

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Figuren des Ausdrucks

Formation einer Wissenskategorie
zwischen 1700 und 1850

Herausgegeben von
Tobias Robert Klein und Erik Porath

Wilhelm Fink

Gedruckt im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung
geförderten Projekts „Ausdruckgebärden zwischen Evolutionstheorie und
Kulturgeschichte“ am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin

Umschlagabbildung:

William Hogarth: Characters and Caricaturas Courtesy
of the Department of Special Collections University of Chicago Library.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung
und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren
wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5008-1

ERIK PORATH

Medialität und Ausdruck.

Zur Neubestimmung des Ausdrucksbegriffs im 18. Jahrhundert

Ausdruck und Medium sind in der Wissenschafts- und Kulturgeschichte in vielfältiger Weise aufeinander bezogen worden, tritt doch – systematisch gesprochen – Ausdruck jeweils in einer konkreten Situation und unter spezifischen, auch materiellen Bedingungen in Erscheinung. Insofern kann Ausdruck immer daraufhin befragt werden, was er zum Ausdruck bringt oder wovon er Ausdruck ist (Bedeutung), durch welche Mittel und Techniken er zustande kommt (Realisierung) und woran sich Ausdruck bzw. eine Ausdrucksqualität zeigt (Verkörperung). Diese drei Perspektiven sind zwar unterscheidbare Aspekte von Ausdrucksphänomenen, aber im strikten Sinne nicht von einander zu trennen: Bedeutung bestimmt sich – zwar oft übersehen – immer auch in Bezug auf die eingesetzten Mittel oder konkreten stofflichen Realisierungen, und je nach Absichten, Zwecken oder Zielen variieren die Mittel, Formen und Stoffe. Insofern ist Ausdruck nicht nur *Ausdruck von* (etwas, jemandem, einem Gefühl, einer Absicht, einer Unsicherheit), sondern immer auch *Ausdruck durch* (spezifische Mittel und Techniken, durch den Körper) und *Ausdruck in* (Situationen, Kontexten, Konstellationen). Auch wenn also Ausdruck als stets vermittelter, jedenfalls situierter Ausdruck zu begreifen ist, so schließt das den Versuch einer verallgemeinernden Charakteristik keineswegs von vornherein aus. Dabei gehört die Geschichte des Nachdenkens über Ausdrucksphänomene zur Ausdrucksgeschichte immer dazu, insofern schon die bloße Rede über Ausdruck ohne einen Bezug auf den Eindruck, den er hinterlässt, kaum möglich scheint. Und kaum etwas anderes tritt dabei deutlicher hervor als die unterschiedlichen Artikulationen, die vergangene Zeiten gefunden haben und so die Zäsuren und Übergänge des geschichtlichen Wandels der Ausdrucksphänomene kennzeichnen.

Ausdruck kann in seiner Gegebenheitsweise als äußere Erscheinung, als Performanz nicht ohne die Beziehung auf ein mögliches Subjekt gedacht werden, dem der Ausdruck als Ausdruck erscheint, und zwar vermittels des Eindrucks, den er auf es macht. Doch nicht nur auf seinen Adressaten bzw. Rezipienten wird der Ausdruck bezogen, sondern auch auf seine Herkunft, seine verursachende Instanz, sei es ein individuelles Subjekt oder eine komplexe Situation. Dabei ist es für die Analyse der Erscheinung von Ausdruck entscheidend, dass der Konstituierung des Ausgedrückten nicht nur subjektive und objektive, sondern auch intersubjektive, vermittelnde, mediale Bedingungen zugrunde liegen, wie sich in der historischen

Bestimmtheit von Ausdrucksphänomenen, in ihrer epochen-, kultur- und medien-spezifischen Ausprägung zeigt. Besonders deutlich wird dies in geschichtlichen Umbruchphasen, wenn die Rahmenvorgaben sozialer, sprachlicher, technologischer Art sich wandeln und neue Standards des Wissens und Handelns setzen. Deshalb stellen sich mit dem Ausdrucksverstehen nicht nur Deutungsfragen, die sich um das Verständnis einzelner gegebener Ausdrücke bemühen; vielmehr müssen die sich wandelnden Bedingungen von Ausdruckskonstitution und -rezeption eigens in den Blick genommen werden, um das veränderte Verständnis von Ausdrucksphänomenen und das mit ihnen entsprechend sich ändernde gesellschaftliche und individuelle Verhalten zu analysieren.¹

Anhand von fünf Schritten sei dieser Zusammenhang im Folgenden entfaltet. Zunächst werden (1) medien- und begriffsgeschichtliche Umbrüche in Bezug auf das Verständnis von ›Ausdruck‹ skizziert, um dann (2) in wissensoziologischer Perspektive ›Ausdruck‹ als stillschweigend vorausgesetztes Konstituens des Sozialen zu erläutern. In welcher Weise (3) ›Ausdruck‹ als immer auch medial bestimmte Kategorie der Geistesgeschichte (mit Blumenberg über Leibniz) konzipiert wurde, führt schließlich (4) zur wissenschaftlichen Verortung des Lessingschen Ausdrucksbegriffs sowie (5) zur Diskussion der Ausdrucksmöglichkeiten von Kunstgattungen, wie Lessings *Laokoon* sie in ihrer Medienspezifik begreifbar macht.

1. Ausdruck: medien- und begriffsgeschichtliche Umbrüche

Der kulturhistorische Horizont eröffnet in seiner gesellschaftlich-sprachlich-technologischen Bestimmtheit neue Perspektiven der Produktion, Distribution und Konsumtion von Ausdrucksphänomenen. Denn die Wahrnehmungsweisen werden nicht zuletzt durch neue Instrumente (Mikroskope, Fernrohre, Laterna magica, Camera obscura, später Photographie, Mikro- und Telephonie, Kinematographie, Funk und Fernsehen sowie Computer), aber genauso durch soziale Umgangsformen und Institutionen (höfische Gesellschaft, bürgerliche Salons, Theater, Museen, Universitäten, literarische, künstlerische, wissenschaftliche Vereinigungen, Parlamente) sowie Kommunikationsmittel (gedruckte Bücher, Flugblätter, das Postwesen, Zeitschriften und Zeitungen, reprotechnische Verfahren der Bildervielfältigung, Telegraph, Telephon, Radio, Kino, TV, PC und Internet) geprägt. Damit gehen bekanntlich veränderte Verhaltensweisen einher, die neue Ausdrucksmöglichkeiten und ein je verschobenes Ausdrucksverständnis motivieren, ältere

1 Die Fragen, die die Konfrontation mit Ausdrucksphänomenen aufwirft, können letztlich nicht ohne Rekurs auf einen geschichtlichen Horizont beantwortet werden, in dem Ausdrucksproduktion und -rezeption verortet werden. So wie Medienumbrüche Perspektivenverschiebungen (auf Ausdrucksphänomene selbst, aber ebenso auf ihre Geschichte) bewirken, so gilt es die Geschichtlichkeit von Ausdruck als konstitutives Moment des Ausdrucksverständnisses zu berücksichtigen (vgl. Jochen Schulte-Sasse: »Medien/medial«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel [Hg.]: *Historisches Wörterbuch Ästhetischer Grundbegriffe*, Stuttgart [Metzler] 2002, Bd. IV, S. 1–38, hier S. 3).

zwar nicht immer gleich abschaffen, jedoch durchaus zurücksetzen und verdrängen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verknüpfen sich solche Umbrüche mit gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, rechtlichen und technologischen Umwälzungen und setzen ein Nachdenken über die veränderten Bedingungen des gesellschaftlichen Verkehrs aller mit allen in Gang. Die dynamisierten, futurisierten und sich beschleunigenden Lebensverhältnisse in der kapitalistisch-industriellen Gesellschaft, die damit einhergehende Auflösung traditioneller Gewissheiten und familiärer Bande, die allgemein erhöhte räumliche und soziale Mobilität, die zunehmende funktionale Differenzierung und Anonymisierung schaffen andere kommunikative Bedingungen und einen Deutungsbedarf, der nach neuen Wegen und Modellen der Beobachtung und des wechselseitigen Kommunizierens und Verstehens verlangt: »Rasche Wechsel zwischen Lüge und Offenheit, Simulation und Dechiffrierung, Theater im öffentlichen und Empfindsamkeit im privaten Umgang bestimmen mehr denn je das gesellschaftliche Verhalten.«² Ein situationsgemäßes Verhalten unter schnell wechselnden Umständen erfordert eine ebenso geistesgegenwärtige Auffassungsgabe wie Reaktionsfähigkeit, für die nicht zuletzt die Physiognomik herangezogen wird. Dabei kann das Theater als Modellfall einer spielerischen Beobachtung zweiter Ordnung (Niklas Luhmann) gelten, wo Zuschauer die auf der Bühne handelnden Figuren dabei beobachten, wie diese sich gegenseitig beobachten. Aber auch der sich entwickelnde Roman kann als literarische Form der Perspektivierung einer ganzen Welt aufgefasst werden, die es dem Leser erlaubt, seine eigenen Schlüsse aus einem Gesamtgeschehen von aufeinander bezogenen Handlungen und Beobachtungen aus der Distanz zu ziehen.

Die durch neue empirische, vor allem medizinische Kenntnisse inspirierte Anthropologie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überschritt die einseitige Ausrichtung auf die physisch-physiologische Seite des Menschenwesens hin zur Orientierung am ganzen Menschen,³ dessen seelisch-geistige Eigenschaften nicht auf materielle Faktoren reduziert werden sollten. Stattdessen wurde von durchaus komplexen Modellen der Interaktion zwischen Körper und Geist ausgegangen, wenn auch im einzelnen noch unklar schien, wie man den »natürlichen Einfluß [...] (*influxus physicus*), der wechselseitig von der Seele auf den Körper (*influxus animae*) wie auch umgekehrt wirkt (*influxus corporis*)«,⁴ genauer fassen könne. Sowohl mit der Inversion der Wirkungsrichtung als auch mit der Einbeziehung geistig-seelischer Faktoren war die Möglichkeit einer generellen Umwelt- und besonders Kulturbedingtheit in Betracht zu ziehen. Insbesondere Ausdrucksphänomene ließen sich nicht als rein physiologische befriedigend erklären, denn deren kulturspezifische, geschichtlichen Wandel und sozialer Differenzierung unterworfen

2 Alexander Košenina: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin (Akademie Verlag) 2008, S. 134.

3 Hans-Jürgen Schings: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposium 1992, Stuttgart/Weimar (Metzler) 1994; Hans Rössner (Hg.): *Der ganze Mensch. Aspekte einer pragmatischen Anthropologie*, München (DTV) 1986.

4 Košenina: *Literarische Anthropologie* (Anm. 2), S. 14.

Prägung war mit Vorstellungen einer universellen, überall und immer gleichen Natur, so sehr man sie auch zu finden suchte, schlecht in Einklang zu bringen:

Doch die Suche nach Ausdrucksuniversalien führte in dem Maß, wie sie in die Physiologie hineinführte, aus der Semiotik heraus. Dagegen trat die semiotische Relevanz gestischer Äußerungen in dem Maße hervor, wie diese in ihren unterschiedlichen kulturellen Codierungen und im Hinblick auf soziale Distinktionen beschrieben werden konnten. Die kulturelle Regulierung von Ausdrucksgesten ließ sich jedoch nicht einseitig auf kollektive Ausdrucksbedürfnisse führen, sie ließ vielmehr die Funktion erkennen, Lebensordnungen zu etablieren und Beziehungen zu regeln.⁵

Die kulturelle Sphäre – als durch menschliche Handlungen, sprachliche und körperliche Zeichen vermittelte – folgt anderen Ordnungen, Regeln und Funktionen als die Welt der physischen Dinge, seien sie nun belebter oder unbelebter Natur. Gleichwohl können Zusammenhänge zwischen den natürlichen und den kulturellen Phänomenen nachgewiesen werden, ohne dass eine der Seiten auf die andere reduzierbar wäre. Anders gesagt, ein und derselbe Gegenstand kann sowohl kulturell als auch natürlich bestimmt sein.⁶ Diese Doppelnatur kennzeichnet auch Gestik, Mimik, Physiognomie, wobei deren Bedeutsamkeit sich in historischer Perspektive als durchaus wandelbar erwiesen hat. Ob und, wenn ja, welche Ausdrucksqualität einem bestimmten Phänomen des menschlichen oder tierischen Verhaltens, der stimmlichen oder allgemein körperlichen Artikulation, aber auch der gestalteten oder natürlichen Welt zugeschrieben wird, hängt nicht zuletzt von den kulturellen Rahmenvorgaben ab, wie etwas als etwas wahrgenommen und behandelt wird.

5 Michael Franz: »Von der Ausdruckssemiotik zur Physiologie. Zum Projekt einer Verbindungskunst der gestischen Zeichen bei Johann Jakob Engel«, in: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin (Akademie Verlag) 2000, S. 559. Dieser Zwiespalt zeige sich deutlich bei J. J. Engel: Zwar sei »Engels Interesse an der Physiologie [...] nicht zuletzt durch die Suche nach Ausdrucksuniversalien motiviert; wenn es etwas kulturell Invariantes geben sollte, so mußte das in erster Linie die physiologischen Grundlagen mimisch-gestischer Äußerungen sein.« Aber letztlich gehe es Engel mehr um »performative Mittel und Effekte des sozialen Verkehrs.« (Ebd., S. 558 f.)

