenehmen erinnert an die berühmte Unterscheidung des Schönen und des Angenehmen aus der *Kritik der Urteilskraft*. Der Grundgedanke von der Vollkommenheit des Schönen, die Moritz als dessen innere Zweckmäßigkeit bestimmt, scheint bereits auf Kants zentralen Begriff des interesselosen Wohlgefallens vorzugreifen.

Dem Vergleich von Moritz und Kant sind jedoch enge Grenzen gesetzt. Das Attribut der inneren Vollkommenheit, das Moritz dem Schönen zuspricht, weist weniger auf Kant voraus denn auf Baumgarten zurück. In der *Kritik der Urteilskraft* hat Kant Baumgartens Begriff der Vollkommenheit von seiner Theorie der subjektiven Zweckmäßigkeit abzugrenzen gesucht. Kant unterscheidet in seiner Ästhetik den »Begriff der Vollkommenheit als objektiver

7 Vgl. Simonis 1994.

8 *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des In sich selbst Vollendeten*, Werke 2, S. 944 f.

Zweckmäßigkeit«⁹ von »der Vorstellung einer subjektiven Zweckmäßigkeit«,¹⁰ da die erstere einen Begriff des Gegenstandes als ihren Zweck voraussetze, letztere hingegen nicht. Für Kant gehört das Attribut der Vollkommenheit daher gar nicht in die Ästhetik, sondern in die Logik. »Das ästhetische Reflexionsvermögen urteilt also nur über subjektive Zweckmäßigkeit (nicht über Vollkommenheit) des Gegenstandes«. ¹¹ Vor dem Hintergrund der in der *Kritik der Urteilskraft* formulierten Kritik an Baumgarten, so wäre mit Kant zu folgern, verwechselt Moritz das subjektiv Schöne mit dem objektiv Vollkommenen. Wie schon Peter Szondi festgehalten hat, verkörpert Kant allerdings nicht unbestritten den Maßstab, an dem sich die Kritik an Moritz auszurichten hätte. Mit Szondi wäre vielmehr festzuhalten, daß Moritz einen anderen Weg als Kant geht, wenn er mit seinem Begriff der inneren Zweckmäßigkeit nicht vorrangig auf das Phänomen der Empfindung abzielt, das Kants Begriff der Zweckmäßigkeit ohne Zweck noch immer in den Rahmen der Wirkungsästhetik zurückstellt, sondern, gleichsam im Vorgriff auf die Klassik, auf das autonome Kunstwerk verweist: »Die Formel *in dem Werke selbst*«, so faßt Szondi zusammen, »ist in ihrer Unscheinbarkeit ein ganzes Programm, mit dem das Kunstdenken von Jahrhunderten (die Wirkungsästhetik) verabschiedet wird.«¹²

3.

Die außerordentliche Bedeutung, die Szondi Moritz als Theoretiker des Schönen zuschreibt, kommt ihm auch als Kritiker der Allegorie zu. »Moritz' autonome Bestimmung des Schönen führt zu einer Allegoriekritik, die an Radikalität und innerer Schlüssigkeit kaum zu überbieten sein dürfte«, ¹³ hält Peter-André Alt vor dem Hintergrund von Moritz' eigentümlicher Position zwischen Winkelmann und Goethe fest. Nimmt Moritz in seinen Überlegungen Momente von Winkelmanns Theorie der Allegorie auf, so kennt er jedoch noch keinen Gegensatz von Allegorie und Symbol wie später Goethe. Wie Tzvetan Todorov

9 Kant 1974, S. 42.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 45.

12 Szondi 1974, S. 98.

13 Alt 1995, S. 578.

hervorgehoben hat, findet allein der Begriff der Allegorie bei Moritz Erwähnung: »Il a en revanche un terme pour désigner le contraire du symbole (et en cela, il sera suivi par les autres romantiques); c'est celui d'allégorie.«¹⁴ Der Gegenbegriff zur Allegorie ist für Moritz nicht das Symbol, sondern allein das Schöne.¹⁵

Zur Theorie des Schönen verhält sich die Kritik der Allegorie spiegelverkehrt. In seinem Aufsatz *Über die Allegorie* aus dem Jahre 1789 definiert Moritz die Allegorie als eine bloß marginale Form der Kunst, die keinen Anspruch auf ästhetische Wertschätzung erheben kann, da sie der Idee der inneren Vollkommenheit des Schönen entgegensteht:

