



Dirk Oschmann
Bewegung als literaturhistorischer Begriff
- Vorblatt -

Publikation

Erstpublikation
URL: <<http://www.LiteraturundSport.de/diskussion/oschbeweg.pdf>>
Eingestellt am 17.11.2005.

Autor

Prof. Dr. Dirk Oschmann
Juniorprofessor für Neuere deutsche Literatur/ Klassische und moderne Literatur
Friedrich-Schiller-Universität Jena
Institut für Germanistische Literaturwissenschaft
Frommannsches Haus
Fürstengraben 18
07743 Jena

Emailadresse: <dirk.oschmann@uni-jena.de>
Homepage: <http://www2.uni-jena.de/philosophie/germlit/mitarbeiter/dirk_oschmann.php>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehle ich hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Dirk Oschmann: Bewegung als literaturhistorischer Begriff (17.11.2005), in: Thomas Schmidt (Hg.):
Kulturwissenschaftliches Webportal - www.LiteraturundSport.de,
<<http://www.LiteraturundSport.de/diskussion/oschbeweg.pdf>> (Datum Ihres letzten Besuches).

Bewegung als literaturhistorischer Begriff

Dirk Oschmann

Solange die Literatur ihr Selbstverständnis aus dem Bezugssystem der Rhetorik heraus entwickelt, nämlich etwa bis Mitte des 18. Jahrhunderts, solange ist unter Bewegung hauptsächlich „Gemütsbewegung“ zu verstehen. Unter dieser Voraussetzung muß die Darstellung darauf ausgerichtet sein, das Gemüt des Lesers oder Theaterzuschauers zu affizieren, also seine Leidenschaften zu erregen, indem sie zum Beispiel Mitleid oder Furcht bei ihm oder ihr hervorruft. Mit einer solchen Darstellung trägt der Dichter dem Gebot des „movere“ Rechnung, das in Verbindung mit dem „docere“ und dem „delectare“ eine der drei zentralen Forderungen an die Dichtung bildet, die im Horizont der Rhetorik „belehrend, unterhaltsam und bewegend“ sein soll.

Im Zuge einer übergreifenden Aufwertung der Idee der Bewegung, wie sie ab Mitte des 18. Jahrhunderts allenthalben zu beobachten ist, beginnt man auch in der sich neu konstituierenden Disziplin der Ästhetik, Bewegung als selbständigen Wert zu perspektivieren und damit aus dem rein rhetorischen Verständnis zu lösen. Bewegung soll fortan nicht mehr nur im Gemüt des Rezipienten erzeugt, sondern als autonomes Phänomen direkt zur Anschauung gebracht werden. Aufgrund dieses Postulats aber entsteht sogleich die Frage, welche Kunstform am besten zur Darstellung von Bewegung geeignet sei, und die von den führenden Theoretikern gegebene Antwort fällt eindeutig aus: die Dichtung.

Das zeigt vor allem der Vergleich zwischen Malerei und Dichtung, der zudem belegt, daß mit der Bewegung zugleich ein wichtiges Kriterium zur Einteilung und Hierarchisierung der Künste gegeben ist. Bereits 1740 erblickt Breitinger den entscheidenden Vorzug des Dichters vor dem Maler darin, in „seinen poetischen Gemälden Bewegung und Leben“ erzeugen zu können (*Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, S. 24). Auf dem Fundament einer ausgeprägten medientheoretischen Reflexion wird James Harris in seinem 1744 publizierten *Discourse on Music, Painting, and Poetry* ungleich deutlicher. Wenn sich die nachahmenden Künste aufgrund ihrer medialen Gegebenheiten, nämlich „Motion, Sound, Colour, and Figure“, ausdifferenzieren lassen, dann ist die Malerei „always motionless“, während Musik und Dichtung durch „Sound and Motion“ hervorstechen (S. 35); aber ohnehin sei die Dichtung „much superior to either of the other mimetic arts [...] as well in utility as in dignity“ (S. 55).

