

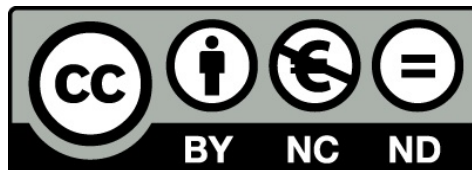
»Das Motivieren ist selber zu motivieren«

—

**Ein Beitrag zur Geschichte
narratologischer Begriffe**

Michael R. Ott

20. Juni 2013



Der Begriff der »Motivation« kann im deutschsprachigen Raum spätestens seit der von Matias Martinez und Michael Scheffel vorgelegten und anschließend intensiv rezipierten *Einführung in die Erzähltheorie* als ein anerkannter Bestandteil der Narratologie gelten.¹ In ihrer Einführung schlagen Martinez und Scheffel für die Bestimmung der Motivation drei Kategorien vor: Die Motivation, beziehungsweise Motivierung eines Textes (die beiden Begriffe werden im Folgenden – wie allgemein üblich – synonym verwendet) sei entweder ›kausal‹, ›final‹ oder ›kompositorisch‹. Diese Trias wurde von Matias Martinez ausgearbeitet. Er setzte sich in seiner Dissertation mit »zweideutigem« Erzählen auseinander und meint damit Texte, die sowohl kausal als auch final motiviert seien, sodass in ihnen zwei gegenläufige Motivationsarten vorlägen.² Es ist nur konsequent, dass der Artikel des Reallexikons zum Stichwort Motivierung ebenfalls von Martinez stammt, sodass die Triade der Motivationsarten ausgehend von der Doktorarbeit über das Narratologie-Lehrbuch bis hin zu einem angesehenen Lexikon der Literaturwissenschaft triadisch auf sich selbst verweist und sich hierdurch wechselseitig selbst bestätigt.³

Damit soll nicht behauptet werden, dass es sich bei dem Modell der Motivierung um den Spleen eines einzelnen Wissenschaftlers handelt. Dies wäre schon allein deshalb abwegig, weil sich Martinez auf einige Ansätze stützen kann, die sich um eine Systematik narrativer Motivation bemüht haben.⁴

¹Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 5. Aufl. München 2003, S. 111-119.

²Matias Martinez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. (Palaestra 298) Göttingen 1996.

³Matias Martinez: Art. »Motivierung«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band II. Hrsg. von Harald Fricke u. a. Berlin/New York 2000, S. 643–646.

⁴Zu nennen ist (für den deutschsprachigen Raum) insbesondere Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman*. 2. Aufl. Frankfurt 1994 [1932]. Daneben finden sich auch Ansätze im russischen Formalismus, siehe etwa Boris Tomashevsky: *Thematics*. In: *Russian formalist criticism*. Hrsg. von Lee T. Lemon und Marion J. Reis. (Regents critics series) Lincoln

Diese Ansätze jedoch sind, so lässt sich der triadischen Darstellung entnehmen, durch das dreiteilige Motivationskonzept überholt. Wie genau sich das Modell der Motivierung überhaupt entwickelt hat, welche Funktion(en) der Begriff jeweils übernahm und an welche Diskurse er anschließbar war – solche Fragen geraten nicht oder nur cursorisch in den Blick. Angesichts der strukturalistischen Basis der Narratologie und der damit zusammenhängenden Priorisierung einer synchronen zulasten einer diachronen Vorgehensweise ist dies auch wenig verwunderlich. Die Narratologie sucht nach überzeitlich gültigen Modellen, um narratologische Phänomene zu beschreiben. Einheitliche Modelle und Begriffe sollen für sämtliche Narrationen gelten, sodass es als unnötig erachtet wird, die Geschichte der Modelle und Begriffe anhand einer diachronen Achse zu verfolgen. Zwar gesteht auch die Narratologie Texten Historizität zu, allerdings kümmert man sich wenig um die Geschichte der Begriffe und Modelle, mit denen man arbeitet. Diese Feststellung ist Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen, die darauf abzielen, die Geschichte der Verwendung des Motivationsbegriffs zu untersuchen, um auf diese Weise der Narratologie am Beispiel eines ihrer Begriffe eine historische Dimension zu verleihen.⁵

Untersucht man die Geschichte des Motivationsbegriffs, so zeichnet sich ab, dass mit dem Begriff nicht einfach nur eine Eigenschaft eines Textes beschrieben wird, sondern stets eine zweistellige Relation. Wer von Motivation spricht, beschäftigt sich beispielsweise mit dem Grad der Übereinstimmung zwischen den ästhetisch-poetischen Vorstellungen des Rezi-

1965, S. 61–95. Zumindest in der narratologischen Forschung offenbar wenig beachtet wurde Erich Köhler: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. München 1973.

⁵Zwar gibt es durchaus Forderungen nach einer historischen Narratologie, doch ist diese bisher noch kaum entwickelt worden. Siehe etwa Harald Haferland und Matthias Meyer, Hrsg.: *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*. (Trends in Medieval philology 19) Berlin/New York 2010.

pienten und der Ästhetik und Poetik eines Textes; oder aber man beschäftigt sich mit der Beziehung und Hierarchie zweier Gattungen oder allgemeiner: zweier distinkter Zeichensysteme. Wer einem Text eine unzureichende Motivation zuschreibt, erklärt damit gemeinhin, dass die eigenen Kohärenzerwartungen mit dem jeweiligen Text nicht oder nicht in ausreichendem Maße in Einklang gebracht werden können, dass ein anderes Zeichensystem kohärenter ist oder dass es unterschiedliche Anforderungen an die Kohärenz verschiedener Gattungen gibt (oder geben sollte). Dabei meint »Kohärenz« in diesem Zusammenhang die Erwartungen an den narrativen Zusammenhang, denen mit Begriffen wie »Motivation«, »Notwendigkeit« und »Wahrscheinlichkeit« Ausdruck verliehen wird.

Die hier vorgestellten Überlegungen verfolgen die Funktion des Begriffs der Motivierung ausgehend von Gotthold Ephraim Lessing, über Friedrich Schillers *Braut von Messina* und Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* bis hin zu Joseph von Eichendorffs *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*. Bei diesen vier bekannten und wirkmächtigen Autoren ist davon auszugehen, dass die Begriffsverwendung intensiv rezipiert wird und somit zumindest potentiell eine breite Wirkung entfaltet. Ergänzt werden die Überlegungen durch einen Blick auf Horaz, Aristoteles und Johann Christoph Gottsched. Bei allen Texten geht es um poetologische Überlegungen, innerhalb derer der Begriff der Motivation eine mehr oder weniger große Rolle spielt. Es wird sich zeigen, dass der Begriff der Motivierung bei Lessing die Differenz zwischen Musik und Sprechtheater markiert und die beiden Zeichenformationen hierarchisiert. Bei Schiller ist es das ›künstliche‹ Element des Chors, das in der Lage ist, aus ›künstlichen‹ Affekten der Figuren ›natürliche‹ Affekte werden zu lassen. Jean Paul nutzt den Begriff der Motivation, um die Systemstelle neu zu besetzen, die traditionell von dem Konzept der Wahrscheinlichkeit eingenommen worden war. Bei Eichendorff schließlich dient die Motivierung der Differenzierung zwischen Epos und Roman.