Sobald eine schöne Figur noch etwas außer sich selbst anzeigen und bedeuten soll, so nähert sie sich dadurch dem bloßen Symbol, bei dem es, so wie bei dem Buchstaben, womit wir schreiben, auf eigentliche Schönheit nicht vorzüglich ankömmt. – Das Kunstwerk hat alsdann nicht mehr seinen Zweck bloß in sich selbst, sondern schon mehr nach außen zu.¹⁶

Moritz, der wie Winckelmann noch nicht zwischen Allegorie und Symbol unterscheidet,¹⁷ setzt die Allegorie vom Schönen ab, da sie ihren Zweck nicht in sich selbst habe, sondern auf etwas außerhalb ihrer selbst verweise. Als Erläuterung seiner Kritik des Symbols dient Moritz das Beispiel des Buchstabens: So wie der Buchstabe nicht für sich stehe, sondern für den von ihm angezeigten geistigen Sinn, so stehe die Allegorie nicht für sich, sondern für eine von ihr getrennte Bedeutung. Wie Hans Joachim Schrimpf betont hat, ist es die auf die Trennung von Bild und Bedeutung zurückzuführende Äußerlichkeit der Allegorie, die Moritz als Grund für ihre ästhetische Minderwertigkeit angibt:¹⁸ »Die Allegorie muß also, wenn sie statt findet, immer nur untergeordnet, und mehr zufällig sein; sie macht niemals das Wesentliche oder den eigentlichen

14 Todorov 1977, S. 194.

15 Hans-Joachim Schrimpf will in Moritz' Theorie der Schönheit dagegen bereits Goethes Begriff des Symbols erkennen. Zwar gesteht er zu, daß Moritz den Terminus Symbol selbst nicht gebraucht. Trotzdem kommt er zu dem Schluß: »Gemeint ist *symbolische* Sinnbildlichkeit« (Schrimpf 1998, S. 384).

16 *Über die Allegorie*, Werke 2, S. 1008.

17 »[V]on Goethes späterer Auffassung des Symbols ist hier noch nichts zu erkennen, wenn gleich die antithetischen Grundsätze, die sie fundieren, bei Moritz bereits deutlich zutage treten«, betont Alt 1995, S. 576 f.

18 Vgl. Schrimpf 1998, S. 367.

Wert eines schönen Kunstwerks aus.«¹⁹ Damit gesteht Moritz der Allegorie nur noch eine Randstellung innerhalb der Kunst zu:²⁰

Wo die Allegorie statt findet, muß sie immer untergeordnet, sie muß nie Hauptsache sein – sie ist nur Zierrat – und *bloß* allegorische Kunstwerke sollten eigentlich gar nicht statt finden, oder doch nie vorzüglich um der Allegorie willen für wahre Kunstwerke gelten.

Die Allegorie kann bei großen Gemälden als eine Art von erklärender, höherer Sprache angebracht werden, wie bei der Vermählung der *Psyche* von *Raphael*; wo unter dem Hauptgemälde rings an den Wänden besondere kleinere Felder angebracht sind, in welchen Amoretten mit den Attributen der höhern Gottheiten spielen, die bei der Hochzeit der *Psyche* zugegen sind. –

Die allegorischen Vorstellungen sollen das Ganze nur umgaukeln; nur gleichsam an seinem äußersten Rande spielen – nie aber das innere Heiligthum der Kunst einnehmen – sobald sie auf die Weise untergeordnet bleiben, und in ihre bescheidene Grenzen treten, sind sie schön. –

Überschreiten sie aber diese Grenzen, wie z. B. die Figur, welche die Gerechtigkeit mit verbundenen Augen, dem Schwerdt in der einen, und der Wage in der andern Hand darstellt, so ist nichts dem wahren Begriff des Schönen mehr widersprechend, als dergleichen Allegorien.²¹

