

Karl Philipp Moritz : zur Neuausgabe seiner ästhetischen Schriften

Autor(en): **Stern, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **43 (1963-1964)**

Heft 5

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161495>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

die täglich das Los ziehen, wer sich als Nächster zur Rettung der andern dem Tode opfern muß. Der Ausdruck der schreckenserfüllten Gesichter der erschöpften Schiffbrüchigen erlöscht in der Trostlosigkeit des ewig gleichen, dunklen Meeres. Eine einmalige, unvergleichliche Meeresdeutung ist hier aus dem Pinsel des Romantikers hervorgegangen.

In zwei Fassungen, wie Delacroix überhaupt fast jedes Thema mehrmals abwandelte, ist die Darstellung aus Walter Scotts *Ivanhoe* in die Ausstellung gelangt, mit dem Raub der Rebekka aus der brennenden Burg, eine ritterlich mittelalterliche Szene von Frauenraub, die im dramatischen Ton mit den Kampfszenen aus Marokko zusammenstimmt. Neben allen diesen Erinnerungen aus Dichtung, Geschichte, Religion und arabischer Welt malte der Künstler immer auch Bildnisse, Porträts von Verwandten und Freunden, von Chopin und George Sand und auch von sich selbst. Er fand das Porträtmalen mühsam, weil hier die Bewegung fehlte, doch blieb er als Beobachter und als Psychologe seinen Modellen nichts schuldig. In dem Selbstbildnis von 1830 erscheint er in eleganter Tenue, mit schwarzem, gelocktem Haar, die Augen sinnend, brennend, scharfblickend, der Mund voller Leben, gewisse träumerische Züge von hellster Intelligenz durchwirkt. Spätere Bildnisse zeigen den männlichen Kopf zu einem Charakter vermauert, hinter dessen Verschlossenheit und Stolz das heiße Herz, die zarte Empfindung und die unermüdlich tätige Phantasie kaum mehr spürbar werden.

Karl Philipp Moritz

ZUR NEUAUSGABE SEINER ÄSTHETISCHEN SCHRIFTEN

MARTIN STERN

Anfang Dezember 1788 wurde in Goethes Haus zu Weimar der heimkehrende Romfahrer Karl Philipp Moritz liebevoll aufgenommen und bis Ende Januar beherbergt. Goethe hatte an Frau von Stein schon zwei Jahre zuvor aus Italien geschrieben: «Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir, von derselben Art, nur da vom Schicksal verwahrlost und beschädigt, wo ich begünstigt und vorgezogen bin.» Ein beachtenswertes Zeugnis!

Moritz war eine sonderbare Figur. Er stand zwischen den literarischen Schulen und Richtungen und scheint auch keinem Fach allein zuzuweisen, da er sich bis zu seinem Tode sowohl als Dichter als auch als Lehrer, Kunsthistoriker, Ästhetiker, Grammatiker und Psychologe betätigte.

Sohn eines pietistischen Militärmusikanten im Hannoverschen, hatte er sich unter armseligsten Bedingungen notdürftig da und dort gebildet, war schließlich Professor und Konrektor am Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin geworden, fühlte sich dort aber trotz ausgedehnter journalistischer Nebentätigkeit eingengt und reiste, halb heimlich wie Goethe, kurz vor diesem im Herbst 1786 nach Rom. Er bedurfte dabei zwar keines Pseudonyms wie der weltberühmte Verfasser des «Werther», war aber unter den Deutschen auch bereits recht bekannt, vor allem als Autor der ersten drei Teile seines Hauptwerkes, des autobiographischen Jugendromans «Anton Reiser». Zwei Epochen lagen hinter ihm: Im Jahre 1782 hatte ihn, wie noch andere wandernde Genies, eine Fußreise durch das gelobte Land der Stürmer und Dränger, England, geführt, worüber er einen erfolgreichen Bericht verfaßte. Dann trat er als Lehrer, Rezensent, Herausgeber und Redaktor in Berlin mit den Aufklärern um Moses Mendelssohn und Nicolai in Verbindung, wurde Freimaurer, huldigte der «Wonne des Denkens» und bemühte sich redlich, ein nützliches Glied der Gesellschaft zu sein. Seine Fahrt nach Italien führte ihn weg vom schwärmerischen wie vom vernünftelnden Geist seiner Jugend; er kam als ein Verwandelter zurück. Die ihm verbleibenden Mannesjahre standen im Zeichen einer neuen Idee: der Klassik. Noch stärker als die Denkmäler der Antike oder die italische Landschaft scheint Moritz die Begegnung mit Goethe beeindruckt und geprägt zu haben; Goethe war fortan sein menschliches wie künstlerisches Vorbild, bei dem er leben und denken zu lernen versuchte und auch später, in Zeiten erneuter Verwirrung, auf eigentlichen Erbauungsreisen in Weimar Zuspriech fand. Schiller machte sich darüber lustig. Doch dieser Kult zeitigte Früchte. So brachte Moritz, neben vielem anderen, als reifstes Werk seine Schrift «Über die bildende Nachahmung des Schönen» aus Italien zurück; sie gehört zu den echtsten und gedankenreichsten Bekenntnissen klassischen Geistes.

