

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

Figuren des Ausdrucks in Schauspieltheorie und Medizin um 1800

Der Schauspieler genießt in der Anthropologie des späten 18. Jahrhunderts besondere Beachtung als Exponent ausdrucks-theoretischer Überlegungen, die den Rahmen ausschließlich theaterpraktischer Anleitungen oder schauspieltheoretischer Programme verlassen. Besonderes Interesse von Anthropologen wie Schauspieltheoretikern gilt der Vorstellung eines Wechselverhältnisses zwischen Seele und Körper.¹ Bereits 1767 stellt Gotthold Ephraim Lessing seine Beobachtungen über den Schauspieler in den Horizont dieser anthropologischen Fragestellung. Im dritten Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* schreibt er: »Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußeren Merkmalen urteilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des menschlichen Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstaten, oder doch schwächen und zweideutig machen.«² Lessing zieht in dieser Formulierung die anthropologische Prämisse in Zweifel, dass sich innere Empfindung und äußere Merkmale, Affekt und Ausdruck entsprechen *müssen*. Verantwortlich für diesen Missstand ist aus seiner Sicht die Natur des Menschen selbst, der menschliche Organismus, der den Ausdruck bestimmter Empfindungen entweder abschwächt oder gleich gar nicht erlaubt.

Die solcherart begründete Skepsis an der vermeintlichen Natürlichkeit des Affektausdrucks wendet Lessing zugleich um in die Notwendigkeit ihrer künstlichen Darstellung. Dort, wo die menschliche Natur »versage«, habe vielmehr die Kunst einzuspringen und die Sichtbarkeit bzw. Eindeutigkeit der äußeren Merkmale innerer Empfindungen zu verstärken. Als ebenso sichtbare wie transitorische Malerei habe die Kunst des Schauspielers, wie Lessing an gleicher Stelle unterstreicht, in der Schönheit »ihr höchstes Gesetz« und könne zugleich die Figuren der Malerei in Bewegung versetzen.³ Auch insofern hat das Theater der Aufklärung eine Funktion zu erfüllen: Es soll die moralische Natur des Menschen im bewegten und bewegenden Körperausdruck sichtbar machen, der vollkommener sein soll als diese Natur selbst. Damit trägt das Theater auch zu einer »Perfektionierung des Humanen«⁴ bei. Mit seinem Schauspielkunst und Anthropologie verknüpfenden Vorstoß

1 Alexander Košenina untersucht deren gemeinsames Erkenntnisinteresse in seiner Studie: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen (Max Niemeyer Verlag) 1995.

2 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in: ders.: *Werke und Briefe*, hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1985, Bd. 6, S. 197.

3 Ebd., S. 210.

4 Gunnar Schmidt: *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München (Wilhelm Fink Verlag) 2003, S. 38.

schärft Lessing zugleich das Bewusstsein für die epistemologischen Schwierigkeiten, die mit der Doppelrolle des Menschen als Subjekt und Objekt humanwissenschaftlicher Erkenntnis verbundenen sind.⁵ Auch Johann Jakob Engel setzt den »innern absoluten Werth«⁶ seiner *Ideen zu einer Mimik* über ihren Nutzen für die Schauspielkunst hinaus mit der Bereicherung der Menschenkenntnis fest. In der künstlichen Darstellung natürlicher Affekte äußert sich für Lessing wie für Engel die spezielle Kunst sowohl des Dramatikers als auch des Schauspielers. Sie besteht vor allem zunächst darin, den Affekt in seine Stadien und Intensitätsgrade zu zerlegen.⁷ Sichtbarkeit und Deutlichkeit stellen dabei das oberste ästhetische Gebot dar – und das angesichts eines Körpers, der keineswegs immer (deutliche) Zeichen gibt.

Die Schauspielkunst hat darüber hinaus noch mit einem weiteren Erkenntnisproblem zu kämpfen: Bestimmte Affekte entziehen sich, wie Lessing gleichfalls bemerkt, der Beherrschbarkeit und damit der Kontrolle des Schauspielers wie des Menschen überhaupt, denn »wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt, als Fuß oder Hand«.⁸ Sein Einwand spielt auf einen grundsätzlichen Konflikt der anthropologischen Ausdruckstheorien des ausgehenden 18. Jahrhunderts an. Er hat ihn erstmals 1754 ausgangs seiner Fragment gebliebenen Studie *Der Schauspieler* benannt: Dort untersucht er die psychophysischen Wechselwirkungen und unterteilt die Modifikationen des Körpers in »entweder unmittelbar in unsrer Willkür, oder mittelbar« befindliche; zur Voraussetzung letzterer erklärt er »eine gewisse Beschaffenheit der Seele [...], auf welche sie von selbst erfolgen, ohne daß wir eigentlich wissen, wie?«⁹ Dieses undurchschaubare Moment des gegenseitigen Einflusses von Körper und Seele, des *influxus physicus*, denkt Lessing als Selbstregulation, deren Ablauf sich gleichwohl der (Selbst-)Beobachtung und damit der Erkenntnis entzieht.

Die drängende Frage der Beherrschbarkeit der Affekte berührt jedoch nicht nur die Schauspieltheorie oder die Bühnenpraxis, sondern die Vorstellung vom bürgerlichen Subjekt insgesamt. Immanuel Kant hat in seiner 1798 erschienenen *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* den Affekt als »Überraschung durch Empfindung« bezeichnet, »wodurch die Fassung des Gemüts (animus sui compos) aufgehoben wird«.¹⁰ Kann der Affekt für Kant als »Raptus« einerseits nur schwer beherrscht werden, so geht er doch andererseits auch rasch vorüber und ähnelt deshalb einem

5 Diesen Schwierigkeiten widmet sich bekanntermaßen Michel Foucault in: *Die Ordnung der Dinge* (1966), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974.

6 Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin (Mylius) 1844, 1. Theil, 2. Brief, S. 14.

7 Lessing spricht in einem Brief an Moses Mendelssohn von der Pflicht des Theaterdichters, den Schauspieler durch die Zergliederung des Affekts zur Selbstaffektion anzuregen (zit. in: Košenina: *Anthropologie* [Anm. 1], S. 7).

8 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (Anm. 2), S. 201.

9 Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert, München (Hanser) 1973, Bd. 4, S. 733. Als unbeherrschbare psychophysische Wechselwirkungen gelten seit je her das Erröten bzw. das Erblassen.

10 Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Theorie-Werkausgabe, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 12, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1968, S. 580.

»Rausch, der sich ausschläft«, während die langwierige Leidenschaft »als ein Wahnsinn anzusehen« sei.¹¹ Rechnet Kant den Affekt als kurzzeitige Verstörtheit noch der Unbesonnenheit zu, rückt er die Leidenschaft ausdrücklich in die Nähe zur Geisteskrankheit. In der Frage nach der unterschiedlichen Beherrschbarkeit der Affekte bzw. Leidenschaften betritt die Anthropologie und in ihrem Gefolge die Schauspieltheorie das Grenzgebiet zum pathologischen Körper und seinen Zeichen von Krankheit.

Lessings ausdrucksstheoretische Unterscheidung zwischen Miene und Auge einerseits und Fuß und Hand andererseits stellt auch eine Hierarchie der Körperteile auf. Und sie erkennt im Gesicht dasjenige Ausdrucksorgan, das sich als wenig beherrschbar erweist. Dem Gesicht wird in der Physiognomik oft das Privileg zugesprochen, auf besonders deutliche Art und Weise innere Empfindungen ausdrücken zu können. Deshalb wird die Kontrolle über Miene und Blick nicht nur in der Schauspielkunst, sondern auch im Umgang der Menschen miteinander als notwendig erachtet. Das Eingeständnis der im Vergleich zu den Extremitäten geringeren Beherrschbarkeit des Gesichtsausdrucks untergräbt die Vorstellung des aufgeklärten, wenn schon nicht seine Affekte, dann doch wenigstens seine Leidenschaften beherrschenden bürgerlichen Subjekts. Es stellt Blick und Miene, die sich nicht so einfach kontrollieren lassen, als Kehrseite und Grenze der geforderten Selbstkontrolle heraus, die dieses Subjekt unter den Imperativ der Selbstdisziplinierung stellt.¹² Lessings wegweisende Beobachtung macht darüber hinaus auf eine Gemengelage innerhalb des ausdrucksstheoretischen Diskurses aufmerksam, an dem um 1800 neben der Ästhetik verschiedene naturwissenschaftliche Disziplinen wie die Physiologie, die Anatomie und die Medizin, aber auch Wissenspraktiken wie die Physiognomik oder die Erfahrungsseelenkunde partizipieren.¹³ Diese betrifft insbesondere das Problem der Unterscheidbarkeit von unwillkürlichem und willkürlichem Affektausdruck bzw. der Unterscheidung natürlicher und künstlicher Zeichen, das besonders im ästhetischen Grenzbereich zu pathologischen Ausdrucksphänomenen wie Leiden und Wahnsinn virulent wird.