Der wiederholte Gebrauch des Ausdrucks »sollen« verdeutlicht den tendenziell normativen Charakter von Moritz' Kritik der Allegorie. Der Gegensatz von Schönheit und Allegorie, den Moritz in seiner Schrift konstruiert, beruht ganz auf der Entgegensetzung von geschlossener Innerlichkeit und ornamentaler Äußerlichkeit: »Die Figur, in so fern sie schön ist, soll nichts bedeuten, und von nichts sprechen, was *außer* ihr ist, sondern sie soll nur von sich selber, von ihrem innern Wesen durch ihre äußere Oberfläche gleichsam sprechen, soll durch sich selbst bedeutend werden.«²² Die Schönheit bedeutet durch sich selbst, die Allegorie durch etwas anderes, so lautet Moritz' alles in allem äußerst schematische Unterscheidung von Schönheit und Allegorie. Wie Bernhard Fischer festgehalten hat, vollendet Moritz damit eine Tendenz, die sich schon bei Winckelmann andeutet und die zum »Ende der Ikonographie«²³ führt, da

19 *Über die Allegorie*, Werke 2, S. 1008 f.

20 »Si l'on admet donc parfois l'allégorie dans les arts, ce ne peut être qu'à titre marginal, dans un rôle auxiliaire«, so Todorov 1977, S. 195.

21 *Über die Allegorie*, Werke 2, S. 1009.

22 Ebd., S. 1008.

23 »Die Moritzsche Kunstauffassung ist aber über die Konzeption des sich-bedeutenden Bildes hinaus gekennzeichnet vom fortschreitenden ›Ende der Ikonographie‹, und zwar mit der

die Autonomie des künstlerischen Bildes die Tradition der Allegorie absetze. Im kritischen Rückgriff auf Winckelmann, dem es noch um »ein Lehrgebäude der Allegorie«²⁴ ging, bereitet Moritz mit der scharfen Entgegensetzung von der inneren Autonomie des Schönen und dem äußeren Bedeutungsgehalt der Allegorie zugleich Goethes strikte Entgegensetzung von Symbol und Allegorie vor.

4.

So uneingeschränkt, wie sie zunächst klingen mag, ist Moritz' Kritik an der Allegorie allerdings wiederum nicht. Im Blick auf die Tradition der bildenden Kunst, mit der er sich in Italien vertraut gemacht hat, schränkt Moritz sie zugleich ein.²⁵ Wie das von ihm angeführte Beispiel von Raffaels *Vermählung der Psyche* zeigt, bleibt die Allegorie zumindest der Malerei in der Form des Ornaments erhalten.²⁶ So begleite die allegorische Darstellung Raffaels Gemälde als »eine Art von erklärender, höherer Sprache« und behalte damit eine wenn auch nur noch komplementäre Bedeutung. Tritt die Allegorie dagegen in den Mittelpunkt der Darstellung wie in Moritz' zweitem Beispiel, der blinden Gerechtigkeit, wird sie umgehend aus dem Heiligtum der Kunst verbannt:

Sobald die Allegorie auf die Weise jedem Begriff von Schönheit in den bildenden Künsten widerspricht, verdient sie gar keinen Platz in der Reihe des Schönen, und hat ohngeachtet alles Aufwandes von Fleiß und Mühe, weiter keinen Wert, als der Buchstabe mit dem ich schreibe.²⁷

Am doppelten Beispiel der blinden Gerechtigkeit und des bloßen Buchstabens reduziert Moritz die Allegorie auf das Moment des Materiell-Zeichenhaften, um es von der organisch gebildeten inneren Geschlossenheit des Schönen zu trennen: Als nackter »Buchstabe« steht die Allegorie dem unendlichen Geist der Bedeutung unverbunden gegenüber. Auffällig ist in diesem Zusammen-

Spannung zwischen der Bedeutung des Bildes und seiner Autonomie qua schöner Form« (Fischer 1990, S. 268).

24 Winckelmann 1962, S. 139.

25 »Das Modell, das er zugrundelegt, ist die bildende Kunst«, betont Schrimpf vor diesem Hintergrund (Schrimpf 1998, S. 366).

26 Das meint auch Schrimpf: »Moritz verbannt die *Allegorie* nicht gänzlich aus der Kunst, aber er weist ihr eine untergeordnete Rolle zu« (Schrimpf 1998, S. 386).

