

Dritter Teil:

ÄSTHETIK

Viertes Kapitel

Die Verwechslung von Subjektivität und Kunst

4.1. 'Sein', 'Schein' und Kunst

Aus der im vorigen Kapitel durchgeführten Analyse von Anton Reisers erster Auseinandersetzung mit sich und der Welt ist zu entnehmen, dass sich die 'Lehrjahre' von Moritz' Figur im Grunde auf den mühsamen Versuch einer Emanzipation aus der bedrückenden Welt seiner Eltern zurückführen lassen. Im Falle Anton Reisers ist es aber nicht angemessen, von einer tatsächlichen 'Bildung' und 'Emanzipation' zu sprechen, weil er auf dem Weg in die ästhetische Sphäre nicht zur harmonischen Entfaltung der Ganzheit seiner Persönlichkeit finden kann. Wie wir gesehen haben, wird die ästhetische Sphäre für Anton zum Ort der kompensatorischen und potenzierten Selbstverwirklichung: Hier möchte er sich von den ihm in seiner Kindheit auferlegten Zwängen befreien und sein unbeschränktes 'absolutes' Ich erleben und genießen. Dieses 'ästhetische' Ich ist grenzenlos und übermäßig groß, aber gerade wegen seiner Übergröße existiert es in Wirklichkeit gar nicht: Es hebt die notwendigen Grenzen der Persönlichkeit bzw. die zur Selbstdefinition unentbehrlichen ethischen Beziehungen zur Gesellschaft auf und wird deswegen zum 'zurückgezogenen Ort' des puren und schrankenlosen Selbstgenusses. In diesem Sinne kann das Motiv der "Seligkeit der Einschränkung", das sich durch den ganzen Roman hindurchzieht und das den Gefahren der Ausdehnung entgegengesetzt wird, zum einen als Metapher für das Bewusstsein vom Verschwimmen des Ichs und zum anderen als Streben nach Rettung interpretiert werden¹:

¹ Wie Hermann Blumenthal bemerkt, ist die Spannung zwischen "Ausdehnung und Einschränkung unseres Wesens" als Leid der modernen Innerlichkeit Anton Reiser und Werther gemein. Vgl. "Karl

Wie groß ist die Seligkeit der Einschränkung, die wir doch aus allen Kräften zu fliehen suchen! Sie ist wie ein kleines glückliches Eiland in einem stürmischen Meere: wohl dem, der in ihrem Schoße sicher schlummern kann, ihn weckt keine Gefahr, ihm drohen keine Stürme. Aber wehe dem, der von unglücklicher Neugier getrieben, sich über dies dämmernde Gebirge hinauswagt, das wohlthätig seinen Horizont umschränkt.

Er wird auf einer wilden stürmischen See von Unruh und Zweifel hin und her getrieben, sucht unbekannte Gegenden in grauer Ferne, und sein kleines Eiland, auf dem er so sicher wohnte, hat alle seine Reize für ihn verloren.² [W, 1, 111-112]

Anton Reiser schafft es, sich von der strengen Ethik seines Milieus zu befreien, aber dafür gerät er in eine "wilde und stürmische See von Unruh und Zweifel"³. Seine Bildung kann deswegen als eine 'Antibildung'⁴ interpretiert werden, die ihn nicht zur wirklichen Freiheit, sondern zur Selbstentfremdung führt.

Anton Reisers Krankheit liegt in seinem übermäßigen und doch nicht wirklich existierenden Ich, das immer anders und immer neu sein möchte und das mit nichts außer mit sich selbst konfrontiert ist. Im Gegensatz dazu hält Moritz "die *isolierte, durch sich selbst umschränkte*, und aus der Masse der übrigen Dinge herausgehobne Persönlichkeit"⁵ für gesund. Das heißt, dass ein gesundes und harmonisches Ich auch die Grenzen braucht, die ihm nur die ethischen Verhältnisse bzw. die Auseinandersetzung mit einer Gesellschaft geben können, die es keineswegs ermöglicht, immer anders zu sein und das eigene Leben stets 'romanhaft' bzw. 'schön' zu leben. Anton Reisers Ich ist als 'krank' zu betrachten, weil diese Figur außerhalb der Gesellschaft ihre Selbstverwirklichung sucht. Er kann auch deshalb nicht zur Entfaltung seiner

Philipp Moritz und Goethes *Werther*", a.a.O., S. 35. Nicht von ungefähr findet Anton Reiser bei der Lektüre des *Werther* "seine Idee von Nahen und Fernen" wieder, vgl. W, 1, 334.

² Auch am Anfang von Moritz' *Reise eines Deutschen in England* (1782) kommt der Gedanke der "Seligkeit der Einschränkung" zum Ausdruck: "Immer enger ziehen sich die Ufer zusammen: die Gefahr der Reise ist vorbei, und der sorgenfreie Genuß hebt an. Wie ist doch dem Menschen nach der Ausbreitung die Einschränkung so lieb! Wie wohl und sicher ist dem Wanderer in der kleinen Herberge, dem Seefahrer in dem gewünschten Hafen!" [W, 2, 251]. Nicht uninteressant ist, dass Eingeschlossenheit, Enge, Kleinheit und leere Weite keine Erfindungen Reisers sind, sondern auch als Topoi der Melancholie erkannt werden können. Vgl. dazu Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung*, a.o.O., S. 230.

³ W, 1, 112.

⁴ Vgl. dazu Schrimpf, Hans Joachim: "Moritz • Anton Reiser", a.o.O., S. 119-120.

⁵ MzE, 4, 3, 262.

ganzen Persönlichkeit gelangen, weil er sich nicht in eine soziale Ordnung integrieren kann und sich statt dessen in eine selbstentfremdende 'Scheinwelt' zurückziehen muss.

Was hat Anton Reisers ästhetische Sphäre, was hat die Welt des 'Scheins' mit der Kunst zu tun? Wo liegt die Grenze zwischen 'Schein' und Wirklichkeit, wo die zwischen 'Schein' und Kunst? Kann Anton dadurch, dass er sich selbst nur poetisch erlebt, auch zum Dichter werden? Oder kann man ihn für einen Schauspieler halten, weil er sich selber ständig inszeniert?

Um diese Fragen zu beantworten, werden wir auf Antons erste Kontakte zur Welt der Kunst und auf seine eigenen Schriftsteller- und Schauspielerprojekte eingehen. Moritz' ästhetische Theorien sollen dabei helfen, Licht in diese Fragen zu bringen.

4.2. Anton Reisers 'falscher Dichtungstrieb' im Lichte von Moritz' ästhetischen Theorien

Wie Hans-Joachim Schrimpf betont, ist Anton Reisers Weg des ästhetischen Ausweichens als Versuch, zu einer in der Wirklichkeit versperrten Entfaltung der Humanität zu kommen, nicht aber der Weg zur Kunst im Sinne Moritz':

In der Reaktion auf die entseelte Wirklichkeit zeigt sich im "Anton Reiser" die zunehmende Ästhetisierung menschlichen Ganzheitsstrebens. Im ästhetischen Bereich allein scheint sich die Möglichkeit zu erschließen, als Individualität zur Entfaltung aller Kräfte und Anlagen zu gelangen, während Gesellschaft, politisches Leben und Religion nur noch als Formen der Verkümmern und Entmenschlichung erfahren werden können. Lektüre, Deklamationslust, poetische Versuche, Kanzelpredigten und Schauspielkunst stimmen in ihrer Funktion bei Reiser darin überein, daß die sachlichen Gehalte ganz hinter den angestrebten Effekten, den Gemütswirkungen, dem Genuß starker Erschütterungen und Rührungen, in denen sich das Ich fühlen und wiederfinden möchte, zurücktreten. Dieser Weg des ästhetischen Ausweichens aber – und das ist die wichtigste Erkenntnis – ist *nicht* der Weg zur Kunst und zur Versöhnung des Menschen mit

sich selbst im Sinne von Moritz. Es ist ebenso abstrakt wie die ihren seelenlosen Zwecken verfallene, inhuman gewordene Wirklichkeit.⁶

Warum kann Antons ästhetische Existenz nicht zu einer Künstlerexistenz werden? Weswegen sind die Voraussetzungen dazu nicht geschaffen? Versuchen wir, seine ersten Schritte in diese Richtung zu verfolgen.

Als Anton die Rolle des mitfühlenden Lesers und des passiven Zuschauers nicht mehr ausreicht, will er den höheren Genuss der Hervorbringung der Kunst erleben und versucht sich in der Dichtkunst. Im Roman wird darauf hingewiesen, dass Anton schon als Kind zu dichten anfängt: Mit zehn Jahren verfertigt er einige Strophen, die sein Vater in Musik setzt⁷. Fast zur gleichen Zeit, unmittelbar nach seinem Aufenthalt in Pyrmont, dichtet Anton, um von seinen Brüdern und von Herrn Fleischbein Abschied zu nehmen⁸. Bis auf die Ausarbeitungen, die ihm sein Schreibmeister später machen wird, seine eigenen Briefe an den Vater und an den Hutmacher Lobenstein und das Aufschreiben der Predigten wird diese Beschäftigung mit der Schriftstellerei aber lange nicht weiter verfolgt werden. Erst in der zweiten Klasse des Lyzeums fängt er wieder intensiv an, sich mit der Poesie zu befassen, und schreibt Verse für Neujahrswünsche⁹. Außerdem hat er verschiedene Projekte: Er spielt mit dem Gedanken, eine Komödie und seine Autobiographie¹⁰ zu schreiben und möchte die *Acerra Philologica*, eine volkstümliche mythologische Darstellung, die er als Kind gelesen hat, in einen besseren Stil umgestalten¹¹. Mit sechzehn Jahren nimmt er sich auch vor, ein Tagebuch über die Erlebnisse des Tages und über seine Vorsätze zu führen¹². Es sind aber im Grunde immer noch nur sporadische und schematische Übungen. Erst nach seiner begeisterten Shakespeare-Lektüre mit Philipp Reiser än-

⁶ Schrimpf, Hans Joachim: "Moritz-Anton Reiser", a.o.O., S. 125.

