

Nachwort

»Leider ist der ›Andreas Hartknopf‹«, schrieb Arno Schmidt in seinem Moritz-Feature »Die Schreckensmänner« in den fünfziger Jahren, »– vom rein dichterischen Standpunkt aus dem ›Reiser‹ zumindest ebenbürtig, vielleicht gar überlegen – dem Durchschnittsleser absolut unzugänglich. [...] Diese 200 Seiten durch eine billige Handausgabe nicht nur dem Forscher, sondern auch dem Genießenden wieder erreichbar zu machen, wäre ein Unternehmen, zum 200. Geburtstag seines Verfassers mehr als angebracht: so reichlich wuchern die genialen Bücher in unserem Deutschland wahrlich nicht, als daß man auch nur eines davon leichtfertig dürfte ausgehen lassen!«¹

Dem *Hartknopf* ist es ergangen wie so manchem ›zweiten‹ Roman, dem im Schatten eines kanonisch gewordenen ›ersten‹ Werks seines Autors nur wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde. Wie etwa Gottfried Kellers *Martin Salander* (1886) im Vergleich mit dem *Grünen Heinrich* (1854/1855; zweite Fass. 1879/80) oder Adalbert Stifters *Witiko* (1865–67) verglichen mit dem *Nachsommer* (1857) eine sehr viel weniger zahlreiche Leserschaft fanden, so wird das literaturgeschichtliche Bild von Karl Philipp Moritz (1756–93) viel mehr durch den psychologischen Roman *Anton Reiser* (1785–90) bestimmt als durch die zeitgleich erschienenen beiden Romane *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie* (1786) und *Andreas Hartknopfs Predigerjahre* (1790). Zweifellos macht es der *Anton Reiser* seinen Leserinnen und Lesern einfacher als der *Hartknopf*, eine Rezeptionsposition dem Text gegenüber einzunehmen, erzählt er doch, allem bisweilen auch monotonen Auf und Ab in der Biographie seiner Titelfigur zum

¹ Arno Schmidt, »Die Schreckensmänner. Karl Philipp Moritz zum 200. Geburtstag«, in: ders., *Dya Na Sore. Gespräche in einer Bibliothek*, Karlsruhe 1958, S. 357–390, 390.

Hartknopf in seiner literarischen Verfasstheit und Eigentümlichkeit begreifen zu können, bedarf es eines genaueren Blicks.

Während Jean Paul den *Hartknopf* zu seinen »Schoos-Bücher[n]«, die er auswendig könne, zählte,⁴ reagierte die zeitgenössische Kritik zwiespältig bis irritiert. In der *Allgemeinen Literatur Zeitung* heißt es 1786 über den ersten *Hartknopf*-Band:

Der Baysatz auf dem Titel: *eine Allegorie*; die Vignette, ein Sphinx; das Motto: *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem*; und der Vorbericht: *Der Buchstabe tödlet, aber der Geist macht lebendig*, zeigen es deutlich genug, dass er seinen Lesern hier wichtige Wahrheiten unter dem Schleier eines Romans zeigen wollte; [...] Allein, wer nicht schon ganz gewohnt ist, hochklingende, aber nichtssagende Worte für wichtige Sachen anzunehmen, welches freylich heutzutage leider! so viele sind; der wird, wenn er dies Buch durchgelesen hat, noch immer fragen, was denn eigentlich der Vf. unter diesem Schleier verborgen habe, oder wohl gar vermuthen, dass der Vf. dies am Ende wohl selbst nicht wissen mag.⁵

Und in einer Rezension der *Predigerjahre* von 1790 liest man:

Man wandert durch Tropen, Bilder, Allegorien, Mystik eine Zeitlang fort... Wenn man aber mühsam Sinn sucht und gar keine deutliche Vorstellung abgewinnen kann, wenn man ganze Seiten ohne Verstand liest, nicht sieht, wie es zusammenhängt, oder zu deutlich sieht, daß es nicht zusammenhängt, daß es nichts als Galimathias ist: so wird der geduldigste Leser verdrüsslich.⁶

⁴ Jean Paul an Johann Christian Conrad Moritz, 30. 10. 1795; zit. nach: Schrimpf (Hrsg.) 1968, S. 437.

⁵ *Allgemeine Literatur Zeitung* 136 (1786), S. 472.

⁶ Zit. nach: Michael Voges, *Aufklärung und Gebornis: Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung der Gebornismaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1987, S. 516.

Traumartigkeit, »Manier«, fehlende Klarheit und fehlender Sinn, sind weitere gegen den *Hartknopf* erhobene Vorwürfe.⁷ Für den Kritiker der *Allegorie* in den *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen* ist der Befund der »Schwärmerey« nicht negativ gemeint, verweist er doch darauf, dass ihm das Buch noch einige Tage nach der Lektüre beschäftigt habe.⁸ Der *Rezensent*, der die *Predigerjahre* 1791 in der *Allgemeinen Literatur Zeitung* besprach, erhofft sich zwar zum besseren Verständnis des Romans weiteren Anschluss durch die Veröffentlichung von Hartknopfs Briefwechsel, zeichnet aber ein gleichwohl von einer gewissen Radlosigkeit geprägtes positives Bild, wenn er konstatiert:

Bald hoch einherfliegende Phantasie, bald weisheitsvolle Aphorismen, jetzt Rührung des Herzens, und dann Erschütterung des Zwerchfells, Naturzüge und Bizarrerien der Laune, Neuheit der Bilder und Kühnheit der Gedanken geben auch dieser Fortsetzung der *Hartknopfschen* Biographie das Gepräge der Originalität.⁹

Vielstimmig sind auch die Versuche der späteren Interpreten, die *Hartknopf*-Romane an ihren literaturgeschichtlichen bzw. -systematischen Ort zu stellen. Während Ludwig Geiger, der 1886 den Text edierte, in ihm nur einen Stoff- und Motivquelle für den *Anton Reiser* sah, behandelte Rudolf Unger 1930 den *Hartknopf* als präromantischen Text und Moritz als Vorläufer von Jean Paul und Novalis.¹⁰ Robert Minder las in seiner 1974 in überarbeiteter

⁷ Vgl. Jürgen Peters, *Die Romane von Karl Philipp Moritz und deren mutmaßliche Leser*, Diss. Hannover 1969, S. 81 ff.; vgl. insbes. die Rezension der *Predigerjahre* in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* 97/2 (1791), S. 425–427.

⁸ *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* 203 (1785), S. 2048 f.; zit. nach: Peters 1969, S. 81 f.

⁹ *Allgemeine Literatur Zeitung* 88 (1791), S. 701.

¹⁰ Vgl. Rudolf Unger, »Zur seelengeschichtlichen Genesis der Romantik I: Karl Philipp Moritz als Vorläufer von Jean Paul und Novalis«, in: *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen aus dem Jahre 1930. Philologisch-historische Klasse*, Berlin 1930, S. 311–344 (wieder abgedr. in: R. U., *Zur Dichtungs- und Geistesgeschichte der Goethezeit. Gesammelte Studien*, Berlin

ter Form gedruckten Dissertation von 1936 die *Hartknopf*-Romane als »symbolische Fortsetzung und [...] mystisch[er] Gegenstück zum psychologisch-realistischen Roman«¹¹ *Anton Reiser*, wobei er die spezifische, von allen kirchlichen Bindungen freie Form der Hartknopfschen Mystik als eine Synthese aus platonischem und christlichem Spiritualismus bestimmte, die durchaus die gesellschaftlichen Zusammenhänge nicht aus dem Blick verliere. Die symbolische Bildlichkeit des *Hartknopf* wurde 1962 von August Langen in den Blick genommen; allerdings legte Langen seiner Studie einen weitgefassten, nahezu jede Art von Bildlichkeit einschließenden Symbolbegriff zugrunde, ohne die Funktion dieses uneigentlichen Sprechens weiter zu beleuchten.¹² Eine umfassende Würdigung der verschiedenen inhaltlichen und formalen Aspekte nahm Hans Joachim Schrimpf in seinem Nachwort zur 1968 vorgelegten Faksimileausgabe der Originaldrucke vor, die bis zum Erscheinen der kritisch-kommentierten Ausgaben der jüngsten Vergangenheit von Kirsten Erwentraut (1996)¹³ und Heide Hollmer / Albert Meier (1999),¹⁴ abgesehen von der unzulänglichen Textfassung in der drei-

1944, S. 144–180); vgl. auch Ulrich Hubert, *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul, Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, Frankfurt a. M. 1971. Zur Rezeptionsgeschichte des *Hartknopf* vgl. auch Schrimpf (Hrsg.) 1968, S. 15^v ff., und Schrimpf 1980, S. 56, 65 ff.

11 Robert Minder, *Glaube, Skepsis und Rationalismus. Dargestellt aufgrund der autobiographischen Schriften von Karl Philipp Moritz*, Frankfurt a. M. 1974, S. 219; vgl. S. 245, 81.

12 Vgl. August Langen, »Karl Philipp Moritz' Weg zur symbolischen Dichtung«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 81 (1962), S. 169–218, 402–440. Vgl. Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman in vier Teilen*. – *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*. – *Andreas Hartknopfs Predigerfabrik*. – Karl Friedrich Klisching, *Anton Reiser. Fünftes und letzter Teil*, mit einem Nachw. von Benedikt Erenz, Anm. und Zeitafel von Kirsten Erwentraut, Düsseldorf/Zürich 1996.

14 Vgl. Karl Philipp Moritz, *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Bd. 1: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungswelt* – *Kunde*, Frankfurt a. M. 1999.

bändigen Ausgabe von Horst Günther,¹⁵ lange Zeit die Grundlage der germanistischen Auseinandersetzung mit den *Hartknopf*-Texten blieb. Schrimpf verweist auf die vielfältige Lesbarkeit des Werks als Freimaurerroman, Pastorenroman, Kerzerroman, pädagogischer, empfindsamer, satirischer, humoristischer und – so hat Langen die *Predigerfabrik* qualifiziert – als Eheroman. Der Bezugspunkt seiner eigenen Charakteristik des Texts ist indessen immer wieder die Person des Autors und dessen Zerrissenheit.¹⁶ Schrimpf interpretiert Andreas Hartknopf als Anton Reisers Gegenfigur, insofern »als sein Autor ihm alles das mitgeteilt hat, was jenem vorenthalten bleibt: genügend »eigene Existenz«, feste Resignation, Vollendung in sich selbst«. ¹⁷ Die *Hartknopf*-Romane sind für ihn »Experiment der Weltorientierung in verzweifelter Situation«. ¹⁸ Verweist Schrimpf später auf die enge Zusammengehörigkeit des *Reiser* und des *Hartknopf*,¹⁹ betont auch Voges die komplementäre Relation zwischen den Romanen und hebt am *Hartknopf* dessen zornige Kritik an der instrumentellen Vernunft der Aufklärung hervor.²⁰ Dass im Grunde genommen sämtliche Themen der Moritzschen Schriften in den *Hartknopf*-Texten versammelt sind – Fragen der Metaphysik, Probleme der Sprache, die Themen »Tod«, »Unsterblichkeit«, »Zufall«, gesellschaftskritische Fragestellungen, ästhetische Themenkomplexe – wurde von den Interpreten verschiedentlich bemerkt²¹ – ebenso wie wiederholt

