

DIRK OSCHMANN

ÄSTHETIK UND ANTHROPOLOGIE

Handlungskonzepte von Gottsched bis Hegel

Zu den moralphilosophischen Kernsätzen des aufgeklärten 18. Jahrhunderts gehört zweifellos Kants Aufforderung, *stets so zu handeln*, »daß die *Maxime* deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne«. ¹ Diese Aufforderung erscheint als Gebot der praktischen Vernunft ebenso wie als ethische Pflicht zur Absicherung eines friedfertigen und stabilen Gemeinwesens. Handelte allerdings jeder rational und zweckorientiert aus Einsicht ins Allgemeine der Gemeinschaft, also Kants Ideal gemäß – was erführe man über ihn? Ebendies: dass er von der praktischen Gültigkeit des kategorischen Imperativs überzeugt ist und ihn für verbindlich hält. *Mehr aber auch nicht*, möchte man sagen, und zwar zum Glück für die Literatur, die andernfalls nichts darzustellen hätte, weil sie zunächst weniger mit dem Allgemeinen befasst ist als vielmehr mit dem Einzelnen im einzelnen, an dessen Handlungen dann freilich ein ganz anderes Allgemeines sichtbar werden soll, nämlich statt des moralphilosophischen eher ein anthropologisches Allgemeines. Jenseits der didaktischen Poesie sagt die Literatur insbesondere der späteren Aufklärung dem Menschen nicht, wie er handeln soll, sondern zeigt, wie er tatsächlich konkret handelt, und ermöglicht dergestalt einen Einblick in sein individuelles Sosein.

Was die meisten Autoren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Kant dennoch verbindet, ist ein generelles Interesse an der Handlung, das die Nobilitierung des Handelns als Wert an sich einschließt. Emphatisch verkündet Lenz, »daß handeln, handeln die Seele der Welt sei, nicht genießen, nicht empfinden, nicht spitzfündeln, daß wir dadurch allein Gott ähnlich werden, der unaufhörlich handelt und unaufhörlich an seinen Werken

¹ Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, in: Kant, Werke in zehn Bänden, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 6: Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie, 1. Tl., Darmstadt 1983, S. 103-302, hier S. 140.

sich ergötzt.«² Fast analog dekretiert Fichte: »Handeln! Handeln! das ist es, wozu wir da sind.«³ Im Horizont der Poetik beruht diese zunehmende Wertschätzung auf zwei komplexen Begründungszusammenhängen, einem anthropologischen und einem ästhetischen.⁴ Die anthropologische Perspektive begreift selbstverständlich moralphilosophische Fragen⁵ ein, während sich die ästhetische Perspektive in medientheoretische, gattungspoetologische und rezeptionsästhetische Aspekte aufteilen lässt, die sie zugleich miteinander verknüpft. Dabei wird das Problem der Handlung zunächst im Bereich der Dramentheorie erörtert, bevor es mehr und mehr als ein Hauptaspekt der Poetik insgesamt zutage tritt. Das heißt umgekehrt natürlich auch, dass die Literatur ihr genuines mediales Erkenntnispotential vorführt, indem sie mit dem von ihr auf verschiedenen Ebenen reflektierten und anschaulich entfalteten Handlungsbegriff einen fundamentalen Zusammenhang von Ästhetik, Anthropologie und Moralphilosophie aufzeigt. Dies gelingt nicht zuletzt deshalb, weil die Autoren jene dem Begriff der Handlung innewohnende »Zweydeutigkeit des Sprachgebrauchs«,⁶ der sich sowohl auf das konkrete Handeln des Menschen als auch auf eine Struktureinheit eines poetischen Textes beziehen kann, gezielt ausnutzen und produktiv wenden.

Diese Transformation poetologischer Handlungskonzepte spielt sich im wesentlichen zwischen Gottsched und Hegel ab. An ihrem Ursprung steht die Frage nach der adäquaten Übersetzung von Aristoteles' Begriff des »Mythos«. Über die Frage philologischer Präzision hinaus ist das eine hermeneutische Grundsatzentscheidung von großer Tragweite, sofern sich das prinzipiell veränderte Verständnis von Repräsentation im 18. Jahrhundert gleich mehreren signifikanten Neuübersetzungen alteingeführter Begriffe und verschiedenen terminologischen Substitutionen verdankt. Über den fundamentalen Wandel von allegorischen zu symbolischen Darstel-

² Jakob Michael Reinhold Lenz, Über Götz von Berlichingen, in: Lenz, Werke, hrsg. v. Friedrich Voit, Stuttgart 2001, S. 403-407, hier S. 403.

³ Johann Gottlieb Fichte, Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten, in: Fichte, Werke, hrsg. v. Peter L. Oesterreich, Bd. 2: Schriften zur angewandten Philosophie, Frankfurt/M. 1997, S. 9-66, hier S. 66.

⁴ Erste Überlegungen in dieser Richtung habe ich angestellt in Dirk Oschmann, Darstellung und Gegendarstellung von Aufklärung. Handlung, Erzählung und Schein in Schillers *Geisterseher*, in: Formen des Nichtwissens der Aufklärung, hrsg. v. Hans Adler u. Rainer Godel, München 2010, S. 465-481.

⁵ So stellt Christoph Menke grundsätzlich fest: »Ein Denken der Tätigkeit im Zeichen des Begriffs der Handlung ist ein Denken im Bann der Moralität.« Christoph Menke, Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt/M. 2008, S. 115.

⁶ Johann Jakob Engel, Über Handlung, Gespräch und Erzählung (1774), hrsg. v. Ernst Theodor Voss, Stuttgart 1964, S. 20.

lungsformen hinaus zählen dazu beispielsweise die Ersetzungen von »dolmetschen« durch »übersetzen«⁷ und von »Schreibart« durch »Stil«⁸ gleichermaßen wie die Neuübersetzung der aristotelischen »Mimesis«, die nicht länger als »Nachahmung« aufgefasst, sondern als »Darstellung« konzeptualisiert wird,⁹ womit der Weg zur Individualisierung der Autorenpoetiken und zugleich zur Autonomie der Kunst bereitet ist.

Von ähnlich strategischem Wert ist nun auch die Neuübersetzung von »Mythos«. Während Lessings unmittelbare Vorgänger in dieser Frage, nämlich Gottsched und Batteux, den Mythos im Sinne der lateinischen *fabula* deuten und entsprechend jeweils als »Fabel« übersetzen, betont Lessing mehr das Moment der lateinischen *actio* am Mythos und legt sich folgerichtig auf den Begriff der »Handlung« fest.¹⁰ Und indem er sie obendrein aus der Lehre von den drei Einheiten herauslöst, leitet er zugleich eine umfassende Aufwertung des Handlungsbegriffs ein. Seit Aristoteles schien das Drama bekanntlich auf die dreigliedrige Struktur von Einheit der Zeit, Einheit des Ortes und Einheit der Handlung festgelegt. Diese Verbindlichkeit beginnt jedoch nach 1750 zu erodieren, wodurch der Handlungsbegriff gleichsam freigesetzt und eine deutlich komplexere Semantisierung ermöglicht wird. Lessings Handlungsverständnis etabliert neue Maßstäbe und repräsentiert lange Zeit den Konsens der ästhetischen Debatten, weil Handlung hier in doppelter, nämlich ästhetischer und anthropologischer Hinsicht erscheint: erstens als dasjenige, was Poesie aufgrund ihrer sprachlichen Verfasstheit darstellen muss, wenn sie ihr media-

⁷ »Das deutsche Wort ›übersetzen‹ ist erst seit dem späten 17. Jahrhundert gebräuchlich und löst das bis dahin verwendete ›dolmetschen‹, ein Wort slavischer Herkunft, ab. Dem Wort hört man den Vorgang des *Übersetzens* an, von einem Ufer zum anderen, oder im Sprung über einen Graben.« Klaus Reichert, Vorwort: Wir Übersetzer, in: Reichert, Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen, München, Wien 2003, S. 7-22, hier S. 12.

⁸ Während Gottsched noch den Begriff der Schreibart bevorzugt, favorisieren seine Nachfolger den Terminus des Stils, allen voran Lessing und Moritz, der gar »Vorlesungen über den Stil« hält. Vgl. Karl Philipp Moritz, Vorlesungen über den Stil, in: Moritz, Werke, hrsg. v. Horst Günther, Bd. 3: Erfahrung, Sprache, Denken, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1993, S. 585-756.

⁹ Vgl. dazu vor allem Winfried Menninghaus, »Darstellung«. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas, in: Was heißt »Darstellen«?, hrsg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1994, S. 205-226, besonders S. 205. Siehe außerdem Inka Mülder-Bach, Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert, München 1998.

¹⁰ Bernhard Asmuth, Handlung, in: Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Harald Fricke u. a. Bd. II: H-O, Berlin, New York 2000, S. 6-9, hier S. 7f. Siehe auch Bernhard Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse, 7. Aufl., Stuttgart, Weimar 2009, S. 4f. Vgl. in diesem Zusammenhang außerdem Susanne Werling, Handlung im Drama, Frankfurt/M. u. a. 1989, S. 168-170.

les Vermögen adäquat ausschöpfen will; zweitens als dasjenige, was den entscheidenden Zugang zur Kenntnis des Menschen gewährt. Als Aspekt der Darstellung bezieht sich die Handlung demnach auf das dramatische Geschehen insgesamt, als Aspekt des Dargestellten aber auf die konkreten Handlungen der Protagonisten, in denen sie in ihrem Sosein zur Erscheinung kommen.

