

Quellen und Forschungen
zur Literatur- und Kulturgeschichte

Begründet als
Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

von
Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Herausgegeben von
Ernst Osterkamp und
Werner Röcke

62 (296)

De Gruyter

Der Europäer August Wilhelm Schlegel

Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten

Herausgegeben von
York-Gothart Mix und Jochen Strobel

De Gruyter

Schlegel eine entscheidende Rolle. Denn an einer Schaltstelle des romantischen Diskurses formulierte er mit seiner Rede von dem „namenlosen Etwas“, dem „Streben ins Unendliche“ und der „Annäherung“ Prinzipien, die die Einheit dieses Diskurses sicherten. Dort, wo man diese Einheit der Romantik gegenüber der Partialisierung der jüngeren Forschung wieder stärker in den Blick nimmt, wird auch August Wilhelm Schlegels Bedeutung deshalb erheblich höher eingeschätzt werden.

Claudia Albert (Berlin)

Bild, Symbol, Allegorie, Zeichen. Schlegels Ästhetik der Moderne

I. Begriffe, Urteile, Wertungen

Seit geraumer Zeit hat die Allegorie dem Symbol den Rang am germanistischen Wertehimmel abgelaufen. Goethes nachhaltig wirksame Opposition in *Maximen und Reflexionen*¹ gehörte jahrzehntelang ins Reich der germanistischen Ursprungsmythen, und man liest bei Gundolf 1911 nichts wesentlich anderes als bei Titzmann 1978: „Symbol drückt aus, verkörpert, ist Leib. Allegorie bedeutet, stellt vor, ist Zeichen. Symbol ist Gestalt eines Wesens, fällt mit ihm zusammen, stellt dar, was es ist. Allegorie weist auf etwas hin, das es nicht ist“.

Über Kategorien wie ‚Empfängnis‘ und ‚Leben‘ gelangt Gundolf schließlich zur Quintessenz: „Allegorie ist eine Beziehung, Symbol ein Wesen“.² Eben diesem wollte 1978 Michael Titzmann nachforschen, als er den „Symbolbegriff als Paradigma“ der philosophischen Ästhetik von 1800-1880 auffasste. Zwar erkennt er selbst an, dass „der Symbolbegriff der Goethezeit, der Goethes selbst eingeschlossen, nicht als Begriff der heutigen Literaturwissenschaft übernommen werden k[önne], ohne daß er wesentlich umformuliert und uminterpretiert würde“, dennoch haften ihm eben nicht das Stigma „sekundärer Zeichenhaftigkeit“ an, das der Allegorie immer wieder vorgeworfen wurde.³

Demgegenüber kam Ernst Behler in seiner Untersuchung zu *Symbol und Allegorie in der frühromantischen Theorie* 1993 zu dem Ergebnis, dass die Goethe verpflichtete Abwertung der ‚bloßen‘ Allegorie gegenüber dem angeblich authentischen, direkten, natürlichen Symbol ins Reich der, allerdings gerade in Deutschland nachhaltig wirksamen, wenngleich sachlich

1 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Max Hecker (Hrsg.), Frankfurt/Main 1982, Nr. 314, S. 67f.

2 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1911, S. 1f.

3 Michael Titzmann, *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800-1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*, München 1978, S. 9f. Die Arbeit war laut Selbstaussage des Autors bereits 1972/3 vollendet (S. 9).

keineswegs haltbaren, Ursprungsmythen gehört.⁴ Zum einen sind die Begriffe nicht so deutlich voneinander abgegrenzt, wie es Goethes folgen-schwere Opposition glauben machen wollte, zum anderen stehen sie in Konkurrenz zu dynamischen Poetikkonzeptionen, die Kategorien wie ‚Hieroglyphe‘, aber auch ‚Bewegung‘, ‚Gewebe‘ bevorzugen – so etwa Friedrich Schlegel in der *Rede über die Mythologie*: „[A]lles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses ihr Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode“.⁵

Nach germanistischen Maßstäben eher unbedacht, heißt es in einer Revision dieses Textes 1823: „[A]lle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur symbolisch sagen“.⁶ Damit aber eröffnet sich ein Feld verschiedenartiger Zeichenprozesse von ‚Chiffre‘ oder ‚Signatur‘ bis hin zu ‚Stil‘ und ‚Ausdruck‘ – die beiden ersten wurden von Heine in den *Florentinischen Nächten* 1837 zur Kennzeichnung des Tanzes benutzt⁷ – innerhalb dessen Symbol und Allegorie ihre Sonderrolle und erst recht ihre Opposition einbüßen.

Kopplungen oder gar Assoziationen von (Früh-)Romantik und (Post-)Moderne – insbesondere im Zeichen der ‚progressiven Universalpoesie‘ – liegen also nahe. In der Tat hatten weit ausgreifende Studien wie Winfried Menninghaus’ *Unendliche Verdopplung* von 1987 keine Mühe, zwischen Schlegel und Derrida, Novalis und Saussure die ‚différance‘ als universales, vielleicht aber auch ubiquitäres Vermittlungsinstrument auszumachen.⁸

In den gleichen Sog geriet spätestens seit Paul de Man 1979, eher wohl schon seit dem russischen Formalismus, neben der Allegorie auch die Metapher; Anselm Haverkamp sah in seiner Einleitung zur *Theorie der Metapher* 1983 ihren „ontologischen Status“ zugunsten der „kommunikativen Funktion“ im Verschwinden.⁹ Die Allegorie kann in dieser Perspekti-

4 Ernst Behler, „Symbol und Allegorie in der frühromantischen Theorie“, in: ders., *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie II*, Paderborn 1993, S. 249-263.

5 Friedrich Schlegel, „Rede über die Mythologie“, in: KFS II, S. 311-322, hier S. 318.

6 Ebd., S. 324; vgl. Behler, *Symbol*, (Anm. 4), mit Querbezügen bis hin zum Symbolismus (S. 262f.).

7 Vgl. Anm. 36ff.

8 Vgl. Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt/Main 1987; Stefan Matuschek, *Literarische Spieltheorie von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel*, Heidelberg 1998. Er war 1996 in seiner Münsteraner Habilitationsschrift zur Kategorie des Spiels so kühn, Oberflächlichkeiten und Kurzschlüsse dieses voreiligen, wengleich inzwischen kanonischen Parallelisierens zu benennen (S. 215ff.). Wie positiv auch immer man die Öffnung einer philosophisch hochgradig überstrapazierten Ästhetik zur Betrachtung des zugrunde liegenden Materials auch beurteilen mag: August Wilhelm Schlegel kommt darin nicht oder nur am Rande vor.