15 Vgl. Karl Philipp Moritz, *Werke*, 3 Bde., hrsg. von Horst Günther, Frankfurt a. M. 1981.

16 Vgl. Schrimpf (Hrsg.) 1968, S. 24^v, 4^v; Schrimpf 1980, S. 57.

17 Schrimpf (Hrsg.) 1968, S. 63^v.

18 Ebd., S. 57^v.

19 Vgl. Schrimpf 1980, S. 64.

20 Vgl. Voges 1987, S. 508, 480.

21 Vgl. Alo Altkemper, *Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz*, München 1990, S. 212; Erenz stellt fest, dass der Text »oft wie eine Moritz-Anthologie – Moritz kompakt –« wirke (Benedikt Erenz, »Nachwort: Karl Philipp Moritz oder Das Leben als Ganzes«, in: Moritz, *Anton Reiser / Andreas Hartknopf*, Düsseldorf/Zürich 1996, S. 721–743, 739).

der experimentelle Charakter²² des *Hartknopf* hervorgehoben wird. So hat Christoph Brecht die *Hartknopf*-Romane als »semiotische Experimentalfomane«²³ gelesen und damit die Analyse der zeichenhaften Bedeutungsstruktur der Texte vorangetrieben, der andere, an der figurativen Funktion des Textes orientierte Ansatz vorgearbeitet haben. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang etwa Claudia Kestenholtz' Feststellung, *Andreas Hartknopf* sei »Roman und Theorie des Romans in einem«.²⁴

Dass der *Hartknopf* als Freimaurerroman gelesen werden konnte, freilich ohne dass er als solcher auch nur annähernd »aufginge«, d. h. in all seinen Rätselhaftigkeiten erklärbar würde; liegt zunächst an der plakativ ausgestellten freimaurerischen Symbolik des Romans, die bereits in Gestalt der nach Osten gekehrten, Weisheit, Stärke, aber auch das freimaurerische Geheimnis symbolisierenden Sphinx im Titelkupfer auf sich aufmerksam macht. Auch der Text selbst ist in konstitutiver Weise von der Symbolik des Freimaurertums durchzogen. Bereits Hartknopfs Wanderung nach Osten (wiewohl er nur von Westfalen nach Preußen kommt²⁵) nimmt ein zentrales freimaurerisches Symbol auf: Wanderschaft und Reise stehen für die Suche nach dem Sinn und Ziel des Lebens und der Osten für den Ursprung aller Dinge. Wenn Hartknopf und der Emeritus sich mit der Formel »Es ist voll Mitternacht!« und »Es ist hoch Mitternacht!« begrüßen (S. 38),²⁶ kommt eine Grußformel zum Einsatz, die an die rituelle Zeitordnung im Logentempel erinnert. Auch

22 Vgl. Schrimpf (Hrsg.) 1968, S. 57ⁿ; Allkemper 1990, S. 212.

23 Christoph Brecht, »Die Macht der Worte. Zur Problematik des Allegorischen in Karl Philipp Moritz' *Hartknopf*-Romanen«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64/4 (1990), S. 624–651, 624.

24 Claudia Kestenholtz, *Die Sicht der Dinge. Metaphorische Visualität und Subjektivitätsideal im Werk von Karl Philipp Moritz*, München 1986, S. 135.

25 Vgl. Brecht 1990, S. 637.

26 Nachweisen aus dem *Hartknopf*-Text ist ein A für *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie* und ein P für *Andreas Hartknopfs Predigerjahre* nachgestellt.

die Handwerkssymbolik – Hartknopf ist nicht nur Prediger, sondern auch Grobschmid – verweist auf den freimaurerischen Bereich.²⁷ Neben der in den Text und seine Gestaltung eingegangenen Freimaurersymbolik ist es Moritz' eigenes Freimaurertum, das die Lektüren des Romans als Freimaurerroman geleitet hat. Karl Philipp Moritz wurde, Eybischs Bericht zufolge,²⁸ am 22. November 1779 in die Berliner Johannisloge »Zur Beständigkeit« aufgenommen, am 15. Februar 1781 wurde er Geselle, am 11. Mai 1784 Meister. Von 1789 bis 1791 war Moritz Redner, von 1791 bis 1792 erster Aufseher, bekleidete also wichtige Funktionen in der Loge. Im Hinblick auf den Namen des *Hartknopf*-Titelhelden ist bemerkenswert, dass der »Andreasgrad« in der Freimaurerei einen vierten, über die drei Johannesgrade hinausgehenden Grad für Maurermeister darstellt.²⁹ Namentlich in der Zeit vor seiner 1786 beginnenden zweijährigen Italienreise war Moritz als Theoretiker des Freimaurertums publizistisch überaus aktiv: Neben den *Beiträgen zur Philosophie des Lebens aus dem Tagebuche eines Freimaurers* von 1780 und den 1787 erschienenen *Fragmenten aus dem Tagebuche eines Geisteshebers* ist Moritz' kurz vor seinem Tod herausgegebene Sammelpublikation *Die große Loge oder der Frei-*

27 Die Forschung zum *Hartknopf* hat die Freimaurersymbolik des Romans differenziert beleuchtet, allen voran Voges 1987, aber auch Edward M. Bartley, »Die produktive Rezeption des Freimaurertums bei Karl Philipp Moritz«, in: Martin Fontius / Annediese Klingenberg (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze. Internationale Fachtagung vom 23.–25. September 1993 in Berlin*, Tübingen 1995, S. 123–133; ders., »Masonic thought in the work of Karl Philipp Moritz: Sheen or Substance?«, in: *London German Studies* 6 (1998), S. 121–146; Albert Maer, »Weise Unterschrockenheit. Zum ideengeschichtlichen Ort von Karl Philipp Moritz' Freimaurer-Schriften«, in: Wolfgang Griep (Hrsg.), *Moritz zu Ehren. Beiträge zum Eutner Symposium im Juni 1993*, Eutin 1996, S. 95–104.

28 Vgl. Higo Eybisch, *Anton Reiser. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie*, Leipzig 1909.

29 Vgl. Rahmund Bezold, »Einige Bemerkungen zu den Vorträgen von Wolfgang Maerens, Ursula Goldenbaum und Edward M. Bartley«, in: Fontius/Klingenberg (Hrsg.) 1995, S. 135–143, 136.

maurer mit Wage und Senkblei (1793) zu nennen, die eine Auswahl seiner Logenreden enthält. Zwischen Moritz' Freimaurerschriften und den *Hartenkopf*-Romanen gibt es, wie auch die Textkommentierung deutlich macht, zahlreiche thematische und motivische Korrespondenzen. Batley zufolge war Moritz stets ein überzeugter Freimaurer,³⁰ auch wenn Moritz' Schüler und Freund Klischning (der in seinem Buch Moritz mit der Titelfigur des *Anton Reiser* identifiziert) einschränkend schreibt:

Reiser suchte [...] viel in der Maurerei und war auch, bis zu seinem Tode, fest überzeugt, daß viel Gutes dadurch bewirkt werden könne, wenn man sie recht zu nutzen verstehe. Er sahe indessen bald, daß dies wohl schwerlich geschehn dürfte, – daß seine große Ideen über diesen Punkt fromme Wünsche seyn und bleiben würden und zog sich nach und nach mißvergnügt zurück.

Ganz kalt wurde er dagegen auf seiner Reise in Italien, durch seine genauere Bekannntschaft mit dem Herrn Geheimenrath von Göthe.³¹

Im deutschen Raum wurden zwischen 1737 und 1789 rund 450 Logen gegründet, wobei die englische Tradition der Johannismaurerei, der auch Moritz angehörte, bestrebt war, sich von alchimistischen Weisheitslehren und von den Gold- und Rosenkreuzern abzugrenzen.³² Ziel des Freimaurertums ist es (bis heute), im humanitären Sinne in der Welt tätig zu sein und die eigene sittliche Vervollkommnung in den Dienst von Freundschaft und Brüderlichkeit zu stellen. Für Dichter und Gelehrte des 18. Jahrhunderts waren die Freimaurer-

³⁰ Vgl. Batley 1998, S. 127.

³¹ Karl Friedrich Klischning, *Mein Freund Anton Reiser. Aus dem Leben des Karl Philipp Moritz*, hrsg. und mit Anm. vers. von Heide Hollmer und Kirsten Erwentraut, mit einem Nachw. von Ralph Rainer WutheNOW, Berlin [o. J.], S. 44f.

³² Vgl. Rudolf Schögl, »Die Moderne auf der Nachseise der Aufklärung: Zum Verhältnis von Freimaurerei und Naturphilosophie«, in: *Das Achtzehnte Jahrhundert* 21/1 (1997), S. 33–60, 39, 42; vgl. auch Voges 1987, S. 510f.

logen, in denen zumeist ein vorsichtiger Deismus gepflegt wurde, auch und vor allem wegen ihres ständunabhängigen Charakters attraktiv. Vielfach lassen sich die maurerischen Zielvorstellungen von den humanitären Idealen etwa des Pietismus oder auch von den allgemeinen menschenfördernden Idealen der Aufklärung kaum abgrenzen. Am Staat und an den politischen Verhältnissen wurde von freimaurerischer Seite aus nur, wenn überhaupt, sehr verhalten Kritik geübt. Eines der pädagogischen Ziele der Freimaurer bestand darin, den Wert des Lebens dadurch in das Bewusstsein der Menschen zu rücken, dass sie die Anerkennung des Todes, und d. h. auch die Überwindung der Angst vor dem Tode propagierten. Eine besondere Wichtigkeit wird der Bedeutung des Wortes als dem Medium des Gedankens beigemessen.³³ Die moralisch-ethische Dimension der Freimaurerei mag für Moritz, der mit seiner im Jahr 1778 ausgeübten Tätigkeit als Informator am Militär-Waisenhaus in Potsdam den Ärmsten unter den Armen helfen wollte, ein ausschlaggebender Gesichtspunkt gewesen sein, sich der Loge anzuschließen. Dass eben hierin auch ein phantasmatisches, die freimaurerische Formen- und Formelsprache dem Bereich poetischer Gestaltung zuspieldendes Motiv gesehen werden kann, deutet Eybisch an, wenn er schreibt: »Die geheimnisvollen Formeln und Bräuche mußten seine Phantasie reizen, die brüderliche Eintracht, die allgemeine Menschenliebe, die hier Gesetz waren, seinem empfindlichen und empfindsamen Herzen wohltn.«³⁴ Ohne das Wort des Autors als letztgültige Instanz anführen zu wollen, sei in diesem Zusammenhang Moritz' Selbstrezension im *Hamburger Korrespondenten* von 1786 angeführt, die in eine ähnliche Richtung weist wie Eybischs Äußerung. Demnach ist

[...] das Freimaurerische in seinem Buche [...] selbst nur Einkleidung; unter welcher er gewisse bisher noch zu sehr

³³ Vgl. Batley 1998, S. 146, 137, 140.