⁷ W, 1, 214-215.

⁸ W, 1, 107.

⁹ W, 1, 234.

¹⁰ Das ist schon ein sehr klarer Hinweis auf Anton Reisers "falschen Darstellungstrieb", der im vierten Teil von Moritz' Roman thematisiert wird. In seinem Aufsatz *Über ein Gemählde von Goethe* schreibt Moritz bezeichnenderweise, dass der Versuch, bei ganz gemeinen und gewöhnlichen Schicksalen dennoch einen Roman von seinem Leben erzählen zu wollen, nur zu einer unwahren Darstellung führen könne. Vgl. SAP, 148.

¹¹ W, 1, 244.

¹² W, 1, 294.

dert sich etwas: Anton kommt auf die Idee, ein Tagebuch über die innere Geschichte seines Geistes in der Form eines Briefes an seinen Freund zu schreiben, in dem er seine durch die Lektüre angeregten, überströmenden Gedanken und Empfindungen formulieren will:

Diese Übung bildete Anton Reiser zuerst zum Schriftsteller; er fing an, ein unbeschreibliches Vergnügen daran zu empfinden, Gedanken, die er für sich gedacht hatte, nun in anpassende Worte einzukleiden, und sie seinem Freunde mitteilen zu können – so entstanden ihm unter den Händen eine Anzahl kleiner Aufsätze, deren er sich zum Teil auch in reiferen Jahren nicht hätte schämen dürfen. – [W, 1, 312-313]

Philipp Reiser, der zurückschreiben sollte, lässt bald nach, aber das ist Anton nicht so wichtig, denn die Hauptsache ist, dass er an jemanden denken kann, wenn er schreibt:

Diese Übung war zwar einseitig, denn Philipp Reiser blieb mit seinen Aufsätzen zurück – aber Anton Reiser hatte doch nun jemanden, dem er Gefühl und Geschmack zutraute, dessen Beifall oder Tadel ihm nicht gleichgültig war, und *an den er denken konnte*, so oft er etwas niederschrieb. – [W, 1, 313]

Anton Reiser kann nur dichten, wenn er ein Publikum vor sich hat, sein Interesse für die Dichtung basiert auf genau demselben Prinzip wie seine im vorigen Kapitel analysierten Selbstinszenierungen, nämlich auf der Suche nach Gunst und Ehre. Er findet Vergnügen am Schreiben, nur weil er durch sein Werk geschätzt und geliebt werden möchte:

[...] Anton Reisers Streben, er mochte Verse oder Prosa niederschreiben, ging unablässig dahin, sich den Beifall seines Freundes zu erwerben. [W, 1, 327]

Kann dieses Streben nach Anerkennung als das Zeichen eines 'wahren' Dichtungstriebes im Sinne Moritz' interpretiert werden? Nichts spricht im Werk des Schrift-

stellers dafür. Im Abschnitt “Die Leiden der Poesie”¹³ im vierten Teil des Romans wird dieses Streben dagegen für eins der untrüglichen Zeichen eines ‘falschen Dichtungstriebes’ betrachtet, das “für jeden, der sich gegen seines poetischen Berufes sorgfältig prüft, schon abschreckend sein [sollte]”¹⁴:

Denn der wahre Dichter und Künstler findet und hofft seine Belohnung nicht erst in dem Effekt, den sein Werk machen wird, sondern er findet in der Arbeit selbst Vergnügen, und würde dasselbe nicht für verloren halten, wenn sie auch niemanden zu Gesicht kommen sollte. Sein Werk zieht ihn unwillkürlich an sich, in ihm selber liegt die Kraft zu seinen Fortschritten, und die Ehre ist nur der Sporn, der ihn antreibt. [W, 1, 499]

In diesen Zeilen wird der ‘wahre Künstler’ als jemand beschrieben, der die Motivation nur in der künstlerischen Hervorbringung des Werkes und das Vergnügen ausschließlich an der Arbeit an sich finden muss. Im ganzen vierten Teil von Moritz’ Roman und besonders prägnant im erwähnten Abschnitt “Die Leiden der Poesie” wird darauf hingewiesen, dass die Neigung und das Streben nach Anerkennung beim künstlerischen Schaffen auf keinen Fall die Hauptsache, sondern nur äußere und nebensächliche Beweggründe sind, die an und für sich keinen ‘wahren Dichter’ machen können. Kurzum: Die Kunst darf nicht hervorgebracht werden, weil sie dem Künstler auf irgendeine Weise nutzen kann, sie muss um ihrer selbst willen erschaffen werden. Daraus, dass es für Anton dagegen “keine besondere Veranlassung zum Dichten, als seine Neigung und das Streben nach dem Beifall seines Freundes”¹⁵ gibt, kann man schließen, dass er kein ‘wahrer Künstler’ in Sinne Moritz’ ist.

Bekanntlich hat Moritz diese Theorien auch in seinen ästhetischen Schriften zum Ausdruck gebracht. Schon in der 1785 erschienenen Abhandlung *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* heißt es bezeichnenderweise:

¹³ W, 1, 496ff. Dieser zentrale Abschnitt ist in verkürzter Form in *Der neue teutsche Merkur*, Band 2, Weimar 1792, S. 200-208 unter dem Titel “Warnung an junge Dichter” sowie in MzE, 8, 3, 258-271 veröffentlicht worden.

¹⁴ W, 1, 499.

¹⁵ W, 1, 331.

Der wahre Künstler wird die höchste innere Zweckmäßigkeit oder Vollkommenheit in sein Werk zu bringen suchen; und wenn es dann Beifall findet, wird's ihn freuen, aber seinen eigentlichen Zweck hat er schon mit der Vollendung des Werks erreicht. [SAP, 8]

Der Gedanke des Vorranges der Vollkommenheit des Kunstwerkes vor der Suche nach Gunst zieht sich wie ein roter Faden durch Moritz' Werk hindurch. In seiner *Übersicht der neuen dramatischen Litteratur in Deutschland*¹⁶ kritisiert Moritz zum Beispiel die "neuern dramatischen Produkten", weil bei denen die innere Vollkommenheit des Kunstwerkes nur ein Nebenzweck zu sein scheint:

Bei allen diesen Stücken [den neuern dramatischen Produkten] scheint der Beifall, den sie *sogleich* erhalten sollte, der Hauptzweck zu seyn, welcher die Künstler geleitet hat, und dieser Beifall scheint ihnen lieber gewesen zu seyn, als das Werk selbst, das sie schufen. – Dieß ist aber der Fall nie bei dem wahren Künstler, dem die innere Vollkommenheit seines Werks, mehr als jener Beifall, am Herzen liegt. – [SAP, 308]

Damit ist die Theorie der Autonomie der Kunst gegen ihre zur Devise der Aufklärung gewordene "Schönheit und Nützlichkeit" schon angedeutet¹⁷. Auch in seinem berühmten Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) wird Moritz mit aller Eindeutigkeit die These vertreten, dass das Schöne "keines Endzwecks, keiner Absicht, warum es da ist, ausser sich *bedarf*, sondern seinen ganzen Werth, und den Endzweck seines Daseyns in sich selber hat"¹⁸. Im Lichte dieser Theorien kann Anton Reiser nicht als ein 'wahrer Künstler' angesehen werden, weil ihm die Kunst in erster Linie nützlich sein soll: Er braucht sie für sich selber und betrachtet sie nicht in ihrer Autonomie.

Wenn dem auch so ist, so ist ihm aber die Welt der Kunst nicht ganz fremd. Welche Beziehung hat er dazu? Kann man überhaupt einen Zugang zur Kunst bekommen, wenn man kein 'wahrer Künstler' sein kann? Im Aufsatz *Über die bildende*

¹⁶ Dieser Aufsatz wird in *Denkwürdigkeiten* veröffentlicht.

¹⁷ Zu Moritz' Theorien im Kontext der Ästhetik des 18. Jahrhunderts vgl. die beiden ausführlichen Studien von Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit: Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Lang, Frankfurt a.M. u.a. 1996 und *Genie und tragische Kunst*, a.o.O.

¹⁸ SAP, 69.

Nachahmung des Schönen weist Moritz darauf hin, dass es neben dem Genie, das die Natur ‘bildend nachahmend’ Kunstwerke hervorbringen kann und dem dabei der höchste Genuss zu teil wird, auch Leute gibt, die zwar nichts selber hervorbringen können, denen aber doch der ‘Nachgenuss’ gewährt wird, das Hervorgebrachte mit ihrer Einbildungskraft umfassen zu können¹⁹:

Durch unser Nachdenken über die bildende Nachahmung des Schönen, mit dem reinen Genuß der schönen Kunstwerke selbst vereint, kann zwar etwas jenem lebendigen Begriff Näherkommendes in uns entstehen, das den Genuß der schönen Kunstwerke uns erhöht. – Allein da unser höchster Genuß des Schönen dennoch das *Werden desselben aus unserer eignen Kraft* unmöglich mit sich fassen kann – so bleibt der einzige höchste Genuß desselben immer dem schaffenden Genie, das es hervorbringt, selber; und das Schöne hat daher seinen höchsten Zweck, in seiner Entstehung, in seinem Werden schon erreicht; unser *Nachgenuß* desselben ist nur eine *Folge* seines Daseyns – und das bildende Genie ist daher im grossen Plane der Natur, zuerst *um sein selbst*, und dann erst um unsertwillen da; weil es nun einmal ausser ihm noch Wesen giebt, die selbst nicht schaffen und bilden, aber doch das Gebildete, wenn es einmal hervorgebracht ist, mit ihrer Einbildungskraft umfassen können. [SAP, 77]