Für Gottsched dagegen hing der Wert einer Dichtung zunächst noch ganz von der als Plot oder Stoffkern eines Werks zu verstehenden Fabel ab. So heißt es in seiner *Critischen Dichtkunst*: »Die Fabel ist hauptsächlich dasjenige, was der Ursprung und die Seele der ganzen Dichtkunst ist.«¹¹ Definiert wird die Fabel vom Autor als Kombination oder auch als Summe aus moralischem Lehrsatz und dazu passender Handlung. Dabei kommt die *doppelt nachgeordnete* Stellung der Handlung dadurch zum Ausdruck, dass sie nicht nur der Fabel unterstellt wird, sondern innerhalb dieser wiederum auch dem Lehrsatz, den sie lediglich zu illustrieren habe.¹² Einer solchen Hierarchie gemäß lautet Gottscheds Empfehlung:

Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen, vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkömmt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt.¹³

Dieses Modell der Poesie verfährt deduktiv und didaktisch zugleich. Stets muss dabei die Theorie des Lehrsatzes dem Exempel, das die Handlung gibt, vorausgehen. Und da die Handlung, wie Gottsched fordert, immer eine »moralische Wahrheit« veranschaulichen sollte, ist sie überdies von *allegorischem* Charakter.¹⁴

Nach 1750 jedoch beginnt sich die Aufmerksamkeit von der Fabel auf die Handlung zu verlagern. Bereits im *Briefwechsel über das Trauerspiel* mit Mendelssohn und Lessing hebt Nicolai die Handlung aus wirkungsästhetischer Sicht hervor: »Das vornehmste Stück ist und bleibt die Handlung, weil dieselbe zu der Erregung der Leidenschaften am meisten

¹¹ Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, in: Gottsched, Ausgewählte Werke, hrsg. v. Joachim u. Brigitte Birke, Bd. 6, 1. TL., Berlin, New York 1973, S. 202.

¹² Die Konsequenz daraus benennt Thorsten Unger: »Jede Handlung, die sich der Fabel nicht unterordnen läßt oder sich gleichberechtigt neben die Hauptfabel stellt, ist danach zu verwerfen.« Thorsten Unger, Handeln im Drama. Theorie und Praxis bei J. Chr. Gottsched und J. M. R. Lenz, Göttingen 1993, S. 60.

¹³ Gottsched, Critische Dichtkunst, a. a. O., S. 215.

¹⁴ Ebd.

beiträgt.«¹⁵ Diese grundlegende Umorientierung bringt Sulzer in seiner 1774 publizierten *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* auf den Punkt: »Eigentlich ist es nicht die Fabel, sondern die Handlung, wodurch ein Werk groß und merkwürdig ist.«¹⁶ Mehr noch: er kehrt die Hierarchie von Fabel und Handlung gänzlich um: »die Handlung selbst ist das, wodurch die Fabel ihre Wirklichkeit erhält.«¹⁷ Ganz auf dieser Linie behauptet auch Klopstock in dem ebenfalls 1774 veröffentlichten Text »Zur Poetik«: »Eine Gedicht ohne Handlung [...] ist ein Körper ohne Seele.«¹⁸ Und der »Lieblings Grundsatz« Wilhelm Meisters in der *Theatralischen Sendung* lautet dann wenig überraschend, »daß im Drama die Handlung in so fern sie vorgeht und vorgestellt werden kann, die Hauptsache sei, und daß Gesinnungen und Empfindungen dieser Handlung völlig untergeordnet werden müssen, ja daß die Charaktere selbst nur in Bewegung, und durch Bewegung sich zeigen dürfen.«¹⁹ Wo aber liegen die Gründe für diesen Aufstieg der Handlung?

In ästhetischer und näherhin literarischer Hinsicht wächst das Ansehen von Handlung, weil sich durch sie erstens Grundwerte der zeitgenössischen, auf Sinnlichkeit und Versinnlichung abgestellten Ästhetik veranschaulichen lassen wie Lebhaftigkeit, Lebendigkeit und Beweglichkeit.²⁰ Zweitens sichert die Darstellung von Handlung der Poesie die erwünschte

¹⁵ Zitiert nach Gotthold Ephraim Lessing, Briefwechsel über das Trauerspiel, in: Lessing, Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, Bd. 4: Dramaturgische Schriften, Darmstadt 1996, S. 153-227, hier S. 156.

¹⁶ Johann Georg Sulzer, Handlung (Schöne Künste), in: Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. II, 2. Aufl., Leipzig 1792; ND: Hildesheim, Zürich, New York 1994, S. 464-469, hier S. 465.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Friedrich Gottlieb Klopstock, Zur Poetik, in: Klopstock, Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Frankfurt/M. 1989, S. 161-165, hier S. 161. Zu Klopstocks Handlungsbegriff vgl. Menninghaus, »Darstellung«, a. a. O., S. 206-212.

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Theatralische Sendung, in: Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel u. a., Bd. 9: Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, hrsg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann, Frankfurt/M. 1992, S. 9-354, hier S. 97.

²⁰ Vgl. dazu etwa Winfried Menninghaus, Nachwort. Klopstocks Poetik der schnellen »Bewegung«, in: Klopstock, Gedanken über die Natur der Poesie, a. a. O., S. 259-361; Inka Mülder-Bach, Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings *Laokoon*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 66, 1992, S. 1-30; Bernhard Asmuth, »Bewegung« in der deutschen Poetik des 18. Jahrhunderts, in: Rhetorik, hrsg. v. Joachim Dyck, Walter Jens u. Gert Ueding, Bd. 19: Literatur – Rhetorik – Poetik, Tübingen 2001, S. 40-67 sowie Dirk Oschmann, Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist, München 2007, S. 15-106.

Vormachtstellung im Wettstreit der Künste. So heißt es bei Sulzer: »Unter den Werken der Kunst behaupten die, welche uns handelnde Menschen schildern, den ersten Rang.«²¹ Diese Auffassung teilen naturgemäß alle Dichter, etwa Lessing, Klopstock und Schiller, aber auch Theoretiker wie Mendelssohn, Herder oder Engel. Als dritte Begründung, das im Anschluss an Aristoteles entwickelte Handlungspostulat in der Literatur zu realisieren, dient eine fundamentale zeichen- und medientheoretische Reflexion. Danach wird die Literatur nur dann ihrer eigenen medialen Verfasstheit unmittelbar gerecht, wenn sie sich auf die Darstellung von Handlungen konzentriert.

Wie angedeutet, ergab sich als erste Schwierigkeit die Frage nach der adäquaten Übersetzung von »Mythos« als *Fabel* oder eben als *Handlung*. Eine zweite lag in Lessings Sicht aber auch in der unzulässigen gattungstheoretischen Vermischung, also im mangelnden Bewusstsein dafür, dass letztlich jede Gattung eines eigenen, spezifischen Handlungsbegriffs bedarf. In der Überzeugung, nicht jede Handlung eigne sich für jedes Genre, besteht gegenüber älteren Poetiken freilich ein ungeheurer qualitativer Sprung. Denn nun gehört zur Handlung die Individualisierung des zu wählenden Stoffes sowie des darzustellenden einzelnen Falles, der sinnlich konkret sein muss, damit das Besondere durch anschauende Erkenntnis auf ein Allgemeines hin transparent werden kann. Dabei erweist sich die Handlung aus zwei Gründen als Ort der Individualisierung, wie Lessing in den *Abhandlungen über die Fabel* ausführt. Einerseits vermag eine in sich stimmige Handlung »Wirklichkeit« zu repräsentieren, und »Wirklichkeit kömmt nur dem Einzelnen, dem Individuo zu; und es läßt sich keine Wirklichkeit ohne die Individualität gedenken.«²² Andererseits stellt sich die nötige »anschauende Erkenntnis« nur dann ein, wenn man in kurzer Zeit *schnell* ein Ganzes überblicken kann,²³ weshalb dieses Ganze am Besonderen, das sogleich den Blick aufs Ganze gewährt, durchgeführt werden muss: »Je näher das Besondere bestimmt wird, je mehr sich darin unterscheiden läßt, desto größer ist die Lebhaftigkeit der anschauenden Erkenntnis.«²⁴

In den *Abhandlungen über die Fabel* und im 35. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* grenzt Lessing deshalb seinen Handlungsbegriff von demjenigen Batteux' ab, weil dieser den Handlungsbegriff der Fabeln mit

²¹ Sulzer, *Handlung*, a. a. O., S. 464.

²² Gotthold Ephraim Lessing, *Abhandlungen über die Fabel*, in: Lessing, *Werke*, a. a. O., Bd. 5: *Literaturkritik, Poetik und Philologie*, S. 352-419, hier S. 380.

²³ Ebd., S. 382.

²⁴ Ebd.

dem Handlungsbegriff von Epos und Drama vermischt habe.²⁵ In den *Abhandlungen* heißt es: »Eine *Handlung* nenne ich, *eine Folge von Veränderungen, die zusammen Ein Ganzes ausmachen*. Diese *Einheit des Ganzen* beruht auf der *Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke*.«²⁶ Demzufolge ist die Handlung zunächst durch drei Merkmale gekennzeichnet: Individualisierung, Prozesshaftigkeit und Einheitlichkeit²⁷ – denn erst ihre innere Einheit macht die Handlung »eigentlich zur Handlung«, andernfalls liegt nur eine »Begebenheit« vor,²⁸ wobei Lessing unter Handlungen gleichermaßen innere wie äußere Handlungen begreift.²⁹ Zudem ist »Einheit« gerade nicht misszuverstehen als nur *eine einzige* Handlung, sondern als innere Stimmigkeit des Ganzen, das sich sehr wohl aus Haupt- und mehreren Nebenhandlungen zusammensetzen darf. Auf dieser Linie wird Lenz nur unwesentlich später den grundlegenden Unterschied zwischen antiker und moderner Poetik darin erblicken, dass sich die erste auf eine Handlung konzentriert, während die zweite eine »Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge aufeinander folgen«, bevorzugt.³⁰

In *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* aus dem Jahr 1766 versucht Lessing, seinen Handlungsbegriff im unmittelbaren Dialog mit Moses Mendelssohn noch genauer zu formulieren, wobei die nachgelassenen Texte zum *Laokoon* und die zugehörigen Kommentare Mendelssohns von besonderer Bedeutung sind.³¹ An den skizzierten drei Bedingungen Individualisierung, Prozesshaftigkeit und Einheitlichkeit halten beide Autoren fest, doch wird der Aspekt der Prozessualität nun explizit auf den Begriff der *Bewegung* ausgerichtet und in doppelter Weise perspektiviert. Zum einen dient Prozessualität als Bewegung zur Unterscheidung der einzelnen Kunstformen, und zwar dahingehend, ob sie Bewegung überhaupt darstellen können oder nicht. Dazu hält Lessing fest: »Den Schranken der bildenden Künste zu Folge, sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unsrer Einbildung; die Kunst tut nichts als daß sie unsere

²⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Hinweise von Wilfried Barner in seinem Kommentar zu *Laokoon*, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. v. Wilfried Barner u. a., Bd. 5/2: *Werke 1766-1769*, hrsg. v. Wilfried Barner, Frankfurt/M. 1990, S. 619-916, hier S. 634 f.

²⁶ Lessing, *Abhandlungen*, a. a. O., S. 367 (Lessings Hervorhebungen).