Im Folgenden sollen solche diskursiven Wechselwirkungen zwischen Schauspieltheorie und Medizin in den Blick genommen werden – und zwar auf zweifache Weise: zum einen, indem schauspieltheoretische und medizinische Auffassungen über die Symptomatik extremer Affekte bzw. pathologischer Leidenschaften zueinander in Beziehung gesetzt werden, zum anderen, indem die Bildlichkeit dieser leidenschaftlichen und leidenden Körper selbst herangezogen wird. Zwischen beiden Wissensfeldern vermittelt der Begriff der ›Figur‹, der nicht primär als Redefigur, sondern vielmehr unter Berufung auf Roland Barthes »im gymnastischen oder choreographischen« Sinne als Figuration des bewegten Körpers, gewisserma-

11 Ebd., S. 582.

12 Richard Sennett hat diesen Imperativ in die Formel einer »Tyrannei der Intimität« gefasst (vgl. ders.: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. [Fischer] 1983).

13 Zur Konjunktur des Begriffs vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Ausdruck«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Lexikon ästhetischer Grundbegriffe*, Stuttgart (Metzler) 2000, Bd. 1, S.416–431.

ßen als ›Bewegungsmelder‹ des Diskurses selbst verstanden werden soll: »Die Figuren heben sich nach Maßgabe dessen ab, was sich, im Zuge des Diskurses, daran als Gelesenes, Gehörtes, Erlebtes wieder erkennen lässt. Die Figur ist eingekreist (wie ein Zeichen) und erinnerbar (wie ein Bild oder eine Geschichte).«¹⁴ In solchen Abhebungen, Einkreisungen und Erinnerungen des Körpers im Rausch des Affekts wie im Wahnsinn der Leidenschaft begegnen sich Schauspieltheorie und Medizin um 1800. Von ihnen wird als Figuren des Ausdrucks zu sprechen sein.¹⁵

1. Die Problematik unangenehmer Affekte

Bereits an Lessings Bemerkung zur fraglichen Beherrschbarkeit der Affekte wurde deutlich, dass sich Natürlichkeit und Künstlichkeit ihrer Darstellung keineswegs eindeutig trennen lassen. An dieser Stelle soll deshalb an die *Logik von Port Royal* und ihre Unterscheidung zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen erinnert werden. Das zunächst anonym erschienene Werk von Antoine Arnauld und Pierre Nicole verzeichnet in der Ausgabe von 1683 folgende Definition: Natürliche Zeichen sind »mit den Dingen verbundene Zeichen, so wie beispielsweise der Gesichtsausdruck, das Zeichen der Gemütsbewegungen, mit den Bewegungen, die er bedeutet, verbunden ist; oder wie die Symptome, Anzeichen der Krankheiten, mit diesen Krankheiten verbunden sind«; im Gegensatz dazu werden »die von den Dingen getrennten Zeichen« künstlich genannt.¹⁶ Die Nähe bzw. Ferne der Dinge zu den Zeichen, die Arnauld und Nicole zur Leitunterscheidung erheben, geht auf die rhetorische Unterscheidung zwischen Metonymie und Metapher zurück: Der metonymische Zeichengebrauch beruht auf einer direkten Nachbarschaft von Ding und Zeichen, die kausallogisch miteinander verbunden sind. Dementsprechend zeigen Gesichtsbewegungen Veränderungen des Gemüts an wie Symptome Krankheiten. Natürliche Zeichen sind so verstanden stets Symptome – Anzeiger. Deshalb verwundert es nicht, dass die *Logik von Port Royal* Gesichtsbewegungen und Krankheitssymptome in einem Atemzug nennt. Deren Nachbarschaft in den Ausdruckstheorien um 1800 ist also alles andere als zufällig und wird in der schauspieltheoretischen Auffassung unbesonnener Affekte sowie pathologischer Leidenschaften ebenso wie in der medizinischen Behandlung so genannter Geisteskrankheiten nur allzu offensichtlich.¹⁷

14 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1984, S. 16.

15 Dieser Figur-Begriff kann sich zudem auf Helmuth Plessner berufen, der ebenfalls den Bildcharakter des Schau-Spiels herausstellt. Eine Figur stellt für ihn im schauspieltheoretischen wie im anthropologischen Sinn einen Bildentwurf dar, der Traditionen, festen Regeln und Konventionen der Repräsentation folgt (vgl. Helmuth Plessner: »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 2003, Bd. 7, S. 403–418).

16 Zit. in: Philippe Dubois: *Der fotografische Akt*, Amsterdam u. a. (Philo Fine Arts) 1998, S. 65, Anm. 61.

17 Der Anatom Charles Bell gründet 1806 in *The Anatomy and Philosophy of Expression as Connected with the Fine Arts* zwischen Arzt, Schauspieler und Künstler als Beobachtern der menschlichen Natur eine Allianz.

Diderots bekannte Schrift *Das Paradox über den Schauspieler* bringt die eigentümliche Verschränkung von Natürlichkeit und Künstlichkeit 1763 auf den Punkt: Je natürlicher das Spiel des Schauspielers auf der bürgerlichen Bühne wirken soll, auf der sich »nichts ebenso abspielt wie in der Natur«, ¹⁸ umso notwendiger werden geradezu Beherrschung und Kontrolle des Affektausdrucks. In wünschenswerter Deutlichkeit hat Diderot dieses Ziel unterstrichen: »Durch das Studium der großen Vorbilder, die Kenntnis des menschlichen Herzens, den Verkehr in der Gesellschaft, unermüdliche Arbeit, Erfahrung, die Gewohnheit des Theaters müssen die Gaben der Natur vervollkommen werden.« ¹⁹ Diderot verbindet dezidiert die unterschiedlichen Traditionen, gesellschaftlichen Konventionen und Institutionen, in denen das Wissen um die Affekte und Leidenschaften zirkuliert. Der Stilisierung des Natürlichen zur ›zweiten‹ Natur durch den Schauspieler wurden dabei zugleich enge Grenzen des Schicklichen und Angemessenen gezogen. Übermäßige Leidenschaften, die sich in widernatürlichen Verzerrungen des Gesichts niederschlagen, verbannte auch Diderot von der Bühne des bürgerlichen Theaters.

Gleichzeitig wurde die Darstellung von Affekten und Leidenschaften den strengen Regeln der Nachahmung unterworfen. Johann Jakob Engel, der eine Professur für Philosophie und Ästhetik in Berlin inne hatte und von 1787 bis 1794 Direktor des Berliner Nationaltheaters war, verweist in seinen *Ideen zu einer Mimik* nicht von ungefähr auf die Bedeutung von sittlichen und kulturellen Wertvorstellungen für die Ausbildung gestischer und mimischer Konventionen: »Der Schauspieler stellt die Gemütsbewegungen in jenen *Überformungen* dar, die der Ausdruck der Affekte in den Rollen, die ein Mensch in der *Gesellschaft* spielt, bereits erfahren hat.« ²⁰ Nicht von ungefähr gibt Engel eingangs seiner Schrift Beispiele von Attitüden des Körpers in gewöhnlichen Stellungen, die für ihn »die gewöhnliche Fassung« des Gemüts verraten (vgl. Abb. 1). ²¹

Engels in vierundvierzig Briefen abgefasste, 1785 und 1786 in zwei Teilen erschienene Schauspieltheorie orientiert sich einerseits an antiker Rhetorik und neuzeitlicher Affektenlehre, indem sie Ciceros Forderung nach einer *eloquentia corporis* bzw. Descartes' Affektklassifikation aufgreift, andererseits an Physiognomik und Ästhetik, wenn er seine ausdruckstheoretischen Überlegungen am Begriff der Mimesis bzw. der Ähnlichkeit entwickelt. Er klassifiziert die Affekte ausgehend von der Unruhe, die er als Ursache aller psychischen Tätigkeit begreift, und differenziert sie nach solchen des Kopfes (Affekte des Anschauens) und solchen des Herzens (Begierden). Bei letzteren unterscheidet er zwischen den unwillkürlichen oder

18 Denis Diderot: »Das Paradox über den Schauspieler«, in: ders.: *Erzählungen und Gespräche*, übers. von Katharina Scheinfuß, Frankfurt a. M. (Insel-Verlag) 1981, S. 289–362, hier S. 291.