Auch Anton Reiser gehört zur Kategorie von Menschen, “die selbst nicht schaffen und bilden, aber doch das Gebildete, wenn es einmal hervorgebracht ist, mit ihrer Einbildungskraft umfassen können”. Anton schafft es nicht, ein bildendes Genie zu sein, er muss sich damit begnügen, ein empfindender Genießer zu bleiben: Er kann den Stoff durch eine von ihm hervorgebrachte Form nicht beherrschen, er muss sich damit zufrieden geben, die schon existierenden Formen zu genießen. Wenn der ‘Nachgenuss’, der die Empfindungskraft ermöglicht, diesen empfindenden Genie-

¹⁹ Für Moritz kann das Schöne “nicht erkannt, es muß hervorgebracht – oder *empfunden* werden” [SAP, 78]. Die Kunst kann nur aus seiner eigenen Kraft die Natur ‘bildend nachahmend’ hervorgebracht oder durch die Einbildungskraft umfassen und ‘leidend empfunden’ werden. Der Zugang zum Schönen durch Logik oder Rationalität wird somit ausgeschlossen: “Die Natur des Schönen besteht ja eben darinn, daß sein innres Wesen ausser den Grenzen des Denkkraft, in seiner Entstehung, in seinem eignen Werden liegt. Eben darum, weil die Denkkraft beim Schönen nicht mehr fragen kann, warum es schön sey? ist es schön. – Denn es mangelt ja der Denkkraft völlig an einem *Vergleichungspunkte*, wornach sie das schöne beurtheilen, und betrachten könnte” [SAP, 77-78]. Vgl. dazu auch Baioni, Giuliano: *Teoria della società e teoria della letteratura nell’età goethiana*, in: Schlegel, Friedrich: *Sullo studio della poesia greca*, hrsg. von Andreina Lavagetto, Guida Editori, Napoli 1988, S. 7-37, insbesondere S. 9-15.

ßern wie Anton Reiser nicht mehr ausreicht und wenn sie den von ihnen dunkel geahnten höheren Genuss des Schaffens erreichen wollen, dann sind sie zu einer Herkulesarbeit und zu einem schrecklichen Misserfolg verurteilt:

Um sich nun diesen höhern Grad des Genusses, welchen sie an einem Werke, das einmal schon da ist, unmöglich haben kann, auch zu verschaffen; strebt die einmal zu lebhaft gerührte Empfindung vergebens etwas Ähnliches aus sich selbst hervorzubringen, haßt ihr eignes Werk, verwirft es, und verleidet sich zugleich den Genuß alle des Schönen, das ausser ihr schon da ist, und woran sie nun eben deswegen, weil es ohne ihr Zuthun da ist, keine Freude findet. –

Ihr einziger Wunsch und Streben ist, des ihr versagten, höhern Genusses, den sie nur dunkel ahndet, theilhaftig zu werden: in einem schönen Werke, das ihr sein Daseyn dankt, mit dem Bewußtseyn von eigner Bildungskraft, sich selbst zu spiegeln. –

*Allein sie wird ihres Wunsches ewig nicht gewährt, weil Eigennutz ihn erzeugte; und das Schöne sich nur um sein selbst willen von der Hand des Künstlers greifen, und willig und folgsam von ihm sich bilden lässt.*²⁰ [SAP, 79-80]

Warum muss das Streben der Empfindungskraft nach dem künstlerischen Schaffen scheitern? Nicht wegen künstlerischer Unfähigkeit oder Mangel an Talent, sondern, weil es im ‘Eigennutz’ seinen Ursprung hat. Der allererste Moment des künstlerischen Prozesses ist daher äußerst entscheidend:

Denn da auch die ächte Bildungskraft, sogleich bei der ersten Entstehung ihres Werks, auch schon den ersten, höchsten Genuß desselben, als ihren sichern Lohn, schon in sich selber trägt; und sich nur dadurch von dem falschen Bildungstrieb unterscheidet, daß sie den *allerersten* Moment ihres Anstosses durch sich selber, und nicht durch die Ahndung des Genusses von ihrem Werke erhält; und weil in diesem Moment der *Leidenschaft* die Denkkraft selbst kein richtiges Urtheil fällen kann, so ist es fast unmöglich, ohne eine Anzahl mißlungner Versuche, dieser Selbsttäuschung zu entkommen [SAP, 81]

‘Ächte’ und ‘falsche’ Bildungskraft unterscheiden sich demzufolge für Moritz nicht unbedingt durch das Talent und die Fähigkeit des Künstlers, sondern durch den sub-

²⁰ Hervorhebung der Verfasserin.

jektiven oder objektiven ersten Moment ihres Anstoßes. Das ‘wahre’ Schöne muss für Moritz seinen Zweck in sich selber und nicht außer sich selber haben. Wenn die Bildungskraft ‘ächt’ ist, dann dürfen Nutzen und Vergnügen des Subjektes auf keinen Fall der Impuls zur Hervorbringung der Kunst sein. Bei dem wahren Künstler “muß das Kunstwerk, was er hervorbringen will, gleichsam erst in seiner Seele reif geworden seyn”²¹, wie in der ästhetischen Schrift *Die metaphysische Schönheitslinie*²² zu lesen ist:

Sobald Homer nur einen Achilles hat, ordnen sich auch schon seine Schlachten, seine Helden, seine großen und edlen Gesinnungen und Charaktere. Alle seine großen und erhabenen Vorstellungen reißen sich jetzt mit einiger Beschwerlichkeit aus dem Zusammenhange seines Denkens, gleichsam aus seiner Ichheit heraus, und neigen sich gegen sich selber, um etwas außer ihm Bestehendes, in sich Vollendetes zu seyn. [SAP, 152]

Sobald Homer einen Achilles hat, widmet sich der Künstler dem schönen Ganzen, das er hervorbringen will, und vergisst eine Zeit lang sich selbst über seinem Kunstwerk. Um das tun zu können, muss er seine großen und edlen Gedanken “gleichsam aus seiner Ichheit” herausreißen. Somit schließt Moritz das Subjektive aus dem Bereich der künstlerischen Hervorbringung aus, denn das, woran die ‘wahre Kunst’ zugrunde gehen muss, ist gerade der Versuch, durch die Kunst ein subjektives Bedürfnis zu befriedigen:

Wenn das Vergnügen, was der Künstler an seinem Werke selbst empfindet der unmittelbare Zweck desselben wäre, so brauchte er das Große und Edle was einmal in seiner Seele da ist, nicht außer sich darzustellen; denn indem es in seinen übrigen Vorstellungen Einfluß hat, und also unmittelbar zu seiner Glückseligkeit abzweckt, macht es ihm ja schon Vergnügen; und er bringt gewissermaßen seinem Werke ein Opfer, indem er den großen und edeln Gedanken eine Neigung gegen einander giebt, wodurch sie während dieser Zeit nicht unmittelbar zu seiner Glückseligkeit abzwecken, indem sie aus dem Zusammenhange seiner Ichheit gleichsam gerissen werden.

²¹ SAP, 151.

²² Diese Schrift wird 1793 in *Die große Loge oder der Freimaurer mit Wage und Senkblei* veröffentlicht.

Die Verwechslung von Subjektivität und Kunst

In diesem Verstande kann man sagen, daß der Künstler sein Werk aus Liebe zu dem Werke verfertigt, indem er sich gleichsam eine Zeitlang für sein Werk aufopfert, sich selbst über dem Werke vergisst. [SAP, 152-153]

Das Vergnügen, das der Künstler an seinem Werke selbst empfindet, kann nicht der unmittelbare Zweck desselben sein. Der 'wahre Künstler' muss sich über dem Werk vergessen, sich dafür eine Zeit lang aufopfern und darf deswegen nach dem künstlerischen Schaffen nicht aus 'Eigennutz' streben²³. Dieser Gedanke zieht sich wie ein roter Faden durch Moritz' Ästhetik und lässt sich bis in seinen ersten ästhetischen Aufsatz zurückverfolgen. In Moritz' *Versuch einer Vereinigung aller schonen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeteten* ist zu lesen:

Auch das süße Staunen, das *angenehme Vergessen unsrer selbst* bei der Betrachtung eines schönen Kunstwerks, ist ein Beweis, daß unser Vergnügen hier etwas Untergeordnetes ist, das wir freiwillig erst durch das Schöne bestimmt werden lassen, welchem wir eine Zeitlang eine Art von Obergewalt über alle unsre Empfindungen einräumen. Während das Schöne unsre Betrachtung ganz auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, daß wir uns in dem schönen Gegenstande zu verlieren scheinen; und eben dies Verlieren, dies Vergessen unsrer selbst, ist der höchste Grad des reinen und uneigennützi- gen Vergnügens, welches uns das Schöne gewährt. [SAP, 5]

Aus dem 'eigennützi- gen' Wunsch zu dichten, der zum höchsten Genuss des Schafens für sich selber führen soll, kann kein gutes poetisches Werk entstehen. Gerade das ist aber bei Anton Reiser immer der Fall: Bei allen Aufsätzen und Gedichten, die er nach und nach verfertigt, ist nie der Gegenstand der Dichtung zuerst da, sondern immer sein eigener Wunsch zu dichten. Deswegen gelingt es ihm nur, zu bestimmten

²³ Natürlich enthält diese ästhetische Theorie auf den ersten Blick Anklänge an den Quietismus und an seinen Kampf gegen Leidenschaften und 'Eigenheit'. Zu den Verbindungen zwischen den Guyonischen Gedanken und Moritz' Kunstlehre vgl. Minder, Robert: *Glaube, Skepsis und Rationalismus*, a.a.O., S. 246ff., in dem Moritz' ästhetische Schriften als "eine originale Anwendung guyonischer Gedanken auf das Gebiet der Kunsttheorie" interpretiert werden, vgl. ebenda S. 250. Dennoch scheint Moritz im Grunde eine dem quietistischen Satz diametral entgegengesetzte These zu vertreten. Während der Quietist keine Individualität haben darf und alles Persönliche aufs Heftigste bekämpfen muss, soll sich der Künstler nach Moritz nur im Moment der künstlerischen Hervorbringung selber vergessen können, weil er schon ein festes und harmonisches Ich entwickelt hat, für das die Kunst kein Lebensbedürfnis zu sein braucht.

