

Janine Firges

Erzählen als „bloß andeutender Fingerzeig“. Brevitas, Sprachverknappung und die Logik des Bildlichen in Karl Philipp Moritz' SIGNATUR DES SCHÖNEN

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13304>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Firges, Janine: Erzählen als „bloß andeutender Fingerzeig“. Brevitas, Sprachverknappung und die Logik des Bildlichen in Karl Philipp Moritz' SIGNATUR DES SCHÖNEN. In: Michael Gamper, Ruth Mayer (Hg.): *Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2017, S. 47–66. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13304>.

Erstmals hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839435564-003>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Erzählen als „bloß andeutender Fingerzeig“

Brevitas, Sprachverknappung und die Logik des Bildlichen in
Karl Philipp Moritz' *Signatur des Schönen*

JANINE FIRGES

„Es hat allemal etwas reizendes und einigermmaßen wunderbares für uns, wenn wir sehen, daß mit wenigem viel ausgerichtet wird; und denn ist die Kürze den Gedanken, was dem baaren Reichthum das Gold ist, welches das Aufbehalten, Ueberzählen und Ausgeben erleichtert.“¹ Kürze und Knappheit stellen im 18. Jahrhundert in zahlreichen Wissensbereichen geforderte Darstellungsoptative dar. Nicht nur als Gegensatz zum verschwenderisch opulenten Sprachstil des Barock tritt man in der Aufklärung für reduzierte Formen der sprachlichen Repräsentation ein. Insbesondere der Einfluss der Naturforschung, welche einzelne Phänomene aus ihrem Zusammenhang löst und neuanzuordnen sucht, wie Bacon es in seiner Idee des *naturam dissecare* ausdrückt, befördert eine Wissensakquise und -repräsentation im Zeichen des präzisiert Verkürzten.² Die Konjunktur des Faktums, wie sie nicht allein in der Naturbeobachtung, sondern auch in der Menschen- und Gesellschaftsbeschreibung zu beobachten ist und sich beispielsweise im Magazin- und Zeitschriftenwesen im 18. Jahrhundert niederschlägt,

1 Johann Georg Sulzer: „Kürze“, in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd. 2, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1774, S. 641ff., hier: S. 641.

2 Vgl. Juliane Vogel: „Die Kürze des Faktums. Textökonomien des Wirklichen um 1800“, in: Helmut Lethen/Ludwig Jäger/Albrecht Koschorke (Hg.), Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2015, S. 137-152, hier S. 144ff.

forciert einen Sprachstil im Dienste der *brevitas*.³ Als „Redeform[...] der Darstellung einer von allem Schmuck bereinigten *materia*“,⁴ die, wie Quintilian sagt „kein Wort außer dem notwendigen“⁵ verwendet, bildet sie die Grundlage der Textökonomie rhetorischer, wissenschaftlicher, aber auch philosophischer Schriften in dieser Zeit. Kürze bedeutet in diesem Kontext einerseits Komplexitätsreduktion und mit Sulzer damit eine ökonomische ‚Erleichterung‘ bei der Strukturierung von Gedanken. Andererseits kann die Kürze auch die Verdichtung von Information in kondensierte Zeichen oder Zeichensysteme zur Folge haben.

Um Textformen der Kürze, wie beispielsweise das Faktum, zu identifizieren und zu sammeln, wie es sich Karl Philipp Moritz in seinem *Magazin der Erfahrungsseelenkunde* (1783-1793) zur Aufgabe macht,⁶ bedarf es hingegen einer besonderen Perspektive auf das Material: Es erfordert die Position eines „kalten Beobachters“,⁷ der sich einen Überblick über die Mannigfaltigkeit von Informationen verschafft, die einzelnen „partikularen“⁸ Versatzstücke aus ihrem Gesamtzusammenhang herauslöst und diese „zu einem zweckmäßigen Ganzen [...]

3 Ebd., S. 142.

4 Ebd.

5 Quintilian: *Instituiones oratoriae*/Ausbildung des Redners, hg. und übers. von Helmut Rahn, Bd. 2, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 31995 (IV, 2, 43). Vgl. Vogel, Kürze des Faktums, S. 141.

6 Moritz' Projekt beruft sich an mehreren Stellen darauf, dass nur „wirliche Fakta darin abgedruckt werden“ und „Lücken nicht durch leere Spekulationen zugestopft, sondern durch Tatsachen ausgefüllt würden“. Karl Philipp Moritz: „Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde“, in: ders.: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde* (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Bd. 8), hg. von Heide Hollmer/Albert Meier, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2006, S. 793-809, hier S. 797-798. Auch in seinen Grundlinien mahnt er zu Beginn, dass es der „eingestreuten Reflexionen so wenige als möglich“ bedürfte (Karl Philipp Moritz, „Grundlinien zu einem ohngefähren Entwurf in Rücksicht auf die Seelenkrankheitskunde“, in: ders.: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde* [2006], S. 812-816, hier S. 812) und dass, wie er in seiner Vorrede betont, in seinem Magazin „Fakta, und kein moralisches Geschwätz“ gesammelt werden sollten. Karl Philipp Moritz: „Vorrede zum ‚Magazin zur Erfahrungsseelenkunde‘“, in: ders.: *Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde* (2006), S. 810-811, hier S. 811.

7 Ebd., S. 799, S. 802.

8 Vgl. Juliane Vogel: „Die Kürze des Faktums. Einleitende Bemerkungen zum Schwerpunkttheft der DVjs“, in: DVjs 89,3 (2015), S. 297-306, hier S. 298.

ordnet“.⁹ Die Herstellung von Formen der Kürze setzt damit in der Regel eine vom Auge geleitete Rezeptions- und Analysetätigkeit voraus.¹⁰

Den Ratschlag, die Sache „in so kurzen Worten wie möglich“, „sie mit einem einzigen Ausdrucke zusammen[zu]fassen, und dem Leser deutlich vor Augen [zu] stellen“, so dass „Schmucklosigkeit und Bescheidenheit im Ausdruck eine Folge ist“,¹¹ erteilt Moritz auch in der zweiten seiner *Vorlesungen über den Styl* (1791/1793). Die Gefahr einer zu großen Reduktion des Verknüpften reflektiert Moritz dabei mit: Ganz im Stil der sprachskeptischen Haltung seines Jahrhunderts¹² erkennt er, dass das Wort „eigentlich ein Zeichen der Eingeschränktheit“¹³ sei, da es letztlich der Aufgabe der Repräsentation einer Mannigfaltigkeit von Ideen und Empfindungen kaum nachzukommen vermöge. Eingeschränktheit bedeutet zugleich aber auch Differenzbestimmung, ohne die eine Repräsentation und Darstellung der Dinge kaum möglich ist, da nur durch „Unterscheidung und

9 Moritz, *Erfahrungsseelenkunde*, S. 797.

10 Vgl. hierzu auch Sulzer: „Will man durch eine glückliche Wendung, mit wenigem viel sagen, so muß man seinen Gegenstand von der Seite vorstellen, von welcher er am schnellsten übersehen werden kann“. „Kürze“, S. 641.