Ein Armbruch des immer fast mittellosen jungen deutschen Kunstbessenen bei einem gemeinsamen Ausritt im November 1786 hatte Goethes Hilfsbereitschaft erweckt. Die sich ergebenden langen Gespräche am Krankenbett fanden im folgenden Jahr, oft im herrlichen Garten der Villa Borghese, ihre intensive Fortsetzung. Es ist bemerkenswert, daß dabei nun auch Moritz, der Goethe in Briefen seinen «Wärter, Beichtvater und Vertrauten» nannte, auf den ihm doch in allem Überlegenen fördernd zu wirken begann; dies bestätigt der ja vom nur Privaten gereinigte, objektivierende Bericht der «Italienischen Reise»: Gemeinsam entwickelten sie Goethes Idee der Urpflanze, und Moritz zeigte dabei seinen scharfen Verstand. Goethe schrieb an der Verfassung der «Iphigenie» und sah sich belehrt durch Moritzens «Versuch einer deutschen

Prosodie», dessen 1786 erschienene, dem König von Preußen gewidmete Verslehre. Auch Menschliches verband die beiden, obgleich in der Kunst der Lebensführung Moritz von Goethe alles, Goethe von Moritz nichts zu lernen hatte: Jeder hing vielleicht ähnlichen Gedanken an eine zurückgelassene Geliebte nach, zu der er in einem ungelösten Verhältnis stand. Moritz war unsicher, launisch, empfindlich, ehrsüchtig, unstet und in keinem Fach gründlich gebildet. Doch seine Wahrheitsliebe, die er in schonungslosen Selbstgerichten über seine Gefühle, Ideen und künstlerischen Leistungen ständig wach hielt, beeindruckte wohl auch Goethe. Er war zudem als aufrichtig Strebender und Suchender auf dem Weg zu vielem, was Goethe damals eben erst erworben hatte, und wirkte daher brüderlich verwandt durch Gefahr und Ziel. Das mag diese merkwürdige Freundschaft in jenem tiefen, keiner Erklärung bedürftigen Bereich der reinen Sympathie begründet haben. Moritz erfuhr die ganze menschliche Wärme und Güte, deren Goethe fähig war; dafür wurde er sein damals wohl einsichtsvollster, empfindungsreichster und scharfsichtigster Deuter und Prophet.

Nachdem Moritz der Entfaltung von Goethes Metamorphosenlehre beige-wohnt hatte, übertrug er als einer der ersten den damit verbundenen Organismusgedanken konsequent auf die Kunst und entwickelte anhand der schon entstandenen und vor seinen Augen sich bildenden Goetheschen Werke seine Theorie des Schönen, der nun auch der strenge Schiller seine Anerkennung zollte. Wir finden darin Kants Versuch fortgesetzt, das Nützliche vom Schönen, an dem wir «interesseloses Wohlgefallen» empfinden, zu trennen; gleichzeitig aber mit diesem Freispruch der Kunst von jedem platt erbaulichen oder belehrenden Dienst ging bei Moritz ihre Verankerung in einer höheren Form der Sittlichkeit. Das Schlagwort der sogenannten wertfreien Ästhetik ist für die deutsche Klassik unangebracht; denn sowohl die Hervorbringung als der Genuß des Schönen setzt in ihr einen sittlichen Zustand voraus; das Schöne dient als formende Kraft der Bildung *auch* des Charakters; es fordert ein ganz bestimmtes Weltverhalten und wird damit eine erzieherische Kraft. So lesen wir in Moritzens Hauptschrift «Über die bildende Nachahmung des Schönen» den Kernsatz: «Was uns daher allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand; *vorhergegangne rubige Betrachtung der Natur und Kunst, als eines einzigen großen Ganzen*, das in allen seinen Theilen sich in sich selber spiegelnd, da den reinsten Abdruck läßt, wo alle Beziehung aufhört, in dem ächten Kunstwerke, das, so wie sie [= die Natur], in sich selbst vollendet, den Endzweck und die Absicht seines Daseyns in sich selber hat. —»