9 Anselm Haverkamp, „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 1-27, hier S. 2. Die „Überdehnung der Erkenntnisansprüche“ an die Metapher und ihre

ve geradezu als Übersteigerung oder Negativvariante gelingender Kommunikation gelten: Melancholisch sitzt der Leser vor den Trümmern von Bedeutungen; statt ästhetischer Erfahrung bleibt ihm allenfalls die Persuasion ihrer Rhetorik.¹⁰ Im Gegensatz zu solcher, oft auch zivilisationskritisch aufgeladener Katastrophenbeschwörung zeigt sich Schlegel von erstaunlicher Nüchternheit; schon ein erster Blick auf die *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* von 1801/02 lässt erkennen: „Name“ und „Sache“, bzw. „das Zeichen und das Bezeichnete“ (394) sind auseinander getreten, die „Einheit lebendiger Bezeichnung“ sei „in eine Sammlung willkürlicher conventioneller Zeichen“ zerfallen (404) und könne nur durch künstlerische Verfahrensweisen wiederhergestellt werden.¹¹ Deren wirkungsmächtigste sei – die Metapher, in der „man das Vergleichene ganz verschwinden, und das Bild [...] an seine Stelle treten läßt“ (410) – eine Charakterisierung, die man heute wohl eher für eine des Symbols halten würde! Der Symbolbegriff hingegen gerät gänzlich unspezifisch; er kann sogar Rhythmus und Metrum bezeichnen (371), Grund genug also, von einer allzu strikten Begriffsdefinition Abstand zu nehmen und Schlegels Betonung des Materialcharakters sprachlicher Zeichen zu würdigen. Der gleiche Gestus prägt im Übrigen auch seine Systematisierung der anderen Künste.

Selbst ästhetikgeschichtlich versierten Beiträgern wie Carsten Zelle aber scheint Schlegels Kunstsystem ein Ärgernis zu sein. Er moniert dessen Terminologie als „uneinheitlich“ und vermerkt insbesondere an den Wiener Vorlesungen die Überkreuzung epochengeschichtlicher Schemata wie ‚antik/modern‘ und ‚klassisch/romantisch‘ mit stilistischen wie ‚plastisch/pittoresk‘.¹² Doch gerade wenn, wie es Zelles Grundthese entspricht, die doppelte Ästhetik der Moderne stets ihr eigenes „schlechte[s] Gewissen in sich trägt“ und das ‚Moderne‘ jeweils als Infragestellung und Kritik vorhandener Urteilskriterien fungieren soll,¹³ wäre Schlegels Angebot genauer zu überprüfen – insbesondere, da laut Zelle selbst bei Hegel die „Verbindung von Literaturhistorie und Gattungssystem“ widersprüch-

Theorie kritisiert Carlos Spoerhase in seiner Rezension von Anselm Haverkamp, „Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik. Bilanz eines exemplarischen Begriffs“, in: *Arbitrium*, 26/2008, S. 15-17, hier S. 16.

10 Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven 1979. Die deutsche Rezeption des Bandes wurde noch nachhaltiger als die anglo-amerikanische von Benjamins Trauerspiel-Buch affiziert. Vgl. als ‚Initialzündung‘ Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979.

11 Primärtexte August Wilhelm Schlegels werden durchgehend mit einfacher Seitenzahl im Text zitiert nach KAV I.

12 Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar 1995, S. 280.

13 Ebd., S. 9 mit Anm. 22 und 24, ähnlich S. 277f.

lich bleibe!¹⁴ In den so entstehenden Mischformen wie malerischer Komposition oder plastischem Epos sieht er „artige Abstraktionen zu tätigen Substanzen“ mutieren und versucht diese denunzierend mit Stiltypologien des 20. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen. Tatsächlich liest man in Wilhelm Worringers *Formproblemen der Gotik* von 1911: „Die Scholastik ist auf religiösem Gebiete das, was auf künstlerischem Gebiete die gotische Architektur ist. Sie ist ebenso sprechendes Dokument der erhabenen Mysterien des Mittelalters“.¹⁵

Derartige ‚Begriffskunstwerke‘ aber kommen bei Schlegel schlicht nicht vor! Vielmehr entspricht sein synästhetischer Zugriff eigenem Erleben und gängiger romantischer Praxis. Im Gespräch *Die Gemälde* von 1799 wird der nächtliche Besuch der Dresdner Kunstsammlungen bei Fackelschein Ende August 1798 einer Freundesgruppe zum Anlass, über Wahrnehmung und Illusion, geheimnisvoll belebte Statuen und das Verhältnis der Künste untereinander zu ‚symphilosophieren‘. Wie Lothar Müller in seiner ausführlichen Rezension monierte, ist dieser Text im Romantikband der ambitionierten *Bibliothek der Kunstliteratur* des Deutschen Klassiker Verlages, verantwortet von Friedmar Apel, lediglich in Auszügen vertreten.

Aus der *Kunstlehre* erscheint nur die *Malerei*.¹⁶ Zum Glück hat der Rezensent die Gelegenheit ergriffen, den Text im Verlag der Kunst 1996 selbst zu edieren und mit einem umfangreichen Nachwort zu versehen, das wiederum den Aspekt der Materialität der einzelnen Künste hervorhebt.¹⁷

14 Ebd., S. 286. Kritik an weiteren Interpretieren, die vor allem die „vermeintliche Inkonsistenz“ von Schlegels System hervorheben, übt Claudia Becker, „*Naturgeschichte der Kunst*“. *August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, München 1998, S. 152, Anm. 7.

15 Carsten Zelle, *Ästhetik*, (Anm. 12), S. 289 mit Bezug auf Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik* (1911), München 1922, S. 114. Vergleiche der zitierten Art wie „Äschylus ist der Phidias der tragischen Kunst“ finden sich auch bei Schlegel etwa in Lohner V, S. 73.

16 Lothar Müller, „Der Sammler und die Seinigen. Von Luther bis zur Romantik: Die Bibliothek der Kunstliteratur“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 11/13. Januar 1996, mit Bezug auf Gottfried Boehm/Norbert Müller (Hrsg.), *Bibliothek der Kunstliteratur. Von den Anfängen bis zur Romantik*, Bd. 4. Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik, Friedmar Apel (Hrsg.), Frankfurt/Main 1997, S. 549-600. Vgl. den Beitrag von Lothar Müller in diesem Band.

