

Verschwiegene Moral.

Die Korrektur der Rede durch stumme Gesten in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*

Stephan Packard (LMU München)

Im dritten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, seiner Erörterung einer Poetologie des Dramas, präsentiert Lessing ein faszinierendes Verbot für die Darstellung allgemeiner moralischer Grundsätze im Theater: Einerseits sieht er die Bühne als moralische Anstalt sehr wohl dazu geeignet, Moral zu vermitteln. Andererseits müsse sie dazu gebrochen vorgeführt werden, nicht als universale Lehre, die sie gleichwohl sei, sondern als Teil einer emotional und körperlich bewegten Rede einer Figur, die gerade keine allgemeinen Überlegungen anstelle.

Verständlich wird das im Kontext von Lessings Überlegungen zur Natur der Zeichen in der Kunst – beispielhaft aber steht es für die Produktivität von textueller Kontrolle und Korrektur in Ästhetik und Rhetorik.¹⁾ Denn während

1) Der vorliegende Beitrag faßt einen Vortrag zusammen, der auf dem 3. gemeinsamen Workshop der Seoul National University und der Ludwig-Maximilians-Universität München im Forschungsprojekt »Textuelle Produktion und Kontrolle in geteilten Nationen« im Herbst 2008 in Seoul gehalten wurde. Er perspektiviert einige vorausgehende Überlegungen zur Affektsemiologie im 18. Jahrhundert mit Blick auf die Funktionalisierung von Verboten für ästhetische und rhetorische Verfahren. Für eine ausführlichere Darstellung der semiotischen Zusammenhänge vgl. Stephan Packard: „Zwischen Physiognomik und Zeichenlehre. Lessings Affektsemiologie am Eingang der *Hamburgischen Dramaturgie*“, in: Anne Bohnenkamp und Matias Martinez (Hgg.): *Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit*, Göttingen: Wallstein 2008, 335-356.

das Verbot sehr deutlich als solches formuliert wird und damit den Anspruch auf eine begründete und – wenigstens für die Kritik – bindende Regel erhebt, sind zwei Momente, die für die Regulierung von Sprache und Kunst zu erwarten stehen, hier gegen eine weit verbreitete Intuition verteilt: Zum einen die Auswahl der untersagten Gegenstände, zum anderen die erwartete Wirkung auf die Textgestaltung. Was mit dem Verbot unterdrückt wird, die universale Geltung moralischer Sätze nämlich, wird nicht deshalb suspendiert, weil es abgelehnt würde; es wird vielmehr für wahr gehalten und wird gerade dann, so die Hoffnung, vom Zuschauer in seiner Wahrheit eingesehen, wenn eine direkte Bezeichnung seiner Allgemeingültigkeit unterlassen wird. Und was unter der Maßgabe des Verbots produziert wird, soll dadurch nicht begrenzt, entschärft oder harmloser gestaltet werden, sondern sein Effekt soll gerade gesteigert werden: Entsprechend wird durch diese textuelle Kontrolle auch keineswegs einer voraufklärerischen Affektkontrolle das Wort geredet oder die affektive Beeinflussung des Zuschauers limitiert, sondern die Einführung von Affekten an der Stelle vernünftiger Sätze dient gerade deren Korrektur. Die letzte Kontrolle wird dem Zuschauer unterstellt, der just durch die Regulierung der Darstellungsweise zu einem empfindsamen Urteil über die moralischen Sätze durch Vermittlung der begleitenden Gefühle befähigt wird.

Lessings Verfahren läßt sich daher als ein produktiver Umgang mit Ansprüchen an eine Kontrolle von Medienangeboten lesen, wie sie in seiner und in unserer Zeit gleichermaßen relevant sind. Er schlägt keine negative Regulierung, keine noch so zaghafte und machtlose Zensur vor, die durch die Division der Texte in Erlaubtes und Verbotenes unweigerlich chaotische Effekte durch die Einführung dritter, latenter Räume hervorruft.²⁾ Im

2) Vgl. dazu Stephan Packard: "A Model of Textual Control: Misrepresenting Censorship", in: Marijan Dović (Hg.): *Literature and Censorship. Who is Afraid of the Truth in Literature?*, (= *Primerjalna književnost* 31), Ljubljana 2008, 179-191.

