

rade die wesentlich kontroverse Natur der Rede über die Allegorie im Rahmen der exegetischen Auseinandersetzungen rückt diese in immer größere Horizonte: Wie bei Collins und Warburton deutlich wird, wird die Debatte durch die Logik von Polemik und Apologetik, durch die Zuweisung von Positionen und Behauptungen, durch einen wirklichen oder auch nur behaupteten Legitimationsdruck bestimmt. Die Rede über Allegorie folgt einer bestimmten ‚Rhetorik der Allegorie‘, die das protestantische Heterostereotyp der Allegorie als ‚willkürlicher‘ Auslegung aufgreift und gegen die jeweiligen Gegner ausspielt, während diese den Vorwurf ‚willkürlicher‘ Interpretation wiederum auf ihre Kritiker zurückspiegeln. Zu dieser Rhetorik gehört nicht nur eine Bewegung der Radikalisierung, in der im Laufe des 18. Jahrhunderts der Großteil der überlieferten Formen der Auslegung fraglich wird. Sie impliziert auch die verschiedenen kulturellen Semantisierungen der Allegorie: Gerade weil die Auseinandersetzungen auf hermeneutischer oder semiotischer Ebene nicht entschieden werden können, werden die in Frage stehenden Positionen kulturell aufgeladen, indem die Allegorie bei Collins als ‚jüdisch‘, bei Warburton als ‚ägyptisch-hebräisch‘, bei Herder dann schließlich als ‚orientalisch‘ figuriert wird. Diese Semantisierungen erlauben es dann wiederum, die exegetische Tradition zu reformulieren und die typologische Auslegung etwa als komplexe Zeichenpraxis zu beschreiben, die ihre eigene Rationalität hat, wie das etwa bei Warburton, Baumgarten oder Herder geschieht. So wird die Allegorie gerade als fundamental umstrittene Figur zu einem Schauplatz höchst differenzierter und komplexer Verhandlungen, die ihrerseits zum Nachleben theologischer Zeichenkonzeptionen und exegetischer Auseinandersetzungen in den neuen Formen der Hermeneutik und Poetik beitragen.

Faltenfallen sichten

Betrachtungen zum Allegorischen angesichts von Karl Philipp Moritz'
Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente

NILS PLATH

„Mahlern und Dichtern war von jeher alles zu wagen erlaubt.“

Horaz¹

„Ob ich nun aber nicht einen bessern Anfang zu meiner Schrift hätte wählen können, kann ich selber nur insofern entscheiden als ich meinen Gegenstand *übersehe*; wer aber diesen Gegenstand besser übersieht, als ich, wird auch den Gesichtspunkt, aus welchem ich ihn betrachte, tadeln können; wie denn überhaupt derjenige, welcher über den Stil schreibt, seinem Beurteiler die unmittelbarsten Waffen gegen sich selber in die Hände gibt.“² Wie hier in den *Vorlesungen über den Stil* kann man Karl Philipp Moritz in seinen Schriften an vielen Stellen ergründen sehen, wie in Argumentationen zu benennen und fixieren ist, was er als den einen Betrachterstandpunkt gegenüber jenen Werken einnehmen will, denen er so ihre Kunstautonomie zuschreibt. Selbstreflexiv geraten Moritz die Beschreibungen seiner Ansichten zur Kunst wie Sprache dabei zu Aufforderungen von Beobachtungen zweiter Ordnung, das heißt

¹ Horaz, *De arte poetica*, I, 9–10: „Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas“, hier dt. zit. in: Karl Philipp Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793, mit einer Einführung von Hanno-Walter Kruft, Nördlingen 1986, S. 25 (in Teilen auch in: ders., *Werke*, 3 Bde., hrsg. von Horst Günther, Frankfurt/M. 1981, Bd. II, S. 527–539); zit. hier nach Christian Ludwig Stieglitz, „Über den Gebrauch der Grotesken und Arabesken“, in: *Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst*, 2/1790, S. 109. Vgl. Helmut Pfotenbauer, „Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie“, in: Victoria von Flemming/Sebastian Schütze (Hrsg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 2. März 1996*, Mainz 1996, S. 582–597, hier bes. S. 587.

² Karl Philipp Moritz, *Vorlesungen über den Stil*, in: ders., *Werke*, hrsg. von Horst Günther, Frankfurt/M. 1981, Bd. III, S. 585–756, hier S. 612.

von fortgesetzten Lektüren, an denen sich die unübersehbare Temporalität von Standpunkten ablesen lässt, und werden so zu mehr als nur beispielhaften zeitgenössischen Lektüren zur übersichtlichen Lesbarkeit von Bild- und Textansichten, die gerade von Allegorien weiter fortgesetzt herausgefordert wird.

Einmal „der Große Vergessene der deutschen Literatur“ genannt und an gleicher Stelle einer „unserer Klassiker allerersten Ranges, deren wir so viele gar nicht haben“,³ eine Referenzfigur für unterschiedlichste Schriftsteller im 20. Jahrhundert und bis heute, die sich zumeist auf seine Bücher *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman* und *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie* beziehen,⁴ bekommt dieser Moritz als lange schon nicht mehr zu überlesener Autor auch von ästhetischen, philosophischen und pädagogischen Schriften seinen Platz zugewiesen: wechselweise nach, neben, hinter, vor vergleichsweise Namhafteren. Als ein Stellvertreter weiterhin stets im Bezug auf jene andere, vor und nach ihnen als der Verfasser einer Kunstlehre, in der er die Autonomie des Kunstwerkes und des Schönen argumentativ beteuert,⁵ und als ein

3 Karl, Philipp Moritz, *Lesebuch*, hrsg. von Uwe Nettelbeck, Nördlingen 1986, o.S.

4 Vgl. stellvertretend Arno Schmidt, „Schreckensmänner. Karl Philipp Moritz zum 200. Geburtstag“, in: ders., *Die Schreckensmänner. Funk=Essays*, Frankfurt/M. 1999, S. 8–39; Thomas Meinecke/Ijoma Mangold, „Ich bin ein bibliomanischer Schreiber. Ein Zeit-Gespräch mit Thomas Meinecke, dem Altmeister des literarischen Samplings, über Montage, Plagiat und andere literarische Ab- und Umschreibetechniken“, in: *Die Zeit*, 18. Februar 2010, S. 47.

5 Vgl. Achim Geisenhanslüke, „Allegorie und Schönheit bei Moritz“, in: Ute Tintemann/Christof Wingertschn (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz in Berlin 1789–1793*, Berlin 2005, S. 130–131, dort zit. nach Peter-André Alt, *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Form der Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen 1995, S. 578, wo Moritz in „eigentümlicher Position zwischen Winckelmann und Goethe“ (Geisenhanslüke) gesehen wird: „Moritz“ autonome Bestimmung des Schönen führt zu einer Allegoriekritik, die an Radikalität und innerer Schlüssigkeit kaum zu überbieten sein dürfte.“ – Der „ästhetische Überschuß über die Funktion“, so Sabine M. Schneider, werde bei Moritz über den seinerzeit noch neuen Begriff der Bildung vermittelt: „Die biologische Einsicht in die endogene Organisationskraft der Lebewesen, welche sich gegen äußere Bedingtheiten ihre Gestalt schaffen, wurde um 1780 in die Ästhetik transferiert. Hier steht Moritz in einer Reihe mit Herder und Goethe, aber auch mit Schillers Kallias-Briefen und Kants Organismusbegriff in der Kritik der teleologischen Urteilskraft. Entscheidende Voraussetzung der Attraktivität des aus der Natur entlehnten Bildungsbegriffs für die Ästhetik ist seine Formalisierung.“ (Sabine M. Schneider, „Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik der Moderne.

prominenter Kritiker der Allegorie, die auch für ihn ganz zeittypisch als „Inbegriff der Rhetorik, der rhetorischen technē, Kunstfertigkeit und Erfindung“ und als „Heteronomie des Bedeuten“⁶ entsteht. Moritz fungiert für Lektüren und Betrachtungen, die nie anders denn als zeitgebunden präsent gemacht zu denken sind, als eine repräsentative Vergleichsgröße. Wahlweise nach, neben, hinter, vor eben anderen Eigennamen. Die lauten, wo es um ästhetische Theorien geht, immer wieder Winckelmann, Goethe, Kant, auch Hegel. Mit der Platzierung in der Zeit und in der Bedeutungshierarchie eines von nachträglich konstruierenden Verweisen auf stimmig Vergleichbares und im Vergleich Unstimmiges selbst sich erhaltenden Ästhetik-Diskurses erfährt der so in den Zeitbezügen lokalisierte Moritz seine Einschreibung als eine ergänzende Gegensatz-Figur, mit deren Hilfe man den Verlauf einer Wirkungsgeschichte beschreibend gut und gerne konstruieren will. Damit wird dieser Moritz zu einem Medium der Vergleichen gemacht, und dies gerade da, wo ihm eine ganz eigene Bedeutung für Gegenwärtiges zugesprochen wird, so beispielsweise wie für darauf folgende und sich anschließende Lektüren exemplarisch von Peter Szondi in seinen Vorlesungen zu „Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit“, die dieser in den frühen 1960er Jahren ausarbeitete.⁷ In ihnen macht Moritz neben einem anderen (Winckelmann) den Unterschied, wie Szondi eingangs sogleich herausstellt.⁸ Moritz fungiert, so Szondi, gerade deshalb

Die Ornamentdebatte um 1800 und die Autonomisierung des Ornaments“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63/2000, S. 339–357, hier S. 354; vgl. auch Pfothenhauer, „Klassizismus“, S. 589.)

6 Anselm Haverkamp/Bettine Menke, „Allegorie“, in: Karlheinz Barck [u.a.] (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Stuttgart – Weimar 2000, Bd. I, S. 49–104, hier im von Bettine Menke gezeichneten Abschnitt III (Aesthetica, S. 70–95), S. 80.

7 Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt/M. 1974, darin „Editorisches Vorwort“, S. 7.

8 In den ersten Sätzen seiner im Sommersemester 1970 gehaltenen Vorlesungen bestimmt Szondi einen Rahmen – Goethe macht Epoche –, in dem der Name Moritz u. a. als vorläufige Hinzufügung erscheint: „Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit“ – sieht man von Winckelmann und Karl Philipp Moritz ab, so könnte man unser Thema genauer benennen: ‚Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit.‘“ (Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 13) Damit wird Moritz von Anfang an absichtsvoll als ein unstimmiger Teil bestimmt, wird wirkungsvoll als entgegengesetzt herausgestellt, fungiert als nicht eigentlich zugehörig zur „Ästhetik der...“, wird namentlich voranstehend

als eine exemplarische Erscheinung, weil seine Wirkung – durch Absage an die seine Vergangenheit dominierende Wirkungsästhetik, durch Initiierung einer über sich in die Zukunft weisenden ‚Realästhetik‘⁹ – in die Gegenwart reiche und sich richtiggehend erst in dem Jahrhundert entfaltet habe, welches Szondi das ihm aktuelle war. Er liest bei Moritz, was er für seine Gegenwart behaupten will: „Schwerlich läßt sich in der theoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts etwas finden, das für die Methodendiskussion der Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert von größerer Aktualität wäre als diese Forderung.“¹⁰ Szondi bezieht sich an dieser Stelle, an der es ihm um das Inaugurieren eines zeitbestimmenden Verfahrens für die sogenannte Literaturwissenschaft seiner Zeit geht, mit der erwähnten Forderung auf das, was er aus Moritz’ 1788 erschienenen Aufsatz „Die Signatur des Schönen“ als Zitat entnimmt: eine Passage und Wendung,¹¹ eingefügt in die Vorlesungen, um „gegen die Auffassung von der allegorischen Funktion der bildenden Kunst“ zu sprechen.¹² „Winckelmanns Beschreibung des *Apollo* im Belvedere“, zitiert Szondi Moritz,

zerreißt daher das Ganze dieses Kunstwerks, sobald sie unmittelbar darauf angewandt, und nicht vielmehr als eine bloß poetische Beschreibung des *Apollo* selbst betrachtet wird, die dem Kunstwerk gar nichts angehet. [...] Wenn über Werke der bildenden Künste, und überhaupt über Kunstwerke etwas Würdiges gesagt werden soll, so muß es keine bloße Beschreibung derselben nach ihren einzelnen Theilen seyn, sondern es muß uns einen näheren Aufschluß über das Ganze und die Nothwendigkeit seiner Theile geben.¹³

als ein anderer markiert – und darin zentral für Szondis Bestimmungen eines Autonomiepostulats der Kunst.