Eine frühe Belegstelle für das deutsche Wort *motivieren* findet sich bei Gotthold Ephraim Lessing.⁶ Im 26. und 27. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* aus dem späten Juli 1767 beschäftigt sich Lessing mit der Rolle der ›Schauspielmusik‹, also mit der musikalischen Begleitung der zeitgenössischen Theateraufführungen.⁷ »Da das Orchester«, schreibt er,

bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte.⁸

Ein solcher Kenner ist der Komponist und frühe Musikkritiker Johann Adolph Scheibe (1708-1776), der nicht nur – wie Lessing berichtet – selbst eigene Musikstücke für bestimmte Dramen schrieb, sondern auch theoretische Überlegungen zur Beziehung zwischen »Poesie« und »Tonkunst« veröffentlichte; theoretische Überlegungen, aus denen Lessing einige längere Passagen übernimmt.⁹ Diesen ist wiederum zu entnehmen, dass sich laut Scheibe die Musik zu einem Lustspiel von der musikalischen Begleitung eines Trauerspiels unterscheiden müsse und dass die Musik sich dem jeweiligen Abschnitt des Dramas anzupassen habe, sodass das anfängliche Musikstück zum Beginn des Dramas und die Stücke zwischen den Akten zum vorherigen und darauffolgenden Akt passen. Weiterhin sollte die Musik zu Trauerspielen »prächtig, feurig und geistreich« sein und sich auf »den Charakter der Hauptpersonen,

⁶Der Hinweis auf Lessing bei Martinez, Art. »Motivierung«, S. 644b.

⁷Siehe dazu auch Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*. Tübingen 1998, S. 438ff.

⁸Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. In: *Werke 1767-1769*. Hrsg. von Klaus Bohnen. (Gotthold Ephraim Lessing. *Werke und Briefe in zwölf Bänden* 6) Frankfurt a. M. 1985, S. 181–694, S. 308.

⁹Siehe Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus*. Hildesheim/New York [Leipzig, neue, vermehrte und verbesserte Auflage] ND 1970 [1745], S. 611ff.

und den Hauptinhalt« beziehen,¹⁰ während die musikalische Begleitung der Lustspiele sich zwar auch nach deren Inhalt richten, aber »frei, fließend, und zuweilen auch scherzhaft« sein sollte.¹¹ Schließlich geht es bei Scheibe um die Länge und Gliederung der Musik sowie darum, die verwendeten Instrumente zu variieren.

Dies lässt sich den ausführlichen Zitaten entnehmen, für deren Übernahme in seinen Text sich Lessing rechtfertigt, indem er darauf verweist, dass »die Dichter und Kunstrichter [. . .] nicht selten von den Musicis den Vorwurf [bekommen], daß sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten imstande sei«.¹² Lessing führt also, um die Argumente von Musikern zu entkräften, die Überlegungen eines Musikers an. Während jedoch Scheibes Überlegungen darauf abzielen, Musik und Sprechtheater sorgfältig miteinander zu verbinden, wird bei Lessing deutlich, dass er seine Beziehung zur Musik nur als Differenz zwischen Musik und Dichtung verstehen kann, als Differenz zwischen »Tonkunst und Poesie«¹³ – wobei die Tonkunst der Poesie untergeordnet wird. Begründet wird diese Hierarchisierung durch die der Sprache in hohem Maße zukommende Möglichkeit des Ausdrucks. Lessing sieht diesen Vorteil der Sprache bereits innerhalb verschiedener musikalischer Formen am Werk und verweist auf die Differenz zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik, um ein Problem bei der Durchführung der Vorschläge Scheibes zu beschreiben:

In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrücke allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt: in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hülfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt.¹⁴

¹⁰Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 309.

¹¹Ebd., S. 310.

¹²Ebd., S. 311f.

¹³Ebd., S. 311.

¹⁴Ebd., S. 312.

Ganz unabhängig vom Theater und bereits innerhalb der musikalischen Sphäre ist es also die Sprache, die »Ausdruck« verleiht und damit einen Mangel der Musik offenbart. Auf dem Theater treffen nun Musik und Sprache aufeinander, allerdings nicht – wie in der Vokalmusik – zur gleichen Zeit, sondern in zeitlicher Nachbarschaft. Lessing führt ein aktuelles Beispiel an, nämlich eine Komposition zu Voltaires Tragödie *Semiramis* von Johann Friedrich Agricola. Lessing beschreibt die Anfangssymphonie, die aus drei Sätzen besteht und damit die drei Phasen des Stückes antizipiert. »Die Musik zwischen den Akten«, so Lessing weiter, »hat durchgängig nur einen einzigen Satz; dessen Ausdruck sich auf das Vorhergehende beziehet«, ¹⁵ was Lessing zustimmend aufnimmt, denn

die Musik soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Überraschende, mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verraten; und die Musik würde ihn verraten, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte.¹⁶

Vor dem Hintergrund einer Hierarchisierung von Musik und Sprache sind dies entscheidende Überlegungen. Gerichtet sind sie gegen Scheibe, der für die Musik zwischen den Akten zwei Sätze vorgeschlagen hat; einen Satz, der sich auf die vorhergehende Handlung bezieht und einen Satz, der auf die kommende Handlung vorausweist. Lessing lehnt den zweiten Satz ab. Während nämlich die (poetische) Sprache des Dichters, so Lessing, entgegengesetzte Leidenschaften »nach und nach, gemacht und gemacht« entwickeln könne, mag dies dem Musiker zwar »in Einem Stücke, von der erforderlichen Länge« glücken, nicht aber innerhalb eines Zwischenspiels inmitten von zwei Akten:¹⁷

Itzt zerschmelzen wir in Wehmut, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? warum? wider wen? wider eben den, für den unsere

¹⁵Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 314.

¹⁶Ebd., S. 314.

¹⁷Ebd., S. 314.

Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden, wie im Traume; und alle diese unordentliche Empfindungen sind mehr abmattend, als ergötzend.¹⁸

Die durch die musikalische Vorausschau auf den folgenden Akt geweckten Affekte sind also, so Lessing, ungeordnet – ›unordentlich‹ –, nicht zielgerichtet und deshalb ›ungewiss‹ und ›verwirrend‹. Lessing spricht der Musik – zumindest in diesem Fall – die Möglichkeit ab, die ordentliche Abfolge unterschiedlicher, einander widersprechender Empfindungen so zum Ausdruck bringen zu können, dass der Hörer und Theaterzuschauer die musikalischen Affekte mit der Dramenhandlung in Einklang bringen kann. Die Musik kann den Zusammenhang der Empfindungen, deren Übergänge und Verknüpfungen, nicht adäquat darstellen. Der Musik gelingt somit nicht, was der ›Poesie‹ gelingt, denn die

Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen; und nur dieses Warum macht die plötzlichsten Übergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der Tat ist diese Motivierung der plötzlichen Übergänge einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie zieht; ja vielleicht der allergrößte.¹⁹

Wenn nun an dieser entscheidenden Stelle der Argumentation der Begriff der Motivierung auftaucht, liegt seine Funktion im Rahmen der Argumentation darin, den spezifischen Vorteil der Poesie gegenüber der Musik zu markieren. Der Begriff selbst richtet sich dabei nicht lediglich auf eines der beiden diskutierten Zeichensysteme, sondern auf deren Hierarchisierung: Motivierung, das ist das, was die Sprache hat und was der Musik fehlt.

¹⁸Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 315.

¹⁹Ebd., S. 315.

Dass bei Lessing die Musik auf dem Theater einen schweren Stand hat, mag auch damit zusammenhängen, dass er dem Theater überhaupt eine bevorzugte semiotische Stellung zuweist. In einem Brief an Friedrich Nicolai vom 26. Mai 1769 schreibt Lessing:

Die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen [. . .]. Die Mittel, wodurch sie dieses tut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Sylbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse u. s. w. Alle diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: [. . .] die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf willkürliche Zeichen zu sein, und werden *natürliche* Zeichen willkürlicher Dinge.²⁰

Hinter dieser Rangordnung der Poesie steckt offenbar eine ›Metaphysik der Präsenz‹, die es vor dem Hintergrund zeichentheoretischer Überlegungen ermöglicht, das Theater als semiotischen Umschlagplatz zu verstehen, auf dem künstliche zu natürlichen Zeichen werden. Wenn aber das Theater als poetische Form von Präsenz hervorgehoben wird, weil die Worte aufhören, willkürliche Zeichen zu sein, dann könnte die Musik nur mithalten, wenn sie selbst aus Worten bestünde, mithin Sprache wäre.

Blickt man auf zeitgenössische Diskussionen, so ist dies gar nicht abwegig. Lessings Überlegungen der *Hamburgischen Dramaturgie* schreiben sich ein in eine traditionsreiche Diskussion über den »Topos, daß die Musik (gleichsam) eine Sprache sei«²¹. Dieses Problem, das unter dem Stichwort ›Tonsprache‹ subsumiert wird, ermöglicht laut Fritz Reckow als eine »Such-

²⁰Gotthold Ephraim Lessing: Briefe von und an Lessing 1743-1770. Hrsg. von Helmuth Kiesel. (Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden 11/1) Frankfurt a. M. 1987, S. 609f.

²¹Fritz Reckow: Art. »Tonsprache«. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden 1979, S. 1.

und Rahmenformel« das »Auffinden und Ordnen geeigneter Gesichtspunkte« –²² gemeint ist hier, dass der Topos es ermöglicht, über Funktionen und Möglichkeiten der Musik immer wieder neu nachzudenken, sodass mit der »Tonsprach-Formel [...] tatsächlich Wesentliches über die Musik ausgesagt werden kann und auch ausgesagt worden ist«²³. Gerade Johann Adolph Scheibe gehört zu denjenigen, die Musik und Sprache einander annähern möchten; Lessing, der auch im *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) mit der Systematisierung und Hierarchisierung von Zeichensystemen beschäftigt ist, schiebt Scheibes Bemühungen entschlossen einen Riegel vor: Zwar diskutiert Lessing den speziellen Fall der Schauspielmusik, doch wagt er sich an grundsätzliche Aussagen zur affektiven Leistungsfähigkeit von Musik und Sprache heran. Während widersprechende Empfindungen lediglich »durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewähren können« zu verknüpfen sind, sei eine »Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt [...] ein musikalisches Ungeheuer«.²⁴ Mit dieser verallgemeinernden Aussage ist die Musik, was die Aufeinanderfolge gegensätzlicher Affekte anbelangt, grundsätzlich als mangelhaft etikettiert.

Um besser zu verstehen, an welche Diskussionen Lessing nebst anderen, die den Motivationsbegriff verwenden, anknüpft, ist es sinnvoll, sich der antiken Vorgaben zu vergewissern. Eine der wichtigsten antiken Aussagen zum Zusammenhang in poetischen Texten steht am Beginn der *Ars Poetica* des Horaz. Es ist bemerkenswert, dass das Beispiel, auf das sich Horaz an dieser prominenten Stelle seines Brieftraktats bezieht, aus der Malerei stammt. Die Malerei der Antike arbeitet

²²Reckow, Art. »Tonsprache«, S. 2.

²³Ebd., S. 2.

²⁴Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 315f.

mit ikonischen Zeichen, mit Zeichen, die nachahmen, was sie bezeichnen. Horaz' Beispiel geht von dieser Grundbedingung antiker Malerei aus, um sie probeweise außer Kraft zu setzen. Er schreibt:

Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengesellen, mit buntem Gefieder bekleiden, so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib: könntet ihr da wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließe, euch das Lachen verbeißen, Freunde?²⁵

Eine solche Vor- und Darstellung eines grotesken Geschöpfes gilt als lächerlich und unpassend. Das Beispiel tritt als unmittelbar einleuchtend auf; es muss nicht weiter bewiesen werden und bildet die ästhetische Basis – das a priori – der Horazschen Poetik. Zwar habe der Maler wie auch der Dichter die Freiheit, zu wagen, was er nur wolle – jedoch gibt es eine Grenze des Möglichen, die Horaz in wenigen Worten umreißt: »Kurz, [es] sei das Werk, wie es wolle, nur soll es geschlossen und einheitlich sein«²⁶. Dass eine solche Einheitlichkeit von dem Maler verletzt wird, der sich auf groteske Weise dem zeitgenössischen Realismus verwehrt, ist nachvollziehbar, weil die Malerei besichtigt und mit der Wirklichkeit verglichen werden kann. Doch Horaz' *Brief an die Pisonen* ist eine Abhandlung über Literatur und nicht über Malerei, und die Ordnung eines Textes kann nicht einfach vergleichend neben die Wirklichkeit gelegt werden. Möglich ist dies nur, wenn man den Text seiner Textualität entkleidet und ihn zur Aufführung bringt.