Gegenteil fordert er für die Präsentation der Moral auf der Bühne zusätzlich zur vernünftigen Bezeichnung ihres Gehalts die affektive Situierung ihrer Bedeutung, mit aller Kontingenz nach der Handlung des Stücks und persönlicher Idiosynkrasie durch die Konstitution des Schauspielers. Dadurch, so Lessing, wirkt nicht nur ein wahrer moralischer Satz anschlussfähiger, ein falscher oder unzureichender wird durch die affektive Vermittlung zwischen Bühne und Zuschauerraum korrigiert. – Wie läßt sich dieser Prozeß verstehen?

Die *Hamburgische Dramaturgie*³⁾ beginnt mit einer ausführlichen Rezension einer hamburger Inszenierung von Johann Friedrich von Cronegks Tragödie *Olint und Sophronia*. Lessing lobt besonders die Wiedergabe der moralischen Weisheiten durch die Schauspieler. Er meint, hier kämen ein besonderer Vorzug von Cronegks Text und eine hervorragende Leistung des Schauspielers Conrad Ekhof zusammen: Zum einen seien gerade diese „eingestreuten Moralen [...] Cronegks beste Seite“, zum anderen sei es Ekhofs „ganz eigenes Talent“, „daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art, in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält“ (HD 194).

Diese Gegenüberstellung enthält bereits eine gewisse Spannung: Ist Cronegk für seine rhetorische Aufbereitung der Sentenzen „in einer so schönen nachdrücklichen Kürze“ zu loben (HD 195), so verwandelt sich seine Kunstfertigkeit angesichts der des Schauspielers in langweilige Verlegenheitslösungen und Trivialitäten. Die folgende differenziertere Kritik an Cronegk macht eine

3) Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Werke und Briefe*, hg. Wilfried Barner et al., Bd. 6: *Werke 1767-1769*, hg. Klaus Bohnen, Frankfurt/Main 1985, 181-694, folgend zitiert mit Sigle HD und Seitenzahl.

wesentliche Einschränkung deutlich, die die Leistung des Dichters zurücksetzt: Denn während es die kurze und nachdrückliche Formulierung der Sinnsprüche zuläßt, daß „viele von seinen Versen als Sentenzen behalten, und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen“ (HD 195), so droht andererseits dasselbe auch mit weniger gelungenen oder falschen Moralsätzen zu geschehen. Lessing schildert seine ‚Betroffenheit‘ angesichts eines Publikums, das auch jene sentenzenhafte Verse gerne nachflüstert, an deren Inhalt er nicht glaubt: Es fehle dem Publikum damit an dem „sittliche[n] Gefühl“ (HD 195). In der Begegnung des Schauspielers mit dem Publikum aber kann ein sittlicher Sinn angesprochen werden, den der bloße Text des Dichters vielleicht noch verfehlt. Das heißt also: Auf der Bühne sollen moralische Sentenzen gesprochen werden. Sie müssen aber auf eine besondere Weise gesprochen werden, damit falsche Sentenzen scheitern – damit die moralische Weisheit von den Zuschauern angenommen wird, während Irrtümer vergessen werden. Dann funktioniert die Theatersituation selbst als Zensor, der gute von schlechten Sentenzen trennt. Dies gelingt, indem verschwiegen wird, *daß* es sich um moralische Sentenzen handelt, und stattdessen auf die stillen Zeichen des Körpers und der Körperform vertraut wird.

Lessings anschließende Argumentation beschäftigt sich folgerichtig mit der gelungenen Inszenierung von Affekten im Theater. Sie erwähnt der Reihe nach verschiedene und durchaus widersprüchliche Maximen, denen die affektive Wiedergabe moralischer Sinnsprüche im Bühnentext gerecht werden müsse. Was diese Forderungen jedoch über den scheinbar sprunghaften Wechsel der Anschauungen hinweg verbindet, ist die Progression von einer ein-, über eine zwei-, zu einer dreistelligen Konstellation von Zeichen.⁴⁾ Die Abfolge beginnt

4) Vgl. die Kategorien der Erst-, Zweit- und Drittheit, wie sie Peirce in seinen späteren Reflektionen über die Konzepte der Semiotik explizit gemacht hat: Charles Sanders

mit einer Darstellung, die den Inhalt des fraglichen Affekts, den Gehalt der zugehörigen Moral, und den Ausdruck beider miteinander identifiziert und zu einer einzigen sich selbst gleichen Instanz erklärt: „Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muß eben so wenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.“ (HD 197) Herz und Mund werden in eins gesetzt, eine Interferenz von Reflexion oder täuschender Intention in der Darstellung soll ausgeschlossen werden. Indessen ist diese Vorstellung vom rein isolierten Affekt selbst nichts als ein Schein, den hervorzurufen einiger Reflexion und absichtsvoller Übung bedarf: „Es versteht sich also [!] von selbst,“ fährt Lessing fort, „daß die moralischen Stellen vorzüglich wollen gelernt sein.“ (HD 197)