Moritz durchdachte und formulierte diese Idee des in sich selbst ruhenden, organisch gewachsenen, das Naturganze spiegelnden Kunstganzen mit einer solchen Unduldsamkeit gegenüber allen zerstückelnden, analytischen Schönheitstheorien früherer Art — auch Winckelmanns berühmte Erklärungen anti-

ker Bildwerke fielen darunter —, daß sich Goethe erheitert gewundert haben muß über so viel theoretisierende Leidenschaft; das scheint wenigstens aus einem seiner Briefe an J. H. Meyer hervorzugehen, worin es heißt: «Dank für die Zeichnung der Figuren von der Vase. Es ist eine kostbare Composition. Oder wie Moritz will, man soll nicht Composition sagen, denn solch ein Werk ist nicht von *außen zusammengesetzt*, es ist von *innen entfaltet*.»

Goethe fügte sich in seiner läßlichen Art ja gern auch sehr eigenwilligen Deutungen seiner Werke, wenn sie aus einem spürbaren Lebensantrieb stammten. Und damit trat nun Moritz ebenfalls hervor. Er, der in den siebziger Jahren in seiner wilhelm-meisterlichen Theatromanie hatte Schauspieler werden wollen und, abgewiesen durch den berühmten Direktor Ekhof, mit dem Gedanken umgegangen war, nach Weimar zu pilgern und sich dem Dichter des «Werther» als Kammerdiener anzutragen, machte sich jetzt zum überlegenen Erklärer desselben Romans, der ihn in seiner Jugend so völlig überwältigt hatte. Schon in Italien arbeitete Moritz an einer längeren Interpretation, und im Kreise der Weimarer Damen hielt er dann eigentliche Vorlesungen; wiederum leitete ihn seine klassische und doch ganz persönliche Konzeption der Literatur:

Aus einem ihm als chaotischem Menschen angeborenen Ordnungsbedürfnis (und weil er in Berlin eine Professur erhoffte) hatte er schon in Rom mit dem eifrigen Studium der Perspektive begonnen. Nun übertrug er das damit verbundene geometrische Sehen und Denken von der Architektur auf die Dichtung: Fluchtpunkt, Schwerpunkt, Mitte; das, wovon alles abhing, worauf alles hinauslief und worum sich alles drehte, galt es nach Moritz aufzuspüren. Das war konkreter und formaler als Herders Verlangen nach einer Einstimmung des Lesers, der in den Geist des Werkes einzutauchen habe; Moritz verlangte gerade nicht die Selbstpreisgabe des Betrachters, sondern Distanz. Von seinem Angelpunkt aus, meinte er, ließe sich stets das Ganze erkennen und dann die Zuordnung und das Zusammenspiel der Teile überblicken; und darin liege das Geheimnis aller Kunst. So soll Moritz in Weimar den «Mittelpunkt» des «Egmont», des «Clavigo», ja des «Götz» bestimmt und damit großen Beifall geerntet haben. Leider ist uns nur seine Schrift über «Werther» erhalten. Sie trägt den Titel «Über ein Gemälde von Goethe» und lohnt noch heute die Lektüre. Die Überschrift ist in doppeltem Sinn charakteristisch: Einmal zeigt sie Moritzens Vorliebe, aus der «gegenseitigen Erhellung der Künste» (ein Schlagwort einer literaturkritischen Schule unseres Jahrhunderts) Einsichten zu gewinnen; ferner enthält sie bereits die These seiner Interpretation: Goethe hat nach Moritz in «Werther» ein Seelenbild einer scharf beobachteten tragischen Entwicklung gemalt und damit das geleistet, was den Helden des Romans gerettet hätte und was ihm versagt war: Ausdruck und Darstellung eines Inneren. Denn Werther ist ein verhindertes Maler. Er schreibt zwar — und dies vielleicht im Widerspruch zur Konzeption — die beredtesten Briefe über seine Lage; er findet reichlich Worte für fast alles, was ihn bedrängt. Aber Worte

waren nicht das ihn erlösende Medium der Mitteilung; sein Unglück entsprang einem irregeleiteten Kunsttrieb; er glaubte sich zum bildenden Künstler berufen, ohne es zu sein.

