

Klein · Porath · Hrsg.
Figuren des Ausdrucks

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

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG.	7
ERIK PORATH Medialität und Ausdruck. Zur Neubestimmung des Ausdrucksbegriffs im 18. Jahrhundert	17
DIETMAR TILL Ausdruck – rhetorisch/ästhetisch. Zur Etablierung einer Ausdrucksästhetik zwischen Aufklärung und Sturm und Drang	49
JÖRG THOMAS RICHTER Universale, pathologische, animalische, politische Winke: Vier Notizen zu John Bulwers »Muscular Philosophy«.	69
KEVIN JOEL BERLAND »Diagnostische und prognostische Kennzeichen«. Die Entfaltung der Rede vom Temperament in der Physiognomie	85
MELISSA PERCIVAL Weniger ist mehr: Das Imaginieren des Gesichts im 18. Jahrhundert	103
LINDA WALSH Ausdrucksformen – Die Suche nach einer expressiven Sprache in der französischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts	125
PETRA LÖFFLER Figuren des Ausdrucks in Schauspieltheorie und Medizin um 1800	147
TOBIAS ROBERT KLEIN Nachahmung, Ausdruck und »Nervenerschütterung«: Zum epistemischen Ort von Johann Jakob Engels Schrift <i>Ueber musikalische Malerey</i>	169
SØREN MØLLER SØRENSEN Natürlicher Ausdruck – Ausdruck der Natur. Theorien der Klangnatur, Gefühlskommunikation und musikalischen Form um 1800	195

NICOLAS PETHES	
»She smiled as if much amused«. Zur experimentellen Generierung expressiver Gesten in Literatur und Wissenschaft	211
ÜBER DIE AUTOREN	225
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	229

Einleitung

Figuren des Ausdrucks. Zur Formation einer Wissenskategorie vom 17. bis zum 19. Jahrhundert

Der Terminus *Ausdruck* entwickelt sich (ebenso wie *l'espressione, the expression, l'expression*) zwischen 1700 und 1850 schrittweise zu jenem anthropologisch, künstlerisch und naturwissenschaftlich besetzten Begriffsfeld, dessen epistemischer Höhepunkt erst im späten 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erreicht wird. Gerade den praktischen und diskursiven Veränderungen der verschiedenen Ausdruckskulturen während dieser mindestens eineinhalb Jahrhunderte umfassenden Formationszeit des Begriffs soll diese Zusammenstellung von insgesamt zehn Aufsätzen im Rahmen eines interdisziplinären Gedankenaustausches zwischen Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft sowie Philosophie-, Wissenschafts- und Kulturgeschichte nachgehen.

Dieser Band möchte somit einen Beitrag zur historischen Erforschung der komplexen Konstellation leisten, die durch das Wortfeld, den Begriff und die Praxis des *Ausdrucks* als einer Wissenskategorie markiert wird. Praktische und theoretische Überlegungen aus der Geschichte des Ausdruckswissens werden dabei sowohl im Fokus abstrakt-diskursiver wie *personalisierter* ‚Figuren des Wissens‘ erschlossen.¹ Mit letzteren sind solche Figuren gemeint, die in den angedeuteten Wissensfeldern einen Kristallisationspunkt von Entwicklungen bilden oder eine zentrale, organisierende Rolle spielen wie etwa der Schauspieler, Musiker, Tänzer, Wissenschaftler u. a. Es ist sowohl möglich als auch sinnvoll, das Phänomen des Ausdrucks von zwei Seiten aus in den Blick zu nehmen: Einerseits als produktionsästhetische Kategorie der Gestaltung, (Trans-)Formation und Sublimierung künstlerischer und wissenschaftlicher Artefakte und Versuchsanordnungen, andererseits aber auch – voluntaristisch und intentional betrachtet und damit implizit bereits auf Darwins »Expression of Emotion« vorausweisend – als Effekt und Verwirklichung der bewussten und unbewussten Absichten und Affekte des Individuums. Dabei ist

1 Lessing gibt ein Beispiel dafür, dass seit Mitte und verstärkt gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Rede von der *Figur* nicht nur für abstrakte geometrische Darstellungen oder auch zur rhetorischen Bestimmung eingesetzt wird, sondern darüber hinaus oft synonym für »Person« oder »Mensch« verwendet wird: »Der Maler kann den Kunstgriff daß verschiedene Figuren Bewegungen machen, die sich auf den vorigen und folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Beihülfe der Perspectiv brauchen – Es können auf der andern Seite Personen die in Perspectiv stehen, Bewegungen machen die in eben den Augenblick gehören.« (Lessing: *Paralipomena zum Laokoon* [1762/66], in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5/2: Werke 1766–1769, hg. v. Wilfried Barner: Frankfurt a. M. [Dt. Kl. Vlg.] 1990, S. 207–321, hier S. 3 <VIII.>, S. 230 Fn. 18).

dann auch der Rezeptionsaspekt des Ausdrucks von Interesse, besonders als Beobachtungskategorie des wissenschaftlichen Forschers und Theoretikers, ebenso jedoch als operationale Terminologie eines sich neu formierenden Diskursfeldes, in dem auch Metaphern eine konstitutive Rolle übernehmen.