³⁴ Eybisch 1909, S. 95.

verkannte Wahrheiten, auch unter die Klasse von Menschen zu verbreiten wünsche, denen diese Einkleidung nun einmal lieb ist, und welche ihre Begriffe vom Guten und Schönen an Bilder zu knüpfen sich einmal gewöhnt haben.³⁵

Diese Aussage verweist auf die allegorische Struktur des Textes, auf die der Titel des ersten *Hartknopf*-Bandes anspielt, allerdings darf gerätselt werden, welche Wahrheiten gemeint sein mögen – der Text des *Hartknopf* gibt jedenfalls keine preis, die sich zweifelstrei als solche deduzieren ließen. Wenn Voges in diesem Zusammenhang von der »Didaxe des Arcanum« spricht, will dies besagen, dass der Roman »nicht von einem verborgenen Sinn her konzipiert« ist, sondern entsprechender pädagogisch-didaktischer Funktion des freimaurenschen Geheimnisses zur textimmanenten, mit ästhetischen Mitteln ins Werk gesetzten »Figur des sinnstiftenden Verbergens«³⁶ wird, die gleichwohl nicht disfunktional ist, vielmehr der »Erziehung des Menschen zur Resignation« dient.³⁷

Hartknopfs Resignationslehre bildet tatsächlich so etwas wie ein Gravitationszentrum des Textes. Explizit formuliert wird sie am Ende der *Allegorie*:

Die Weisheit, welche Hartknopf seine Schüler lehrte, ist einzig, fest, und unerschütterlich; sie heißt:

Resignation.

Der diese Weisheit lehrte, erprüfte sie, da er den Emeritus und den Gastwirth Knapp zu ihrer Hinrichtung auf den Ra-

³⁵ *Hamburger Korrespondent* 114 (1780); zit. nach: Moritz, *Anton Reiser / Andreas Hartknopf*, Düsseldorf/Zürich 1996, S. 836.

³⁶ Voges 1987, S. 474; vgl. S. 500, 516.

³⁷ Ebd., S. 535. Bezold 1995, S. 140, hält gegen Voges am Vorhandensein eines verborgenen Sinns fest, den er in der Lehre von der Göttlichkeit der Welt und des Menschen aufgehoben sieht. Doch ist diese Wahrheit nur mit Mühe von anderen im Text vorgetragenen Wahrheiten, etwa derjenigen von der Resignation, zu isolieren.

benstein von Gellenhausen begleitete, den sie auf Satan Hangebucks Anstiften besteigen mußten.
Er versiegelte sie fünf Jahre nachher mit seinem Märtyrertode. —

Mors ultima linea rerum est.

(S. 104)

Hartknopfs Resignationslehre erscheint für den modernen Leser und die moderne Leserin nur schwer nachvollziehbar. Obwohl die äußerst widrigen Lebensumstände in Gestalt einer missgünstigen Umwelt Hartknopfs Freunde und ihn selbst einholen, sie sogar als Märtyrer in den Tod treiben, hat die Maxime der Resignation nichts mit einem verzweifelten Verzagen zu tun, sondern zielt auf der Grundlage eines aus der mythischen Tradition stammenden Gelassenheitsdenkens auf ein inneres Freiwerden von der Außenwelt. Dies bedeutet allerdings auch nicht einen Verzicht auf das Außen, vielmehr muss sich die resignative Maxime gerade in der Welt und in der Zuwendung zu ihr bewähren. Hartknopfs Wahlspruch »Ich will, was ich muß« (S. 13) impliziert ein aktives, positiv eingestelltes Sich-in-die-Notwendigkeit-Schicken, wie es Moritz selbst als Pflicht des Freimaurers formuliert hat.³⁸ Auch die Pädagogik des Gastwirts Knapp verfolgt dieses Ziel: Seinen Sohn hält er zur Beharrlichkeit und zu einer rational-ökonomischen Lebensführung an und lehrt ihn frühzeitig, die Kürze des Lebens und das ewige Sterben der Natur zu bedenken: »Der feste

³⁸ Vgl. »Des Maurengesellen Wanderschaft«, in: K. Ph. M., *Die große Loge oder der Freimaurer mit Wage und Senfbüchel. Von dem Verfasser der Beiträge zur Philosophie des Lebens*, Berlin 1793, S. 23–35, 29f.; »Die letzte Freistart des Weisens«, ebd., S. 66–71, 67, auch in: K. Ph. M., *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1997, S. 43–46, 44.

Gedanke an den Tod war es, der ihm den Genuß jeder Freude verdoppelte, und jeden Kummer ihm verstüßte« (S. 69). Der Gedanke an die Endlichkeit des Lebens soll dazu führen, den Augenblick als erfüllten, als ganzen wahrnehmen zu können. Im Text selbst wird diese Einstellung als »Lebenskunst« (S. 70) qualifiziert – eine zweifellos paradoxe, ja anstößige Lebens-Kunst.³⁹ Sie steht in einem engen Zusammenhang mit dem moralischen Gebot des Sich-unten-Anstellens, das der Gastwirt Knapp praktiziert, wenn er seinen Gasthof »Zum Paradies« für die »Niedrigsten aus dem Volke«, für »Zöllner und Sünder« (S. 59) öffnet und sich Betlern und Heimatlosen liebevoll zuwendet (vgl. S. 60f.). Wie Moritz selbst, den die Frage beschäftigte, in welcher Weise jemand, der nicht sprechen und hören kann, in der Lage ist zu denken, hat er einen Taubstummen bei sich aufgenommen, um ihm, der sich allen menschlichen Regungen gegenüber verhärtet hat, »Sanftmuth und Menschenliebe beizubringen« (S. 65).

Knapps Pädagogik und Menschentum stehen in krasssem Gegensatz zur pädagogischen Praxis des mit satanischen Zügen versehenen »Weltreformators« Hagebuck, in dem Moritz ein Porträt Johann Bernhard Basedows (1724–90), des Begründers der philanthropinischen Reformbewegung, zeichnet. Während Knapp, seinem Namen und dem Bergpredigtgebot (vgl. Mt. 5,37) entsprechend stets nur äußerst knappe Antworten gibt – »seine Rede war im eigentlichen Verstande ja! Ja! Nein! Nein!« (S. 29) – ist Hagebuck-Basedow ein Meister des großen, des weitschweifigen Wortes, wie exemplarisch in der Galgenbergsszene deutlich wird, an deren Beginn Hagebuck »eine Rede an den ganzen Erdkreis« (S. 52) hält. Hagebuck und sein Gehilfe Küster werden als ebenso missgünstig und heuchlerisch dargestellt wie in den *Predigerjahren* der »spruchreiche Küster Ehrenpreiß« (S. 112) und sind dies in erster Linie, weil bei ihnen Wort und

39 Vgl. dazu Allkemper 1990, S. 238 f.

Tat auseinanderfallen, die Worte also hohl sind. Eben dieser Vorwurf wird im Text der philanthropinischen Pädagogik Basedows gemacht, dessen Dessauer Philanthropin Moritz 1778 aufgefunden hatte, um dort eine Anstellung zu finden, aber im Unfrieden mit Basedow bald wieder verließ. Dabei ist zu bemerken, dass Moritz in den *Unterhaltungen mit meinen Schülern* (1780) eine ähnliche Morgenfeier inszeniert,⁴⁰ wie er sie dann im *Hartknopf* am Beispiel Hagebucks und seiner Zöglinge, die frühmorgens den Galgenberg bestiegen haben, um die Sonne zu begrüßen, der Lächerlichkeit preisgibt. Im Gegensatz zu Basedow wird im Roman Johann Heinrich Pestalozzis (1746–1827) Pädagogik positiv gewürdigt (vgl. S. 63).⁴¹ Deren Programm unterschied sich nicht grundsätzlich von demjenigen Basedows, beide propagierten eine aufgeklärt-natürliche Erziehung, aber um theoretisch-programmatische Feinheiten geht es im *Hartknopf* gar nicht. Zur Debatte steht vielmehr das Verhältnis von Theorie und Praxis, und zur Bewährung dieses Verhältnisses scheint die Hartknopf-Figur konzipiert, die Prediger und Grobschmied ist und die Frau und Kind verlassen muss, um ihre Lebenslehre an der Lebenswirklichkeit zu bewahren – selbst wenn ihre Wahrheit im Tod liegt.

Dass sich im *Hartknopf* moralisch-pädagogische Vorstellungen mit ästhetischen aufs engste verbinden,⁴² zeigt bereits

40 Vgl. »Die Schöpfungsfest bei einem Spaziergange des Morgens«, in: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, S. 177–182.

41 Über das Verhältnis der Hartknopf-Figur zu einer gleichnamigen Figur in Pestalozzis *Lienhard und Gertrud* (1781) vgl. Jürgen Jähne, »Andreas Hartknopfs seltsamer Namensvetter. Karl Philipp Moritz und Johann Heinrich Pestalozzi«, in: *Euphorion* 77 (1983), S. 127–143. Lothar Müller äußert Zweifel an der Berechtigung von Moritz' harscher Polemik gegenüber Basedow und seinem Philanthropin; vgl. Lothar Müller, »Karl Philipp Moritz«, in: Gunter E. Grimm / Frank Rainer Max (Hrsg.), *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1993, S. 242–249, 247.

42 Über die Eingführung von Kunst und Leben vgl. auch Voges 1987, S. 499, 531, 535; Jutta Osinski, »Psychologie und Ästhetik bei Karl Philipp Moritz«, in: Fontana/Klingenberg (Hrsg.) 1995, S. 201–214.

die Beschreibung von Knapps Pädagogik, die mit ästhetischen Reflexionen durchsetzt ist:

Wie es bei einem Meisterwerke, wenn es vollkommen seyn soll, fast mehr darauf ankömmt, daß der Künstler die weißen Flecken, die etwa noch darin sind, auszulügen wisse, als daß er noch immer mehr neue Schönheiten hinzufügt, wodurch vielleicht das Ganze mehr verliert, als gewinnt, so scheint derjenige auch den sichersten Weg gewählt zu haben, dessen Bemühung in seinem Leben dahin geht, in dem großen Meisterstücke des größten Künstlers, mehr dem entgegen zu arbeiten, wodurch das Ganze entstellt zu werden scheint, als neue künstliche Verzierungen zu demselben hinzuzufügen. – Denn was ist Pracht und Zierrath gegen Reinlichkeit? – heißt doch *Mundus* nicht umsonst die Welt. –