11 Karl Philipp Moritz: „Vorlesungen über den Styl“, in: ders., *Schriften zu Ästhetik und Poetik*, Kritische Ausgabe, hg. von Hans J. Schrimpf, Tübingen: Max Niemeyer 1962, S. 261-297, hier S. 280-281.

12 Bereits Locke hatte die „imperfection“ der Sprache in seinem Essay *Concerning Human Understanding* (1689) hervorgehoben und ihre Repräsentationsfähigkeit in Frage gestellt, da sie ein Medium sei, „through which visible objects pass“, so dass dessen „obscurity and disorder does not seldom cast a mist before our eyes and impose upon our understanding“. John Locke: *An Essay Concerning Human Understanding*, hg. von Peter H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press 1975, S. 488 (III.IX, § 21). Das Wort ist Zerrspiegel des Wahrgenommenen und garantiert als willkürliches Zeichen nicht länger eine unmittelbare Übertragung oder Duplizierung. Vgl. David Wellbery: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge: Cambridge University Press 1984, S. 10. Derartige semiotische Überlegungen führen in der Aufklärung zu Diskussionen, die insbesondere unter dem Schlagwort des natürlichen Zeichens verhandelt werden, bei dem eine Einswerdung von Referenz und Zeichen angestrebt wird, um eine Repräsentationsfähigkeit und Unmittelbarkeit erneut zu gewährleisten.

13 Moritz, „Vorlesungen über den Styl“, S. 280.

Benennung¹⁴ Dinge zu ihrer Gestalt gelangen können. Auch hier wählt Moritz die vom Auge geleitete Position des Überblicks, um den Vorgang der Benennung zu beschreiben:

Wenn Sie auf Ihrem Altan stehen, so können sie Wiese, Wald, und Fluß, vermöge dieser Benennungen, sehr gut unterscheiden: hätten Sie solche Benennungen nicht, wer wüßte, ob nicht alle Gegenstände vor ihren Augen gleichsam ineinanderfließen würden: aber das Wort schreibt jedem einzelnen Bilde seine Grenzen vor, und giebt ihm seine Gestalt.¹⁵

Die Sprache besitzt also trotz ihrer eingeschränkten und gleichermaßen einschränkenden Repräsentationsleistung eine dienende Funktion und kann zur Welterschließung beitragen. Um nun trotz der Einschränkung durch das Wort eine „Fülle von Gedanken“¹⁶ ausdrücken zu können, müssen Begriffe verdichtet werden, so Moritz, denn erst wenn alles „so nahe *zusammengedrängt*“¹⁷ sei, laufe man nicht Gefahr, die Gedanken „durch Worte [zu] vereinzeln und [zu] zerstückeln“.¹⁸ Ziel der Sprache sei es also, „dass die Sprache gleichsam sich selber

14 Karl Philipp Moritz: Deutsche Sprachlehre für Damen, Berlin: Arnold Wever 1782, S. 172.

15 Ebd., S. 167f. Auch Moritz' Vorstellung des Sprachursprungs folgt der Idee, vermittelt der Sprache das Chaos in Ordnung zu überführen: „So lange der Mensch noch ohne Sprache war, muß die Welt gleichsam ein Chaos für ihn gewesen seyn, worinn er nichts unterscheiden konnte, wo alles wüste und leer war, und Dunkel und Finsterniß herrschte – Da aber die Sprache mit ihren ersten Tönen die schlummernde Vorstellungskraft erweckte, da fing es an zu tagen, und die Morgendämmerung brach hervor.“ Ebd., S. 178. Ralf Simon hat diesbezüglich das auffällige „Zugleich von Bildursprung und Sprachursprung“ herausgestellt: Die vom Auge geleitete rezeptive Aufnahme der Natur bietet den Auslöser für das Moment der Sprachbildung. Ralf Simon: „Die Sprache als grundierender Grund und als Topographisierung des Bildes (Karl Philipp Moritz)“, in: Gottfried Boehm/Matteo Burioni (Hg.), Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, München: Fink 2012, S. 334-358, hier S. 337. Diese Beobachtung ist insofern für die weitere Argumentation bemerkenswert, da die Rolle des Bildes auch in Moritz ästhetisch-sprachreflexiver Theorie vorherrschend ist, insofern sich dort die Sprache einer Logik des Bildes annähert.

16 Moritz, „Vorlesungen über den Stil“, S. 281.

17 Ebd., S. 277.

18 Ebd., S. 280.

ihre Grenze bezeichnet, wo sie über gewisse Dinge verstummen muss“.¹⁹ Einschränkung und Isolation, Verdichtung und Verstummen sind damit Basisoperationen einer Schreibweise der Kürze im rhetorischen und philosophischen Kontext der Zeit.