9 Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 97–98.

10 Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 88.

11 Vgl. auch Ruth Ghisler, „Vorbegriffe zu einer ‚Theorie der Ornamente‘ von Karl Philipp Moritz. Fragmente einer Architekturlehre aus Goethes römischem Freundeskreise“, in: Detlev Lüders (Hrsg.), *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Tübingen 1970, S. 32–58, hier S. 48: „Auf allen Gebieten, die ihn beschäftigen, erbringt Moritz stets dieselbe Leistung, die in einem Umwenden besteht. Er selbst spricht manchmal von einem ‚Zurückwälzen‘: er macht Revolution.“

12 Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 89.

13 Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 88, zit. nach Karl Philipp Moritz, „Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“, in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*, hrsg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 93–103, hier S. 102–103.

In der von ihm angeführten Bestimmung findet Szondi eine Forderung als die ihm zitierbare ‚Aufgabe der Interpretation‘ ausgesprochen, derzufolge geboten sei, über Einzelbeobachtungen hinaus zu gelangen, um eine Ganzheit anschaulich zu machen. Denn Interpretation ist, konstatiert Szondi, „nicht bloß analytischer, sondern auch synthetischer Natur“, um so den „inneren Strukturzusammenhang des Kunstwerks einsichtig zu machen, ohne den nichts als ‚Werk der Kunst‘ zu bezeichnen wäre“.¹⁴ Das „traditionsverhaftete als auch das fortschrittliche Element in Moritzens Ästhetik“ sieht Szondi gleichermaßen, wenn er diesen als Gewährsmann anführt. Als traditionsverhaftet gilt er ihm mit seiner in die Vergangenheit verweisenden aufklärerisch-moralistischen Auffassung, Kunst solle die Menschheit erheben. „In die Zukunft hingegen“ weise, so Szondi: „der Blick auf die Komposition“.¹⁵ Die von ihm wiederholt als erstrebenswert hervorgehobene „Überwindung der Wirkungsästhetik und die Begründung einer Realästhetik“, die zu beteuern als Szondis vorrangiges Anliegen erscheint, wenn er „ein ganzes Programm des Kunstdenkens von Jahrhunderten (die Wirkungsästhetik)“ bei Moritz mit ihren eigenen Denkmitteln „aus den Angeln“ gehoben und verabschiedet sieht, wo dieser das Schöne als in sich selbst Vollendetes zu begreifen behauptet habe und den Funktionszusammenhang „nach innen gewendet“ haben erscheinen lassen,¹⁶ liest er auch unter anderem aus einem weiteren Aufsatz von Moritz heraus. In seiner programmatischen Schrift „Über die Allegorie“ führt dieser, wie von Szondi in den Vorlesungen zitiert, zum Buchstaben und Kunstwerk das Folgende aus:

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 eigentliche Schönheit nicht vorzüglich ankömmt. – 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 vollendetes Ganze sey.¹⁷

14 Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 88.

15 Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 94.

16 Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 96ff.

17 Karl Philipp Moritz, „Über die Allegorie“, in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*, S. 112–115, hier S. 113; wiederabgedruckt in: ders., *Beiträge zur Ästhetik*, hrsg. von Hans Joachim Schrimpf und Hans Adler, Mainz 1989, S. 97–102.

Wenn dieses „wahre Schöne“ ausmache, dass es als autonomes bestimmt wird und, wie angeführt, ein solches „in sich vollendetes Ganze“ sei, so ist mit Moritz weiter zitierten Worten „nichts dem wahren Begriff des Schönen mehr widersprechend, als dergleichen Allegorien“, denn diese „bedeuten, etwas nach außen zu, das sie nicht selber sind, und erhalten bloß durch diese Bedeutung ihren Werth“.¹⁸

Die Allegorie, nach Sulzer „ein natürliches Zeichen oder ein Bild, das an die Stelle der bezeichneten Sache gesetzt wird“, wo es wie an Bauten oder Monumenten mit repräsentativer Funktion auftritt und besonders von Statuen personifiziert wird,¹⁹ findet bei Moritz deutlich ihre – zeit-typisch zu nennende – abwertende Kritik.²⁰ „Über die Allegorie“, sein Aufsatz von 1789, der in der Publikation *Vorbegriffe einer Theorie der Ornamente* in Moritz' Todesjahr nochmals abgedruckt wurde, steht ganz im Zeichen einer solchen Kritik eben gerade an: der Allegorie.²¹ Im Titel bereits wird eine Position von Distanznahme und Bezugsbehauptung markiert, zeigt der Aufsatz eine – und dabei mehrfache – Betrachtungs-perspektive an. Mit der dastehenden Präposition ‚über‘ wird ein Text angekündigt, der Position bezieht. Zunächst ganz direkt zum Thema, über das der Aufsatz zu sprechen verheißt und dabei eine Über-Sicht zu dieser Reflexionsfigur des verweisenden Anders-Sprechens verspricht. Unausgesprochen wird zugleich auch Bezug auf einen anderen Aufsatz genommen, der seinerseits dem Titel nach als eine *Allegorie* auftritt, und über den etwas zu sagen bedeutete, sich in eine einschlägige Ästhetik-debatte des 18. Jahrhunderts einzuschreiben. Es war Johann J. Winckel-manns prominent gewordener *Versuch einer Allegorie, besonders für die*

18 Moritz, „Über die Allegorie“, S. 114

19 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771, S. 27; vgl. Ursula Franke, „Bausteine für eine Theorie ornamentaler Kunst. Zur Autonomisierung des Ornaments bei Karl Philipp Moritz“, in: dies./Heinz Paetzold (Hrsg.), *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, Bonn 1996, S. 89–106.

20 Vgl. u. a. Sabine M. Schneider, „Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunst-theorie am Beginn der Moderne. Karl Philipp Moritz *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, in: Harald Tausch (Hrsg.), *Historismus und Moderne*, Würz-burg 1996, S. 19–40.

21 Vgl. Michael Titzmann, „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethe-zeit“, in: Walter Haug (Hrsg.), *Form und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979, S. 642–665.

Kunst von 1766,²² in dem dieser die verweisende Funktion der Allegorie zu begründen suchte.²³ Winckelmann, der das Wesen der Kunst in der allegorisierenden Darstellung einer Idee begriffen wissen will, erwartete schon in seinen „Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ vom Künstler ein Werk, „welches aus der ganzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten, aus der geheimen Weltweisheit vieler Völker, aus den Denkmalen des Altertums, auf Steinen, Münzen und Geräten, diejeni-gen sinnlichen Figuren und Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden.“²⁴ Diese verweisende Funktion der Allego-rie findet bei Moritz ihre ausgesprochene Ablehnung. Abgewertet wird sie in „Über die Allegorie“ als marginale Form, als eine Darstellung, die keinen Anspruch auf wirklich ästhetische Wertschätzung erheben

22 Johann J. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*, hrsg. von Albert Dressel, Leipzig 1866; wiederabgedruckt in Teilen u. a. auch in *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Bengt Algot Sørensen, Frankfurt/M. 1972, S. 41–47; vgl. dazu Franke, „Bausteine“, S. 99.

23 Walter Benjamin versteht in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* Winckel-manns Versuch als ausdrückliche Wendung gegen die Zerstückelung und den Eigenwert der „amorphen Einzelheiten“: „Zumal in dem Barock sieht man die allegorische Person gegen die Embleme zurücktreten, die meist in wüster, trau-riger Zerstreuung sich den Blicken darbieten. Als Revolte gegen diesen Stil ist ein gut Teil von Winckelmanns ‚Versuch einer Allegorie‘ zu verstehen. ‚Die Ein-falt besteht in Entwerfung eines Bildes, welches mit so wenig Zeichen als mög-lich ist, die zu bedeutende Sache ausdrücke, und dieses ist die Eigenschaft der Allegorien in den besten Zeiten der Alten. In spätern Zeiten fieng man an viele Begriffe durch eben so viel Zeichen in einer einzigen Figur zu vereinigen, wie die Gottheiten sind, die man Panthei nennet, welche die Attribute aller Göt-ter beygelegt haben ... Die beste und vollkommenste Allegorie eines Begriffes oder mehrerer, ist in einer einzigen Figur begriffen oder vorzustellen. So spricht der Wille zur symbolischen Totalität wie der Humanismus im Menschenbild sie verehrte. Als Stückwerk aber starren aus dem allegorischen Gebild die Dinge. Für sie hatten die eigentlichen Theoretiker dieses Gebietes auch unter den Ro-mantikern nichts übrig. Sie wurden abgewogen gegen das Symbol und wurden zu leicht befunden.“ (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1974, S. 203–430, hier S. 362; Benjamin zitiert hier Winckelmann, *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*, Leipzig 1866, S. 143–144.)

24 Johann J. Winckelmann, „Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“, in: ders., *Werke in einem Band*, Berlin – Weimar 1969, S. 1–37, hier S. 35; vgl. dazu Franke, „Bausteine“, S. 99.

könne.²⁵ So heißt es hier: „Wo die Allegorie statt findet, muß sie immer untergeordnet, sie muß nie Hauptsache seyn – sie ist nur Zierrath – und bloß allegorische Kunstwerke sollten eigentlich gar nicht statt finden, oder doch nie vorzüglich um der Allegorie willen für wahre Kunstwerke gelten.“²⁶ Konkret wird die Allegorie Moritz in der Beschreibung von Statuen.²⁷ Erweitert, von den konkreten Exempeln ins Allgemeine einer allegorischen Figur übersetzt, wiederholt sich seine Kritik bezeichnenderweise anhand der Darstellungen der *Justitia*, die in zeitgenössischer Darstellung dem von ihr verkörperten Begriff in Moritz' Augen gerade nicht gerecht wird. Sein Verdikt fällt entsprechend deutlich aus:

In der allegorischen Darstellung der Gerechtigkeit widerspricht ein Symbol dem andern, sobald die Figur an und für sich selbst kunstmäßig betrachtet wird. – Der Gebrauch des Schwerdts erfordert ja eine ganz andere Stellung als der Gebrauch der Wage, die Wage eine ganz andere Stellung als das Schwerdt, und der Gebrauch von beiden erfordert offene Augen. – Nichts ist widriger, als diese Figur; bey ihr erscheint nichts in Bewegung, nichts in Thätigkeit; sie hält bloß maschinenmäßig das Schwerdt und die Wage, und die verbundenen Augen machen sie noch unthätiger. – Die ganze Figur ist überladen und steht von sich selbst erdrückt, wie eine todte Masse da.²⁸

Eine Darstellung, bei der ein Zeichen dem anderen widerspricht – Moritz selbst spricht noch vom ‚Symbol‘²⁹ –, verfehlt für ihn die für die

25 Vgl. Geisenhanslüke, „Allegorie und Schönheit“, S. 136–137.

26 Moritz, „Über die Allegorie“, S. 113. (Herv. im Orig.)

27 Vgl. Moritz, „Über die Allegorie“, S. 114–115, insb. die Beschreibungen der klassizistischen Darstellungen der Fortuna auf einem Fresko von Guido Reni („eine schöne Figur, [...] weil das Ganze dieser Figur Übereinstimmung in sich selber hat“) und dessen Aurora auf einem Deckengemälde im Palazzo Rospigliosi Pallavicini in Rom („der Gedanke an die Morgenröthe wird nur hinzugebracht, um das Gemälde selbst zu erklären, welches hier das herrschende ist, und für sich allein die Aufmerksamkeit fesselt“).