Aber mit der richtig auswendig gelernten Präsentation an sich ist es nicht getan, denn „die richtige Accentuation ist zur Not auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet!“ (HD 197) Die vorherige Isolation des dargestellten Affekts ist nun durch ein zweigliedriges Modell ersetzt: Der Affekt wird einerseits verstanden, andererseits empfunden, und in dieser Zuordnung geschieht zugleich eine wesentliche Attribution des Vorgangs an einen Träger, den Schauspieler, der als Fokus der Empfindung durch Verständnis oder als Fokus des Verständnisses durch Empfindung

Peirce, „A Guess at the Riddle“, in: *Writings of Charles Peirce. A Chronological Edition*, Bd. 6, hg. Nathan Houser et al., Indiana 2000, 166-215, bes. 168ff. Insofern eignet sich ein triadischer Ansatz in Anlehnung an Peirce wohl eher zur Rekonstruktion von Lessings Überlegungen, als eine Verwendung von Begriffen der kopenhagener Schule, die Wellbery vorgeschlagen hat: David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984, v.a. 113ff., 189f. Eine erste Rekonstruktion einiger Elemente im *Laocoon* nach Peirce hat Ernest W.B. Hess-Lüttich unternommen: „Medium – Prozeß – Illusion. Zur rationalen Rekonstruktion der Zeichenlehre Lessings im *Laocoon*“, in: Gunter Gebauer (Hg.), *Das Laocoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, 103-136.

näher bestimmt werden kann. Statt nun aber den Unterschied zwischen dem Schauspieler, auf den nur das eine zutrifft, und jenem, der beides zugleich kann, zu problematisieren, ändert Lessing seinen Ansatz abermals: Von der bloßen zweiteiligen Attribution des Affekts geht er zu einer voll entwickelten Theorie der Emotion über, die ein Urteil von Seiten eines dritten Interpreten herausfordert und enthält: „Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen. [...] Sie kann sein, wo man sie nicht erkennt; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist.“ (HD 197)

Damit ist der Aufbau zunehmender Komplexität zwar zunächst an ein Ende gekommen. Der Wert der schauspielerischen Leistung ist jedoch unterwegs aus dem Blick geraten: Denn vom anvisierten Schein ist die Illusion jetzt zur angedrohten Vortäuschung geworden, und das Schauspiel erscheint wiederum als eine Präsentation, die täuschen kann und eines geeigneten Interpreten bedarf, damit nicht das Falsche geglaubt, angenommen und weiterverbreitet wird. Zwischen der willkürlichen Rhetorik schlechter Sentenzen und dem ebenso willkürlich hergestellten Eindruck eines bestimmten Affekts bestünde demnach kein Unterschied mehr. Wenn das alles wäre, dürften falsche Sentenzen auf der Bühne nicht gesprochen werden – und was Ekhofs Leistung als Schauspieler sein soll, wäre nicht zu verstehen.

Weshalb gerade die Kunst des Schauspielers sehr wohl eine Lösung verspricht, wird nur auf dem Hintergrund der *Laokoon*-Diskussion verständlich. Lessings großer theoretischer Entwurf im *Laokoon* provozierte und provoziert noch heute ambivalente Reaktionen. Einerseits beeindruckt der Umfang und Mut seiner Konzeption, der Wille, „die Sache aus den ersten Gründen herzuleiten“ (L 116),⁵⁾ und die genaue und explizite Definition von

5) Lessing, *Laokoon. oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Werke und*

Zeichenklassen und -verhältnissen. Für die ästhetische Wendung der Aufklärung und Philosophie, und damit für einen Großteil neuzeitlicher Medienwissenschaft, ist der *Laokoon* eine von ganz wenigen Gründerschriften. Er wird zum Ausgangspunkt zahlreicher vergleichbarer Kunstdiskurse. Andererseits verblüfft die offenbar sehr einfache Gleichung, die Lessing aufstellt: Er will Malerei und Poesie grundsätzlich unterscheiden, indem er ein 'bequemes Verhältnis' zwischen den „Zeichen“ und ihrem „Bezeichneten“ fordert: Ausdehnung in der Zeit für die Zeichen und Gegenstände der Poesie, Ausdehnung im Raum für die Zeichen und Gegenstände der Malerei (L 116): Da sich bildende Kunst im Raum erstreckt, solle sie sich auf die unmittelbare Darstellung von Körpern beschränken; da Poesie sich in der Zeit erstreckt, sei ihr die Darstellung von Geschehnissen und Handlungen vorbehalten. An dieser zentralen Stelle im 16. Kapitel kann Lessing weder überzeugende Gründe für diese Aufteilung vorlegen, noch wird sie plausibler durch die strengen normativen Forderungen, die daraus folgen.⁶⁾