27 *Über die Allegorie*, Werke 2, S. 1010.

hang, daß Moritz' Vergleich unvermittelt von der Malerei in den Bereich der Schrift wechselt, den Pinsel des Malers also gleichsam mit der eigenen Feder vertauscht. Mit der scheinbar eindeutigen Verhältnisbestimmung von Buchstabe und Geist im Zeichen des Gegensatzes von allegorischer Materialität und symbolischer Bedeutung deutet sich dabei zugleich an, daß Moritz' Kritik der Allegorie komplexer ist, als es Goethes spätere Entgegensetzung von Allegorie und Symbolik vermuten läßt. Zweifel an der in sich geschlossenen Totalität des Schönen, die das Symbolische hervorbringen soll, formuliert Moritz nicht nur in seinem allegorischen Roman *Andreas Hartknopf*. Die scheinbar eindeutige Entgegensetzung von Allegorie und Schönheit wird auch in seinen späten ästhetischen Überlegungen destabilisiert. Was sich in beiden Fällen, im *Andreas Hartknopf* wie in den ästhetischen Schriften, zeigt, ist der Rückbezug der Schönheit auf den Zusammenhang von Allegorie und Melancholie, der bereits die Züge von Benjamins später Rehabilitierung der Allegorie erahnen läßt.

5.

Zu Beginn seines Aufsatzes *Über die bildende Nachahmung des Schönen* unterscheidet Moritz in einer Weise, die viel von der Kritik verrät, die das 18. Jahrhundert den Verhaltenslehren der Verstellung entgegenbringt, zwischen dem Schauspieler und dem nachahmenden Künstler: Allein dem letzteren sei es vorbehalten, den Weisen nachzuahmen, der Schauspieler parodierte diesen nur. In seinem Aufsatz über *Die Signatur des Schönen*, der in einem engen zeitlichen wie thematischen Zusammenhang mit Moritz' Thesen zur Allegorie steht, verweist er, dieses Mal am Beispiel der Darstellung des Virginius, wiederum auf die Unterscheidung von Schauspieler und Künstler: Während der Schauspieler sich nur »auf eine Zeitlang, durch ein künstliches Vergessen seiner selbst«²⁸ in Virginius verwandeln könne, gehe es eigentlich darum, »wie der bildende Künstler, einem der fliehenden Momente Dauer«²⁹ geben könne, so daß »das Ganze durch sich selber, *redend* und *bedeutend* wird.«³⁰ Die Unterscheidung von Schauspieler und Künstler untersteht dem Gegensatz von Zeitlichkeit und

28 *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, Werke 2, S. 993.

29 Ebd.

30 Ebd.

Dauer, von der Verwandlung in einen anderen als das »Vergessen seiner selbst« und dem künstlerischen Ausdruck als der Herstellung einer bedeutenden, in sich ruhenden Ganzheit. Was sich in Moritz' Bestimmungen andeutet, ist jene Verknüpfung von Problemen der Ästhetik mit Fragen der Bildung, die auch Schillers und Nietzsches Entwürfe leitet: Schön ist nicht allein die Kunst, nach den ästhetischen Gesetzen der Schönheit hat sich auch das Leben zu richten: »denn nur als *aesthetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*«,³¹ formuliert Nietzsche am Ende der Entwicklung, die mit Moritz im 18. Jahrhundert einsetzt, die Gesetze der ästhetischen Theodizee des Daseins.

Was die ästhetische Bildung leisten soll, ist demzufolge die Herstellung einer Ganzheit, die sich im Schönen verwirklicht, von der Allegorie aber aufgelöst wird. Es ist der Gegensatz von Ganzheit und Zerrissenheit, der zugleich die Kritik von Moritz an Winckelmann leitet: »*Winckelmanns* Beschreibung vom Apollo im Belvedere zerreißt daher das Ganze dieses Kunstwerks«,³² weil der »Blick vom Ganzen abgezogen, und auf das Einzelne geheftet«³³ bleibt. Will man dem Gegensatz von Allegorie und Schönheit treu bleiben, wie Moritz ihn entwickelt, so erscheint der Apollo in Winckelmanns Darstellung als Allegorie, als bloßes Bruchstück, während er in der Darstellung von Moritz den Anspruch auf Schönheit einlösen kann, da er als Ganzes erscheint. Die allegorische Zerstückelung und die geschlossene Totalität des Schönen schließen sich aus, so lautet die Kritik von Moritz an Winckelmann.

Kann das Schöne im Unterschied zum Allegorischen Ganzheit und Dauer für sich beanspruchen, so führt Moritz in *Die Signatur des Schönen* die Darstellung von Schönheit auf einen Prozeß zurück, demzufolge »die mit jedem Worte erweckten und nie ganz wieder verlschenden Bilder, zuletzt eine Spur auf dem Grunde der Einbildungskraft zurücklassen, die mit ihrem vollendeten Umriß dasselbe Schöne umschreibt«.³⁴ Die Signatur des Schönen erfüllt sich in einer »bleibenden Spur«,³⁵ die dem Kunstwerk am Leitbild kreisförmiger Geschlossenheit Dauer in der Zeit zusichern soll.