28 Moritz, „Über die Allegorie“, S. 114.

29 Wo Moritz, wie hier, vom „bloßen Symbol“ spricht, zeigt sich, so Todorov, dass er dieses Wort „noch in seiner alten Bedeutung (im Sinn eines willkürlichen Zeichens)“ verwendet, „und er verfügt im Grunde genommen über kein Wort, um diese für die Kunst charakteristische Art des Bedeuten zu bezeichnen. [...] Allerdings hat er einen Begriff, der das Gegenteil des Symbols bezeichnet (die anderen Romantiker [als deren Vorläufer Todorov Moritz versteht, N.P.] werden ihm darin folgen), nämlich den Begriff der Allegorie. Das darin enthaltene Morphen allos mag allein den Unwillen erklären, den Moritz diesem Wort gegenüber empfindet: Allegorie setzt etwas anderes voraus, im Gegensatz zum Schönen, das in sich selber vollendet ist.“ (Tzvetan Todorov, *Symboltheorien*, übers. von Beat Gyger, Tübingen 1995, S. 157. Vgl. auch Tzvetan Todorov, „Äs-

Autonomie der Ornamente gerade maßgebende Bestimmung des Schönen – Moritz' Gegenbegriff zur Allegorie.³⁰ Diesem ihm in der *Justitia* als einer Figur in verschiedenen Ausführungen vor Augen stehenden Widerspruch, anderswo als Zerstückelung und Teilansicht verdammt, hält Moritz wie an vielen Stellen in seinen ästhetischen Schriften das Ideal einer Vollendung als innerer Zweckmäßigkeit des Kunstwerks entgegen. In seinem Aufsatz „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ (1788), der wie seine Moses Mendelssohn gewidmete Schrift „Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten“ (1785) Überlegungen zu dieser inneren Zweckmäßigkeit von Kunstwerken als ihrem entscheidenden Kennzeichen enthält, bestimmt er das „Wesen des Schönen“ – wie auch den für das Kunstwerk notwendigen „Vollendungspunkt“, ohne den dies nichts sei:

Weil nämlich das Wesen des Schönen eben in seiner Vollendung in sich selbst besteht, so schadet ihm der letzte fehlende Punkt, so viel als tausend, denn er verrückt alle übrigen Punkte aus der Stelle, in welche sie gehören. – Und ist dieser *Vollendungspunkt* einmal verfehlt, so verlohnt ein Werk der Kunst der Mühe des Anfangs und der Zeit seines Werdens nicht [...].³¹

Moritz' an Winckelmann angelehnte Kritik in „Über die Allegorie“ stützt sich dabei selbst auf die Kraft der Nachahmung, wenn der Wortlaut der Winckelmannschen Argumentation aufgegriffen und eine Metapher daraus umdeutend zitiert wird. „Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunckt seyn“, heißt es bei Winckelmann.³² Moritz' Forderung dagegen lautet: „Durch die Macht des Pinsels ist die Idee untergeordnet – die dient dem Kunstwerke, das Kunstwerk dient nicht ihr.“³³ Szondi, der diese Bezugnahme erkannte, zählt zu Winckelmanns „größten Verdiensten“ die „Einführung der Beschreibung in die

thetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G.E. Lessing: *Laokoon*“, in: Gunter Gebauer [Hrsg.], *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 9–22.)

30 Vgl. Bernhard Fischer, „Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64/1990, S. 247–277.

31 Karl Philipp Moritz, „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, in: ders., *Werke*, Bd. II, S. 549–578, hier S. 565. (Herv. im Orig.)

32 Johann J. Winckelmann, „Gedanken“, S. 37.

33 Moritz, „Über die Allegorie“, S. 115.

Kunstgeschichte“.³⁴ Dessen von persönlich-sinnlichem Erfahren gesättigte Beschreibung des Einzelwerks bedeutet seiner Ansicht nach einen grundlegenden Bruch, hinter den nicht mehr zurückzufallen sei. Wie sehr denn auch das so beschriebene Kunstwerk den modernen Künstlern als nachzuahmendes Muster hingestellt worden sei, heißt es kommentiert:

[I]n der Beschreibung selbst kam eine Subjektivität zu Wort, die mit der normativen Ästhetik kaum mehr sich vereinbaren ließ und zwischen Winckelmann und Herder eine Brücke schlägt [...]. Goethe und Moritz betrachteten die Kunstwerke Roms, indem sie zugleich die Beschreibungen lasen, die Winckelmann von ihnen gibt.³⁵

Mit dem gelesenen Winckelmann wird die historische Unterscheidung zu einer mehr als einfach zeitbezogenen Problemstellung.³⁶ Wenn demnach Betrachtungen über oder vor etwas wie im Falle von Moritz' Bildbeschreibungen immer schon zugleich Lektüren von oder nach anderen sind, stellt sich die angesichts gerade von Allegorien und Allegoresen immer wieder neue, immer wieder aktuelle Frage, wie Betrachten und Lektüre nachträglich von wo aus in ein Verhältnis gesetzt werden – und welche Perspektiven sich beim wiederholten Nachlesen dadurch ergeben. So gesehen bietet sich Winckelmann in mehrfacher Hinsicht als Adressat auch für eine zeitgenössische Kritik an, die etwas über die jeweilige Zeit der Beschreibung und die Artikulation von zeitbezogenen Betrachterstandpunkten mitteilt und zum Gegenstand fortgesetzter Überlegungen zur Zeitlichkeit von Beschreibungen und der für die Allegorie so entscheidenden Disjunktion zwischen Ansicht und Verweisung werden kann. Denn wo Moritz in seiner sich in kritischen Wendungen gegenüber Winckelmann vollziehenden Bestimmung von Werken der Kunst programmatisch wird, kann man mehr noch mitlaufend beobachten, das heißt lesen: eine Beschreibungskritik als Zeitkritik von Betrachtungsperspektiven, die immer wieder anders sein werden.

34 Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 89.

35 Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 86.

36 Nicht für Szondi allein markiert Winckelmann eine Zäsur in der Zeitgeschichte der Wahrnehmungen, auch bei Luhmann heißt es: „Erst seit Winckelmann wird der auf ‚Schrift‘, Manier, Darstellungsart, also auf Sachunterschiede bezogene Stilbegriff zusätzlich in der Zeitdimension verankert und für das Erkennen (und dann gleich auch: für das Bewirken) historischer Unterschiede in Anspruch genommen.“ (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1995, S. 211.)

Es ist eine Kritik, die in Form der von Moritz propagierten „Poetisierung des Beschreibungsverfahrens“ in Winckelmann als dem „Erfinder der neueren Hermeneutik der bildenden Kunst im 18. Jahrhundert“³⁷ dankbar den vorläufigen Lieferanten eines Standpunktes findet, auf den kritisch Bezug genommen werden kann. Nur Kunst, dies implizierte für Moritz etwa schon Winckelmanns Apollo-Beschreibung, könne Kunst gerecht werden, jede Beschreibung wie die Winckelmanns verfehle sie dagegen grundsätzlich. Zwar mache sich auch bei Winckelmann bereits ein Bewusstsein der ästhetischen Einmaligkeit antiker Kunstwerke geltend, zu denen der Interpret entsprechende Formen der Betrachtung jeweils neu zu suchen habe. Allerdings, so wird dazu weiter ausgeführt, bestehe bei Winckelmann, und dies eben unterscheide ihn grundlegend von Moritz, darüber hinaus „kein explizites Bewusstsein von der Eigenart der Zeichensysteme, welche die Übertragung des einen ins andere tendenziell zur Aporie werden lässt“.³⁸ Dies anzunehmen, ist die eigentliche Voraussetzung, um bei Moritz dann mit Blick auf „Die Signatur des Schönen“ von einer radikalen Autonomie des ästhetischen Zeichen sprechen zu können und ihn eine Kunstautonomie propagieren zu sehen.³⁹

„Wir kommen“, schreibt und beschreibt Moritz in „Die Signatur des Schönen“ den mal verschlungenen, mal sprunghaften Verlauf seiner Argumentation,

wiederum auf den Punkt zurück, daß die Werke der bildenden Künste selbst schon die vollkommenste Beschreibung ihrer selbst sind, welche nicht noch einmal wieder beschrieben werden kann. Denn die Beschreibung durch Konturen ist ja an sich selbst schon bedeutender und bestimmter als jede Beschreibung durch Worte. Umrisse *vereinigen*, Worte können nur auseinander sondern; sie schneiden in die sanfteren Krümmungen der Konturen viel zu scharf ein, als daß diese nicht darunter leiden sollten.⁴⁰

37 Helmut Pfotenhauer, „Aspekte des Gehalts“ [Kommentar zu Moritz' „Die Signatur des Schönen“], in: Helmut Pfotenhauer/Peter Sprengel (Hrsg.), *Klassik und Klassizismus*, Frankfurt/M. 1995, S. 751–752.

38 Pfotenhauer, „Aspekte des Gehalts“, S. 751.

39 Vgl. Pfotenhauer, „Aspekte des Gehalts“, S. 751. Dazu auch Günter Oesterle, „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske“, in: Herbert Beck (Hrsg.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 119–139, hier bes. S. 122.

40 Karl Philipp Moritz, „Die Signatur des Schönen“ [zuerst 1788/1789], in: ders., *Werke*, Bd. II, S. 579–588, hier S. 588. (Herv. im Orig.)

Diesen Sätzen folgt eine Wertung der Winckelmannschen Beschreibung des Apollo von Belvedere, den Moritz in seinen Schilderungen aus Italien ebenfalls erwähnt.⁴¹ Winckelmann, kritisiert Moritz am illustrativen Beispiel, „zerreißt [...] das Ganze dieses Kunstwerks“. Dessen Beschreibung mache für ihn aus dem Apollo „eine Komposition aus Bruchstücken, indem sie ihm eine Stirn des Jupiters, Augen der Juni, u. s. w. zuschreibt“.⁴² Er stellt Winckelmanns Bildbeschreibung in schärfsten Kontrast zu seinem Ideal, im Ganzen mehr als die Summe seiner Teile zu sehen. Zweckwidrig ist es Moritz' im Aufsatz „Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste“ formulierter Auffassung nach des Weiteren auch, Kunstwerke, die man im Ganzen sehen kann, überhaupt „nach ihren *einzelnen Theilen* im eigentlichen Sinne“ zu beschreiben:

Jedes schöne Kunstwerk, als ein für sich bestehendes Ganzes zu betrachten, ist es nöthig in dem Werke selbst den *Gesichtspunkte* aufzufinden, wodurch alles Einzelne sich erst in seiner nothwendigen Beziehung auf das Ganze darstellt [...]. Diesen wahren Gesichtspunkt für das Schöne *in allen Fällen* auffinden zu lehren, würde also das Geschäft einer vollständigen Theorie der schönen Künste seyn.⁴³

Mit Moritz' „Die Signatur des Schönen“ werden nun in Korrespondenz zu anderen seiner ästhetischen Erörterungen nicht allein Möglichkeiten und Grenzen der medialen Übersetzung einer Kunstform (wie beispielsweise der Bildhauerei) in eine andere – also vor allem in die Sprache – reflektiert. Erzählt wird, wie es dazu weiter ausführend heißt, vielmehr auch „ein Mythos über die Entstehung autonomer Kunst“, als die – Philomeles Geschichte – nacherzählende Beschreibung über die Beschreibung einer Überschreibung.⁴⁴ Dieses *signature piece*, unter sei-

41 Vgl. Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* [zuerst 1792/1793], in: ders., *Werke*, Bd. II, S. 127–458, hier S. 407.

42 Moritz, „Die Signatur des Schönen“, S. 588.

43 Karl Philipp Moritz, „Bestimmung des Zwecks einer Theorie der schönen Künste“ [zuerst 1789], in: ders., *Werke*, Bd. II, S. 593. (Herv. im Orig.)