17 August Wilhelm Schlegel, *Die Gemälde. Gespräch*, Lothar Müller (Hrsg.), Amsterdam, Dresden 1996, bes. S. 175-187.

II. System, Zirkel, Rezeption

Hier seien zunächst die Spezifika des Schlegelschen Kunstsystems in Erinnerung gerufen, dann die Konsequenzen betrachtet, die sich aus ihm für den Status der einzelnen Künste und ihre Rezeption ergeben. Querverbindungen zu Kant, Lessing, Herder, aber auch schon zu Dubos' *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* von 1719 sind 1998 von Claudia Becker umfassend dargestellt worden – übrigens eine der ganz wenigen neueren Monographien über August Wilhelm Schlegel!¹⁸ Die zentralen Sätze der *Kunstlehre* lauten:

Die Künste treiben ihr Wesen im Reich der Erscheinungen, sie stellen sinnlich dar. Nun giebt es aber zwey Formen der sinnlichen Anschauung, Raum und Zeit. Darnach lassen sich zwey Gattungen von Künsten denken, solche, die simultan und die successiv darstellen. (267)

Die spätaufklärerischen Impulse einer Entkopplung von Mimesisgebot und künstlerischer Autonomie verdichten sich hier zu einer Materialästhetik, nach der es

nur so vielerley Arten der Kunst, so viele Medien der Darstellung geben kann, als der Mensch natürliche Mittel des Ausdrucks, der Offenbarung seines Innern im Äußern hat, und diese sind Gestalt und Gebehrden, Töne und Worte. (271)

Spätestens seit Lessings *Laokoon* von 1766 nicht mehr sonderlich originell und auch in der Siebenzahl der Künste noch klassischen Modellen verhaftet, liegt das Innovationspotential von Schlegels Kunstlehre, die eben nicht Ästhetik oder Philosophie heißt, in einer neuen Anordnung und Begründung der einzelnen Künste mit besonderer Aufmerksamkeit für ihre spezifischen Möglichkeiten der Semiose. Die ursprüngliche Einheit von Poesie, Musik und Tanz in einer „Urkunst“ (272) verdankt sich deren gemeinsamer rhythmischer Struktur. Aus ihr gehen auf dem Wege zunehmender Abstraktion die simultanen und die sukzessiven Künste hervor (s. Abb. 1).

18 Becker, *Naturgeschichte*, (Anm. 14), S. 179-196.

"Uebersicht und Eintheilung der schönen Künste"

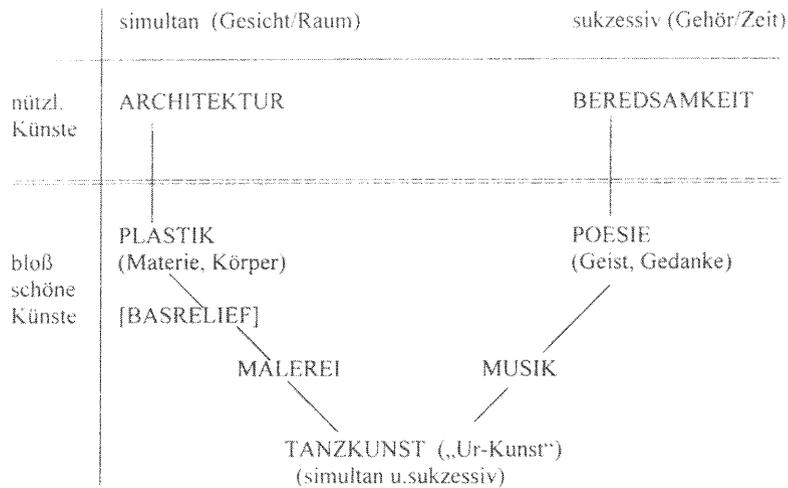


Abb.1: August Wilhelm Schlegel: Uebersicht und Eintheilung der schönen Künste¹⁹

Es mag erstaunen, dass am Ende der einen Reihe die Plastik steht, dies, weil „sie zuvörderst das Leben und die wirkliche Bewegung, dann die Färbung und Beleuchtung wegläßt“ (273) – hier wirkt noch die Vorstellung der marmorweißen griechischen Plastik nach, der ‚Polychromiestreit‘ entbrannte erst 1830. Weniger dagegen erstaunt, dass bei den sukzessiven Künsten die Poesie an oberster Stelle steht, insofern sie „durch Gedanken darstellt“ (274), inzwischen aber „zu eine[r] Sammlung logischer Ziffern“ (250) degeneriert sei. Und hier setzt Schlegel zu eben der romantischen *Volte* an, die die scheinbare Verfallsgeschichte der Natürlichkeit zum ästhetischen Mehrwert ummünzt, in jene „gegenseitige Verkettung aller Dinge durch ein ununterbrochenes Symbolisiren“, das „schon Gebildetes wieder [...] bildet“ (250).

Der Vergleich mit den Schemata von Krug und Schelling, Schleiermacher und Hegel verdeutlicht, wie sehr Schlegel die konventionellen Triaden dynamisiert. Dreigliedrigkeit führt in ihnen zu jeweils alternativ gedachten Unterabteilungen, die schließlich in eindeutigen Zuordnungen wie ‚objektiv‘/ ‚subjektiv‘ oder ‚einfach‘/ ‚zusammengesetzt‘ enden.²⁰