Es ist signifikant, dass Aristoteles in seiner *Poetik* Fragen der Kohärenz vor allem anhand des Dramas diskutiert – immerhin ermöglicht die Aufführung eines Schauspiels den Realitätsabgleich zwischen Text und Welt. Doch auch das Drama ist nicht

²⁵Horaz: *Ars Poetica*. Die Dichtkunst. Hrsg. und übers. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1989, S. 5/V. 1-5.

²⁶Ebd., S. 5/V. 23.

einfach Imitation des Wirklichen, sondern unterliegt Forderungen nach Zusammenhang und Einheitlichkeit. Aristoteles definiert die Tragödie als

Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache [...] – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.²⁷

Aus dieser vielschichtigen und äußerst wirkmächtigen Definition der Tragödie sei hier nur die Forderung nach Geschlossenheit der Handlung betrachtet. Aristoteles erläutert diese Geschlossenheit – beziehungsweise Ganzheit – der Tragödie genauer; seine Erläuterung kann auf den ersten Blick nachvollziehbar (wenn nicht sogar logisch) erscheinen, denn sie zielt ab auf ein scheinbar offensichtliches und grundlegendes Verständnis von Kausalität und Natürlichkeit. »Ein Ganzes ist«, erläutert Aristoteles,

was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in einer Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten.²⁸

Hinter den Begriffen der »Notwendigkeit« und »Natürlichkeit« verstecken sich allerdings keine physikalisch nachprüf-
baren oder logischen Beziehungen zwischen Ursache und Wirkung, sondern ästhetische Normvorstellungen. Diese ermögli-

²⁷Aristoteles: Poetik. Hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2001, S. 19.

²⁸Ebd., S. 25.

chen es, die Grenzen zwischen Realität und Drama zu markieren, denn die Postulate der »Notwendigkeit« und der »Natürlichkeit« gelten nicht für die Realität (die nachgeahmt werden soll), sondern für die nachahmende Dichtung. Die Ganzheit, also die Notwendigkeit und Natürlichkeit der Teile, unterscheidet somit die Theateraufführung von der Wirklichkeit; oder, wie Aristoteles schreibt:

Ferner müssen die Teile der Geschehnisse so zusammengefügt sein, daß sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen. Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.²⁹

Der ungeordneten Realität steht somit die Ordnung der Tragödie entgegen. Indem sie in ein dichtes Netz der »Natürlichkeit«, »Wahrscheinlichkeit« und »Notwendigkeit« eingeschnürt wird, ist die Tragödie eine Abstraktion der Realität im Medium des Möglichen. Die Forderung nach Zusammenhang der Dichtung dient somit dazu, Wirklichkeit und Dichtung zu unterscheiden, indem die Handlung der Tragödie eben nicht zufällig, sondern mit Notwendigkeit geschieht:

Die Nachahmung hat nicht nur eine in sich geschlossene Handlung zum Gegenstand, sondern auch Schaudererregendes und Jammervolles. Diese Wirkungen kommen vor allem dann zustande, wenn die Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen. So haben sie nämlich mehr den Charakter des Wunderbaren, als wenn sie in wechselseitiger Unabhängigkeit und durch Zufall vonstatten gehen (denn auch von den zufälligen Ereignissen wirken diejenigen am wunderbarsten, die sich nach einer Absicht vollzogen zu haben schienen – wie es bei der Mitys-Statue in Argos der Fall war, die den Mörder des Mitys tötete, indem sie auf ihn

²⁹Aristoteles, Poetik, S. 29.

stürzte, während er sich betrachtete; solche Dinge scheinen sich ja blindlings zu ereignen).³⁰

Der naheliegendste Ort für solche überraschenden und dennoch konsequenten Handlungsfolgen ist die Peripetie, die plötzliche Wendung des Geschehens, denn es sei – so Aristoteles mit Verweis auf einen Ausspruch Agathons – »wahrscheinlich, daß sich vieles gegen die Wahrscheinlichkeit abspielt«³¹. Mit diesem Paradoxon wird die Trennung zwischen Realität und Dichtung, die durch den logischen Zusammenhang der Handlung hergestellt wurde, problematisch. Wenn es wahrscheinlich ist, dass vieles unwahrscheinlich ist, hat der Begriff der Wahrscheinlichkeit keinen Erklärungswert. Gleiches gilt für die »Notwendigkeit« und »Natürlichkeit« der Aufeinanderfolge von Ereignissen, denn diese Begriffe sind eng mit der »Wahrscheinlichkeit« verknüpft. Doch das Paradoxon einer unwahrscheinlichen Wahrscheinlichkeit ist auf die Peripetie beschränkt und die natürliche Notwendigkeit bleibt – im Rahmen der Aristotelischen Konzeption – für die Tragödie als Ganzes bestehen.

Dass eine Theateraufführung (und damit ein dramatischer Text) anderen Ansprüchen an Konsistenz unterliegt als ein Epos, hält bereits Aristoteles fest – und Gottsched, zu dessen Überlegungen ich gleich kommen werde, folgt ihm. Der Grund für diese Unterscheidung zwischen Epos und Theateraufführung liegt in der Performanz des Theaters – zumindest ist eine spezifische Textualität des Dramas weder Gegenstand der poetologischen Überlegungen der Antike noch Gegenstand der poetologischen Überlegungen des 18. Jahrhunderts. Im Rahmen der Performanz der Theateraufführung werden die willkürlichen (beziehungsweise künstlichen) Zeichen zu natürlichen Zeichen.

Die theatrale Performanz stellt, als Kunstform ikonischer Zeichen, spezifische Anforderungen an das darzustellende Ge-

³⁰Aristoteles, Poetik, S. 33.

³¹Ebd., S. 59.

schehen; Anforderungen, die bereits Horaz am Paradigma der Malerei auf die Literatur übertrug: Das Geschehen muss einer Realität genügen, für die in den Poetiken und Kritiken der Begriff der Natur steht, die es nachzuahmen gilt und gegen die man nicht handeln könne. Dieser Naturbegriff steht in enger Beziehung zu seinem Gegenstück, dem Begriff der Kunst, wobei beide Begriffe jeweils nur in Bezug auf den jeweiligen Gegenbegriff zu verstehen sind. Die Folgen dieser wechselseitigen Reflexionsbeziehung der Begriffe lassen sich – ich werde darauf zurückkommen – bei Schiller besichtigen: dort werden mit Blick auf die Theateraufführung das Natürliche und das Künstliche auf eine Art und Weise verschoben und zueinander positioniert, die deutlich macht, dass den Begriffen ein stabiler Referenzpunkt fehlt und dass sie ganz unterschiedlich konfiguriert werden können.