44 Vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff, „Die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe.“ Kunstautonomie, Gewalt und der Ursprung der Dichtung in Karl Philipp Moritz' „Die Signatur des Schönen oder In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“, in: Stephan Jaeger/Stefan Willer (Hrsg.), *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, Würzburg 2000, S. 95–112, hier bes. S. 96: „Aus den Charakteristika der Kunstautonomie leitet sie [„Die Signatur“, N.P.] anschließend zwei Sprachmodelle ab, die eine Differenzierung zwischen Dichtung und Beschreibung, autonomer und nicht-autonomer Kunst ermöglichen.“ Das Programm der Beschreibung, so benannt in

nem bekannten Titel gekürzt wiederabgedruckt in *Die große Loge oder der Freimaurer mit Wage und Senkblei* (1793), publizierte Moritz zu erst in drei Teilen in der *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin* als „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“ Dieser Titel bereits signalisiert Moritz' Interesse an Beschreibungsmodalitäten und verdeutlicht sein reflexives Bewusstsein, wonach es vor Bildern eigentlich auf Abstände ankommt – auf die vermittelte Differenz von Nah- und Fernansichten, von Mikro- und Makroanalysen und auf die im Laufe der Zeit von Beschreibung und Lektüre aus Teilansichten und Ganzheitsüberblicken gebildeten Darstellungen von Distanz und Vermitteltheit, aus denen sich jeweilige Ansichten zur Verwiesenheit von Text und Bild herauslesen lassen. Um Positionen und also um Entfernungen im mehrfachen Wortsinn kann man die Verhandlung von Ansichten gehen sehen, wo immer Moritz Bilder und Bildbeschreibungen mit Worten versieht, um sie zu einer Anschauung zu einen – der Vorstellung eines vollendeten Ganzen verpflichtet. Programmatisch formuliert findet man Moritz' Position an einer diesbezüglich exemplarisch schönen Stelle in „Die Signatur des Schönen“, an der Hinweise auf die Gemachtheit wie die Temporalität in Bedeutungsbehauptungen ins Auge stechen, also zu lesen sind:

Denn darin besteht ja eben das Wesen des Schönen, dass ein Teil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird – daß es sich selbst erklärt – sich durch sich selbst beschreibt – und also außer dem bloß andeutenden Fingerzeige auf den Inhalt, keiner weiteren Erklärung und Beschreibung mehr bedarf. So bald ein schönes Kunstwerk, außer diesem Fingerzeige, noch einer besonders Erklärung bedürfte, wäre es ja eben deswegen schon unvollkommen: denn das erste Erfordernis des Schönen ist ja eben seine *Klarheit*, wodurch es sich dem Aug entfaltet.⁴⁵

Doch zurück zu seinen *Vorlesungen über den Stil* von 1793, deren vierte er mit diesen Worten beginnen ließ:

Um einen Gegenstand, worüber man schreiben will, gehörig zu *übersehen*, muß man ihn anfänglich nicht zu sorgfältig im Einzelnen, oder gleichsam nicht in *zu großer Nähe*, betrachten, weil sonst die Aufmerksamkeit zu sehr

dem zuerst 1788/1789 veröffentlichten Aufsatz, lautet dabei Bildung; vgl. Jürgen Fohrmann, „Bildende Nachahmung“. Über die Bedeutung von ‚Bildung‘ und ‚Ordnung‘ als Prinzipien der Moritzschen Ästhetik“, in: Martin Fontius/Anneliese Klingenberg (Hrsg.), *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze*, Tübingen 1995, S. 177–189.

45 Moritz, „Die Signatur des Schönen“, S. 580–581. (Herv. im Orig.)

auf die Teile geheftet wird, und zuletzt das Ganze nicht mehr umfassen kann.⁴⁶

Hier kann man Moritz ergründen sehen, wie in beschriebenen Betrachtungen die Unmöglichkeit des „Auf-einmal“ eines Bildes in Beschreibungen reflexiv eingeholt werden soll – jenes *Auf-einmal*, das in kennzeichnender Weise auch von der Allegorie stets verfehlt wird und eben darin ihre Zeitlichkeit sichtbar macht.⁴⁷ Ein Punkt wird im Verlaufe der Argumentation dabei zweifelnd umkreist, der wie der ‚Vollendungspunkt‘ fundamental erscheint für das, was als Werk ganz und einheitlich gesehen werden soll: der Betrachterstandpunkt. Als eigener Standpunkt außerhalb des Werks und vor ihm nur auf Zeit zu bestimmen, wird dieser von Moritz in den Vorlesungen wiederholt als die entscheidende Stelle angesprochen, angesichts derer er exemplarisch die Wendungen der eigenen Worte als eigentlich endlos zu kommentierende beschreibt, allen Beteuerungen von Vollendung zum Trotz. Die erkannte Unmöglichkeit, vor dem Ganzen – der ‚Sache‘ selbst – wirklich den einen Gesichtspunkt einzunehmen, der alles auf einmal zu übersehen erlaubt, findet man in Moritz' *Vorlesungen über den Stil* wiederholt reflektiert.⁴⁸ Die sondernden Worte, die auf manchen Umweg führen, in Wirklichkeit ins Mittelbare, das *in Wahrheit* keine Deckung von Sache und Beschreibung kennt, wenn das Bild – wie es in „Die Signatur“ heißt – „auf einmal vor unserem Auge steht“,⁴⁹ sind für Moritz ein offensichtlich wiederkehrendes Motiv: mit Worten und an ihnen, die er nur als Werkzeuge sehen will, die Prüfung der eigenen Arbeit zur Sache

46 Moritz, *Vorlesungen über den Stil*, S. 609. (Herv. im Orig.)

47 „Das ‚auf einmal‘ des Sehens, des selbstvergessenen Betrachtens, in dem ‚der Begriff der Zeit verschwindet, und alles [...] sich in einen Moment zusammen[drängt], der immer dauern könnte‘ [Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien*, S. 414] – damit dieses selbst und das Konstitutive der Rezeption verschwindet – wird zerlegt im Lesen und der Zeit des Lesens, in der Zeitlichkeit (als zerstreute Ausdehnung) der Allegorie.“ (Haverkamp/Menke, „Allegorie“, hier im von Bettine Menke gezeichneten Abschnitt III: *Aesthetica* [S. 70–95], S. 82.)

48 Moritz, *Vorlesungen über den Stil*, bes. S. 605–607, S. 613, S. 725.

49 Vgl. Moritz, „Die Signatur des Schönen“, S. 585: „Die echten Werke der Dichtkunst sind daher auch die einzigen wahren Beschreibungen durch Worte von dem Schönen in den Werken der bildenden Kunst, welches immer nur mittelbar durch Worte beschrieben werden kann, die oft erst einen sehr weiten Umweg nehmen, und manchmal eine Welt von Verhältnissen in sich begreifen müssen, ehe sie auf dem Grunde unsers Wesens dasselbe Bild vollenden können, das von außen auf einmal vor unserm Auge steht.“

zu machen, seinen Ausdruck und ihre Regeln unermüdlich neuen Betrachtungen auszusetzen.⁵⁰ Moritz' Ausführungen zeigen sich entsprechend als eine Auseinandersetzung mit dem ‚Auseinander-Sondern‘ durch den Gebrauch der Sprache in konkreten Worten an einem ihnen jeweiligen Ort, der den Standpunkt des Verfassers wie der Lesenden mitbewirkt und versetzt.

Dies vorausgesetzt, kann man Moritz' letzte Publikation zu Lebzeiten, seine *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, in einem Zusammenhang mit Versuchen, Allegorie und Allegoresen zu definieren, von der Aufgabe bestimmt sehen, darin illustratives Material zusammenzutragen, das beispielhafte Ansichten zur angewiesenen Positionierung vor den Bildern und der Bezugnahme auf Vorbilder ermöglichen soll. Nicht wirklich als vorbegrifflich, da darin die von Moritz bekannten Ideenbilder wiederholt auftauchen, doch durchaus als Reflexion von etwas, über das man „im strengen sinne“ sich „klar sein musz, um daraus gefolgertes oder damit zusammenhängendes verstehen zu können“,⁵¹ ist diese Textsammlung zu lesen. Als eine, die im Moment der Publikation schon für etwas noch zu Formulierendes stellvertretend steht: als Rückgriff und Vorgriff zugleich, Wechsel auf eine noch zu verfassende Theorie für die Zukunft, deren Anspruch und Gültigkeit durch Worte in der Gegenwart bereits belegt werden müssen, sowie zugleich als eine kritische Rückwendung auf abgelegte Sichtweisen der Vergangenheit, an die sich die Ausführungen anfügen. Mehrheitlich nämlich besteht Moritz' letzte Veröffentlichung aus Wiedervorlagen. Sie ergeben gemeinsam ein fast nur aus bereits früher veröffentlichten Teilen zusammengestelltes Sammelwerk, in dem Moritz Passagen aus verschiedenen kunsttheoretischen Veröffentlichungen isoliert und gefügt wiederaufnimmt, um kunstästhetische Standpunkte zu vermitteln.⁵² Die meisten Abschnitte über die römische Kunst sind seinen 1792/1793 erschienenen *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* entnommen;

50 Moritz, *Vorlesungen über den Stil*, bes. S. 611.

51 Lemma „Vorbegriff“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1854–1961, Bd. XXVI, Sp. 862.

52 Vgl. Ghisler, „Vorbegriffe“, S. 33: „Bei den meisten dieser Betrachtungen in den ‚Vorbegriffen‘ handelt es sich um Stellen aus Moritzens früheren kunsttheoretischen Veröffentlichungen, welchen zunächst nur eines gemeinsam ist: dass sie sich auf Bauwerke Roms beziehen, die er selbst mit Augen gesehen hat. Die einzelnen Texte, die manchmal nur wenige Sätze, aber nie mehr als fünf bis sieben Seiten umfassen, bilden den Vorspann für drei ausführlichere Besprechungen moderner – klassizistischer – Dekoration an Berliner Bauten.“

wiederabgedruckt finden sich dazu drei Aufsätze aus der *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*.⁵³ Dieser, wie man sie genannt findet, „bislang so gut wie nicht beachteten oder zumindest notorisch unterschätzten Schrift“ komme, wie es heißt, eine „Schlüsselstellung“⁵⁴ zu. Durch Auswahl und Gruppierung eigener und auch einiger fremder Beiträge, die je nach Sichtweise eine ungeordnet zufällige oder aber bewusst kalkulierte Montage ergeben, eröffne Moritz durch sie eine „neue Perspektive auf die Architekturtheorie des achtzehnten Jahrhunderts“.⁵⁵ Dabei wird das Ornament im Mittelpunkt gesehen. In sich selbst vollendet, organisiert von einer inneren Zweckmäßigkeit, „welche nach dem Gebrauchswert nicht länger fragen läßt“, so lauten die Bestimmungen, wie Moritz sie in seinen kunstphilosophischen Hauptschriften für seinen emphatischen Begriff des Kunstwerks entwickelt hatte. Für Moritz wird das Ornament zu einem Medium von Bedeutung, um das ihm Wesentliche durch Kontrastierungen zu bestimmen.⁵⁶ Die *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* versuchen vor diesem Hintergrund, die „Notwendigkeit“ der ornamentalen Formen in der schwierigen Balance zwischen funktionalistischem Purismus einerseits und ästhetischer Beliebigkeit andererseits zu begründen.⁵⁷ Eingreifen sehen kann man ihn so mit seiner Schrift in einen Formenstreit, der fast ein halbes Jahrhundert vor ihm begonnen hatte, im 19. Jahrhundert weitergeht und noch in den Ornament-Diskussionen im frühen 20. Jahrhundert seine Echos finden wird.⁵⁸ Moritz' Beitrag besteht nun insbesondere darin, einen frühen Versuch zu einer Systematik der Formen unternommen zu haben und historische Stile zu kategorisieren.⁵⁹ Wenn denn demnach gilt, dass man am Klassizismus des 18. Jahrhunderts einen attestierten Verlust ikonographischer Selbstver-

53 Siehe die Konkordanz in Moritz, *Vorbegriffe*, S. 27–30.

54 Pfothner, „Klassizismus“, S. 583.

55 Ghisler, „Vorbegriffe“, S. 36.

56 Ghisler, „Vorbegriffe“, S. 54–55. Zu Lektüren der Form dieses Mediums vgl. Bettine Menke, „Ornament, Konstellation, Gestöber“, in: Susi Kotzinger/Gabriele Rippl (Hrsg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam 1994, S. 307–326.