6 »Was ist eine Geste? Etwas wie das Zusätzliche an einer Tat. Die Tat ist transitiv, sie will nur ein Objekt, ein Resultat herbeiführen; die Geste ist die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, der Triebe und der Trägheiten, die die Tat mit einer *Atmosphäre* (im astronomischen Sinn des Wortes) umgeben. Unterscheiden wir also die *Botschaft*, die eine Information hervorbringen will, das *Zeichen*, das eine Erkenntnis hervorbringen will, und die *Geste*, die alles übrige (das ›Zusätzliche‹) hervorbringt, ohne unbedingt etwas hervorbringen zu wollen. [...] So wird in der Geste die Unterscheidung zwischen Ursache und Wirkung, Motivation und Zielrichtung, Ausdruck und Überredung aufgehoben. Die Geste des Künstlers – oder der Künstler als Geste – sprengt die Kausalkette der Taten nicht, was der Buddhist als *Karma* bezeichnet (er ist kein Heiliger, kein Asket), aber sie verwischt sie, sie wirft sie immer wieder aus, bis ihr Sinn verlorengeht.« (Roland Barthes: *Cy Twombly. Non multa sed multum* (1979), in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1990, S. 165–183, hier S. 168; vgl. auch Vilém Flusser: »Geste und Gestimmtheit«, in: ders.: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Bensheim/Düsseldorf (Bollmann) 1993², S. 7–17, bes. 10 ff.)

In seinen begriffsgeschichtlichen Untersuchungen zum ›Ausdruck‹ hat Hans Ulrich Gumbrecht auf zwei Zäsuren⁷ eines gewandelten Begriffsgebrauchs verwiesen, deren erste für den hier gewählten Zusammenhang zentral ist: Ist Ausdruck im 17. Jahrhundert zunächst bloße »Darstellung von als ›wirklich‹ angesehenen Sachverhalten in verschiedenen Medien«, so kommt »seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die metaphorische Bedeutung des Wortes« auf, die »mit der Objektivierung komplexer ›innerer‹ Gefühle« zu tun hat. Dabei korrespondiert dem Begriff des Ausdrucks als *Ausdruck eines Inneren*, das nach außen, in äußerlich wahrnehmbare Bewegungen bzw. in körperliche Anzeichen umgesetzt wird, eine zweite Redeweise, die »von Subjekten erbrachte Deutungsleistungen den Objekten der Deutung als Ausdruck zuschreibt (›seine Kleidung drückte guten Geschmack aus).«⁸ Der grundlegende Übergang von der älteren rhetorischen hin zur psychologischen Bestimmung des Ausdrucksverständnisses um 1800 ist weder als abrupt-vollständig (vgl. hierzu die Einleitung dieses Bandes) noch als in sich einfach zu charakterisieren: Mit der Erschließung von subjektiver Innenwelt geht eine erhöhte Sensibilität für Ausdrucksnuancen der Objektwelt einher. Das zunehmende Gestaltetsein der menschlichen Lebenswelt bietet hierfür ein weites Feld: Alle Arbeits- und Herstellungsleistungen, die sich bis in die einfachsten Dinge des täglichen Lebens vergegenständlicht haben, lassen sich als Ausdruck eines individuellen und/oder kollektiven Gestaltungswillens, einer Absicht, eines Stils, einer Laune verstehen.⁹ Mit dieser einsetzenden Psychologisierung, auch Anthropomorphisierung hat sich ein immer noch aktuelles Deutungsschema etabliert, das – neben der akademischen Gründung von Ästhetik als Disziplin – zur generellen Ästhetisierung

7 Gumbrecht sieht den zweiten Übergang darin, dass die zur ästhetischen Perspektivierung drängende Psychologisierung durch die wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung während des 19. Jahrhunderts in eine evolutionstheoretische und experimentalpsychologische Perspektive gestellt wird: »War das späte 18. Jahrhundert vor allem fasziniert von jenen Modalitäten des Ausdrucks, in denen das Objektivierte niemals mehr als ein Fragment des auszudrückenden Gefühls sein kann, so verschiebt sich die intellektuelle Energie im 19. Jahrhundert auf eine Unterscheidung, die – erstaunlicherweise vielleicht – vorher nie thematisch geworden war: auf die Unterscheidung zwischen willkürlichen und unwillkürlichen (nicht-intendierten) Akten des Ausdrucks, eine Unterscheidung, die nicht selten in latenter Parallelität mit der zuvor dominierenden Unterscheidung zwischen vollständigem und fragmentarischem Ausdruck (der Gefühle) erscheint. Durch diese Umstellung wird das 19. Jahrhundert zu jener historischen Periode, in welcher der Begriff und das Phänomen des Ausdrucks aus dem diskursiven Feld der Ästhetik in jenes der Psychologie übergehen.« (Hans Ulrich Gumbrecht: »Ausdruck«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhardt Steinwachs/Friedrich Wolfzettel [Hg.]: *Historisches Wörterbuch Ästhetischer Grundbegriffe*, Stuttgart [Metzler] 2000, Bd. I, S. 416–431, hier S. 417) Als Protagonisten nennt Gumbrecht Charles Darwin (*The Expression of Emotion in Man and Animal*, 1872) und Wilhelm Wundt (*Völkerpsychologie*, Bd. I.: *Die Sprache*, 1900).

8 Gumbrecht: »Ausdruck« (Anm. 7), S. 417.

9 Zur kulturellen Transformation der Dinge vgl. Gisela Ecker/Susanne Scholz (Hg.): *UmOrdnungen der Dinge*, Königstein/Ts. (Ulrike Helmer Verlag) 2000; Gisela Ecker/Martina Stange/Ulrike Vedder (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, Königstein/Ts. (Ulrike Helmer Verlag) 2001; Gisela Ecker/Claudia Bregert/ Susanne Scholz (Hg.): *Dinge – Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung*, Königstein/Ts. (Ulrike Helmer Verlag) 2002; Gerd Selle: *Siebensachen. Ein Buch über Dinge*, Frankfurt a. M./New York (Campus) 1997.

der Lebenswelt passt: »Durch die Konstellation wird Ausdruck [...] langfristig ein Zentralbegriff in der sich formierenden philosophischen Ästhetik«,¹⁰ die ihrerseits die Schnittstelle zwischen Subjekten und ihrer vergegenständlichten Lebenswelt bildet: »Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wird die Struktur der Subjektivität konstitutiv für die Semantik des Wortes Ausdruck, denn es soll sich nun vor allem auf die – stets spannungsreiche – Beziehung zwischen der Innensphäre des Subjekts und ihren Objektivierungen richten.«¹¹

Als bemerkenswert kann gelten, dass die überwiegende Zahl der Theoretiker des Ausdrucks vor und um 1800, unter ihnen insbesondere auch Anwälte der Schauspielpraxis (wie etwa Diderot, Lessing oder Engel), die Umkehrbarkeit der Wirkungsrichtung des menschlichen Ausdrucksverhaltens betont: Es kommt nicht nur *Ausdruck* zustande, immer wenn sich ein inneres Gefühl in äußerlich wahrnehmbaren, körperlichen Gesten und Mimiken zeigt; auch ein *Eindruck* lässt sich durch entsprechende äußerlich nachgeahmte Körperhaltungen, Gesichtsausdrücke oder stimmliche Artikulationen erzeugen und in ein inneres Erleben, ein Gefühl umsetzen. Eine solche Vermitteltheit innerer Zustände durch äußere Umstände, Praktiken stellt allerdings keine besondere Einsicht, sondern etwas Allgemein-Gewöhnliches, gleichwohl Grundlegendes dar – in diesem Sinne gehört Medialität zu den wesentlichen Charakteristika aller möglichen Erscheinungen der Kultur.

Zu einer zentralen Redeweise über Medien gehören seit der griechischen Antike die Bilder von Wachstafel und Prägestock. Insofern berühren sich hier die Bedeutungsdimensionen von *Ausdruck* und Medium in vielfacher Weise. Unter Medium und Medialität wird zum einen die Materialität eines Gestaltungsvorgangs (die spezifische Stofflichkeit und ihre Eigenschaften) bzw. die Gestaltbarkeit eines Stoffes (dessen Formier- und Prägbarkeit bzw. Speicherfähigkeit) verstanden, zum anderen aber das Mittel, ein Ziel zu erreichen bzw. das Werkzeug, bestimmte Zwecke und Absichten zu verwirklichen. Gegenüber diesem instrumentell-gegenständlichen Verständnis kann Medium und Medialität darüber hinaus die nicht beherrschbare Vermittlungsqualität in einer Konstellation mit einer Mehrzahl von Faktoren bezeichnen und so die Situationsabhängigkeit und Kontextualität von Vermittlungsprozessen betonen, die nicht mehr auf eine einzige Ursache, einen oder wenige klar berechenbare Akteure zurückführbar sind. Alle diese drei Aspekte einer (eher gefügigen, passiven oder widerständigen) *Materialität*, einer (eher aktiven, intentionalen wie entfaltenden) *Instrumentalität* und einer (komplexen und dezentrierenden) *Vermittlung* können oft an ein und demselben Phänomen aufgezeigt werden.

Das Mediale kommt also in einer je bestimmten Konstellation zustande, es ist auf spezifische Mittel, Materialitäten und Techniken angewiesen und erweist sich als ein für Transformation offenes Geschehen der Erzeugung, Erscheinung, Über-

¹⁰ Gumbrecht: »Ausdruck« (Anm. 7), S. 417.

¹¹ Ebd., S. 419 f.

tragung und Speicherung.¹² Entsprechend der Analyse des Medialen, bei der es nicht um eine besondere Klasse von Gegenständen geht, sondern um eine analytische Perspektive zur Erschließung von medialen Eigenschaften aller möglichen Phänomene, soll im Folgenden Ausdruck als mediales Phänomen betrachtet werden. Lessings *Laokoon* ist deswegen so interessant für eine Bestimmung des konstellativen Charakters der Ausdrucksvaleurs, weil er »mit Text und Bild zwei ›Sphären‹ als unvereinbare Medien von einander« abgrenzt und vergleichend aufeinander bezieht.¹³

Doch zuvor seien zwei Konstellationen betrachtet, die die Reichweite der Ausdrucksdebatten zum einen historisch zwischen dem späten 17. Jahrhundert und dem 20. Jahrhundert abstecken, zum anderen systematisch zwischen Philosophie und Soziologie ansiedeln. Gemeint sind Gottfried Wilhelm Leibniz' Überlegungen zum Verhältnis von Geist und Körper sowie Peter L. Bergers und Thomas Luckmanns wissenssoziologische Rekonstruktion der »Grundlagen« der »Interaktion in der Alltagswelt« in ihrem Wissenschaftsklassiker *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit* von 1966. Der große Bogen, der dadurch historisch gespannt wird, ist zugleich einer des Kursverfalls des Ausdrucksbegriffs von einer Kategorie mit ontologischem Tiefgang (Leibniz) hin zu einer beinahe vernachlässigbaren Marginalie im wissenssoziologischen Diskurs (Berger/Luckmann), die man als nicht in den eigenen Zuständigkeitsbereich fallende Voraussetzung an die philosophische Anthropologie verweist – eine Operation also der Marginalisierung und Externalisierung von problematischen bzw. ungelösten Fragestellungen,¹⁴ die hier in umgekehrter Chronologie, beginnend bei der Wissenssoziologie der 1960er Jahre, betrachtet sei, um so die wissensgeschichtliche Dimension gegenwärtiger Ausdrucksdebatten deutlich zu machen.

12 Erik Porath: *Gedächtnis des Unerinnerbaren. Philosophische und medientheoretische Untersuchungen zur Freud'schen Psychoanalyse*, Bielefeld (transcript) 2005, dort bes. Kap. 6.2.

13 Wolfgang Schäffner: »Topographie der Zeichen. Alexander von Humboldts Datenverarbeitung«, in: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin (Akademie Verlag) 2000, S. 378; mit Hinweis auf Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5/2: *Werke 1766–1769*, hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a. M. (Dt. Kl. Vlg.) 1990, S. 11–206, S. 115 f.

14 Dies lässt sich auch in anderen disziplinären Konstellationen aufzeigen, wie Sigrid Weigel in ihren kritischen Analysen der Emotionsforschung nachgewiesen hat, wo Psychologie und Neurowissenschaft wechselseitig aufeinander verweisen, um ihre jeweiligen grundbegrifflichen, methodologischen und forschungsempirischen Absicherungen zu gewinnen (vgl. Sigrid Weigel: »Pathos – Passion – Gefühl. Schauplätze affekttheoretischer Verhandlungen in Kultur- und Wissenschaftsgeschichte«, in: dies.: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München [Fink] 2004, S. 147–172).

2. Situativität und Objektivierung von Ausdruck in der sozialen Welt (Berger/Luckmann)

In ihrer phänomenologischen Analyse des Aufbaus der sozialen Welt setzen Peter L. Berger und Thomas Luckmann ›Ausdruck‹ als eine grundlegende Kategorie menschlicher Interaktion und Gesellschaft voraus. Als eine der Sprache und Kommunikation vorhergehende Bedingung sind Ausdruck und Ausdrucksvermögen für das Zustandekommen des Sozialen unabdingbar. Das soziale Netz bildet sich aus Bezügen, die nicht nur ein räumliches und zeitliches Aus- und Nacheinander implizieren, also einzelne Entitäten für Beobachter unterscheidbar und relationierbar machen, sondern eben diese Verhältnisse, in denen Einzelwesen vorkommen, für diese selbst mit ihren Komplexitäten sichtbar und thematisierbar werden lassen. Damit eröffnet sich auch die Möglichkeit, als je unterschiedliche Einzelwesen wechselseitig auf einander zu reagieren. Intentionen, Absichten, Erleben, Wünsche, Gedanken, Phantasien und Gefühle kommen so immer schon als soziale Elemente ins Spiel, denn die Genese dieser Innenweltaspekte lässt sich nicht ohne das Feedback der anderen und deren symbolische Vermittlung denken.