Trotz seiner starken Behauptungen in der *Laokoonschrift* läßt sich auch an Lessings eigenen Äußerungen und Plänen ein Unbehagen darüber ablesen, ob die hier formulierte binäre Unterscheidung Bestand haben könne. Das zeigt insgesamt schon der unverwirklichte Plan, mindestens noch einen, eher zwei weitere Teile zum *Laokoon* hinzuzufügen, die vor allem auf theatralische Aufführungen als dritte und gemischte Kunstform ausführlicher eingehen sollten.⁷⁾ Dazu paßt aber auch die zunehmende Abschwächung vieler Behauptungen, die in den ersten Entwürfen⁸⁾ zum *Laokoon* noch kategorisch sind, während sie in

Briefe, hg. Wilfried Barner et al., Bd. 5/2: *Werke 1766-1769*, Frankfurt/Main 1990, 11-206, folgend zitiert mit Sigle L und Seitenzahl.

6) Zur Kritik an Kapitel XVI vgl. zusammenfassend Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998, 103ff.

7) Vgl. v.a. den Brief an Nicolai vom 26. Mai 1769, auf den wir gleich noch zurückkommen.

der veröffentlichten Fassung viel vorsichtiger klingen: Dies betrifft vor allem den faszinierend unscharfen Begriff des 'bequemen Verhältnisses', das zwischen Zeichen im Raum und dargestellten Körpern, bzw. zwischen Zeichen in der Zeit und dargestellten Handlungen bestehen soll.

Diesen Begriff führt Lessing erst recht spät ein. Zuvor hatte er schon die reine Möglichkeit von direkten Körperschilderungen in Wörtern oder direkten Geschehenswiedergaben in Bildern bestritten. Stattdessen diskutiert er nun ihre Angemessenheit: Denn im wohl frühesten Entwurf hatte er zunächst noch behaupten wollen: „Nachahmende Zeichen nebeneinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren.“ (P 209) Darauf folgt dann mildernd die Vorbereitung der 'Prägnanz' in der Auswahl gemalter Augenblicke sowie der theatralischen Sonderrolle, indem Körper als „Centrum einer *Handlung*“ es möglich machen, daß „die Malerei auch *Handlungen* nachahmen“ kann, „aber nur *andeutungsweise durch Körper*“. (P 210) In der publizierten Fassung wird aus der kategorischen Unterscheidung noch vor der Einschränkung durch den Nexus einer Handlung bereits ein explizit bloß hypothetischer Zusammenhang: „[W]enn unstreitig die Zeichen [der Malerei und der Poesie] ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, [...] ausdrücken [...].“ (L 116) Das 'bequeme Verhältnis' verbindet die strenge Trennung von Zeichen im Raum und in der Zeit also gerade mit der Verwendung dieser Zeichen für die beiden Kunstgattungen, und setzt die anschließenden Folgerungen vom Anspruch auf eine allgemeine Beschreibung dieser Zeichen ab. Dementsprechend wird mit dem 'bequemen' Verhältnis die

8) Lessing, <*Paralipomena zum Laokoon*>, in: *Werke und Briefe*, hg. Wilfried Barner et al., Bd. 5/2: *Werke 1766-1769*, Frankfurt/Main 1990, 207-321, folgend zitiert mit Sigle P und Seitenzahl.