57 Schneider, „Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik der Moderne“, S. 353.

58 Vgl. auch Jörg H. Gleiter, *Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne*, Weimar 2002, zu Moritz' *Ornamenten* S. 131–135.

59 Vgl. Pfothner, „Klassizismus“, S. 583.

ständlichkeiten beobachten kann, so ist es das Ornament, das zu einem Medium der Selbstvergewisserung wie Irritation gleichermaßen wird. Trat der Frühklassizismus zur Jahrhundertmitte als eine Kritik am Ornament auf und wertete das Formstrenge und Idealschöne auf, wurde dieses angeregt durch Ausgrabungen in Herculanum und Pompeji danach wieder anders bewertet, wie man weiß: „Die Zierrate führen den Klassizismus – zumindest in Ansätzen – in seinem eigenen Feld über sich hinaus – hin zum Nicht-Mimetischen und Nicht-Bedeutenden, zum Idealisierungsverzicht, zur Preisgabe der Gegenstandshierarchie und zu einem Begriff autonomer Kunst.“⁶⁰ Eben dies will man dann auch in Moritz' *Vorbegriffen* lesen:

Nun wird dem Apoll von Belvedere die Säule, die Vase, der Rahmen oder das Gewand als autonome Form an die Seite gestellt. Die Tendenz des späten Klassizismus zur Isolierung der Einzelgestalt, die theoretisch hochambitioniert mit der Autonomie des Kunstwerks begründet wird, verselbstständigt auch die Ornamente. „Aus dem Grundsatz des Isolierens, des Heraushebens aus der Masse lassen sich die Ornamente am natürlichsten erklären“, schreibt Moritz und demonstriert diesen Grundsatz an den Ornamenten, welche die Idee des Isolierens gleichsam verkörpern, an der Vase etwa oder am Rahmen.⁶¹

Der als vorbestimmt annoncierte Text aus Teilen steht diesen Lesarten zufolge damit ganz in seiner Zeit, wird als ein vorläufiger Beitrag für eine künftig geltende ästhetische Theorie verstanden, die Moritz nicht formulierte, wie auch als eine programmatische Schrift im Kontext ihrer Entstehung.⁶² Er vereint damit als zweifach gerichteter Funktionstext einander nicht unbedingt zur Deckung kommende Bestimmungen.

Dies so angenommen, kann man in Moritz' Konvolut der montierten Texte einige Seiten mit Bildbeschreibungen betrachten, die eingefügt zugleich aus diesem Rahmen fallen: zum einen, da es sich bei ihnen um die einzigen eigens für die Publikation geschriebenen Textstücke in

60 Pfothner, „Klassizismus“, S. 583.

61 Schneider, „Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik der Moderne“, S. 355.

62 Man kann die *Vorbegriffe* im Kontext seiner als Akademie-Rede entworfenen Programmschrift „Über den Einfluß des Studiums der schönen Künste auf Manufakturen und Gewerbe“ [zuerst 1793] lesen (vgl. Franke, „Bausteine“, S. 92–93), in der Moritz sich zur Geschmacksbildung orientiert am Vorbild der Antike und die dafür vorgesehene Rolle der Akademie durch ihre Kunstschulen äußerte (vgl. Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*, S. 158–160).

den *Vorbegriffen* handelt, zum anderen, weil nur diesen Originalbeiträgen vier abgedruckte Tafelkupfer an die Seite gestellt werden, die sie beschreiben.⁶³ Die darin zu findende Beschreibung des Falls der Falten – eine vergleichende Kleiderschau, eine beschriebene Schönheitsordnung und gleichermaßen auch ein reflexiver Beitrag zur zeitgenössischen Diskussion um Autonomieästhetik und Ornamenttheorie – macht gerade vor dem Hintergrund von Moritz' anderswo ausgeführten programmatischen Bestimmungen eines Ganzheitspostulats wirklicher Kunstwerke anschaulich, wie die anderswo als allgemein gültig ausgegebenen Betrachtungen zum Ornament hier an konkreten Abbildungen von Schönheit ausgeführt werden. Jedenfalls mag es eine erste Lektüre dieser nur selten aufmerksam betrachteten sukzessiven Beschreibungen so verstehen, die zugleich die zweimal von Fuß bis Kopf, zweimal von Kopf bis Fuß musterhaft in Worten geschilderten Figuren erblickt. Versehen mit den Bilduntertiteln „Ein römischer Senator“, „Ein reichsstädtischer Bürgermeister“, „Eine römische Matrone“, „Eine Prinzessin von Parma“ handelt es sich um separate, aber aufeinander Bezug nehmende Beschreibungen von vier zeitgenössischen Tafelkupfern. Vier Beschreibungen, die sich Faltenwürfen widmen, als solche auch Belegstellen für Moritz' bekanntes Interesse an Kleidern und Leuten.⁶⁴ Die zwei antiken Figuren werden dabei in deutlichen Kontrast zu den beiden barocken gesetzt. „So wiegt sich, im schönen Wechsel, Niedersenken und Emporsteigen sich gegeneinander ab“, wird die am Anfang stehende Figurenbeschreibung des Senators resümiert.⁶⁵ Dem wird das Bild des reichsstädtischen Bürgermeisters gegenüber gestellt: als das „vollkommene Gegenteil von der voranstehenden Figur“.⁶⁶ Im Ganzen, aus der Opposition aus Organischem und Mechanischem, entsteht ein einziges Gegenbild. Zusammen sollen zwei von vier Bildern hier offenbar je eine Ansicht bilden, in kontrastiver Zusammenschau einen Gesamteindruck erzeugen. Noch vor der Beschreibung des Konkreten erfolgt – im Satz- bild der Originalpublikation besonders akzentuiert – die entsprechende

63 Vgl. dazu Claudia Sedlarz, „Rom sehen und darüber reden“. *Karl Philipp Moritz' Italienreise 1786–1788 und die literarische Darstellung eines neuen Kunstdiskurses*, Berlin 2010, S. 276–289.

64 Zu Kleidung und Figuren in Moritz' *Anton Reiser* vgl. Heike Jagla-Laudahn, *Leib, Phantasie und Schrift im Zeitalter der Aufklärung. Untersuchungen zum Leben und Werk von Karl Philipp Moritz*, Ammersbek 1994, S. 83–88.

65 Moritz, *Vorbegriffe*, S. 130.

66 Moritz, *Vorbegriffe*, S. 131.

Synthese: „dort Anstand, Würde, Leben, Bewegung, und Leichtigkeit. – hier Plumpheit, Steifheit; schwere unbehülfliche Masse. –“⁶⁷ Moritz' rein formalistische Beschreibungen, wie auch die der Matrone und Prinzessin, scheinen auf den ersten Blick idealtypisch dem zu entsprechen, was er (in „Die Signatur des Schönen“) über Schönheit mit Worten gesagt sehen will. In seinen Beschreibungen kann man ihn hier darum bemüht sehen, das auszuschließen, was er Winckelmann als Mangel vorwarf: nur die additive Beschreibung eines damit zerstückelten Ganzen zu liefern. Seine Beschreibung hingegen ist scheinbar durchgängig, hält sich beim Durchmustern nicht weiter am Konkreten auf, zieht keine Metaphern herbei, um einen Eindruck wiederzugeben, den die äußeren Formen – zweidimensional auf den abgedruckten Bildern der Körperdarstellungen – bei ihm gemacht haben. Moritz' an Oberflächen orientierte Ansicht hat so Hand und Fuß – jedenfalls beim ersten Lesen, das noch übersehen lassen kann, dass seine Beschreibungen die Bilder nicht wirklich treffen und in ihnen doch etwas allzu idealtypisch beschrieben wird, was auf den Abbildungen (wie in Moritz' Faltenbeschreibungen am römischen Senator ersichtlich) nicht eine wirkliche Entsprechung findet. Moritz' beschriebene Ansichten stehen da, um gemeinsam als ein beispielhafter illustrativer Einschub gelesen zu werden – in Korrespondenz mit jenen Stellen aus seinen ästhetischen Schriften, an denen Moritz etwas Bestimmtes durch die Körperoberflächen hindurch für ablesbar hält: „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.“⁶⁸ Entsprechend heißt es in seiner „Signatur des Schönen“:

Eben darum rührt uns die Schönheit der menschlichen Gestalt am meisten, weil sie die inwohnende Vollkommenheit der Natur am deutlichsten durch ihre zarte Oberfläche schimmern, und uns, wie in einem hellen Spiegel, auf den Grund unsres eigenen Wesens, durch sich schauen läßt. [...] Denn die letzte ins Auge fallende Oberfläche ist alsdann immer selbst schon wieder eine Art von Bekleidung, die das innre Wesen uns verdeckt.⁶⁹

Auch für das, was mit seinen Bildbeschreibungen vorbildhafte Schönheitsansicht sein soll, und sich den Blick auf alles, was über die Figuren

67 Moritz, *Vorbegriffe*, S. 131.

68 Moritz, „Über die Allegorie“, S. 112. (Herv. im Orig.)

69 Moritz, „Die Signatur des Schönen“, S. 581–582.

hinausweist, zu verbieten scheint (und damit verhindert, die Figuren als Repräsentanten einer Gesellschaftsordnung sowie die Bilder als Medien zu sehen), gilt: Auf Vergleiche kann Moritz nicht verzichten. Die von ihm in den Antiken gesehene Schönheit kommt denn eben gerade nicht allein für sich, sondern in ständigen Vergleichen zum Ausdruck. Im Vergleichen – und das heißt: in einer zeitgebundenen und zeitentbindenden Schilderung – werden die Formen von Perfektion und Imperfektion in Form der Entgegensetzung zur Anschauung gebracht, in der man das Fallende und Fixierte vor dem Hintergrund der zeitgenössischen theoretischen Debatten um Arabeske, Groteske, Linie, Dekor und Zierrat beschrieben sehen muss. Das macht sie zu gleichzeitig mehrfachen Zeitbeschreibungen. Besonderes Augenmerk finden können diesbezüglich wie schon in einer anderen Passage in den *Vorbegriffen*, die er unter dem Titel „Gewand und Faltenwurf“ aus seinen *Reisen eines Deutschen nach Italien* entnimmt: die Falten.⁷⁰ Hier dazu die Hand und das Papier. Als „*ununterbrochenes Ganzes*“ wird beispielgebend an dritter Stelle die „emporgezogene Toga mit schrägem Faltenwurf“ der römischen Matrone bezeichnet, an der „nichts schroff abgeschnittenes, sondern lauter allmähliche Übergänge, und sanftes Ineinanderfließen“ zu beobachten seien: „Die Senkung und Erhebung des Gewandes, das um den Körper natürlich fällt, und nirgends zu *genau anpassend* und *angemessen* ist, gibt der ganzen Figur ein harmonisches, edles und volles Ansehen, wodurch sie erst ein würdiger Gegenstand für die bildende Kunst wird.“⁷¹ Die Figur der Prinzessin von Parma wird im Gegensatz dazu danach als „scharf und eckicht“ beschrieben, von Abschnitten und Gradheit und engem Einschluss gezeichnet gesehen: „Ein Teil des Gewandes deckt bei der voranstehenden Figur das Haupt, und senkt sich in sanften Falten nieder, statt daß hier der abgesonderte dichtanliegende Hauptschmuck einen steifen gezwungenen Umriß bildet.“⁷² Steif und starr erscheint sie, wie ihr männlicher Gegenpart, der reichsstädtische Bürgermeister:

[Bei diesem] umhüllt den Leib und deckt die Schenkel die ungeheure Doppelweste, mit den steifen Schößen, mit Knopflöchern und mit Knöpfen von oben bis unten ausstaffiert. – Auf den Schultern ruhet, statt der vielen und

70 Vgl. neben der Beschreibung des Apollo von Belvedere unter dem Eintrag „Signatur des Schönen“ u. a. die Ansichten des Apollo Musagetes, der tragischen Muse, in: Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien*, S. 362–363, S. 407–408.