Insofern Wissenssoziologie also danach fragt, »wieso und auf welche Weise ›Wirklichkeit‹ in menschlichen Gesellschaften überhaupt ›gewußt‹ werden kann«, muss sie sich dafür interessieren, »auf Grund welcher Vorgänge ein bestimmter Vorrat von ›Wissen‹ gesellschaftlich etablierte ›Wirklichkeit‹ werden konnte.«¹⁵ Wissen wird mithin in Bezug auf mögliche Realisierungen konzipiert; seine tatsächlichen Darstellungen, Verkörperungen, Anwendungen und Wirkungen bedürfen deshalb der Symbolisierung, Kommunikation und Interaktion. Ein dafür grundlegendes Vermögen wird von Berger/Luckmann als Ausdrucksvermögen bezeichnet: »Sprache, ein System aus vokalen Zeichen, ist das wichtigste Zeichensystem der menschlichen Gesellschaft: Ihre Grundlage ist natürlich die dem menschlichen Organismus innewohnende Fähigkeit zu vokalem Ausdruck.«¹⁶ Aber auch anhand von Mimik können die Gegenwärtigkeit, Gemeinsamkeit und Interaktivität der Teilhabe an derselben Situation hervorgehoben werden:

Mein und sein ›Jetzt und Hier‹ fallen zusammen, solange die Situation andauert. Ein ständiger Austausch von Ausdruck findet statt. Ich sehe ihn lächeln, ziehe die Stirne kraus, er lächelt nicht mehr, ich lächle ihn an, er lächelt wieder und so fort. Mein

15 Peter L. Berger/Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie* (New York 1966), Frankfurt a. M. (Fischer) 1969/1986, S. 3.

16 Ebd., S. 39. Weiter heißt es dort: »Aber Sprache beginnt erst, wo der vokale Ausdruck vom unmittelbaren ›Hier‹ und ›Jetzt‹ isolierter subjektiver Befindlichkeit ablösbar geworden ist. Knurren, Grunzen, Heulen, Zischen sind noch nicht Sprache, wenngleich sie, in verbindliche Zeichensysteme integriert, versprachlicht werden können. Die allgemeinen und gemeinsamen Objektivierungen der Alltagswelt behaupten sich im wesentlichen durch ihre Versprachlichung. Vor allem anderen ist die Alltagswelt Leben mit und mittels der Sprache, die ich mit den Mitmenschen gemein habe.« Des Weiteren verweisen Berger/Luckmann zur organologischen Fundierung ihrer ausdrucks-theoretischen Überlegungen auf die Tradition der philosophischen Anthropologie, namentlich auf Helmuth Plessner und Arnold Gehlen.

Ausdruck orientiert sich an ihm und umgekehrt, und diese ständige Reziprozität öffnet uns beiden gleichermaßen Zugang zueinander.¹⁷

Die fortlaufend situative Bestimmtheit des (verbal-, nonverbal- und vorsprachlichen) Ausdrucksverhaltens untergräbt jegliche Vorurteilsbildung über das Gegenüber, denn angesichts der »unmittelbaren, währenden und kompakt wirklichen Präsenz seines subjektiven Ausdrucks« müssen Vorverständnisse, »Schablonen« und »Typisierungen« entsprechend der »kompakten Evidenz der Situation« beständig revidiert werden.¹⁸ Diese Flexibilität von Sprache und Kommunikation sowie die Anfälligkeit des Subjekts für das »Dazwischenkommen«¹⁹ einer wandelbaren Situation kennzeichnen die grundsätzliche Verfassung aller sozialen Interaktion, die gleichwohl auf Typisierungen aufbaut.

Mit Berger und Luckmann lassen sich in einer ersten Ordnung die folgenden Funktionen *von und im Ausdrucksverhalten* unterscheiden: Entäußerung und Vergegenständlichung, Verstetigung und Iterierbarkeit, Ablösbarkeit und Übertragbarkeit, Appellation bzw. Evokation und wechselseitige Modifikation, soziale Verflechtung sowie (stufenweise) Verallgemeinerbarkeit. Der in dieser Weise schon differenzierte Ausdruck kann dann durch eine Reihe von Funktionen *zur Sprache* werden. Dazu zählen die Möglichkeiten der (Selbst-)Distanzierung und -Objektivierung des Ausdrucksgebers ebenso wie die fremdreferentielle Darstellung von Sachverhalten und die selbstreferentielle Darstellbarkeit eines Ausdrucks durch einen anderen. Hinzu kommen die sprachlichen Möglichkeiten der Kategorisierung, Relationierung, Modalisierung und Negation sowie die integrative Zusammenhangsbildung (zu einer Welt) und die poetische Transzendenz, d. h. die imaginative Überschreitung gegebener und Erzeugung möglicher und unmöglicher Welten.

Dieses komplexe Ensemble von Funktionalitäten zielt auf zweierlei: Zunächst geht es Berger/Luckmann, wie bereits gesehen, um das situative Erfassen subjektiver Empfindungen qua affektgesteuertem Ausdrucksverhalten; darüber hinaus aber manifestieren sich das »menschliche Ausdrucksvermögen« in dauerhaften »Objektivierungen« in Form von »Erzeugnissen menschlicher Tätigkeit«:

Zum Beispiel kommt das subjektive Gefühl von Zorn in der Vis-à-Vis-Situation direkt in mancherlei physischen Merkmalen zum Ausdruck: Mienenspiel, Ausfallstellung des Körpers, bestimmte Bewegungen der Arme und Füße und so weiter. Diese Anzeichen für Zorn sind faßbar, »während« die Vis-à-Vis-Situation andauert. Deshalb bietet sie die optimale Möglichkeit, zum Anderen als Subjekt Zugang zu erlangen. Solche Ausdrucksbewegungen sind allerdings nicht fähig, die leibhaftige Gegenwärtigkeit der Vis-à-Vis-Situationen zu »überdauern«. Zorn kann jedoch mittels einer Waffe vergegenständlicht, beziehungsweise objektiviert werden. [...] Das Messer als Objekt drückt den Zorn meines Feindes aus.²⁰

17 Ebd., S. 31.

18 Ebd., S. 33.

19 Ebd., S. 34.

20 Ebd., S. 36 f.

Gegen dieses Modell des intersubjektiven Ausdrucksverhaltens, das letztlich bei einer Auffassung von »Zeichengebung« als intentionaler, wenn auch der intersubjektiven Dezentrierung ausgesetzten Objektivierung²¹ landet, lassen sich allerdings zahlreiche Einwände vorbringen, die darauf zielen, dass eine theoretisch grundlegende Zeichenkonzeption sich nicht auf subjektzentrierte und intentionalistische Aspekte reduzieren lässt. Stattdessen wären rezeptionsästhetische, medienwissenschaftliche wie auch gebrauchstheoretische Ansätze stark zu machen, die von der These ausgehen, dass Zeichen alles ist, was sich *als* Zeichen interpretieren und verwenden lässt, unabhängig davon, ob Zeichenurheber oder Zeichenursache sich identifizieren lassen. Anstelle einer differenzierten Kritik des Ansatzes von Berger und Luckmann soll hier zumindest in Frage gestellt werden, dass die »Fülle von Anzeichen« für Ausdruck nur als »Symptome für den Subjekt-Charakter des Anderen«²² und dass die »Wechselbeziehungen«²³ allein interpersonal zu lesen sind. Die hier unternommenen Überlegungen plädieren vielmehr dafür, den offenen und determinierenden, flexiblen und fixierenden, transitorischen und verstetigenden, subjektivierenden und objektivierenden Charakter in Relation zu nicht-personalen, systemischen und transsubjektiven Aspekten zu setzen, von denen komplexe Situationen in kulturellen Milieus immer mitgeprägt sind. Dieser Kontextualismus von Gebrauchsweisen, wie man im Anschluss an den späten Wittgenstein formulieren kann, und die Frage nach den Realisierungen von Ausdruck radikalisieren die Problematik einer Bestimmung der Bedeutung aller möglichen Ausdrucksphänomene. Der Verweis auf eine naturale Basis von Ausdrucksphänomenen in der Körperlichkeit der ausdrucksgebenden Instanzen sollte dementsprechend nicht auf anthropologische Fragestellungen verkürzt werden. Damit kommt die Frage nach einer ontologischen Perspektive ins Spiel. Eine solche kennzeichnet Leibniz' Überlegungen zu Ausdruck bzw. Expression, wie er sie u. a. im Briefwechsel mit Antoine Arnauld (1678) formuliert hat. Diese ontologische Perspektive birgt jedoch ihre eigenen Schwierigkeiten, wie nun zu zeigen ist.

3. Ausdruckswert und Lesbarkeit der Welt (Leibniz mit Blumenberg)

»une chose exprime une autre« (Leibniz)

Folgt man Hans Blumenbergs Überlegungen zur »Lesbarkeit der Welt« – bzw. zu ihrer historisch nachzeichenbaren Einbuße an Lesbarkeit –, so unterliegt das Welterschaffungsmodell der Lesbarkeit seit Beginn der frühen Neuzeit einer gravierenden

21 »Das Zeichen kann von anderen Objektivierungen dadurch unterschieden werden, daß es ›ausdrücklich‹ ein Hinweis auf subjektiv Gemeintes sein soll. Selbstverständlich lassen sich alle Objektivierungen als Zeichen verwenden, auch wenn sie ursprünglich nicht dazu bestimmt waren.« (Ebd., S. 38.)

22 Ebd., S. 31 f.

23 Ebd., S. 32.

Transformation.²⁴ Blumenberg macht darauf aufmerksam, dass in diesem Zeitalter der Entdeckungen der »Standort des Weltbetrachters in Bewegung geraten« ist, »wie die Erde im Sonnensystem durch Kopernikus und Galilei«, und dementsprechend würden raumgreifende Bewegungsweisen für die Welterfahrung als wesentlich angesehen: »Dem, was die Welt ist, wird das Grundverhalten der Reise zum angemessenen Typus, zum Muster, unter dem ›das Leben‹ selbst und als ganzes begriffen werden kann.«²⁵ Zu dieser räumlichen Bewegung – und zur in Bewegung geratenen Räumlichkeit – muss eine Verzeitlichung der Erfahrung hinzutreten, will man Welt als sinnhaftes Ganzes auffassen, so wie es der Theodizee-Verfechter Leibniz vertreten hat: »hier sei mehr Vernunft, als man glaubt. Man müsse nur der elementaren Selbstverständlichkeit der räumlichen Perspektivität die weniger zugängliche der temporalen Optik hinzufügen.«²⁶ Damit sei grundsätzlich die Möglichkeit eröffnet, Geschichtlichkeit philosophisch ernst zu nehmen, auch Wandel im Sein anzuerkennen. Leibniz habe, um die »Indifferenz der Unendlichkeit« des Raumes und der Zeit zu bestreiten, den Entwicklungsgedanken in die Weltbetrachtung eingeschrieben: »Sinnvoll ist Unendlichkeit nur dort, wo sie den Rahmen für einen Sinnzuwachs, als Entwicklung, Annäherung oder Fortschritt, vorgibt.«²⁷

Diese temporale Mobilisierung der Welt in ihren Grundfesten zeitigt jedoch destruktive Konsequenzen für die Lesbarkeit der Welt, wird doch die Beziehung zwischen Sache und Zeichen, zwischen der Welt, wie Gott sie geschaffen hat, und ihrem Ausdruck, durch den wir sie wahrnehmen, instabil. Zuvor war die Lesbarkeit der Welt gewährleistet durch einen *deus calculans* und gekennzeichnet durch ein »Bedürfnis« der Menschen, Gott in seinen Werken bzw. die Welt in ihrem Ausdruck zu erkennen. In Blumenbergs Perspektive erscheint das Denkmodell der Lesbarkeit orientiert am anthropologischen Modell des wechselseitigen Verstehens von Personen: »Denn diese [Lesbarkeit] setzt das Verhältnis einer Person in ihrem möglichen Ausdrucksverhalten zu anderen Personen voraus, den Weltgrund also als extrovers und expressiv, beide Seiten als geeinigt oder zu vereinigen in ihrem Bedürfnis nach Kenntnis voneinander, Verkehr miteinander.«²⁸

24 Hahn und Pethes konstatieren für die Analysen des 18. Jahrhunderts »die angesichts der methodischen Unterschiede frappierenden strukturanalogen Beschreibungen bei Michel Foucault (›Ende des Zeitalters der Repräsentation‹), Reinhart Koselleck (›Sattelzeit‹) und Niklas Luhmann (›funktionale Ausdifferenzierung‹)« (in: Torsten Hahn/Nicolas Pethes: »Kontingenz und Steuerung: Perspektiven auf eine funktionale Dimension der Literatur um 1800«, in: Torsten Hahn/Erich Kleinschmidt/Nicolas Pethes (Hg.): *Kontingenz und Steuerung. Literatur als Gesellschaftsexperiment 1750–1830*, Würzburg (Königshausen&Neumann) 2004, S. 7–12). Man darf zu dieser Vergleichsreihe noch Hans Blumenberg (zu den Verluststufen der ›Lesbarkeit der Welt‹ s. u. die folgenden Passagen) und Odo Marquard (Transzendentaler Idealismus, romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse [1962], Köln (Dinter) 1987) hinzufügen.

25 Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt* (1981), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) ⁴1999, S. 108.