Gelegenheiten zu schreiben, weil er immer auf eine äußere Veranlassung und auf einen äußeren Gegenstand angewiesen ist. Wenn er dagegen dichten will, um zu dichten, dann schafft er es bezeichnenderweise nicht mehr:

Denn er bemühte sich jetzt, ein großes Gedicht zu Stande zu bringen, und weil er diesmal bloß dichten wollte, um zu dichten, so gelang es ihm nicht, wie vorher; der Wunsch, ein Gedicht zu machen, war diesmal eher bei ihm da, als der Gegenstand, den er besingen wollte, woraus gemeiniglich nicht viel Gutes zu folgen pflegt.– [W, 1, 326]

Auch daraus, dass eine subjektive Empfindung nicht der erste Anlass zur Dichtung sein darf, wenn der Kunsttrieb echt sein soll, kann man schließen, dass Anton Reisers Dichtungstrieb nicht ganz 'authentisch' ist, denn bei allen seinen poetischen Versuchen steht von Anfang an er selbst und nicht die Kunst in vorderster Linie:

Nun war es sonderbar; wenn er im Anfang etwas niederschreiben wollte, so kamen ihm immer die Worte in die Feder: *was ist mein Dasein, was mein Leben?* Diese Worte standen daher auch auf mehreren kleinen Stückchen Papiere, die er hatte beschreiben wollen, und dann, wenn es nicht ging, wieder wegwarf. – Seine *dunkle* Vorstellung vom Leben und Dasein, das wie ein Abgrund vor ihm lag, drängte sich immer zuerst in seiner Seele empor – er fühlte sich gedrungen, erst diesen wichtigsten Punkt seiner Zweifel und Besorgnisse zu berichtigen, ehe er irgend etwas anders zum Gegenstande seines Denkens machte. [W, 1, 313]

Unverkennbar ist, dass in Anton Reisers Seele die subjektiven Empfindungen vor dem Gegenstand der Dichtung da sind, und dass es ihm deswegen sehr schwer fällt, sich von diesen Empfindungen loszulösen, um sie zum Ausdruck zu bringen. Wenn es ihm aber in einer zweiten Phase doch gelingt, seine subjektiven Gedanken und Empfindungen "in ziemlich passende Worte einzukleiden"²⁴, macht Anton sich selbst auch zum Gegenstand seiner Dichtung. Bezeichnenderweise ist das Thema seines ersten Aufsatzes "etwas metaphysisches über *Ichheit* und *Selbstbewußtsein*"²⁵, denn "er wollte erst mit sich selbst gleichsam in Richtigkeit sein, ehe er zu etwas an-

²⁴ W, 1, 313.

²⁵ W, 1, 313.

derm schritte”²⁶. Auf diesem Weg wird Anton aber weder mit sich selbst noch mit der Poesie zurechtkommen, weil er in der Beschäftigung mit sich selbst befangen bleibt: Diese ermöglicht ihm nicht, zu einem ‘wahren Künstler’ im Sinne Moritz’ zu werden.

Auch im oben erwähnten Abschnitt “Die Leiden der Poesie” hebt der Erzähler klar und deutlich hervor, dass es als eins der unmissverständlichen Zeichen eines ‘falschen Dichtungstriebes’ zu verstehen ist, wenn eine bloße Empfindung zum Anlass des Dichtens wird:

Es ist wohl ein untrügliches Zeichen, dass einer keinen Beruf zum Dichter habe, *den bloß eine Empfindung im Allgemeinen zum Dichten veranlaßt, und bei dem nicht die schon bestimmte Szene, die er dichten will, noch eher als diese Empfindung, oder wenigstens zugleich mit der Empfindung da ist. Kurz, wer nicht während der Empfindung zugleich einen Blick in das ganze Detaille der Scene werfen kann, der hat nur Empfindung, aber kein Dichtungsvermögen.* [W, 1, 497]

Außerdem besteht ein weiteres Element eines ‘falschen’ Dichtungstriebes für Moritz darin, dass der Anlass zum Dichten eine allgemeine Empfindung und der Stoff sehr generell und theoretisch ist:

Noch ein drittes schlimmes Zeichen ist, wenn junge Dichter ihren Stoff sehr gerne aus dem Entfernten und Unbekannten nehmen; wenn sie gern morgenländische Vorstellungsarten, und dergleichen bearbeiten, wo alles von den Scenen des gewöhnlichen nächsten Lebens des Menschen ganz verschieden ist; und wo also auch der Stoff *schon von selber* poetisch wird. [W, 1, 499]

Natürlich trifft das auch bei Anton Reiser zu: Wenn ihn “der Reiz der Dichtkunst unwillkürlich anwandelt”²⁷, dann entsteht zuerst eine wehmütige Empfindung in seiner Seele. Diese Empfindung hat aber noch keine Form: Er weiß noch nicht, ob dies “ein Trauerspiel, oder eine Romanze, oder ein elegisches Gedicht”²⁸ werden soll. Außerdem bezieht sich dieses Gefühl auf keinen bestimmten Gegenstand: Seine

²⁶ W, 1, 313.

²⁷ W, 1, 496.

²⁸ W, 1, 496.

ersten Verse haben zum Beispiel “die schöne Natur, das Landleben und dergleichen”²⁹ als Thema. Kurzum: Anton beschäftigt sich am Anfang nicht mit dem Detail eines besonderen Gedichts, sondern mit seinen allgemeinen Gefühlen und Empfindungen:

Nun gesellte sich hierzu [zum Schauspiel] die Dichtkunst; so sanft und melodisch floß sein Vers dahin, und so bescheiden und doch voll edlen Stolzes war seine Muse, daß die Zuneigung aller Herzen ihm sicher gewinnen mußte. – Er wußte zwar noch nicht eigentlich, was dies für ein Gedicht sein sollte, aber im Ganzen war es das schönste und harmonischste, was er sich denken konnte, weil er ein getreuer Abdruck seiner vollen Empfindung war. [W, 1, 423]

Antons Versuche in der Dichtkunst drehen sich immer um allgemeine Gedanken und Empfindungen. Dadurch, dass er generelle Begriffe in Verse bringen und mit poetischen Bildern ausdrücken möchte, glaubt er zum Dichter werden zu können:

Das Detail der Natur in und außer dem Menschen zu schildern, dahin zog ihn seine Neigung nie – Seine Einbildungskraft arbeitete beständig, die großen Begriffe von *Welt, Gott, Leben, Dasein*, u.s.w. die er mit seinem Verstande zu umfassen gesucht hatte, nun auch in poetische Bilder zu kleiden – und diese poetischen Bilder selbst waren immer das *Große* in der Natur, als *Wolken, Meer, Sonne, Gestirne* u.s.w. [W, 1, 340]

Außerdem möchte Anton Reiser unbekannte und schreckliche Gegenstände wie Meineid, Blutschande und Vaternord³⁰ oder weite und abstrakte Themen wie die Schöpfung und das Chaos poetisch ausdrücken, aber er scheitert jedes Mal daran. Diese misslungenen Versuche bringen ihn um Ruhe und Glück und machen ihm sein Leben zur Qual:

Er las und studierte hier oben, und würde in dieser Abgezogenheit völlig glücklich gewesen sein, wenn ihn sein Gedicht über die Schöpfung nicht gequält hätte, welches machte, daß er oft wieder in eine Art von Verzweiflung geriet, wenn er

²⁹ W, 1, 214.

³⁰ W, 1, 499.

Dinge ausdrücken wollte, die er zu fühlen glaubte, und die ihm doch über allen Ausdruck waren.

Was ihm die meiste Qual machte, war die Beschreibung des Chaos, welche beinahe den ganzen ersten Gesang seines Gedichts einnahm, und worauf er mit seiner kranken Einbildungskraft am liebsten verweilen mochte, aber immer für seine ungeheuren und grotesken Vorstellungen keine Ausdrücke finden konnte.

[W, 1, 503]

Reisers "kranke" Phantasie möchte am liebsten bei den Bildern verweilen, die für ihn nicht auszudrücken sind. Antons Phantasie wird deswegen als "krank" definiert, weil sie übermäßig ist, und weil das Gleichgewicht der Seelenkräfte durch dieses Übermaß an Einbildungskraft ins Wanken gerät. Wie wir im ersten Kapitel dieser Arbeit gesehen haben, ist dieses Ungleichgewicht der Seelenvermögen das, was Moritz unter "Seelenkrankheit" versteht:

Mit dergleichen ungeheuren Bildern, zerarbeitete sich Reisers Phantasie in den Stunden, wo sein Innres selber ein Chaos war, in welchem der Strahl des ruhigen Denkens nicht leuchtete, wo die Kräfte der Seele ihr Gleichgewicht verloren, und das Gemüt sich verfinstert hatte; wo der Reiz des Wirklichen vor ihm verschwand, und Traum und Wahn ihm lieber war, als Ordnung, Licht und Wahrheit. [W, 1, 504]

In Moritz' Augen sind diese unglücklichen Anfälle von "kranker" Phantasie auch eines der Zeichen eines 'falschen Dichtungstriebes', durch den "das weiße Papier unbeschrieben bleiben muss" und durch den einem jungen Künstler das eigene Dasein verächtlich, verhasst und unerträglich wird:

Die Flügel sanken ihm, und er fühlte seine Seele wie gelähmt, da er nichts, als eine weite Leere, eine schwarze Öde vor sich erblickte, wo sich nun nicht einmal das vergeblich aufarbeitende Leben, wie bei der Schilderung des Chaos anbringen ließ, sondern eine ewige Nacht alle Gestalten verdeckte, und ein ewiger Schlaf alle Bewegungen fesselte.