Wenn mithilfe solcher eingrenzenden, verkürzenden Techniken Beschreibungsformen für Natur und Mensch gefunden sind, bleibt ein Bereich bis hierhin unbeleuchtet: der Bereich des Ästhetischen. Nicht ohne Weiteres lässt sich das Kürze-Ideal auf diesen Bereich übertragen. Denn während sich die Mannigfaltigkeit des Beobachtbaren in der Natur und die intensive Betrachtung des Menschen unmittelbar oder mithilfe von Gerätschaften erschließen lassen, mangelt es im ästhetischen Bereich einer solchen unmittelbaren Evidenz. Fakten werden gesammelt und daraufhin gewichtet und gegebenenfalls verdichtet, das Faktum selbst ist also ein aus dem Kontinuum herausgelöstes Bruchstück.²⁰ In der ästhetischen Betrachtung ist das Material hingegen nicht unmittelbar gegeben. Als „Wissenschaft der Empfindungen“ und „Theorie der undeutlichen Erkenntnis“²¹ befasst sich die Ästhetik gerade nicht mit offenbaren, sondern mit den verborgenen und stark durch die Wahrnehmung des Subjekts bestimmten Erscheinungen. Das Schöne kann als zusammenhängendes Ganzes kaum beschrieben, sondern vielmehr nur unmittelbar „empfunden“²² werden. Wenn schon die Empfindung des Schönen von seinem Betrachter abhängig ist, so muss die Beschreibung dieses empfundenen Schönen eine umso größere Darstellungsproblematik auslösen. Moritz ist deshalb bewusst, dass gerade in Bezug auf einen Begriff des Schönen kaum Formen gefunden werden können, um diesen vollständig zu erfassen:

Aus eben dem Grunde können wir auch mit dem ganzen Zusammenhange der Dinge den Begriff von Schönheit nicht eigentlich verknüpfen, eben weil dieser Zusammenhang, *in*

19 Ebd., S. 277.

20 Vogel, Kürze des Faktums, S. 298.

21 Johann Georg Sulzer: „Aesthetik“, in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Bd. 1, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1771, S. 20ff., hier S. 20.

22 „Schönheit“, so heißt es bei Lenz, ist „ein Wort das sich nicht umschreiben lässt: es muß empfunden werden“. Jakob Michael Reinhold Lenz: Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen. Faksimiledruck der Ausgabe Frankfurt u. Leipzig 1780, hg. von C. Weiß, Mörlenbach: Röhrig 1994, S. 3.

seinem ganzen Umfange, weder in unsre Sinnen fällt, noch von unsrer Einbildungskraft umfaßt werden kann, gesetzt daß er auch von unserm Verstande gedacht werden könnte.²³

Insofern der Umfang des Schönen zu weitläufig ist und die Vorstellungskräfte übersteigt, bedarf es einer besonderen Sprache, um den ästhetischen Gegenstand beschreiben zu können. Die ‚sture‘, unbewegliche Sprache,²⁴ die für die Beschreibung des Faktums absolut dienlich ist, würde der Einfassung des Mannigfaltig-Schönen kaum gerecht werden.

Wie also lässt sich das Schöne beschreiben? In seiner Schrift *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* (1788) befasst sich Moritz mit eben dieser Frage. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, erscheint die Sprache, mit welcher über das Schöne gesprochen wird, bemerkenswerterweise wie eine Radikalisierung der *brevitas*-Forderung. Sprache wird nunmehr reduziert auf einen rein deiktischen Verweis:

Denn darin besteht ja eben das Wesen des Schönen, daß ein Theil 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 weitem Erklärung und Beschreibung bedarf.²⁵

Einerseits kann diese Passage als ein Diktum der am Ende des 18. Jahrhunderts entstehenden Autonomieästhetik gelesen werden: Moritz entwirft die Genese eines Kunstwerks, welches sich aufgrund einer ‚inneren Verweisstruktur‘²⁶ nicht

23 Karl Philipp Moritz: „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 63-93, hier 71-72.

24 „There is a stubbornness in the nature of language, which often renders it unapt to fall into that order and succession to which the affection leads us“, schreibt der Ästhetiker Daniel Webb über das Medium Sprache und thematisiert dabei erneut eine Sprachkritik: Der Mangel der Sprache liegt in ihrer Starrheit begründet, die der Beweglichkeit und Sukzessivität von Emotionen keine angemessene Repräsentationsform bietet. Daniel Webb: „Observations on the Correspondence between Poetry and Music“, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, Nachdruck der Ausgabe von 1761, 1762 und 1769, München: Fink 1974, S. 1-155, hier S. 19.

25 Karl Philipp Moritz: „Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“ in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 93-103, hier S. 95.

26 Till Dembeck: *Texte rahmen*, Berlin: de Gruyter 2007, S. 242.

erklären muss, denn, wie es im Text emphatisch und in sprachlich maximaler Kürze heißt: „es ist.“²⁷ Bezogen auf die Sprache wird dabei eine Repräsentationsform beschrieben, welche an der textuellen Oberfläche lediglich in einer Allusion existiert, um Evidenz zu erzeugen – Sprache wird reduziert auf einen „bloß andeutenden Fingerzeig“. Substituiert wird die Sprache, so möchten die nun anschließenden Ausführungen anhand Moritz' *Signaturen*-Text zeigen, durch bildkünstlerische Techniken, allen voran die der *Kontur*, durch die Moritz das Schöne zu beschreiben sucht. Denn es ist die augenblickliche Zeitstruktur der bildenden Künste, wie sie Lessing bestimmt hat,²⁸ der eine derartige *Verkürzung* in ihrer Repräsentationsstruktur veranlagt ist. Ganz wie der Künstler ist auch der Dichter dazu angehalten, sein Material in einen Augenblick zu verdichten:

Der Dichter schneidet die Fäden ab, wodurch die Begebenheiten eine Neigung außer sich bekommen könnten, er läßt dasjenige weg, was in eine andere Sphäre von Begebenheiten eingreift, er rückt Ursach und Wirkung näher zusammen, als sie es in dem gewöhnlichen Lauf der Dinge sind; eine Mannigfaltigkeit von auseinander fließenden Begebenheiten, die sich kaum in Jahrhunderten zutragen, sehen wir hier in einem kurzen Zeitraume zusammengedrängt.²⁹

Der Dichter-Künstler wird zum Skulpteur, welcher der amorphen Masse der Begebenheiten einen Schwerpunkt verleiht und ihnen eine Form gibt. Im bildkünstlerischen Moment kann das Augenblickliche mit einem Mal zur Darstellung gebracht und „zusammengedrängt“ werden, was Sprache nur durch ausführliche Erläuterung, durch „vereinzelnd und zerstückelnd“ erreicht.

27 Moritz, „Signatur“, S. 100.

28 „Die Malerei kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“ Gottfried Ephraim Lessing: „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: ders.: *Laokoon*. Werke 1766-1769, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007, S. 9-206, hier S. 117.

29 Karl Philipp Moritz: „Die Metaphysische Schönheitslinie“, in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 151-157, hier S. 153.