²⁷ Zum folgenden vgl. Oschmann, *Bewegliche Dichtung*, a. a. O., S. 111-118.

²⁸ Lessing, *Abhandlungen*, a. a. O., S. 368.

²⁹ Ebd., S. 373.

³⁰ Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, in: Lenz, *Werke*, a. a. O., S. 369-401, hier S. 384.

³¹ Vgl. hierzu grundsätzlich David Wellbery, *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984, S. 99-203.

Einbildung in Bewegung setzt.«³² Unter dieser Voraussetzung erfährt die Idee der Prozessualität hier eine erhebliche Ausweitung im Vergleich zu den *Abhandlungen über die Fabel*, wo sie lediglich ein Charakteristikum der Handlung bezeichnet. Zum anderen aber wird Prozessualität nun überhaupt als Grundbestimmung der Handlung aufgefasst, noch vor den beiden anderen Kriterien der Einheit und Individualisierung. Hierin ist auch die Ursache für die zunehmend synonyme Verwendung von »Handlung« und »Bewegung« zu erblicken.

Trotz der semantischen Nähe, in der Lessing und Mendelssohn diese Begriffe situieren, drehen sich ihre Diskussionen gerade um jene Frage, wie nun aber das *innere* Verhältnis zwischen Handlung und Bewegung zu verstehen sei. Obwohl sie anfangs erwägen, zwischen »stehenden« und »beweglichen« Handlungen zu unterscheiden, sind sie sich einig, dass der Poesie hauptsächlich die Darstellung »beweglicher« Handlungen zukommt. So schreibt Mendelssohn: »Der Dichter suchet allzeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bei einem Augenblicke der Zeit lange verweilet. [...] Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kann.«³³ Doch am Ende hält Lessing Mendelssohns Idee »stehender« Handlungen offenbar für eine *contradictio in adiecto*, was sich daran ablesen lässt, dass er dieses Oxymoron nicht in die veröffentlichte Version des *Laokoon* aufnimmt.

Die relevantere Streitfrage liegt freilich an anderer Stelle, nämlich dort, wo die als Bewegung aufgefasste Handlung im Gefolge des englischen Theoretikers James Harris zum Maßstab einer Einteilung der Künste dient, wie sie sich in Anbetracht des jeweiligen medialen Vermögens darbietet. Dabei sind die Stufen in Lessings Argumentationsgang klar ersichtlich, wenn er zum Unterschied von Malerei und Dichtung feststellt: »Bewegungen können durch Worte lebhafter ausgedrückt werden, als Farben und Figuren; folglich wird der Dichter seine körperlichen Gegenstände mehr durch jene als durch diese sinnlich zu machen versuchen.«³⁴ Das Zitat zeichnet sich durch eine doppelte Wendung aus. Zum einen vermag das Wort aufgrund seiner medialen Verfasstheit Bewegung besser darzustellen als andere Phänomene, das heißt umgekehrt kommt Bewegung dem Wort als dasjenige zu, was es verbindlich darzustellen hat, wenn die Poesie ihrem spezifischen Kunstcharakter gerecht werden möchte. In einem zweiten Schritt aber deutet Lessing Bewegung selbst als Kunstgriff,

³² Lessing, *Laokoon*. Aus dem Nachlass, in: Lessing, *Werke*, a.a.O., Bd. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, S. 555-660, hier S. 636.

³³ Zitiert nach ebd., S. 566.

³⁴ Ebd., S. 557.

sofern sie zur Darstellung »körperlicher Gegenstände« dient. So erscheint Bewegung gleichzeitig als Ziel und Medium der Darstellung. Darauf aufbauend, formuliert er dann etwas später eine seiner zentralen Thesen zu der in Handlung verwandelten Bewegung: »Nachahmende Zeichen *auf einander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt *Handlungen*. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der *Poesie*.«³⁵

Für Lessing herrscht kein Zweifel, dass Malerei durch Raum, Ruhe und Nebeneinander der Zeichen, Poesie hingegen durch Zeit, Bewegung und Nacheinander der Zeichen gekennzeichnet sind.³⁶ Darum kann im Umkehrschluss die Malerei auch keinen Handlungsbegriff für sich beanspruchen, da Handlung in Lessings Verständnis hauptsächlich als *Unterbegriff* von Bewegung aufzufassen ist. Sofern nämlich Handlung für den Autor eine zielgerichtete, in sich geschlossene und wohldefinierte Bewegung bedeutet, ist jede Handlung eine Bewegung, aber nicht jede Bewegung eine Handlung.

Diese mediale Verfasstheit hat nun unmittelbare Auswirkungen auf die darzustellenden Gegenstände der Dichtung: »Die *Malerei* schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen. Die *Poesie* schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper. Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt eine *Handlung*.«³⁷ Die Formulierung versteht sich als Deskription und Aufgabe zugleich. Aus medientheoretischer Perspektive bedeutet das: Handlungen sind ebenso wie Sprache, also das Medium und Material der Poesie, durch Bewegung und Sukzession gekennzeichnet, so dass sich eine Parallelität oder auch Strukturanalogie von *Handlungsfolge* einerseits und *Wortfolge* andererseits ergibt. Denn so wie auf jede Aktion eine Reaktion folgt, so folgt auf ein Wort das nächste; zudem lässt sich in beiden Fällen ein zeitlicher Verlauf erkennen. Diese Strukturanalogie von Darstellung und Dargestelltem nennt Lessing ausdrücklich »ein bequemes Verhältnis«:

wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen,

³⁵ Ebd., S. 565 (Lessings Hervorhebungen).

³⁶ Wie Barner überzeugend darlegt, gibt es bei Lessing ein früh sich zeigendes, durchgängiges Interesse an der Gattungstrennung – nicht nur von Malerei und Poesie, sondern auch von Poesie und Philosophie, von Epos und Tragödie etc. Barner: Kommentar, a.a.O., S. 632-635.

³⁷ Lessing, Laokoon. Aus dem Nachlaß, a.a.O., S. 593 f.

auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. [...] Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.³⁸

Daraus zieht der Autor die wirkungsmächtige Konsequenz, dass die Poesie dementsprechend Handlungen darstellen muss und nicht etwa Zustände oder Gegenstände beschreiben darf, sofern sie ihrem medialen Vermögen als Sprachkunst Rechnung zu tragen versucht. Der Einfluss von Lessings Überlegungen reicht bis weit ins 19. Jahrhundert hinein,³⁹ ja noch bis hin zu Georg Lukács, der sie seinem Konzept von Realismus zugrunde legen wird.⁴⁰

Doch bleiben auch Widerspruch und Spezifikation von Lessings Position nicht aus.⁴¹ Herder beispielsweise kritisiert den von Lessing im *Laokoon* aufgestellten Handlungsbegriff.

Ich leugne es also, daß Gegenstände, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen, deswegen überhaupt *Handlungen* heißen: und eben so leugne ich, daß weil die Dichtkunst Sukzessionen liefre, sie deswegen Handlungen zum Gegenstande habe. Der Begriff des Sukzessiven ist zu einer Handlung nur die halbe Idee: es muß *ein Sukzessives durch Kraft* sein: so wird Handlung.⁴²

Und wo Lessing durch den Kontrast zwischen Nebeneinander und Nacheinander der Dinge die Malerei von der Poesie trennt, da nutzt Johann

³⁸ Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ebd., S. 7-187, hier S. 102 f.

³⁹ Vgl. hierzu vor allem Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989, S. 334-365 sowie Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000.

⁴⁰ Georg Lukács, »Erzählen oder Beschreiben?« (1936), in: Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin 1955, S. 103-145. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Klaus R. Scherpe, *Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition von Döblin und Musil bis zu Darstellungen des Holocaust*. Antrittsvorlesung an der Humboldt-Universität Berlin, Juni 1994, Berlin 1995.

⁴¹ Vgl. dazu auch die Dokumentation in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke 1766-1769*, a.a.O., S. 550-561.

⁴² Johann Gottfried Herder, *Erstes Kritisches Wäldchen*, in: Herder, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Martin Bollacher u. a., Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, hrsg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. 1993, S. 57-245, hier S. 196 (Herders Hervorhebungen). Zum Begriff der Kraft bei Herder siehe Menke, *Kraft*, a. a. O., S. 92 ff.

Jakob Engel in seiner Abhandlung *Über Handlung, Gespräch und Erzählung* aus dem Jahr 1774 diese Unterscheidung zur Differenzierung zwischen Beschreiben und Erzählen innerhalb der Dichtung. Darüber hinaus versucht Engel im Anschluss an Lessing den Handlungsbegriff weiter zu präzisieren. Hierbei setzt er genau an dem Punkt an, den Lessing in den Notizen zum *Laokoon* zwar bedacht, aber nicht in die veröffentlichte Version aufgenommen hat, nämlich bei der Relation von Handlung und Bewegung, die Engel noch ungeklärt scheint. Ausdrücklich möchte er »die Handlung von dem, was ich bloße Bewegung (mouvement, business) nenne«, geschieden wissen.⁴³ Zur Handlung gehört für ihn die logische Verknüpfung der Tätigkeiten, Zustände und Absichten der Protagonisten: »Wo also in einer Folge von Veränderungen dieser Zusammenhang fehlt, da fehlt auch die Handlung; da ist also nichts als Bewegung.«⁴⁴ Demnach soll Bewegung offenbar dargestellt werden, doch zunächst noch gänzlich eingebettet in die Handlung.⁴⁵ Außerdem weist er darauf hin, dass die Strukturanalogie von Wortfolge und Handlungsfolge im Dialog noch deutlicher zu beobachten sei als in der Erzählung, weil das Moment der Abfolge durch die wechselnden Gesprächspartner schärfer ins Bewusstsein trete.⁴⁶

Diese Kontrastierung von Handlung im Drama und Handlung in der Prosa hebt darauf ab, dass im Drama in der Regel keine vermittelnde Instanz existiert, sich also der Nexus von Handlung und Figur enger darstellt, während in der Prosa der Erzähler, etwa in Form von Psychologisierung, die Handlung deutend ins Verhältnis zur Figur setzen und damit dem Deutungsanspruch von Leser oder Zuschauer vorgreifen und in eine bestimmte Richtung lenken kann. Zu diesem handlungstheoretisch begründeten Gattungsunterschied von Prosa und Drama vermerkt Schiller in seinem Aufsatz *Über die tragische Kunst*:⁴⁷

⁴³ Engel, *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*, a. a. O., S. 22.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ In moderner Terminologie würde man deshalb zwischen *Geschichte* und *Geschehen* unterscheiden.