Er strengte mit einer Art von Wut seine Einbildungskraft an, in diese Dunkelheit Bilder hineinzutragen, allein sie schwärzten sich, wie auf Herkules Haupte die grünen Blätter seines Pappelkranzes, da er sich, um den Cerberus zu fangen, dem

Die Verwechslung von Subjektivität und Kunst

Hause des Pluto nahte. Alles, was er niederschreiben wollte, löste sich in Rauch und Nebel auf, und das weiße Papier blieb unbeschrieben.

Über diesen immer wiederholten vergeblichen Anstrengungen eines falschen Dichtungstriebes, erlag er endlich, und verfiel selbst in eine Art von Lethargie und völligem Lebensüberdruß. [W, 1, 511-512]

Die von Moritz beschriebenen Zeichen eines ‘falschen Dichtungstriebes’ können am besten als ‘Zeichen einer hypertrophen Subjektivität’ zusammengefasst werden. Wenn der eigene Wunsch zu gefallen oder eine wehmütige Empfindung, in der sich das Subjekt verliert, im Mittelpunkt stehen, kann keine ‘wahre Kunst’ hervorgebracht werden.

Warum kann aber aus einem subjektiven Bedürfnis keine ‘echte’ Kunst entstehen? Wieso muss das Vergnügen, welches das Schöne gewährt, rein und ‘uneigennützig’ sein? In seinem Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* schreibt Moritz darüber:

Das bildende Genie will, wo möglich, alle die in ihm schlummernden Verhältnisse jener grossen Harmonie, deren Umfang grösser, als seine eigne Individualität ist, *selbst umfassen*: das kann es nun nicht anders, als in *verschiednen Momenten*, schaffend, bildend, aus seiner eignen eingeschränkten Individualität gleichsam heraus, in ein Werk, das ausser ihm sich darstellt, hinüberschreitend, und *mit* diesem Werke nun das *umfassend*, was seine Ichheit selber vorher nicht fassen konnte. [SAP, 84]

Die Individualität des Subjektes ist viel zu eingeschränkt, als dass sie Auslöser und Ziel der ‘echten’ Kunst sein könnte. Das ‘wahre’ bildende Genie muss deswegen bei der künstlerischen Hervorbringung in verschiedenen Momenten gewissermaßen über sich selbst hinauswachsen: Es muss sich von seiner ‘Ichheit’ loslösen, die viel zu klein ist, um dem Schönen gewachsen zu sein. Demzufolge kann ein subjektives und ‘eigennütziges’ Bedürfnis auf keinen Fall der erste Impuls zur künstlerischen Hervorbringung sein, weil die Kunst sonst in der Individualität befangen wäre:

Höher aber kann die Menschheit sich nicht heben, als bis auf den Punkt hin, wo sie durch das Edle in der Handlung, und das Schöne in der Betrachtung, das Individuum selbst aus seiner Individualität herausziehend, in den schönen Seelen

sich vollendet, die fähig sind, aus ihrer eingeschränkten Ichheit, in das Interesse der Menschheit hinüber schreitend, sich in die Gattung zu verlieren. [SAP, 89]

Das Schöne wird somit als Höhepunkt der Entfaltung der Menschheit verstanden, als der Punkt, an dem sich das Individuum mit der Gattung vereint. Wie Schrimpf hervorhebt, muss die Kunst deswegen für Moritz den Subjektivismus der Innerlichkeit überwinden und in eine antisubjektive Sphäre übergehen³¹:

Die Kunst wird für Moritz zum einzigen Weg, den individuellen Menschen in unverkürzter Gestalt wiederherzustellen. Darin liegt seine Modernität. Aber der Kunstbegriff, den er dem entfremdeten Dasein entgegenstellt, ist ein Totalitätsbegriff, der den Subjektivismus der Innerlichkeit gerade überwinden und Wirklichkeit und Idealität in einer übergreifenden dritten Dimension versöhnen soll.³²

Nur durch die Verbannung des Subjektiven aus dem Bereich des Schönen kann die Kunst zum erstrebten Raum der Totalität des Menschen werden, und eben aus diesem Grund muss Moritz' Kunstanschauung eine antisubjektivistische sein.

4.3. 'Psychologischer Dilettantismus' und Selbsttäuschung

Nicht von ungefähr ist dieser Antisubjektivismus, der Moritz' ästhetische Theorien prägt, auch der Kern des Weimarer Programms. In diesem Sinne plädiert Goethe in seiner *Einleitung in die Propyläen* (1798) für eine Trennung zwischen Natur und Kunst, weil die Vermischung von diesen beiden Ebenen dem Kunstwerk nur schaden könne. Durch dieses Prinzip unterscheidet Goethe folgendermaßen zwischen 'echter' und 'unechter' Kunst:

³¹ Auch Hans Rudolf Vaget betrachtet die Grundlinie von Moritz' Ästhetik nicht nur als eine Absetzbewegung vom Begriff des Nützlichen, sondern auch von der Bestimmung des Schönen aus dem subjektiven Empfinden und Vergnügen. Vgl. dazu: "Das Bild vom Dilettanten bei Moritz, Schiller und Goethe", in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1970*, hrsg. von Detlev Lüders, Max Niemeyer, Tübingen 1970, S. 1-31, hier S. 4. Vgl. dazu auch Schrimpf, Hans Joachim: "Moritz • Anton Reiser", a.a.O., S. 125ff. und Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung*, a.o.O., S. 246ff.

³² Schrimpf, Hans Joachim: "Moritz • Anton Reiser", a.o.O., S. 126.

Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niedrigste Stufe gebracht. [HA, 12, 49]

Diese erstrebte Trennung zwischen Natur und Kunst erfordert eine scharfe Unterscheidung zwischen Subjektivität und Poesie. Aus diesem Grund gehört zum Programm der Weimarer Klassik auch die Absage an einen bestimmten Dichtertypus, nämlich an den melancholischen Dichter. Wie Schings hervorgehoben hat, ist damit nicht nur ein unfähiger Stümper gemeint, sondern ein Dichtertypus, der wie Anton Reiser melancholische Subjektivität und Poesie verwechselt:

Diesmal meldet Moritz seine Kritik nicht nur als aufgeklärter Psychologe, sondern auch als Klassiker der Ästhetik an. Ohne sich selbst zu schonen, entlarvt er den Dichtertraum Reisers als eine Form der Selbsttäuschung, als Dilettantismus. Reiser, so kann man diese Kritik resümieren, verwechselt Melancholie und Poesie. Tatsächlich zeigt sich die schweifende melancholische Subjektivität unfähig zur Konkretion der künstlerischen Gestalt.³³

Anton Reisers Dichtertraum ist eine Form der Selbsttäuschung und des 'Dilettantismus', weil diese Figur zwischen Subjektivität und Kunst, zwischen subjektivem Bedürfnis und autonomem Kunstbedürfnis nicht unterscheiden kann.

Im Sinne dieser subjektivistischen und ichbezogenen Kunsteinstellung ist Moritz' Auseinandersetzung mit dem 'falschen' Dichtungstrieb als Beschäftigung mit einem Zeitproblem zu interpretieren. Einer der Aspekte dieses Zeitproblems der Goethezeit ist zum ersten Mal von Moritz behandelt³⁴ und wegen der späteren Definition Goethes und Schillers als 'Dilettantismus' bezeichnet worden³⁵.

³³ Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung*, a.a.O., S. 253.

³⁴ Vgl. NA, 21, 360.

³⁵ Vgl. *Schemata über den Dilettantismus*, die Goethe und Schiller zusammen mit Meyer zwischen März und Juli des Jahres 1799 zusammen verfassten und die in den *Propyläen* hätten veröffentlicht werden sollen, vgl. NA, 21, S. 60-62 und im Anhang. Moritz selber benutzt aber den Begriff 'Dilettantismus' in diesem Sinne nicht. Vgl. Costazza, Alessandro: "Il dilettante inesistente: Anton Reiser tra psicologia e estetica", a.o.O., S. 73, Anm. 28. Zum Phänomen des 'Dilettantismus' in der Goethezeit vgl. Costazza, Alessandro: *Genie und tragische Kunst*, a.o.O., insbesondere S. 179-327.

Mit dem Problem des in der Kunst zu vermeidenden Subjektivismus hatte sich Goethe aber auch schon in seinem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) auseinandergesetzt – einem Roman, der viel mit Moritz' *Anton Reiser* gemein hat³⁶. Dort wird auch darauf hingewiesen, dass ein subjektiver Wunsch, ein Kunstwerk hervorzubringen ohne die dazu notwendige Kraft allein nie ausreichen kann, um dieses Ziel zu erreichen. Um Künstler werden zu können, muss man deswegen die Kraft haben, die eigenen Wünsche auch zur Erfüllung zu bringen und ein “vortreffliches” Kunstwerk zu schaffen. So Wilhelm Meisters Argument in einem Gespräch mit Werner:

Weil ein Gedicht entweder vortrefflich sein, oder gar nicht existieren soll; weil jeder, der keine Anlage hat, das Beste zu leisten, sich der Kunst enthalten, und sich vor jeder Verführung dazu ernstlich in acht nehmen sollte. Denn freilich regt sich in jedem Menschen ein gewisses unbestimmtes Verlangen, dasjenige, was er sieht, nachzuahmen; aber dieses Verlangen beweist gar nicht, daß auch die Kraft in uns wohne, mit dem, was wir unternehmen, zu Stande zu kommen. [...] Glücklich, wer den Fehlschluß von seinen Wünschen auf seine Kräfte bald gewahr wird! [HA, 7, 81-82]

Von den eigenen Wünschen auf die eigenen Kräfte zu schließen ist ein Kapitalfehler, der für Goethe wie für Moritz zu keiner ‘wahren Kunst’ führen kann, weil das Kunstwerk entweder “vortrefflich sein oder gar nicht existieren soll”. Über die Verwechslung zwischen dem Wunsch zu dichten und der Vollkommenheit der Dichtung, “Gedanken” und “Ausdruck”, schreibt Moritz in der ersten seiner *Vorlesungen über den Styl* (1793):

Da nun das Interesse des Gegenstandes schon sehr darunter leidet, wenn man für den Gedanken erst den Ausdruck mühsam sucht, was für Produkte müssen dann entstehen, wenn, wie es auch wohl geschieht, zu dem Ausdruck erst der Gedanke gesucht wird.