19 Ebd.

20 Ursula Franke: »Dramaturgische Typik der Affekte. J. J. Engels Beitrag zur Ästhetik der Schauspielkunst um 1800«, in: Siegfried Blasche/Wolfgang R. Köhler/Peter Rohs (Hg.): *Sorgfalt des Denkens. Festschrift für Brigitte Scheer*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1995, S. 136–159, hier S. 155.

21 Engel: *Ideen zu einer Mimik* (Anm. 6), 1. Theil, 10. Brief, S. 65.

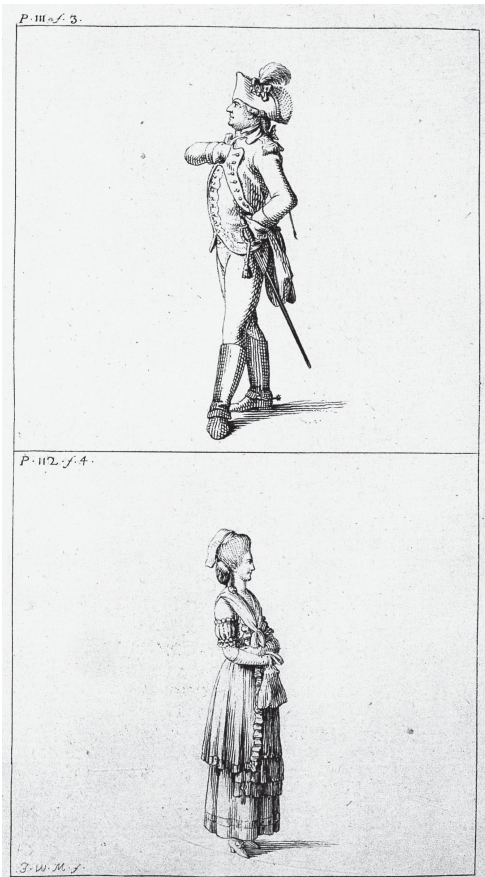


Abb. 1: Johann Wilhelm Meil:
 »Der Stolze«, »Die Liebingsattitüde
 unserer Damen« (aus: J.J. Engel:
Ideen zu einer Mimik, Berlin 1844,
 Figur 3 und 4, S. 65 f.)

physiologischen Gebärden, den malenden Gebärden, die durch Nachahmung und Analogie gebildet werden, und den *eigentlich* ausdrückenden Gebärden.²² Während die malende Gebärde das gesprochene Wort unterstreicht, indem sie zum Beispiel einen Gegenstand, von dem die Rede ist, nachbildet, also demonstrativen oder illustrativen Charakter hat, stellt die Ausdrucksgebärde die mit diesem Gegenstand verbundenen Gefühle der Figur dar, bezeichnet sie also: »Malerei ist [...] jede sinnliche Darstellung der Sache selbst, welche die Seele denkt; Ausdruck, jede sinnliche Darstellung der Fassung, der Gesinnung, womit sie sie denkt, des ganzen Zustands, worin sie durch ihr Denken versetzt wird.«²³ Malende und ausdrückende Gebärden werden nach Engel in der schauspielerischen Praxis häufig

²² Vgl. ebd., S. 57, 28, 35, 46. Vgl. zum Folgenden Petra Löffler: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld (Transcript) 2004, S. 34–38.

²³ Ebd., 1. Theil, 8. Brief, S. 46.

miteinander kombiniert, wobei letzteren trotz aller Verschwisterung immer der Vorzug zu geben sei.

Wie schwierig, ja unmöglich die Grenzziehung zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen, unwillkürlichen und willkürlichen Gebärden tatsächlich war, lässt sich am Beispiel der so genannten »physiologischen Gebärden« beleuchten. Mit diesen betritt Engel den ästhetischen Grenzbereich zu Physiologie und Medizin. An ihnen lässt sich zugleich die Verschränkung der Ausdrucksbegriffe dieser Disziplinen diskutieren. Problematisch sind für Engel die physiologischen Gebärden, weil sie eine deutliche Nähe zu medizinischen Krankheitssymptomen aufweisen. Diese Nähe tritt besonders bei unangenehmen Affekten wie der Schmermut und dem Leiden zutage. Physiologische Gebärden sind für Engel »unwillkürliche Erscheinungen, die zwar freilich physische Wirkungen der innern Gemüthsbewegungen sind, die wir aber in der That nur als Zeichen begreifen: als Zeichen, welche die Natur durch geheimnißvolle Bande mit den innern Leidenschaften verknüpft hat.«²⁴

Problembehaftet sind diese Zeichen für Engel aus zwei gewichtigen Gründen: »Noch hat uns Niemand«, gibt er zu bedenken, »auf eine befriedigende Art erklärt, warum traurige Ideen auf die Thränendrüsen, lächerliche auf das Zwerchfell wirken; warum die Angst unsere Wangen entfärbt, die Scham sie röthet.«²⁵ Zum einen scheinen physiologische Gebärden zwar natürliche Zeichen zu sein, die allerdings für Engel genauso undurchschaubar bleiben und also der Erkenntnis nicht zugänglich sind wie für Lessing – die Annahme »geheimnisvoller Bande«, einer unerklärlichen Metonymie zwischen innerer Leidenschaft und äußerem Zeichen bestätigt dies ausdrücklich. Zum anderen äußert er folgende Beobachtung:

Unter den physiologischen Gebärden giebt es viele, die dem freien Willen der Seele schlechterdings nicht gehorchen; die sich weder da, wo wirkliche Empfindung sie hervorpresst, gut zurückhalten, noch, wo diese wirkliche Empfindung fehlt, durch Kunst gut hervorbringen lassen. So die Thräne des Kammers, das Erblaffen der Angst, das Erröthen der Scham [...].²⁶

Engels Unbehagen angesichts der physiologischen Gebärden entzündet sich also neben ihrer Unerklärlichkeit, die seiner Vorstellung einer »psychologischen Kausalität«²⁷ zuwiderläuft, vor allem daran, dass sie, gerade weil sie unwillkürlich auftreten, schwer zu kontrollieren und deshalb kaum nachzuahmen sind: »Den Frost, das Zittern der Glieder, ahmt man ohne Schwierigkeit nach; die Verwandlung der Gesichtsfarbe wird man durch Vorstellungen der Phantasie nur sehr selten, und sicher nie durch kalten Vorsatz, bewirken.«²⁸

Außerdem ist die Nähe der physiologischen Gebärden zur Krankheit für Engel unübersehbar:

24 Ebd., 1. Theil, 9. Brief, S. 58.

25 Ebd. Hinsichtlich dieses Erklärungsnotstandes verweist Engel auf die »Zwistigkeiten zwischen Stahlianern und Mechanisten« (ebd., S. 59).

26 Ebd.

27 Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (Anm. 1), S. 162.

28 Engel: *Ideen zu einer Mimik* (Anm. 6), 1. Theil, 16. Brief, S. 127.

Der Leidende ist wie ein Kranker, der in jeder Lage Schmerzen und Unbehaglichkeit fühlt, immer eine bequemere sucht, sie mit allem Herumwerfen nicht findet, und immer sucht und sich immer herumwirft. Steigt das Leid bis zur Verzweiflung, so werden diese ängstlich unordentlichen Bewegungen gewaltsam: der Mensch wirft sich zur Erde nieder, wälzt sich im Staube, rauft sich das Haar aus, verwundet sich Stirn und Busen.²⁹

Obwohl Engel die unangenehmen Affekte in »ihren höheren Graden« schildert, »wo ihr Ausdruck redender und kräftiger« sei, verzichtet er auf die Darlegung ihrer konkreten körperlichen Symptome, die er lieber gleich ganz »überhüpfen« wolle.³⁰ Dass physiologische Gebärden vor allem unansehnlich sind und sich schwer durch den Schauspieler nachahmen lassen, macht sie für die ästhetische Vervollkommnung unergiebig. Sie verstoßen gleich gegen zwei Prinzipien, auf die Engel seine *Ideen zu einer Mimik* begründet hat: gegen die Schönheit (obgleich sie wahr sind) und gegen die Mimesis (obgleich sie natürlich sind). Als natürliche Zeichen markieren die physiologischen Gebärden die Grenze des überhaupt für den Schauspieler mimisch Darstellbaren und gleichen daher häufig Grimassen – nicht umsonst, stellt Engel wie schon Descartes fest, machen manche »beim Weinen ebenso ein Gesicht wie Andere beim Lachen«.³¹