19 Becker, *Naturgeschichte*, (Anm. 14), S. 184.

20 Abbildungen 2-5 folgen Titzmann, *Strukturwandel*, (Anm. 3), S. 308f., S. 313, S. 312.

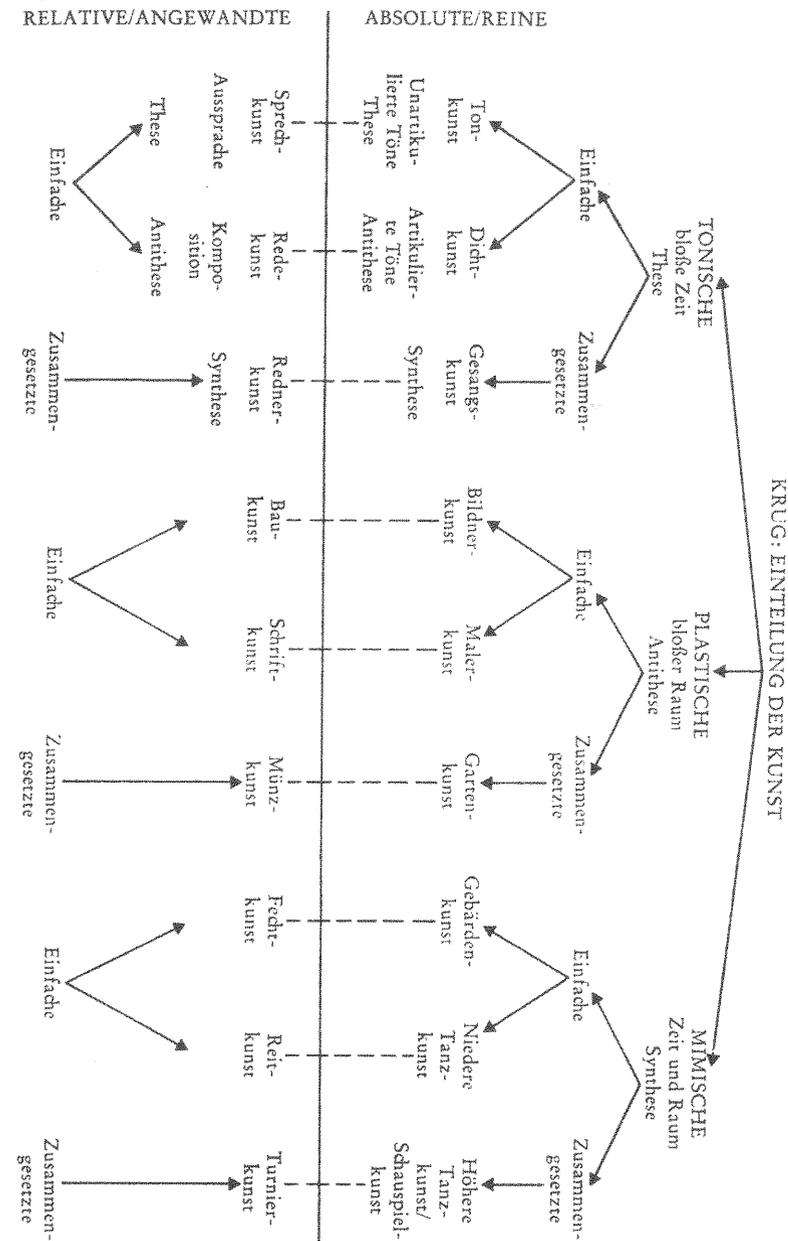


Abb. 2: Krug: Einteilung der Kunst

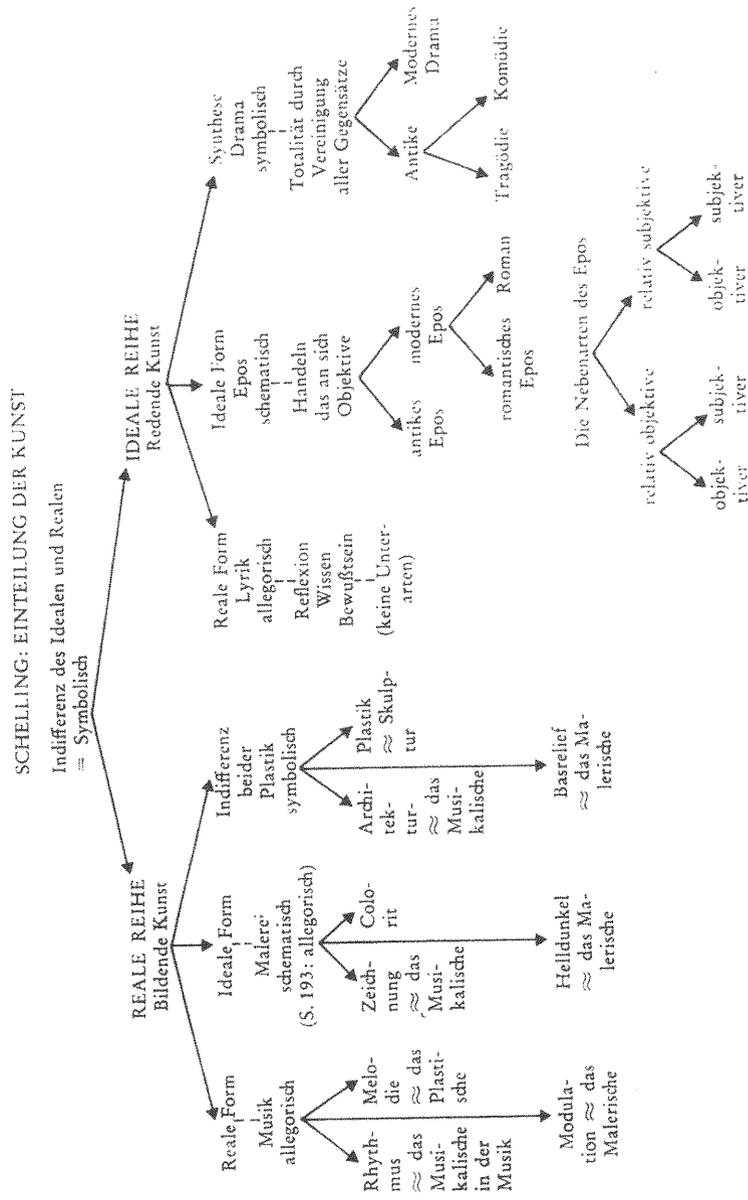


Abb. 3: Schelling: Einteilung der Kunst

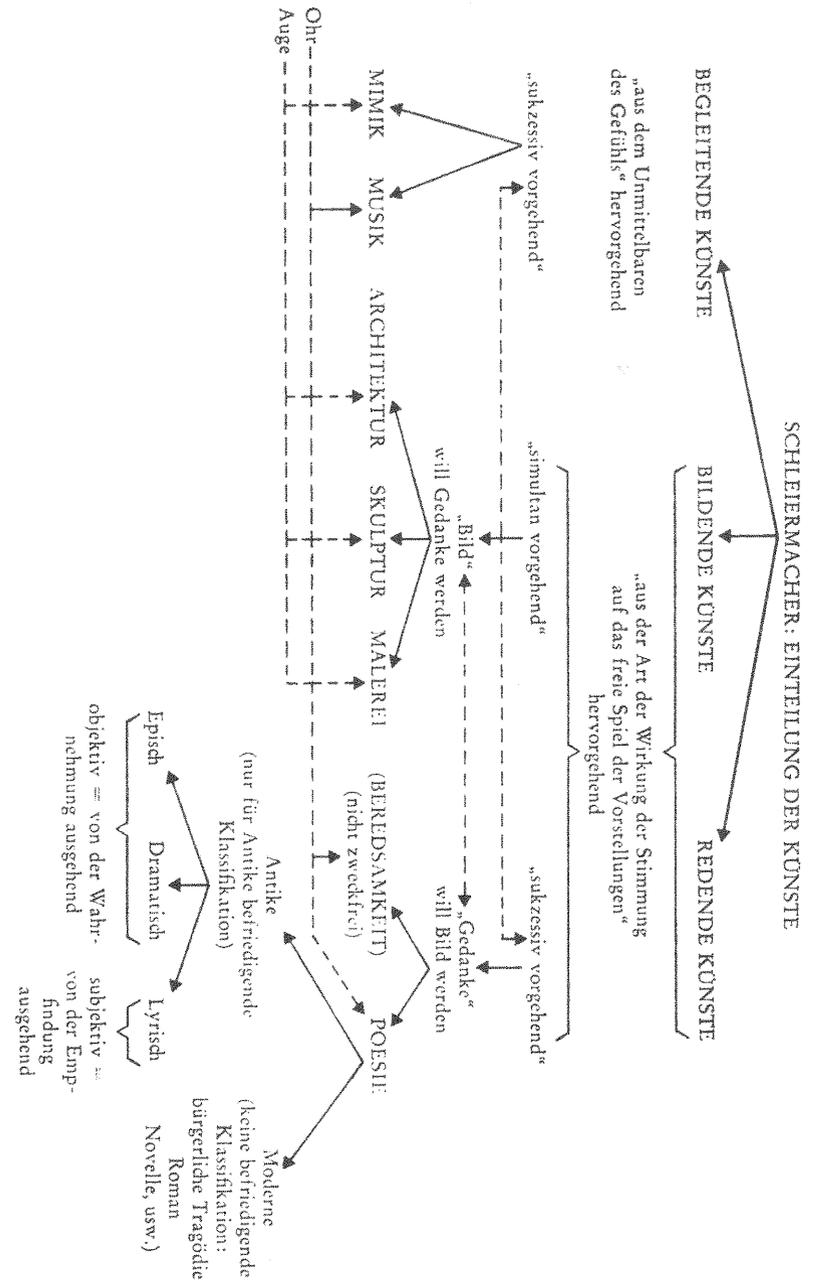


Abb. 4: Schleiermacher: Einteilung der Künste

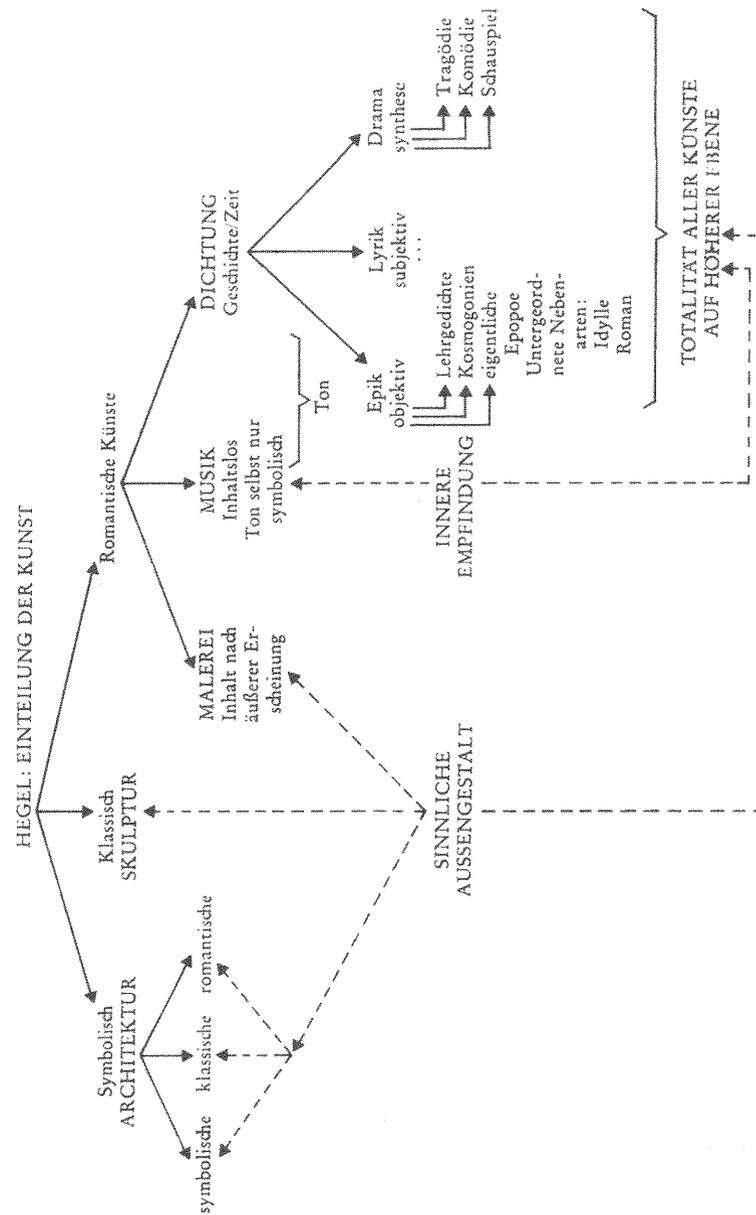


Abb. 5: Hegel: Einteilung der Kunst

Stattdessen legt Schlegel eine Kreisbewegung nahe, die Anja Oesterhelt 2007 in einem Band zu *Textbewegungen 1800/1900* verfolgt hat. Schlegels scheinbar dualistische Logik sieht sie durch die „Analogie der beyden Endglieder der Reihe“ (274) durchkreuzt und es ergebe sich „die Vorstellung eines zirkulären Zusammenhangs aller Künste ohne Anfang und Ende.“²¹ Plastik und Poesie erscheinen so zwar als die am wenigsten manifesten, am meisten aber im Rezeptionsakt bewegenden Künste; sie mobilisieren Phantasie und Intelligenz, das in ihnen enthaltene ‚Organische‘ aus vielen verschiedenen Perspektiven zu erfassen.²²

Trotz vielfacher Herder-Reminiszenzen,²³ im übrigen auch in den Gemäldegesprächen, wird aber deutlich: Schlegels Betrachter der Plastik unterscheidet sich deutlich von Herders enthusiastischem, gelegentlich auch verwirrtem ‚Liebhaber‘, dem er gerade ein Zuviel an Gefühl zuschreibt. (292)²⁴ Er ist nicht bewegt, sondern er studiert Bewegung – als Bewegung seines Geistes. Es leuchtet ein, dass wenig später Hegel gerade der Skulptur – trotz des Anscheins der Natürlichkeit – nur „leibliche Äußerlichkeit“, aber eben „nicht die Natur des Geistes als Geist“ zuschreibt. Die „schwere Materie“ vermöge nicht wie die Poesie „das subjektive Innere in seiner partikularen Innigkeit und Leidenschaft [als] Folge von Äußerungen“ darzustellen, „sondern nur das Allgemeine der Individualität, soweit der Körper es ausdrückt.“²⁵ Der ‚leibhafte Sinn‘ weicht der Selbstbewegung des Geistes.²⁶