Diese Deutung ist ebenso einseitig wie originell. Moritz hat darin seine eigene Problematik gespiegelt: Zur Einsicht des Ungenügens als Schauspieler und Dichter führte er auch seinen Helden Anton Reiser im 1790 erschienenen vierten Teil seines «psychologischen Romans». Die Begegnung mit Goethe hatte ihm gezeigt, welches die Kennzeichen echter Künstlerschaft sind. Eine Hauptleistung der Schrift über das Schöne war die klar dargestellte Erkenntnis zweier ästhetischer Typen und ihre Trennung, die er mit größtem Feingefühl vollzog: an sich selbst wie an Werther hatte er den letzten Endes nur mit Empfindungs- und Aneignungskraft ausgestatteten Menschen, an Goethe aber den wahren, mit Gestaltungs- und Ausdruckskraft begabten Künstler kennengelernt.

Wenn der erste der beiden seine Beschränktheit einsieht und annimmt, wird auch er Großes leisten, und zwar als Interpret; er wird damit quasi zum Negativ des Dichters, zu seiner Hohlform. Goethe hat dies bei Moritz mit den Worten festgehalten, er sei ein «seltsames Gefäß, das, immer leer und inhaltsbedürftig, nach Gegenständen lechzte, die er sich aneignen könnte». Moritz spürte dies an sich selbst. Nach Goethes Abreise aus Rom allein, schrieb er seinem Mentor am 9. August 1788, wie sehr er seinen Umgang vermisse, vor allem, wenn er gelöst und heiter sei; dann sehe er die Welt fast wie mit Goethes Auge, welches die Schönheiten des Ortes so vollkommen «in sich gefaßt und in sich vereinigt» habe. Damit wird nun noch ein Zweites sichtbar: Nicht nur den Inhalt seines Denkens und Lehrens, auch das Instrument übernahm er. Goethes Auge als reiner Spiegel, von dem die richtige Art der Spiegelung abzulesen war — in diesem Sinn wurde hier ein Überlegener einem Unselbständigen, ein Reicher einem Bedürftigen alles, «was ein Mensch einem Menschen nur seyn kann», wie Moritz seinem Verleger und Geldgeber glücklich gestand. Das Schauen und Fühlen mit Goethes Organen befähigte ihn zu erstaunlichen Leistungen als sein Interpret. Sein Brief an den Dichter vom 6. Juli 1789 legt auf schönste Weise davon Zeugnis ab. Er zeigt auf kleinem Raum Moritzens ganze Kongenialität:

Sie wollten sich nur «Lebensbriefe» schreiben, entschuldigt der Anfang ein längeres Schweigen; und zu einem solchen sei er eigener Umstände wegen bisher nicht fähig gewesen, jetzt aber wohl. Es dränge ihn, zu sagen, wie sehr ihm «Tasso» «Beruhigung und Freude» gebe: «Beruhigung, weil ich einen Punkt sehe, wo das Qualenvollste und Drückendste der menschlichen Verhältnisse in die mildeste Erscheinung sich vollendet; und Freude, weil dieser Vollendungspunkt mir so nahe erschienen ist. [...] Der Tasso ist nun einmal das höchste Geistige, die zarteste Menschheit, welche auch von der sanftesten und weichsten Umgebung gedrückt, sich ihrer Auflösung nähert; welche den

Schwerpunkt verlohren hat, der sie an die Wirklichkeit heftet, und daher auch erst in der Erscheinung ihre eigentliche Vollendung erreichen konnte. Die tragische Darstellung dieses Zarten, Geistigen, auf dem Punkte, wo es sich jammernd ablöst, und in sich selbst versinkt, ist gewiß das Höchste der Poesie, bei der freilich das Tiefste nicht minder schön ist, sobald die Möglichkeit zu dem Höchsten einmal in der Seele daliegt. Die Prinzessin und Leonore sprechen gleich am Anfang die größten Menschenverhältnisse unmerklich in jeder Zeile aus, und sagen sich über sich selbst und über Tasso das Feinste und Größte, was Menschen sich einander über sich selbst und über einen dritten sagen können, und so ist die erste Auseinanderlegung des Stücks selbst schon der interessanteste Anfang dazu, der schon für sich selbst in gewisser Rücksicht ein schönes Ganze ausmacht, so wie jede einzelne Zeile nur ein erneuerter Wiederhall dieses harmonischen Ganzen ist, und daher an sich einen sprüchwörtlichen Werth erhält, welcher macht, daß sie von gebildeten Lippen wieder-tönt, und ins Leben eingreift.»