Unangenehm werden Affektgebärden für Engel im Grenzbereich zur Physiologie bzw. Medizin,³² wenn der Ausdruck nicht mehr dem freien Willen des Subjekts und den ästhetischen Vorstellungen des schauspielerischen Affektausdrucks folgt, wie das bürgerliche Theater sie gefordert hat. Die bürgerliche Bühne kennt zwar »höhere Grade« expressiver Gesten und Mienen, wie Engels Ausführungen bezeugen, vermeidet aber extreme bzw. pathologische Ausdrucksformen, die in ihrem Verständnis nicht mehr expressiv und das heißt intersubjektiv unverständlich sind. Engel macht selbst keinen Hehl aus seiner Absicht, dass er »gerne alle Gebehrden, so viel nur möglich, aus der dunklern Gegend der physiologischen in die hellere der absichtlichen herübergezogen wünschte«.³³ Er nennt mit der Steigerbarkeit der Affekte zugleich einen wichtigen Aspekt mimischer Expressivität. Gleichzeitig erhöht sich mit dem Leid jedoch auch die Ohnmacht des Subjekts, das hilflos seinen Affekten ausgeliefert ist: Die expressiven Bewegungen geraten in Unordnung, bis sich der Affekt schließlich gegen das leidende Individuum selbst richtet. Diese zerstörerische Macht der Affekte versucht Engel aus seiner Schauspieltheorie auszuschließen, der ein aufgeklärtes Ideal von Gesundheit und Seelendiätetik zugrunde liegt. Hierin liegt zugleich die affekttheoretische Logik seiner versuchten Ausgrenzung der physiologischen Gebärden.

Diese Intention verfolgt Engel auch bei den Abbildungen zu seinem Werk, auf die er großen Wert gelegt hat. Schließlich geht es ihm darum, für die in Dramentext-

29 Ebd., 23. Brief, S. 189.

30 Ebd., S. 193.

31 Ebd., 1. Theil, 6. Brief, S. 39.

32 Engel orientiert sich u. a. an der Physiologie Albrecht von Hallers und Johann August Unzers.

33 Engel: *Ideen zu einer Mimik* (Anm. 6), 1. Theil, 16. Brief, S. 122 f.

ten beschriebenen Empfindungen ebenso natürliche wie wahre Ausdrucksfiguren für die Bühne zu finden. Diese einmal gefundenen und von Engel beschriebenen Figuren sollen durch konkrete Anschauungsobjekte bestätigt werden. Von seinen Beschreibungen solcher Ausdrucksfiguren spricht er nicht umsonst selbst als »Zeichnungen«, die der Einbildungskraft »Bilder geben« sollen.³⁴ Engel betreibt, indem er konkrete Körperpositionen bzw. -bewegungen von Schauspielern während ihres Rollenspiels beschreibt, in erster Linie Bildbeschreibung, *ekphrasis*, die den Leser seiner *Ideen* zum Betrachter von Ausdrucksfiguren macht. Das heißt, seine Figuren des Ausdrucks sind von vornherein bildhaft, zur Anschauung bestimmt.

Die insgesamt aus 59 Figuren bestehenden erläuternden Kupferstiche, die beide Bände illustrieren, stammen von dem bekannten Zeichner und Buchillustrator Johann Wilhelm Meil, der 1801 Daniel Chodowiecki als Direktor der Berliner Akademie nachfolgte. Seine vereinfachten, als »sauber und sehr charakteristisch«³⁵ gerühmten Kupferstiche sind keine Rollenporträts berühmter Schauspieler, sondern stellen Körperstudien im zumeist zeitgenössischen Kostüm dar.³⁶ Als Figurationen des bewegten und bewegenden Körpers rücken sie das selbstbewusste, seine Affekte kontrollierende bürgerliche Subjekt in den Vordergrund, indem sie es vom umgebenden Bühnen- wie Bildraum isolieren und den Betrachter dadurch zugleich von seinem Gegenstand distanzieren. Meils Illustrationen imitieren, wie Gunnar Schmidt betont hat, »die Differenz, die ein Betrachter zur Bühne einnimmt«.³⁷ Zugleich bringen sie Ruhe in die Ausdrucksbewegungen des Schauspielers, indem sie Lessings »transitorische Malerei« der Schauspielkunst auf ihre zeichenhafte Sichtbarkeit beschränken. Sichtbar wird dabei weniger eine expressive Mimik, sondern vor allem ein choreografisches Körperbild, für das hauptsächlich fixierbare Körperhaltungen, also Attitüden oder Posen, ausschlaggebend sind, die sich einfach ausführen und nachahmen lassen. Dafür scheint Lessings Einschätzung, wonach sich Hand und Fuß leichter kontrollieren und damit in Position bringen lassen, Pate gestanden zu haben.

In Meils Ausdrucksfiguren kondensiert sich das schauspieltheoretische Wissen, das durch eine Idealisierung des Affektausdrucks am Körper des Schauspielers gewonnen wurde, zu gleichermaßen anschaulichen wie wieder erkennbaren Pathosformeln des Diskurses. Darstellungen extremer Affekte wie Furcht und Schrecken werden nicht zuletzt deshalb idealisiert und ihr mimischer Nuancenreichtum von der Darstellung ausgeschlossen. Diese bilden traditionell Grenzphänomene des Ausdrucks, die besonders strikten ästhetischen Darstellungsregeln unterliegen. Engels Ausführungen und Meils Illustrationen zum Gesichtsausdruck der Furcht und des Schreckens beziehen sich daher besonders auf die klassisch zu nennenden Vorbilder Charles Le Brun und James Parsons, um die weit aufgerissenen Augen und den aufgesperrten Mund bei diesen Affekten im Sinne ihrer natürlichen Zeichen-

34 Ebd., S. 74.

35 Vgl. die Rezension von Johann Joachim Eschenburg in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* (zit. in: Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (vgl. Anm. 1), S. 170).

36 Vgl. Oliver Zybok (Hg.): *Von Angesicht zu Angesicht. Mimik – Gebärden – Emotionen*, Leipzig (E.A. Seemann) 2000, S. 262.

37 Schmidt: *Das Gesicht* (Anm. 4), S. 30.



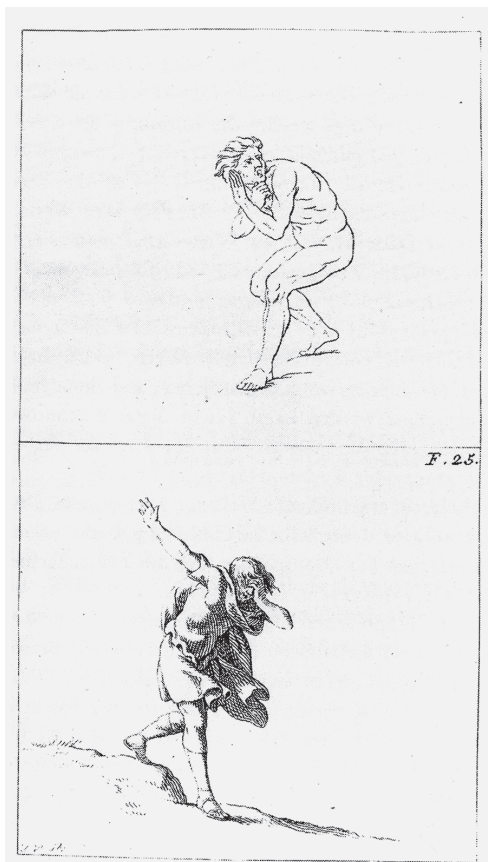
Abb. 2: Charles Le Brun: »La Tranquilité, Movement violent, la Cholère, la Desire, l'Horreur, Frayeur«

haftigkeit zu legitimieren.³⁸ Auch die Ähnlichkeit der Kopfansicht und des wild bewegten Haares von Le Bruns *Frayeur* und Meils *Figure 24* sticht ins Auge (Vgl. Abb. 2, 3). Wichtig ist Engel in diesem Zusammenhang vor allem, den Ursprung dieser Affekte in der Natur des Menschen und zugleich ihren darstellungstheoretischen Nutzen hervorzuheben.³⁹

38 Jennifer Montagu untersucht in ihrer Studie *The Expressions of Passion*, New Haven (Yale University Press) 1994 Ursprung und Einfluss von Le Bruns Affektkatalog auf Zeitgenossen und spätere Künstlergenerationen.