71 Moritz, *Vorbegriffe*, S. 135. (Herv. im Orig.)

72 Moritz, *Vorbegriffe*, S. 136–137.

schönen natürlich faltenreichen Toga, der kurze Mantel, der, wie von Holz geformt, über dem Knie und Rockschoß sich in gerader Linie abschneidet. –⁷³

Neben den Falten, die bei den beiden barocken Figuren in *geraden Linien* fallen, nicht *leicht, locker, flatternd* und so *schön und geschmackvoll* wie beim griechischen und römischen Gewand, geben bei den Männern die Hände einen Begriff von den Unterschieden. „Die Hände sind vor der Brust zusammen, auf dem Bauche ruhend – die linke hält ein Papier, indes die rechte phlegmatisch worauf deutet“, wird der Bürgermeister beschrieben:

Statt daß in der voranstehenden Figur der ausgestreckte Zeigefinger der rechten Hand den Ausdruck der beweisenden Rede bedeutend und schön begleitet, ist hier die Bewegung der Hand mit der Miene des Gesichts vollkommen übereinstimmend: Phlegmatisch kalt und stolz befehlend. –⁷⁴

Auch in der Hand des ersten Mannes sieht man Papier, das ihn als öffentlich auftretenden Redner ausweist – im Gegensatz zur Prinzessin, die, wie in Moritz' Beschreibung bezeichnenderweise unerwähnt, in der einen Hand ein Buch zur wohl rein privaten Lektüre hält: „Der linke Arm gesenkt und ruhend, in der Hand die papierne Rolle – der rechte Arm emporgehoben, mit der Hand und dem ausgestreckten Zeigefinger den Ausdruck der Rede begleitend.“⁷⁵ Ansonsten scheint die Figur des römischen Senators Moritz' Beschreibung nach aus nichts als Gewandfalten zu bestehen: In der Beschreibung sind es die Gegensätze zwischen den jeweiligen Falten – „halbrunden niedersteigenden“ um Hüfte und Knie, „einem schrägen Faltenwurf“ über der Brust, einer einzelnen, „besonders schön und bedeutend“, „welche am Ellenbogen die Biegung des rechten Armes bezeichnet“ –, die für Moritz Harmonie stiften, gerade da seine beschreibenden Worte dem auf der Abbildung zu Sehenden nicht wirklich entsprechen: „Das Gegeneinanderüberstehende bildet einen schönen Gegensatz.“⁷⁶ Wenn Moritz hier die Oberflächen idealisiert zum Sprechen bringt, die Draperie als Grundelement der Rhetorik des Gewandes aktualisiert, besitzt er bei der Ansicht der Falten für eines offenkundig keinen Blick: „die Frage nach ihrer Lesbarkeit“, die jede der Falten als Formelement der Anordnung des Stoffs in

73 Moritz, *Vorbegriffe*, S. 132.

74 Moritz, *Vorbegriffe*, S. 133.

75 Moritz, *Vorbegriffe*, S. 129.

76 Moritz, *Vorbegriffe*, S. 129.

den Kleidercodes mitführt.⁷⁷ Ihm entgeht die unentscheidbare Ansicht zwischen Innen und Außen, die die Falte implizit explizit zeigt, ihr vielkommentiertes Merkmal, wo er noch der Wahrnehmung des 18. Jahrhunderts (eines Mengs, Winckelmann, Herder)⁷⁸ entsprechend die Konturierung des Körpers durch Falten repräsentativ beschreibt. Damit versagt Moritz sich auch, die besondere Zeitlichkeit zu reflektieren, die die Abbildungen des Prozesses der Faltung als Figuren der Bewegung und Transformation sichtbar machen. Er betrachtet die Falten hingegen als fixiert, nicht als nur stets momentane Elemente einer doch eigentlich beweglichen Anordnung von Fläche, die diese in Umbildungsprozessen verformen und mit ihren in jedem Moment abrufbaren Bewegungspotentialen zwischen Ein- und Ausfaltung immer wieder anders bilden. In bildlichen Darstellungen dieses Potential festzuhalten, stellt dabei eine Unmöglichkeit dar, die ihren Beschreibungen zur Herausforderung wird. Denn nicht nur verbildlicht jede der immer vielen Falten in ihrer komplexen wie zufälligen Form ununterscheidbare Zonen eines Innen und Außen, sie verräumlicht diese auch. Das macht die Falte zugleich zur *Zeit-Materie*.⁷⁹ In nur momentaner Bewegung festgehalten wird dadurch auch die strukturelle Fixiertheit der Perspektive durch sie zur Auflösung gebracht, die starren Blickpunkte geraten aus den Blickachsen in Bewegung. In der Überlagerung von bildlicher und räumlicher Darstellung beginnen nicht nur die Grenzen in der Darstellung fließend zu werden. Auch der Standpunkt des Betrachters wird, weil ohne Fixpunkt und ohne jenen von Moritz anderswo erwähnten ‚Vollendungspunkt‘, von der Falte in Bewegung versetzt, gerät so gesehen außer sich, „weil jeder Gesichtspunkt in erster Linie Gesichtspunkt einer Variation ist“.⁸⁰ Eben dies erkennt Moritz in seinen Bildbeschreibungen nicht. Es so zu sehen, würde schließlich auch den einzugestehenden Verlust des *einen* Gesichtspunkts und jener Perspektive bedeuten, die Moritz der Ästhetik gerade vorzugeben und begreiflich zu machen sucht. Wie in seinen

77 Gabriele Brandstetter, „Gesichter und Texturen. Zu einer Physiognomik der Falte – Rainer Maria Rilke, Aby Warburg, Yoko Tawada“, in: Ulrike Landfester (Hrsg.), *Schrift und Bild und Körper*, Bielefeld 2002, S. 87.

78 Claudia Benthien, „Falte“, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hrsg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek 2001, S. 166–167.

79 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt/M. 2000, S. 17.

80 Deleuze, *Die Falte*, S. 37.

„Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste“, wo er bestimmend festhält:

2) Es gibt daher [da das Schöne ‚außer uns‘ an den Gegenständen selbst befindlich ist, N.P.] eine wirkliche Theorie des Schönen, wodurch das Auge auf einen gewissen Punkt geheftet wird, aus welchem das Schöne notwendig beobachtet werden muß, wenn es gehörig soll geschätzt und empfunden werden. 3) Dieser Punkt ist allemal in dem Kunstwerke selbst zu suchen: denn jedes echte Kunstwerk hat einen solchem Punkt in sich, wodurch alle seine Teile, und ihre Stellungen gegeneinander *notwendig* werden, und aus diesem Hauptgesichtspunkte betrachtet, sich uns auch als notwendig darstellen.⁸¹

Auch in den von Moritz signifikant zusammengesehenen Falten, deren latente Mannigfaltigkeit von Simultanität und Bewegung unmöglich beschreibend zu fassen ist, zeigt sich invers die Zeit: als „die Aktivierung der Falte zwischen Vergangenheit und Zukunft, die immer von dieser Position aus gedacht werden muß, um in der Erzählung des Gebrauchs, der von ihr gemacht wird, vergegenwärtigt zu werden“.⁸² Was sie in Mehrzahl ihren Betrachtern wie dem dafür blinden Moritz zeigen kann, wenn diese sie beschreiben wollen: dass es keinen Zeit-Punkt gibt, an dem und von dem aus das Ganze sichtbar gegenwärtig ist, die Einheit in der Mannigfaltigkeit beherrscht wird, sich das Verhältnis der Teile zueinander auf einmal ein für alle Mal bestimmen lässt. Moritz' Überlegungen, in denen man die beschriebenen Falten nicht als Zierrate und Teile einer unterstellten Ganzheit, sondern als Hauptgesichtspunkte für eine Gegenlese sehen kann, weisen unausgesprochen geradewegs auf die Zergliederung – die Ent-Artikulation – eben einer Organizität, für deren Behauptung ihm die Bildbeschreibungen an ihrer Stelle im kompilierten Zusammenhang offenkundig eigentlich illustrativ dienlich sein sollen. Und so laufen diese – in wiedergelesenen und im Abstand der Zeit wieder und wieder lesbaren Worten – einer interpretatorischen Vergegenwärtigung der in Serie gesehenen und kommentierten Darstellungen zuwider. Interpretationen antworten darauf mit einander ausschließenden Ansichten. Einerseits werden Moritz' auch anderswo auffindbaren „Unzuständigkeits- und Unzulänglichkeitsklärungen“ der Bilder auslegenden Sprache⁸³ als solche gelesen, die „die Unerreich-

81 Karl Philipp Moritz, „Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste“, in: ders., *Werke*, Bd. II, S. 591–592, hier S. 591.

82 Eva Meyer, *Faltsache*, Frankfurt/M. 1996, S. 9.

83 Pfothner, „Klassizismus“, S. 588.

barkeit des jeweils Thematisierten durch das Wort nachdrücklich betonen, um es nur umso nachdrücklicher – zu erreichen“.⁸⁴ Damit wird solcher Ansicht zufolge von Moritz dem Sprachlichen das Primat über die Bilder zugesprochen, das Diskursive zum Bestimmenden seiner Bildbeschreibungen als Bildnachschriften erklärt. Aus kunsthistorischer Warte bedient Moritz andererseits mit seinen zeichentheoretischen Überlegungen zum Unterschied von bildlicher und sprachlicher Organisation gerade eine genau gegenteilige Sicht, die ihn die optische Präsenz des Stimmigen der Sukzession der nachträglich beschreibenden Worte strukturell überlegen sehen lasse.⁸⁵ Solche einander simpel polarisierend gegenüberstehenden Positionen zum Verhältnis von Wort und Bild allerdings treffen die Pointe der Moritzschen Bildmitschriften noch nicht, verbleiben in ihrer Abwertung oder Negation der jeweils anderen Ansicht zu Wort und Bild letztlich doch nur einer tradierten Dialektik verhaftet, die auf Lessings *Laokoon* zurückgeht und nicht weit darüber hinaus.

Es ist mit einem Wort die ‚Ungleichzeitigkeit‘, die man stattdessen mit dem vierteiligen Eintrag in Moritz’ *Vorbegriffen* erzeugt finden kann – in kontrastiven und derart aufeinander bezogenen Lese- und Sichtweisen. Ihr kann man wesentlich verstörendere Bedeutung für die Ansicht von und zu Bild-Text-Relationen zusprechen (nämlich als etwas das „Wesen des Bedeutenden“ in seiner Vorbegriffenheit Störendes) als die solcherart konventionalisiert eingeführte Gegenüberstellung von Bild-Ansicht oder Text-Interpretation, die einer als jeweils eigen behaupteten Argumentation dauerhaft Kohärenz zu verleihen versprechen soll. Diese Ungleichzeitigkeit zeigt sich zunächst ganz offen oberflächlich, wenn man die zweidimensionalen Bilder als zeitgenössische Darstellungen von repräsentativen Figuren aus verschiedenen vergangenen Zeiten, als prototypisch zu betrachtende Repräsentationen allegorisch und nicht als Abbilder von Personen aus der Zeitgeschichte betrachtet.

84 Monika Schmitz-Emans, *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, S. 32.

85 Dabei wird eine Priorität des Blickens behauptet. Das Ganze auf einmal im verkleinerten, „uns Menschen faßlichen Maßstabe“ und „dem Auge mit einem Blick präsent“ – dieses Grundpostulat der Moritzschen Ästhetik habe zweierlei Konsequenzen: „Erstens muß dies jenes in sich Stimmige wiedergeben und wo nicht auf einmal, so doch mit Worten, sukzessive, fassen.“ (Pfothner, „Klassizismus“, S. 753.)