⁴⁶ Zu Engel vgl. auch Doris Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns. Moralphilosophie und Ästhetik in der Populärphilosophie des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, S. 138-161.

⁴⁷ Schillers Werke werden im Text unter Bandangabe und Seitenzahl nach der Nationalausgabe (NA) zitiert: Schillers Werke, Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Seit 1992 im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach am Neckar hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar 1943 ff.

Die Epopee, der Roman, die einfache Erzählung rücken die Handlung, schon ihrer Form nach, in die Ferne, weil sie zwischen den Leser und die handelnden Personen den Erzähler einschieben. [...] Alle erzählende Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatische machen das Vergangene gegenwärtig. (NA, Bd. 20, S. 165)

Zudem gewinnt das Bewegungsmoment auch auf der Meta-Ebene noch einmal an Bedeutung. In einem Brief an Goethe aus dem Umfeld des von ihnen gemeinsam verfassten Textes *Über epische und dramatische Dichtung* formuliert Schiller nachdrücklich: »Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehen.«⁴⁸

Das Handlungsverständnis wird also zunehmend gattungspoetologisch ausdifferenziert, wobei im Drama offenbar andere Aspekte in den Vordergrund treten als in der Erzählprosa insbesondere des Romans, etwa auch bei Blanckenburg und Jean Paul.⁴⁹ Dennoch gilt grundsätzlich, was Hegel zu diesem Problem in den *Vorlesungen über die Ästhetik* in systematischer Absicht festhält:

Die Darstellung nun der Handlung als einer in sich totalen Bewegung von Aktion, Reaktion und Lösung ihres Kampfs gehört vorzüglich der Poesie an, denn den übrigen Künsten ist es nur vergönnt, ein Moment im Verlaufe der Handlung und ihres Sichgebens festzuhalten.⁵⁰

Aber Handlung und Bewegung sollen nicht nur eine Einheit bilden, sondern als solche auch eine *hohe Geschwindigkeit* aufweisen. Erst dann stellt sich die von Hegel pointierte totale Bewegung von Aktion und Reaktion ein. Schon Herder hatte ja darauf hingewiesen, dass Poesie durch »Kraft« und »Schnelligkeit« wirke – darin bestehe ihre spezifische »Energie«,⁵¹ welche ohnehin »in einem Gedichte das Hauptwerk« sei.⁵² Aus verwandten Erwägungen leitet dann Blanckenburg insbesondere für »die Einrich-

⁴⁸ Schiller an Goethe, 26. Dezember 1797, in: NA, Bd. 29, S. 176. Zum Handlungsbegriff aus Sicht der modernen Narratologie vgl. etwa Matias Martinez, Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, 7. Aufl., München 2007, S. 108-159.

⁴⁹ Lenz hält überdies noch eine dramentheoretische Binnendifferenzierung bereit. Für die Komödie gilt: »Die Personen sind für die Handlungen da. [...] Im Trauerspiele aber sind die Handlungen um der Person willen da.« Lenz, Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 399 u. 400.

⁵⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, in: Hegel, Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 13, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1989, S. 285.

⁵¹ Herder, Erstes Wäldchen, a.a.O., S. 194 f.

⁵² Ebd., S. 206. Den ästhetischen Energie-Begriff bezieht Herder bekanntlich von James Harris.

tung des Drama« die Forderung ab, »daß der Gang der Handlung schnell gehe. Daher muß natürlich, von Anfang bis zum Ende, alles in voller Bewegung seyn;«.⁵³ Diese Forderung untermauert er später nochmals, indem er vom Drama »Kürze der Zeit« und »Schnelligkeit der Handlung« verlangt.⁵⁴ Schiller schließlich setzt sich in seinen Dramenprojekten umfassend, das heißt theoretisch und handwerklich, mit diesem Postulat auseinander. Im Dramenplan zur *Prinzessin von Zelle* bekräftigt er das poetologische Gebot einer rasanten, ganz auf Bewegung abgestellten Handlung:

Vor allen Dingen muß die Handlung prägnant und so beschaffen seyn, daß die Erwartung in hohem Grade gespannt und bis ans Ende immer in Athem gehalten [wird]. Es muss eine aufbrechende Knospe seyn, und alles was geschieht muß sich aus dem Gegebenen nothwendig und ungewungen entwickeln. (NA, Bd. 12, S. 331)

Während der Arbeit am *Wallenstein* schreibt er in eben diesem Sinne an Goethe:

Der Moment der Handlung ist so prägnant, daß alles was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich ja in gewissem Sinn nothwendig darin liegt, daraus hervor geht. Es bleibt nichts blindes darinn, nach allen Seiten ist es geöffnet. Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich von Anfang in eine solche Präecipitation und Neigung zu bringen, daß sie in steetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt.⁵⁵

Durchweg lobt er die Geschwindigkeit an Handlungen, wie weitere Beispiele zeigen. Zu *Demetrius* notiert er: »Dramatisch ist es, daß eine große Handlung sich nach einem bestimmten, faßlichen, erstaunenswürdigen Ziel rasch und mächtig hin bewegt«. (NA, Bd. 11, S. 109) Oder: »Für das Stück spricht [...] Daß es ganz Handlung ist.« (ebd., S. 179) Und weiter: »Die Handlung darf ja nicht stille stehen«. (ebd., S. 191) Über *Warbeck* heißt es ganz analog: »Der Moment der Handlung muß prägnant und dringend seyn.« (NA, Bd. 12, S. 163) Sowie: »Es ist dem Stück vorteilhaft, wenn [es] viel Handlung und wenig Rede enthält.« (ebd., S. 180) Und schließlich: »Die Handlung [...] muss aber von Anfang schon in eine rapide Bewegung gesetzt und das Interesse zunehmend gespannt werden.« (ebd., S. 207) Solche Rasanz der Handlung ist bei Schiller natürlich immer auch wirkungsästhetisch motiviert im Sinne einer Überwältigung des Rezipienten, der förmlich gar nicht zur Besinnung kommen können darf;

⁵³ Friedrich Blanckenburg, *Versuch über den Roman* (1774), Berlin 2008, S. 45.

⁵⁴ Ebd., S. 200.

⁵⁵ Schiller an Goethe, 2. Oktober 1797, in: NA, Bd. 29, S. 141.

eine hohe Geschwindigkeit stärkt offensichtlich die poetische Täuschung. In solcher Handlungsorientiertheit als Zentralmoment der poetischen Illusionierung liegt im übrigen auch der Grund für die Ausgliederung des »Philosophischen Gesprächs« aus dem Haupttext seines Romanfragments *Der Geisterseher*, da es sich offenbar nicht organisch in einen von atemlosem Stil und hohem Tempo bestimmten Erzählfluss integrieren ließ.⁵⁶

In diesem »Philosophischen Gespräch« zwischen dem Prinzen und Baron von F. aber ist nun ironischerweise gerade der Handlungsbegriff Hauptgegenstand der Reflexion, kurz: während der Text von geschwinden Handlungen erzählt, reflektiert das Gespräch auf bedächtige Weise den übergreifenden Wert von Handlungen. Was genau sind Handlungen? Sind sie eine bloße Verkettung von Umständen oder zielgerichtete Tätigkeiten mit Anfang und Ende? Was geben sie zu verstehen? Wie kommen sie zustande, wozu dienen sie, vor allem aber: welchen Status haben sie in anthropologisch-moralischer Hinsicht? Das heißt beispielsweise zu fragen, wie man gute von bösen Handlungen unterscheiden kann. Und ob nicht aus guten Handlungen Böses erwachsen und umgekehrt aus bösen Handlungen Gutes hervorgehen kann, was schon Bernard Mandeville seiner *Fable of the Bees* als Generalthese zugrunde gelegt hat.⁵⁷ Genau über solche Fragen streiten der Prinz und der Baron:

›Jede Handlung also, die der Mensch begeht, ist also dadurch, daß es eine Handlung ist, etwas Gutes.‹ ›Nach allem Vorhergegangenen.‹ ›Und wenn wir eine schlimme Handlung von einem Menschen sehen, so ist diese Handlung gerade das einzige Gute, was wir in diesem Augenblick an ihm bemerken.‹ ›Das klingt sonderbar.‹ (NA, Bd. 16, S. 175)

⁵⁶ Eine einheitliche Editionspraxis des Textes lässt sich bisher nicht erkennen. Einige Herausgeber haben das Gespräch an seinem ursprünglichen Ort belassen, andere wiederum haben es ausgegliedert. Die komplizierte Editionsfrage fasst Otto Dann in seinem Kommentar zum *Geisterseher* bündig zusammen: »Es existiert keine Ausgabe des *Geistersehers*, von der man sagen kann, sie repräsentiere das gültige Konzept des Autors. Schiller hat es vermieden, sich dazu zu äußern.« Otto Dann, Kommentar, in: Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 7: Historische Schriften und Erzählungen II, hrsg. v. Otto Dann, Frankfurt/M. 2002, S. 743-1074, hier S. 1013. Ein analoges Problem wird Schiller später dazu veranlassen, die Wiedereinführung des Chors in der *Braut von Messina* umfassend zu rechtfertigen, denn wie das Gespräch im *Geisterseher* erscheint der Chor hier »als ein Aussending, als ein fremdartiger Körper [...], der nur den Gang der Handlung unterbricht, der die Täuschung stört, der den Zuschauer erkälte«. (Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie, NA, Bd. 10, S. 7) Wie das Gespräch trennt er nämlich »die Reflexion von der Handlung« (ebd., S. 13).

⁵⁷ Bereits der Untertitel des Textes bringt es pointiert zum Ausdruck: »Private Vices, Public Benefits«. Vgl. Bernard Mandeville, *The Fable of the Bees*, 7. Aufl., London 1989.

Dass der Baron dies für »sonderbar« hält, markiert präzise die Schwachstelle einer letztlich paradoxen Argumentation, die, wie bei Lenz und Fichte, der völligen Verselbständigung des Handelns bereits exzeptionelle Bedeutung beimisst. Darauf wiederum ließe sich mit Max Kommerell entgegnen: »Gutbleiben ist der Luxus des Nichthandelnden.«⁵⁸ Oder anders perspektiviert: die moralphilosophische Frage, ob eine Handlung auch gut sei, muss offenbar hinter dem prinzipiellen Handlungsgebot, das aus der anthropologischen *Bestimmung des Menschen* erwächst, zurückstehen.