39 Parsons erklärt in seinem 1747 an der Royal Society gehaltenen Vortrag *Human Physiognomy Explain'd* die weit aufgerissenen Augen bei Furcht oder Schrecken folgendermaßen: dass das auslösende Objekt so besser gesehen und abgewehrt werden könne und der Natur dadurch entspreche,

Abb. 3: Johann Wilhelm Meil:
»Furcht und Schrecken«



Dabei dienen die Bildbeigaben nicht einfach der Veranschaulichung ausdrucks- theoretischer und schauspielpraktischer Überlegungen. Sie erfüllen vielmehr eine Erkenntnisfunktion. An ihnen haben sich Engels Beobachtungen am Menschen zu beweisen. Deshalb studiert Engel auch ausführlich die Affektdarstellungen im erstmals 1707 erschienenen und bereits 1728 ins Deutsche übersetzten *Großen Maler- buch* von Gerard de Lairese und korrigiert (durch Meils Hand) dessen Darstellungen, wo sie ihm sowohl ausdruckslogisch als auch schauspielpraktisch gesehen falsch erscheinen. So bemängelt er an »verwandten Figuren«, die Lairese von Furcht und Schrecken zeichnet, er hätte diese angesichts des Blitzschlags, der den Affekt auslöst, »lieber die Augen [...] schließen und den Kopf nicht zurückwen- den« lassen sollen.⁴⁰ Engel überträgt an dieser Stelle die Ausdrucksfiguren der Ma-

die alle Sinnesorgane offen für äußere Eindrücke halten wolle und so schütze; ebenso unterstütze der offene Mund das Hören einer Gefahr.

40 Engel: *Ideen zu einer Mimik* (Anm. 6), 1. Theil, 16. Brief, S. 123.

lerei auf die Bühne und denkt sie als Handlungen weiter: »Allenfalls«, so fährt er in seiner Kritik an Lairese fort, »hätte mit der einen Hand das Gesicht können bedeckt, und die andere, in der Verwirrung des Schreckens, dem Blitz können entgegengeworfen werden.«⁴¹

Dieses, an der Dramenhandlung orientierte, Weiterdenken einer (im Falle der Malerei bewegungslosen) Pose ist für das Rollenspiel des Schauspielers auf der Bühne immens wichtig. Die beiden aufeinander folgenden Illustrationen *Figur 24* und *Figur 25* von Johann Wilhelm Meil übertragen diese Bewegungsimpulse in eine Bildfolge, die den zeitlichen Verlauf dieser Ausdrucksfigur in Form von zwei Einzelstadien *zeichnerisch* darstellt. Fast scheint es so, als habe Meil in Engels Auftrag Lessings Entwurf der Schauspielkunst als »transitorische Malerei« selbst ins Bild zu setzen versucht. Nicht zuletzt setzt sich Engel in seinen *Ideen zu einer Mimik* auch mit Lessings immens wirkungsmächtigem Essay *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* von 1766 auseinander, indem er den »wichtigen zwiefachen Unterschied zwischen Maler und Schauspieler« betont.⁴² Jener habe den Vorzug, durch den notwendigen Einsatz seiner Phantasie der Kunst näher zu stehen, während dieser zwangsläufig Mimesis betreiben müsse. Allerdings mache der Schauspieler diesen Mangel dadurch wett, »daß er nicht nur im Raume, sondern auch in der Zeit« wirke.⁴³

Engel bewegt sich dabei jedoch stets in den Bahnen einer normativen Wirkungsästhetik des Schauspiels. Gerade bei heftigen Affekten gilt für ihn deshalb die Regel der Mäßigung: »Eine Wuth, die sich das Haar zerrauft, die das ganze Gesicht verzerrt, und brüllt bis alle Muskeln einzeln anschwellen und die Augen mit Blut unterlaufen; so eine Wuth kann in der Natur sehr wahr seyn, aber in der Nachahmung wäre sie widrig.«⁴⁴ Engel versucht, jegliche Anzeichen einer Pathologie des Ausdrucks von der Bühne zu verbannen sowie von der bildlichen Erfassung auszugrenzen. Sein Darstellungsideal der ausdrückenden, in der Nachahmung idealisierten Gebärde gerät hierbei in deutliche Opposition zur Erkenntnis der »wahren« Natur des Menschen, die doch auch für Engel selbst eigentliches Hauptanliegen der anthropologischen Schauspieltheorie sein soll.

Seine Beschreibung pathologischer Grenzphänomene wie der Schwermut und des seelischen Leidens nimmt dabei unmerklich Anleihen bei der medizinischen Symptomatologie, wie Elisabeth Madlener herausgestellt hat.⁴⁵ Auch wenn Engel die physiologischen Gebärden nur schwer in sein schauspielästhetisches Konzept integrieren kann, sein Interesse für deren äußere Anzeichen ist unübersehbar. Diese Aufmerksamkeit entspricht voll und ganz dem empirischen Ideal der Beobachtung am konkreten Einzelfall, das nicht zuletzt die medizinische Diagnostik der Zeit

41 Ebd.

42 Ebd., 2. Theil, 27. Brief, S. 18.

43 Ebd.

44 Ebd., 1. Theil, 9. Brief, S. 59 f.

45 Elisabeth Madlener: »Ein kabbalistischer Schauplatz. Die physiognomische Seelenerkundung«, in: Jean Clair/Cathrin Pichler/Wolfgang Pircher (Hg.): *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien (Katalog der Wiener Festwochen) 1989, S. 159–179, hier S.170.

ausgebildet und geprägt hat. Engels *Ideen zu einer Mimik* führen also das spezifisch theaterästhetische Wissen um die körperliche Beredsamkeit des Schauspielers mit dem zeitgenössischen medizinischen Wissen der körperlichen Symptome von Leiden und Leidenschaften dort eng, wo es sich in seine ästhetischen Vorstellungen des idealisierten Affektausdrucks übertragen lässt, wo dies jedoch nicht gelingt, grenzt er es aus.

2. Die Pathologie des Ausdrucks und seine Darstellung

Die Herausbildung und Darstellung einer empirisch begründeten Symptomatik ist ein Hauptanliegen der aufgeklärten Medizin. Philippe Pinel und sein Schüler Jean Etienne Esquirol begründeten die moderne Psychiatrie in Frankreich und führten dort die Behandlungsmethoden der *regime morale* ein. Pinel war seit 1794 Leiter der Pariser Salpêtrière und richtete sein Hauptaugenmerk auf die Erkenntnis und Behandlung der damals bekannten psychischen Krankheiten wie der Melancholie oder der Manie. Seine diagnostischen Verfahren legte er in seiner *Nosographie philosophique, ou la méthode de l'analyse appliquée à la médecine* in zwei Bänden 1798 dar. Seine Untersuchungen zur Manie erschienen drei Jahre später, 1801 unter dem Titel *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie*. Esquirol, seit 1810 unter Pinel leitender Arzt an der Salpêtrière, entwickelte dessen Konzept der *manie sans delire* als partielle psychische Störung zur Monomanie weiter und veröffentlichte 1838 sein Hauptwerk *Des maladies mentales*, das auf einem bereits 1816 im *Dictionnaire des sciences médicales* erschienenen Artikel fußte. Noch im selben Jahr erschien es in deutscher Übersetzung.⁴⁶

In der Geisteskrankheit zeigt sich der Mensch für Esquirol in seiner wahren Natur, »in seiner ganzen Nacktheit«,⁴⁷ in der er weder seine Gedanken zu verstellen, noch seine Fehler zu verbergen in der Lage sei. Für den Mediziner offenbart der geistesranke Mensch einen Zugang zur unverstellten Natur der Leidenschaften. An ihm lässt sich ungestört beobachten und studieren, was kulturelle Normen wie Scham und Sitte längst den Blicken entzogen haben. Gleichzeitig beobachtet der Nervenarzt genau die Körpersprache seiner Patienten: »Durch die Gesten, durch die Bewegungen, durch den Blick, durch die Handlung, durch kleine Nüancen, die jedem anderen unbemerkt vorübergehen, erhält der Arzt oft den ersten Gedanken zu der Behandlung, welche jedem einzelnen ihm anvertrauten Geisteskranken zukommt.«⁴⁸

Mit kaum verhohlener Begeisterung führt Esquirol dem Leser einzelne Kranke vor Augen:

46 *Des maladies mentales*, Paris (Tircher) 1838; *Die Geisteskrankheiten in Beziehung zur Medizin und Staatsarzneikunde*, Berlin (Voß) 1838 (2 Bände). Vgl. dazu die Einleitung von Erwin Ackerknecht in: Jean Etienne Dominique Esquirol: *Von den Geisteskrankheiten*, hg. und eingeleitet von Erwin H. Ackerknecht, Stuttgart (Huber) 1968, S. 7–10.