26 Ebd., S. 121.

27 Ebd., S. 122.

28 Ebd., S. 122 f.

Als »Instanz der Garantie« geordneter Verhältnisse in der Welt hebt der göttliche Entscheider die eben genannte Notwendigkeit der zu leistenden Vermittlung zwischen der Welt und ihrem ›Leser‹, zwischen Gott und Mensch zugleich aber wieder auf. Denn wenn jede Erscheinung der Welt aus dem göttlich garantierten Sein gesetzmäßig ableitbar ist, bedarf es keines Verstehens und damit auch keines zu erkennenden Ausdrucks eines zu decodierenden Sinns:

Daraus folgt aber die Unbedürftigkeit beider Seiten nach Mitteilung. Jede der Wahrheiten dieser Welt ist im Prinzip eine ableitbare, auch wenn sie im endlichen Intellekt nur den Status einer *vérité de fait* haben kann. Dadurch ist zwar das Faktische das Ärgerliche, dieses jedoch nur vorläufig und nicht seiner annäherungsfähigen Natur nach. Wie auch immer: Als *Deduktion* ist es prinzipiell nicht *Expression*.²⁹

Angesichts dieser Paradoxie muss Leibniz, der die Einzigkeit und die Unendlichkeit der Welt zusammenzudenken versucht, also eine Antwort auf das Problem geben, wie die Göttlichkeit der Schöpfung mit der sich zeigenden Unvollkommenheit, ja Sinnlosigkeit der Welt vereinbar sein kann. Auch wenn die Welt insgesamt wie in ihren Details als in sich stimmig und rechtfertigbar erscheinen mag, so lässt sich weder aus ihrer spezifischen Beschaffenheit noch aus ihrer bloßen Existenz etwas ableiten, was als Hinweis auf eine ihr vorausgehende Absicht gedeutet werden könnte:

Insofern sie [die Welt] also dennoch und überhaupt existiert, behält sie auch als beste der möglichen ihre Kontingenz. Als einziges ihrer Prädikate bleibt Existenz nicht-rational. Doch kann sie eben darin nicht Aspekt eines Willens sein, der das Faktum zum Ausdruck machte und an ihm eine Qualität der ›Lesbarkeit‹ zuließe.³⁰

Wenn also die Lesbarkeit der Welt voraussetzt, dass ihre Existenz als Ausdruck eines göttlichen Willens fungiert, so ist hier ein Ausdrucksbegriff am Werke, der die mögliche Verständlichkeit aus einem Modell interpersonaler Kommunikation ableitet und dementsprechend an einen Urheber des Ausdrucks appelliert. Wenn hingegen eine Unlesbarkeit der Welt postuliert wird, dann geht damit nicht nur der Verlust jeglichen Ausdruckswertes von Welt einher, sondern auch der Verlust ihrer Adressierbarkeit: »Der Grund ist, daß an ihr jeder Rest möglicher Ausdrucksqualität getilgt ist, was immer bedeutet, auf sich brauche man nicht zu beziehen, was sich derart von selbst verstehe.«³¹ Der Mensch kann sich also nicht als Gegenüber einer sich zum Ausdruck bringenden Welt, d. h. nicht als Adressat oder Leser einer Weltordnung begreifen. Diese Unbedeutsamkeit der Welt im Ganzen schließt jedoch die Wiedereinführung des Ausdrucks innerhalb der Welt nicht aus: Bei der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Körper und Seele, physischer und psychischer Welt, *res extensa* und *res cogitans* greift Leibniz auf den Ausdrucksbegriff zurück.

²⁹ Ebd., S. 123.

³⁰ Ebd., S. 124 f.

³¹ Ebd., S. 125.

Um nämlich Determination und Eigenwesentlichkeit der unterschiedlichen Substanzen, d. h. strikte, ununterbrochene Kausalität der materiellen Welt einerseits und Selbstbestimmtheit der Seele bzw. des Geistes andererseits miteinander zu vereinbaren, bedarf es einer Vermittlung zwischen körperlicher und geistiger Welt, die den Substanzen-Dualismus eines Descartes zu überwinden gestattet. Einen solchen Versuch unternimmt Leibniz mit der Einführung der Monaden, die nicht ausgedehnte, also unteilbare und unvergängliche Substanzen darstellen, welche ihre Individualität dadurch gewinnen, dass sie zueinander in unterschiedlicher Position stehen und sich wechselseitig perzipieren, während die Relationalität aller Monaden zueinander ihre allgemeine Grundverfassung ist, nämlich einander zu repräsentieren oder auszudrücken.³²

Wenn man die Bedeutung von Leibniz' Grundbegriff der Monade zu bestimmen versucht, sieht man sich vor die Schwierigkeit gestellt, an die Grenze der Logik getrieben zu werden, denn die Monade ist eine in sich paradoxe Bestimmung: Sie ist Einheit und Unterschied, sie ist Eines und Vielheit, sie ist ein Unausgedehntes (mathematischer Punkt) und bildet Konstellationen (Räumlichkeit), sie ist Nichts und Alles, Null und Eins, Zeichen und Bezeichnetes, Begriff und Gegenstand, unvergänglich und sich entwickelnd, »zugleich Ausdruck der Welt und Realität dieser Welt«.³³ Für den Begriff des Ausdrucks bedeutet dies, dass Ausdruck erstens relational, also als eine Verhältnisbestimmung, gedacht wird, die sich zweitens nicht auf einfache Ursache-Wirkung-Folgen reduzieren lässt, sondern in letzter Hinsicht eine unendliche Komplexität repräsentiert. Weit entfernt davon, einer physikalischen Kausalität zu unterliegen, handelt es sich eher um »ein Signifikationsverhältnis, welches die Seele auf den Körper bezieht, den Körper zum Buchstaben der Seele macht«.³⁴

Wenn Leibniz die Seelen als Monaden auffasst, dann lässt sich ihr Verhältnis zu Körpern, zu ihrem eigenen wie auch zu anderen, als das von Identität *und* Differenz bestimmen:

Ich hatte gesagt, daß die Seele von Natur aus das ganze Universum in gewissem Sinne und gemäß der Beziehung ausdrückt, die die andren Körper zu dem ihrigen haben, und daß sie demnach die Vorgänge, die sich in den Teilen ihres Körpers abspielen, unmittelbar wiedergibt. Sie wird daher kraft der Gesetze der Beziehungen, die ihr wesentlich sind, bestimmte außergewöhnliche Bewegungen der Teile ihres Körpers in

32 Vgl. die Passagen bei Gottfried Wilhelm Leibniz: »Aus dem Briefwechsel zwischen Leibniz und Arnauld: 4. Brief von Leibniz an Arnauld« (September 1687), in: ders.: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, übers. v. Arthur Buchenau u. hg. v. Ernst Cassirer, Hamburg (Meiner) 1906/21924/31966, Bd. II, S. 189–257, hier S. 234–236.

33 Rafaël Pividal: *Leibniz oder der bis ins Paradox getriebene Rationalismus* (1972), in: François Châtelet (Hg.): *Geschichte der Philosophie*, Bd. III: *Die Aufklärung* (18. Jahrhundert), Frankfurt a. M./Berlin/Wien (Ullstein) 1974, S. 188.

34 Ebd., S. 194. Pividal ruft noch andere Darstellungsverfahren für das Verhältnis von Körper und Seele auf: »Der Körper ist eine Art Bild der Seele. Er ist graphisch, physisch, dynamisch Ausdruck jener Seele. Der Körper ist eine Karte oder vielmehr ein Atlas der Seele, in welchem abwechselnd dessen geographischer, menschlicher und physischer Aspekt dargestellt ist.« (Ebd., S. 192.)

besonderer Weise ausdrücken; in diesem Falle sagen wir, daß sie Schmerz empfindet.³⁵

Entscheidend ist für Leibniz dabei die Positionalität³⁶ jeder einzelnen Monade zu allen anderen und die sich aus den Relationen ergebenden komplexen Bezüglichkeiten:

Und es gilt zu verstehen, daß die Seele einen Körper hat, weil es eine Unendlichkeit von Monaden gibt, und weil jede Monade diese Unendlichkeit auf ihre Weise ausdrückt, da jede von ihnen eine bestimmte Position einnimmt. Der Körper ist also wesentlich das Resultat einer Position (im topologischen Sinne des Begriffs).³⁷

In seiner Korrespondenz mit Antoine Arnauld formuliert Leibniz, was er »unter dem Worte ›ausdrücken‹ (exprimer) verstehe«:

Eine Sache ›drückt‹ – nach meinem Sprachgebrauch – ›eine andre aus‹, wenn eine beständige und geregelte Beziehung zwischen dem besteht, was sich von der einen und von der andren aussagen läßt. So drückt eine perspektivische Projektion ihr zugehöriges geometrisches Gebilde aus. Diese ›Expression‹ nun ist allen Formen gemeinsam und bildet den obersten Gattungsbegriff, wovon die natürliche Perzeption, die sinnliche Empfindung und die intellektuelle Erkenntnis Unterarten sind.³⁸

Leibniz' Konzept der ›Expression‹ richtet sich also gegen ein kausal-deterministisches Modell, analog zu einem mechanistischen Kraftübertragungsmodell. Stattdessen zielt er auf eine Regelmäßigkeit, die zwischen zwei Phänomenen herrscht – genauer noch: die von der Beziehung zwischen diesen Phänomenen ausgesagt werden kann – die also nicht als solche, ohne ihre sprachliche oder symbolische Darstellung überhaupt zu konstatieren ist. Auch Leibniz' Erläuterung, man möge sich Ausdruck als »perspektivische Projektion« vorstellen, verweist auf ein mathematisches Verfahren, das sich einer grundlegenden Symbolisierung verdankt. Denn alles, was ein »geometrisches Gebilde« überhaupt nur sein kann, ist schon Ergebnis einer symbolischen Erfassung und Übertragung von Punkten des (natürlichen) Raumes in ein mathematisches Verfahren, das mit Symbolen operiert und dabei bestimmten Regeln der Verknüpfung folgt. Wenn Leibniz unter dem gemeinsamen »Gattungsbegriff« *Expression* »die natürliche Perzeption, die sinnliche Empfindung und die intellektuelle Erkenntnis« zusammenfasst, dann bedeutet das, dass die Verhältnisse zwischen einem Objekt und einem Subjekt (also z. B. zwischen »geometrischem Gebilde« und »perspektivischer Projektion«) sich nicht nur dann verändern, wenn Objekte und Subjekte durch andere ausgetauscht werden, sondern auch, wenn sich der Aspekt ändert, unter dem die Beziehung sich darstellt. Denn ein und dasselbe Objekt kann im Subjekt in unterschiedlicher Weise zur Darstellung kommen: Die natürliche Perzeption unterscheidet sich von der sinnlichen

35 Leibniz: »Aus dem Briefwechsel« (Anm. 32), S. 232.

36 Michel Serres spricht von einer ganzen »Topologie« bei Leibniz.

37 Pividal: *Leibniz* (Anm. 33), S. 194.

38 Leibniz: »Aus dem Briefwechsel« (Anm. 32), S. 233.

Empfindung und diese wiederum von der intellektuellen Erkenntnis, weil sie jeweils andere Aspekte des Objekts zur Darstellung bringen. Der Ausdruck hängt also immer auch vom jeweiligen Verfahren der Darstellung ab, man könnte sagen: von der Perspektive der Betrachtung, auch wenn er nicht unabhängig von seinem jeweiligen Objekt ist. Die Willkür der Darstellungsmöglichkeiten wird also durch die objektive Konstellation eingeschränkt und durch die Wahl der Regeln, nach denen sich das Verfahren der Darstellung richtet, kontrollierbar oder zumindest nachvollziehbar.

Diese Auffassung vom Ausdruck ist im Leibnizschen Denken eingebunden in eine allgemeine Lehre der Bezüglichkeit aller Dinge zueinander, die sich einerseits als eine relationale Ontologie der Substanzen (Monaden), andererseits als eine Physik der Beeinflussung aller Körper untereinander darstellen lässt:

Nun findet diese Expression überall statt, weil alle Substanzen mit einander übereinstimmen und eine entsprechende Änderung erfahren, sobald die geringste Änderung im Universum vor sich geht, eine Veränderung, die indes bald mehr bald weniger bemerkbar ist, in dem Maße, als die Körper, in denen sie sich vollzieht und ihre Tätigkeiten eine größere oder geringere Beziehung zu unserem eigenen Körper haben.³⁹

Aber auch hier sieht man die Eingebundenheit von ontologischen und physikalischen Modellen in eine erkenntnistheoretische Problematik, denn die Frage der Beziehung anderer zum eigenen Körper gibt den Rahmen dafür ab, wie die anderen in dem eigenen Körper ihren Ausdruck finden.

Die Bezüglichkeit aller Dinge nach dem Grundsatz »une chose exprime une autre«⁴⁰ herrscht dementsprechend auch zwischen Körper und Seele:

Nun entsprechen allen Bewegungen unseres Körpers bestimmte mehr oder weniger verworrene Perzeptionen oder Gedanken unsrer Seele, also wird auch diese, sowie jede andre Substanz meiner Ansicht nach ein gewisses Bewußtsein von allen Bewegungen im Universum besitzen, sie perzipieren oder ausdrücken.⁴¹

Der Begriff des Bewusstseins kann hier also durch die Begriffe Perzeption bzw. Ausdruck erläutert werden, jedenfalls als die Repräsentation einer Beziehung, in der ein Körper zu anderen Körpern steht, die auf ihn wirken und auf die er wirkt.⁴² Aber es gibt eine Unendlichkeit an Abstufungen in der Bewusstheit und im Ausdruck, was zugleich bedeutet, dass es mehr oder weniger klares Bewusstsein sowie unendlich kleine, nahezu unmerkliche Grade des Ausdrucks gibt, mit denen etwas bewusst sein kann:

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Leibniz: »Aus dem Briefwechsel« (Anm. 32), S. 233 f.

42 Dies ist noch nicht identisch mit dem Bewusstsein für diesen Körper selbst, also Selbstbewusstsein im engeren Sinne, das Leibniz ja für vernünftige Wesen vorbehält. Dieser Begriff von Bewusstsein ist also zunächst einmal ein Reflex auf die allgemeine Bezüglichkeit, in der ein Körper steht, auf etwas, das er qua Repräsentation selbst verkörpert: Jeder Körper ist in seinem Sein zunächst nichts anderes als ein Reflex seiner Beziehung zu allen anderen Körpern – und in manchen Fällen zusätzlich Reflexion seiner Beziehung zu sich selbst.