Garantiert die doppelte Übersetzung des Wortes in ein Bild und des Bildes in eine Spur auf dem Grund der Einbildungskraft die Dauerhaftigkeit und

31 Nietzsche 1980, S. 47.

32 *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, Werke 2, S. 1002.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 998.

35 Ebd.

Geschlossenheit des Schönen, so setzt Moritz in seinem Aufsatz über *Die metaphysische Schönheitslinie* das Schöne zugleich in ein eigentümliches Verhältnis zur Wahrheit: »Diese krummen Linien wollen wir also die Schönheitslinien, und die in dem unermeßlichen Zirkel gerade scheinenden Linien die Wahrheitslinien nennen.«³⁶ Es ist der Rekurs auf die Unterscheidung von gerader und krummer Linie, der die Differenz von Wahrheit und Schönheit begründet. Schon der Hinweis auf die Krümmung, der die Linie des Schönen unterliegt, verrät, daß es hier keineswegs um ein harmonisches Ideal geht. Die krumme Linie des Schönen zeichnet sich vielmehr gerade nicht durch Ganzheit, sondern durch Bruchstückhaftigkeit aus. Moritz geht es um eine Vollkommenheit des Schönen, die »eine anscheinende krumme Linie bilde, die aber im Grunde nur aus lauter Bruchstücken besteht, und nicht in einem fortgeht.«³⁷ Das Schöne, so läßt sich Moritz' Ausführungen entnehmen, beruht keineswegs auf einer Form der inneren Geschlossenheit, sondern auf einer fragmentarischen Ordnung, die nur den Schein von Totalität zu erwecken vermag. Was das Schöne kennzeichnet, ist der Versuch einer Übersetzung des Einzelnen, Bruchstückhaften in eine Form der Ganzheit, die sowohl die Kunst als auch das Leben bestimmen soll.³⁸

Erscheint das Schöne damit geradezu als Überwindung allegorischer Zerstückerung, so trägt Moritz hinter dem schönen Schein des Schönen zugleich die Bruchstückhaftigkeit wieder ein, die das Allegorische kennzeichnet. Was sich neben das Postulat des in sich vollendeten Schönen in Moritz' ästhetische Schriften einschreibt, ist der Zusammenhang von Gewalt, Tod und Zerstörung, der sich nicht nur an Moritz' literarischen Schriften ablesen läßt, sondern der auch an den Beispielen deutlich wird, auf die er in seinen ästhetischen Texten zurückgreift: In *Die Signatur des Schönen* ist es das einleitende Beispiel der Philomele aus Ovids *Metamorphosen*,³⁹ in dem Aufsatz *Über die bildende Nach-*

36 *Die metaphysische Schönheitslinie*, Werke 2, S. 955.

37 Ebd., S. 954.

38 Die Verbindung, die die ästhetische Autonomie des Schönen und die Philosophie der Resignation bei Moritz eingehen, hat Allkemper herausgearbeitet. »Die Figur ästhetischer ›In-sichselbstgeschlossenheit‹ ist der Figur des resignativen Rückzugs in sich selbst, des Einigeln im ›Stachelnest‹ der Denkkraft gleich und ungleich: gleich in Widerstand und Rettung, ungleich im verführerischen Schein der in sich gekrümmten und vollendeten ›Schönheitslinie‹; die Verführung liegt darin, die Kunst zu leben, sie zur Richtschnur seines Lebens zu machen, sie in die Wirklichkeit zu überführen, um die Härte der Resignation zu vermeiden.« (Allkemper 1990, S. 257).

39 *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, Werke 2, S. 992.

ahmung des Schönen der abschließende Verweis auf Tod und Zerstörung: »Tod und Zerstörung selbst verlieren sich in den Begriff der *ewig bildenden Nachahmung des über die Bildung selbst erhabnen Schönen*, dem nicht anders als, durch *immerwährend sich verjüngendes Dasein*, nachgeahmt werden kann.«⁴⁰ Was das Schöne leisten soll, ist eine Überwindung von Tod und Zerstörung. Was sich hinter dem Schönen verbirgt, ist nichts anderes als die Unaufhebbarkeit von Tod und Zerstörung, die Moritz im *Andreas Hartknopf* gestaltet, indem er die Lebenslinie seiner Protagonisten am unüberwindbaren Zusammenhang von Tod und Melancholie stranden läßt: »Mors ultima linea rerum est«,⁴¹ lautet der letzte Satz des allegorischen Romans.