47 Ebd., S. 12.

48 Ebd., S. 114.

Jener Unglückliche ist Tag und Nacht auf der Lauer, die Dunkelheit, das Licht, die Ruhe, das Geräusch, ja die geringste Bewegung. Alles erschreckt ihn aufs heftigste; er hat Furcht vor sich selbst. Welche eingebildeten Schrecken zerstören die Tage und die Nächte dieses Melancholischen! Entfernen wir uns von ihm, Alles macht auf ihn einen schmerzhaften Eindruck, der ihn beunruhigt, bewegt, außer sich bringt und wüthend macht.⁴⁹

Seine Beschreibung verbindet zwei Blickweisen miteinander: den Nahblick des an konkreten Krankheitssymptomen interessierten Arztes und den Fernblick des aufgeklärten Humanisten, der den Leidenden nicht unnötig den Blicken anderer preisgeben will. Auf diese Weise inszeniert er sich nicht nur als Experte, sondern autorisiert zugleich das Bild des Kranken, das er selbst entworfen hat. Die Figur des Geisteskranken entsteht demnach durch einen doppelten Blick auf ihn, durch eine Verdopplung der Perspektive, die erst den Raum der Figuration schafft.

Als Geisteskrankheit bestimmt Esquirol »eine chronische Gehirnaffection ohne Fieber, die sich durch Störungen *der Sensibilität, der Verstandesthätigkeit und des Willens* charakterisirt.⁵⁰ In dieser Definition der Geisteskrankheit als »Gehirnaffection ohne Fieber« kommt die zeitgenössische Vorstellung zum Ausdruck, dass sie kein äußerer Krankheitserreger verursacht hat, sondern eine langfristige ideopathische Störung der Gehirntätigkeit darstellt, die sich auf Gefühl, Verstand und Willen gleichermaßen auswirkt.⁵¹ Geisteskranke seien deshalb besonders anfällig für Sinnestäuschungen, Illusionen und Halluzinationen, die sie nicht als solche erkennen könnten. Als hervorstechendes Symptom von Geisteskrankheit macht Esquirol entweder ein Übermaß oder einen Mangel an Empfindungsfähigkeit, also eine besondere Affinität zu den Leidenschaften aus: »Die Symptome, welche diese Krankheiten characterisiren, stempeln sie oft mit allen Zügen der Leidenschaft.«⁵² Das Leiden der Geisteskranken ist also eine Leidenschaft von der Art, »die alle Grenzen überschreite«, wie Esquirol weiter bemerkt: »So gelangt man allmählich von der ruhigsten Lage durch die kleinsten Nüancen zur heftigsten Leidenschaft, zur wüthendsten Manie oder zur tiefsten Melancholie; *denn fast alle Formen des Wahnsinns finden ihren primitiven Typus in den Leidenschaften.*«⁵³ Die Leidenschaften sind für ihn zugleich Ursache und Symptom der Geisteskrankheiten und darüber hinaus – das überrascht vielleicht – ein großer Verbündeter bei der Heilung.⁵⁴

Damit deutet Esquirol an, was um 1800 zum Gegenstand zahlreicher medizinischer Untersuchungen geworden ist: Friedrich Christian Gottlob Scheidemanns Schrift *Die Leidenschaften als Heilmittel betrachtet* von 1787 oder William Falconers *Abhandlung über den Einfluss der Leidenschaften auf die Krankheiten des Körpers*, 1789 in deutscher Übersetzung erschienen, untersuchen, welche positiven bzw.

49 Ebd., S. 13.

50 Ebd., S. 17.

51 Johann Christian Reil vertritt diese Auffassung in seiner 1799 in Halle erschienenen Schrift *Über die Erkenntnis und Kur der Fieber*.

52 Esquirol: *Von den Geisteskrankheiten* (Anm. 46), S. 23.

53 Ebd., S. 24.

54 Vgl. ebd., S. 60.



Abb. 4: Daniel Chodowiecki: »Gesichter von Geisteskranken«

negativen Einflüsse die Leidenschaften auf die Krankheiten des Körpers haben können. Die mit den Geisteskrankheiten auftretenden heftigen Leidenschaften sind für die medizinische Symptomatik deshalb von unschätzbarem Wert, weil sich hier im medizinischen Verständnis der Zeit sowohl »die kleinsten Nüancen« der Affekte als auch ihre steigerbare Intensität studieren lassen.

Die psychiatrische Anstalt ist dafür der bevorzugte Ort: Der bürgerlichen Öffentlichkeit für gewöhnlich verschlossen, kann sich hier die »wahre« Natur des

Menschen dem medizinischen Blick unverstellt zeigen. Der von der Gesellschaft getrennte Wahnsinnige wird so zum bevorzugten Studienobjekt. Dort »lebt« der Nervenarzt mit den Patienten und lernt erst so »die unzähligen Kleinigkeiten, die ihre Behandlung erfordert, kennen«. ⁵⁵ Esquirol hat nicht umsonst zahllose Fälle von Geisteskrankheit zum Teil über Jahre hinweg untersucht und sowohl analytisch als auch statistisch ausgewertet. In diesem Zusammenhang ist auf die Bedeutung der oft geschmähten Physiognomik für die Medizin hinzuweisen. Der Begriff ›Krankenphysiognomik‹ hat sich nicht erst durch Karl Heinrichs Baumgärtners gleichnamige Schrift von 1839 etabliert – schon Johann Caspar Lavater hat im zweiten Buch seiner *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1775–78) unter der Überschrift »schwache, thörichte Menschen« sechs von Daniel Chodowiecki gestochene Frauenköpfe einer physiognomischen Lektüre unterzogen (Abb. 4). Zum dritten Kopf der Serie bemerkt er im Duktus medizinischer Diagnostik: »Stille, verschlossene, unzugängliche Melancholie. Diese zeigt sich besonders in den Falten über den Augknochen, den inegalen Augenbrauen, dem staunenden Blicke, den kleinen Nasenlöchern, und dem geschloßnen trocknen Munde.« ⁵⁶ Verraten auch Lavaters Beobachtungen den am Erkennen von Krankheitssymptomen ungeschulten Laien, in der medizinischen Diagnostik findet die Physiognomik lange Zeit insofern ein Anwendungsgebiet, als der Gesichtsausdruck dem Mediziner oftmals den aktuellen Zustand des Kranken verrät und sich dort häufig Krankheitssymptome zeigen. ⁵⁷

Sander Gilman hat in seiner Studie *Disease and Representation* die zunehmende Visualisierung von Krankheitsbildern mit dem Aufkommen von Krankenphysiognomiken Ende des 18. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht: »By the end of the eighteenth century it was commonplace that forms of insanity, such as melancholy, could be identified by the physical appearance of the person afflicted. Shortly following this period, this cultural commonplace begins to appear in technical medical descriptions of insanity in the form of illustrations of the mentally ill.« ⁵⁸ Die Zunahme von Illustrationen in medizinischen Kompendien geht für Gilman auf das bereits erwähnte neue Forschungsideal der Empirie zurück: »By the first year of the nineteenth century, illustrations of insanity were introduced into medical works on mental illness through a change in the philosophy of the scientific description of insanity.« ⁵⁹

Vor diesem Hintergrund lässt sich die medizinische Bildpolitik um 1800 beleuchten: Konkrete Fallgeschichten dienten als empirische Beobachtungsbasis. Durch ihre

55 Ebd., S. 114.

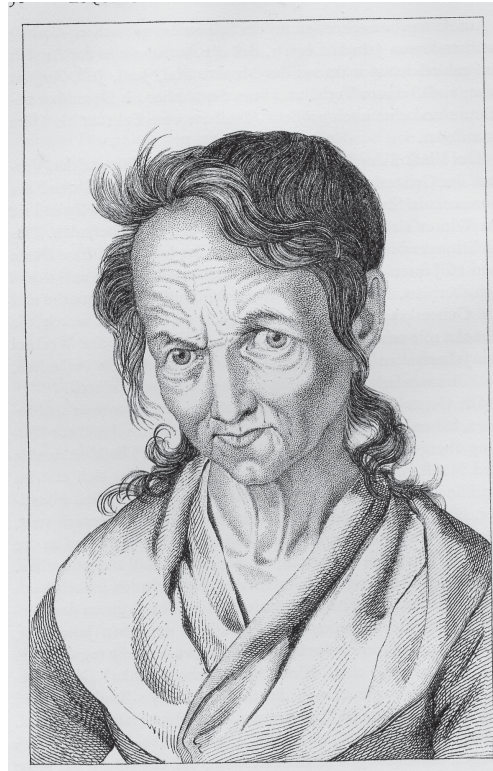
56 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1775–78, Zürich (Orell Füssli) 1968, Bd. II, S. 185.