Allerdings vermögen wir nicht alle Bewegungen unsres Körpers deutlich zu apperzipieren, so z. B. die der Lymphe. Aber es liegt hier [...] wie beim Geräusch des Meeres, bei dem ich doch eine gewisse Perzeption von der Bewegung jeder einzelnen Welle haben muß, um das Gesamtergebnis zu apperzipieren. So nehmen wir auch ein verworrenes Gesamtergebnis aller Bewegungen, die in uns vorgehen, wahr, da wir aber an diese innerliche Bewegung gewöhnt sind, so apperzipieren wir sie nur dann distinkt und mit Bewußtsein, wenn, wie in den Anfängen der Krankheiten, eine bedeutungsvolle Änderung eintritt.⁴³

Leibniz' Rede von den *petites perceptions* in diesem Zusammenhang meint auch, dass es Ausdruckswerte unterhalb des klaren und distinkten Bewusstseins gibt.⁴⁴

Am problematischen Verhältnis von Körper und Geist bzw. Leib und Seele, das sich aus der dualistischen Zwei-Substanzen-Lehre Descartes ergibt, erweist sich das Leibnizsche Denken der Monaden als differenziert. Wenn Körper bzw. die Materie, aus der sie bestehen, substantiell sind, also auf unteilbaren, unvergänglichen Substanzen aufbauen, dann können diese laut Leibniz' Analyse nicht ausgedehnt sein, sondern müssen als Punkte (im mathematischen Verständnis als unausgedehnte Entitäten) gedacht werden. Damit sie aber nicht nichts sind, werden sie als Kraftzentren konzipiert, die ein Potential zur Entwicklung in sich tragen. Auch den Seelen, die mit Leibniz als von Gott geschaffene »vorstellende Substanzen« gedacht werden müssen (denn nur so sind sie unvergänglich), wird dieses Potential zugeschrieben und damit eine »Entelechie«⁴⁵, sich ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten entsprechend zu entwickeln. Ihre eigentliche Charakteristik besteht aber darin, »vermöge ihrer eigenen Gesetze und gemäß dem natürlichen Wechsel ihrer Gedanken und Vorstellungen all das zum Ausdruck [zu] bringen, was sich im All der Körper ereignet«.⁴⁶ Damit erklärt Leibniz das Konstellative des Ausdrucks zu einem fundamentalen Charakteristikum seiner Ontologie der Substanzen. Monaden heißen sie genau deswegen, weil es dieses konstellative Moment ist, das jede dieser Substanzen im Verhältnis zu allen anderen individualisiert und einzigartig macht.

Gegen den kartesischen Substanz-Dualismus denkt Leibniz also den Zusammenhang der unterschiedlichen Substanzen als Entsprechung, als Einklang, als Ausdruck und Repräsentation. Die eine Substanz mit der anderen auf solche nicht-kausale, aber regelhafte Weise in einen Zusammenhang zu bringen, scheint letzt-

43 Leibniz: »Aus dem Briefwechsel« (Anm. 32), S. 233 f.

44 Leibniz zeigt sich durchaus beeindruckt von der empiristischen Idee der Vermittlung der Erkenntnis durch den Körper resp. seine Sinnesorgane: »Da wir nun die andren Körper nur vermittels der Beziehung apperzipieren, die sie zu dem unsren haben, so durfte ich mit Recht sagen, daß die Seele die Vorgänge in unsrem Körper besser zum Ausdruck bringt. Denn die Trabanten des Saturn oder des Jupiter kennt man doch nur gemäß einer Bewegung, die in unsren Augen vor sich geht.« (Ebd., S. 234.)

45 Leibniz' Ontologie der Substanzen als unteilbarer und damit unvergänglicher Wesenheiten bedeutet, dass »jede körperliche Substanz eine Seele oder zumindest eine Entelechie haben muß, die der Seele analog ist«, welche also ihre »Einheit« zum Ausdruck bringt und auf die »Erhaltung der Formen« hinausläuft! (Ebd., S. 244 f.)

46 Ebd., S. 237.

lich aber nur durch den Schöpfergott gerechtfertigt zu sein. Nicht umsonst führt Leibniz im Zusammenhang dieser Argumentation den Gottesbeweis:

[Der] Schönheit des Universums würdig, ja in gewisser Weise notwendig [scheint] zu sein, [daß] alle Substanzen in gegenseitiger Harmonie und Verknüpfung stehen, und alle in sich dasselbe Universum zum Ausdruck bringen, sowie ihre gemeinsame allumfassende Ursache, d. h. den Willen ihres Schöpfers und die Verfügungen und Gesetze, die er gegeben hat, damit sie sich aneinander in der bestmöglichen Weise anpassen. Auch ist diese wechselseitige Entsprechung der verschiedenen Substanzen – die im strengen metaphysischen Sinne nicht aufeinander einwirken können, und die dennoch mit einander derart übereinstimmen, als ob sie auf einander einwirkten – *einer der überzeugendsten Beweise für die Existenz Gottes* d. h. einer gemeinsamen Ursache, die jede einzelne Wirkung stets gemäß ihrem Gesichtspunkte und ihrer Fähigkeit ausdrücken muß. Sonst würden die Phänomene der verschiedenen Geister nicht mit einander in Einklang stehen, und es würde ebenso viele Systeme wie Substanzen geben; oder aber es wäre ein bloßer Zufall, wenn sie zuweilen mit einander übereinstimmen. Der ganze Begriff, den wir von einer zeitlichen und räumlichen Ordnung haben, gründet sich auf diese Übereinstimmung.⁴⁷

Damit landet Leibniz' Philosophie bei einer grundsätzlichen Widersprüchlichkeit: Einerseits treibt sie der Welt ihre Ausdruckhaftigkeit und damit ihre Lesbarkeit aus (Blumenberg), andererseits postuliert sie Ausdruck, Projektion, Repräsentation, Entsprechung, Einklang und Harmonie als deren ontologische Grundverfassung aus metaphysischer Begründung. Da im Zuge der aufklärerischen Kritik eine theologische Begründung der empirischen Welterforschung und -deutung immer weniger überzeugt, verfällt die metaphysische Rückversicherung zunehmend. Aber dies schließt säkulare Deutungen nicht aus. Ganz im Gegenteil erlebt beispielsweise die Physiognomik zum Ende des 18. Jahrhunderts eine Konjunktur – und damit ein Festhalten an der Idee der Lesbarkeit der Welt in ihren Erscheinungen – weit über das theologisch inspirierte Werk Lavaters hinaus. Auch die Goethesche Morphologie oder die von Hegel verspottete, jedoch ungeheuer populäre Phrenologie Galls zeugen von dieser Begeisterung für die Möglichkeiten der Ausdeutung mannigfaltiger Phänomene der Natur. Die medientechnischen Voraussetzungen wie auch die begriffliche Architektur solcher Deutungsansprüche hat Hans Blumenberg hervorgehoben:

Die Herstellung von Lesbarkeit ist ein Phänomen, das eng mit der Interpretation des Wirklichen vom Möglichen her zusammenhängt. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß die Qualität des Ausdrucks, des Physiognomischen, nur verstanden werden kann aus der Signifikanz der Mittel als ihrer Unwahrscheinlichkeit im Medium ihres Auftretens. Die Welt hatte ihre Ausdrucksqualität gewonnen durch die Annahme des dahinter stehenden Willens zur Selbstmitteilung. Die neue Herstellung von Lesbarkeit folgt dem Zeitalter der Entdeckungen und optischen Instrumente nach; sie ist nicht nur Verfeinerung sprachlicher Mittel, Steigerung ihrer Genauigkeit, sondern dem zuvor schon das Heraustreten der Sache aus dem Umfeld der Selbstverständlich-

47 Ebd., S. 237 f.

keit. Das ist es, was ihre Beschreibbarkeit herstellt wie auch den Reiz, sie zur Sprache zu bringen.⁴⁸

Dieser pointierte Zusammenhang zwischen einer Aufmerksamkeit für das Mediale und der »neue[n] Herstellung von Lesbarkeit« im 18. Jahrhundert stellt für den Leibniz-Leser Lessing die Folie dar, auf der er seine Überlegungen zur Begründung der Ästhetik anstellt.

4. Lessings Ästhetik des Ausdrucks zwischen Sympathielehre und Geld-/Werttheorie

Gotthold Ephraim Lessing, ein Kenner der zeitgenössischen philosophischen Diskussion, der sich mit den Positionen von Spinoza und Leibniz eingehend auseinandergesetzt hat, entwickelt seine Dramatik und Ästhetik aus je spezifischen, historisch konkretisierbaren Konstellationen, besonders aber aus einer Situation,

in der Verbindlichkeiten mit ihrer Auflösung, ›Personen‹ mit der Fragwürdigkeit ihrer ›Rolle‹, Erwartungen mit der Unbestimmtheit ihrer Adresse, Aktionen mit ihren ungewissen Folgen konfrontiert werden und einzelne Kommunikationen wie Variationen auf ihre eigene Unwahrscheinlichkeit erscheinen.⁴⁹

Folglich geht es Lessing darum, »kontingente Ereignisse berechenbar, unwahrscheinliche Kommunikationen erwartbar, insuläre Affekte mitteilbar zu machen, kurz: in einer Welt des Zufalls Verbindlichkeiten zu garantieren«.⁵⁰ Und so zielt seine Ästhetik darauf, »Affekte mit Affekten, Leidenschaften mit Leidenschaften« auszusteuern – z. B. mit der Figur des Theaters im Theater –, um so Bühnengeschehen und Publikum in eine »Selbstverwechslung, eine Illudierung des sozialen Verkehrs« hineinzuziehen, »die das Reflexiv-Werden aller Relationen garantiert«.⁵¹ Die Erfahrung des Verlusts von Selbstverständlichkeit der Welt findet also nicht nur im philosophischen Denken ihren Widerhall, sondern bildet eine Voraussetzung für die Erfahrung der sich im Umbruch befindlichen Gesellschaft und d. h. der sich bildenden bürgerlichen Welt des 18. Jahrhunderts. Für diese Situation entwickelt Lessing seine Theaterstücke sowie seine Schauspielkonzeption und bemüht sich um die Ausarbeitung einer entsprechenden Ästhetik.

Lessing arbeitet seine Ästhetik in Auseinandersetzung mit vorhergehenden Theorieangeboten und in Kenntnis der kursierenden künstlerischen Praktiken aus. So entfaltet er seine Theaterkonzeption mit Bezug auf die antike, die ältere deutsche, die englische und vor allem die französische Schauspieltradition, was ihm die

48 Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt* (Anm. 25), S. 164.

49 Joseph Vogl: »Sympathie und Symbolik bei Lessing«, in: Torsten Hahn/Erich Kleinschmidt/Nicolas Pethes (Hg.): *Kontingenz und Steuerung. Literatur als Gesellschaftsexperiment 1750–1830*, Würzburg (Königshausen&Neumann) 2004, S. 49–64, hier S. 55.

50 Ebd.

51 Ebd.

Schlüsselstellung nicht nur für die deutsche, sondern für die europäische kulturgeschichtliche Entwicklung im 18. Jahrhundert zuweist. Dies gilt auch für die Frage nach dem Ausdruck in der Schauspielkunst:

Lessing hatte in seinem *Auszug aus dem »Schauspieler« des Herrn Remond von Sainte Albine* (1754) vorgeschlagen, den schauspieltechnischen Grundsatz, sich zuerst in einen bestimmten seelischen Zustand zu versetzen und diesen sodann durch sinnfällige Kennzeichen »einigermaßen« auszudrücken, gänzlich umzukehren. Der Schauspieler sollte »alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken«, auf eine gewisse mechanische und regelgeleitete Art erlernen und trainieren, um sein Ausdruckspotential zu erkunden, abrufbar zu halten und gezielt einzusetzen. Er sollte nicht zu geforderten Leidenschaften die Geste suchen, sondern Gesten in ihrem Ausdrucksspektrum durchspielen, um in seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen differenzierte Ausdruckswerte hervorbringen zu können. Obwohl Lessing in traditioneller Terminologie eine über erste Fragmente nicht hinausgelangte *körperliche Beredsamkeit* in Aussicht gestellt hat, hatte er von der Problemstellung her bereits den Übergang zu einer Ausdrucksemiotik jenseits der Tradition einer rhetorisch codifizierten Gestensprache vollzogen.⁵²

Auf der Suche nach anthropologisch plausiblen Grundannahmen für eine solche Situation der sich wandelnden Konventionen beruft sich Lessing in seiner *Laokoon*-Schrift auf die äußerst erfolgreiche, wenige Jahre zuvor erschienene *Theory of Moral Sentiments* (1759) von Adam Smith. Ihr entnimmt er einen für seine Zwecke brauchbaren Grundsatz: »Alle Empfindungen und Leidenschaften [...], mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.«⁵³ Mit diesem Grundsatz zielt Smith sowohl auf das Verhältnis zwischen Schmerzempfindung und -ausdruck als auch auf das zwischen dem Schmerz Empfindenden und dessen Beobachter. Dabei macht er auf die differierenden Umstände aufmerksam, denen der Beobachter und der Schmerz Empfindende jeweils ausgesetzt sind. So mag zwar eine Ähnlichkeit im Gefühl auf Seiten des Beobachters bzw. des Zuschauers im Theater vorliegen, wenn er sich in den Beobachteten hineinversetzt, aber die unmittelbare Empfindung des Schmerzes fehlt doch. Diese Differenz im Erlebnis kann dazu führen, dass die Diskrepanz zwischen dem Ausdruck des Schmerzes einerseits und dem durch Sympathie erregten Mitgefühl andererseits als Unangemessenheit beurteilt wird, so dass Sympathie in Verachtung umschlägt:

52 Franz: »Von der Ausdrucksemiotik zur Physiologie« (Anm. 5), S. 546.

53 Lessing: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Anm. 13), S. 43; vgl. den dort gegebenen Hinweis auf Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments*, London 1761, Part I, sect. 2, chapter 1, S. 41. Smith führt sein Prinzip zur Charakterisierung zwischenmenschlicher Beziehung unter dem Begriff Sympathie ein: »Das Wort ›Sympathie‹ kann [...] ohne Verstoß gegen den Sprachgebrauch dazu verwendet werden, um unser Mitgefühl mit jeder Art von Affekten zu bezeichnen.« (Adam Smith: *Theorie der ethischen Gefühle* [*Theory of Moral Sentiment*, zuerst 1759], 2 Bde., hg., übers. u. kommentiert v. Walther Eckstein, Leipzig (Felix Meiner) 1926, Bd. I, S. 4.)