Unterscheidung zwischen ‘natürlichen’ und ‘willkürlichen’ Zeichen als Argument vermieden, die zunächst ebenso mit der binären Trennung der Künste korrespondieren sollte, indem Malerei natürliche, Poesie aber willkürliche Zeichen setze – eine Auffassung, an der Lessing zwar im *Laokoon* noch festhält (L 123), die er aber aus der Schilderung der ‘ersten Gründe’ wohlweislich entfernt hat, und die er später aufgibt. So schreibt er am 26. Mai 1769 an Nicolai:

Ich räume [...] ein, daß Verschiedenes [im *Laokoon*] nicht bestimmt genug ist; aber wie kann es, da ich nur kaum den Einen Unterschied zwischen der Poesie und der Malerei zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entspringt, in so fern die einen in der Zeit, und die andern im Raume existieren? Beide können eben sowohl natürlich, als willkürlich sein [...]. Denn es ist eben so wenig wahr, daß die Malerei sich nur natürlicher Zeichen bediene, als es wahr ist, daß die Poesie nur willkürliche Zeichen brauche. Aber das ist gewiß, daß je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt, oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkürlichen Zeichen den natürlichen näher bringt. Folglich ist die höhere Malerei die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume brauchet, und die höhere Poesie die, welche nichts als natürliche Zeichen in der Zeit brauchet.⁹⁾

Zunächst war die binäre Unterscheidung aus doppeltem Grund konzipiert: Die Zeichen der Poesie wären demnach sowohl willkürliche, als auch zeitlich aufeinander folgende, und könnten deshalb Geschehnisse und Handlungen bezeichnen. Die Zeichen der bildenden Kunst wären dagegen sowohl

9) Lessings Brief an Nicolai, 26. Mai 1769, in: Lessing, *Werke und Briefe*, hg. Wilfried Barner et al., Bd. 11/1, hg. Helmuth Kiesel et al., Frankfurt/Main 1987, 608-611, hier: 608f.

natürliche, als auch im Raum nebeneinander liegende, und könnten also nur Körper bezeichnen. Dies wird jetzt auf nur *eine* Unterscheidung nach Raum und Zeit reduziert. Die Möglichkeiten beider Kunstformen sind nicht mehr grundsätzlich eingeschränkt, sondern prädestinieren zu unterschiedlichen Vollkommenheiten. Und die Auseinandersetzung mit der Natürlichkeit oder Willkürlichkeit von Zeichen verschiebt die Differenz zwischen Malerei und Poesie in ein asymmetrisches Verhältnis: Wo die Malerei Perfektion erreicht, indem sie den natürlichen Zeichen treu bleibt, kann die Poesie „ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen [...]. [D]ie höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische [...]“.¹⁰⁾

Schon diese grobe Skizze zeigt die Richtung der Wende an, der Lessings Ästhetik unterworfen ist: Mußte der Künstler zuvor mit einem bestimmten Zeichenmaterial arbeiten, das ihm Regeln setzte, so kann er nun auf die Beschaffenheit seiner Zeichen selbst Einfluß nehmen und sie aus einer Zeichenkategorie in eine andere bewegen, aus arbiträren natürliche Zeichen machen. Statt daß Gegebenheiten der Zeichen beschrieben werden, die dann normative Kunstregeln legitimieren, werden ganz andere, neue Kunstregeln formuliert, die eine Veränderung der Gegebenheiten vorschreiben – indem sie sie zugleich ermöglichen. Statt eine generelle Zeichentheorie auszuarbeiten, als deren Sonderfall sich dann die Regeln der Kunst bestimmen, läßt Lessing damit die Kunst selbst in eine besondere Stellung aufrücken, von der aus verschiedene Zeichenverhältnisse verfügbar und änderbar werden. Die Frage lautet dann nicht mehr, was die Zeichen den Künstlern zu tun erlauben, sondern was der Dichter mit den Zeichen machen kann. Diese Emanzipation des Künstlers schließt an einen spezifisch physiognomischen Widerstand an:

10) Ebd., 609f.

Denn mit der Ermächtigung gegenüber den Zeichen wandelt sich auch Lessings Einstellung zur Physiognomie. Die Irritation im dritten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* steht im Brennpunkt dieser doppelten Wandlung.

Vorhin hatten wir gefragt, wieso willkürliche und möglicherweise falsche moralische Sentenzen im Theater durch einen Schauspieler korrigiert werden, der ebenso willkürlich Affekte und Emotionen vortäuscht. Die Schwierigkeit des willkürlichen Zeichens kehrt damit aus dem *Laokoon* wieder. Denn Lessing reagiert auf dieses Problem, als er es sich im Mai 1767 implizit stellt, ganz im Sinne der Lösung, die er zwei Jahre später gegenüber Nicolai explizit vorschlagen wird, und er gibt damit ein erstes Beispiel dafür, wie das Drama sich gegenüber dem problematischen Zeichenmaterial der Poesie emanzipieren und ihre willkürlichen zu anderen, zu natürlichen Zeichen machen soll. Denn nun kehrt Lessing die Progression zunehmender Komplexitäten um und kehrt zum zweistelligen Zeichen und dem verstehenden und empfindenden Schauspieler zurück. Dies gelingt über ein naturgesetzliches Modell, laut dem körperliche Handlungen und affektive Zustände einander gegenseitig bestimmen: Der Schauspieler soll durch Übung, Anweisung und Hinweise im Damentext Bewegungen und Sprechweisen kultivieren, die einen Affekt in ihm wachrufen, und kann sich auf einen ebenso natürlichen Feedbackprozeß verlassen: „Wenn er lange genug nichts als nachgeäffet hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zu Folge dem Gesetze, daß eben die Modificationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperlichen Veränderungen bewirkt werden,) er zu einer Art von Empfindung gelangt [...]“ (HD 198).