Doch zunächst zu Johann Christoph Gottsched, der in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* aus dem Jahr 1730 eine systematische Abhandlungen über die Wahrscheinlichkeit und verwandte Fragen bietet. Im fünften Kapitel handelt er vom »Wunderbaren in der Poesie«. Nachdem er einige antike Beispiele referiert hat, stellt er fest, dass die »Welt [...] nunmehr viel aufgeklärter« sei, sodass ein »heutiger Poet [...] in dergleichen Wunderdingen sparsam zu sein« habe.³² Er lobt Cervantes' *Don Quixote* dafür, dass er dazu beigetragen habe, »die abenteuerlichen Fabeln aus Ritterbüchern und Romanen«³³ zu beseitigen und er kritisiert das »deus ex machina« der Bibeldramen, da hierdurch zwar der Handlungsknoten zerschnitten, nicht aber aufgelöst werde.³⁴ Gerade für das Theater mahnt Gottsched Vorsicht an. »Denn es ist gewiß«, schreibt er,

³²Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. In: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1998 [1730], S. 12–196, S. 115.

³³Ebd., S. 116.

³⁴Ebd., S. 117.

daß dergleichen Dinge, die man bei einer bloßen Erzählung eben nicht vor ungereimt gehalten haben würde, ganz und gar ungläublich herauskommen, wenn wir sie mit eigenen Augen ansehen und also das Unmögliche, so darin vorkommt, in voller Deutlichkeit wahrnehmen können.³⁵

Die Unterscheidung zwischen Theater und Epos, die sich hier andeutet, wird von Gottsched im darauffolgenden Kapitel mit Blick auf das Epos vertieft. Dort, im sechsten Kapitel, geht es um die »Wahrscheinlichkeit in der Poesie«, worunter Gottsched »die Ähnlichkeit des Erdichteten mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt« versteht, »oder die Übereinstimmung der Fabel mit der Natur«.³⁶ Als Negativbeispiel gilt ihm das Epos, zumal Homer. So rekapituliert Gottsched etwa eine Bemerkung Aristoteles' zum Wunderbaren im Epos und in der Tragödie. Das »Ungereimte, die Hauptquelle des Wunderbaren, paßt besser zum Epos, weil man den Handelnden nicht vor Augen hat«,³⁷ schreibt Aristoteles, und verweist auf die Verfolgung Hektors bei Homer, die »auf der Bühne lächerlich wirken« würde, im Epos hingegen unbemerkt bliebe.³⁸ Gottsched stimmt zu: »Allein in einem Heldengedichte, wo man die Erzählungen liest, kann es [die Verfolgung Hektors, M. O.] wohl wahrscheinlicher klingen, sonderlich wenn der Poet das Unglaubliche dabei künstlich zu verstecken weiß«.³⁹ Diese Differenz entlastet das Epos zwar nicht von der Forderung nach Wahrscheinlichkeit, macht aber deutlich, dass die Forderung nach Wahrscheinlichkeit nicht grundsätzlich erhoben wird, sondern in Abhängigkeit von unterschiedlichen poetischen Gattungen.

Schiller verwendet in seiner 1803 erschienenen *Braut von Messina*, diesem Versuche, wie Matthias Luserke schreibt, »eine

³⁵Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, S. 118.

³⁶Ebd., S. 129.

³⁷Aristoteles, Poetik, S. 83.

³⁸Ebd., S. 83.

³⁹Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, S. 131f.

›echte‹ moderne Tragödie zu schaffen«,⁴⁰ einen Chor und er sieht sich genötigt, diesen ungewöhnlichen Schritt zu erläutern. In seiner mit dem Drama veröffentlichten Schrift *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* geht es ihm um die Rechtfertigung des Chors als relevanten Bestandteil eines »idealen« Dramas, eines Dramas, das sich der idealen dramatischen Form zumindest annähert. Schiller versucht, Argumente zu liefern, die den Einsatz eines Chors erlauben (mithin fordern), auch wenn in der Praxis der Chor als störend empfunden werde, weil er »die Täuschung stört«,⁴¹ die der Zuschauer angeblich im Theater erwarte. Schiller setzt dagegen, dass man dem Zuschauer nicht nur Vergnügen bereiten dürfe, sondern »indem man das Theater ernsthafter behandelt«, dem Zuschauer »den höchsten Genuß verschafft«. ⁴² Der höchste Genuss aber sei nicht das kurzweilige Vergnügen oder die angenehme, das Alltagsleben kurz unterbrechende Unterhaltung, sondern »die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte«. ⁴³ Ziel muss es deshalb sein, den Zuschauer »nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu *machen*«. ⁴⁴

Weil es, so Schiller weiter, nicht nur um eine vorübergehende Täuschung geht, nicht nur um eine naturalistisch-realistische Nachahmung der Wirklichkeit, sondern um eine ideale Wirklichkeit, müsse der Künstler die Realität bearbeiten, um etwas zu schaffen, was »wahrer« sei, »als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung«. ⁴⁵ Indem der Künstler die Realität bearbeite, bekomme das Kunstwerk »als ein Ganzes« ⁴⁶ Realität. Das aber bedeutet mit Blick auf die Semiotik, dass in Schillers

⁴⁰Friedrich Schiller: Dramen IV. Hrsg. von Matthias Luserke. (Werke und Briefe in zwölf Bänden 5) Frankfurt a. M. 1996, S. 718.

⁴¹Ebd., S. 281.

⁴²Ebd., S. 282.

⁴³Ebd., S. 282.

⁴⁴Ebd., S. 283.

⁴⁵Ebd., S. 284.

⁴⁶Ebd., S. 284.