I. PHILOMELES VERSTUMMEN

Dass Moritz *Signaturen*-Schrift mehr ist als die Anleitung dazu, „wie Kunstwerke beschrieben werden können“, wie es im Untertitel heißt, lässt sich schon am Begriff der Signatur selbst verdeutlichen. Denn ein wesentlicher Grundzug des Texts liegt in der poetologischen Umsetzung seiner eigenen Theorie: Nicht nur bietet die Signatur eine Umschreibung künstlerischer Werke, sie „poetisiert“ auch ihre eigene Beschreibung, so dass Reflexion und Poetizität von Sprachlichkeit gleichermaßen im Text verhandelt werden.³⁰ Zugleich steht der Signatur-Begriff per se für ein Ideal der Sprache, das sowohl „sich selbst und doch zugleich das Ganze der göttlichen Schöpfung bedeutet“.³¹ Die Signatur ist als „höhere Sprache“³² damit grundsätzlich metaphysisch verbürgt. Sie besitzt das, was die willkürlichen Zeichen im 18. Jahrhundert gerade nicht mehr gewährleisten können: eine *unmittelbare* Bedeutungshaftigkeit und Evidenz. In diesem Sinne ist Moritz' Text vordergründig als eine Sprach- und Medienreflexion zu lesen. Die Frage, ‚wie Kunstwerke beschrieben werden können‘, könnte damit gleichermaßen lauten: Wie lässt sich Kunst beschreiben, wenn die Mittel der Sprache nicht ausreichend sind, oder: wie können willkürliche Zeichen zu einer *natürlichen* Signatur werden und zugleich eine Textökonomie erzeugen, die Mannigfaltigkeit und Fülle in kondensierter Form organisiert und einfasst?

Den Auftakt der Abhandlung bildet ein Referenztext, der als Urszene der Erzählkunst gelten kann: der Mythos der Philomele. Philomele war von ihrem Schwager Tereus vergewaltigt worden. Aus Angst, sie könne ihn verraten, schnitt Tereus ihr die Zunge heraus. Daraufhin webte Philomele die Erzählung in ein Gewand ein, das sie ihrer Schwester schickte:

30 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 (Hg.), *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, Würzburg: Königshausen&Neumann 2000, S. 95-112, hier S. 97.

31 Georg Braungart: „Intransitive Zeichen: ‚Die Signatur des Schönen‘ im menschlichen Körper bei Karl Philipp Moritz“, in: *Jahrbuch der Rhetorik* 13 (1994), S. 3-16, hier S. 5.

32 Karl Philipp Moritz: „Signatur des Schönen. Bei der Betrachtung des Apollo von Belvedere“, in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 201-202, hier S. 202.

Als Philomele ihrer Zunge beraubt war, webte sie die Geschichte ihrer Leiden in ein Gewand, und schickte es ihrer Schwester, welche es aus einander hüllend, mit furchtbarem Stillschweigen, die gräßliche Erzählung las.

Die stummen Charaktere sprachen lauter als Töne, die das Ohr erschüttern, weil schon ihr bloßes Daseyn von dem schändlichen Frevel zeugte, der sie veranlaßt hatte.

Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eins geworden – die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe.

Jeder mühsam eingewürkte Zug schrie laut um Rache, und machte bey der mitbeleidigten Schwester das mütterliche Herz zu Stein.

Keine rührende Schilderung aus dem Munde irgend eines Lebendigen, konnte so, wie dieser stumme Zeuge, wirken.³³

Gerade das vollständige Fehlen einer sprachlichen Vermittlung auf intradiegetischer Ebene ist an dieser Stelle auffällig: Die Sprache, die *lingua* der Philomele, ist auf das Grausamste verstümmelt. Die extreme Form der Verkürzung findet also zunächst an Philomeles Zunge selbst statt. Die eigentliche Frage, die der Text zu Beginn stellt, lautet deshalb vielmehr, auf welche Weise etwas beschrieben werden kann, wenn Sprache als Mittel nicht dient. Wie lässt sich dennoch Evidenz herstellen und die Erzählung ihre Wirkung entfalten? – Die Antwort, die die Erzählung gibt, liegt in ihrem „bloße[n] Daseyn“ begründet: Indem das gewebte Tuch ein direktes Resultat des Schweigens ist, von welchem es erzählen will, bringt das Zeichen, das gewebte Tuch, seinen Inhalt indexikalisch selbst zum Ausdruck. Nur durch ein unmittelbares Vor-Augen-Stellen des Leids kann Evidenz erzeugt und das Gegenüber gerührt werden. Das Gewand transportiert dabei zwar die Erzählung, doch die unmittelbare Wirkung wird letztlich durch die Unmöglichkeit der Verlautbarung und die Unsagbarkeit des Geschehens erzeugt; nur auf diese Weise kann sich ein Verständnis des Ausmaßes der grausamen Tat auf die Rezipientin Prokne übertragen. Indem die „Erzählung zugleich mit der erzählten Sache“³⁴ eins wird, wie es weiter heißt, also die Vermittlungsebene getilgt wird, kann das Geschehene seine Wirkung erzeugen.³⁵

33 Moritz, „Signatur“, S. 93.

34 Ebd., S. 94.

35 Dennoch ist offensichtlich, dass Moritz in seinen Beispielen Unmittelbarkeit und Kürze sprachlich simuliert: Das Bild der verstümmelten Philomele wird zwar evoziert, aber kann nicht anders als vermittels der Sprache vom lesenden Rezipienten aufge-

Die zwei weiteren angeführten Beispiele, der Mord an Lucretia durch Kollatinus und der ToTERMord des Virginius an Verginia, bergen ähnliche Konstellationen wie die der Philomele:

So war dem unglücklichen Weibe des *Kollatinus* nichts *näher*, als ihr Gatte, und ihr Vater selbst, welche durch die bloße Erzählung ihres beweinenwerten Schicksals, ein ganzes unterdrücktes Volk gegen die Macht der Tyranney empörten, und die erloschne Freyheitsliebe in aller Busen wieder weckten.