Im ebenfalls 1744 veröffentlichten *Dialogue concerning Art* führt Harris außerdem eine für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts zentrale Unterscheidung ein, die unmittelbar mit der

Idee der Bewegung verschränkt ist. Seinen Überlegungen zufolge muß eine Kunstform entweder als „Work“ oder als „Energy“ aufgefaßt werden. Im ersten Fall sind die Teile des einzelnen Kunstwerks „co-existent“ angeordnet, im zweiten jedoch „successively“ (S. 22f.). Folglich gehören Architektur, Malerei und Skulptur zu den werkhafte Künsten, Musik, Tanz und Dichtung hingegen zu den energetischen. Daß hier allerdings „Energy“ als Synonym für *Bewegung* und *Leben* steht, hebt der Autor im Resümee ausdrücklich hervor: „This then [...] being the case, and there being this Difference in Productions, call every Production, the Parts of which exist successively, and whose Nature hath its Being or Essence in a Transition, call it, what it really is, a *Motion* or an *Energy* – Thus a Tune and a Dance are *Energies*; thus Riding and Sailing are *Energies*; and so is Elocution, and so is Life itself.“ (S. 23)

Das Argument der Bewegungshaftigkeit wird regelrecht zum Standard in der weiteren Diskussion und sorgt für die Vormachtstellung der Poesie gegenüber den anderen Kunstformen bis hin zur Romantik, da die Musik der Dichtung den Rang ablauft. In *Laokoon* ordnet Lessing der Malerei Raum, Ruhe und koexistierende Zeichen zu, der Dichtung hingegen Zeit, Bewegung und sukzessive Zeichen und begründet damit wie Harris den Vorrang der Dichtung. Ähnlich verfährt Herder, der im *Vierten Kritischen Wäldchen* konstatiert, daß es eigentlich nur der Poesie als „sinnlich vollkommener Rede“ (Baumgarten) gelinge, den Zusammenhang von Versinnlichung und Bewegung adäquat zu gestalten: „Endlich aber soll sie [die Poesie, D.O.] lebendige Bewegungen und Empfindungen sinnlich machen, die diese toten Künste alle nur tot und die Musik allein nur dunkel ausdrückte.“ (S. 411) An diese Denkfiguren knüpft schließlich noch Wilhelm von Humboldt in seiner Studie *Über Goethes Herrmann und Dorothea* an, der sogleich weiterführende Schlüsse daraus zieht. Nicht nur machen „die höchste Bewegung und die lebendigste Sinnlichkeit das Wesen der Dichtkunst“ aus (S. 179), im Kontrast zum Maler erziele der die Einbildungskraft ansprechende Dichter außerdem durch „Bewegung eine grössere Lebhaftigkeit“, damit aber zugleich „eine grössere Objektivität, als dem bildenden Künstler möglich ist“ (S. 172).

In weiterer Zuspitzung dieser theoretischen Position geht man über den Anspruch an eine poetische Schilderung von Bewegung hinaus, sofern man nun gar fordert, daß die Poesie auch in sich selbst beweglich sein müsse. Von großer Bedeutung für diese Weiterentwicklung ist das Werk Klopstocks, der mit Blick auf die Dichtung explizit eine „Bewegung der Wörter“ einklagt (*Vom deutschen Hexameter*, S. 114). Während im Zeichen von Rhetorik und Affektenlehre der Akzent in der Literatur noch auf der Bewegung des Gemüts durch entsprechende Darstellungsverfahren lag, verschiebt sich jetzt das Interesse mehr und mehr auf Konzeptionen von Bewegung im Kunstwerk selbst. In den *Vorlesungen über schöne*

Litteratur und Kunst von August Wilhelm Schlegel heißt es dazu mit inzwischen erlangter Selbstverständlichkeit: „die Werke mechanischer Kunst sind todt und beschränkt; die Werke höherer Geisteskunst sind lebendig, *in sich selbst beweglich* und unendlich“ (S. 8). Bewegung muß demnach durch die Sprache und in der Sprache selbst dargestellt werden: als *Sprachbewegung* nämlich. Eben darum habe die Dichtung die „Bewegung der Worte“ zur „Grundlage der gesamten Darstellung“ zu machen (S. 359). Und Wilhelm von Humboldt verschärft diesen Zusammenhang sogar: „Der Dichtkunst ist die Bewegung so eigenthümlich, dass sie eigentlich keinen Ausdruck für das Stillstehende hat.“ (*Über Goethes Herrmann und Dorothea*, S. 171) Wo Schlegel noch eine poetische Technik voraussetzt, da ist für Humboldt das mediale Vermögen der Dichtung gänzlich auf die Bewegung konzentriert, weil sie ihrem Wesen nach offensichtlich gar nicht anders *kann*, als selbst Bewegung zu sein und Bewegung zu repräsentieren.

Die hier vorgetragenen Grundthesen sind ausgeführt in meiner im Herbst 2005 an der Universität Jena eingereichten Habilitationsschrift: *Bewegliche Dichtung. Studien zum sprach- und literaturtheoretischen Konzept der „Bewegung“ bei Lessing, Moritz, Schiller und Kleist.*