Wenn man, nicht etwa so voll von seinem Gegenstande, daß der gewöhnliche Ausdruck nicht hinlänglich ist, zu dem poetischen sich gedrungen fühlt; sondern

³⁶ Vgl. dazu Schrimpf, Hans Joachim: “Moritz • Anton Reiser”, S. 95ff.

weil man gern etwas Poetisches ausarbeiten oder im poetischen Styl sich üben will, nun erst nach einem Stoffe dazu sich umsieht.

[...] So lächerlich dieß auch klingt, so ist es dennoch öfter, als man glaubt, der Fall; und das Daseyn einer unzähligen Menge mißlungener poetischer Versuche, hat in diesem verkehrten Bestreben seinen Grund, wo man mit dem Ausdruck anfängt, und mit dem Gedanken endigt, das Mittel zum Zweck, den Grund zur Folge macht. [SAP, 273]

Der subjektive Wunsch zu dichten, der “Gedanke”, darf nicht mit der Vollkommenheit des Kunstwerkes, mit dem “Ausdruck”, verwechselt werden. Die Ähnlichkeit zwischen Goethes Auffassung des “vortrefflichen” Kunstwerkes im *Wilhelm Meister* und Moritz' Theorie des Kunstwerkes als “eines in sich selbst vollendeten Ganzen”³⁷ fällt unmittelbar auf. So kann man in Moritz' Aufsatz *Versuch einer Vereinigung aller schonen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* bezeichnenderweise lesen:

Dieses [das Schöne] hat seinen Zweck nicht außer sich, und ist nicht wegen der Vollkommenheit von etwas anderm, sondern wegen seiner eignen innern Vollkommenheit da. [SAP, 4]

Sowohl für Goethe als auch für Moritz muss die Kunst “vortrefflich”, das heißt innerlich vollkommen sein. Es muss kaum erwähnt werden, dass die neuere Forschung die lange dominierende These³⁸ von Moritz' Abhängigkeit von Goethes ästhetischen Theorien widerlegt hat³⁹. Wie auch das oben angeführte Zitat belegt, bilden Moritz' ästhetische Schriften vor seinem italienischen Aufenthalt die Voraussetzung für den Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* und können mit Sicherheit auf eigene Überlegungen zurückgeführt werden⁴⁰. In diesem Sinne bildet im *Anton Reiser* auch die Künstlerproblematik, die zwar erst im letzten Teil besonders zum Aus-

³⁷ Vgl. zum Beispiel SAP, 113: “Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich selbst vollendetes Ganze sey”.

³⁸ Vgl. zum Beispiel Hans Pyritz: *Goethes römische Ästhetik*, a.a.O., S. 17-33.

³⁹ Vgl. dazu auch Schrimpf, Hans Joachim: *Karl Philipp Moritz*, a.o.O., S. 104.

⁴⁰ Zur Unabhängigkeit von Moritz' ästhetischen Theorien von Goethe vgl. auch Costazza, Alessandro: *Un saggio di Moritz all'epoca del suo soggiorno a Weimar. Ipotesi critica di revisione della datazione e dell'attribuzione del saggio goethiano “Aus der Zeit der Spinoza-Studie”*, Università degli Studi di Trento, Ricerche di Germanistica a cura di Italo Michele Battafarano n. 4, Trento 1993.

druck kommt und natürlich auch teilweise von den Unterhaltungen mit Goethe in Rom beeinflusst worden ist, die direkte Folge der Auseinandersetzung mit der Individualitätsproblematik, welche Moritz' Werk schon in der voritalienischen Zeit prägt. Diese Identitätsproblematik ist das Thema des ganzen Romans⁴¹.

Schon die ersten drei Teile von Moritz' Roman weisen auf die Aporie Anton Reisers hin. Für Anton entspricht die Kunst von Anfang an einem subjektiven "Lebensbedürfnis" und keinem autonomen "Kunstbedürfnis"⁴², aus diesem Grund kann er nicht zum höchsten Genuss der künstlerischen Hervorbringung gelangen und gerät aus dem psychischen Gleichgewicht. Seine Aporie besteht darin, dass er unter diesen Voraussetzungen weder ein 'echter' Künstler noch ein gesunder Mensch sein kann. Unter diesem Gesichtspunkt wird klar, dass Moritz auch die Diskussion über Kunst und 'Dilettantismus' aus einer psychologischen Perspektive betrachtet, die sein ganzes Werk prägt, wodurch er auch – wie Veget hervorgehoben hat – zum ersten Mal eine psychologische Dimension des 'Dilettantismus' eröffnet⁴³.

Unter diesen Prämissen ist die Stellungnahme des Schriftstellers zum 'Dilettantismus' auch anders als diejenige Goethes und Schillers. Während Goethe und Schiller in den 1799 verfassten und unveröffentlichten *Schemata über den Dilettantismus* "Nutzen und Schaden des Dilettantismus fürs Subjekt, sowohl als für die Kunst und für das Allgemeine der Gesellschaft"⁴⁴ sorgfältig abwägen und nach den verschiedenen Künsten tabellarisch ausarbeiten, konzentriert sich Moritz vornehmlich auf den schädlichen Einfluss eines 'falschen' Kunsttriebes auf die Seele des Individuums:

Während der kompromißbereite Goethe jedoch Vor- und Nachteile des Dilettantismus bedächtig gegeneinander abwägt, ist Moritz von einer rücksichtslosen Strenge, wie sie Goethe und Schiller sich erst zu einem späteren Zeitpunkt zu eigen machen sollten. Das hat seinen Grund darin, daß für Moritz seine ganze Existenz an der stellvertretenden Wahrheit der Kunst hängt. Ihre Heilsfunktion

⁴¹ In der Vorrede zum vierten Teil des *Anton Reiser* erwähnt der Erzähler mehrmals die vorigen Teile der Geschichte und betont somit die Kontinuität des Romans. Vgl. W, 1, 414.

⁴² W, 1, 504.

⁴³ Vgl. Veget, Hans-Rudolf: "Das Bild vom Dilettanten bei Moritz, Schiller und Goethe", a.o.O., S. 10.

⁴⁴ So schreibt Goethe in einem Briefkonzept an Wilhelm von Humboldt, vgl. WA, IV, 14, 98f.

aber vermag sie ihm nur zu erfüllen, wenn sie in sakraler Reinheit und Objektivität bewahrt werden kann, d. h. wenn sie nicht Funktion der pathologischen Wirklichkeit des Subjektes ist.⁴⁵

Moritz' 'Strenge' ist die Strenge des Seelenarztes und des Pädagogen. Die Stellungnahme des Schriftstellers zu 'falschem' und 'echtem' Dichtungstrieb kann und muss deswegen für eine persönliche und eigenständige gehalten werden: Bei ihm steht nicht nur die Autonomie des Kunstwerkes, sondern in erster Linie die Seelengesundheit des Künstlers im Mittelpunkt. Moritz liegt es am Herzen, die Zeichen eines 'falschen' und subjektiven Dichtungstriebes nicht nur im Sinne einer 'wahren Kunst' festzustellen, sondern sie auch allen jungen Leuten als pädagogische Warnung mit auf den Weg zu geben. So ist in *Die Leiden der Poesie* zu lesen:

Und gewiß ist nichts gefährlicher, als einem solchen täuschenden Hange sich zu überlassen; die warnende Stimme kann nicht früh genug dem Jüngling zurufen, sein Innerstes zu prüfen, ob nicht der Wunsch bei ihm an die Stelle der Kraft tritt, und, weil er diese Stelle nie ausfüllen kann, ein ewiges Unbehagen die Strafe verbotenen Genusses bleibt. [W, 1, 497]

Junge Leute, bei denen das Empfindungsvermögen für die Kunst vollkommen ist, denen es aber am Bildungsvermögen mangelt, laufen Gefahr, sich im Labyrinth des Selbstbetruges und der Unzufriedenheit zu verlieren. Den Wunsch zu dichten zu verwechseln mit der Kraft zu dichten, kann für Moritz zu einer gefährlichen Selbsttäuschung werden, welche den Frieden des Menschen mit sich selbst zerstören kann. So ist im Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* zu lesen:

Je vollkommener das Empfindungsvermögen für eine gewisse Gattung des Schönen ist, um desto mehr ist es in Gefahr, sich zu täuschen, sich selber für Bildungskraft zu nehmen, und auf die Weise durch tausend mißlungene Versuche, seinen Frieden mit sich selbst zu stören. [SAP, 79]

⁴⁵ Schrimpf, Hans Joachim: "Moritz • Anton Reiser", a.a.O., S. 127. Vgl. dazu auch NA, 21, 363: "Moritz ist in der Ablehnung des falschen Bildungstriebes allerdings noch konsequenter als Schiller, der sich vom Dilettantismus immerhin noch einigen Nutzen versprach. Moritz hat das unklare Verhältnis zur Wirklichkeit sogar mit rigoristischer Schärfe als pathologisch bestimmt".