Neben dem gesteigerten Ansehen der Handlung unter ästhetischem Blickwinkel lässt sich jedenfalls auch ein verstärktes Interesse in anthropologisch-moralischer Hinsicht feststellen, welches aus der nach 1750 sich durchsetzenden Überzeugung resultiert, dass Handlungen grundlegendes Wissen vom Menschen bereithalten. Freilich nicht im Sinne eines konkreten *know how* oder einer spezifischen *techné*, sondern als lebensweltlich relevante Phänomene anthropologischer und moralischer Performanz, die sich aus der direkten Verknüpfung von Handlung und Charakter ergibt. Statt auf Wissen als Bedingung möglichen Handelns oder auf äußere Handlungen als praktische Umsetzungen von Wissen richtet sich der Fokus umgekehrt auf Handlungen als Anschauungsfeld des Wissens vom *inneren* Menschen. Handlungen, als eminente Formen charakterlichen Selbstausdrucks von suggestiver Evidenz, zeichnen sich folglich durch eine hohe anthropologische Wertigkeit aus, die Hegel am Ende auf eine einfache Formel bringen wird: »Die Handlung ist die klarste Enthüllung des Individuums«.⁵⁹

Diese Formel reflektiert den Konsens eines großen Diskussionszusammenhangs der Spätaufklärung, der aus der Gewissheit erwächst, dass Handlungen den Menschen in seiner Eigentümlichkeit offenbaren. Sie bekundet sich in der Literatur ebenso wie in zeitgenössischen Verhaltenslehren. Aus der Fülle an Beispielen sei wenig angeführt. So heißt es in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*:

Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Taten sehen. [...] Es ist wahr, in vier und zwanzig Stunden kann eine Privatperson nicht viel große Handlungen verrichten.

⁵⁸ Max Kommerell, Schiller als Gestalter des handelnden Menschen, in: Kommerell, Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe. Schiller. Kleist. Hölderlin, 6. Aufl., Frankfurt/M. 1991, S. 132-174, hier S. 148. Kommerell konzentriert sich in seinem äußerst aufschlussreichen Text vornehmlich auf die machttheoretischen Implikationen von Schillers Handlungsverständnis, ohne freilich die anthropologischen Aspekte zu vernachlässigen.

⁵⁹ Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, a. a. O., S. 285.

Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Charakter schildern;⁶⁰

Knigge sieht das nicht anders, und auch er empfiehlt eine hohe Aufmerksamkeit für das Unscheinbare, vermeintlich Nebensächliche, weil es die entscheidenden Einsichten erlaube:

Beurteile die Menschen nicht nach dem, was sie reden, sondern nach dem, was sie tun! Aber wähle zu deinen Beobachtungen solche Augenblicke, in welchen sie von dir unbemerkt zu sein glauben! Richte deine Achtsamkeit auf die kleinen Züge, nicht auf die Haupthandlungen, zu denen jeder sich in seinen Staatsrock steckt!⁶¹

Goethe wiederum ist sowohl davon überzeugt, dass der Mensch durch seine Handlungen zu identifizieren sei, als auch davon, dass man sich selbst allererst im Handeln erkennend begegne: »Wie kann man sich selbst kennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln.«⁶² Solchen Erwägungen hatte Lenz bereits 1774 einen besonders scharfen Ausdruck verliehen: »Als ob die Beschaffenheit eines Menschen überhaupt vorgestellt werden könne, ohne ihn in Handlung zu setzen.«⁶³ Damit legt der Autor dem Leser nicht nur die Handlungsdeutung zur sozialen Orientierung nahe, sondern er suggeriert auch einen bedeutenden Umkehrschluss: Ein Mensch, der nicht handelt, kann nicht erkannt werden.

Freilich gilt das nur für diese eine, allerdings signifikante Traditionslinie, denn es gibt Autoren wie Kleist, die zwar das ästhetische Handlungspostulat mitvollziehen, nicht aber das anthropologische, weil sie generell nicht an Manifestationen des Inneren im Äußeren glauben, oder wie Jean Paul, der das Reden dem Handeln überordnet,⁶⁴ oder zuvor bereits

⁶⁰ Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, in: Lessing, Werke, Bd. 4, a. a. O., S. 229-720, hier S. 273.

⁶¹ Adolph Freiherr Knigge, Über den Umgang mit Menschen, 5. Aufl., Leipzig 1989, S. 57. Gunhild Bergs Behauptung, bei Knigge »komme es sowohl auf die ›Haupthandlungen‹ und ihre Folgen an als auch auf die ›kleinen Züge‹, d. i. die Art und Weise des Agierens«, lässt sich in Anbetracht von Knigges genauem Wortlaut kaum halten, weil es eben auf die Haupthandlungen gerade nicht ankommt. Gunhild Berg, Erzählte Menschenkenntnis. Moralische Erzählungen und Verhaltensschriften der deutschen Spätaufklärung, Tübingen 2006, S. 93.

⁶² Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre, in: Goethe, Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 10, hrsg. v. Gerhard Neumann u. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt/M. 1989, S. 557.

⁶³ Lenz, Anmerkungen übers Theater, a. a. O., S. 379.

⁶⁴ »Da den Reden leichter und mehr Bedeutung und Bestimmung zu geben ist als den Handlungen: so ist der Mund als Pforte des Geisterreichs wichtiger als der ganze handelnde Leib, welcher doch am Ende unter allen Gliedern auch die Lippe regen muß. [...] Die Tat ist ja

Blanckenburg, der das Innere als *Motivation* von Handlungen diesen vorangehen lässt.⁶⁵ – Nichtsdestoweniger teilen diese Autoren trotz differenter Konzepte die übergreifende Aufmerksamkeit für die Handlung. Denn zur »Erregung unsrer Leidenschaften, und unsrer Theilnehmung« gehört es allemal, »daß uns der Dichter die vorzustellende Sache in *Handlung* zeige, und nicht *beschreibe* oder *erzehle*«. ⁶⁶

In dieser Perspektive aber erweist sich die Handlungsdeutung als ein Verfahren, das eine zentrale Rolle auf dem Feld konkurrierender *Hermeneutiken des Inneren* zu spielen vermag, indem es an die Seite so ambitionierter Projekte wie Lavaters Physiognomik, Lichtenbergs Pathognomik oder auch Engels Mimik tritt, die sämtlich den Anspruch erheben, plausibel vom Äußeren auf das Innere schließen zu können,⁶⁷ und dies mit einem gewissen »Durchschauensoptimismus« verbinden.⁶⁸ Und dass diesem Inneren generell alle Aufmerksamkeit gehören soll, belegen nicht zuletzt die scharfen, den allgemeinen Konsens repräsentierenden Formulierungen Friedrich Blanckenburgs aus dem Jahr 1774: »Jeder Mensch hat

vieldeutig und äußerlich, aber das Wort bestimmt jene und sich und bloß die Seele. Daher wird am Hofe die stumme Tat verziehen, nie das schreiende Wort. Die Rechtschaffenen überall machen sich mehr Feinde durch Sprechen als die Schlimmen durch Handeln.« Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Norbert Miller, Abt. I, Bd. 5: *Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften*, Frankfurt/M. 1996, S. 7-456, hier S. 228. Vgl. dazu kritisch Ralf Simon, *Den Tod erzählen. Jean Pauls Thanatologie (Titan)*, in: *Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*, hrsg. v. Claudia Albes u. Christiane Frey, Würzburg 2003, S. 235-253, hier S. 236.

⁶⁵ »Der Dichter, dessen erste Pflicht es ist, mich mit den Personen bekannt zu machen, die er mir zeigt – denn warum zeigt er sie nur sonst? – das heißt, sie zu individualisieren, erreicht hiedurch allein seinen Zweck; – erreicht ihn dadurch, wenn er mich sehen läßt, warum sie so handeln, wie sie handeln.« Blanckenburg, *Versuch*, a.a.O., S. 153 f. Zuvor hatte bereits Mandeville argumentiert, »that it is impossible to judge of a Man's Performance, unless we are thoroughly acquainted with the Principle and Motive from which he acts.« Mandeville, *The Fable of the Bees*, a.a.O., S. 91. Später wird Kant fast analog den Hauptakzent auf das Problem der *Handlungsmotivation* legen, »weil, wenn vom moralischen Werte die Rede ist, es nicht auf die Handlung ankommt, die man sieht, sondern auf jene innere Prinzipien derselben, die man nicht sieht.« Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, in: *Kant, Werke*, Bd. 6, a.a.O., S. 7-102, hier S. 34.

⁶⁶ Blanckenburg, *Versuch*, a.a.O., S. 253 (Blanckenburgs Hervorhebungen).

⁶⁷ Vgl. dazu in erster Linie Stephan Pabst, *Fiktionen des inneren Menschen. Die literarische Umwertung der Physiognomik bei Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*, Heidelberg 2007, S. 21-95. Dass diese Hermeneutiken des Inneren immer schon eine Konstruktion dessen voraussetzen, was »das Innere« prinzipiell sei, versteht sich.