Aus dem gleichen Grunde erscheint uns lautes Aufschreien wegen körperlicher Schmerzen – so unerträglich sie auch sein mögen – stets unmännlich und ungeziemend. Es findet jedoch auch sehr viel Sympathie selbst mit körperlichem Schmerz statt. Wenn ich [...] sehe, wie jemand gegen einen anderen eben zum Schlag ausholt, und wie dieser Schlag gerade auf das Bein oder den Arm des anderen niedersausen soll, dann zucke ich unwillkürlich zusammen und ziehe mein eigenes Bein oder meinen eigenen Arm zurück; und wenn er wirklich den Körper des anderen trifft, dann fühle ich ihn in gewissem Maße selbst und empfinde den Schmerz, wie der Betroffene. Indessen – mein Schmerzgefühl ist doch zweifellos äußerst schwach und deshalb werde ich ihn – wenn er einen lauten Aufschrei ausstößt – unfehlbar verachten, da ich seine Gefühle nicht soweit zu teilen vermag.⁵⁴

Smiths Sympathielehre lässt sich für den hier gewählten Kontext mit den drei Grundsätzen der *Situativität*, der *Differenziertheit* sowie der *Äußerlichkeit* in Verbindung bringen. Zum ersten formuliert Smith explizit: »Sympathie entspringt also nicht so sehr aus dem Anblick des Affektes, als vielmehr aus dem Anblick der Situation, die den Affekt auslöst.«⁵⁵ Er verengt mithin die Sympathie nicht einfach auf eine körperliche Disponiertheit oder eine physiologische Funktion, sondern nimmt die Situation als ganzes in den Blick, d. h. er bezieht all die geistigen Fähigkeiten mit ein, die eine angemessene Einschätzung der jeweils gegebenen Situation ermöglichen. Dazu gehören verstandes- und gefühlsmäßige, bewusste wie unbewusste, willkürliche wie unwillkürliche Vorgänge.⁵⁶

Zum zweiten betont Smith die unüberschaubare Differenziertheit der Empfindungen und ihres Ausdrucks, die durch die Verschiedenheit der Situationen bedingt ist, in denen sie auftreten. Sie bedürfen gleichwohl der Typenbildung, um in einem Spielraum der Ähnlichkeiten die Fülle der Phänomene nach Kategorien zu ordnen und zu klassifizieren:

Die Empfindungen des Herzens zu charakterisieren, auf welche sich jede einzelne Tugend gründet, erfordert zwar einen feinen und genau zeichnenden Pinsel, aber es ist doch eine Aufgabe, die mit einer gewissen Exaktheit ausgeführt werden kann. Es ist freilich unmöglich, alle die Veränderungen zum Ausdruck zu bringen, welche eine jede Empfindung erfährt oder erfahren sollte, entsprechend allen einzelnen Veränderungen der Umstände, die sich ereignen können. Sie sind unendlich zahlreich und der Sprache fehlen die Worte, um sie zu bezeichnen. [...] Welcher Schriftsteller vermöchte diese und alle die anderen unzähligen Abarten aufzuzählen und festzustellen, in welchen diese Empfindung auftreten kann? Die allgemeine Empfindung der Freundschaft jedoch und der vertraulichen Zuneigung, welche ihnen allen gemein ist, kann mit hinreichender Genauigkeit ermittelt werden. Das Bild, das davon entwor-

54 Ebd., Bd. I, S. 35.

55 Ebd., S. 6.

56 »In manchen Fällen mag es den Anschein haben, daß Sympathie aus dem bloßen Anblick einer bestimmten Gemütsbewegung an einer anderen Person entstehe. In manchen Fällen mag es geradezu scheinen, daß die Affekte sich in einem Augenblick von einem Menschen auf den anderen übertragen, und zwar bevor dieser noch irgendwelche Kenntnis davon hat, was es war, das in der zunächst betroffenen Person jene Affekte auslöste. Kummer und Freude z. B. bewirken, wenn sie in Blick und Gebärden eines Menschen stark zum Ausdruck kommen, auch im Zuschauer sofort eine gleiche, schmerzliche oder freudige Gemütsbewegung eines gewissen Grades.« (Ebd., S. 5.)

fen wird, wird zwar immer in vielen Punkten unvollständig sein, es kann jedoch eine solche Ähnlichkeit mit dem Original besitzen, daß es uns in die Lage versetzt, dieses zu erkennen, wenn wir ihm begegnen, und die Empfindung, die es darstellt, von anderen zu unterscheiden, die eine beträchtliche Ähnlichkeit mit ihr haben, wie etwa Wohlwollen, Verehrung, Achtung und Bewunderung.⁵⁷

Und zum dritten folgt Smith ganz einer methodologisch erforderlichen Äußerlichkeit, wenn er sich auf die Notwendigkeit beruft, die Lehre von der Sympathie empirisch plausibel zu machen. Das äußerlich beobachtbare Verhalten ist relativ leicht zu beschreiben, während die Innenwelt eines beobachteten menschlichen Wesens nur indirekt erschlossen werden kann:

Noch leichter ist es, die gewöhnliche Art des Handelns in allgemeiner Weise zu beschreiben, zu welcher jede einzelne Tugend uns antreibt. Es ist überhaupt kaum möglich, die innere Empfindung oder Gemütsbewegung, auf welche sie sich gründet, zu beschreiben, ohne etwas Derartiges zu unternehmen. Es ist unmöglich, die unsichtbaren Wesenszüge – wenn ich so sagen darf – aller verschiedenen Modifikationen des Affektes durch die Sprache so auszudrücken, wie sie sich dem inneren Erleben darstellen. Es gibt keine andere Methode, sie zu kennzeichnen und von einander zu unterscheiden, als daß man die Wirkungen beschreibt, die sie in der Außenwelt hervorbringen, die Veränderungen, die sie in dem Gesichtsausdruck, in den Gebärden und dem äußeren Benehmen veranlassen, die Entschließungen, die sie bewirken, die Handlungen, zu denen sie antreiben.⁵⁸

Adam Smiths Sympathielehre kann demnach sowohl zur Begründung einer Ästhetik herangezogen werden wie auch als »Teilstück einer politischen Anthropologie« fungieren, »die mit den dysfunktionalen Seiten einer wie immer gearteten Menschennatur kalkuliert«.⁵⁹ Als Element einer »Theorie politischen Wissens« vor allem »indirekter Steuerungsmechanismen« gibt die Sympathielehre zugleich eine anthropologische Skizze für einen »neuen Menschentyp, der gleichermaßen passioniert und verlässlich, bewegt und standhaft erscheint.« Im engeren Sinne »kann man in ihr auch eine Theaterpoetik erkennen, die um eine Theorie des Personalen, der Stellvertretung, der Illudierung und der Einfühlung kreist.«⁶⁰

Ebenso wie an Hutchesons »Sittenlehre« im »System of Moral Philosophy« (s. u.) kann Lessing an dieser von Smith entfaltenen »Möglichkeit eines universalen ›Sympathisierens« mit seiner »Mitleidspoetik« anknüpfen: »mit der Übersetzung

57 Ebd., Bd. II, S. 547.

58 Ebd., S. 547 f.

59 Vogl: »Sympathie und Symbolik bei Lessing« (Anm. 49), S. 53.

60 Ebd. Mit Vogl kann man eine »wechselseitige Abhängigkeit von Anthropologie, Ökonomie und Poetik« konstatieren, »die dem politischen Wissen des 18. Jahrhunderts inhärent war« und insofern die »Gestalt eines Regierungswissens« prägt, »das Kontingenz und die Unwahrscheinlichkeit von Kommunikationen voraussetzt und zuletzt über das Substrat vertraglicher bzw. vertragsförmiger Ordnung zu klären versucht.« (Ebd., S. 62.) Ausgehend von Lessing ließen sich die Konturen einer »politischen Anthropologie« für das 18. Jahrhundert skizzieren, in der Smiths Sympathielehre oder eben Lessings Mitleidspoetik dasjenige Theoriestück sind, das »passionierte Individuen und verlässliche Personen gleichermaßen adressiert und eine Übersetzbarkeit, eine Vermittlung zwischen diesen beiden Posten in Aussicht stellt.« (Ebd.)

von *eleos* und *phobos* durch Mitleid (mit dem Helden auf der Bühne) und Furcht (für uns selbst) schlägt er eine poetologische Wendung vor, die jede Affektion als Selbstaffektion ausweist und das Theater als Ort der Selbstverwechslung und Wollungsraum anlegt.⁶¹ Lessing geht es dabei weder um eine grundsätzliche Feststellung natürlicher oder unnatürlicher Ausdruckswerte im Rahmen einer Anthropologie noch um eine ästhetische Festlegung auf bestimmte ›richtige‹ Ausdrucksfiguren im Rahmen einer Schönheitslehre. Seine Überlegungen zielen vielmehr auf die Bestimmungsmöglichkeiten der Wirkung unter veränderlichen Umständen, also auf Übertragungsmöglichkeiten⁶² von künstlerischem Ausdruck in den verschiedenen Künsten.

Die Frage nach den jeweiligen Ausdruckswerten, nach der Bedeutung körperlicher oder sprachlicher Zeichen und den ihnen zuzuordnenden Vorstellungen, Empfindungen und Gefühlen, Wünschen und Absichten sucht Antworten auch durch Analogiebildungen im Bereich der Ökonomie, genauer gesagt in der zeitgenössischen Geldtheorie zu finden. Denn so, wie die Verlässlichkeit der Körperzeichen als Ausdruckswerte in Frage steht, so gibt es keinen »inneren Wert« von Waren und Geld, den man einfach ablesen könnte, sondern nur eine von der »Nachfrage« abhängige Bestimmung des Preises. Damit ist die Fähigkeit zur Repräsentation sowohl auf Seiten des Geldes als auch auf Seiten der Körperzeichen fundamental in Zweifel gezogen: So wie die Bestimmung des Geldes oszilliert »zwischen dem *Pfandcharakter des Geldes* einerseits, der stets an einen geschlossenen und vollendeten Kreis der Gegenseitigkeit appelliert [...], und dem *Geld als Ware* andererseits, das Preise nur dadurch messen kann, daß es selbst einen Preis hat, somit Schwankungen unterliegt und den konstanten Umlauf gefährdet«,⁶³ so stehen auch die Körper- und Sprachzeichen zwiespältig und gegenstrebig da – nämlich einerseits für Ausdrucksphänomene eines Subjekts oder einer Seele, die sich nie anders als durch diese ihr zur Verfügung stehenden Zeichen zu artikulieren vermag, und andererseits für Verkehrszeichen, von deren Gebrauch mit, für und durch andere ihr Wert zur Artikulation erst erwächst. Diese doppelte Funktion der Körper- und Sprachzeichen, subjektives Ausdrucksmittel und objektives Verkehrsmittel zu sein, führt zu einer wechselseitigen Angewiesenheit, ja einer zirkulären Begründung: Die Selbstartikulation eines Subjekts ist nur möglich unter Voraussetzung eines Mediums kommunikativer Verständigung,⁶⁴ und zugleich zielen die Geltungsansprüche intersubjektiver Kommunikation auf ihre mögliche Anerkennung durch Subjekte.⁶⁵

61 Ebd., S. 53; vgl. Lessing: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Anm. 13), S. 43.

62 Vogl bringt es auf den Punkt: »Die Bedeutung dieses Mitleids liegt in seiner strukturierenden Funktion, da es wie die Sympathie keine eigene (altruistische) Regung, sondern einen Affekt des Affekts, d. h. eine Übertragungsbedingung für Affekte überhaupt darstellt.« (Vogl: »Sympathie und Symbolik bei Lessing« [Anm. 49], S. 53.)

63 Ebd., S. 60; Hvh. E. P.

64 Im 20. Jahrhundert wiederholt Ludwig Wittgenstein genau diese Denkfigur (vgl. die Kritik am Privatsprachenargument aus den *Philosophischen Untersuchungen* [zuerst 1953], in: Werkausgabe Bd. 1, S. 225–580, hier S. 243 ff.).