Dieser Selbsttäuschung, die sein Leben zerstört, erliegt Anton Reiser nicht nur bei seinen Dichtungsversuchen, sondern auch bei seinen Schauspielerprojekten:

Er glaubte es könne ihm nicht fehlschlagen, weil er jede Rolle tief empfand, und sie in seiner eigenen Seele vollkommen darzustellen und auszuführen wußte – er konnte nicht unterscheiden, daß dies alles nur *in ihm* vorging, und daß es an äußerer Darstellungskraft ihm fehlte. – Ihm deuchte, die Stärke womit er seine Rolle empfand, müsse alles mit sich fortreißen, und ihn seiner selbst vergessen zu machen. – [W, 1, 422]

Anton Reiser vergisst sich selbst nicht über dem Kunstwerk. Er will in erster Linie aus 'Eigennutz' Künstler werden und glaubt, dass starke und tiefe Empfindungen ausreichen, um einen Schauspieler aus ihm zu machen. Wie wir wissen, handelt es sich aber dabei um eine Täuschung, denn Wünsche und Empfindungen des Subjektes können für Moritz niemals genügen, um die Stelle der Kraft auszufüllen, die zur Hervorbringung der Kunst notwendig ist:

Um seinetwillen wollte er die Lebensscenen spielen – sie zogen ihn nur an, weil er sich selbst darin gefiel, nicht weil an ihrer treuen Darstellung ihm alles lag. – Er täuschte sich selbst, indem er das für echten Kunsttrieb nahm, was bloß in den zufälligen Umständen seines Lebens gegründet war. – Und diese Täuschung, wie viele Leiden hat sie ihm verursacht, wie viele Freuden ihm geraubt! Hätte er damals das sichere Kennzeichen schon empfunden und gewußt, daß wer nicht über der Kunst sich selbst vergißt, zum Künstler nicht geboren sei, wie manche vergebene Anstrengung, wie manchen verlornen Kummer hätte ihm dies erspart! [W, 1, 443]

Wie aus diesen Zeilen deutlich hervorgeht, ist diese Verwechslung von persönlichen Wünschen und künstlerischer Kraft nicht nur für das Kunstwerk, sondern auch für den Künstler schädlich, der dadurch zu Misserfolgen sowie zur Unzufriedenheit mit sich selber verurteilt ist, denn er kann nicht zum höchsten Genuss des erstrebten künstlerischen Schaffensprozesses gelangen.

Zwischen Goethes und Schillers Kritik und Moritz' Theorien gibt es trotz dieser Unterschiede aber auch viele Berührungspunkte. Auch bei ihnen wie bei Moritz ver-

wechselt der 'Dilettant' das Objektive und das Subjektive, das Aktive und das Passive, "Bildungskraft" und "Empfindungskraft":

Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproducieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszustand in den er versetzt ist auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte. Das an das Gefühl sprechende, die letzte Wirkung aller poetischen Organisationen, welche aber den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt, sieht der Dilettant als das Wesen derselben an, und will damit selbst hervorbringen.

Ueberhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkenning das Passive an die Stelle des Activen setzen, und weil er auf eine lebhaftere Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können. [NA, 21, 60-61]

Der Kern dieser Kritik ist bei Goethe und Schiller und bei Moritz sehr ähnlich: Der 'Dilettant' verkennt sich selber und kann zwischen Kunst und Subjektivität nicht unterscheiden⁴⁶. Außerdem ist es sehr bezeichnend, dass sich Moritz in seinem unvollendeten und postum erschienenen Fragment *Die neue Cecilia* eines Gleichnisses bedient, das demjenigen von Schiller und Goethe sehr ähnlich ist. In einem Brief an seinen Freund Carlo Maratti, der eine literarische Darstellung des italienischen Malers und Radierers ist⁴⁷, schreibt der Marchese Mario folgende Worte:

Unsere Empfindungen an den Schönheiten der Natur und Kunst stimmten von unserer Kindheit an in einen Punkt zusammen, nur mit dem Unterschiede, daß Deine lebhaftere Empfindung immer zu dem Triebe nach der Darstellung überging, während daß die meinige sich mit dem ruhigen Genuß begnügte. *Du strebstest, die Rose nachzubilden, an deren Gestalt und Duft ich mich ergötzte.*⁴⁸
[W, 1, 771]

⁴⁶ Auch Costazza hebt den engen Zusammenhang zwischen Subjektivismus und Dilettantismus in Goethes und Schillers *Schemata* hervor. Vgl. *Genie und tragische Kunst*, a.o.O., S. 240 sowie S. 267ff.

⁴⁷ Vgl. W, 1, 1255.

⁴⁸ Hervorhebung der Verfasserin.

In dieser Charakterisierung ist der Unterschied zwischen bildendem Künstler und empfindendem Genießer wiederzuerkennen. Nur der Trieb nach Darstellung kann einen wahren Künstler wie Carlo Maratti ausmachen. Der Marchese kann dagegen als ein 'Dilettant' interpretiert werden, welcher sich mit dem Genuss der Kunst, mit dem Ergötzen an der Gestalt und am Duft der Rose begnügt. Was hat es aber mit dem Gleichnis der Blume auf sich? Wie kommt es, dass es in beiden Texten erwähnt wird? Moritz starb 1793 und konnte die *Schemata über den Dilettantismus* nicht kennen. Auf der anderen Seite ist es aber denkbar, dass Goethe Moritz' Gleichnis übernommen und für das 1799 entstandene Projekt benutzt hat⁴⁹. Wie dem auch sei, das Gleichnis der Blume ist ein deutlicher Hinweis auf die nahe Verwandtschaft zwischen Moritz' Theorien über den 'wahren' und 'falschen' Kunsttrieb und Goethes und Schillers *Schemata über den Dilettantismus*.

Darüber hinaus gibt es zwischen Moritz' Kritik und Goethes und Schillers Diagnose weitere Ähnlichkeiten. So ist etwa im Schema *Über den Dilettantismus – Lyrische Poesie* die Rede vom Schaden, den das Subjekt in der Dichtkunst vom Dilettantismus trägt. Diese erinnert unmittelbar an Moritz' Theorien:

Es ist hier [in der Dichtkunst] eine größere Gefahr als bei andern Künsten eine bloße dilettantische Fähigkeit mit einem ächten Kunstberufe zu verwechseln, und wenn dieß der Fall ist, so ist das Subjekt übler dran, als bei jeder andern Liebhaberey, weil seine Existenz völlige Nullität hat; denn ein Poët ist nichts, wenn er es nicht mit Ernst und Kunstmäßigkeit ist.

Dilettantism überhaupt schwächt die Theilnehmung und Empfänglichkeit für das Gute ausser ihm, und indem er einem unruhigen Productionstrieb nachgiebt, der ihn zu nichts vollkommenem führt, beraubt er sich aller Bildung, die ihm durch Aufnahme des fremden Guten zuwachsen könnte.⁵⁰

Die Existenz des Subjektes, das einem unruhigen Produktionstrieb in der Dichtkunst nachgibt und es nicht schafft, ein vollkommenes Kunstwerk hervorzubringen, hat

⁴⁹ Mit aller Wahrscheinlichkeit kannte Goethe Moritz' Fragment. Dafür spricht, dass sich Goethe selbst um 1802 mit dem Cäcilia-Stoff auch beschäftigen wird. Vgl. W, 1, 1249.

⁵⁰ NA, 21, Anhang, *Über den Dilettantismus* (7) *Lyrische Poesie*.

völlige "Nullität", weil es sich isoliert und sich allen Kontaktes zur Welt und aller Bildung beraubt. Ein Argument, das an Moritz' *Anton Reiser* denken lässt.

Nicht nur Goethe und Schillers Diagnose des Schadens für das Subjekt in der Dichtkunst, sondern auch ihre Analyse der Nachteile der Schauspielkunst für das Individuum ist Moritz' Kritik sehr ähnlich:

Karikatur der eignen fehlerhaften Individualität [...] Ewige Reizung zu einem leidenschaftlichen Zustand und Betragen ohne ein Gegengewicht. Nahrung aller gehäßigen Paßionen, von den schlimmsten Folgen für die bürgerliche und häusliche Existenz.⁵¹

Diese Zeilen könnten einen Kommentar zu Anton Reisers Existenz bilden. Wir erinnern uns, dass Moritz' Auffassung der Seelengesundheit auf der Harmonie der Seelenfähigkeiten basiert. Eine Individualität, die durch das Übermaß an Leidenschaften ohne Gleichgewicht charakterisiert ist, droht demzufolge zugrunde zu gehen. Deshalb darf auch die Liebe zum Schönen "nie Liebhaberey, nie unbegrenzte Leidenschaft werden, sonst erniedrigt sie unser Wesen, statt es zu erhöhen"⁵². Wie wir gesehen haben, führen Antons Selbstinszenierungen unter diesen Prämissen gerade zur von Goethe und Schiller beschriebenen "Karikatur der eignen fehlerhaften Individualität".

Dennoch unterscheidet sich Moritz' Einstellung zum 'Dilettantismus' in einem wesentlichen Punkt von Goethes und Schillers Kritik. Sicher gilt auch Goethes und Schillers Augenmerk teilweise dem Subjekt, dennoch kann man im Ganzen nicht übersehen, dass Goethes und Schillers Dilettantismuskritik im Vergleich zu Moritz' Diagnose letztlich von einer objektiveren und umfassenderen Perspektive aus erfolgt⁵³. Goethes und Schillers Kritik bezieht sich gleichwertig auf das Subjekt, auf

⁵¹ NA, 21, Anhang, *Über den Dilettantismus (9) Schauspielkunst*.

⁵² SAP, 168.

⁵³ In diesem Sinne schreibt auch Vaget, dass Moritz' Kritik am 'falschen' Dichtungstrieb und Goethes und Schillers Dilettantismuskritik zwar sehr viele Gemeinsamkeiten haben, dass sie aber darin voneinander abweichen, dass das Moment der Selbsttäuschung bei Goethe und Schiller im Gegensatz zu Moritz eher im Objektiven als im Subjektiven gesehen werde: Während sich nach Moritz der Dilettant vor allem über sich selbst täusche, erkenne er in der Sicht Goethes und Schillers in erster Linie den gesetzhaften Charakter der Kunst, vgl. Vaget, Hans Rudolf: "Das Bild vom Dilettanten bei Moritz, Schiller und Goethe", a.o.O., S. 26.

das Kunstwerk und auf das Allgemeine der Gesellschaft, während Moritz' Blick in erster Linie an der Seele des Subjektes orientiert ist. Anton Reisers subjektive Haltung zur Kunst ist nicht nur deswegen kontraproduktiv, weil sie zu keinem "vortrefflichen" Kunstwerk im Sinne Goethes führen kann, sondern auch und vor allem deswegen, weil sie für seine Seelengesundheit und demzufolge für die Entwicklung seiner Persönlichkeit schädlich ist. Für Moritz muss die Kunst eine Sphäre des Objektiven sein, damit sie nicht zur Funktion eines pathologischen Verhältnisses zur Wirklichkeit wird, das gerade in einer extremen Subjektivität seinen Grund hat. Somit rückt die zu heilende pathologische Subjektivität und nicht die Kunst ins Zentrum von Moritz' Überlegungen⁵⁴.