57 Carl Fervers zieht 1935 in seiner *Der Ausdruck des Kranken* betitelten »Einführung in die pathologische Physiognomik« die Summe einer durch Experiment und Intuition gleichermaßen geschulten Physiognomia medica.

58 Sander L. Gilman: *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca/London (Cornell university press) 1988, S. 26.

59 Ebd.

Abb. 5: Ambroise Tardieu:
»Dämonomanie«



Auswertung gelangten die Mediziner zu allgemeinen Krankheitsmerkmalen. Um die pathologischen Merkmale besser bestimmen zu können, schreckten sie zugleich nicht vor idealisierenden Abbildungen zurück: So verglich Pinel den Schädel eines Manikers und eines Schwachsinnigen mit den idealen Proportionen des Apoll von Belvedere und bediente sich dabei der zweifelhaften physiognomischen Analogie von innerer Anlage und äußerer Gestalt. Bildpolitisch betrachtet werden auch hier pathologische Normabweichungen als Abfall vom ästhetischen Ideal der Schönheit gewertet. Pinel war jedoch der Überzeugung, in den graphischen Abbildungen die charakteristischen Zeichen des Wahnsinns objektiv festhalten zu können.⁶⁰

Auch Esquirols Buch ist mit einer Reihe von Abbildungen versehen, um seine Klassifizierung der Geisteskrankheiten anschaulicher zu machen und besser nachvollziehen zu können. Die Stiche von Ambroise Tardieu, Mitglied der französischen Kunstakademie und Vater des gleichnamigen Rechtsmediziners, stellen die behandelten Geisteskrankheiten von der Melancholie und Manie über die Monomanie bis zur Idiotie in verallgemeinerten Ausdrucksfiguren dar, die keinen deutli-

⁶⁰ Vgl. zur Vorstellung von Objektivität in den empirischen Wissenschaften Peter Galison/Lorraine Daston: *Objektivität*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007.

chen Bezug zu konkreten Fallgeschichten aufweisen. Wie Meils Illustrationen zu Engels *Ideen* lassen sie eine deutliche Konzentration auf als typisch angesehene Körperhaltungen erkennen, heben aber gleichfalls die Gesichtszüge deutlich hervor. Deshalb finden sich auch häufig Brustporträts im Profil unter den Abbildungen (Abb. 5). Diese traditionelle Bildform findet als Patientenporträt in der Psychiatrie bis ins 20. Jahrhundert hinein Verbreitung.⁶¹ Dies verdeutlicht, dass Tardieus Bilder in erster Linie Figuren des Ausdrucks sind, in denen sich Diskursbewegungen ablagern: Als Bild gewordene Krankheitsbilder isolieren sie den Patienten von seiner klinischen Umgebung und zugleich vom Raum der Darstellung. Als Illustrationen präparieren sie ein Objekt der Anschauung und mit diesem Objekt zugleich die Anzeichen von Krankheit heraus.

Im Unterschied dazu zeichnen sich die ganzfigurigen Abbildungen in Esquirols Abhandlung durch ihre Nähe zur klinischen Praxis aus. Sie zeigen nicht nur mit Zwangsjacke, Krankenliege und Fixierungsgurten das therapeutische Arsenal, das um 1800 im alltäglichen Umgang mit Geisteskranken in der psychiatrischen Anstalt zum Einsatz kommt. Sie ergänzen Gesicht und Körper, Mimik und Körperhaltung auch zu prägnanten Ausdrucksfiguren, die zudem ein Moment von zeitlicher Dynamik aufweisen (vgl. Abb. 6). Dies kommt dadurch zustande, dass verschiedene Stadien der Krankheit in korrespondierende Bilder übertragen werden. Besondere Sorgfalt hat Tardieu dabei auf die Ausarbeitung des Gesichts sowie der Hände und Füße gelegt. Denn auch für Esquirol äußert sich vorrangig am Gesicht der Charakter der Krankheit: »Die Kranken zeigen in ihrem Gesicht convulsivische Züge, ihre Physiognomie trägt den Stempel ihres Schmerzes.«⁶² Gerade diese facialem Konvulsionen beglaubigen für den Kliniker das Krankheitsbild als medizinisch exaktes und damit »wahres«. Tardieus Darstellung einer akuten Manie stellt denn auch die wild abstehenden Haare, die weit aufgerissenen Augen, die gefurchte Stirn und den geöffneten Mund heraus, aus denen sich das Affektbild der zum Schrecken gesteigerten Furcht schon bei Charles Le Brun zusammensetzt (vgl. Abb. 2). Die ästhetische Bildtradition der Darstellung extremer Leidenschaften prägt auch hier das Bild der Krankheit, die so zur Ausdrucksfigur eines choreographierten Patientenkörpers wird.

Wie bereits der Schauspieltheoretiker Lessing betont hat, lassen sich Miene und Blick nur schwer kontrollieren, und auch der Mediziner Esquirol glaubt an die Unverstelltheit des Gesichtsausdrucks seiner Patienten. Aufgabe der Illustrationen von Tardieu ist es deshalb, distinkte Merkmale der Mimik von Geisteskranken herauszustellen. Groß erscheint insbesondere der Unterschied zwischen der bewegten Mimik des Manikers, der seine Aufmerksamkeit nicht konzentrieren kann und daher seinen Blick auf viele Gegenstände zerstreut, und dem starren Gesichtsausdruck des Melancholikers. Besonderes Augenmerk richtet Esquirol in seiner Interpretation der Ausdrucksfiguren auch auf die Charakterveränderung des Kranken,

61 Vgl. Susanne Regener: *Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld (transcript) 2010.

62 Esquirol: *Von den Geisteskrankheiten* (Anm. 46), S. 27.

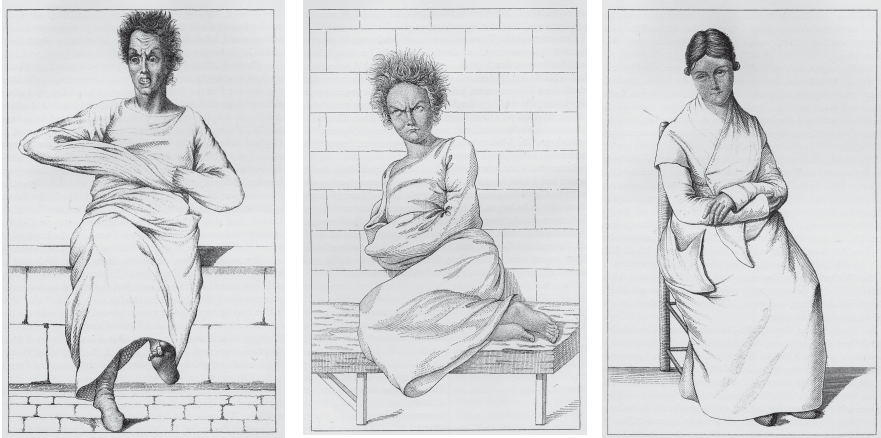


Abb. 6: Ambroise Tardieu: »Manie«, »Manie«, »Manie, geheilt«

der Freunde und Familie nicht mehr kennt, gute alte Gewohnheiten ablegt und schlechte neue annimmt.

Durch die zumeist langwierige medizinische Beobachtung und Behandlung in der psychiatrischen Anstalt wurden die Patienten zugleich zu Subjekten mit einer eigenen Geschichte. Kurt Danziger hat auf den Einfluss medizinischer Untersuchungen und psychologischer Experimente auf die Prägung des Begriffs ›Subjekt‹ aufmerksam gemacht.⁶³ Nicht zuletzt in den wissenschaftlichen Laboren sind die Grenzen zwischen dem Normalen und dem Pathologischen fließend und verhandelbar. Was Engels *Ideen zu einer Mimik* nur widerwillig streift, bildet einen wesentlichen Bestandteil der naturwissenschaftlichen Forschung über den Menschen. Die medizinische Symptomatik bereichert die Ausdruckstheorie um wichtige Grenzbereiche des Affektausdrucks, die Schauspieltheorie und Ästhetik um 1800 nur ungern streifen: die Krankheit und den Wahnsinn. Die Mediziner stellen sich diesem Problem mit detaillierten Beobachtungen, die sie in Fallgeschichten berichten, in Statistiken auswerten und als Ausdrucksfiguren bildlich darstellen.