Zwischen Herder und Hegel – damit scheint Schlegels ästhetische Position beschrieben – verabschiedet er sich von dualistischen Modellen, nimmt er die Materialität der einzelnen Künste ernst, unterwirft er in letzter Instanz aber doch einem Entwicklungs- und Steigerungsmodell – selbst wenn dieses nicht die Rigorosität des Hegelschen erreicht, das die Ästhetik schließlich zum Verschwinden bringt!²⁷ Vielleicht hatte Madame

21 Anja Oesterhelt, „Plastische und sprachliche Form in Bewegung. Konzepte des belebten Kunstwerks bei Herder, A.W. Schlegel und Brentano“, in: Matthias Buschmeier/Till Dembeck (Hrsg.), *Textbewegungen 1800/1900*, Würzburg 2007, S. 184-203, hier S. 193.

22 Vgl. ebd., S. 192 mit dem Verweis darauf, dass das ‚Plastische‘ der Frühromantik hier durch das ‚Organische‘ ersetzt und so säkularisiert wird.

23 Vgl. ebd., S. 194f.

24 Vgl. Inka Mülder-Bach, „Eine ‚neue Logik für den Liebhaber‘. Herders Theorie der Plastik“, in: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar 1994, S. 341-370.

25 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Bd. II, Friedrich Bassenge (Hrsg.), Berlin, Weimar 1985, S. 89. Vgl. Oesterhelt, *Form*, (Anm. 21), S. 195f., bes. Anm. 55.

26 Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, S. 3, Anm. 10, sieht diese Tendenz zur strikten Oppositionsbildung von ‚Körper‘ und ‚Geist‘ auch noch bei Nietzsche. Vgl. Oesterhelt, *Form*, (Anm. 21), S. 203.

27 Vgl. die Parallele in den *Vorlesungen über Encyclopädie* von 1803, in denen die Arbitrarität des Alphabets, die in Diderots/d’Alemberts Werk waltet, als Absage an jede „natürliche Ordnung und Gliederung“, „weitläufiges, aber confuses Wissen“ und schließlich als Indiz für die „Seichtigkeit des Zeitalters“ gilt. August Wilhelm Schlegel, „Erste Vorlesung“, aus: *Vorlesungen über Encyclopädie*, in: KAV III, S. 3-16, hier S. 8. Diderot hat aus diesem Sachverhalt, insbesondere in seinem Verweissystem, wesentlich offensivere, wenn nicht gar subversivere Schlüsse gezogen! Vgl. Claudia Albert, „L’arbre, le labyrinthe et le théâtre. Les

de Staël doch recht, als sie den Deutschen zuschrieb, sie seien „plus susceptibles de s'enflammer pour les pensées abstraites que pour les intérêts de la vie!“²⁸

III. Ursprungsphantasie Tanz

Doch muss man Schlegel mindestens an einem Punkt vom – nicht zuletzt durch Heine wohlfeil gewordenen – Vorwurf des zunehmenden Akademismus und Formalismus freisprechen, nämlich bei seiner Einordnung der Tanzkunst: Sie steht am Anfang des Systems, vor dem Sündenfall der Abstraktion. Allerdings entspricht die geringe Anzahl von 2¼ Seiten – sie behandeln zudem auch noch Schamanen- und „Kriegstänze der Neuseeländer“ – durchaus nicht ihrer grundlegenden Bedeutung.²⁹

In diesem Missverhältnis spiegelt sich der unsichere Status des Tanzes – fast bis heute – wider: einesteils mit Authentizitätsansprüchen überlastet, scheint er andererseits wenig greifbar.

In den Ästhetiken des 18. und 19. Jahrhunderts hat der Tanz entweder keinen Platz, so bei Hegel und Schleiermacher, oder er findet sich – bei Krug – in einer Verlegenheitsposition zwischen Reit-/Turnierkunst und dem Schauspiel.³⁰ Kurz sei erinnert an Klopstocks Programmschrift *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* aus dem Jahre 1758; hier kommt dem Tanz eben diese einesteils marginale, andernteils alle Ordnungssysteme und Rangstreitigkeiten sprengende Funktion zu: Am Ende einer langwierigen Auseinandersetzung beschließt der Kunst-richter, „die Parteien ohne sein Endurteil von sich zu lassen!“³¹ An diesem Dilemma ändert sich bis 1800 nur wenig: Die bereits angesprochene Heine-Passage markiert sehr deutlich, wie sehr der, natürlich nichtakademische, Tanz Deutungs- und Erklärungsmuster, aber auch Systemüberschreitungen hervorruft.

„Plastik, Gymnastik und Architektur“ – so gliedert Friedrich Schlegel 1799 in einem Fragment die ‚Körperkünste‘ des Altertums; Malerei und Musik dagegen hätten die Moderne geprägt.³² Poesie, Musik und Tanz sollen bei August Wilhelm Schlegel eine Urkunst bilden, die er gelegentlich auch mit Oper und Schauspiel assoziiert.³³

apories de Diderot“, in: Madeleine Herren/Martin Rüesch (Hrsg.), *Allgemeinwissen und Gesellschaft*, Aachen 2007, S. 451-459.

28 Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Paris 1958, S. 57.

29 Vgl. KAV I, S. 382-386, davon zwei Seiten (S. 384f.) Zeichnungen.

30 Vgl. Titzmann, *Strukturwandel*, (Anm. 3), S. 308 (Krug), S. 312 (Hegel), S. 313 (Schleiermacher).

31 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften“, in: ders., *Ausgewählte Werke*, Karl August Schleiden (Hrsg.), München 1962, S. 981-991, hier S. 991.