Anders als bei den „fünfundsechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen“, die Moritz in seiner *Götterlehre* abdrucken ließ, handelt es sich hier gerade nicht um Abbildungen „nach antiken geschnittenen Steinen und anderen Denkmälern des Altertums“,⁸⁶ die für ein Antikenbild zeugen. Das heißt, Worte beschreiben eine zeitgenössische Darstellung historischer Kleiderordnungen, in denen sich Moritz zufolge entzeitlicht der Eindruck von Schönheit sichtbar zeigen soll – und eben nicht, wie im Falle der antiken Kunstdenkmäler, Werke vergangener Epochen. Das kann der Betrachter, der liest, in Moritz’ illustrativem Bild-Text nicht übersehen. Als ein kommentierender Leser von Winckelmanns ästhetischen Schriften verfasst Moritz damit eine Herausforderung an die in Gegenüberstellungen, Vergleichen und dem Akzentuieren von Ungleichheiten eigentlich eine Ungleichzeitigkeit darstellenden, auch textlichen Vor-Bilder. Die hindeutenden Verweise auf Faltenfall und Handhaltung, auf Zufall und Kontrolle in dem, was durchscheinen lässt, und in dem, was von sich weg weist, sind in Moritz’ Deutungen der vier Bilder signifikante Stellen, die gerade genau darauf deuten. Man kann sie als die zitierten „Fingerzeige“ aus „Die Signatur des Schönen“ sehen, welche dort auch nicht dem Inhalt des schönen Kunstwerks gelten – das ganz für sich ohne Beschreibung auszukommen habe, will es als schön angesehen werden. Als hinweisende „Erklärung und Beschreibung“ auf etwas außerhalb des Inhalts deuten sie in der Hervorhebung in Moritz’ Beschreibung auf die Deutung selbst, die sich im Werk angelegt, am Werk – und also vor und nach ihm – vollzieht: in den Worten der Beschreibungen, die es *dem Aug entfalten* als *Klarheit des Schönen*⁸⁷ und dabei in einem unauflöslichen temporären Spannungsverhältnis zu mehr als nur dem Einzelbild stehen. So darf man diese eigens für seine *Vorbegriffe* geschriebenen Bildbeschreibungen als eine Textfolge verstehen, die einen zeitversetzt eigentlich von der Unmöglichkeit lesen lässt, einen einzigen vereinenden Gesamtgesichtspunkt vor den als illustrativ vorgezeigten Bildern einzunehmen. Diese Unmöglichkeit, wenn auch in Moritz’ ästhetischen Schriften theoretisch ausgeschlossen, wird von ihm sehr wohl wiederholt andernorts selbstkritisch reflektiert: Man kann sie als ein Motiv für mehrfach neu ansetzende Lesebewegungen inmitten von Selbstansichten in seinen Stil-Vorlesungen finden. Darin

86 Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder Mythologischen Dichtungen der Alten*, in: *Werke*, Bd. II, S. 609–842, hier S. 612.

87 Vgl. Moritz, „Die Signatur des Schönen“, S. 588.

beschreibt er den drohenden Verlust einer Übersicht und das Verfehlen eines Vereinigungspunktes wie somit des die Einheit garantierenden Fokuspunktes als Herausforderung,⁸⁸ die ihm immer wieder auch die eigenen Worte in seiner Argumentation als ungleichzeitige Betrachtungen erscheinen lassen. Es sind solche Lesebewegungen, die bei allen von Moritz unternommenen Versuchen, mit seinen Worten Einheit, Ganzheit, Vollkommenheit zu bezeugen, doch wiederholt Ungleichzeitigkeiten erzeugen. Als solche lassen sie sich lesen, um das von Moritz behauptete nicht anders als eine zur gleichen Zeit selbstwidersprüchliche Aufgabe an seine Leser zu verstehen.⁸⁹

Ungleichzeitigkeit wird in Moritz' Bildbeschreibungen noch auf andere Weise am Text – und nicht eigentlich *im* Text, in einer beigefügten Leseanweisung nämlich – ersichtlich und das heißt ersichtlich *gemacht*. Da findet man eine Hinzufügung zu allen vier Titeln der Bildbeschreibungen in gleichklingenden Worten wiederholt.⁹⁰ Ein Asterisk verweist auf das, was in der Fußnote – der Stelle des als uneigentlich aus dem Text an den Rand Ausgelagerten – als eigentlich den Lesern ersichtlich erscheinen kann: dass die jeweils folgende Bildbeschreibung auf jeweils eine Abbildung bezogen ist. Befinden Bild und Text sich im Buch doch in unmittelbarer Nachbarschaft, im Falle der Abbildung des römischen Senators gleich auf der gegenüberliegenden Seite: „*) Siehe die erste [zweite/dritte/vierte] Kupfertafel“.⁹¹ Etwas Bezeichnendes macht dieser Zusatz in der Erstausgabe des Ornamentbuchs, der von späteren Herausgebern dann als ihnen offensichtlich überflüssig erscheinendes Zierat der Rede weggelassen wurde, deutlich: Im imperativischen ‚Hier lies: sieh da!‘ werden Lesen und Sehen als aufeinander zu beziehende und damit zugleich grundsätzlich ungleichzeitige Verfahren kenntlich gemacht. Moritz macht seine Leser zu Bildbetrachtern, die zunächst zu lesen bekommen, wo sie zu schauen haben. Die Hinzufügung, die seiner eigenen Bildbeschreibung vorangestellt ist, führt über den angewiesenen Umweg über die Fußnote direkt vor das Bild – und dies noch, bevor seine eigenen Worte das Bild den Lesern beschrieben haben werden. Dass Moritz, der seinen Lesern das Betrachten anweist, noch bevor sie zu seinen Worten über die Abbildungen gelangen, eigene Beschreibungen der – wie in seinen Kunstwerkaufsätzen ausgeführt – eigentlich un-

88 Vgl. Moritz, *Vorlesungen über den Stil*, bes. S. 725–727.

89 Vgl. Moritz, *Vorlesungen über den Stil*, S. 725.

90 Vgl. Moritz, *Vorbegriffe*, S. 128–130.

91 Moritz, *Vorbegriffe*, S. 128, S. 131, S. 134, S. 136.

beschreibbar schönen Werke vorlegt, ist bezeichnend. Wenn er stellvertretend vorgezeigte Darstellungen, die eigentlich keiner Beschreibung bedürften, doch mit eigenen Worten beschreibt, wird jedes einzelne von ihnen als ein nie unmittelbar zu erfahrendes gekennzeichnet (und dies auch entgegen anderer eigener Aussagen).

Nicht dem Bild selbst, so der hier mitgeteilte Eindruck, sondern den vor dem Bild und angesichts von Vorbildern konkurrierenden Bildbeschreibungsmodalitäten gelten so gesehen die Worte, in die Moritz sie immer schon verstrickt begreifen muss. So jedenfalls kann man die Überlegungen in seinen *Vorlesungen* verstehen wollen, die einen Versuch unternehmen, die sprachlichen Formierungen der Diskurse als überwindbar zu behaupten, und damit deren Rhetorizität als Wiedervorlage für immer neue Ansätze der sprachlichen Reflexion eines mittels Sprachbildern sich artikulierenden Selbst(betrachters) sichtbar machen. Zur Nachlese liefert er mit den Bildbeschreibungen zu den vier Kupfern, in denen die Leser nachgeholt beschrieben finden, was sie nach schon zuvor formulierter Ansicht von Moritz haben sehen sollen. Damit gibt die Bildbeschreibung die entscheidende Ungleichzeitigkeit von Betrachter zu Betrachter, von Leser zu Leser zu erkennen, die Moritz' Schriften durchwirkt und deren Begrifflichmachung zum Leitfaden für die sie punktierenden Lektüren werden muss. Hinzu kommt, dass seine Worte als eine Ansicht zu lesen sind, die die Leser die eigenen Standpunkte zu befragen auffordert. In der durch Worte angewiesenen Sichtung und dem der Betrachtung folgenden Nachlesen wird offenbar gemacht, dass die wie diese hier in Reihe gestellten und (wie es die Bildnummerierungen vermuten lassen) aus einer größeren Serie stammenden Abbildungen von Figuren zur Repräsentation dienenden Darstellungen im Allgemeinen immer Akte des Gelesen-Werdens mitvollziehen, die der Anweisung zur reinen Betrachtung vorausgehen und sich ihr fortgesetzt entziehen, wenn sie ihr nachkommen. Einer ersten Lektüre kann Moritz' Bildtext noch wie ein idealtypisches Gegenstück zu Winckelmanns Beschreibungen des Apollo erscheinen, als eine prototypische Beschreibung nicht von Repräsentanten ihrer Zeit, sondern von vorgezeigten idealtypischen Figuren, in denen sich Schönheit abbildet oder eben nicht. Doch provoziert er wie andere von Moritz' Bildbeschreibungen vielmehr immer wieder von Ungleichzeitigkeiten angeregte neuerliche Betrachtung oder Nachlesen und damit eine dann (mit jeder Neuansicht) komplexere, unabgeschlossene Bildbeschreibung. Hier kann man sehen, wie keine Bild-Text-Beziehung ohne von ihr erzeugte Unstimmigkeiten bleibt. Bei Moritz, der mit dem Aufsatz

„Über die Allegorie“ seine Programmschrift zur Abwertung der Allegorien vorlegte, findet man in jenen Passagen der *Vorbegriffe* vorgeführt, was bei Betrachtungen jener Figur des Verweisens, die unter dem Namen ‚Allegorie‘ ihre Repräsentationsmodi am ästhetischen Gegenstand stets gleichzeitig mitausstellt und zum Gegenstand der Reflexion macht, ebenfalls nicht zu übersehen ist. Moritz’ Beschreibung repräsentativer Figuren auf Bildern macht die Medialität von Schrift und Bild im Bezug zueinander anschaulich, stellt die erwähnte Ungleichzeitigkeit von Betrachter zu Betrachter, von Leser zu Leser illustrativ aus. Nicht visuelle Evidenz, wie sie in „Über die Allegorie“ von Kunstwerken gefordert wird, wird bezeugt. Erzeugt werden Differenzen im Aufeinandertreffen und in der Wahrnehmung von Schrift und Bild. Ihr mehrfaches Auseinandertreten wird als eine plurale zeitliche Disjunktion erkennbar. Gerade darin, und das scheint entscheidend, verweist die Beschreibung auf die unhintergehbare Verwiesenheit von Text und Bild als Manifestationen von Zeitwahrnehmungen – eine Verwiesenheit, wie sie gerade auch für die Allegorie als bestimmend behauptet werden kann.⁹² Als Formen einer ausgestellten ‚Bimedialität von Bild und Schrift‘, die zuerst im Emblem erkannt werden konnte,⁹³ können wie Moritz’ Bildbeschreibungen auch Allegorien als von einer solchen Disjunktion bestimmt gesehen werden, von der es – mit Verweis auf Walter Benjamin – heißt, dass sie „vollzogen wird im allegorischen Lesen“ und sich „mit der der Allegorie eigenen Drastik im äußerlichen Bleiben der Requisiten des Bedeuten als ‚allegorisches Stückwerk‘“ manifestiere.⁹⁴ Als „Schnittstelle von Schriftlichkeit und Bildlichkeit“, die spätestens seit der Epochenzäsur um 1800 zum Paradigma einer disjunktiven Lektüre geworden sei, an der mit Blick für die jeweilige Struktur des Verweisens und die Konkurrenz zwischen semiotischen und epistemologischen Ordnungen gezeigt werden könne, mit welchen Verfahren Bild und Text Bedeutung konstituieren,⁹⁵ ist die Allegorie als eine Figur zu sehen, an der sich Zeitwahrnehmungen jeweils einmalig wie repräsentativ – und das heißt aus unvereinbaren Positionen – ablesen lassen. In Moritz’ Bildansichten vermag sich den Lesern zeigen, dass die geforderten Lektüren der hier

92 Vgl. Eva Horn/Manfred Weinberg, „Vorwort“, in: dies. (Hrsg.), *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Wiesbaden 1998, S. 7–25.

93 Vgl. Horn/Weinberg, „Vorwort“, S. 8.

94 Bettine Menke, „Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Steine und Gespenster“, in: Horn/Weinberg (Hrsg.), *Allegorie*, S. 61–63.