Nicht von ungefähr hat man in der Forschung mehrmals betont, dass die Kunstproblematik nicht die größte Frage des Romans sei. Moritz beschäftige sich nicht in erster Linie mit der Kunst, sondern mit deren Negativ- und Kontrastbild⁵⁵. Nicht die Kunst an sich, sondern die Verflechtung von Leben und Kunst, von 'Sein' und 'Schein' sei das Thema des Romans und der Kern von Antons Tragödie⁵⁶.

⁵⁴ Die Forschung hat eine Trennlinie zwischen Moritz' voritalienischen ästhetischen Aufsätzen und den Arbeiten in und nach Italien gezogen: Moritz' Beschäftigung mit Fragen der Kunsttheorie setze zwar schon vor der Reise nach Italien ein, werde jedoch erst danach zum bestimmenden Problemkomplex. Vgl. W, 2, 1285f. Auch wenn dem so ist, darf man aber nicht übersehen, dass Moritz die psychologische und anthropologische Perspektive, die seine Schriften durch und durch prägt und aus der er auch die Ästhetik betrachtet, in der nachitalienischen Zeit keineswegs ablegt. Besonders repräsentativ dafür ist der vierte Teil des *Anton Reiser*.

⁵⁵ Vgl. dazu Baioni, Giuliano: *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, a.o.O., S. 164. Die Künstlerproblematik könne zwar nicht für ein Zentralmotiv gehalten werden, sie bilde aber das Negativbild zur Geschichte des Anton Reiser, der wegen der gegebenen Umstände zu keinem Künstler, sondern nur zu einem selbstentfremdeten Menschen und zu einem 'Dilettanten' werden könne. Vgl. dazu auch Veget, Hans Rudolf: "Das Bild vom Dilettanten bei Moritz, Schiller und Goethe", a.o.O., S. 5-6. In Moritz' ästhetischem Schrift *Versuch einer Vereinigung aller schonen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* erfahre man sehr wenig darüber, was den "ächten Künstler" ausmacht und Moritz' Interesse richte sich stattdessen vor allem auf das negative Kontrastbild zum Künstler. Unter diesen Prämissen kommt Veget zur Schlussfolgerung, dass die schon vor der Reise nach Italien ausgeprägte und theoretisch mehrfach fundierte Grundfigur in Moritz' Ästhetik und Menschenbild der 'Dilettant' sei. Vgl. ebenda, S. 8-9.

⁵⁶ Catholy zeigt, wie zeittypisch Anton Reisers Theaterleidenschaft ist und kommt auch zur Schlussfolgerung, dass es sich nicht um ein Kunstproblem sondern um ein Lebensproblem handelt, und dass Leute wie Anton Reiser im Rausch theatralischen Schaffens oder Genießens allein die Begründung und Festigung ihres Ichs suchten, vgl. Catholy, Eckehard: *Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft*, a.o.O., S. 2-3. Schrimpf betrachtet zum Beispiel nicht die Kunst, sondern die Spaltung zwischen realer Existenz und Leben in der Idee als Erfahrung der modernen Gesellschaft, die unüberwindbare Spaltung von Sein und Bewusstsein, von Phantasieexistenz und Wirklichkeitserfahrung, als das zentrale Thema des Romans. Vgl. Schrimpf, Hans Joachim: "Moritz • Anton Reiser", a.o.O., S. 112.

Gerade diese Verflechtung von Leben und Kunst ist der 'Dilettantismus', gegen den sich Moritz' ästhetische Theorien wenden. Seine Schriften verwahren sich gegen eine Kunst, die – wie im Fall Anton Reisers – nicht vom Leben zu trennen und eine Funktion der pathologischen Wirklichkeit des Subjekts ist. Antons Darstellungstrieb kann nicht rein und autonom sein, weil er "ein Resultat seines Lebens und seiner Schicksale war, wodurch er von Kindheit auf, aus der wirklichen Welt verdrängt wurde"⁵⁷. Daher ist es Antons kümmerliches Leben, das ihn zur Kunst führt. Seine eigene bedrückte Existenz muss sich folglich von der Kunst schmarotzerhaft ernähren und kann ihr nicht das Opfer bringen, welches ein "echter Beruf" notwendig verlangt:

Weil er von seiner Kindheit auf *zu wenig eigene Existenz gehabt hatte*, so zog ihn jedes Schicksal, das außer ihm war, desto stärker an; daher schrieb sich ganz natürlich während seiner Schuljahre, die Wut, Komödien zu lesen und zu sehen. [...] Es war also kein echter Beruf, kein reiner Darstellungstrieb, der ihn anzog; Denn ihm lag mehr daran, die Szenen des Lebens in sich, als außer sich darzustellen. *Er wollte für sich das alles haben, was die Kunst zum Opfer fordert.* [W, 1, 442]

Wenn Anton Reisers 'falscher Dichtungstrieb' als Folge eines schmarotzerhaften Verhältnisses des Lebens zur Kunst zu erkennen ist, dann kann man behaupten, dass seine Pathologie gerade in der unauflösbaren Verflechtung von menschlicher und ästhetischer Ebene, von 'Leben' und 'Kunst' liegt.

Unter diesem Gesichtspunkt kann Anton Reiser zwar nicht als Künstler, aber als 'Dilettant' in der Kunst und im Leben betrachtet werden. Das Phänomen des 'Dilettantismus' beschränkt sich keineswegs nur auf die Kunstsphäre und ist nicht unbedingt als künstlerische Unfähigkeit zu verstehen, sondern als subjektivistische Haltung zur Kunst, als Verwechslung von Kunst und Leben, von Poesie und Subjektivität. Gerade deswegen kommt der Kunst in Moritz' Programm eine Heilsfunktion zu: Sie soll als antisubjektiver Raum der Objektivität und Reinheit gelten, in dem die Ganzheit des Menschen wiederhergestellt werden kann. Moritz' ästhetisches Pro-

⁵⁷ W, 1, 414.

gramm, so könnte man zusammenfassend festhalten, ist also eine offene Kampfansage an den gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden extremen Subjektivismus. Genauso basiert Moritz' anthropologisches Programm zur Heilung der Seelenkrankheiten auf dem antisubjektiven Grundsatz gelassener Objektivität des beobachtenden Psychologen bzw. Erzählers sowie auf der öffentlichen Diskussion über die menschliche Psyche. Diese hypertrophe Subjektivität wird damit sowohl zur Hauptkrankheit des modernen Künstlers wie auch des modernen Menschen insgesamt. Ihre Therapie heißt Objektivität, oder besser: Wiederherstellung des Gleichgewichts zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven. Der einzelne Mensch soll zu einer Gesellschaft, der Künstler zu einer 'Öffentlichkeit' finden.

Unübersehbar ist, dass sich diese Diagnose nicht nur auf Antons persönlichen Fall, sondern auf eine ganze individualistische Generation bezieht, für welche Kunst und Existenz zum Problem geworden sind. Die Diskussionen über Kunst und 'Dilettantismus' hätten in einer früheren Epoche kein Fundament gehabt. Diese Debatte kann nur verstanden werden, wenn sie im Rahmen der extremen subjektiven Richtung der neuen Epoche betrachtet wird, in der Kunst genauso wie Leben am ästhetischen Subjektivismus zu scheitern droht⁵⁸.

Indem Moritz das Phänomen des 'Dilettantismus' aus einer psychologischen Perspektive betrachtet, bezieht er zu dieser Zeitdiskussion eine besondere und eigene Stellung, die ihn von Goethe und Schiller unterscheidet. Wie wir gesehen haben, ist Moritz' Kritik an einer subjektiven Kunsteinstellung in erster Linie als Kritik an einer pathologischen und Leben zerstörenden Einstellung zu Kunst und Leben und nicht als Kunsttheorie zu interpretieren.

Diese neue psychologische Betrachtungsweise des 'Dilettantismus' kann insofern als 'antisubjektivistisch' bezeichnet werden, weil sie die Ausschaltung der extrem subjektiv gewordenen und deshalb pathologischen Wirklichkeit des Künstlers aus der Kunst zum Ziel hat. So 'antisubjektivistisch' Moritz' Perspektive auch ist, so sehr legt sie aber auch ein potenziertes Interesse für das Subjekt an den Tag, das vor

⁵⁸ In diesem Sinn interpretiert Costazza den 'Dilettantismus' als "ein durchaus historisches, nur unter bestimmten, geschichtlichen Bedingungen mögliches Ereignis, d. h. im engeren Sinne ein Phänomen der Goethezeit". Vgl. *Genie und tragische Kunst*, a.o.O., S. 216ff.

einer seelen- und lebenszerrüttenden Selbsttäuschung zu retten ist. Demzufolge steht in Moritz' ästhetischen Theorien nicht etwa die Objektivität der Kunst, sondern die Seelengesundheit und die harmonische Entwicklung des zu rettenden Subjekts im Mittelpunkt.

Im Namen des 'Antisubjektivismus' – aber zugleich von der Warte eines lebhaften Interesses für die menschliche Seele und einer großen Aufmerksamkeit für das Individuum aus – wehrt sich Moritz gegen eine übermäßige Ichbezogenheit, die für den Auslöser einer Zeitkrankheit gehalten wird. In diesem Sinn schließen sich 'Antisubjektivismus' und 'Subjektivismus' im Denken dieses Autors nicht aus. Vielmehr: Die grundlegende Denkfigur des 'subjektiven Antisubjektivismus' prägt Moritz' ganzes Werk.