32 KFSX XVIII, S. 389.

33 Vgl. Becker, *Naturgeschichte*, (Anm. 14), S. 180-186, bes. S. 186 mit Anm. 16.

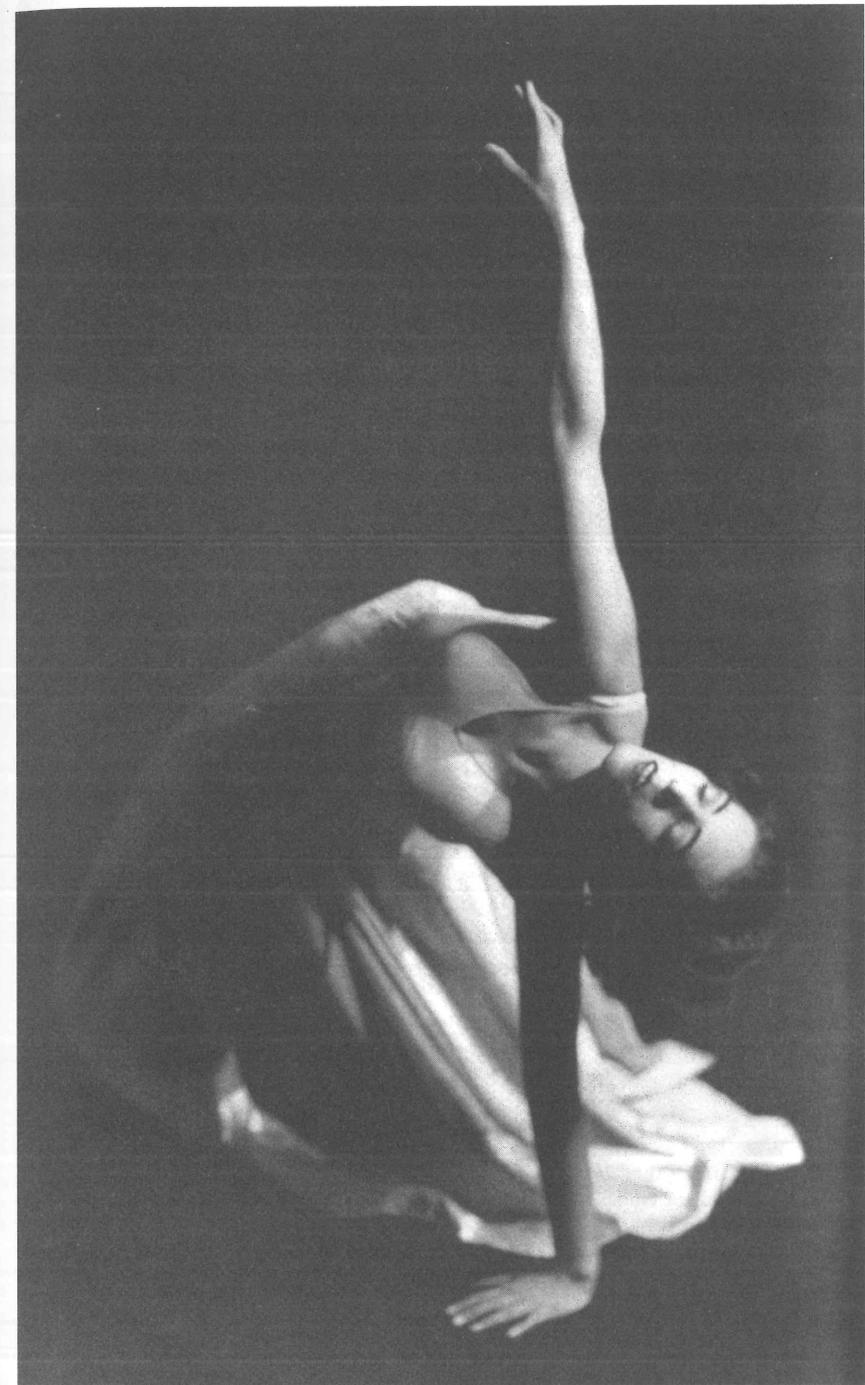


Abb. 6: Mary Wigman: Schwingende Landschaft: Pastorale

Parallel erfahren nach Braungart um 1900 „Ausdruckstanz, Pantomime, Freikörperkultur, Graphologie, Hysterie, Gebärdensprache [...] eine geradezu explosionsartige Ausbreitung“.³⁴ Die Sehnsucht nach dem „leibhaften Sinn“ scheint über die Jahrhunderte hinweg ungebrochen, und es ist in der Tat auch bei August Wilhelm Schlegel die ‚Körperkunst‘ Tanz, die den „Keim der sämtlichen Künste“ in sich tragen und gleichzeitig „die materiellste“ unter ihnen sein soll, da sie „Succession“ und „Gestalt“ miteinander verbindet. (382)

„Außer sich seyn, der Geist hingerissen vom Taumel des Körpers, dieser wiederum von jenem“ (382) – es fällt schwer, hier nicht an Lebensreform- und Gesamtkunstwerkskonzepte um 1900 zu denken.³⁵

Gleichzeitig macht die semantische Offenheit des Tanzes ihn zur *pièce de résistance* jeder hermeneutischen Bemühung:

Was aber sagte dieser Tanz? Ich konnte es nicht verstehen, so leidenschaftlich auch diese Sprache sich gebärdete. [...] Ich, der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen³⁶

– so lässt sich der ansonsten überaus selbstbewusste, hier aber hilflose Erzähler in Heines *Florentinischen Nächten* vernehmen. Die „getanzte Privatgeschichte“³⁷ entzieht sich jeder Festlegung, wie sie die „deklamatorischen Sprünge“ und „antithetischen Entrechats“³⁸ des klassischen Balletts noch zu bieten vermochten; im Gegenzug zwingt sie immer neue Deutungsversuche herbei:

Ich ahnte nur manchmal, daß von etwas grauenhaft Schmerzlichem die Rede war. [...] War es ein südfranzösischer oder spanischer Nationaltanz? [...] Oder waren es Fragmente einer uralten verschollenen Pantomime? Oder war es getanzte Privatgeschichte?³⁹

Diese Frage kann man auch an Mary Wigmans *Ausdruckstänze* stellen, die sie von 1920 bis 1943 in Dresden, Bautzner Str. 107, dann bis 1949 in Leipzig in der Mozartstr. 17 praktizierte und unterrichtete. Titel wie *Opfer*, *Klage* oder *Pastorale* legen eine semantische Eindeutigkeit nahe, die durch die gezeigten Posen nicht im Geringsten belegt wird.⁴⁰

34 Braungart, *Sinn*, (Anm. 26), S. 6.

35 Vgl. auch Gregor Gumpert, *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*, München 1994.

36 Heinrich Heine, „Florentinische Nächte“, in: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. II. Dichterische Prosa/Dramatisches, mit Anmerkungen von Bernd Kortländer, München 1994 [EA 1969], S. 605-660, hier S. 640.

37 Ebd., S. 640.

38 Ebd., S. 639.

39 Ebd., S. 640.

40 Vgl. die Abbildungen in: Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart 1963, S. 52, S. 70, sowie grundlegend: Hedwig Müller, *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim, Berlin 1986.