Für diesen natürlichen Zusammenhang hatte Lessing sich schon fast zwanzig Jahre vorher, etwa 1754, bei den Entwürfen zu seiner geplanten

Abhandlung über den Schauspieler begeistert, als er „diejenigen Veränderungen des Körpers oder seiner Teile in Ansehung ihrer Lage und Figur“ fassen wollte, „welche mit gewissen Veränderungen in der Seele harmonisch sein können“.¹¹⁾ Es ist jedoch entscheidend, daß der naturwissenschaftliche Zusammenhang nicht nur objektiv vorgefunden, sondern daß das natürliche Zeichen aus willkürlichen poetischen Zeichen erst gemacht wird, daß also der künstlerische Prozeß im Vordergrund steht und die ‘Harmonie’ zwischen Körper und Seele erst in seinem Verlauf herzustellen ist.

Das Besondere dieses Prozesses, der gesprochene Sätze durch die richtigen stummen Körperzeichen korrigiert, versteht man am besten durch die Konkurrenz mit einer zweiten Sorte stummer Zeichen: Der Zeichen des unbewegten Körpers. Einen solchen Widerstand benennt Lessing nun gerade mit der physiognomischen Beschaffenheit der Schauspieler: „[D]ie Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußeren Merkmalen urteilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstaten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben [...]. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche.“ (HD 197f.) Damit kehrt die Argumentation zum einstelligen Modell des isolierten Affekts zurück, der an der unterscheidbaren Zweiteiligkeit des Schauspielerauftritts scheitert. Gegen die Physiognomie kann sich die Schauspielkunst nicht immer durchsetzen; was freilich zugleich heißt, daß sie sich gerade gegenüber der Physiognomie als aktive Kunst bewähren kann. Ohne den physiognomischen Widerstand wäre die Gemachtheit des natürlichen Zeichens nicht denkbar. Dieser

11) Lessing, *Der Schauspieler. Ein Werk, worin die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden* (Entwurf), in: *Werke und Briefe*, hg. Wilfried Barner et al., Bd. 3: *Werke 1754-1757*, hg. Conrad Wiedemann et al., Frankfurt/Main 2003, 327.

Widerstand bestimmt nämlich genau das Wesen der vorgestellten Schauspielkunst und der ihr entsprechenden Zeichentheorie: Es ist eine Zeichentheorie der Machbarkeit, die Künstler anweist, Zeichen erst nach ihrem Bedarf zu bilden, und diejenigen Bereiche aussparen muß, in denen ein unveränderlich gegebenes Zeichenmaterial ihrem Tun Grenzen setzt. Die Methode dieser Zeichensetzung ist der gezielte Übergang von drei- zu zweistelligen Zeichenverhältnissen, von willkürlichen zu natürlichen Zeichen.

Lessings Emanzipation gegenüber den Zeichen und die Einführung einer zeichenbestimmenden künstlerischen Praxis ist aber keineswegs zufällig mit der Frage nach dem angemessenen Vortrag moralischer Sentenzen verbunden. Die zweite Hälfte des dritten Stücks der *Hamburgischen Dramaturgie* führt nämlich aus, worin diese Angemessenheit besteht: Die Sentenz darf weder als eine reine Universalitätsbehauptung vordoziert, noch wie ein Kommentar gesprochen werden, der sich nur auf eine konkrete Bühnensituation und die Gemütslage der Figur bezieht. Wie das Zeichen der beschriebenen Affektsemiologie einen Kategoriewechsel von Willkür zu Natur vollzieht, so soll der Affekt, mit der die Moral gesprochen wird, diese zwischen allgemeinem Gesetz und besonderer Prädikation wechseln lassen:

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz [...und] will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein. Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich [...] kein bloßer symbolischer Schluß; er ist eine generalisierte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein. Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? - Nichts anderes; mit einer Mischung von beiden [...].