Damit ist das am Anfang dieser Darstellung berührte Thema des Einbezugs der Dichtung ins Leben wieder gegenwärtig. In eigenwilliger Formulierung löst der Schluß des Briefes das scheinbare Paradox der Lehre einer in sich selbst ruhenden und doch gerade dadurch sittlich wirkenden Kunst auch hier auf, wenn Moritz fortfährt:

«Diese Dichtung wird aber überhaupt, ohngeachtet ihrer Zartheit, ins Leben eingreifen, weil sie die Ehrfurcht für das Zarte und Schöne, welche doch einmal wirklich statt fand, zum Hauptgegenstande der Darstellung macht, und auf manche Wangen Schamröthe hervorlocken wird, die dem Gefühl für das, was seinen Werth in sich selber hat, noch nicht ganz abgestorben sind.»

Moritzens kritische Begabung bewährte sich aber auch außerhalb von Goethes Werk. Einst bat ihn der noch unbekannte Jean Paul um eine Empfehlung. Auf Grund der wenigen Zeilen des Gesuches spürte Moritz offenbar, wer ihm hier schrieb. Sein Bruder berichtete darüber: «Das ist sonderbar, sagte er, das ist kein unbekannter Gelehrter, das ist Goethe, Herder, Wieland, irgend ein solcher, der mich nur durch eine fremde Hand in Versuchung führen will. Aber nein, fuhr er fort, als er einige Blätter des Manuskriptes [der «Un-sichtbaren Loge»] gelesen hatte, das begreif' ich nicht, der ist noch *über* Goethe, das ist ganz was Neues.»

Dieser Ausspruch bedeutete kaum eine Untreue gegenüber Goethe; er stellte aber mit instinktiver Sicherheit und spontan die unverwechselbare Eigenart und den Rang von Jean Pauls Genie fest. Moritzens eigener allegorischer Roman «Hartknopf» zählte umgekehrt zu Jean Pauls «Schoßbüchern». Auch Romantiker standen unter seinem Einfluß. Es finden sich Anklänge bei Schleiermacher und Novalis, vor allem aber bei Wackenroder und Tieck, die, neben W. v. Humboldt, gemeinsam seine Berliner Akademie-Vorlesungen besuchten.

Nach Berlin kehrte Moritz 1789 mit Goethes und des Herzogs von Weimar tatkräftiger Hilfe ehrenvoll zurück. Eine Empfehlung beim König von Preußen verschaffte ihm die erhoffte Professur; schließlich erhielt er den Titel eines Hofrats. So fand sich der so lange finanziell wie beruflich Bedrängte endlich geachtet; er blieb aber für sein ganzes, nur noch kurzes Leben — er starb wie Schiller an der Auszehrung — ruhelos und wenig glücklich. Seine Ehe mißlang und brachte ihm keine Kinder. Sein zu hastig publiziertes, überall verstreutes, immer wieder zerstücktes und für andere Gelegenheiten wieder anders zusammengesetztes schriftstellerisches Werk geriet bald nach seinem 1793 erfolgten Tod in Vergessenheit. Besser ging es nur der oft aufgelegten «Götterlehre», einer griechisch-römischen Mythologie. Nie ganz außer acht fiel auch sein «Anton Reiser», den Schopenhauer, Heine und Hebbel schätzten. Durch einen Neudruck wieder verbreitet wurde vor der Jahrhundertwende die Schrift «Über die bildende Nachahmung des Schönen», etwas später die «Reisen eines Deutschen in England». Die ungezählten übrigen sprachphilosophischen, pädagogischen, linguistischen, kritischen, archäologischen und psychologischen Schriften aber blieben ungesammelt. Eine 1909 erschienene Studie von Hugo Eybisch brachte endlich einen verlässlichen Lebensbericht und eine gründliche Bibliographie, zu einer Edition des weit Zerstreuten und Vergessenen jedoch entschloß sich niemand.