Davon kann die schauspieltheoretische Ausdruckstheorie insofern profitieren, als sie die Darstellung des ästhetisch vermeintlich Undarstellbaren wahrscheinlicher macht. Dies vermögen die Ausdrucksexperimente im wissenschaftlichen Labor wie auf der Bühne zu verdeutlichen, zu denen das 19. Jahrhundert aufgebrochen ist. Bekanntlich werden Ausdrucksextreme, Leiden und Wahnsinn gleichermaßen, in beiden Institutionen im Zeichen eines neurologischen Verständnisses von Geisteskrankheit einerseits und eines propagierten ästhetischen Realismus andererseits zunehmend darstellungswürdig. Medizin und Schauspieltheorie fanden

⁶³ Vgl. Kurt Danziger: *Constructing the Subject. Historical Origins of Psychological Research*, Cambridge (Cambridge University Press) 1990.

um 1800 im Studium der idealisierten Natur des ›ganzen‹ Menschen einen gemeinsamen Wissenshorizont und ein gemeinsames Darstellungsideal, das in Figuren des Ausdrucks in der Sprache wie im Bild gleichermaßen Eingang gefunden hat.

In der neurologischen Klinik Duchennes de Boulogne, Charcots und ihrer Nachfolger stehen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die mimischen und gestischen Ausfälle des Körpers unter der Observanz von Aufzeichnungstechniken wie der Fotografie.⁶⁴ Sie vor allem hält im mimetischen Bild fest, was sich der Beschreibungssprache wie dem idealisierenden Bild gleichermaßen zu entziehen droht und bringt zugleich »*Thesauri* einer wahrhaft theatralen Gestik«⁶⁵ hervor. Mit der Hysterikerin hat der psychologische Realismus gerade pathologische Charaktere und ihre nosologisch unsinnigen Ausdrucksfiguren Bühnentauglich gemacht. Der Erfolg, den der durch das mimische und gestische Vokabular der Hysterie bereicherte Schauspielstil etwa einer Eleonora Duse bei Kritik wie Theaterpublikum gleichermaßen verbuchen konnte, spricht in dieser Hinsicht Bände.⁶⁶ Gleichzeitig untersucht die wissenschaftliche Psychologie des 19. Jahrhunderts zunehmend kleinste Gemütsregungen und Ausdrucksnuancen – und verabschiedet dabei die Idee des ›ganzen‹ Menschen, von dem die Anthropologie um 1800 ausgegangen war. Die ästhetische Doktrin des psychologischen Realismus trifft sich darin mit dem Objektivitätsanspruch der wissenschaftlichen Psychologie. Diese Neuausrichtung der wissenschaftlichen Affektforschung gibt zugleich die Idealisierung von Ausdrucksfiguren auf, die Schauspieltheorie und Medizin um 1800 vielfach unter dem Postulat einer Verbesserung des Menschen sowie eines ästhetischen Schönheitsideals vorgenommen hatten. Dieses positivistische Wissenschaftsideal, das die ›wahre‹ Natur des Menschen vermeintlich wieder ins Recht setzt, wirkt auch auf die Schauspieltheorie zurück. So veröffentlicht 1892 Karl Straup einen *Katechismus der Mimik und Gebärdensprache*, der sich die Aufgabe stellt, die »Lehren über die menschliche Mimik und Gebärdensprache in wissenschaftlicher und doch allgemeinverständiger Form zusammenzufassen«.⁶⁷ Sein Unterrichtsbuch widmet Straup dezidiert dem Schauspieler seiner Zeit: »Die Mimik des Menschen mit ihren tausendfältigen Nuancen kennen zu lernen, die Gesetze zu wissen, nach welchen er sein mimisches Ausdrucksvermögen in künstlerischer und doch naturwahrer Form lenken muß, ist die dringendste Pflicht des darstellenden Künstlers.«⁶⁸ Ganz in diesem Sinn fordert Hermann Bahr 1891 unter dem Imperativ einer

64 Zum Vorbildcharakter von Esquirols Werk und Tardieus Illustrationen vgl. Sander L. Gilman: *Health and Illness. Images of Difference*, London (Reaktion Books) 1995, S. 22.

65 George Didi-Hubermn: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München (Fink) 1997, S. 252.

66 Vgl. Zur Wechselwirkung zwischen Krankheitsbildern und Bühnenfiguren Petra Löffler: »Fragile Gesten – exzentrische Mienen. Eleonora Duse und das Schauspiel der Hysterie«, in: Isolde Schiffermüller (Hg.): *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne*, Bozen u. a. (Edition Sturzflüge) 2001, S. 40–65.

67 Karl Straup: *Katechismus der Mimik und Gebärdensprache*, Leipzig (J.J. Weber) 1892, S. V. Vgl. zum Folgenden Löffler: *Affektbilder* (Anm. 22), S. 61–63.

68 Ebd., S. 10.

»neuen Psychologie« wiederum, »das Seelische bildhaft zur Anschauung«⁶⁹ zu bringen und stellt damit zugleich Figuren des Ausdrucks in Aussicht, in denen sich neuerlich Choreographien des bewegten Körpers formen werden.

69 Hermann Bahr: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*, ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg, Stuttgart u. a. (Kohlhammer) 1968, S. 58.

- Abb. 4: Jean-Baptiste Greuze: *La malédiction paternelle, le fils puni*, Salon von 1765, Lille, Palais des Beaux-Arts, copyright RMN/Philipp Bernard
- Abb. 5: Carle Van Loo: *Jason et Médée*, 1759, Potsdam, Neues Palais, copyright Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
- Abb. 6: Jean-Baptiste Greuze: *L'Accordée de Village*, Salon von 1761, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/Jean-Gilles Berizzi
- Abb. 7: Jean Baptiste Siméon Chardin: *Le Bénédicité*, 1740, Paris, Musée de Louvre, © RMN/Hervé Lewandowski
- Abb. 8: Jean Baptiste Siméon Chardin: *Le Bénédicité*, 1744, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, photograph copyright The State Hermitage Museum
- Abb. 9: Michel François Dandré-Bardon: *La naissance*, 1743, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/Jean-Gilles Berizzi

Petra Löffler

Figuren des Ausdrucks in Schauspieltheorie und Medizin um 1800

- Abb. 1: Johann Wilhelm Meil: »Der Stolze«, »Die Lieblingsattitüde unserer Damen« (aus: Oliver Zybok [Hg.]: *Von Angesicht zu Angesicht. Mimik – Gebärden – Emotionen*, Leipzig [E. A. Seemann] 2000, S. 263)
- Abb. 2: Charles Le Brun: »La Tranquilité, Movement violent, la Cholère, la Desire, l'Horreur, Frayeur« (aus: ders.: *Conférence 1687*)
- Abb. 3: Johann Wilhelm Meil: »Furcht und Schrecken« (aus: Gunnar Schmidt: *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München 2003, S. 31)
- Abb. 4: Daniel Chodowiecki: »Gesichter von Geisteskranken« (aus: Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Reprint Zürich (Orell Füssli) 1968, Bd. II, S. 184)
- Abb. 5: Ambroise Tardieu: »Dämonomanie« (aus: Jean Etienne Dominique Esquirol: *Von den Geisteskrankheiten*, hg. und eingeleitet v. Erwin H. Ackerknecht, Stuttgart [Huber] 1968, S. 36)

Abb. 6: Ambroise Tardieu: »Manie«, »Manie«, »Manie, geheilt« (aus: Jean Etienne Dominique Esquirol: *Von den Geisteskrankheiten*, hg. und eingeleitet v. Erwin H. Ackerknecht, Stuttgart [Huber] 1968, S. 41, 46, 51)

Nicolas Pethes
»She smiled as if much amused.«
Zur experimentellen Generierung expressiver Gesten
in Literatur und Wissenschaft

Abb. 1: Roberts Bartholow: *Medical Electricity. A Practical Treatise on the Applications of Electricity to Medicine and Surgery*, Philadelphia (Lea) 1887, S. 189