Argumentation die natürlichen, die Wirklichkeit nachahmenden Zeichen, zugunsten der künstlichen Zeichen abgewertet werden, um sich auf diese Weise dem Ideal zu nähern. Schiller schreibt:

Der bildenden Kunst gibt man zwar notdürftig, doch mehr aus konventionellen als aus innern Gründen, eine gewisse Idealität zu, aber von der Poesie und von der dramatischen insbesondere verlangt man *Illusion*, die, wenn sie auch wirklich zu leisten wäre, immer nur ein armseliger Gauklerbetrug sein würde. Alles äußere bei einer dramatischen Vorstellung steht diesem Begriff entgegen – alles ist nur ein Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal, aber die Handlung soll nun einmal real sein, und der Teil das Ganze zerstören.⁴⁷

Mit dem Begriff der Illusion wird hier das Element des Theaters als Problem identifiziert, das gemeinhin – zumal in der poetologischen Diskussion – als seine Stärke gilt. Indem Schiller die Mittel der Herstellung von Illusion hervorhebt (Beleuchtung, Architektur) und die metrische Sprache als bereits ideales Element ausmacht, bleibt nur die Handlung, von der ›Realität‹ gefordert wird. Wenn aber die gesamte Theateraufführung ein Symbol des Wirklichen sein muss, um ideal zu sein, dann ist der letzte, »der entscheidende« Schritt die Einführung eines Chors, denn hierdurch wird auch die Handlung, die Erzählwelt, dem Anspruch an Illusion und Realität entkleidet. Der Chor sei zum einen in der Lage, die Affekte des Publikums zu beruhigen und zu organisieren, denn »das Gemüth des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten«. Jedoch wirkt sich der Chor nicht nur auf die Affekte der Zuschauer aus, sondern er beeinflusst außerdem die Art des Handelns und Sprechens der Figuren in der Tragödie:

Auch die tragischen Personen selbst bedürfen dieses Anhalts, dieser Ruhe, um sich zu sammeln; denn sie sind keine wirkli-

⁴⁷Schiller, Dramen IV, S. 285.

che Wesen, die bloß der Gewalt des Moments gehorchen, und bloß ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen. Die Gegenwart des Chors, der als ein richtender Zeuge sie vernimmt und die ersten Ausbrüche ihrer Leidenschaft durch seine Dazwischenkunft bändigt, motiviert die Besonnenheit, mit der sie handeln, und die Würde, mit der sie reden. Sie stehen gewissermaßen schon auf einem natürlichen Theater, weil sie vor Zuschauern sprechen und handeln, und werden eben deswegen desto tauglicher von dem Kunsttheater zu einem Publikum zu reden.⁴⁸

Indem der Chor in der Erzählwelt des Dramas die Handlungen der Figuren begleitet und damit die theatrale Situation bereits in der Welt des Stücks verwirklicht, ist das gezeigte Drama immer schon ein Drama zweiter Ordnung. Auf diese Weise ist der Chor nicht nur ein Teil der Erzählwelt, sondern auch eine Instanz, die die Affekte und Handlungen der Figuren umfassend reguliert. Für die Zuschauer im Theater sind diese Affekte und Handlungen der Figuren nachvollziehbar und ›natürlich‹, weil das ›künstliche‹ Element des Chors den Beweggrund für die Affekte und Handlungen liefert. Der Chor wird somit zum Medium, zur vermittelnden Instanz zwischen der Wirklichkeit der gezeigten Welt und der Wirklichkeit der Zuschauer. Diese sehen die Wirklichkeit der gezeigten Welt immer nur als eine vermittelte, als eine Wirklichkeit, in die der Chor bereits eingegriffen hat.

Der Begriff der Motivation, der in der eben zitierten Passage beiläufig auftaucht, markiert die Schaltstelle zwischen dem, was Schiller ›natürliches Theater‹ und dem, was er ›Kunsttheater‹ nennt. Damit das Kunsttheater in die Lage versetzt wird, zum idealen Theater zu werden, muss das Kunsttheater ein Theater zweiter Ordnung sein. Wenn Schiller von der Motivierung besonnenen Handelns und würdigen Redens spricht, dann geht es ihm nicht um ein kohärentes Handeln und Fühlen

⁴⁸Schiller, Dramen IV, S. 289f.

der Figuren, sondern er beschreibt die Wirkung des natürlichen Theaters auf die Zuschauer des Kunsttheaters. Motiviert sind die Handlungen der Figuren für die Zuschauer, weil es eine Trennung zwischen natürlichem Theater und Kunsttheater gibt.

Einige von Schillers Zeitgenossen, die sich mit der *Braut von Messina* auseinandersetzen, nutzen ebenfalls den Begriff der Motivierung, um über das Stück zu sprechen. Damit kündigt sich eine allgemeinere Verwendung des Begriffs im Bereich der Literaturkritik an. So bemerkt etwa Karl August Böttiger in einem Brief: »Das Unglück ist bei Schiller, daß er seine Mißgriffe so kunstgerecht motivirt und sich seiner Gründe so scharf bewußt ist, daß, wo er einmal fehlgegriffen, kaum eine Besserung zu hoffen ist.«⁴⁹ Gemeint ist hier mit dem Begriff der Motivation offenbar eine herausragende künstlerische Begabung. Dahinter dürfte ein Geniekonzept stehen, demzufolge Schiller zwar Fehler macht, jedoch auf hohem Niveau. Eine allgemeinere Aussage zu den Ansprüchen an das Theater trifft Wilhelm von Humboldt in einem Brief an Schiller: »Bei uns soll alles motivirt seyn, und wie motivirt man den Chor, ohne seinem reinen Begriff zu schaden?«⁵⁰ Diese Bemerkungen zu einer hohen ›Motivationsanforderung‹ an die deutschsprachige Bühne lässt sich als Hinweis lesen auf eine zunehmende Bedeutung und allgemeinere Verwendung des Motivationsbegriffs.

Die zunehmende Beliebtheit der Rede von der Motivation spiegelt sich auch in der poetologischen Diskussion wider. So widmet Jean Paul im Jahr 1804, also ein Jahr nach dem Erscheinen der *Braut von Messina*, den § 68 seiner *Vorschule der Ästhetik* dem »Motivieren«. Der erste Satz dieses Paragraphen eröffnet mit einer kaum als Definition zu gebrauchenden Feststellung, die sogleich wieder zurückgenommen wird. Jean Paul

⁴⁹Schiller, Dramen IV, S. 711.

⁵⁰Ebd., S. 716.

schreibt: »Das Motivieren ist selber zu motivieren, könnte man oft sagen«. ⁵¹ Will man verstehen, welches Problem er auf diese Weise beschreibt, ist zuerst genauer zu analysieren, welche Funktion die Motivation bei Jean Paul übernimmt.