95 Vgl. Horn/Weinberg, „Vorwort“, S. 8, S. 18–23.

auf Ge- und Beschriebenes verweisenden Bilder nicht allein die Kluft zwischen Zeichen und Bedeutung auf ein immer anders Neues ausstellen, sondern auch in der Lektüre einen entschiedenen Hiatus zwischen den Zeiten ihrer jeweiligen Lektüren bewirken. Diese immer neue Zäsur erzeugt eine grundlegende Unstimmigkeit, die – in den Bildern als „the temporal abyss that separates what was once written from the now of the reader“⁹⁶ nicht in und von einer einzelnen Lektüre aufgehoben werden kann. So kann man auch in Allegorien und Allegoresen das in Akten eines begrifflichen Lesens oder selbstvidenten Sehens als vorausgesetzt genommene Selbstbild desjenigen, der liest respektive sieht, als dissoziiert zu verstehen beginnen und von der Allegorie – wie eben von Moritz’ Bildlektüren – eine Ungleichzeitigkeit erzeugt finden, die nicht zuerst und nicht zuletzt den Leser im Einmal seines *Now* betrifft und ihn mit seinem von Moritz eingangs in den *Vorlesungen* erwähnten jeweiligen ‚Gesichtspunkt‘ dabei aber gerade ungesichert zwischen den Schriften zu den Bildern stehen lässt – bis zur jeweils nächsten Lektürewiederholung.⁹⁷

Als ein Leser (als den ihn Franz Blei in einer seiner *Fünf Silhouetten in einem Rahmen* beschrieb)⁹⁸ lässt Moritz in diesem betrachteten Abschnitt der *Vorbegriffe* also in Zeitlesen ungleichzeitige Ansichtssachen exemplarisch zu einem Lesestoff werden.⁹⁹ Moritz’ Ausführungen

96 Rainer Nägele, „The Allegorical Caesura“, in: ders., *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scene of Modernity*, Baltimore/MD 1991, S. 78–93, hier S. 83.

97 „Die Allegorie macht die Dissoziation zwischen Sehen und Lesen (also die Wahrnehmung selbst) unabweisbar, indem sie diese – wiederholend – ausstellt.“ (Haverkamp/Menke, „Allegorie“, hier im von Bettine Menke gezeichneten Abschnitt III: *Aesthetica* [S. 70–95], S. 87.)

98 Vgl. Franz Blei, *Fünf Silhouetten in einem Rahmen*. J.J. Bodmer, Wieland, Heinsse, H.P. Sturz, C.Ph. Moritz, Berlin 1904, S. 59–60: „Vom Vater lernt der Junge das Lesen, nach zwei Rezepten. Das eine aus einem Büchel, in dem er Nebukadnezar, Abunassar buchstabieren lernt, Worte, die er nicht verstand und die seine Phantasie mit ungeheuerlichen Sinnen füllt; das andere Rezept aus einem andern Büchel, das ein Traktat gegen das Buchstabieren war. Er lernt gleichzeitig aus beiden, um bald in wildem Durcheinander alles zu lesen, was ihm Gedrucktes in die Hände, Märtyrergeschichten, Ramler und die Asiatische Banise, und Bücher am liebsten, deren unverstandener Sinn seine Phantasie frei schwärmen ließ.“ (Herv. N.P.)

99 Auffällig oft lenkt Moritz in den während seiner Zeit in Italien entstandenen Aufzeichnungen, seinen *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, das Augenmerk auf Ungleichzeitigkeiten und grundlegende Perspek-

zur Allegorie und seine Bestimmungen des Kunstschönen fordern vor diesem Hintergrund dann gerade da, wo seine Worte sie kategorisch auszuschließen scheinen, zu fortgesetzten Akten des Lesens auf, lassen zwischen Lesen und Betrachten wie unentscheidbar in beiden jeweils für sich die Erfahrung von Zeit am Werk – und nicht einfach *im Werk* –¹⁰⁰ wirksam werden. Dies nachlesend zu sehen, ohne im Blick auf die Teile ein Ganzes zu konstruieren, kann zu erkenntnisreichen Prospektiven und Retrospektiven über Bewegungen des Lesens führen, wie sie die Allegorie als die weiterhin oft als solche übersehene Reflexionsfigur der Disjunktion provoziert.

Wo der eingangs herbeizitierte Szondi in seinen Vorlesungen noch von einem „inneren Strukturzusammenhang“ als dem fundamentalen Element für Kunsterfahrung sprach,¹⁰¹ mag ein solches Bemerkende des zeitlichen Faktors als entscheidender in der Auseinandersetzung mit dem erscheinen, was man einmal und nicht ein für alle Mal verweisreich *Werk* genannt hat. An diesem die Ungleichzeitigkeit zu erkennen, die es für die eigene Position mitproduziert, wenn vor ihm Position bezogen wird und man es aus sich heraus auf etwas im wahrgenommenen Moment Abwesendes verweisen sieht, macht dessen Lesarten zu allegorischen. Moritz' zerlesene Zeitreflexionen geben von einer solchen Ansicht etwas wieder, und erzeugen an und für sich *nach, neben, hinter, vor* einander in Lektüren begegnenden Behauptungen jene Unstimmigkeit, in die auch *wir* uns als Lesende versetzt sehen können als dem einzigen Zustand einer gewissen Wahrheit, die uns verbindet, da das – wie uns einer, der *Allegorien des Lesens* schrieb, wissen ließ – „was wir Zeit nennen, eben im Unvermögen der Wahrheit besteht, mit sich selbst übereinzustimmen“.¹⁰²

tivdifferenzen. Ansichten der Stadt Rom sind ihm – und dies lange vor Freuds Skizzierung der Ewigen Stadt als einer der latenten Präsenz verschiedener Zeit(schicht)en (vgl. Sigmund Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“ [zuerst 1930], in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, Frankfurt/M. 1964, S. 191–270, hier S. 201–202) – Wahrnehmungen von Zeitperspektiven und die Betrachtung der durchwanderten Umgebung wird zu einer immer wieder neu in Gang gesetzten Leseerfahrung, gerade auch durch die Lektüre der Werke Winckelmanns.

¹⁰⁰ Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970, S. 163.

¹⁰¹ Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, S. 88.

¹⁰² Paul de Man, „Lesen (Proust)“, in: ders., *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt/M. 1989, S. 91–117, hier S. 112.

Souveränität oder Allegorie

Zur Phänomenologie der theatralisch-allegorischen Einstellung in
Walter Benjamins *Trauerspielbuch*

RÜDIGER CAMPE

I. Vorüberlegung: Allegorie und zweite Natur

Von ihrer rhetorischen Herkunft her gesehen kann die Allegorie, die durch Walter Benjamins *Trauerspielbuch* wie durch keine andere Behandlung des Gegenstands eine Grundvokabel der modernen Kritik geworden ist, eher als randständig erscheinen. Dieser Eindruck lässt sich genauer begründen: In der traditionellen Beschreibung der Poetiker und in der Rhetorik sind Figuren und Tropen durch die beiden Kriterien der Änderung und der Lokalisierung bestimmt. Dabei handelt es sich um eine beim einzelnen Vorkommen nachgiebige, im Grundsatz aber festgefügte Verbindung von Gesichtspunkten. Semantisch gesehen ist die Figur geändert gegenüber einem anderen, ersten Wortgebrauch. Syntagmatisch ist diese Änderung auf eine abgegrenzte Stelle ihres Vorkommens im Wortgebrauch beschränkt. Vergleiche sind dieser Bestimmung nach die eine Art von randständigen Figuren. Sie treten mit ihrem Hinweis auf die semantische Änderung zwar an abgegrenzten Stellen hervor. Aber diese Änderung ist im Wortlaut ausgeführt und mit einer hinweisenden Partikel („wie“) angezeigt. Erst beim Test der Verkürzung des Vergleichs zur Metapher zeigt sich, was das Figurale am Vergleich ist. Die Allegorie ist dagegen als fortgesetzte Metapher bestimmt worden. Damit gerät sie auf der Seite der syntagmatischen Begrenzung in eine Randposition des Figuralen. Denn wenn man die Uneigentlichkeit der Metapher derart auf Dauer stellen kann, dass sie gar nicht mehr aufhört, sich fortzusetzen, zeigt sich eine andere Problematik der Figur. Was wäre eine Uneigentlichkeit, die nicht mehr Episode im fortlaufenden Leben der Eigentlichkeit bleibt? Vergleich und Allegorie sind also zwei Extremfälle des Metaphorischen. In ihnen stößt die scheinbar grenzenlose Flexibilität der Figuration auf das strenge Gesetz der gegenseitigen Voraussetzung von semantischer Änderung und syn-

Allegorie

DFG-Symposion 2014

Herausgegeben von
Ulla Haselstein

In Zusammenarbeit mit Friedrich Teja Bach,
Bettine Menke und Daniel Selden

DE GRUYTER



ISBN 978-3-11-033355-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-033365-7
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-039016-2

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: PTP-Berlin, Protago-TEX-Production GmbH, Berlin
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Vorbemerkungen der Herausgeberin	IX
--	----

Sektion I

Orte der Überkreuzungen/Ortlosigkeit der Kreuzungen

DANIEL SELDEN	
The Crossing Out of Egypt. <i>Introductory Essay</i>	3
DANIEL BOYARIN	
The Word and Allegory; or, Origen on the Jewish Question	31
THOMAS LENTES	
Die Auffaltung der ‚mysteria involuta‘	67
CHENXI TANG	
Allegories of International Order in Early Modern Europe	88

Sektion II

Die Allegorie im Feld ihrer Konkurrenzbegriffe

BETTINE MENKE	
Allegorie: ‚Ostentation der Faktur‘ und ‚Theorie‘. <i>Einleitung</i>	113
JENS PFEIFFER	
‚Enigmata‘: Überlegungen zur Vielsinnigkeit der Allegorese	136
DANIEL WEIDNER	
Gleichnisse, Typen, Hieroglyphen, Machtworte	158
NILS PLATH	
Faltenfallen sichten	181
RÜDIGER CAMPE	
Souveränität oder Allegorie	211

ANSELM HAVERKAMP	
Die Wiederkehr der Allegorie in der Ästhetik der Avantgarde	244
INKA MÜLDER-BACH	
Allegorie und Gleichnis im <i>Mann ohne Eigenschaften</i>	273
MICHAEL F. ZIMMERMANN	
Cézanne und die Zeit des Stillebens	303

Sektion III

Politik der Allegorie

ULLA HASELSTEIN	
Die Gegen-Öffentlichkeit der Allegorie. <i>Einleitung</i>	335
ANDREAS MAHLER	
Allegorie und Aisthesis	354
VERENA OLEJNICZAK LOBSIEN	
Topopoetik der Herrschaft	382
JOHANNA SCHUMM	
Der Zuckerguss der Wahrheit.	414
STEPHAN LEOPOLD	
Gewalt der Allegorie/Allegorie der Gewalt	442
THOMAS GLASER	
Ästhetische Erziehung und die Politik der Allegorie	469
BARBARA VINKEN	
„Schlusen“: <i>Effi Briest</i> und „die rechte Liebe“	499
FLORIAN SEDLMEIER	
Die Allegorie in der postkolonialen Literatur und Literaturtheorie.	528

Sektion IV

Entgrenzungen des Allegorischen: Kunst und Lebenswelt

FRIEDRICH TEJA BACH	
Entgrenzungen des Allegorischen. <i>Einleitung</i>	559
CHRISTOPHER S. WOOD	
Allegorie und Prophezeiung	567
HEINZ DRÜGH	
„Spielerisch in erdhafter Dingwelt“: Zu Allegorie und Ware bei Benjamin und Simmel.	599
MONIKA SCHMITZ-EMANS	
Allegorische Dimensionen des Künstlerbuchs und des Buchobjekts	625
TONI HILDEBRANDT	
Allegorien des Profanen im Fremden in Pasolinis Werk nach 1968.	651
SEBASTIAN EGENHOFER	
Schrift und Sediment.	674
ERIC C. H. DE BRUYN	
Bateau/Tableau/Drapeau	697
Tafelteil	729
Personenregister	785
Sachregister	793