(S. 62)⁴³

Auch die Vorstellung des erfüllten, ganzen Lebensaugenblicks erinnert an Moritz' ästhetische Maxime des »In-sich-selbst-Vollenderen«. In seinen ästhetischen Schriften, im »Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollenderen« (1785) ebenso wie in *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), argumentiert Moritz für die Autonomie des Kunstwerks, das dem Gedanken der Nützlichkeit radikal entgegengesetzt ist. Das Kunstwerk hat nach Moritz seinen Zweck nur in sich selbst. Es ist seine eigene Beschränktheit erkennende Imitation des göttlichen Schaffens: »Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im grossen Ganzen der Natur«, schreibt Moritz.⁴⁴ Künstlerische Ganzheit wird nur aus ihrem Mittelpunkt, der alle Komponenten des Werks auf sich bezieht, erfahbar und

organisiert sich von diesem Mittelpunkt aus. Sie ist daher durch die gekrümmte, sich auf den Mittelpunkt zurückbiegende Linie bestimmt, von der zu Beginn der *Allegorie* Betrachtungen über die gerade und über die krumme Linie« gezeigt wird und darüber nachdenkt, »in wie fern die gerade Linie gleichsam das Bild des Zweckmäßigen in unsern Handlungen sey, indem die Thätigkeit der Seele den kürzesten Weg zu ihrem Ziele nimmt – die krumme Linie hingegen das Schöne, Tändelnde und Spielende, den Tanz, das Spazierengehen bezeichnet –« (S. 16). Das in sich selbst vollendete Kunstwerk ist in sich abgeschlossen, verweist aber in dieser Abgeschlossenheit auf das große Ganze der göttlichen Natur, die »das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren grossen Plan gehörte.«⁴⁵ Durch »die Kunst rettet und ordnet sich die Welt«, ⁴⁶ fasst Allkemper Moritz' Kunsttheorie zusammen. Die Betrachtung des Kunstwerks zieht den Betrachter von sich selbst ab und bewirkt, dass er sich in dem betrachteten Schönen verliert. Moritz formuliert diesen Vorgang ziemlich drastisch, lässt aber eben dadurch den Zusammenhang mit Hartknopfs ästhetischer Lebenslehre, mit seiner Lebens-Kunst, erkennbar werden: »Wir opfern in dem Augenblick unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein auf. Das Vergnügen am Schönen muß sich daher immer mehr der uneigennützigsten *Liebe* nähern, wenn es ächt sein soll.«⁴⁷ In der Tat dominiert im dritten Teil der *Bildenden Nachahmung*, Moritz' ästhetiktheoretischer Hauptschrift, der Gedanke der Zerstörung als Bedingung höchster Vollkommenheit. Man denkt einmal

⁴³ Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, S. 73.

⁴⁴ Allkemper 1990, S. 288.

⁴⁷ Karl Philipp Moritz, »Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollenderen«, in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, S. 3–9, 5; auch in: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, S. 943–949, 945 f.

⁴³ Das lat. »mundus« bedeutet wörtlich »schmuck«, »sauber«, »rein«.

⁴⁴ Karl Philipp Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, kritische Ausgabe, hrsg. von Hans Joachim Schürmpf, Tübingen 1962, S. 63–93, 73; auch in: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, S. 958–991, 969.

mehr an Andreas Hartknopf, wenn man in der *Bildenden Nachabmung* liest:

Die Gattung ist mit dem Individuum, die Erscheinung mit der Wirklichkeit im ewigen Kampfe. – Sobald die Erscheinung in der Gattung, über die Wirklichkeit in dem Individuum gesiegt hat, geht das bitterste Leiden, durch das über die Individualität erhabne Mitleid, in die süsseste Wehmuth über; und der Begriff des höchsten *Schädlichen* in der Wirklichkeit, lößt sich in den Begriff des höchsten Schönen in der Erscheinung, auf.⁴⁸

Mit geradezu Hartknopfscher Entschlossenheit formuliert er: »Der Kampf muß also durchgekämpft, das grosse Opfer muß dargebracht werden.«⁴⁹ Die Zerstörungstansien, die bereits die Geschichte Anton Reisers kennzeichnen – zu denken ist an die kindlichen Blumen- und Papierhel-denschlachten⁵⁰ –, sind wie das drastische Ende Hartknopfs und seiner Freunde in Moritz' Ästhetik gleichermaßen rechtfertigend aufgehoben. Die Figur Andreas Hartknopf ist allerdings nicht nur ästhetisch konzipiert, sondern sie lehrt auch durch das Medium des Ästhetischen, durch Musik und Dichtkunst. Wie ihm die Musik zur Sprache der Empfindungen zu werden vermag, weil ihre Unartikuliertheit dem Gedanken der Ganzheit näher steht als die sprachliche Artikulation der Laute, so fasst er auch die Dichtkunst von ihrer musikalischen Seite: Die Worte fließen »im metrischen Silbenfall, wie Balsam von seinen Lippen« (S. 90; vgl. S. 87f.) und Horaz ist sein Lieblingsdichter, »weil er mit wohl abge-

48 Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, S. 88; ebd., S. 986.

49 Moritz, »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, S. 89; ebd., S. 987; Über den Zusammenhang von Bildung und Zerstörung vgl. insbes. das Kapitel »Das edle Maß der Zerstörung. Karl Philipp Moritz' resignative Allegorie«, in: Günter Niklowski, *Versuch über Symbol und Allegorie (Winkelmann – Moritz – Schelling)*, Erlangen 1979, S. 37–61.

50 Vgl. Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort hrsg. von Wolfgang Martens, Stuttgart 1980, S. 28f.

maßen, reizendem Silbenfall den rechten Takt des Lebens lehrt« (S. 91). D. h. es ist nicht der Bedeutungsgehalt der Verse, sondern ihre materiale, signifikante Seite, die zum Medium von Hartknopfs Didaxe wird. Man könnte nun gerade hierin eine Funktionalisierung der Kunst sehen und darin einen Widerspruch zu Moritz' eigenen ästhetiktheoretischen Postulaten. Dies wäre bei einem Autor, dessen Werk voller (produktiver) Widersprüche ist, an sich nicht ausgeschlossen, aber gerade in diesem Fall läßt sich der vermeintliche Widerspruch im Rekurs auf die paradoxe Logik des Moritz'schen Kunstdenkens auflösen: Keineswegs nämlich denkt Moritz im *Hartknopf* die Werke der Kunst als lebensweltlichen Zwecken subsumierbar; vielmehr geht es Hartknopfs Lebenslehre, die ja im eigentlichen Sinne Todeslehre, *memento mori*, ist, darum, die Menschen aus der lebensweltlichen Zweckrationalität herauszuführen und sie im Erlebnis der Kunst das höhere Ganze, den übergeordneten Zusammenhang, das Arcanum, erfahren zu lassen. In Begriffen der Moritz'schen Ästhetik: Im Vernehmen eines Dicht- oder Musikwerks wird der Hörer, die Hörerin sich gleichsam selbst entzogen und verliert sich im Kunst- und über dieses im Naturschönen. Um die Kunst zur Lehrmeisterin des Lebens erheben zu können, muss allerdings die radikale Trennung von Kunst und Leben postuliert werden.⁵¹

Die Geschichte von Hartknopfs Leben und Tod ist indes nicht nur unter moraldidaktischen, pädagogischen und ästhetiktheoretischen Gesichtspunkten zu lesen, i gerade sein Märtyrertod und die zahlreichen direkten und indirekten Bibelzitate, die der Textkommentar nur unvollständig verzeichnen kann, lassen auch nach der religiösen bzw. religionskritischen Dimension dieses Romans fragen. An Goethe schrieb Moritz am 7. Juni 1788: »Es ist eine wilde Blasphemie gegen ein unbekanntes großes Etwas.«⁵² Die

51 Vgl. dazu auch (kritisch) Allkemper 1990, S. 290.

52 Zit. nach: Schrimpf 1980, S. 60.

Formulierung bringt eine Haltung des Aufbegehrens zum Ausdruck, des Aufbegehrens nicht gegen den christlichen Gott, der trotz der Anspielungen auf die Bibel und der Modellierung Hartknopfs als Christusfigur im Text keine nennenswerte Rolle zu spielen scheint. Das unbekannt große Erwas scheint für ein nicht näher benennbares, aber doch als präsent empfundenes Numinosum zu stehen, das es sich lohnt zu provozieren – provozieren nicht im Sinne persönlicher Beleidigung, sondern im Sinne von ›heraustordern‹, ›hervorlocken‹. Bereits am Anfang der *Allegorie* wird Hartknopf als Christusfigur zwischen den beiden »Schächern« Küster und Hagebuck gezeigt, wenn gleich die Situation so komisch und grotesk ist – Hagebuck und Küster sind betrunken, Hartknopf purzelt in einen Graben usw. –, dass sie weder für eine religiöse noch eine eindeutig religionskritische Lektüre vereinnahmt werden kann. Wenn Hartknopf zu einem der beiden »Schächer« das Christuswort »Heute wirst du mit mir im Paradies seyn!« (vgl. Lk. 23,40–43) spricht, sich dann aber sogleich zeigt, dass damit nichts anderes als der gleichnamige Gasthof Knapps gemeint ist, erzeugt dies einen komischen Effekt und es wird die parodistische Funktion der biblischen Anspielungen offenkundig. Allerdings legt das Folgende den Gedanken nahe, dass Knapps Gasthof möglicherweise das wahre, das reale Paradies ist, so dass die Parodie (griechisch wörtl. ›Gegengesang‹) hier keine Entwertung des Gesagten bedeutet.

Christus ist auf Golgatha gestorben, Hartknopf stirbt auf dem Galgenberg von Gellenhausen – die Wiederholung des christlichen Erlösertodes setzt sich ebenso sehr von diesem ab, entwertet seine Einmaligkeit wie sie auf der anderen Seite an ihn erinnert. Die Bewertungen in der Hartknopfforschung fallen denn auch höchst unterschiedlich aus: Die Theologin Dorothee Sölle sieht im *Hartknopf* einen Fall von »Realisation«, d. h. der »weltliche[n] Konkreteion des- sen, was in der Sprache der Religion ›gegeben oder verspro-

chen ist.«⁵³ Sölle setzt den Begriff der »Realisation« gegen den vereindeutigend kritisch gemeinten der »Säkularisation« und konstatiert für Moritz' Roman die Aufhebung der Unterscheidung von »sakral« und »profan«.⁵⁴ Literatur realisiere, so führt sie aus, »die in der religiösen Sprache festliegenden, von den Kirchen als Banken verwalteten Werte«,⁵⁵ verflüssige sie, bringe sie in Umlauf, benutze sie. Im *Hartknopf* nimmt sie eine wechselseitige Durchdringung von Blasphemie und Sakralisation wahr; der heilige Texte der Bibel werde verspottet und in seinem hohlen Paros lächerlich gemacht, aber gleichzeitig verändere der parodistisch benutzte Text die ihm fremde Umgebung und heilige, sakralisiere sie.⁵⁶

In vergleichbarer Weise hat Robert Charlier unter dem Motto »Der Radi hat Methode«⁵⁷ Hartknopfs Ersetzung von Brot und Wein durch Retrich und Salz in der Feier des heiligen Abendmahls gelesen.⁵⁸ Hartknopfs »Radikalismus« (von lat. »radix«) sei im Kontext der generellen Verkehrsstruktur, die den Text kennzeichne, zu verstehen. Das Hohe tausche seinen Platz mit dem Niedrigen, das Sakrale weiche dem Profanen und das Periphere ersetze das Zentrale und »Heilige«. Charlier sieht im Retrich die Verkörperung des Einfachen, Elementaren und Konkreten und in der »Säkularisierung« des Abendmahls kraft der Retrichmystik eine »Resakralisierung« der Eucharistie, insofern als das unver-

53 Dorothee Sölle, *Realisation. Sünden zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Darmstadt/Neuwied 1973, S. 29.