65 Vgl. hierzu Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1981.

Dass Ausdrucksphänomene situativ revidiert und umgewertet werden können (z. B. als Parodie, Ironie, Sarkasmus), ruht auf der relativen Stabilität von Ausdruckswerten und Konventionalität, die gemeinhin gelten, solange sie von allen Beteiligten anerkannt werden. Das wesentliche Element für die jeweilige Stabilisierung bzw. Bestimmung des Ausdrucks- wie auch des Geldwertes besteht in der unablässigen Zirkulation, die den betreffenden Zeichen, seien diese nun Äußerungen oder Prägungen, ihren Wert im täglichen Verkehr dadurch verschafft, dass alle Teilnehmer darauf setzen, den Austausch prinzipiell immer weiter fortsetzen zu können: für eine Ware irgendeine andere oder Geld zu bekommen, für Geld anderes Geld oder Waren; für ein Wort ein anderes, für eine Frage eine Antwort zu erhalten, für eine Hilfeleistung eine Geste des Dankes, für einen Scherz ein Lächeln. Schon aus diesen strukturellen Verflechtungen heraus setzen die hier und jetzt Beteiligten auf die Wert- bzw. Ausdruckshaftigkeit der ausgetauschten Zeichen auch in allen möglichen zukünftigen Tausch- und Kommunikationsakten. In jedem Akt, der vollzogen wird, scheint sich der angenommene Wert eines Zeichens zu bestätigen *und* die allgemeine Annahme der prinzipiellen Fortsetzbarkeit der Operationen dieses (Aus-)Tauschsystems zu erweisen, ohne dass damit ein *fester* Wert zu einer unanfechtbaren Größe gerinnen könnte: »Das Geld symbolisiert somit die Gegenseitigkeit des Tauschs und die Vollendung des Zirkels, nimmt sich selbst aber in die Ungewißheit eines zweideutigen Zeichengebrauchs zurück und zeigt niemals zuverlässig die Kraft seiner Repräsentation an.«⁶⁶ Anders gesagt: Dieses System von Werten stabilisiert sich durch die grundsätzliche Option auf Weiterprozessieren. In die Selbstreferentialität der Operationalität – dass Operationen immer auf weitere Operationen bezogen sind – ist also eine unaufhebbare Optionalität – prinzipielle Wiederholbarkeit – eingeschrieben: Es wird nicht nur der Zukunft von Operationen Kredit eingeräumt, sondern dem System der Operationalität insgesamt. Nicht Münzen und Gesten als isolierbaren Elementen kommt ein bestimmbarer Wert zu, sondern Geld- und Körperzeichen gewinnen Wert, weil sie an die prinzipielle Fortsetzbarkeit des Tauschverkehrs appellieren, dessen Element sie sind. Dieser ökonomische und kommunikative Austausch kommt zwar durch je einzelne Handlungen zustande. Aber das System, das dieses Geflecht aufeinander bezogener Handlungen bildet, bestimmt auch die darin handelnden Figuren, bringt den Typus des Händlers, Unternehmers, Finanziers ebenso hervor wie jene dramatischen Figuren der Bühnenhandlung, die immer auch als soziale Charaktere lesbar sind. Die Bühnenfiguren beanspruchen, vor Augen zu führen, was im täglichen Leben vorgeht, indem sie sich wechselseitig bestimmen:

Das Schauspiel kalkuliert also mit dem Entwurf eines Raums, in dem nicht nur Leidenschaften mit Leidenschaften, Affekte mit Affekten korrigiert und ausgesteuert werden, sondern sich die Personen im strengsten Sinn gerade dadurch formieren, daß sie am kritischen Punkt ihres Verkehrs den Vertrag und die Vertraglichkeit einer ersten und unverbrüchlichen Übereinkunft wiederholen und durchaus das dokumentie-

66 Vogl: »Sympathie und Symbolik bei Lessing« (Anm. 49), S. 60–61.

ren, was man eine »Kontraktualisierung«⁶⁷ der menschlichen Verhältnisse genannt hat. Passionierte Individuen und repräsentative Personen verwandeln sich ineinander. Hinter den Kleidern und Masken der Charaktere treten die reinen Menschen hervor, hinter diesen aber jene *personae*, die in allen Transaktionen, Bewegungen und Krisen den Wert eines gegebenen Worts soufflieren.⁶⁸

Die Koinzidenz von Theater und Gesellschaft, von Ästhetik und Politik bei Lessing ist exemplarisch:

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist das Theater also eines des Gesellschaftsvertrags und darum unmittelbar politisch: Es weiß um den dichten, unwillkürlichen und kontingenten Zusammenhang aller mit allen; aber auch um jenes Gesetz der Natur und der Vernunft, daß nämlich einzig »die Handlungen oder Verträge der Menschen« die Mittel sind, um »eine bürgerliche Gewalt zu gründen oder zu verlängern«.⁶⁹

Wenn nun *Handlung* das eigentliche und letzte Prinzip aller ordnungsstiftenden Mächte wäre, so bleibt zu fragen, was Handlung ihrerseits überhaupt ist: Ist sie alleiniger Bestimmungsgrund zur (Durch-)Setzung, Gründung, Begründung und Erhaltung einer »bürgerlichen Gewalt«? Und ist sie es nur in ihrer vertragsgemäßen Form? Wenn dies nicht der Fall ist: Auf welcher Ebene ist Handlung überhaupt zu verorten? Welche anderen Kräfte kommen ins Spiel, die sich nicht auf vertragsrechtliche Bestimmungen reduzieren lassen? Und geht Handlung darin auf, ein *Mittel* menschlicher, gesellschaftlicher, absichtlicher bzw. subjektiv-individueller Zwecke zu sein, oder artikulieren sich im Handeln der Menschen gerade jene *dichten, unwillkürlichen und kontingenten Zusammenhänge*, die zwar zielgerichtet, aber zu komplex sind, als dass sie durchschaut werden könnten; die zwar aus den Antrieben der menschlichen Natur hervorgehen, dies aber unwillkürlich tun; die zwar Ursachen haben, die jedoch kontingent bleiben? Diese Zweideutigkeiten und Spannungen im Handlungsbegriff lassen sich erst recht im Ausdrucksbegriff des 18. Jahrhunderts aufzeigen. Ausdrucksphänomene lassen sich bestimmen zwischen mehrfachen Polaritäten: den möglichen Spielräumen unausweichlicher *Situationsabhängigkeit* (notwendige Relativität, d. h. Unbestimmtheit) und der nötigen *Prägnanz* (erforderliche Lesbarkeit, d. h. Bestimmtheit); zwischen unerfassbarer *Differenziertheit* und notwendiger *Typenbildung*; zwischen methodologisch erforderlicher *Äußerlichkeit* und *Zurechenbarkeit zur individuellen Innenwelt*. Für Lessings Ästhetik stellt sich also die Frage des Ausdrucks als eine Frage nach den medialen Artikulationsmöglichkeiten des Ausdrucks unter Bedingungen einer situationsabhängigen Handlungsrelativität.

67 Werner Sombart: *Der moderne Kapitalismus. Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, München/Leipzig (Duncker & Humblot) 1924, Bd. 2, S. 1079.

68 Vogl: »Sympathie und Symbolik bei Lessing« (Anm. 49), S. 61.

69 Ebd., S. 62; mit Bezug auf Francis Hutcheson: *System of Moral Philosophy*, London (Foulis) 1755; dt. Francis Hutcheson: *Sittenlehre der Vernunft*, Leipzig (Wendler) 1756, S. 822.

5. Lessings »Laokoon« und die medialen Möglichkeiten des Ausdrucks

Vor diesem Hintergrund lassen sich zentrale Aspekte aus Lessings *Laokoon* auf eine medientheoretische Lektüre hin verfolgen. Mit seiner 1766 veröffentlichten Schrift widmet Lessing sich explizit der Untersuchung der Verschiedenheit der Künste, insbesondere in Gegenüberstellung und Vergleich von Poesie und Skulptur.⁷⁰ Er tut dies in der Absicht einer medialen, d. h. situationsabhängigen und materialspezifischen Bestimmung produktions- und wirkungsästhetischer Grundsätze.

Lessing geht dabei in durchaus traditioneller Weise von Fragen der Mimesis aus, um sogleich eine historische Differenz zu markieren: Die »Nachahmung« der Kunst in »neuern Zeiten«, so Lessing,

erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.⁷¹

Lessings Diagnose entspricht der Tendenz der Zeit, den Ausdruck aufzuwerten. Er markiert allerdings eine kritische Distanz zur Zeitgenossenschaft,⁷² indem er seine Sicht der Antike ins Spiel bringt, die nämlich den künstlerischen Gestaltungswillen immer am Ideal des Schönen orientiert und weder Wahrheit noch Ausdruck zum obersten Zweck des Kunstwerks genommen habe. Die Genauigkeit in der Nachahmung, der »Realismus« der Darstellung (hier: »Wahrheit«) oder die größtmögliche Wirkung im Ausdruck – all das sei dem antiken Künstler nicht genug. In Bezug auf die Laokoon-Gruppe heißt es: »Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes.«⁷³ Die künstlerische Darstellung richtet sich also einerseits an der darzustellenden Situation (den »Umständen«) aus, andererseits am »Gesetze der Schönheit« (ebd.), so dass die Darstellung durch Verpflichtung auf das Schöne Abstand von der tatsächlichen Wirklichkeit gewinnen und der vorfindlichen Natur ein anderes Maß gegeben werden könne. Lessing verteidigt hier die ästhetische Eigenart der Kunst gegen ihre Instrumentalisierung durch Wahrheit und Wirklichkeit. Um die Nachahmung nicht eine bloße Imitation oder exakte Wiederholung (der schon vorhandenen

70 Obwohl Lessing die Dichtung von den bildenden Künsten insgesamt abgrenzt, konzentriert er sich vornehmlich auf sein Kardinalbeispiel aus dem Bereich der plastischen Kunst, die berühmte Laokoon-Gruppe, um an ihr exemplarisch den Unterschied zu den poetischen Möglichkeiten herauszuarbeiten, hierbei ebenfalls in Konzentration auf den prototypischen Text des Homer.

71 Lessing: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Anm. 13), S. 31.

72 D. h. auch zum Antike-Kenner Winckelmann (vgl. hierzu Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar [Metzler] 2000, S. 216 ff.).

73 Lessing: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Anm. 13), S. 29.

Wirklichkeit)⁷⁴ sein zu lassen, relativiert Lessing mithin die Ausdrucksfrage in zweierlei Hinsichten: durch die Situationsangemessenheit des darzustellenden Sujets und durch einen ästhetischen Maßstab (Schönheitsverpflichtung). Für den Künstler bedeutet das Problem des Ausdrucks also nicht bloß äußerliches Darstellen innerlichen Erlebens, sondern Ausdruck steht immer in der Spannung von Polaritäten: Die »höchste Schönheit« gibt der Nachahmung die Richtung der Gestaltung, der »körperliche Schmerz« die Bindung an bestimmte »Umstände«. Der Schmerz, »in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener [Schönheit] nicht zu verbinden. Er [der Künstler des Laokoon] mußte ihn also herab setzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt.«⁷⁵

Unter Absehung von der Frage, ob Lessing eine kunstgeschichtlich angemessene Interpretation vorlegt, interessiert für diesen Zusammenhang allein die Konzeption einer Ausdrucksästhetik, in der der Künstler verpflichtet wird, den Ausdruck, der im bildenden Kunstwerk festgehalten und gezeigt wird, einerseits an das Spezifische der gegebenen Situation (Kampf mit Schlangen, d. h. physische Anstrengung und körperliche Schmerzen) zu binden, die entsprechend ihren ästhetischen Tribut fordert in Form von richtiger Proportion, angespannten Muskeln, nachvollziehbarer Bedrohung und innerem Leiden etc. Andererseits stellt Lessing die Ausdrucksgestaltung unter ein ästhetisches Ideal des Schönen, das es verbietet, die Stärke des Ausdrucks über ein gewisses Maß hinaus ins Extreme zu übersteigern. Dieses Schönheitsideal muss sich, so Lessing, mit der Freiheit des Subjekts vereinbaren lassen, denn die Einbildungskraft des Betrachters will sich weder überbeansprucht wissen, was zu Ekel, Abscheu und Abwendung vom Kunstwerk führe, noch will sie zu gänzlicher Untätigkeit verdammt sein, wenn ihr alles ausbuchstabiert vorgesetzt werde und so kein Grund zur mitschöpfenden Eigentätigkeit mehr bestehe: »dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden.«⁷⁶ Eine Andeutung ist für diese ästhetische Auffassung von höherem Wert als die genaueste Abschilderung aller Verhältnisse. Die schöne Darstellung im Kunstwerk erzielt ihre Wirkung oft gerade durch Zurücknahme. Was mit Lessing sowohl *der* als auch *das* »fruchtbare Moment« in den bildenden Künsten genannt werden kann, lässt sich in Bezug auf Zeitpunkt, Intensität und Perspektive bestimmen – bzw. beschränken: Der Bildhauer z. B. muss denjenigen »einzigsten Augenblick und einzigen Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks« wählen, der, »lange und wiederholtermaßen betrachtet«, sich als »fruchtbar« erweist: »Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.«⁷⁷

74 Lessing schreibt der Kunst die Aufgabe zu, durch Verdichtung über den Einzelfall hinauszugehen und so das Typische, Schöne, Ideale deutlich werden zu lassen.

75 Lessing: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Anm. 13).

76 Ebd., S. 32.

77 Ebd.

Aus einer Vielfalt von Möglichkeiten der Darstellung muss also diejenige ausgewählt werden, die (1.) mit den objektiven Anforderungen der Nachahmung (Sachverhaltsangemessenheit) sowie (2.) mit den subjektiven Bedingungen der Rezeption (freies Spiel der Einbildungskraft) zusammenstimmt und (3.) das beste Ergebnis erzielt im Sinne des Schönheitsideals (Ästhetik des Schönen). Lessing kennt darüber hinaus (4.) den sozial-kulturellen Einfluss spezifischer ästhetischer Prägungen, also das, was man als Traditionsbildung bezeichnen kann. Als Beispiel für die Begründung einer spezifischen Ausdruckstradition dient die Nachahmung der Pose eines Helden aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.: Der besonders mutige und für die »neuerdachte« Kampftaktik innovative athenische Feldherr Chabrias lässt nach seinem Sieg in der Schlacht bei Theben »eine Statue in genau dieser Position«, d. h. in Kampfeshaltung (»mit gegen den Schild gestemmtm Knie und vorgestreckter Lanze dem Ansturm der Feinde standzuhalten«) anfertigen, die »auf Kosten des Staates auf dem Marktplatz in Athen errichtet wurde. Daher kommt es, daß sich die Athleten wie auch die übrigen Künstler in späteren Zeiten für ihre Statuen derjenigen Posituren bedienten, in denen sie den Sieg errungen hatten.«⁷⁸ Lessing bringt jedoch zusätzlich zu diesem anspruchsvollen Anforderungsprofil noch (5.) die Medienspezifität der Künste ins Spiel: Je nach Kunstgattung kommen andere Darstellungsmodi in Betracht, die sich von den spezifischen materiellen, zeitlichen, technischen und sozialen Beschaffenheiten der Künste herleiten.