6.

Die Dialektik von Fragmentarität und Vollkommenheit, die sich mit Moritz' Unterscheidung von Allegorie und Schönheit verbindet, erklärt nicht nur, warum er sowohl für die Klassiker wie für die Romantiker interessant werden konnte. Die doppelte Bedeutung des Begriffs »ästhetische Bildung« zwischen Kunst- und Lebensentwurf wie die Verschränkung von Schönheit und Allegorie verrät zugleich Affinitäten zu Hegels Theorie der Allegorie. Zwar scheint auch Hegel wie Goethe zunächst an einer möglichst eindeutigen Abwertung der Allegorie interessiert zu sein. Das zeigt sich schon an seiner kritischen Auseinandersetzung mit Winckelmann. Entwickelt Winckelmann in seiner Schrift *Versuch über die Allegorie* aus dem Jahre 1766 einen Begriff der Allegorie, der noch nichts von deren angeblicher ästhetischer Minderwertigkeit verrät, so hat ihm das von seiten Hegels den Vorwurf eingebracht, er habe Allegorie und Symbol nicht recht auseinander halten können. »Auch Winckelmann hat ein unreifes Werk über die Allegorie geschrieben, in welchem er eine Menge von Allegorien zusammenstellt, größtenteils aber Symbol und Allegorie verwechselt.«⁴² Argumentiert Hegel in Übereinstimmung mit Goethe zunächst ganz aus dem Gegensatz von Allegorie und Symbol heraus, so ist sein eigentlicher Ansprechpartner aber weder Winckelmann noch Moritz, sondern Schlegel und die Frühromantik.

40 BNS, Werke 2, S. 991.

41 AH, Werke 1, S. 601.

42 Hegel 1985, S. 388.

Im Kontext einer kritischen Auseinandersetzung mit Friedrich Schlegels Diktum, jedes Kunstwerk müsse eine Allegorie sein,⁴³ betont Hegel die grundsätzliche Minderwertigkeit der allegorischen Form. »Was *wir* dagegen hier Allegorie genannt haben, ist eine im Inhalt wie in der Form untergeordnete, dem Begriff der Kunst nur unvollkommen entsprechende Darstellungsweise.«⁴⁴ Dabei nimmt Hegels Kritik Momente auf, die bereits Moritz' Abwertung der Äußerlichkeit der Allegorie zugunsten der inneren Geschlossenheit des Schönen kennzeichneten. Für Hegel stellt die Allegorie eine unzureichende Form der künstlerischen Darstellungsweise dar, insofern in ihr »hauptsächlich die Herrschaft der abstrakten Bedeutung über die äußere Gestalt zum Vorschein«⁴⁵ komme: Die Allegorie sei »frostig und kahl und bei der Verstandesabstraktion ihrer Bedeutungen auch in Rücksicht auf Erfindung mehr eine Sache des Verstandes als der konkreten Anschauung und Gemühtiefe der Phantasie.«⁴⁶

Wie schon bei Moritz verkörpert die Allegorie jedoch nicht nur eine untergeordnete Form der Kunst, sondern zugleich eine bestimmte Form ästhetischer Bildung. Im Kontext seiner kritischen Auseinandersetzung mit der frühromantischen Dichtungstheorie verwirft Hegel die Allegorie, deren Funktion er weitgehend auf die Personifikation reduziert, indem er ihr eine defiziente Struktur der Subjektivität zuordnet. In der Form der Personifikation bestehe die Leistung der Allegorie zwar darin, allgemeine abstrakte Zustände oder Eigenschaften als Subjekt darzustellen. Die Form der Subjektivität, die in der Allegorie zur Geltung komme, sei formal und inhaltlich jedoch unzureichend: »Diese Subjektivität aber ist weder ihrem Inhalte noch ihrer äußeren Gestalt nach wahrhaft an ihr selbst ein Subjekt, oder Individuum, sondern bleibt die Abstraktion einer allgemeinen Vorstellung, welche nur die *leere Form* der Subjektivität erhält und gleichsam nur ein grammatisches Subjekt zu nennen ist.«⁴⁷ In einer Formel, die der dekonstruktiven Subjektkritik gleichsam als Motto dienen könnte, beschreibt Hegel die Allegorie als eine leere oder grammatische Form der Subjektivität: »Ihre allgemeine Personifikation ist leer, die bestimmte Äußerlichkeit nur ein Zeichen, das für sich genommen keine