Mit seiner eignen, unschuldigen Tochter Blut bespritzt, durfte *Virginius* nur den Mund eröffnen, um alles zur lebhaftesten Theilnehmung an seiner Erzählung hinzureißen, und durch die einfachste Beschreibung der jammervollen Scene, konnte er dasselbe Volk noch einmal bewegen, das Joch der Knechtschaft von sich abzuschütteln.³⁶

Allen drei Fällen ist gemein, dass Frauen Gewalt angetan wird. Die Grausamkeit des Geschehens ist somit für jeden, der oder die den Text liest und mit dem Geschehen vertraut ist, offenbar. Für eine Darstellung der Erzählungen genügt deshalb die „bloße Erzählung“ und „einfachste Beschreibung“³⁷, um das Geschehene zu vermitteln – es zeigt sich hier erneut die schmucklose Textökonomie der *brevitas*, die nicht nur große Teile der sprachlichen Ausführungen, sondern auch die Figuren selbst verstummen lässt.³⁸ In allen drei Beispielen findet somit auch eine Verkürzung der eigentlichen *histoire* statt. Anstelle der auserzählten Geschichte tritt ein bildhafter Ausschnitt, wenn es heißt, Virginius brauche gar „nur den Mund eröffnen, um alles zur lebhaftesten Theilnehmung an seiner Erzählung hinzureißen“³⁹ – die eigentliche Erzählung befindet sich damit im Bereich des

nommen werden. Diesen zentralen Aspekt in seiner Sprach- und Bildtheorie reflektiert Moritz jedoch selbst nicht, obwohl er so entscheidend ist. Er soll deshalb am Ende dieses Aufsatzes nochmals aufgenommen und problematisiert werden.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Auch hier suggerieren die Beispiele auf intradiegetischer Ebene durch die auditive und visuelle Rezeption eine unmittelbare Übertragung des Leids. Doch erneut wird die in zweiter Ordnung stattfindende sprachliche Vermittlungsinstanz – die vermittelnde Stimme des Texts einer Bild- und Sprachästhetik – nicht durch Moritz mitreflektiert. Das ist gerade deshalb bemerkenswert, da diese dem Theorieideal der Kürze zu widersprechen scheint (vgl. Fußnote 35).

39 Ebd.

„Inartikulierten“⁴⁰: „aus den theuren Überlebenden flehte der Mund der Todten selbst die menschliche Natur um Mitleid an“.⁴¹

Mit dem geöffneten Mund evoziert Moritz zugleich eine „laookonische“ Situation.⁴² Lessing hatte „[d]ie bloße Öffnung des Mundes“ jedoch als „gewaltsam“, „ekel“, „verzerrt und verschoben“ beschrieben, „welche die widrigste Wirkung von der Welt tut“.⁴³ Bei Moritz steht der entstellte, offene Mund hingegen gerade für die unmittelbare, auf einen Moment reduzierte Darstellung des bildenden Künstlers, die er auch für Beschreibungen fordert:

Wer den Schmerz des *Virginus* würdig beschreiben wollte, müßte [...] wie der bildende Künstler, einem der fliehenden Momente Dauer geben, welcher deswegen am stärksten die Seel' erschütterte, weil in allem, was in ihm auf einmal sich dem Auge darstellt, immer eines durch das andre, so wie das Ganze durch sich selber, *redend* und *bedeutend* wird. [...] Das Vorhergehende und Nachfolgende dieses Moments, in so fern es noch durch Worte bezeichnet werden kann, bestimmt für die Imagination des bildenden Künstlers, in jedem Zuge den Ausdruck, der nun über allen fernern Ausdruck durch Worte erhaben ist, welche eben da aufhören müssen, wo das ächte Kunstwerk anfängt.⁴⁴

Auch wenn Moritz hier teilweise wörtlich Ideen Lessings übernimmt, so lässt sich dennoch ein zentraler Unterschied zu ihm herausstellen. Denn der „fruchtbare“⁴⁵, „prägnante[...]“⁴⁶ und damit bedeutungsschwangere Moment, den Moritz als wirkungsvollsten identifiziert, durfte nach Lessing niemals auf „die

40 Vgl. zur Rolle des Inartikulierten und dem Verhältnis zur Artikulation Markus Wilczek: Das Artikulierte und das Inartikulierte. Eine Archäologie strukturalistischen Denkens, Berlin: De Gruyter 2012.

41 Moritz, „Signatur“, S. 94.

42 Die Beobachtung, dass Moritz in dieser Textpassage eindeutig und teilweise wörtlich auf die Idee des „fruchtbaren Moments“ von Lessing anspielt, macht auch Rüdiger Campe: „Zeugen und Fortzeugen in Karl Philipp Moritz' Über die bildende Nachahmung des Schönen“, in: Christian Begemann/David E. Wellbery (Hg.), Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, Freiburg i.Br.: Rombach 2002, S. 225-249, hier: S. 240-241, Fußnote 26.

43 Lessing, Laokoon, S. 29.

44 Moritz, „Signatur“, S. 95.

45 Lessing, Laokoon, S. 32.

46 Ebd., S. 117.

höchste Staffel⁴⁷ getrieben sein, sondern musste im Sinne einer „Ökonomie des Vorbehalts“⁴⁸ graduelle Abstufungen zulassen.⁴⁹ Während Lessing nicht ohne Vorbehalt gegenüber der Malerei ausführt, sie müsse „unzählige Kunstgriffe“ anwenden, um „eine Folge von Augenblicken“ herzustellen, um „uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen“,⁵⁰ so spielt die Idee des Transitorisch-Sukzessiven, die für Lessing eine so zentrale Voraussetzung für das Ästhetisch-Schöne ist, für Moritz keinerlei Rolle. Wo Lessing Gradation – eine letztlich rhetorische Figur⁵¹ – einfordert, so dass für ihn die ausformulierte Sukzessivität der Sprache also unabdingbar ist, um eine poetische Sprache zu realisieren, werden bei Moritz Worte durch einen „bloß andeutenden Fingerzeige“ ersetzt. Denn Worte müssen „eben da aufhören [...], wo das ächte Kunstwerk anfängt“.⁵²

47 Ebd., S. 32.

48 Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 46.

49 Die mangelnde Gradationsfähigkeit kritisiert Lessing beispielsweise an einem Beispiel Vergils, bei dem es heißt: „Allein mich befremdet nicht das Geschrei [des Laokoon, J.F.], sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte.“ Lessing, *Laokoon*, S. 131.