⁶⁸ Zu diesem »Durchschauensoptimismus« der Aufklärung sowie zur damit einhergehenden »Verstellungs-Durchschauens-Dialektik« vgl. Daniel Fulda, *Wissen und Nichtwissen von anderen Menschen. Das Problem der Gemütererkenntnis von Gracián bis Schiller*, in: Adler, Godel (Hrsg.), *Formen des Nichtwissens*, a.a.O., S. 483-504, hier S. 495-498.

seine innre Geschichte«,⁶⁹ und diese gelte es darzustellen. Denn »ist etwan dies *Innre* nicht das Wichtigste bey unserm ganzen Seyn? [...] Wenn der Dichter nicht das Verdienst hat, daß er das *Innre* des Menschen aufklart, und ihn sich selber kennen lehrt: so hat er gerade – gar keins.«⁷⁰ In *Dichtung und Wahrheit* wird Goethe später Literatur ganz analog als »Darstellung der Sitten, Charaktere, Leidenschaften, kurz, des inneren Menschen« bestimmen.⁷¹

Genau hier liegt auch ein zentraler Unterschied zu Gottsched. Dieser hatte bekanntlich in der Tradition Molières die sogenannten »Typenkomödien« befürwortet, mit denen noch Lessing als Dramatiker anfängt, etwa mit *Der junge Gelehrte*, *Der Misogyn* oder *Der Freigeist*, bei denen es vor allem auf den Plot ankommt sowie darauf, dass für Typen auch bestimmte Handlungen und Verhaltensweisen typisch sind.⁷² Insofern erscheint hier die Übersetzung von Mythos als »Fabel« folgerichtig, weil sie den Wert des Plots betont. Wird aber der Mythos als »Handlung« übersetzt, macht sich auch das Moment der Individualisierung stärker geltend in dem Sinne, dass die Handlung enger an das einzelne Individuum zurückgebunden sein kann; bei Individuen ist das konkrete Charakterisierungs-, Zuschreibungs- und Deutungspotential von Handlungen wesentlich größer als bei Typen, ganz davon abgesehen, dass generell ein charakteristisches »Inneres« nur bei Individuen, nicht jedoch bei Typen voraussetzen ist. Hier wird also die Ebene der Zuordnung gewechselt. Nicht mehr *Lehrsatz und Handlung* gehören zusammen wie bei Gottsched, sondern *Handlung und Charakter*; oder anders gesagt: die Handlung muss nicht zu einem expliziten Lehrsatz⁷³ passen, wohl aber zum Charakter. Und außerdem ist sie nicht mehr strukturell nachgeordnet, sondern erstes und entscheidendes Anschauungsfeld des Individuums, denn, wie es schon bei Batteux heißt, Handlungen bilden »gleichsam einen kurzen abrisz der menschlichen natur«.⁷⁴

⁶⁹ Blanckenburg, Versuch, a. a. O., S. 199.

⁷⁰ Ebd., S. 185 (Blanckenburgs Hervorhebungen).

⁷¹ Johann Wolfgang Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, in: Goethe, Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 14, hrsg. v. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt/M. 1986, S. 289.

⁷² Zur Entgegensetzung von Typus und Charakter vgl. Bernhard Asmuth, Charakter, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Harald Fricke u. a., Bd. I: A-G. Berlin, New York 1997, S. 297-299, hier S. 297.

⁷³ Ob sich damit der Lehrsatz prinzipiell erledigt hat oder ob er sich nicht qua anschauende Erkenntnis an neuem Ort, nämlich beim Leser, wieder einstellen soll, ist eine andere Frage.

⁷⁴ Charles Batteux, Die Schöne [!] Künste aus einem Grunde hergeleitet. Aus dem Französischen von Philipp Ernst Bertram, Gotha 1751, S. 120.

Als Aspekt der Darstellung bezieht sich die Handlung auf das Geschehen insgesamt, als Aspekt des Dargestellten aber auf die konkreten Handlungen der Protagonisten, in denen sie in ihrem inneren Sosein zur Erscheinung kommen. Dazu nochmals Hegel in aller Pointiertheit: »Die Handlung ist die klarste Enthüllung des Individuums, seiner Gesinnung sowohl als auch seiner Zwecke; was der Mensch im innersten Grunde ist, bringt sich erst durch sein Handeln zur Wirklichkeit.«⁷⁵ In konsequenter Engführung von Ästhetik und Anthropologie heißt das: Handlung soll die Poesie nicht nur darstellen, weil sie von allen Kunstformen am besten die Dinge im Nacheinander der Zeit zu repräsentieren vermag, sondern auch in Anbetracht der anthropologischen Vorannahme, mit der Handlung zugleich das Individuelle einer Person zeigen zu können, das im Rahmen der angestrebten Vergegenwärtigung der allgemeinen Menschennatur nicht vernachlässigt werden darf.

Dass Handlung und Charakter aufs engste zusammenhängen, scheint nun außer Frage zu stehen. Fraglich ist allerdings die Art und Weise des Zusammenhangs. Dabei erörtert man im Grunde zwei letztlich gegenläufige Modelle: Entweder entsteht aus dem Charakter notwendig die Handlung oder die Handlung erschafft umgekehrt erst den Charakter. Das ist das poetologisch-anthropologische Kernproblem. Wie die Lösungen ausfallen, erklärt sich nicht zuletzt aus dem jeweils gewählten *gattungstheoretischen* Rahmen. Denn für die Epik wird die zugrundeliegende Frage tendentiell anders beantwortet als für die Dramatik.⁷⁶ So heißt es etwa bei Blanckenburg, das Schauspiel stelle schon feste Charaktere dar, während der Roman die Charaktere im Werden zeige.⁷⁷ Sulzer dagegen scheint zunächst noch eine neutrale Position zu beziehen, weil er keine Gattung nennt:

Wer den Charakter eines Menschen vollkommen konnte, müßte daraus dessen Empfindung, Handlungen und ganzes Betragen, in jedem bestimmt gegebenen Fall vorhersehen können; denn die Bestandtheile des Charakters, wenn man sich so ausdrücken kann, enthalten die Gründe jeder Handlung oder jeder Äußerung der Gemüthskräfte.⁷⁸

⁷⁵ Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, a. a. O., S. 285.

⁷⁶ Auf die von Wolfgang Kayser eingeführte Unterscheidung von Figurendrama, Handlungsdrama und Raumdrama braucht hier nicht eingegangen zu werden, weil der Autor die hier verhandelten Fragen nicht berührt. Vgl. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 20. Aufl., Tübingen, Basel 1992, S. 368-373. Vgl. dazu auch Asmuth, *Einführung*, a. a. O., S. 137-141.

⁷⁷ Blanckenburg, *Versuch*, a. a. O., S. 199.

⁷⁸ Johann Georg Sulzer, *Charakter (Schöne Künste)*, in: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, a. a. O., Bd. I, S. 453-461, hier S. 456.

In der Retrospektive zeigt sich jedoch, dass sein Argument auf die Seite der Epik gehört. Denn in wachsendem Maße wird der Epik die Aufgabe übertragen, jene inneren Bedingungen zu veranschaulichen, die zu bestimmten Handlungen führen; sie soll vornehmlich die Handlungsmotivationen einsichtig machen. Über den Protagonisten von Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, Christian Wolf, heißt es beispielsweise im Vorspann: »wir müssen mit ihm bekannt werden, eh er handelt, wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß vollbringen, sondern auch wollen sehen«. (NA, Bd. 16, S. 8) In den Worten Jean Pauls erscheint der Charakter bei diesem Modell als »primum mobile«,⁷⁹ das die Handlungen in Gang setzt. Ihm zufolge muss der Charakter die Handlung »bezeichnen und bestimmen«. ⁸⁰ Das gelte selbst bei ungleichartigen Handlungen, weil ein starker Charakter auch in diesen Fällen stark bleibe und sich folgerichtig selbst in diesen Handlungen geltend mache.⁸¹ Hegel sieht das ganz ähnlich: »ein in sich *fester* Charakter« strahle in alles aus und führe zwangsläufig zu charakteristischen Handlungen.⁸² Allerdings gibt er im Unterschied zu seinen Vorgängern zu bedenken, dass es stets konkrete »Situationen« gebe, die immer wieder anders zwischen Handlung und Charakter vermitteln und das Verhältnis der beiden Größen jeweils neu zu bestimmen vermögen.⁸³

In der zweiten Variante, die sich eher mit dem Drama verbindet, geht nicht der Charakter der Handlung voraus und motiviert sie, sondern erschafft umgekehrt die Handlung allererst den Charakter⁸⁴ – dies zeigt sich etwa bei Herder, Lenz und Schiller. Herder zum Beispiel beharrt darauf, dass selbst bei den Göttern die Handlungen dem (emblematischen) Charakter widersprechen dürfen und dass im Gegenzug diese »Handlungen sich einen Charakter festsetzen«. ⁸⁵ Die Auffassung von der unmittelbaren Individualisierungsleistung der Handlung teilen auch die beiden anderen Autoren.⁸⁶ Im Falle Schillers ist das wohl am deutlichsten im

⁷⁹ Jean Paul, *Ästhetische Vorschule*, a. a. O., S. 224. Vgl. auch ebd., S. 229.

⁸⁰ Ebd., S. 227.

⁸¹ Ebd., S. 224.

⁸² Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, a. a. O., S. 307 (Hegels Hervorhebung).

⁸³ Ebd., S. 261.

⁸⁴ Nun ließe sich aus gattungstheoretischer Sicht einwenden, dass bereits aus logischen Gründen im Drama der Charakter nicht vor, sondern ehestens mit der Handlung zum Vorschein kommen könne. Das jedoch ist hier nicht das entscheidende Argument, sondern ob eine Handlung den Charakter bestimmen, festlegen, unwiderruflich verändern kann.

⁸⁵ Herder, *Erstes Wäldchen*, a. a. O., S. 145-151, hier 146.

⁸⁶ Zur »Identitätsgewinnung durch Handeln« bei Lenz vgl. Unger, *Handeln im Drama*, a. a. O., S. 131.

Wallenstein zu beobachten.⁸⁷ Die Handlungen geben den Menschen dabei im Sinne Hegels durchaus zu erkennen, mehr aber noch legen sie ihn auch charakterlich fest, denn, darauf hat vor allem Kommerell verwiesen, »[v]or der Tat ist der Mensch noch unbestimmt«.⁸⁸

Ganz unabhängig von der Frage, ob die Handlung den Charakter bestimmt oder der Charakter die Handlung, bleibt zu erkunden, was ein Charakter überhaupt sei. Wie ist er zu verstehen? Was erwartet man von ihm? Zumindest in poetologischer Hinsicht lautet die Antwort kurz: Beständigkeit. Aristoteles bescheinigt einem Charakter vier Merkmale: Tüchtigkeit, Angemessenheit, Ähnlichkeit und Gleichmäßigkeit.⁸⁹ Diese Gleichmäßigkeit als Beständigkeit ist von besonderem Wert: »Das vierte Merkmal ist das Gleichmäßige. Und wenn jemand, der nachgeahmt werden soll, ungleichmäßig ist und ein solcher Charakter gegeben ist, dann muß er immerhin auf gleichmäßige Weise ungleichmäßig sein.«⁹⁰ Horaz macht sich dieses Argument zueigen: »Falls Du Unbekanntes auf die Bühne bringst und es wagst, eine neue Person zu gestalten, so bleibe sie bis zum Ende, wie sie anfangs auftrat, und stimme mit sich selbst überein.«⁹¹ Das Gebot der Beständigkeit artikulieren auch die Verhaltenslehren des 17. und 18. Jahrhunderts:

⁸⁷ Vgl. Kommerell, Schiller als Gestalter, a. a. O., S. 144-157.