Abb. 7: Mary Wigman: Das Opfer: Klage

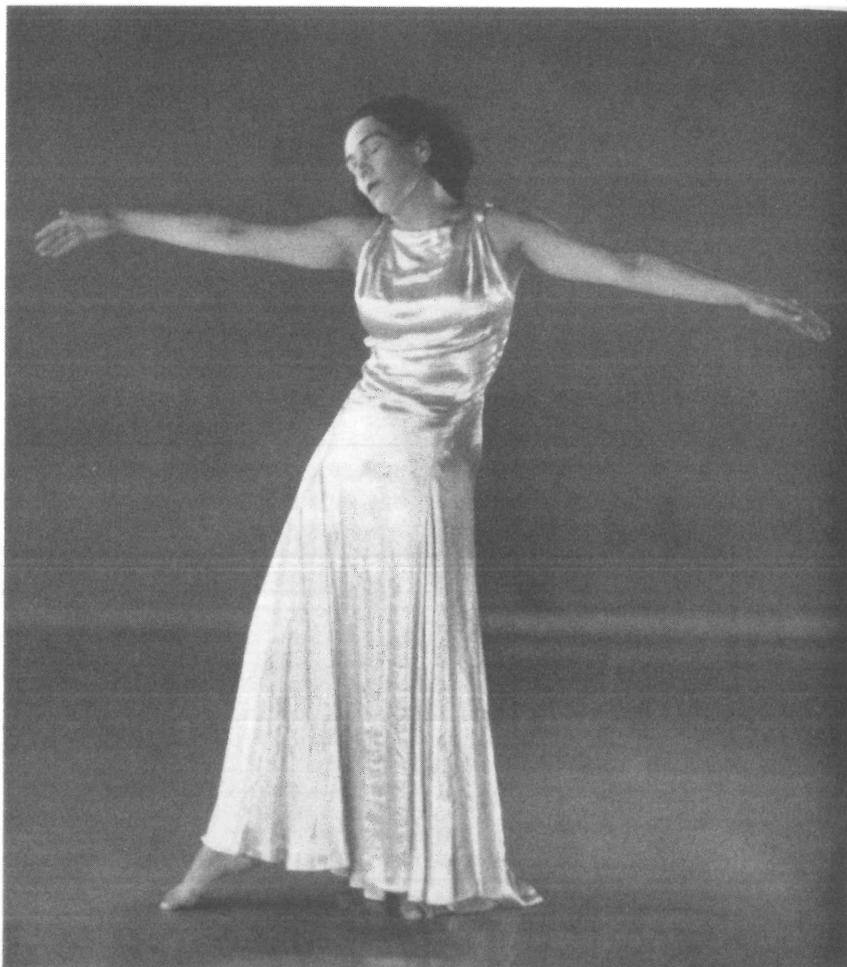


Abb. 8: Mary Wigman: Das Opfer: Klage

Ein Austausch der Titel wäre ebenso möglich wie der gänzliche Verzicht auf sie. Doch eben diesen Schritt zum absoluten Tanz etwa einer Isadora Duncan – „In dancing she was dancing“, wie Gertrude Stein es formulierte – scheinen zumal die deutsche Kunst und Ästhetik nicht zu wagen.⁴¹

Offenbar kommt gerade dem Tanz die doppelte Funktion zu, ‚Ursprünglich-Elementares‘ symbolisieren zu sollen und dabei doch immer in der Falle der konventionellen Benennungen gefangen zu bleiben. Zwischen Ursprungsutopie und Definitionszwang, zwischen System und Zirkel, zwischen ‚Tamel‘ und ‚Geist‘ scheint nicht nur bei August Wilhelm Schlegel tatsächlich eine ‚différance‘ am Werke zu sein, die im Tanz nur momenthaft überwunden werden kann. Susanne Linke (geboren 1944), durch eine frühkindliche Erkrankung erst mit sechs Jahren zum Hören und Sprechen fähig geworden, wagte in den Achtzigerjahren den Sprung vom ‚Ausdruckstanz‘ zu Performance und Tanztheater, in dem Geste und Bewegung Eigenwert gewinnen. *Schritte verfolgen*, so lautet der Titel einer Produktion von 1985, die Geste und Bewegung ein Eigenrecht jenseits von Bedeutungen verleiht.⁴² Unabhängig davon stellte der italienische Philosoph Giorgio Agamben 1991 Parallelen zwischen Max Kommerell mit seinem Konzept des Gestischen und, für deutsche Leser wohl überraschend, Benjamins ‚physiognomischem Blick‘ her.⁴³ Tanz- wie Sprachgebärden seien als ‚absolute Metaphern‘ aufzufassen, die „eine basale Modellvorstellung der zu verhandelnden Sache“ entwerfen, sich aber „nicht durch einen wohldefinierten Begriff ersetzen“ lassen.⁴⁴ Und daran, so schließt Ulrich Port 2003, „scheint sich [...] bis heute nicht viel geändert zu haben“.⁴⁵

Vielleicht sollte man den Streit um den Sinn von Verbildlichungen der Anthropologie überantworten?

41 Zitiert nach Gregor Gumpert, „In dancing she was dancing.“ Freier Tanz und Literatur im Zeichen der Einfachheit“, in: *Kodikas/Code*, 26/2003, 3/4, S. 243-250, hier S. 247, mit Bezug auf Ulla E. Dydo (Hrsg.), *A Stein Reader*, Evanston/Ill. 1993, S. 134.

42 Vgl. Norbert Servos (Hrsg.), *Schritte verfolgen. Die Tänzerin und Choreografin Susanne Linke*, München 2005.

43 Vgl. Giorgio Agamben, „Kommerell, o del gesto“, in: ders. (Hrsg.), *Max Kommerell. Il poeta et l'indivibile. Saggi de letteratura tedesca*, Genova 1991, S. VII-XV. Zur scheinbaren, vor allem politisch motivierten, Differenz zwischen Benjamin und Kommerell vgl. das Vorwort der Herausgeber in Walter Busch/Gerhart Pickerodt (Hrsg.), *Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität*, Göttingen 2003, S. 7-14, hier S. 9.

44 Ulrich Port, „Die ‚Sprachgebärde‘ und der ‚Umgang mit sich selbst‘. Literatur als Lebenskunst bei Max Kommerell“, in: Busch/Pickerodt, (Anm. 43), S. 74-97, hier S. 97, der über Braungart hinaus Parallelen zu Körper- und Sprachkonzepten der Zwanzigerjahre (Plessner, Cassirer, Bühler, Warburg), aber auch zu Foucaults ‚Selbsttechniken‘ (S. 85-87) zieht.

45 Ebd., S. 97 mit Bezug auf Blumenbergs Metaphorologie (ebd., Anm. 111).