50 Ebd., S. 118.

51 Die Gradationsfähigkeit, die ein Dichter sprachlich einsetzt, beschreibt Lessing beispielsweise in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767-1769) wie folgt: „[E]r tut das nach und nach, gemach und gemach; er steigt die ganze Leiter von Sprosse zu Sprosse, entweder hinauf oder hinab, ohne irgendwo den geringsten Sprung zu tun.“ Gotthold Ephraim Lessing: „Hamburgische Dramaturgie“, in: ders.: *Werke*, Bd. 2: *Schriften I: Schriften zur Poetik, Dramaturgie, Literaturkritik*, hg. von Kurt Wölfel, Frankfurt a.M.: Insel 1986, S. 121-533, hier S. 229 (27. Stück). Vgl. zum Konzept der Gradation und ihrer Herkunft aus der Rhetorik Janine Firges: *Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, Minderung und des Crescendo*, unveröffentlichte Dissertation, Konstanz 2016.

52 Moritz, „Signatur“, S. 95. Auch in der „Neunten Vorlesung“ seiner *Vorlesungen über den Styl* spricht sich Moritz gegen eine Ausformulierung des „eigentlichen Ausdruck[s]“ und für eine Ersetzung durch eine Bildlogik aus, denn „die Begriffe spielen gleichsam durch einander und das Bild und die Sache klären sich einander auf.“ Moritz, „Vorlesungen über den Styl“, S. 286. Dass Moritz die Grenzen zwischen Wort

Diese sprachskeptische Haltung zieht sich weiterhin durch Moritz' Text: „Worte können nur auseinander sondern“,⁵³ sie können diskrete Phänomene benennen, aber lassen keine Poetizität zu. Anstelle der absondernden, einschränkenden Worte, die zwar der Kommunikation dienen, die Schönheit eines Kunstwerks jedoch nicht transportieren, ist es das Medium des Bildes, das an die Stelle der Sprache tritt:

[D]a aber, wo das wesentliche Schöne selbst auf ihrer Oberfläche sich entfaltet, verstummt die Zunge, und macht der weisern Hand des bildenden Künstlers Platz. Denn da, wo das denkende Gebildete in den äußersten Fingerspitzen sich in sich selbst vollendet, vermag es erst, das Schöne *unmittelbar* wieder außer sich darzustellen. – Indes die Zunge durch eine bestimmte Folge von Lauten jedesmal harmonisch sich hindurch bewegend nur *mittelbar* das Schöne umfassen kann [...].⁵⁴

Es ist die sukzessive Aufeinanderfolge der Laute und sprachlichen Zeichen, die für Moritz Argument dafür ist, dass Worte nur mittelbare Beschreibungen liefern können. Dagegen ist es der bildkünstlerische Moment, der „in sich selbst vollendet“ natürliche, unmittelbare Zeichen hervorbringen kann. Erst hier ist also der Ort des autonomen Kunstwerks anzusiedeln. Sprache, wenn sie das Schöne beschreiben möchte, darf deshalb nicht auf einer rein kommunikativen Funktion verharren. In ihrer äußersten Kürze, in ihrer Andeutung, auf der „äußersten Fingerspitze“ kann sich eine poetische Sprache entfalten, die nicht den „sehr weiten Umweg“⁵⁵ macht, welchen die absondernde und zergliedernde Sprache wählt. An dieser Stelle wird jedoch auch die paradoxe Situation deutlich, die Moritz' Text durchzieht: Zwar simuliert die verdichtete Sprache eine Bildtechnik, sie kann dadurch jedoch nie explizit sein und läuft Gefahr, vom „denkenden Gebilde“ nicht vollständig erfasst zu werden. Es deutet sich hier an, dass das Bild, welches durch die verkürzte Sprache aufgerufen wird, eine aktive Unterstützung durch den Rezipienten erforderlich macht, der in der Einbildungskraft das ersetzen muss, was durch den lediglich angedeuteten „Fingerzeig“ ausgespart wurde.

und Bild zwar verwischt, aber nie vollständig aufheben kann, wird immer wieder deutlich.

53 Moritz, „Signatur“, S. 102.

54 Ebd., S. 98.

55 Ebd., S. 99.

II. DIE KONTUR ALS SPRACHLICHE EINFASSUNG

Die Möglichkeit, eine poetische Sprache zu realisieren und somit eine unmittelbare Darstellung von Kunst zu gewährleisten, besteht für Moritz in der Adaption bildkünstlerischer Methoden. Denn das durch die „Hand des bildenden Künstlers“ entstandene Bild, das in einem Moment alles vor Augen stellen kann, verkörpert zugleich ein Ideal der Sprache. Sukzessive sprachliche Zeichen müssen also vermittels künstlerischer Simultantechniken in einen Augenblick transformiert und so in neuer Medialität verdichtet werden. Auch die kreative kognitive Leistung des Menschen, die Mobilisierung der Einbildungskraft, wird nicht durch die „harte, umgebende[] Hülle“⁵⁶ des Worts aktiviert. Vielmehr wird mithilfe von durch Worte „erweckten und nie ganz verlöschenden Bilder[n]“, die sich als ebenso andeutungsvolle Allusion, als „*Spur*“ auf dem Einbildungsgrund abzeichnen, Sprache in Bilder und bildhafte Umrisse übersetzt.⁵⁷

Trotz des Versuchs einer Anwendung bildkünstlerischer Techniken durch die Sprache, besteht jedoch das Problem der Sukzessivität aufeinanderfolgender Worte. Denn es bleibt die Frage, wie etwas durch Worte beschrieben werden kann, durch die der Gegenstand mit einem Mal überschaubar wird, ohne dass die „auseinandersondernden Worte“ Gefahr laufen, „das Ganze zu zerreißen“,⁵⁸ wie Moritz an Winckelmanns *Beschreibung des Apollo im Belvedere* kritisiert. Dieser habe „eine Komposition aus Bruchstücken“ produziert, indem er das Kunstwerk nicht „im Ganzen“ sondern nach den „einzelnen Teilen“ beschrieben habe.⁵⁹ „Wem daran liegt, dem Schönen zu huldigen, wird seine Rede dem Kunstwerke, das er beschreiben will, unterordnen, und mehr durch halbe Winke andeuten, als vollständig zu beschreiben suchen. [...] [Ü]ber den Anblick des Kunstwerks selbst soll jede Beschreibung vergessen werden“.⁶⁰

Eine künstlerische Technik, die die „Beschreibung vergessen“ lässt und Sprache in einen bildhaften Augenblick zu übersetzen vermag, ist für Moritz die *Kontur*. Denn „Umrisse *vereinigen*, Worte können nur auseinander sondern; sie schneiden in die sanfteren Krümmungen der Konturen viel zu scharf ein, als daß