Der Begriff der Motivation nimmt bei Jean Paul die Position ein, die noch bei Gottsched der Begriff der Wahrscheinlichkeit inne hatte. So heißt es etwa im § 67, in dem die Diskussion über die Motivation bereits beginnt:

Es geht nämlich dem epischen Gedichte viele Teilnahme nicht sowohl durch dessen angeborne Wunderwirtschaft verloren [...] als durch dessen Kälte, ja Härte gegen die beiden Leibnizischen Sätze des Grundes und des Widerspruchs oder gegen den Verstand, dessen Freundschaft man so sehr zum Motivieren zu suchen hat. ⁵²

Dass bei der Kritik des Epos auf logische Grundsätze verwiesen wird, ist neu, an der grundlegenden Kritik hat sich im Vergleich zu Gottsched jedoch nichts geändert: Dem Epos wird ein Mangel zugeschrieben. Aus dem Zitat lässt sich aber auch erkennen, dass Jean Paul das Motivieren insbesondere aus der Perspektive der Textproduktion betrachtet, mithin als etwas, das man »zu suchen hat«. Damit ist das ›Problem‹ der Motivation nicht nur ein ästhetischer Faktor bei der Bewertung poetischer Formen, sondern ebenfalls eine Aufgabe, die es bei der Textproduktion zu bewältigen gilt. Wenn Jean Paul schreibt, dass das Motivieren selber zu motivieren sei, dann verweist diese Aussage nicht nur auf die Schwierigkeit, das Phänomen der Motivation zu fassen, sondern ebenfalls auf die Perspektive der Praxis. Deshalb geht es in der *Vorschule der Ästhetik* auch darum, praktische Hinweise zu geben, beispielsweise den Hinweis darauf, dass »der Künstler«, der

⁵¹Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre*. Politische Schriften. Hrsg. von Norbert Miller. 6. Aufl. (Sämtliche Werke Abteilung I, Bd. 5) München/Wien 1995, S. 245.

⁵²Ebd., S. 242.

im Gegensatz zum Leser stärker an den weiteren Verlauf der Narration denkt, leicht zuviel »motivieret«. ⁵³

Gleichwohl findet sich bei Jean Paul auch der Vergleich zwischen Epos und Drama, der schon bei Gottsched dazu diente, das Drama mit einem höheren Anspruch an Wahrscheinlichkeit auszustatten. »Das Epos bedarf«, so Jean Paul, »weniger Motivierungen als das Drama, nicht nur, weil dort höhere Gestalten in höherem Elemente gehen, sondern auch, weil sich dort mehr die Welt, hier aber die Menschen entwickeln«. ⁵⁴

Dass auf den § 68 zum »Motivieren« der Teil der *Vorschule der Ästhetik* folgt, der sich mit dem Roman auseinandersetzt, ist gerade deshalb aufschlussreich, weil Jean Paul auf diese Weise die Diskussion der Motivierung von der Diskussion des Romans trennt. Der nächste funktionsgeschichtliche Schritt, der im Folgenden anhand von Joseph von Eichendorff dargestellt wird, besteht in der Verknüpfung des Begriffs der Motivation mit der Differenz von Epos und Roman.

Im fünften Kapitel seiner 1857 erschienenen *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* beschäftigt sich Eichendorff mit der »Poesie der Reformation«. Er geht dabei von einem dreifachen binären Gegensatz aus; er unterscheidet zwischen den Dichtern und dem Volk, zwischen Mittelalter und Neuzeit und schließlich zwischen Katholizismus und Protestantismus. Vor dem Hintergrund eines Kampfes zwischen Protestantismus und Katholizismus, der laut Eichendorff schon vor der Reformation bestand, stellt er mit Blick auf das Epos fest, dass mittelalterliche Epiker dem Volk nahe gestanden hätten, während die neuzeitliche Epik nicht mehr volkstümlich sei, was man (trotz einiger von Eichendorff hervorgehobener Vorzüge) bei Klopstocks *Messias* – dem prototypischen neuzeitlichen protestantischen Epos – sehen könne. Die Reformation, so Ei-

⁵³Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften*, S. 246.

⁵⁴Ebd., S. 247.

chendorff, war »am allerwenigsten für das Epos geeignet«. ⁵⁵
Vielmehr drängte die Poesie

nothwendig vom Epos zum modernen *Roman*; und zwar durch die Wichtigkeit, die sie der Subjectivität eingeräumt, so wie durch die Herrschaft, die sie demzufolge dem Verstande zutheilen mußte. Beides aber widersprach der Natur des Epos. Das Epos ist der Mensch in der Welt, der Roman die Welt im Menschen. Dort verschwindet das Subjective in dem großen Strom des Weltganges, der, weil er im Zweck und Ursprung unerforschlich, nur durch die Phantasie gleichsam divinatorisch aufzufassen ist. Im Roman dagegen ist nicht das Factische, nicht die plastische Gewalt der Handlungen, sondern deren Motiv der eigentliche Gegenstand der Darstellung. Die pragmatische Motivierung aber, diese Naturgeschichte des inneren Menschen, ist wesentlich Sache des Verstandes, und der Verstand, da es ihm weniger um die Schönheit, als um Deutlichkeit und Klarheit zu thun ist, wählt sich überall die freieste Form des Ausdrucks: die Prosa. Der Roman ist daher die Poesie des Verstandes in ungebundener Rede. ⁵⁶

Der Begriff der Motivierung, der hier an einer relativ unscheinbaren Stelle auftaucht, steht, wie schon bei Lessing, im Zusammenhang mit der Differenzierung zweier künstlerischer Ausdrucksformen. Die binären Oppositionen, die auch mit Hilfe des Begriffs der Motivation stabilisiert werden, sind vielfältig. Auf der einen Seite, auf der Seite des Epos, finden sich der ›Weltgang‹, die ›Phantasie‹, das ›Faktische‹, die ›Schönheit‹ und der Vers. Auf der anderen Seite, der Seite des Romans, findet sich die ›Subjektivität‹, der ›Verstand‹, das ›Motiv‹, der ›innere Mensch‹ und die Prosa. Entscheidend ist die Naturmetaphorik, die Eichendorff heranzieht. Wenn er von der ›Natur des Epos‹ spricht, vom ›großen Strom des Weltganges‹ oder von der ›Naturgeschichte des inneren Menschen‹, dann werden die beiden Gattungen mitsamt der daran gehefteten binären Oppo-

⁵⁵Joseph Freiherr von Eichendorff: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Paderborn u. a. ND 1987 [1857], S. 118.

⁵⁶Ebd., S. 118.

sitionen naturalisiert und einer zwangsläufigen Entwicklung unterstellt.