Neben der Verpflichtung auf Wahrheit, Schönheit und Empfänglichkeit (des Rezipienten) könnte es andere Aspekte geben, »warum demohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke maßhalten und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse«.⁷⁹ Nämlich: »Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.«⁸⁰ Anders gesagt, »in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes maßhalten müssen« rührt »von der eigenen Beschaffenheit der Kunst und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen«⁸¹ her. Die spezifische Materialität der verschiedenen Künste ist also ein weiterer Grund für das Maßhalten. Sie lässt Lessing die Ausdrucksmöglichkeiten der Künste analysieren und beurteilen und führt ihn zu bestimmten ästhetischen Maximen. So erwägt er die Wirkungsmöglichkeit der Darstellung ausgehend von den Materialien (Härte des Marmors, Dreidimensionalität der Körper im Raum, Oberflächengestaltung, Farbigkeit) und von der den Künsten je eigenen Zeitlichkeit.⁸²

78 Ebd., S. 198.

79 Ebd., S. 31.

80 Ebd., S. 31–32.

81 Ebd., S. 35.

82 Dieses Eingehen auf die »eigene Beschaffenheit der Kunst« als deren spezifische Materialität spricht gegen das Aussortieren Lessings aus einem mediengeschichtlichen Kanon klassischer Texte und seine »Abschiebung« in die »Semiotik«, wie sie Schöttker vornimmt. (Detlev Schöttker: »Zur Geschichte der Medienanalyse«, in: ders. (Hg.): *Von der Stimme zum Internet. Texte aus der Geschichte der Medienanalyse*, Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) 1999, S. 11–23, hier S. 17)

Von zentraler Bedeutung für die Lessingrezeption ist die Bestimmung des zeitlichen Unterschieds zwischen der in sich ruhenden Starrheit von Skulptur und Malerei einerseits, die sich auf nur einen einzigen Augenblick der Darstellung festlegen und verengen müssen, und der in der Zeit verlaufenden Performanz der Poesie, des Schauspiels andererseits, die also Zeitverläufe für die Lektüre oder den Vortrag in Anspruch nehmen können und müssen, um in der Zeit sich vollziehende Handlungen und Ereignisse zur Darstellung zu bringen. Mit dieser letztgenannten strukturellen Isomorphie der Zeitlichkeit von künstlerischer Darstellung und Dargestelltem hat die Dichtung einen Vorteil für alles nacheinander Geschehende, für Handlungen und Ereignisabfolgen. Der Skulptur wie auch der Malerei steht dafür die Verdichtung im verstetigten Augenblick der Darstellung zu Gebote, die ein vielschichtiges Nebeneinander von Aspekten zugleich zu zeigen vermag, die man jedoch nach und nach einzeln – und wiederholt – betrachten kann.

Wenn auch das von Lessing empfohlene Maßhalten im künstlerischen Gestaltungsvorgang seine Gründe nicht »allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst« herleitet, wie Lessing insinuiert, sondern einer Schönheitsästhetik, die ihre historische Stellung im 18. Jahrhundert hat, entnommen ist und alles andere als eine überhistorische Geltung zu beanspruchen vermag, so bleibt doch der Versuch Lessings entscheidend, »von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen«⁸³ zu sprechen. Bei der *Laokoon*-Abhandlung handelt es sich allerdings um keine rein medientheoretische Betrachtung, sondern um eine im engeren Sinne *medienästhetische*, insofern die spezifischen materiellen Gestaltungsspielräume der Kunstgattungen ins Verhältnis zu einer möglichen Wirkung auf die Betrachter gesetzt werden und dann danach gefragt wird, ob und wie sie den ästhetischen Zielsetzungen genügen können, die sich den Idealen einer im 18. Jahrhundert aufkommenden allgemeinen Ästhetik verpflichtet wissen. Insofern umfasst für Lessing die »eigene Beschaffenheit der Kunst« offenbar auch die ästhetischen Wertmaßstäbe, denn sonst wären die »notwendigen Schranken und Bedürfnisse« der Kunst nicht so eindeutig bestimmt, wie sie es für Lessing sind.⁸⁴

Die Frage der »Fruchtbarkeit« der Darstellung führt noch auf einen anderen wichtigen Aspekt, den der Künstler keinesfalls außer Acht lassen darf: den der

83 Lessing: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Anm. 13), S. 35.

84 Auch Gumbrecht versteht »Lessings Antwort auf die selbstgestellte Frage nach den Gründen für die Dämpfung der Ausdrucksgebärde« in den bildenden Künsten durchaus als medientheoretische Überlegung, denn Lessing finde Gründe in den spezifischen Beschaffenheiten, Möglichkeiten und Grenzen der Kunstgattungen, die er als Ausdrucksmedien ansieht. Aber Lessings Antwort gewinne ihre Kontur doch erst im Lichte ästhetischer Kategorien, denn er »postuliert eine Unvereinbarkeit zwischen den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten der Skulptur und einem in seiner eigenen Zeit vorherrschenden (aber von ihm nicht historisierten) Begriff der Schönheit.« (Gumbrecht: »Ausdruck« [Anm. 7], S. 422) Medientheoretische und ästhetische Gesichtspunkte treten also in Lessings Analyse zusammen, aber die ästhetischen geben den Ausschlag für die Bewertung. Schon Szondi sieht Lessings ästhetische Überlegungen weniger durch abstrakte »Kunstideale«, als durch »Stilprinzipien« bestimmt, »welche mit dem verschiedenen Medium der beiden Künste, Plastik und Dichtung, gegeben sind.« (Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1974, Bd. 2, S. 43 f.).

Wirkung, d. h. der Übertragbarkeit. Denn erst aus der genauen Betrachtung des Bezuges zwischen der künstlerischen Hervorbringung und ihrer Rezeption lässt sich verständlich machen, warum »der Künstler in dem Ausdrücke maßhalten«⁸⁵ soll. Die Wahl von »Augenblick« und »Gesichtspunkt« muss sich letztlich an einen Betrachter und dessen generelles Interesse, im Einzelnen aber an dessen Aufmerksamkeits-, Aufnahme- und Verarbeitungsvermögen richten. Daher rührt etwa auch Lessings Hervorhebung von Dauer und Wiederholbarkeit der möglichen ästhetischen Erfahrung (»lange und wiederholtermaßen betrachtet«)⁸⁶ oder die Befragung der Disponiertheit des Zuschauers für die Aufnahme von Ausdruckswerten eines Kunstwerks bzw. seine Abwendung von möglicherweise zu extremen Darstellungen.

So wie letztendlich die Erfüllung der ästhetischen Absichten des Künstlers nur über die Bedingungen erfolgen kann, die durch den Betrachter und die Rezeption gesetzt sind, so gilt umgekehrt, dass die Mittel zur Erzeugung der Kunstwerke und ihrer Wirkung auf die ästhetischen Vermögen der Betrachter setzen müssen. Nach Lessing sollen also Künstler und Kunstwerke den Spielraum für die Eigentätigkeit der Einbildungskraft der Rezipienten gewähren und entsprechend die appellative Dimension künstlerischer Produktionen, das Evokationsvermögen ihrer Materialien und Zeichen in Rechnung stellen:

diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Helden nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die geschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.⁸⁷

Lesbarkeit und Verständlichkeit setzen also Kompetenzen des Betrachters voraus. Dabei geht es Lessing nicht nur um eine Hermeneutik, eine Auslegungskunst der literalen oder körperlichen Zeichen und Texte, sondern er zielt im Sinne einer offenen Wirkungsästhetik auf die Generierung von ästhetischer Wirkung. Diese verdankt sich einer Interpretation auf Seiten des Betrachters, die mit Spielräumen einer reizvollen Wahrnehmung rechnet und zugleich den appellativen Charakter der Zeichen ernst nimmt.⁸⁸

85 Lessing: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Anm. 13), S. 31.

86 Ebd., S. 32.

87 Ebd., S. 107.

88 »An die Stelle von Decodierung treten Codierungen und Inszenierungen. Die Literatur bezeugt nicht nur Neu- und Umcodierungen, sondern trägt – etwa im Falle der weiblichen Ohnmacht – zu ihrer Erzeugung bei.« (Anonym: »Das Geschrei und die Verzückung des Schmerzes: Anthropologie«, in: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner [Hg.]: *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin [Akademie Verlag] 2000, S. 464.)

6. Schluss

Lessings wirkungsästhetisches Programm ist also überaus anspruchsvoll: Er entwirft ein komplexes erkenntnistheoretisches Dispositiv, in dem Fragen des Ausdrucks am Leitfaden der Künste in differenzierter Weise im Hinblick auf sechs grundlegende Aspekte thematisiert werden können, die in einer spannungsreichen Beziehung zueinander stehen:

- 1) Objektivität des Kunstwerks: gegenstandsangemessene Nachahmung
- 2) Idealität des Kunstwerks: Verpflichtung auf Schönheit
- 3) Subjektivität des Kunstwerks: Freiheit und Beschränkung der Rezeption
- 4) Effektivität des Kunstwerks: Produktions- als Wirkungsästhetik
- 5) Medialität des Kunstwerks: materiell-temporal-technische Verfasstheit
- 6) Historizität des Kunstwerks: kulturelle Traditionsbildung

Dieses komplexe Dispositiv ist von großer Offenheit, Veränderlichkeit und Relationalität in den Bestimmungen der Kunst und den Bestimmtheiten der jeweiligen Kunstwerke gekennzeichnet. Es passt in eine historische Epoche, in der sich eine Gesellschaft als sozialer und politischer Körper neu formt (amerikanische Unabhängigkeit, französische Revolution, bürgerliche Demokratie) sowie neue wirtschaftliche Produktionsweisen und ökonomische Modelle und Praktiken sich durchzusetzen beginnen (kapitalistischer Markt, industrielle Warenproduktion). Lessings Konzept der Ästhetik nimmt einerseits Tendenzen der aufklärerischen Kritik auf, indem es die Autonomie und Machbarkeit der künstlerischen Produktion und Erzeugnisse betont und analytisch untersucht, also auch nach den Maßstäben für die gewonnenen Freiheiten fragt, ja diese selbst in Form der wahrnehmenden und beurteilenden Subjekte zum Maßstab werden lässt. Andererseits weist Lessing mit seinen Analysen zu bildender Kunst und Poesie weit voraus auf Betrachtungsweisen, wie sie erst im Laufe des 20. Jahrhunderts in der Medienwissenschaft sich etablieren werden. Die Freisetzung des Ausdrucksbegriffs aus den metaphysischen Beanspruchungen, die noch bei Leibniz spürbar sind, ermöglicht seine innerweltliche Verwendung im Bereich anthropologischer Fragestellungen ebenso wie im Feld der Ästhetik.

Die Konjunktur des Ausdrucksbegriffs um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – Gumbrecht hebt in dem Zusammenhang die Gleichzeitigkeit von »Triumph und Trivialisierung des Ausdrucksbegriffs«⁸⁹ hervor – ist ohne diese seine Herauslösung aus metaphysischen und ontologischen Fragestellungen nicht vor-

89 Gumbrecht: »Ausdruck« (Anm. 7), S. 425. Zu dieser Entwicklung haben die Geisteswissenschaften in keinem geringen Maße beigetragen: »Die Geisteswissenschaften des 20. Jahrhunderts [...] haben aus dieser Unterscheidung von willkürlichem und unwillkürlichem Ausdrücken eine Abgrenzung der ›Kultur‹ von Natur (und Nicht-Kultur) entwickelt. Wo die Fähigkeit zum intendierten Ausdruck aber [...] mit Kultur und sogar mit dem Menschsein gleichgesetzt wird, hat der Begriff seinen Zenit (aber auch das Stadium einer kaum mehr rückgängig zu machenden Trivialisierung) erreicht. In weniger als zweieinhalb Jahrhunderten ist Ausdruck von einem kaum

stellbar. Aber erst durch seine Einführung in Kontexte der physischen und pragmatischen Anthropologie, also in Verbindung mit Physiologie, Gesellschaftstheorie und Ökonomie, aber auch in die verschiedenen Felder der Ästhetik und Künste wird der enorme Erfolg dieses Begriffs plausibel. Seine Geschmeidigkeit und Anpassungsfähigkeit für die unterschiedlichen Kontexte ist in einer mit Lessings Werk markierten Konstellation angelegt. Aus ihr lässt sich jenes vielschichtige Dispositiv herauspräparieren, das, indem es der Komplexität der Ausdrucksbestimmung gerecht zu werden versucht, genügend Spielräume für Modifikationen bereitstellt, um eine langfristige Laufzeit zu garantieren. Allerdings sind mit dieser Flexibilität auch Unschärfen und Trivialisierungen verbunden. Dies geht bis zu dem Punkt, wo zwar die zentrale systematische Stellung des Ausdrucks für die »gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit« (Berger/Luckmann) anerkannt wird, aber weder dem Phänomen noch dem Begriff eigene analytische Anstrengungen gewidmet werden, sondern einfach auf andere Wissensfelder verwiesen wird, in denen das Nötige gesagt zu sein scheint. Insofern solche Marginalisierungs- und Problemexportstrategien durchaus symptomatisch für den Mainstream der Wissen(schaft)s-entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind, ist es um so mehr geboten, den verschlungenen Fäden der historischen Entwicklung des Ausdrucksbegriffs nachzugehen.⁹⁰

gebrauchten Wort zu einem esoterischen Begriff und von einem solchen zu einem der gängigsten Konzepte unserer Alltagssprachen geworden.« (Gumbrecht: »Ausdruck« [Anm. 7], S. 417.)

90 Zum genaueren wissen(schafts)geschichtlichen Zusammenhang im 20. Jahrhundert vgl. Erik Porath/Tobias Robert Klein (Hg.): *Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks*, Berlin (Kadmos) 2012.