54 Ebd., S. 29, 153.

55 Ebd., S. 30.

56 Vgl. ebd., S. 156ff.

57 Robert Charlier, »Der heilige Retrich. Die Versinnlichung des Pneumatischen im *Andreas Hartknopf*« von Karl Philipp Moritz«, in: *Germanistische Romanistische Monatsschrift* 47 (1997), S. 379–398, 385.

58 Ironisch vermerkt der Rezensent der *Preldigerjahre* in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*, Hartknopfs Vorliebe für Retriche vermöge Aufschlüsse über seinen Hang zum Mystizismus zu geben, denn: »Die Blähungen spielen oft bey den eingebildeten Brauseköpfen eine große Rolle« (*Allgemeine deutsche Bibliothek* 97/2, 1791, S. 425–427, 427).

brauchte, bodenständige Symbol »einer ehrlichen Religiosität der Handwerker und Bauern wieder Ausdruckskraft.«⁵⁹ verleihe und eine »Rettung« des Christentums für die einfachen Menschen.⁶⁰ ermögliche. »Gezielte Verschiebungen der religiösen Metaphorik und individuelle Umformung traditioneller Allegorik«, schreibt Kestenholz, »verlebendigen den Geist der in christlicher Theologie erstarrten Buchstabenweisheit.«⁶¹ Während für Schrimpf die *Hartknopf*-Romane in Anlehnung an Sölle »blasphemisch-sakralisierende Darstellung einer weltlichen Passion«⁶² sind, haben sich andere Interpreten gegen die Sakralisierungselektüre gewandt. Allkemper argumentiert, dass die blasphemische Wiederholung der Christus-Figur in Gestalt des Andreas Hartknopf sowohl Christus als auch Hartknopf der Lächerlichkeit preisgebe und daher beide Positionen relativiere⁶³ – ein Drittes gibt es nicht. Auch Preisendörfer wendet sich gegen Sölles Überbetonung der Sakralisierungstendenz, setzt die Zerstörung der religiösen Geschichten dagegen und verfolgt mit René Girard eine im »sinlosen« Märtyrertod Hartknopfs sichtbar werdende opferkritische Lesart, die sich gegen eine scheinbar unvermeidliche Kopplung von Heiligung und notwendigem Opfer wendet.⁶⁴

Wohl lässt sich behaupten, dass es in den *Hartknopf*-Romanen nicht um theologische Spitzfindigkeiten geht. Minder spricht von einer Mystik, die frei von kirchlichen Bindungen ist,⁶⁵ und bereits Langen diagnostiziert: »Alle christlichen Bezüge und Symbole des Romans beruhen [...] nicht auf positiver Gläubigkeit, sondern es sind Kunstmittel des Schrift-

59 Charlier 1997, S. 394, vgl. S. 384, 397.

60 Ebd., S. 381.

61 Kestenholz 1986, S. 142.

62 Schrimpf 1980, S. 64.

63 Vgl. Allkemper 1990, S. 389f.

64 Vgl. Bruno Preisendörfer, *Psychologische Ordnung – Groteske Passion. Opfer und Selbstbehauptung in den Romanen von Karl Philipp Moritz*, St. Ingbert 1987, S. 101–131.

65 Vgl. Minder 1974, S. 245.

stellers.«⁶⁶ Die Vielzahl der biblischen Anspielungen, die sich zwar als solche verzeichnen lassen, freilich ohne dass jeweils eine spezifische Bedeutungsfunktion im neuen Kontext zweifelstfrei bestimmbar wäre, produziert einen Interext, der den Roman auf eine undefinite Bedeutungshaftigkeit, ein komisch-groteskes Bedeutungspathos hin öffnet und den Blick somit auf die Problemata von Bedeutung, der Bedeutung des Seienden ebenso wie des Gesagten, richtet. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Hartknopfs Vierfaltigkeits-herese lesen, die auf Vorbilder im Pythagoreismus, der Zahlenmystik, der Kabbala und der Hermetik zurückzuführen ist.⁶⁷ Indem Hartknopf der orthodoxen Dreieinigkeit von Vater, Sohn und Heiligem Geist das Wort als eigenständige »Person« hinzufügt, verweist er auf die göttliche Schöpferkraft des Wortes. Bedenkt man, dass das Wort zwei Seiten hat, Buchstabe und Geist, wie das paulinische Motto des *Hartknopf* »Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig« (2. Kor. 3,6) unterstreicht, tritt genau jene bedeutungskritische Relation von materialem Zeichenwert (Buchstabe, Laut) und Bedeutung in den Blickpunkt, die mit jedem Bibelwort – und dies gilt insbesondere für die Bibelzitate im *Hartknopf* – erneut aufgerufen ist. Die Tatsache, dass das Abendmahl ein Zeit-Ort ist, an dem Bezeichnendes und Bezeichnetes zusammenfallen,⁶⁸ offenbart einmal mehr die den engeren religiösen Bedeutungsbereich überschreitende Relevanz des Hartknopfschen Abendmahlsritus: Dann erweist sich der Rittich als äußerst profaner, handfester Zeichen-

66 Langen 1962, S. 425.

67 Vgl. Bezold 1995, S. 138; Jahnke 1983, S. 141, verweist in diesem Zusammenhang auf das sogenannte Comma Johanneum, eine vom Protestantismus schon mit Luther verworfene sekundäre Erweiterung von 1. Joh. 5,7f., an der die katholische Kirche bis ins 19. Jahrhundert hinein fechtelt: »Denn drei sind, die da zeugen auf Erden: Der Geist und das Wasser und das Blut, und die drei sind eins – und drei sind, die da zeugen im Himmel der Vater, das Wort und der Geist, und die drei sind eins in Jesus Christus.«

68 Vgl. Jochen Hörisch, *Brodt und Wein. Die Paeste des Abendmahls*, Frankfurt a. M. 1992, S. 13.

Körper, an dem die zu schließende, aber, wie sich zeigen wird, unschließbare Klut zwischen Irdischem und Transzendente, zwischen Materialität und Spiritualität, Buchstabe und Geist besonders augenfällig zutage tritt. Immer wieder also wird im *Hartknopf* das Verhältnis von Praxis und Theorie, von Körper und Geist, Zeichen und Bedeutung zum Problem, und das Missverhältnis zwischen Immanenz und Transzendenz ist genau der Grund, aus dem sich Hartknopf in den *Predigerjahren* von der Mystik des Herrn von G... distanziert, da sie in ihrer Weltflucht »das menschliche Wissen ausschließt, und für Thorheit achter« (S. 143).

Die bereits angesprochenen Funktionen des Komischen, Grotesken, Humoristischen, die eine nicht zu vernachlässigende Dimension des *Hartknopf* darstellen, sind in einem engen Zusammenhang mit der den Roman grundsätzlich bestimmenden Bedeutungsproblematik zu sehen. Zu erinnern ist an die Szene zu Beginn der *Allegorie*, die Hartknopf vor einem Graben innehalten und »mit einem gewissen Trotz, aber auch zugleich mit einer Erhabenheit der Seele« sein resignatives »Hier will ich still stehen« aussprechen lässt (S. 12f.), um ihn gleich darauf mittels eines Stoßes von einem seiner beiden Widersacher Hagebuck und Küster in den keineswegs mit Wasser gefüllten Graben, der also leicht hätte durchschritten werden können, purzeln zu lassen. Der komische Effekt entsteht hier im Zusammentreffen zweier widersprüchlicher Prinzipien, zwischen Hartknopfs »philosophischer Resignation« (S. 14) und seinem profanen Plumps in den leeren Wassergraben. Grotesk – bis in die sprachliche Gestaltung hinein – ist die Episode von Hartknopfs Jubelpredigt in den *Predigerjahren*, in der ein herbstürzender Holzensel ein feierliches Halleluja in ein höhnisches »Ha! – Ha!« (S. 161) verkehrt. Ein humoristischer Blick fällt etwa auf die in einem herzhaften Schmaus endende Inszenierung der Emmaus-Begegnung (vgl. Lk. 24,29) durch die beiden Weltreformatoren Hagebuck und Küster (S. 35f.). Sieht Schrimpf im Humor den Versuch, den Abgrund zwischen

Ideal und Wirklichkeit wenn möglich versöhnlich zu überbrücken,⁶⁹ weisen die Strategien des Komisch-Grotesker immer wieder auf das schroffe Missverhältnis zwischen der Bereichen des Idealen und des Realen. »Es wird immer genau der Punkt geschildert, an dem das Sublime ins Lächerliche übergeht, das hohe Pathos sich selbst disqualifiziert«, hält Allkemper fest.⁷⁰ D. h. die *Hartknopf*-Romane umkreisen genau jene Bruchstellen, an denen das Auseinanderfallen, der Bruch von Ausdruck und Bedeutung offenkundig wird.

Dass eben das Verhältnis von Ausdruck und Bedeutung das systematische Problem darstellt, an dem der *Hartknopf* laboriert und das er zu lösen unternimmt, darauf verweisen sowohl der Untertitel des ersten Hartknopf-Romans, *Eine Allegorie*, als auch das bereits erwähnte Motto »Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig« aus dem 2. Korintherbrief des Paulus. Beide, Motto und Untertitel, rücken die *Hartknopf*-Romane in den reflexiven Horizont der schriftexegetischen Tradition. Die Allegorie (griechisch wörtl. »Andersrede«) stellt zunächst ein rhetorisches Verfahren dar, das in der wörtlichen Bedeutung einer Äußerung eine andere, eine zweite Bedeutung zu verstehen gibt. Quintilian führt in seiner *Institutio oratoria* das folgende Beispiel von Horaz an: »Schiff, dich treibt die Flut wieder ins Meer zurück! / Weh, was tust du nur jetzt! Tapfer dem Hafen zu« und fügt erklärend hinzu, das Schiff stünde für das Gemeinwesen, Fluten und Stürme für Bürgerkriege, Hafen für Frieden und Eintracht.⁷¹ Bereits in der Antike wurde das Aufspüren des in einem gegebenen Wortlaut verborgenen Sinns als eine Auslegungsmethode betrieben, die als Allegorese bezeichnet wird und die im Christentum Anwendung auf die Heilige Schrift fand. Die oftmals dunklen Stellen der Bibel wurden mittels der Allegorese les- und verstehbar gemacht. Die Konzeption des vierfachen Schriftsins ging davon aus,

⁶⁹ Vgl. Schrimpf (Hrsg.) 1968, S. 70^{*}.

⁷⁰ Allkemper 1990, S. 215.