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen [...]. Ist die Situation dagegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen [...]. (HD 199f.)

Welchen affektiven Zustand auch immer der Vortrag der Sentenz vorfindet, er soll ihn ein wenig zu seinem anderen Pol hin bewegen. Der Vortrag gelingt damit gerade in dieser Bewegung. Der Begriff der Bewegung erklärt überhaupt die Beredsamkeit der stummen Zeichen: Er macht gerade das Theater zum Ausweg aus der binären Gegenüberstellung unbewegter Körper und körperloser Handlungen.¹²⁾ Diese Vermittlungsposition zwischen (dreistelliger) Universalie und (zweistelliger) Situationsgebundenheit beschreibt aber gerade die Interpretationshaltung, aus der heraus der Text des Dichters in seinen Sentenzen kritisiert werden kann. Denn was hatte Lessing an Cronegks Sentenzen auszusetzen gehabt? Sie seien „schielend“, „falsch“, „anstößig“, nicht weil sie keine generelle Wahrheit für sich in Anspruch nehmen könnten, denn „die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben“ (HD 195). Stattdessen seien sie hinreichend „poetisch wahr“, „wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urteilen können“ (HD 195f.), wenn sie also mit der richtigen Körperbewegung versehen sind.

Die gezielte Entscheidung für ein Changieren zwischen willkürlichen Universalgedanken und konkreter Attribution an empfindende Subjekte mag in mancher Hinsicht an Lösungen der Romantik und des späteren deutschen Idealismus anklingen, so wie dieses Konzept von einer affektiven Bewegung bereits Ähnlichkeiten mit der kantischen Neukonzeption von ‘Rührung’ hat.¹³⁾ In Lessings Überlegungen zum Drama begegnet den Andeutungen einer

12) Vgl. dazu auch Wolfgang F. Bender, „‘Eloquentia corporis’: Rhetorische Tradition und Aufklärung bei Lessing“, *Lessing Yearbook* 21 (1989), 45-53, hier v.a.: 51f.

13) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. Heiner F. Klemme, Hamburg 2001, §13. Vgl. dazu auch Caroline Torra-Mattenklott, *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München 2002, hier bes. 11.

beginnenden Subjektphilosophie jedoch eine Tradition aus der Empfindsamkeit, der die Entwicklung mehrteiliger Zeichenkonstellationen viel näher steht. Denn wo einerseits die soziale Komplexität der Empfindung und die Suche nach einem besonderen moralischen Sinn des Publikums durchaus empfindsam ist, nimmt die Widerständigkeit der Physiognomie Elemente der klassischen Diskussion um Lavaters Physiognomietheorien vorweg. Auch in dieser Hinsicht steht Lessing also in einer Mitte. Sie ist durch die große Zahl der Möglichkeiten geprägt, die von seinem Standpunkt aus für Dichter, Schauspieler und Zuschauer erschlossen werden können; sie ist ein Ort, von dem aus Regeln zur Einführung neuer Optionen dienen und nicht zur Reduktion der Mediennutzung.

■ Bibliographie

- Bender, Wolfgang F.: „Eloquentia corporis“: Rhetorische Tradition und Aufklärung bei Lessing“, *Lessing Yearbook* 21 (1989), 45–53.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B.: „Medium – Prozeß – Illusion. Zur rationalen Rekonstruktion der Zeichenlehre Lessings im *Laokoon*“, in: Gunter Gebauer (Hg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, 103–136.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hg. Heiner F. Klemme, Hamburg 2001, §13. Vgl. dazu auch Caroline Torra-Mautenklotz, *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München 2002.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Werke und Briefe*, hg. Wilfried Barner et al., Bd. 6: *Werke 1767–1769*, hg. Klaus Bohnen, Frankfurt/Main 1985, 181–694.
- _____ : *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Werke und Briefe*, hg. Wilfried Barner et al., Bd. 5/2: *Werke 1766–1769*, Frankfurt/Main 1990, 11–206.
- _____ : <Paralipomena zum *Laokoon*>, in: *Werke und Briefe*, hg. Wilfried Barner et al., Bd. 5/2: *Werke 1766–1769*, Frankfurt/Main 1990, 207–321.
- _____ : Brief an Nicolai, 26. Mai 1769, in: Lessing, *Werke und Briefe*, hg. Wilfried Barner et al., Bd. 11/1, hg. Helmuth Kiesel et al., Frankfurt/Main 1987, 608–611.
- _____ : *Der Schauspieler. Ein Werk, worin die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden* (Entwurf), in: *Werke und Briefe*, hg. Wilfried Barner et al., Bd. 3: *Werke 1754–1757*, hg. Conrad Wiedemann et al., Frankfurt/Main 2003, 327.
- Mülcker-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und*

die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert, München 1998.