*

So blieb es, bis erfreulicherweise vor einem Jahr Hans Joachim Schrimpf Moritzens «Schriften zur Ästhetik und Poetik» neu herausgab¹. Der reiche Band von über vierhundert Seiten enthält Verschiedenartiges. Sein Titel ist ein Notbehelf, seine Zusammensetzung nicht völlig überzeugend: Die ersten Abhandlungen gehören in das Gebiet der Moral- und Experimentalpsychologie und kaum zur Poetik und Ästhetik. Doch liest man auch sie mit Gewinn; denn sie zeigen indirekt, wie mühsam sich Moritz von der aufklärerischen Lehre der Nützlichkeit der Kunst losringt zur Anerkennung ihres Eigenwertes. — Diese Erkenntnis wird allerdings erschwert durch die nicht rein chronologische Gliederung des Bandes: Er bringt nach etwa vierzig bis heute überall verstreuten Einzelaufsätzen, deren Sammlung den Hauptwert der Edition ausmacht, Auszüge aus zum Teil wieder früheren Schriften sowie am Schluß Rezensionen des Kritikers Moritz, darunter den Verriß von Schillers «Kabale und Liebe», der das früheste aufgenommene Dokument Moritzscher Schriftstellerei darstellt. So muß sich ein an der Entwicklung des Autors interessierter Leser die Reihenfolge etwas mühsam rekonstruieren.

Leider sind im Apparat nicht alle Werke von Belang verzeichnet. So gewinnt man keinen Überblick über das Weggelassene. Nun fehlen aber im vorliegenden Band sämtliche Frühschriften, das Produkt eines halben Jahrzehnts literarischer Tätigkeit. Sicher liegt Moritzens Hauptbedeutung als Theoretiker

in seinen Beiträgen zur klassischen Ästhetik; doch man möchte verfolgen können, wie er dazu gelangte. Beschreitet man schon den an sich etwas fragwürdigen hier gewählten Weg der auszugsweisen Wiedergabe interessanter Partien aus längeren Texten (wie dem Italienbericht, der Verslehre, Götterlehre, Stillehre), so leuchtet nicht ein, warum die «Unterhaltungen mit meinen Schülern» (1780), die «Kleinen Schriften die deutsche Sprache betreffend» (1781), die philosophisch-tiefsinnige und reizvoll aufgebaute «Deutsche Sprachlehre für die Damen» (1782), die «Reisen eines Deutschen in England» (1783) und ein Aufsatz von so großem Interesse wie «Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Mosis» (1784) ganz unberücksichtigt bleiben mußten. Es sei hier nachdrücklich auf sie verwiesen.

Die Liste mit Sekundärliteratur über Moritz scheint sehr vollständig; sie verzeichnet sogar noch nicht Erschienenes. Eine möglichst getreue Bibliographie der Moritzschen Schriften wäre nützlicher gewesen.

Zum Schluß sei noch ein Wunsch geäußert: Moritz erscheint in diesem trotz Einwänden begrüßenswerten Band als bedeutender Theoretiker, aber er war und bleibt daneben bei aller eigenen Resignation ein bemerkenswerter Poet. Noch vor seinen psychologischen Schriften verdienen sein Drama «Blunt oder der Gast» (1780/81) und die köstliche Hartknopfiade, «Andreas Hartknopf. Eine Allegorie» (1786) und «Andreas Hartknopfs Predigerjahre» (1790) eine Neuausgabe. «Hartknopf», urteilte Moritzens Bruder, sei mehr als alle anderen Bücher «ein treuer Abdruck seines Innern»; er habe «alle seine Lieblingsideen darin aufgestellt». Und dieses Urteil war nicht aus der Luft gegriffen.

Schrimpf hat uns in der Reihe der Neudrucke der Sammlung Metzler eine gut kommentierte Ausgabe von Moritzens letzter Erzählung «Die neue Cecilia» geschenkt, die im Dezemberheft 1962 dieser Zeitschrift kurz erwähnt worden ist. Möchten ihr andere folgen; denn neben dem theoretischen muß der poetische Moritz seinen Platz behaupten.

¹ Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Hans Joachim Schrimpf. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962. (Neudrucke Deutscher Literaturwerke. Neue Folge 7. Herausgegeben von Richard Alewyn und Rainer Gruenter.)