⁷¹ Quintilian, *Institutio oratoria* VIII,6,44; vgl. Horaz, *Carmina* 1,14,1f.

dass der wörtliche Sinn der Schrift («sensus literalis» oder «sensus historicus») einen übertragene[n], einen geistigen Sinn («sensus spiritualis») hat, der in drei weitere Sinne aufgefasst wird, den «sensus mysticus» oder «sensus allegoricus», der auf die Glaubensgemeinschaft der Kirche verweist, den «sensus moralis» oder «sensus tropologicus», der in der Schriftstelle einen Hinweis auf das Verhalten des Einzelnen sucht und den «sensus anagogicus», der die heilsgeschichtliche Zukunft des Menschen zu denken gibt und von der Immanenz in die Transzendenz führt (griechisch »anago«, wörtl. »hinaufführen«).⁷²

Die Selbstbezeichnung als »Allegorie«, die zahlreichen Anspielungen auf die Bibel und das auf geistige Transzendierung des Buchstabens drängende Motto rücken den *Hartknopf* dem allegorisch zu entschlüsselnden Bibeltext an die Seite. Die Tatsache, dass der Erzähler im Text deutlich hervortritt, wie Bemerkungen wie »[...] ich wollte euch doch seine Geschichte erzählen« (S. 12) erkennen lassen, hat dazu geführt, dass die Forschung den Erzähler verschiedentlich als Hagiographen oder Evangelisten beschrieben hat, der das Evangelium des Märtyrer-Christus Hartknopf niederschreibt.⁷³ Der Text scheint also darauf aufmerksam zu machen, dass er nicht im wörtlichen Sinne gelesen werden sollte, sondern noch einen zweiten Sinn anzubieten habe. Der Leser / die Leserin wird diesen Hinweis ob der Rätselhaftigkeit des wörtlich Dargestellten zunächst dankbar aufgreifen, zumal die verschiedenen Lesarten (Freimaurerium, Moral/Pädagogik, Theologie, Ästhetik) in der Tat auf einen mehrfachen »Schriftsinn« hindeuten scheinen.

Man kann wohl davon ausgehen, dass Moritz den Begriff »Allegorie« im *Hartknopf* nicht in dem in der Literaturwissenschaft heute gebräuchlichen, auf Goethes Abgrenzung

72 Vgl. dazu grundsätzlich Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, 4 Bde., Paris 1959–64.

73 Vgl. Schrimpf (Hrsg.) 1968, S. 31 f.; Schrimpf 1980, S. 60; Preisendörfer 1987, S. 102 f.; Kestenholz 1986, S. 149.

vom »Symbol« zurückgehenden Verständnis gebraucht hat. Goethe bestimmt in den *Maximen und Reflexionen*, die 1833 in der Ausgabe letzter Hand veröffentlicht wurden, die Allegorie in Abgrenzung vom Symbol dahingehend, dass er das allegorische Bild als den gesuchten Sonderfall eines Allgemeinen, einer Idee beschreibt, während im Symbol das Besondere das Allgemeine erkennen lasse. D. h. die Bedeutung, die Idee der Allegorie liegt außerhalb ihrer, während im Symbol Bild und Bedeutung unauf löslich miteinander verschmelzen. Dass diese begriffliche Unterscheidung, die in der germanistischen Literaturwissenschaft für lange Zeit autoritative Verbindlichkeit erlangen sollte, für Moritz zur Zeit der Abfassung des *Hartknopf* noch keine Gültigkeit hatte, belegt sein 1789 erschienener Aufsatz »Über die Allegorie«, in dem er die Begriffe »Allegorie« und »Symbol« gleichsetzt und für eine Kunstform gebraucht, die dem entspricht, was der spätere Goethesche Allegorie-Begriff beschreibt, für eine Kunstform, deren Bedeutung außerhalb ihrer selbst liegt und die für Moritz daher dem »wahren« Kunstwerk entgegengesetzt ist:

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.

Daher wird durch *bloß* allegorische Figuren, die Aufmerksamkeit, in Rücksicht auf die schöne Kunst, zerstreuet, und von der Hauptsache abgezogen.

Sobald eine schöne Figur noch etwas außer sich selbst anzeigen und bedeuten soll, so nähert sie sich dadurch dem bloßen Symbol, bey dem es, so wie bey dem Buchstaben, womit wir schreiben, auf eigenliche Schönheit nicht vorzüglich ankommt. –

Das Kunstwerk hat alsdann nicht mehr seinen Zweck bloß in sich selbst, sondern schon mehr nach außen zu.

Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß

sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollenderes Ganze sey.⁷⁴

Dass der Buchstabe hier als Repräsentant des allegorisch-(symbolisch)en Bedeutens genannt wird, verbindet diesen kleinen Text über die Allegorie mit dem Motto des *Hartknopf*, demzufolge der Buchstabe töre, der Geist aber lebendig mache. Zugleich zeigt das Motto aber auch an, dass sich Moritz' Roman im Spannungsfeld zwischen Buchstaben und Geist bewegt, dass sein Verständnis von Allegorie auf eben jenen anagogischen Aufstieg vom Buchstaben zum Geist zielt, der auch der exegetischen Tradition der christlichen Allegorese zugrunde liegt. Tatsächlich hat die Forschung zur Geschichte des Allegorie- und Symbolbegriffs geltend gemacht, dass die Terme »Allegorie« und »Symbol« im 18. Jahrhundert unsystematisch und willkürlich bis zur Gleichsetzung gebraucht und erst in der Goethezeit systematisch in denselben Kontexten korreliert wurden. Titzmann macht darauf aufmerksam, dass auch Goethe die Begriffe in unterschiedlichen Zusammenhängen anders konzeptualisiert und dass in der Bemühung um eine konsequente Begriffsbestimmung den Philosophen der Zeit – Schelling, Ast, Solger, Hegel, Schliermacher – eine maßgeblichere Rolle zukam als den Literaten, obgleich es auch unter ihnen keineswegs zu einheitlichen und immer kompatiblen Konzepten kam.⁷⁵ Die Diskrepanz, die Kestenholz zwischen Motto und Gattungsbzeichnung feststellt,⁷⁶ ist also nur auf der Grundlage eines nachgoetheschen Symbol- und Allegorieverständnisses als solche zu bezeichnen. Zur Entstehungs-

⁷⁴ Karl Philipp Moritz, »Über die Allegorie«, in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, S. 112–115, 112f.; *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, S. 1008–1011, 1008.

⁷⁵ Vgl. Michael Titzmann, »Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit«, in: *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Hrsg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, S. 642–665; vgl. dazu auch Langen 1962, S. 182, 439; Schrimpf (Hrsg.) 1968, S. 23⁶.

⁷⁶ Vgl. Kestenholz 1986, S. 135, 150.

zeit des *Hartknopf* vermochte die Bezeichnung »Allegorie« beides zu umfassen, buchstäbliche »Anders-Bedeutung« und geistige Sinnlichkeit. So weist Kestenholz selbst darauf hin, dass sich in Moritz' Schriften noch ein anderer Allegoriebegriff finde, der für ein symbolisches Verständnis (im modernen Sinn) gerettet werden könne. In seinem *Grammatischen Wörterbuch der deutschen Sprache* (1793–1800) schreibt Moritz im Artikel »Allegorie«:

Allegorie, Gleichnißrede, Bildrede; wenn ein bildlicher Ausdruck fortgeführt wird; wie Horaz z. B. unter dem Bilde eines Schiffes die römische Republik darstellte; unter Sturm und Wellen die Unruhen, welche sie erschütterten, unter den Piloten die Regenten; unter dem Hafen die Eintracht und den Frieden. Diese Gemähle sind gleichsam durchsichtige Vorhänge, durch welche man die Gegenstände wahrnimmt, die uns dargestellt werden sollen.⁷⁷

Gleichwohl ist Brecht zuzustimmen, der den experimentellen Charakter der *Hartknopf*-Romane hervorhebt, ihr Ausloten des spannungsreichen Verhältnisses zwischen – im modernen Sinne – allegorischen und symbolischen Modellen der Repräsentation.⁷⁸ Wenn auch er ein späteres Begriffsverständnis von »Allegorie« und »Symbol« an den Text heranträgt, wird dies insofern fruchtbar, als die moderne Begrifflichkeit sich unterscheidende Tendenzen und d. h. auch Spannungen und Widersprüche innerhalb des gesamten Komplexes bildlicher Bedeutung zu Tage treten lässt. Nimmt man also das Motto vom tötenden Buchstaben und dem lebendigmachenden Geist ernst, stellt sich die Frage, in welcher Weise beide Positionen im Text aufeinander bezogen sind.

Der Versuch einer allegorischen Lektüre des Textes, d. h. einer Lektüre, die nach einer explizit benennbaren anderen Bedeutung des wörtlich Gesagten sucht – allegorisch

⁷⁷ Zit. nach: Niklewski 1979, S. 37; vgl. Kestenholz 1986, S. 132, 134.

⁷⁸ Vgl. Brecht 1990, S. 624.

also im Sinne Goethes, allegorisch/symbolisch entsprechend dem Moritzschen Artikel »Über die Allegorie« – führt, dies wird rasch deutlich, keineswegs zu befriedigenden Ergebnissen.⁷⁹ Zwar eröffnen die bei diesem offenbar verschlüsselten Text anscheinend notwendigen Kommentare eine Vielfalt von Bedeutungsbezügen, indem sie Hinweise auf feinanalytische, pansophische, mystische, biblische u. a. Korrespondenzen geben, gleichwohl lassen sich diese in der Regel nicht zu eindeutig qualifizierbaren Bedeutungsgehalten vergegenständlichen, zumal gerade die aus der hermetischen Tradition stammenden Bilder durch einen Bedeutungspluralismus bestimmt sind. Für den Roman gilt wie für Hartknopfs Rede, dass er nicht »lehrt«, sondern »Vermutungen« und »Winke« gibt und damit auf unendlichen Sinzuwachs durch Kontexterweiterung setzt.⁸⁰ Die Logik des Hartknopfschen Mottos vom törenden Buchstaben verbietet es denn auch, dass sich der verlebendigende Geist wiederum in fixierbare Buchstaben kleiden lasse. So bleibt es im Text bei der demonstrativ ins Werk gesetzten Geste des Bedeutens, die als solche für die behauptete, nicht mehr buchstäblich zu fassende Bedeutung, den lebendigen Geist einzutreten scheint, ein Verfahren, das dem Rezensenten der *Predigerjahre* in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* offensichtlich Schwierigkeiten bereitere: »[...] wozu soll uns eine Allegorie, die man ohne Offenbarung nicht verstehen kann?«⁸¹ schreibt er. Der lebendigmachende Geist scheint also in der poetischen Kraft unendlicher Bedeutungsbeziehungen zu liegen,⁸² die allerdings – und hier zeigt sich die systematische Crux, das spannungsvolle Wechselverhältnis von allegorischem

79 Vgl. auch Voges 1987, S. 512: »Der *Andreas Hartknopf* muß als ein allegorischer Text gelten, ohne daß der Roman insgesamt in einer Allegorie aufgeht.«
80 Vgl. Brecht 1990, S. 638f.; vgl. auch Voges 1987, S. 520. In diesem Sinn ist auch Arno Schmidts Bemerkung in der *Zeit* vom 2. 12. 1960 zu verstehen, der *Hartknopf* gehöre unter die »geläufigen Beispiele für nicht auszustudierende Bücher« (zit. nach: Jahnke 1983, S. 143).