43 Vgl. Schlegel 1978, S. 198: »Mit anderen Worten: alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen«.

44 Hegel 1985, S. 388.

45 Ebd., S. 385.

46 Ebd., S. 387.

47 Ebd., S. 386 f.

Bedeutung mehr hat.«⁴⁸ Wie schon bei Moritz geht Hegels Begriff des leeren oder grammatischen Subjekts damit weit über eine bloße Kritik der Allegorie als Kunstform hinaus. Im Zentrum von Hegels kritischer Auseinandersetzung mit der Allegorie steht die Demystifizierung einer trügerischen Selbstgewißheit des Ich, das sich narzißtisch in der eigenen Leere spiegelt. Trägt die Allegorie die Züge der Leere und der Eitelkeit, die Hegel allzu leichtfertig der frühromantischen Form der ironischen Subjektivität zuspricht, in das moderne Subjekt hinein, so übernimmt sie damit eine Funktion, die schon die kritischen Überlegungen von Karl Philipp Moritz geleitet hatten. Ist Hegels Kritik von Allegorie und Ironie in der Umkehrung seiner Analyse der antiken Tragik daher zugleich als Kritik der modernen Subjektivität⁴⁹ zu verstehen, so berühren sich Moritz und Hegel in der Anstrengung, die ästhetische Minderwertigkeit der Allegorie darzustellen, die Leere moderner Subjektivität aber gerade mit Hilfe des Zusammenhangs von Allegorie und Melancholie zu formulieren, der im 20. Jahrhundert von Autoren wie Walter Benjamin und Paul de Man geltend gemacht wurde.

Bibliographie

Allkemper, Alo (1990): *Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz*, München: Fink.

Alt, Peter-André (1995): *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Form der Allegorie*, Tübingen: Niemeyer.

Benjamin, Walter (1980): *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Fischer, Bernhard (1990): Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ›Allegorie‹ und ›Symbol‹ in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie. In: *DVjs* 64, S. 247–277.

Goethe, Johann Wolfgang (1981): *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hg. von Erich Trunz. Bd. 12: Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen, Hamburg: Wegener.

⁴⁸ Ebd., S. 387.

⁴⁹ Vgl. Menke 1996, S. 143–150.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1985): *Ästhetik I*, Berlin/Weimar: Aufbau.
- Kant, Immanuel (1974): *Werkausgabe*. Hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 10: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= stw 57).
 – (1977): *Werkausgabe*. Hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 12: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik [*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*], Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= stw 193).
- Kurz, Gerhard (1982): *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= VR 1486).
- Link, Jürgen (1975): *Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts*, München: Fink.
- Menke, Christoph (1996): *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich (1980): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, Berlin/New York: De Gruyter.
- Quintilian (1972): *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher. Hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schlegel, Friedrich (1978): *Kritische und theoretische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Andreas Huysen, Stuttgart: Reclam (= UB 9880).
- Schrimpf, Hans Joachim (1998): Von der Allegorie zum Symbol. Karl Philipp Moritzens Winkelmann-Kritik. In: Paolo Chiarini/Bernhard Arnold Kruse (Hg.), *Il Cacciatore di Silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, Bd. 1, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici (= Studi e ricerche; 5), S. 365-390.
- Simonis, Annette (1994): »Das Schöne ist eine höhere Sprache«. Karl Philipp Moritz' Ästhetik zwischen Ontologie und Transzendentalphilosophie. In: *DVjs* 68, S. 490–505.
- Szondi, Peter (1974): *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= stw 40).
- Todorov, Tzvetan (1977): *Théories du symbole*, Paris: Ed. du Seuil.
- Winkelmann, Johann Joachim (1962): *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Faksimileneudruck der 2. verm. Aufl. Dresden und Leipzig 1756. *Kunsttheoretische Schriften I*, Baden-Baden/Strasbourg: Heitz (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte; 330).