56 Ebd., S. 98.

57 Ebd., S. 99.

58 Ebd., S. 102.

59 Ebd., S. 103.

60 Karl Philipp Moritz: „Apollo in Belvedere. Kritik an Winkelmann“, in: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 243-246, hier S. 244.

diese nicht darunter leiden sollten.⁶¹ Am Ende führt Moritz in seinem *Signaturen*-Text selbst aus, wie eine derartige Beschreibung aussehen könnte, welche also versucht Einzelnes in ein Ganzes zu überführen und somit die Einheit eines Kunstwerks auf einen Augenblick zu konzentrieren. Dabei wird die Blickführung, die durch die Beschreibung angeleitet wird, selbst zur konturierenden, absondernden Linie, die eine „immerwährende Spur von Scheidung und von Wölbung“⁶² auf die Einbildungskraft des Rezipienten zu projizieren versucht:

Wo das Auge, durch die höchste und tiefste seiner Spuren, Stirn und Wange scheidend, den denkenden Ernst vom jugendlichen, lächelnden Leichtsinn sondert; indem es in dunkler Umschattung hinter dem Schimmer der Morgenröthe hervortritt, und durch die Wölbung von oben seinen Glanz verdeckt; während daß die Scheidung des Gewölbten über ihm in den einander entgegenkommenden Augenbraunen sich sanft zu einander neigend, die Wiedervermählung des Getrennten in jedem untergeordneten Zuge vorbereitet, und der ganzen sich herabsenkenden Umgebung, bis zu den Spitzen der Zehen, die immerwährende Spur von Scheidung und Wölbung eindrückt.

So sinkt die erhabne Wölbung der Stirn, gerade da, wo sie durch das Emporragende zwischen Aug' und Wangen sich am merklichsten fortpflanzt, auf einmal, unbeschadet ihrer Hoheit, bis zu dem leisesten, verlohrensten Zuge des Mundes herab, dessen sanftgebogener Rand wiederum auf der stützenden Wölbung des Kinnes ruht, das durch sich selbst emporgetragen, und in sich ruhend, seinen eignen Umriß um sich selber zieht.⁶³

Moritz vollzieht eine bildhafte Darstellung, die semantisch ein stetes Wechselspiel von Trennung und Bildung, von Hartem und Sanftem, von Isoliertem⁶⁴ und Lebendigem beschreibt. So wird dasjenige, was durch die z.T. gesteigerten Adjektive „leise“, „verlohren“, „sanftgebogen“ im Wortfeld der Andeutung verharrt durch das Harte, Absondernde des ‚bruchstückhaften‘ Worts konturiert. Das

61 Moritz, „Signatur“, S. 102.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 101f.

64 Vgl. hierzu auch Moritz' Schrift „Zufälligkeit und Bildung. Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt“, in: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 116-117, in welcher er das „Isolieren, aus der Masse sondern“ als die „immerwährende Beschäftigung des Menschen“ beschreibt und die „Einfassungen“ zum eigentlichen Zierrath der Dinge erhebt, insofern diese überhaupt dazu befähigen, etwas „aus der umgebenden Masse der übrigen Dinge heraus[zuheben]“.

Wölbende, Emporragende, Gestützte, Emporgetragene, und dennoch in sich Ruhende, zeichnet „sanfte Krümmungen“ nach, die sich zu einem Umriss „vereinigten“. Sie lassen die Worte zu umschlingenden Linien, zu *Signaturen* werden. Die Kontur wird zu einem eigenen in sich geschlossenen Schriftzug, der eben nicht versucht „bloße Beschreibung [...] nach [...] einzelnen Theilen“ zu sein, sondern „einen nähern Aufschluß über das Ganze und die Nothwendigkeit seiner Theile“ in der Beschreibung enthält.⁶⁵ Der Kontur ist wie einer *Signatur* unmittelbare Bedeutungshaftigkeit und Evidenz zu eigen geworden.

III. PROBLEME DER VERKÜRZTEN EINFASSUNG DURCH DIE KONTUR

Dennoch ist zweifelhaft, ob Sprache dem Ideal der Augenblicklichkeit, welches durch bildkünstlerische Mittel erzeugt wird, in ihrer spezifischen sukzessiven Zeichenhaftigkeit nachkommen kann. Denn es ist offensichtlich, dass das Nachfahren einer Kontur nur in seiner Zeitlichkeit sprachlich vermittelt werden kann, wie abschließend anhand Moritz' eigenen Bildbeschreibungen problematisiert werden soll, die sich auf Kunstwerke beziehen, die er in seinen *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786-1788* in Rückblick auf seine Italienreise gesammelt hat. In Moritz' Beschreibung der *Laokoon* Statue wird klar ersichtlich, dass die Idee der Verdichtung und das sprachliche Nachzeichnen einer Kontur insbesondere auf motivischer sowie semantischer Ebene realisiert werden:

Der Jammer der ganzen leidenden Menschheit drängt sich hier zusammen – es ist das körperliche Leiden, vereinbart mit dem höchsten Leiden der Seele.

Durch die beiden Söhne des Laokoon, die mit von der Schlange umwunden werden, wird diese Gruppe erst sanft und schön; denn das erhabene, zartere Mitleid nimmt den Ausdruck des körperlichen Leidens in sich auf, und veredelt und erhöht das Ganze.⁶⁶

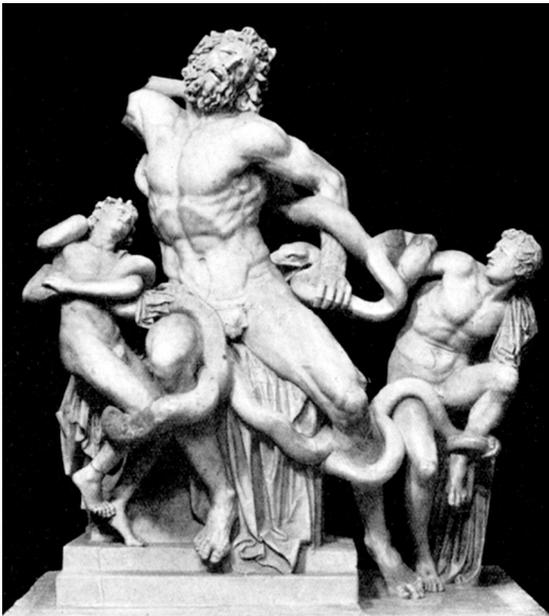
Die gedrängten Körper, die durch Schlangen umwunden sind, bilden dabei selbst die von einer Schlangen-Kontur eingefasste Verdichtung ab (siehe Abb. 1).