81 *Allgemeine deutsche Bibliothek* 97/2 (1791), S. 427.

82 Vgl. Langen 1962, S. 173, 425; Kestenholz 1986, S. 133.

und symbolischem Verständnis im *Hartknopf* – beständig neuer Impulse durch den todringenden Buchstaben bedarf. Der lebendigmachende Geist ist nicht ohne den törenden Buchstaben zu haben; mittels allegorischer Verweisungsbezüge wird, so könnte man formulieren, der symbolische Geist ins Werk gesetzt. Hier erhält die im Bild der »durchsichtigen Vorhänge« verwendete Gewebetaphorik ihre funktionale Bestimmung: Ein unabschließbares Netz von Bedeutungsbeziehungen simuliert die unendliche, transdiskursive Sinnhaftigkeit, die der Text und sein Protagonist, aber auch der Erzähler unablässig zu verstehen geben.⁸³

Ein Versuch, die systematische Spannung zwischen Buchstabe und Geist zu tilgen, sind die sprechenden Namen des Romans, wobei sich gerade der Name des Titelhelden der Identifizierung von Buchstabe und Geist zu entziehen scheint: Spielt der Vorname Andreas auf den Apostel und Märtyrer Andreas an, so verweigert sich der »konnomanisch mißtonende, knorrig-knorzige«⁸⁴ Name Hartknopf einer direkten Lesbarkeit. Doch heißt etwa der Küster nicht nur Küster, sondern er ist auch Küster (vgl. S. 22), und der Name von Hartknopfs Braut und Frau Sophia Erdmuth bezeichnet allegorisch, was sie ist: Weisheit und Natur, Einheit von Körper und Geist. Brecht hat darauf hingewiesen, dass sie, deren einziger Sprechakt das »leise Ja« (S. 169) der Trauungszeremonie ist, der bezeichnenden Sprache nicht zu bedürfen scheint, so ganz ist sie als in sich selbst vollendete Figur entworfen, als »Verkörperung allegorischer Sehnsucht nach symbolischer Totalität«.⁸⁵ Doch ist die Ehe zwischen Hartknopf und Sophia Erdmuth, durch den Allegorizierten Tautos gestiftet, der nicht nur »Tod« heißt, sondern aussieht wie der Tod und kurz vor dem Tod steht, d. h. bald tot ist:

83 Müller 1993, S. 247, beschreibt den Text als eine »gewebte Textur«.

84 Schrimpf (Hrsg.) 1968, S. 35°.

85 Brecht 1990, S. 646; vgl. S. 644f.

Er wulkte nicht, daß dieser Traunungsakt sein letzter war.
Der weite Priesterrock hieng über der hageren Gestalt – die
Augen lagen tief im Kopf. –
Die Knie wankten – das Haupt bebte – die Zähne schlotter-
ten im Munde. –

(S. 169)

Die Figur des Superintendenten Tanatos ist ein allegorisches Konstrukt mit symbolischem Anspruch. Die Tatsache, dass gerade der Tod den Bund zwischen Hartknopf und Sophia Erdmuth stiftet, weist auf dessen konstitutiv notwendigen Scheitern sowie auf Hartknopfs Märtyrertod voraus, der ja in der Abfolge der beiden *Hartknopf*-Bände bereits stattgefunden hat, da am Ende der *Allegorie* Hartknopfs Tod steht. Spätestens hier wird deutlich, dass die Figuren der *Hartknopf*-Romane nicht im psychologischen Sinne zu verstehen sind,⁸⁶ sondern dass es sich tatsächlich um höchst arbeitsreiche zeichenhafte und zeichentheoretische Konstrukte handelt, die einen unentscheidbaren Konflikt zwischen Zeichen und Bedeutung experimentell ausagieren. Hartknopfs Scheitern ist, so gesehen, denn auch kein individuell-schicksalhaftes, sondern nach dem Motto »Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig« nur ein buchstäblicher Tod, der denn auch mit einer gewissen Beläufigkeit berichtet wird, ein allegorischer Tod, der ein symbolisch-geistiges Weiterleben zumindest behauptet.

Die Spannung zwischen tötendem Buchstaben und lebendigmachendem Geist, in die sich die *Hartknopf*-Romane stellen, erweisen diese nicht nur als allegorisch konzipiert, sondern gleichermaßen als Theorie der Allegorie⁸⁷ bzw. als theoretische Versuchsanordnung, die das bedeutungsstufen- und Vermögen der Sprache auf den Prüfstand stellt. Sprachtheoretische Reflexionen werden daher auch im Text selbst angestellt und unterbreiten den erzählerischen Fluss. Dabei wiederholt sich das ambivalente Wechselverhältnis zwischen

86 Vgl. auch Brecht 1990, S. 644; Sölle 1973, S. 151.

87 Vgl. Keutenholz 1986, S. 135.

Buchstabe und Geist in der Beziehung zwischen Wort und Gedanke, die Hartknopf in der *Allegorie* seinem Vetter, dem Gastwirt Krapp, auseinandersetzt: »Das Wort ist das Kleid, das den Gedanken umhüllt – aber ohne das Wort wäre der Gedanke nichts – [...]« (S. 32). Der Gedanke ist ebenso abhängig vom Wort wie der Geist vom Buchstaben. Und eben diese Relation ist es, die dem Appellcharakter des Mottos zum Trotz nicht aufgelöst werden kann: Das tötende Moment des Buchstabens ist die unabdingbare Voraussetzung des lebendigmachenden Geistes. Aus diesem Dilemma gibt es kein Entrinnen. Es muss vielmehr immer wieder in die Reflexion gebracht, die Spannung muss ausagiert werden. Hierin liegt der Grund, weshalb es Hartknopf im stillen Winkel des Glücks mit Sophia Erdmuth zu eng wird und es ihn nicht in der Studierstube hält, er wieder hinaus muss in die Schmiede, wo das »Unförmliche [...] Gestalt und Form« (S. 179) bekommt, und am Ende der *Predigerjahre* seine prinzipiell unabschließbare Wanderschaft gen Osten wieder aufnimmt. Nicht im seligen Stillstand ist der lebendige Geist zu fassen; vielmehr bedarf dieser beständiger zeichenhafter Vermittlung, auch wenn diese Tod und Zerstörung indiziert.⁸⁸ Das Versprechen von Wort und Schrift ist so ephemer wie verheißungsvoll:

So wie nun Hartknopf über den kleinen Dorfkirchhof zu Hause kehrte, erleuchtete ein Blitzstrahl die goldene Schrift an den Kreuzen auf den Grabhügeln – sie flammte einen Augenblick, und verlosch wieder in schwarze Nacht. –

(S. 178)

Die fundamentale repräsentationskritische Reflexion, die der *Hartknopf* in Gestalt einer sich immer wieder unterbrechenden Erzählung betreibt, verweist die genannten thematischen Bedeutungsbereiche des Romans auf ihre zugrunde liegende zeichentheoretische Fundierung. Während sich der

88 Vgl. auch Brecht 1990, S. 644f.

Weg nach dem freimaurerischen Geheimnis als eine Bewegung der Zeichen und Symbole erweist, die das uneinholbare Licht im Osten notwendigerweise immer nur vor sich zu sehen vermag, werden die philantropischen Pädagogen ebenso wie die orthodoxen Repräsentanten der Kirche der missbräuchlichen Verwendung des Wortes überführt, insofern als sie die biblischen Worte ihrem eigenen, beschränkten Verständnis unterordnen und ihren ›Geist‹ zu fixieren suchen. Gleichermaßen erscheint das Haften am tötenden Buchstaben als religiöse Erstarrung,⁸⁹ der gegenüber Hartknopfs Zeichensprachliche ›Radikalität‹⁹⁰ eine Verlebendigung des Geistes verfolgt. Und entsprechend ist auch Moritz' ästhetisches Programm einer fundamentalen Dialektik von Zerstörung und Bildung verpflichtet.⁹¹ So gesehen stellt der *Hartknopf*, der, wie erwähnt, als Moritz-Anthologie bezeichnet wurde,⁹² tatsächlich eine Art Summe von Moritz' philosophisch-literarischem Projekt dar, eine Summe allerdings, die sich, aller Programmatik zum Trotz, nicht zu einem in sich vollendeten Ganzen rundet. Die Zerstörung wird nicht in der Bildung aufgehoben, weil sich die Spannung zwischen tötendem Buchstaben und verlebendigendem Geist nicht in zeichenhafte Repräsentation auflöst. Wort und Schrift drohen vielmehr – und hier gerät Hartknopfs Position in die Nähe derjenigen seiner Kontrahenten – notwendig in bedeutungsloser Gestalt zu erstarren, da sich der lebendige Geist, den Hartknopf als das ›große

⁸⁹ Vgl. Sölle 1973, S. 161.

⁹⁰ Charlier verweist auf die Wortwurzeltheorie des Moritz zeitgenössischen Sprachforschers Friedrich Karl Fulda, der versuche, den Wortbestand des Deutschen auf wenige ›Radikale‹ oder ›Worturzeln‹ zurückzuführen, und ein natürliches Sprachverständnis propagierte, eine Herleitung aus dem ›Geist‹ der Wörter. Auf seiner Wortwurzeltheorie aufbauend verfocht Fulda den Primat des Organischen und Konkreten vor dem Abstrakten und Artitären in Sprachtheorie und -didaktik; vgl. Charlier 1997, S. 393 f.

⁹¹ Vgl. dazu auch Hans-Edwin Friedrich, ›Die innerste Tiefe der Zerstörung. Die Dialektik von Zerstörung und Bildung im Werk von Karl Philipp Moritz‹, in: *Aufklärung* 8/1 (1993), S. 69–90.

⁹² Vgl. Anm. 21.

Wort‹ bestimmt, nicht ›buchstabieren‹ (S. 32) und d. h. auch nicht im Buchstaben festhalten lässt.