⁸⁸ Ebd., S. 147. An anderer Stelle betont Kommerell nochmals, dass die Handlung den Charakter festlegt: »Kürzer gesagt: daß die Tat den Charakter schafft und nicht der Charakter die Tat. Genau dies ist aber die Ansicht, die Schiller über den Charakter gehabt haben muß; sie ergibt sich aus der Analyse seiner Dramen, vor allem seiner Monologe«. Kommerell, Schiller als Psychologe, in: Kommerell, Geist und Buchstabe der Dichtung, a. a. O., S. 175-242, hier S. 185. Wichtig in diesem Zusammenhang ist zudem Kommerells Beobachtung, dass bei Schiller neben Handlungen vor allem »Entschlüsse« (zum Handeln) eine zentrale Rolle spielen. Vgl. ebd., S. 184 u. S. 242. Diese Akzentuierung des Autors ist freilich auch vor dem Hintergrund des allgemeinen Deizisionismus zu sehen, der die Intellektuellendiskurse Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts in Deutschland beherrscht hat. Vgl. dazu Norbert Bolz, Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen, München 1991.

⁸⁹ Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 47.

⁹⁰ Ebd. Aus diesem Postulat erwachsen Konsequenzen für das Verhältnis von Handlung und Charakter: »Die Forderung nach statischen Charakteren bestätigt das Primat der Handlung, keine charakterliche Entwicklung, keine Veränderung der Charaktere, sondern nur im Verlauf der Handlung als Umschwung vom Glück ins Unglück oder umgekehrt.« Werling, Handlung im Drama, a. a. O., S. 9.

⁹¹ Horaz, Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 2008, S. 13.

Die constantia-Forderung zielt nicht wie die aristotelische mesotes-Forderung auf die Formung eines ›mittleren‹, ausgewogenen Charakters und entsprechenden Verhaltens, sondern auf deren Beständigkeit. Sie umfaßt neben ihrer physikalischen Semantik als Dauerhaftigkeit und Festigkeit verschiedene moralische Bedeutungsvarianten: die Gleichmütigkeit gegen äußere Anfechtungen als eine innere Ruhe und Ausgeglichenheit, die biblische Beständigkeit der Meinungen als Standhaftigkeit und Treue sowie die Präsentation dieser Eigenschaften als Gleichförmigkeit im Verhalten.⁹²

Das Gegenteil der Beständigkeit ist natürlich die Charakterlosigkeit. Einen beständigen Charakter hat nur, wer nach Grundsätzen handelt und darin fest bleibt. Folglich ist Beständigkeit der »Meta-Grundsatz, Grundsätze nicht leichtfertig aufs Spiel zu setzen«;⁹³ das heißt wie bei Aristoteles, »daß ein Charakter, welcher bösen Grundsätzen folgt und sich darin – eben als Charakter – gleich bleibt, dem Charakter der Charakterlosigkeit vorzuziehen ist«.⁹⁴ Darüber hinaus liegt in der Beständigkeit die Voraussetzung dafür, einen Charakter überhaupt zu erkennen. Denn allein der »stabile Charakter« kann »durch geduldige, vergleichende Beobachtung durchschaut werden«.⁹⁵ Das gilt selbstverständlich auch für die Handlungsdeutung. Denn Handlungen können nur dann etwas über den Charakter aussagen, wenn sie auf einen »gleichmäßigen« und damit konstanten Charakter rückbeziehbar sind.

Lessing selbst spielt die Vorstellung, Handlungen seien Ausdruck innerer Eigentümlichkeit, zweimal durch, einmal in den *Juden*, ein zweites Mal in *Nathan der Weise*.⁹⁶ Während in seinen theoretischen Schriften die Handlung vor allem in ästhetischer Hinsicht reflektiert wird, rücken in den beiden Dramen die anthropologischen Implikationen von Handlungen stärker in den Vordergrund und werden zugleich an alternativen Formen menschlichen Selbstverständnisses gemessen. In dem frühen Stück kommt im Zuge dessen die Handlung ganz im Sinne Hegels als »klarste Enthüllung des Individuums« zum Vorschein. Dagegen ergibt die Lektüre

⁹² Berg, *Erzählte Menschenkenntnis*, a. a. O., S. 50.

⁹³ Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 154.

⁹⁴ Ebd., S. 155. Vgl. dazu auch Asmuth, *Einführung*, a. a. O., S. 92 f.

⁹⁵ Fulda, *Wissen und Nichtwissen*, a. a. O., S. 494 f. Vgl. dazu außerdem Monika Sproll, »Charakter« – Die Konkurrenz einer metaphorischen und einer begrifflichen Erkenntnisform des Nicht-/Wissens vom Menschen, in: Adler, Godel (Hrsg.), *Formen des Nichtwissens*, a. a. O., S. 325–343, hier S. 327.

⁹⁶ Zum folgenden vgl. Oschmann, *Bewegliche Dichtung*, a. a. O., S. 144 f.

von *Nathan* ein wesentlich differenzierteres Bild, worin dessen »klarste Enthüllung« letztlich bestehen soll und dass mit der Handlung womöglich nur *ein* Hinweis auf das Sosein des Menschen gegeben ist.

Die zentrale Frage in Lessings 1749 verfasstem Lustspiel *Die Juden* ist die Frage nach der Identität des Reisenden, der den Baron aus einer Notlage errettet. An dieser Identität ist nicht nur dem Baron gelegen, der sich erkenntlich zeigen möchte, sondern auch dem unwissenden Diener des Reisenden. Die verschiedenen Bemühungen zur Klärung der Identität prägen zum großen Teil das Geschehen dieses Einakters, der die gattungstypischen Versteck-, Verkleidungs- und Verwechslungselemente aufweist und folglich eine für das 18. Jahrhundert charakteristische Vermengung von Schein und Sein, von Verstellung und Natur zum Ziel zu haben scheint. Um diese Identität festzustellen, beauftragt der Baron seine Dienerin Lisette, den Diener des Reisenden, Christoph, heimlich auszuhorchen. »Ich weiß noch nicht, wer unser Gast ist. Gewisser Ursachen wegen, mag ich auch nicht fragen. Könntest du nicht von seinem Diener –«. ⁹⁷ Lisette macht sich sogleich ans Werk, doch hat Christoph nichts zu berichten, weil der Reisende ihn bewusst im unklaren gelassen hat. »Denn ich weiß nichts, was ich ausplaudern könnte. Verdamm! Wie gern wollte ich meine Geheimnisse ausschütten, wenn ich nur welche hätte.« ⁹⁸

Die Frage nach der Identität auf der Figurenebene ist freilich nur das vordergründige Vehikel, um die für die Aufklärung weitaus relevantere Problematik zu verhandeln, wie man an das neuentdeckte Innere als das Wesen eines Menschen überhaupt herankommt. Das Stück *Die Juden* präsentiert verschiedene Techniken, und zwar alte und neue, dieses Innere zu erkunden. Unter Anerkennung ihrer jeweils verschiedenen Dignität können all diese Techniken als Verfahren gelten, vom Äußeren aufs Innere zu schließen. Erprobt werden der Name, der Stand, das Vermögen, die Herkunft, die Physiognomie, die Art zu reden – gemäß dem von der Aufklärung favorisierten sokratischen Motto »Rede, daß ich Dich sehe!« ⁹⁹ – und schließlich die Handlungen einer Person; diese Möglichkeiten zur Identifizierung repräsentieren zugleich die Erprobungsfelder des Selbst. Christoph setzt seinen Herrn über die Neugier der Gastgeber ins Bild: »Man fragte mich nach Ihrem Namen, Stande, Vaterlande, Verrichtungen; ich

⁹⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Die Juden*, in: Lessing, Werke, a. a. O., Bd. 1: Gedichte, Fabeln, Lustspiele, S. 375-414, hier S. 392.

⁹⁸ Ebd., S. 401.

⁹⁹ Vgl. dazu etwa Gerhard Neumann, »Rede, damit ich dich sehe«. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick, in: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. Zur Dialektik der Moderne, hrsg. v. Ulrich Fülleborn u. Manfred Engel, München 1988, S. 71-108.

ließ mich nicht lange bitten, ich sagte alles, was ich davon wußte; das ist: ich sagte, ich wußte nichts.«¹⁰⁰ Dass der Diener nichts weiß, liegt natürlich an seiner prinzipiellen Unwissenheit. Strukturell hängt es aber ebenso damit zusammen, dass dieses Wissen letztlich nichts Relevantes über die Person zu besagen vermag. Die Abfolge der genannten Identifizierungsmöglichkeiten ist nicht beliebig, vielmehr entspricht sie den für Lessings Stück rekonstruierbaren Stufen der Annäherung an die wahre Gestalt des Reisenden. Die *im* Stück präsentierten Fragen, wo sich die wahre Identität, genauer noch: die Wahrheit des Selbst zeige und wie man an sie herankomme, sei es durch Physiognomik, durch Name, Herkunft, Vermögen oder die Art zu sprechen, wird *vom* Stück schließlich wie folgt beantwortet: in den Handlungen, denn durch die Rettung des Barons hat sich der Reisende mit einer guten Handlung als »Wohltäter« und damit als wahrer Mensch erwiesen. Lessings neue Anthropologie zeigt sich darin, dass sich der Mensch als Individuum durch seine Handlungen bestimmt, nicht durch die Zugehörigkeit zu einem Stand, einem Volk oder einer Religionsgemeinschaft. Der Mensch soll als Einzelner und in seinem geschichtlichen Dasein, das sich in Handlungen konkretisiert, verstanden werden.

Dieses Modell wird in *Nathan* allerdings wieder problematisiert, weil auch der Blick auf die Handlung nicht notwendig das wahre Wesen des Menschen zum Vorschein bringt. Deutungen von Handlungen teilen damit eine Schwierigkeit, welche auch die anderen erwähnten Hermeneutiken des Inneren zu bedenken haben, sofern sämtliche Schlussmechanismen vom Äußeren aufs Innere Lücken aufweisen. In einer für die Aufklärung typischen, von Skepsis getragenen Wendung stellt Lessing folglich die ursprünglich gewonnene Position auf den Prüfstand, um sie gegebenenfalls zu revidieren. Im Rahmen dieser Revision wird die Handlung nicht mehr zu Name, Stand, Vermögen, Herkunft oder Physiognomie ins Verhältnis gesetzt, also zu kontingenten Äußerlichkeiten, die keinen Rückschluss aufs Innere gestatten, sondern zu den Potentialen des Individuums, eine Vorstellung vom eigenen Sein-Können zu entfalten.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich, dass Handlungen nur dann sicheres Wissen vom Inneren generieren, wenn die Kohärenz der Person unterstellt werden darf, wenn also Handlungen zu einem Charakter *passen*.¹⁰¹

¹⁰⁰ Lessing, *Die Juden*, a. a. O., S. 408.