65 Moritz, „Signatur“, S. 102-103.

66 Karl Philipp Moritz: „Laokoon“, in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 248-249, hier S. 248.

Die *Signatur des Schönen* vermag sich als Technik der Einfassung für manche künstlerische Gegenstände und Motive also besonders gut eignen, für andere wiederum nicht. So kritisiert Moritz die Statue *Apoll und Daphne* von Bernini, der den Moment der Verwandlung als Motiv für seine Skulptur gewählt hat. Diese könne „nicht das allmälige *Verwandeltwerden*, sondern nur die schon geschehene oder angefangene Verwandlung *stillstehend* darstellen“, so dass „also aller Reiz verloren geht“. ⁶⁷ Einen „Übergang der einen Natur in die andere“ ⁶⁸ wird hingegen weder durch die Bildhauerei noch durch die Sprach-Kontur gut eingefangen, denn dies widerspricht ja gerade der Möglichkeit einer Einfassung als abgeschlossenem Ganzen. Die Wahl des Motivs, das bevorzugt selbst der Struktur einer Kontur ähnelt, ist also entscheidend für die gelungene Beschreibung des schönen Gegenstands.

Abbildung 1: Laokoon und seine Söhne (Laokoon-Gruppe). Marmor, Nachbildung aus hellenistischem Original von 200 v.Chr., Vatikanische Museen, Rom



67 Karl Philipp Moritz: „Die Villa Borghese“, in: ders.: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 249-254, hier S. 254.

68 Ebd.

Abbildung 2: Gian Lorenzo Bernini: Apollo e Dafne (1622-1625). Marmor, Galleria Borghese, Rom



Ein weiteres Problem wurde oben bereits angedeutet: Es betrifft die Tatsache, dass die Kontur, welche die einzelnen Teile der Statue zu einem einheitlichen anschaulichen Ganzen vollenden soll, nicht immer allein durch sprachliche Mittel realisiert werden kann. Auch dies wird an der *Laokoon*-Beschreibung deutlich:

Die unsichtbaren Pfeile des Apollo und der Diana fliegen in der Luft, und tödten die Söhne und Töchter der Niobe. – Die Stellungen sind das Schönste, was man sich denken kann; aber das Ganze hat keinen Vereinigungspunkt in sich selbst, sondern bloß in dem Gedan-

ken an die Geschichte der Niobe, die der Betrachtende, um das Ganze zusammen zu fassen, mit hinzubringen muß.⁶⁹

Um aus der Betrachtung der Statue und zugleich aus ihrer Beschreibung ein einheitliches Ganzes zu bilden, bedarf es, so Moritz, eines Rezipienten, der mit der mythischen Erzählung vertraut ist. Erst durch das Hinzudenken, durch das Stiften einer Verbindung in der Einbildungskraft, kann hier das *Schöne* als vollkommenes Ganzes erscheinen. Die Texte setzen somit Kenntnisse der nur angespielten Topoi und Legenden voraus, der Rezipient wird aufs Engste in die Sinnstiftung miteingebunden – kennt er das Angedeutete, die Anspielung nicht, so ist der Person der Überblick des Ganzen verwehrt. Dann herrscht, um in Moritz' Vokabular zu bleiben, zwar „Vielfältigkeit“, aber keine „Mannichfaltigkeit“ innerhalb des einheitlichen Ganzen: Erst dann, wenn der Rezipient einen „Hauptgesichtspunkt“, einen „Vereinigungspunkt“ einnimmt, „worunter sich alles übrige ordnet, und die Übersicht dem Auge erleichtert wird“, erst wenn er also einen perspektivischen Überblick über das Ganze hat, kann ihn das Schöne in seiner Vollständigkeit berühren.⁷⁰ Dieses perspektivische Denken ist also ein exklusives Denken, es bleibt auf diejenigen Rezipienten beschränkt, die fähig sind, entsprechende Vereinigungen in der Einbildungskraft zu knüpfen.

Ein letzter Aspekt soll angeführt werden, um die Schwierigkeit der Einfassung durch bildkünstlerische Techniken wie die Kontur zu verdeutlichen: Dass die Beschreibungen immer nur ausschnitthaft verfahren, wird zwar aufgrund der relativen Kürze der Texte Moritz' ersichtlich; ob man aber tatsächlich den von ihm proklamierten „bloß andeutenden Fingerzeig“, oder die in der *Zweiten Vorlesung* angestrebte Textökonomie der *brevitas*, nämlich „mit so wenig Worten, wie möglich, so *viel* wie möglich zu bezeichnen“, noch aus den Beschreibungen herauslesen kann, muss bezweifelt werden. Letztlich bedeutet die Idee des natürlichen Zeichens und damit einer Überwindung der Mittelbarkeit immer nur ein Ausweichen auf eine andere Medialität – in diesem Fall eine der Bildlichkeit. Die Schwierigkeit des Einfassens bleibt hingegen bestehen: Denn das Ideal sprachlicher Kürze, mit welchem versucht wird, das Material in „einem kurzen

69 Moritz, „Laokoon“, S. 249.

70 Karl Philipp Moritz: „Vielfältigkeit und Mannichfaltigkeit“, in: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 218. Vgl. zu dieser erneut vom Auge geleiteten Rezeptions- und Analysetätigkeit auch Moritz' Abhandlung „Der letzte Zweck des menschlichen Denkens. Gesichtspunkt“, in: *Schriften zu Ästhetik und Poetik* (1962), S. 9ff.

Zeitraume zusammengedrängt⁷¹ zur Darstellung zu bringen, kann sich einer Bildlogik letztlich niemals vollständig annähern. Es verharrt in der Simulation der Bildtechnik, die jedoch nur dann in ihrer Kürze eingelöst werden kann, wenn der Rezipient die ‚abgeschnittenen Fäden‘ selbstständig verknüpfen kann. Wo dies nicht gelingt, muss die Sprache doch eintreten und verlässt damit das Ideal einer ‚einfachen‘, ‚bloßen‘ und damit *kurzen* Beschreibung.

71 Moritz, „Die Metaphysische Schönheitslinie“, S. 153.