Wie um diesen Eindruck entgegenzuwirken, dass der Text, der sich selbst zum primären Medium seiner reflexiven Auseinandersetzung wird, nur tote Buchstaben zu präsentieren in der Lage ist, werden in der textuellen Anordnung und Gestaltung der *Hartknopf*-Romane schrifttechnische Maßnahmen erkennbar. In erster Linie ist auf die ungewöhnliche Tatsache zu verweisen, dass mit den *Predigerjahren* vier Jahre nach der *Allegorie* nicht die Fortsetzung erschien, sondern deren Vorgeschichte. Nachdem also am Ende der *Allegorie* Hartknopfs Tod mit einem buchstäblichen Schlussstrich besiegelt wurde (›Mors ultima linea rerum est‹, S. 104), sieht man ihn am Beginn der *Predigerjahre* gerade einen Ruf auf die freigewordene Pfarrstelle nach Ribbeckenu erhalten, die er am Beginn der *Allegorie* schon wieder aufgegeben hat. Verfolgt man die religiöse/religionskritische Lesart könnte man sagen, wie Christus sei Hartknopf wieder aufstanden, allerdings handelt es sich bei dieser Auferstehung lediglich um eine sich im Medium der zeichenhaften Buchstaben vollziehende, um eine Auferstehung, die nur in diesem nicht an die Chronologie gebundenen Medium möglich ist. Damit ist einmal mehr auf die bedeutungsstiftende Kraft der Buchstaben sowie der lautlichen Materialität hingewiesen, die am Beginn der *Predigerjahre* als ›fatal‹ (wörtl. ›vom Schicksal bestimmt, ›verhängnisvoll‹) qualifiziert ist:

Ribbeckenu

Klang schon fatal in Hartknopfs Ohren, als er zum erstemal diesen Nahmen hörte. –

Und da er ihn in seiner Vokation mi großen verschlungenen Buchstaben geschrieben sahe, ärgerte sich sein Auge daran. (S. 107)

Wenn in modernen Ausgaben die beiden *Hartknopf*-Bände unmittelbar aufeinander folgen, wird Hartknopfs Tod zum Mittelpunkt und Gravitationszentrum des Textes, entspricht die Anordnung der Bücher einem ästhetischen Leitprinzip Moritz', der, Johann Christian Conrad Moritz zufolge, »der festen Meinung war, das Wichtigste, der Schlüsselstein eines schönen geründeren Werkes habe allemal seinen Platz in der Mitte desselben«. ⁹³ Gesetzt den Fall, man sei bereit, die Fortsetzung des Romans, die seine Vorgeschichte nachiefert, als Produktion eines »geründeten« Ganzen zu lesen, läßt sich der Text als eine Hartknopfs Tod überspielen wollende Endlosschleife betrachten, die der prinzipiell nie an ihr Ziel kommenden Wanderung nach Osten, von der im Roman erzählt ist, entspricht. Somit erscheint der Text »wie eine poetisch gestaltete Rabatte« ⁹⁴ oder auch als eine Figuraton jener krummen Schönheitslinie, die Moritz' Ästhetik als Hinweis auf das »höchste Schöne im großen Ganzen der Natur« exponiert. Dass es dabei auf den Text als Text ankommt, dieser gewissermaßen als Dispositiv des lebendigen Geistes konzipiert ist, wird deutlich, wenn man sich die in ihm zutage tretende Relation zwischen dem Erzähler und dem Protagonisten Hartknopf vergegenwärtigt. Gerade am Anfang der *Allegorie* tritt der Erzähler als Erzähler besonders markant hervor, als eine Funktion, deren Aufgabe es ist, von Hartknopf zu erzählen, dabei aber unversehens in ein imaginäres Gespräch mit ihm verfällt:

Oft unterhält sich meine Seele in einsamen Stunden mit dir in Gesprächen; ich sehe dich in meine kleine Kammer treten; wir sehen uns und sehen den Himmel aus dem eröffneten Fenster an – und ob wir gleich nur gegen ein altes Gemäuer blicken, so erhebt sich doch unser Herz, wenn die Sonne darauf scheint, und unsere Seelen ergießen sich gegen-

⁹³ Johann Christian Conrad Moritz an Jean Paul, 22. 8. 1795, in: Schrimpf (Hrsg.) 1968, S. 432–434, 433.

⁹⁴ Erenz 1996, S. 739.

einander in Liebe und Wärme, in süßen Gesprächen von Zukunft und Vergangenheit – –
Ich soll von dir reden, mein Guter! und rede mit dir –
Steh' ich muß wieder Abschied von deinem Geiste nehmen,
wenn ich von dir reden soll – das wird mir schwer – o hab
Geduld mit mir meine Leser! es ist mir schwer geworden,
mich von meinem Freunde zu trennen – ich sprach mit ihm,
da ich mit euch sprechen sollte – denn ich wollte euch doch
seine Geschichte erzählen.
(S. 12)

Was sich hier mühsam auseinander dividiert, die Instanzen von Erzähler, Erzählgegenstand, Adressat, verweist auf die Performativität des Textes selbst, auf die Tatsache, dass im Prozess des Erzählens erst dasjenige hervorgerach wird, das erzählt werden sollte, dass Erzähler, Hauptfigur und Leser interne und nur künstlich voneinander abzutrennende Funktionen dieses Textes sind, der versucht, mithilfe törender Buchstaben lebendigen Geist zu vergegenwärtigen. Und dass es einen Unterschied macht, über Hartknopf und zu ihm zu reden, ist in der zitierten Textstelle ebenfalls vermerkt; es handelt sich um den Unterschied zwischen einer hymnischen Sprache des Vollzugs und einer profanen Sprache der Mitteilung. Die Behauptung dieses Unterschiedes fällt dem Erzähler, so sagt er es selbst, schwer, denn Hartknopf – dies sollte deutlich geworden sein –, ist weniger eine personale Gestalt, von der zu erzählen wäre, als vielmehr ein textuelles Bedeutungsprinzip, von dem sich der Erzähler kaum zu trennen vermag und das wie dieser mit der beständigen (Re-)Organisation des Verhältnisses von Zeichen und Bedeutung befasst ist. Und wenn im letzten Kapitel der *Allegorie* »Meine Zusammenkunft mit Hartknopfen in einem Karthäuserkloster« ⁹⁵ der Erzähler von jener Erleuchtung berichtet, die ihm Hartknopf vermittelt hat – es handelt sich um eine körperhafte Erfahrung des Todes, die bizarrerweise eine Refle-

⁹⁵ Dieses Kapitel enthält auffallende Überscheidungen mit dem 4. Band des *Anton Reiser*.

xion über die Hilfsverben einschließt –, wird offenkundig, dass Hartknopf gleichsam das Medium des Erzählers ist, das die Bedeutungsproblematik der Erzählung verkörpert.

Der Fluss der Erzählung scheint indessen in den *Predigerjahren* noch mehr als dies in der *Allegorie* schon der Fall ist, in der theoretische Reflexionen von Seiten Hartknopfs und des Erzählers den Handlungsablauf immer wieder unterbrechen, ins Stocken zu geraten. Der Text besteht nurmehr in kurzen und kürzesten Abschnitten, die jeweils mit einer eigenen Überschrift versehen sind und in ihrer gleichsam graphischen Anordnung fast emblematischen Charakter haben. Die Überschriften erscheinen als Inscriptio einer Pictura, die der Text in seinem bildhaften Arrangement darstellt, während er gleichzeitig – und hier erweisen sich die Grenzen des Vergleichs mit dem Emblem –, was seinen Erläuterungs- und Mittelungscharakter betrifft, auch seine eigene Subscriptio zu sein hat. Bildcharakter kommt zweifellos der mit unterschiedlichen Schriftgrößen und Schriftarten arbeitenden typographischen Gestaltung zu, die in modernen Ausgaben vielfach verloren geht, jedoch gerade in der Freistellung und Hervorhebung einzelner Wörter die gestaltete Räumlichkeit der Buchseite mit zu lesen gibt. So sind beispielsweise die Linien, zwischen die das »Mors ultima linea rerum est.« am Schluss der *Allegorie* gedruckt ist, ja sogar die fertige gedruckte Schlusslinie, signifikante Gestaltungsmittel, ebenso wie beispielsweise die abgesetzte und doch grammatikalisch mit dem Haupttext verbundene Überschrift »Ribbeckenu« zu Beginn der Predigerjahre. Lesbar ist allemal auch die Anordnung der einzelnen Sätze, die in den *Predigerjahren* fast alle eigene, mit einem Gedankenstrich am Ende versehene Abschnitte bilden. Die Gedankenstriche markieren Abschluss und Lücke zugleich, und wenn auf das Kapitel »Die Trennung« ein Kapitel mit dem Titel »Eine Lücke in Hartknopfs Geschichte« folgt und dieses mit mehreren Gedankenstrichen eingeleitet wird (vgl. S. 189f.), lässt sich dies als gestärktes Offenhalten des Textes interpretieren, der gerade an den Stellen seines Abbruchs über sich

selbst hinausweist.⁹⁶ Betrachtet man Embleme als komplexe Bedeutungsgebilde, die versuchen, mittels je verschiedener medialer Strategien (Text, Bild, unterschiedliche Textarten) Bedeutung zu synthetisieren, werden die Stellen der künstlerisch-künstlichen Zusammenfügung auch als Bruchstellen lesbar.

Das »Sprachgitter«⁹⁷ des *Hartknopf*-Textes markiert ebenso sehr den Abbruch der tötenden Buchstaben, wie es vorliegt, auf den verlebendigenden Geist durchsehen zu lassen. Und genau hier kommt neben dem bibelhermeneutischen und demjenigen Goethescher Provenienz noch ein dritter Allegoriebegriff ins Spiel, der freilich in einem engen systematischen Zusammenhang mit den beiden vorgenannten Konzepten steht, das barocke Allegoriedenken, dem nicht zufällig auch die emblematische Tradition entstammt und dessen abgründige Paradoxie Walter Benjamin in seinem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) beschrieben hat. Den Bildern des Trauerspiels »eignet eine gewisse Ostentation. [Seine] Bilder sind gestellt, um gesehen zu werden, angeordnet, wie sie gesehen werden wollen«,⁹⁸ schreibt Benjamin. Der allegorische Blick weist ihnen Bedeutung(en) zu, entwertet und erhebt sie damit zugleich. Er erhebt Einspruch gegen die Entwertung der Dingwelt. Er versucht sie zu retten, indem er ihr neue Bedeutung zuspricht. Im Akt

96 Die Lücke in Hartknopfs Geschichte ist mit einer Fußnote versehen, die auf den Briefwechsel des Protagonisten verweist (vgl. S. 190). Gleichgültig, ob es sich bei dieser Fußnote um eine Verlegenheitslösung des Autors oder um eine bewusste Finte handelt, ist sie ein Hinweis darauf, dass die Repräsentation der Lücke im Text, die aus erzählerischen Gründen nicht erforderlich gewesen wäre, denn der Text ist auch ohne sie schon lückenhaft genug, doch einer gezielten metatextuellen Programmatik folgt und als solche der Inszenierung bedürftig ist. Der Rezensent der *Allgemeinen Literatur Zeitung* (vgl. oben S. 249) jedenfalls ist auf die Lücke hereingefallen.

97 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, Bd. II, S. 203–430, 298.

der Rettung jedoch vollzieht er die Entwertung notwendig noch einmal, und genau dies ist der Grund, weshalb nach Benjamin in jedem Allegoriker ein Melancholiker wohnt.⁹⁹ Und Figurationen der Melancholie finden sich im *Hartknopf* nicht wenige; die schwarze und öde Gegend des Torfmoors (vgl. S. 115) ist nur ein Sinnbild jener Krisen, die Hartknopfs Resignation eingeschrieben sind. »Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch,« schreibt Benjamin, »läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück [...].«¹⁰⁰

99 Vgl. ebd., S. 351. Vgl. auch Martina Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 175–195, 326–406.

100 Benjamin 1991, S. 359.