¹⁰¹ Aus der Beurteilungsperspektive ergibt sich freilich die Schwierigkeit, dass man den Charakter im Grunde schon kennen muss, um entscheiden zu können, ob eine Handlung zu ihm »paßt« oder nicht. Ein verwandtes Problem verhandeln auch der Prinz und der Baron im Philosophischen Gespräch des *Geistersehers*, nämlich die moralphilosophische Frage, ob zu einer Handlung auch deren Wirkungen gehören: »Wenden wir dieses auf moralische Handlungen an. Wir gehen spazieren, und zwei Bettler sollen uns begegnen. Ich gebe dem einen

Darum wird im Rahmen der Poetiken des späten 18. Jahrhunderts aus produktionsästhetischer Sicht zunächst das direkte Entsprechungsverhältnis von Handlung und Charakter als verlässliche Größe postuliert, damit die Orientierung nicht verlorengelht. Im *Briefwechsel über das Trauerspiel* mit Lessing und Nicolai kritisiert Mendelssohn deshalb eine mangelnde Kompatibilität von Handlung und Charakter als »Fehler des Dichters«:

Überhaupt, eine jede Handlung, die sich mit dem bekannten Charakter der handelnden Personen nicht reimen läßt, setzt uns in Verwunderung, und ist in dramatischen Stücken ein Fehler des Dichters, außer wenn sich die *Verwunderung* zuletzt in *Bewunderung* auflöst.¹⁰²

Auch Jean Paul hält eine absolute Entsprechung von Handlung und Charakter für zentral. In der *Ästhetischen Vorschule* heißt es dazu: »Daher kann keine einzige Handlung auf dieselbe Weise zweien Charakteren zukommen, oder sie bedeutet nichts.«¹⁰³ Handlungen erweisen sich damit als entscheidende Modi der Individualisierung und bringen zugleich eine innere Verfasstheit zur Anschauung. Die Kohärenz von Handlung und Charakter setzt auch Goethe voraus, wenn er im Vorwort zum Didaktischen Teil der *Farbenlehre* feststellt: »Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegentreten.«¹⁰⁴

Auf diesen Umstand eines unabdingbaren Entsprechungsverhältnisses von Handlung und Charakter hatte bereits Aristoteles indirekt hingewiesen, wo er betont, dass Handlungen stets um einen Charakter herum entworfen werden müssen. Dichtung als »Nachahmung« heißt unter dieser Bedingung für Aristoteles:

Nun geht es um Nachahmung von Handlung, und es wird von Handelnden gehandelt, die notwendigerweise wegen ihres Charakters und ihrer Erkenntnisfähigkeit eine bestimmte Beschaffenheit haben. (Es sind ja diese Gegebenheiten, aufgrund deren wir auch den Handlung

ein Stück Geld, Sie dem andern ein gleiches; der meinige betrinkt sich von dem Gelde und begeht in diesem Zustande eine Mordtat, der Ihrige kauft einem sterbenden Vater eine Stärkung und fristet ihm damit das Leben. Ich hätte also durch eben die Handlung, wodurch Sie das Leben gaben, Leben geraubt? – Nichts weniger. Die Wirkung meiner Tat hört mit ihrer Unmittelbarkeit, so wie die Ihrige, auf, meine Wirkung zu sein.« (NA, Bd. 16, S. 171)

¹⁰² Mendelssohn zitiert nach Lessing, Briefwechsel über das Trauerspiel, a.a.O., S. 180 (Hervorhebung Mendelssohn).

¹⁰³ Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, a.a.O., S. 227.

¹⁰⁴ Johann Wolfgang Goethe, Zur Farbenlehre, in: Goethe, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 23/1, hrsg. v. Manfred Wenzel, Frankfurt/M. 1991, S. 12.

gen eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben, und infolge der Handlungen haben alle Menschen Glück oder Unglück.) Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse, unter Charakteren das, im Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben¹⁰⁵

Sind Handlung und Charakter aber voneinander zu *entkoppeln* wie in *Nathan der Weise*, weil Handlungen sich verselbständigen können und der Charakter »elastisch« wird, ohne deshalb gleich in *Charakterlosigkeit* umzuschlagen,¹⁰⁶ dann ist ambivalent, was Handlungen zu verstehen geben. Alle vermeintlich sprachlose Klarheit des Handelns wird scheinhaft und ist daher der Deutung bedürftig. Denn wie andere Formen der Selbstentäußerung können Handlungen gleichfalls trügerisch oder zumindest mehrdeutig sein; auch der Gute kann schlecht handeln und umgekehrt. Solch verborgene Dialektik treibt in Lessings Spätwerk nicht nur Nathan, sondern auch Saladin um: »*Saladin*: So muß ich ja wohl gar | Schlecht handeln, daß von mir der Schlechte nicht | Schlecht denke?«¹⁰⁷

Drei gute Taten liegen der Handlung des Stücks voraus, ohne selbst dargestellt zu werden: Nathan nimmt Recha auf, der Sultan begnadigt den Tempelherrn und der Tempelherr rettet Recha. Auf diese Weise steht über das Stück hinweg das gute Handeln dem schlechten Handeln entgegen, und doch muss Nathan anerkennen, dass das Handeln überhaupt nur bedingt Auskunft über das Sosein einer Person geben kann, indem er konstatiert, dass es eine übergeordnete Perspektive gibt, »daß ich vor | Den Menschen nun so frei kann wandeln, als | Vor dir, der du allein den Menschen nicht | Nach seinen Taten brauchst zu richten, die | So selten seine Taten sind, o Gott! –«¹⁰⁸ Mit dieser Wendung des Problems ist die kausale Verbindung zwischen Handeln und Sein unterbrochen, wie sich auch am Beispiel des Tempelherrn zeigt, der einerseits trotzig behauptet: »Was ich tat, das tat ich!«¹⁰⁹ Andererseits jedoch zugesteht: »Ich tat nicht recht!«¹¹⁰

¹⁰⁵ Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., S. 19 f.

¹⁰⁶ Vgl. dazu Monika Sproll, die vom »Paradigma der Elastizität« spricht, in dem das Modell »Charakter« zunehmend entworfen werde. Sproll, »Charakter«, a. a. O., S. 325. Wie sich aber die nicht unsympathische Vorstellung einer charakterlichen »Elastizität« von der wenig erfreulichen Charakterlosigkeit abzugrenzen vermag, bedürfte sicher einer näheren Klärung.

¹⁰⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise*, in: Lessing, *Werke*, a. a. O., Bd. 2: Trauerspiele. *Nathan der Weise*. Dramatische Fragmente, S. 205–347, hier S. 271.

¹⁰⁸ Ebd., S. 327.

¹⁰⁹ Ebd., S. 329.

¹¹⁰ Ebd., S. 330.

Weil die Handlung demnach richtig oder falsch, gut oder böse, vor allem aber passend oder unpassend sein kann, lässt sie keine endgültigen Schlüsse über die Person zu.

Nichtsdestoweniger behält sie über einen langen Zeitraum ihren ästhetischen und anthropologischen Rang. Noch für Gustav Freytag steht außer Zweifel: »die Handlungen sind die Hauptsache«. ¹¹¹ Doch die nur wenig später einsetzende Klassische Moderne depotenziert die Bedeutung von Handlungen radikal. Nietzsche zum Beispiel wird den für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts so prägenden Nexus von Handlung und Lebendigkeit aus zwei Gründen zerschlagen. Erstens scheint es ihm in moralphilosophischer Hinsicht fraglich, ob die Handlungen des Einzelnen wirklich *seine* Handlungen sind, für die er womöglich noch haftbar gemacht werden soll. Und zweitens legt die ästhetische Perspektive nahe, dass die Lebendigkeit in einem – zweckhaft verstandenen – Handeln gar nicht zu sich selbst zu gelangen vermag. Somit kritisiert er den moralischen Handlungsbegriff gerade aus dem Bewusstsein der Lebendigkeit selbst. ¹¹²

Für die Literatur haben solche Überlegungen unmittelbare Auswirkungen auf die Dramenform, indem man nun *handlungslose* Dramen entwickelt, ein Phänomen, das sich bereits mit Čechovs *Drei Schwestern* und *Der Kirschgarten* zeigt sowie dann vor allem bei Beckett und Thomas Bernhard: »und diese Handlungslosigkeit, diese Reduktion der Handlung auf Geschehen, ist eine der wichtigsten strukturellen Transformationen des Dramas in der Moderne.« ¹¹³ Denn Handlungen mögen wohl Hegel zufolge durchaus die klarste Enthüllung des Individuums sein, gleichwohl bleibt zu fragen, *was* sich da jeweils konkret enthüllt.

Handlungen als Ausdruck des selbstmächtigen Individuums verlieren aber zugleich an Wert, weil der Charakter als Konstituens der Person an Wert verliert. Wenn sich Lessing mit der Möglichkeit einer Ablösung der Handlung vom Charakter befasst und damit das Tor zur Moderne aufstößt, setzt er ja nicht nur den Handlungsbegriff endgültig frei, sondern gleichzeitig auch denjenigen des Charakters. Und wenn das »Ich«, wie es die anbrechende Klassische Moderne postuliert, ohnehin eine bloße grammatische Konvention ist (Nietzsche) und nicht zuletzt deshalb »unrettbar« (Hermann Bahr), dann müssen logischerweise auch alle damit ver-

¹¹¹ Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas* (1863), Berlin 2003, S. 27.

¹¹² Dies die Argumentation Christoph Menkes, der ich hier folge. Vgl. Menke, Kraft, a.a.O., S. 115–121.

¹¹³ Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Aufl., München 2001, S. 270. Vgl. auch Asmuth, Einführung, a.a.O., S. 148.

bundenen Kategorien wie Charakter, Persönlichkeit oder Individualität in die Krise geraten. Erst diese umfassende Freisetzung wird dann Männer ohne Eigenschaften ermöglichen, die Handlungen jenseits des kategorischen Imperativs vollführen, deren Sinn im Unbestimmbaren liegt und die ganz gewiss kein identifizierbares Inneres mehr zur Ausweisung bringen.