Durch die Anbindung der Begriffe Motiv und Motivierung an Subjektivität, Verstand und Innerlichkeit erhält der Begriff der Motivierung jedoch über die Differenzierung der Gattungen hinaus eine Funktion, die ihn an den heutigen Begriffsgebrauch annähert. Wenn Eichendorff von einer »pragmatischen Motivierung« spricht, rekurriert er auf die prosaische – und deshalb klare und deutliche – Darstellung von Beweggründen, die das Handeln fiktionaler Figuren erklären. Damit erfährt der Begriff eine Einschränkung auf die Schilderung subjektiver Beweggründe, die es ermöglicht, auch jenseits der Differenzierung von Zeichensystemen über das zu sprechen, was fiktionale Figuren dazu bringt, zu handeln wie sie handeln.

Ich fasse zusammen: In Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* markiert der Begriff der Motivierung die Differenz zwischen Musik und Sprechtheater: Bei theatralen Aufführungen, die zwischen den Akten von Musik begleitet werden, ist die Motivation das, was die Sprache hat und was der Musik fehlt. Die Affekte nämlich, die die Musik im Zuhörer erregt, seien sprunghaft – die Affekte, die die Sprache erregt, sind laut Lessing zusammenhängend. Hinter der Diskussion Lessings steht ein älterer Diskurs, der von dem neuen Motivations-Diskurs überlagert und schließlich mehr und mehr ersetzt wird: Die antiken Poetiken messen die Qualität eines Textes nicht nur mit den Konzepten von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit, sondern ziehen außerdem das Theater – die Kunst der Präsenz – dem Epos vor. Dieser altbewährte Diskurs, für den Horaz und Aristoteles stellvertretend eintreten können, wird (wenn man das Mittelalter außen vor lässt) bis hin zu Gottsched bewahrt, der in seiner *Critischen Dichtkunst* die Pflicht des Theaters zur Wahrscheinlichkeit (»verisimilitudo«) betont, zugunsten einer Abwertung des Epos und einer nur zögernden

Zurkenntnisnahme des Romans. Gerade der Roman aber ist es, der die Hierarchisierung der Textsorten mehr und mehr destabilisiert und mit Hilfe des Begriffs der Motivation zum neuen Paradigma eines motivierten Zeichensystems wird.

Nicht nur bei Lessing, sondern auch bei Gottsched funktioniert die Differenzierung zwischen verschiedenen poetischen Gattungen über die Differenz von natürlichen und künstlichen Zeichen. Dass sich diese semiotischen Überlegungen nicht auf eine klar feststellbare Essenz von Texten beziehen, sondern ganz unterschiedlich konfiguriert werden können, führt Friedrich Schiller vor, der anlässlich seiner *Braut von Messina* den griechischen Chor einführt, um »dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären«. ⁵⁷ Für Schiller ist es gerade die Künstlichkeit des Chors, die die Möglichkeit bietet, ein »ideelles« Drama auf die Bühne zu bringen, das realer als die Wirklichkeit sei.

Eine erste explizit poetologische Auseinandersetzung mit der Motivierung findet sich schließlich in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*. Dort besetzt der Begriff die Systemstelle, die traditionellerweise die Diskussion um die Wahrscheinlichkeit der Dichtung besetzt hielt. Zwar befindet sich die Auseinandersetzung mit der Motivierung in der *Vorschule der Ästhetik* in unmittelbarer Nachbarschaft zur Auseinandersetzung mit dem Roman, dennoch bleiben die Diskussion der Motivation und die Diskussion des Romans noch getrennt. Die Anwendung des Motivationsbegriffs auf den Roman geschieht schließlich in der Romantik, bei Eichendorff, der in seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* die Motivation zum Zeichen der »Subjektivität« des Romans erhebt. Damit wird der Begriff mit einem neuen Paradigma verknüpft, das bis in die Moderne, bis hin zu Lukàcs, zur bevorzugten Bedeutung narrativer Motivation wird.

⁵⁷Schiller, Dramen IV, S. 285.

Eine solche Transformationsgeschichte narratologischer Begriffe dürfte kaum geeignet sein, den systematischen, dem Strukturalismus zu verdankenden Anspruch der Narratologie in Frage zu stellen. Gegen die Sukzessionslogik, also gegen den Anspruch, dass stets eine differenziertere und umfassendere Erzähltheorie die früheren Theorien abzulösen hat, ist schwer anzukommen. Gleichwohl ließe sich mit einer »Historischen Narratologie« ein diachrones Gegenmodell entwerfen – eine Erzähltheorie, die sich nicht nur der Geschichte ihrer Begriffe und Modelle bewusst ist, sondern darüber hinaus mit Blick auf die Gewordenheit der Begriffe und Modelle auch Aussagen über deren Funktion machen kann. Die historische Dimension, die sich hieraus ergibt, könnte dann auch dazu beitragen, das Spektrum der Narratologie sowohl hinsichtlich der zu untersuchenden Gegenstände wie auch hinsichtlich der Analyse der historisch spezifischen Leistungen von Narrationen zu erweitern.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles: Poetik. Hrsg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2001.
- Eichendorff, Joseph Freiherr von: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Paderborn u. a. ND 1987 [1857].
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. In: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1998 [1730], S. 12–196.
- Haferland, Harald und Matthias Meyer, Hrsg.: Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven. (Trends in Medieval philology 19) Berlin/New York 2010.
- Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Hrsg. und übers. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1989.
- Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften. Hrsg. von Norbert Miller. 6. Aufl. (Sämtliche Werke Abteilung I, Bd. 5) München/Wien 1995.
- Köhler, Erich: Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit. München 1973.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe von und an Lessing 1743-1770. Hrsg. von Helmuth Kiesel. (Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden 11/1) Frankfurt a. M. 1987.
- Hamburgische Dramaturgie. In: Werke 1767-1769. Hrsg. von Klaus Bohnen. (Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden 6) Frankfurt a. M. 1985, S. 181–694.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. 2. Aufl. Frankfurt 1994 [1932].
- Lütteken, Laurenz: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785. Tübingen 1998.
- Martinez, Matias: Art. »Motivierung«. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. Hrsg. von Harald Fricke u. a. Berlin/New York 2000, S. 643–646.
- Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. (Palaestra 298) Göttingen 1996.

- Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 5. Aufl. München 2003.
- Reckow, Fritz: Art. »Tonsprache«. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden 1979.
- Scheibe, Johann Adolph: Critischer Musikus. Hildesheim/New York [Leipzig, neue, vermehrte und verbesserte Auflage] ND 1970 [1745].
- Schiller, Friedrich: Dramen IV. Hrsg. von Matthias Luserke. (Werke und Briefe in zwölf Bänden 5) Frankfurt a. M. 1996.
- Tomashevsky, Boris: Thematics. In: Russian formalist criticism. Hrsg. von Lee T. Lemon und Marion J. Reis. (Regents critics series) Lincoln 1965, S. 61–95.