Peirce, Charles Sanders: „A Guess at the Riddle“, in: *Writings of Charles Peirce. A Chronological Edition*, Bd. 6, hg. Nathan Houser et al., Indiana 2000, 166–215.

Packard, Stephan: „Zwischen Physiognomik und Zeichenlehre. Lessings Affektsemiologie am Eingang der *Hamburgischen Dramaturgie*“, in: Anne Bohnenkamp und Matias Martínez (Hgg.): *Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit*, Göttingen: Wallstein 2008, 335–356.

_____ : „A Model of Textual Control: Misrepresenting Censorship“, in: Marijan Dović (Hg.): *Literature and Censorship. Who is Afraid of the Truth in Literature?*, (= Primerjalna književnost 31), Ljubljana 2008, 179–191.

Wellbery, David F.: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984.

<국문초록>

암묵적 도덕. 레싱의 『함부르크 연극론』에 나타나는, 대사의 정정으로서의 말없는 몸짓들

스테판 파카드 (문헌대)

『함부르크 연극론』에서 레싱은 매력적인 금기를 제시하는데, 이는 연극에서는 보편적인 도덕적 원칙들을 묘사해서는 안 된다는 것이다. 한편으로 레싱은 무대가 도덕을 전달하는 데 아주 적합한 도덕적 장치라고 보지만 다른 한편으로 그는 도덕은 보편적인 교훈이 아니라, 감정에 따라 움직이는, 그러니까 어떤 보편적인 숙고를 하지 않는 한 인물의 대사의 일부로서 불완전하게 제시되어야 한다고 말한다. 이 금기는 예술 속 기호의 본성에 관한 레싱의 숙고와 연관해보면 이해가 된다. 하지만 이 금기는 미학과 수사학에서 텍스트를 통제하고 수정하는 것이 생산적이라는 것을 보여주는 좋은 예이다. 금지를 통해서 억압되는 것은 진실이라고 간주된다. 금지라는 조치 하에서 생산된 것, 그것의 효과는 더 상승된다. 최후의 통제는 관객에게 맡겨진다. 따라서 레싱의 처리방식은 매체가 제공하는 것을 통제하고자 하는 요구를 생산적으로 다루는 방식으로 볼 수 있으며 이는 그의 시대나 우리 시대에 똑같이 적절하다.

왜 하필이면 배우들의 연기가 이 해결책을 옹호하는가 하는 것은 라옌론쟁을 염두에 두어야만 이해할 수 있다. 이 논쟁이 처음에는 공간적인 기호와 시간적인 기호, 회화적인 기호와 문학적 기호 사이의 구분이라는 보편적으로 미리 제시되어 있는 구분을 바탕으로 하는 규범적인 통제에서 출발하지만, 드라마를 다룰 때는 상이한 기호들의 적절성을 설명하는 수단으로 변신한다. 예술을 통해서 기호들의 총량은 변화되고 확장되어야 한다. 예술의 두 형식들

이 가지는 가능성들은 더 이상 원칙적으로 제한되지 않고 서로 다른 완벽함이라고 미리 규정된다. 기호의 자연성 또는 기호의 자의성과 씨름하면서 회화와 문학의 차이는 비대칭적인 관계로 바뀌고 이 관계에서 드라마는 최고의 장르로 나타난다. 다름이 아니라, 배우들의 연기를 통해서 매개되는 감정들과 이를 통해 불러일으켜지는 관중의 감정적인 관여로 인해서 이성적인 문장들이 확장되기 때문이다. 그러면 질문은 더 이상, 기호가 예술가들에게 무엇을 하도록 허용하는가가 아니라 작가가 기호들을 가지고 무엇을 할 수 있는나이다.

주제어: 레싱, 함부르크 연극론, 도덕, 침묵, 몸짓, 텍스트 통제,
감정기호론

Schlüsselbegriffe: Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Moral,
Schweigen, Geste, Textuelle Kontrolle,
Affektsemiotik

필자 E-Mail: s.packard@lrz.uni-muenchen.de

논문투고일: 2009. 9. 18, 논문심사일: 2009. 10. 15, 게재확정일: 2009. 10. 30.