So weist Erik Porath in seinem Beitrag auf die Verflechtungen der medienbegrifflichen mit der ausdruckstheoretischen Terminologie hin. Er greift dann zunächst die philosophiegeschichtliche Ausgangslage für das 18. Jahrhundert anhand der metaphysischen Ausdruckskonzeption bei Leibniz auf, um dann den engeren wissenschaftlichen Kontext, namentlich Adam Smiths Sympathielehre, für die Ausarbeitung der Lessingschen Ästhetik und Theaterkonzeption in den Blick zu nehmen. Schließlich arbeitet Porath die medienspezifischen Aspekte heraus, die für die Konturen des Ausdrucksbegriffs in der zweiten Jahrhunderthälfte einschlägig sind. Auch über den Arbeitsbereich dieses Aufsatzes hinausgehend lässt sich nämlich feststellen, dass auf den unterschiedlichsten Schauplätzen – bei Diderot das Problem des Schauspielens auf der Bühne wie im alltäglichen Leben; bei Lessing die Unterschiede des Ausdrucks in bildender Kunst und Poesie; beim Juristen Anton Mittermaier die »Geberdenprotokolle[n] im Criminalprocesse« (um nur diese drei zu nennen) – die Reformulierung der Mimesis eine erkenntniskritische Reflektion über die Bedingungen und Möglichkeiten der künstlerischen und wissenschaftlichen Mittel in Gang setzt, die es – wie im Falle Diderots – dem Schauspieler ermöglichen, seine ästhetische Praxis professionell als ein Handwerk auszuüben. Ebenso kann an Lessings *Laokoon* aufgezeigt werden, wie ein Nachdenken über die Grenzen und Reichweite von Poesie und bildender Kunst die Ausdruckskategorien immer kontextbezogen ausgelegt werden. Auch für die Gerichtsszene, die es mit der Erkennbarkeit wahrer und falscher Aussagen, mit der Prüfung der Zeugenschaft zu tun hat, geht es um den Einsatz spezifischer Beobachtungs- und Aufzeichnungstechniken, nämlich dem Gebärdenprotokoll, an das sich Überlegungen zur medialen Verfasstheit der Urteilsfindung anschließen lassen.² Die medientheoretische Perspektive, die dabei eingenommen wird, betrachtet das Mediale als dasjenige, was in einer spezifischen Konstellation zustande kommt und sich als ein für

2 Fragen der Physiognomik und Rhetorik finden sich im praktischen Kontext eines juristischen Dispositivs wieder, nämlich im Gerichtsverfahren. Im Anschluss an Manfred Schneiders (1996) Studie zum »Aufbau eines Codes der Glaubwürdigkeit 1532–1850« untersucht Thomas Weitin die Rolle der »Geberdenprotokolle im Criminalprocesse«, wie sie vom Juristen Anton Mittermaier 1817 kommentiert werden. Mittermaier, Kollege und Protegé Anselm Feuerbachs, zitiert mehrmals Johann Jakob Engel, der seinerseits Lessing nahesteht und sich auf dessen Dramentheorie bezieht (vgl. Carl Josef Anton Mittermaier: »Bemerkungen über Geberdenprotokolle im Criminalprocesse«, in: *Neues Archiv des Criminalrechts*, Bd. 1 (1817), 3. Stück, S. 327–351; Manfred Schneider: »Die Inquisition der Oberfläche. Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewußten«, in: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hg.): *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, (Königshausen & Neumann) Würzburg 1993, S. 23–39; Thomas Weitin: »Bildregime des Rechts im Entstehungszusammenhang der Literaturwissenschaft«, in: Jean-Baptiste Joly/Cornelia Vismann/Thomas Weitin (Hg.): *Bildregime des Rechts*, Stuttgart 2007, S. 33–44).

Transformation offenes Geschehen der Erzeugung, Übertragung, und Speicherung erweist. Dementsprechend geht es bei der Analyse des Medialen nicht um eine besondere Klasse von Gegenständen, sondern um eine analytische Perspektive zur Erschließung von medialen Eigenschaften möglicher Gegenstände. Dabei wird deutlich, dass Fragen nach dem Ausdruck in den verschiedenen Feldern schon in der Zeit vor und um 1800 eine medientheoretische Dimension enthalten, da Diderot, Adam Smith, Lessing oder Mittermaier von den je spezifischen räumlichen, zeitlichen, sozialen, körperlichen und kulturellen Bedingung Zeugnis ablegen, die für die eigentümliche Wirkung des Ausdrucks in Anschlag gebracht werden können. Man kann von einer Situationsbezogenheit der Ausdrucksphänomene sprechen, die deren Deutung besonders schwierig macht, da es sich um keine einfache Eins-zu-Eins-Relation handelt, etwa die zwischen der Absicht (des Schauspielers) und ihrer Darstellung (auf der Bühne), oder zwischen dem (abendlich aufgeführten) Theaterstück und dem erwartungsvollen Publikum. Vielmehr geht es um ein komplexes Arrangement von Wirkungsmomenten, die spezifische Ausdrucksphänomene an je spezifische Bedingungen rückbindet, mithin um eine erweiterte ästhetische Konzeption, die den vielschichtigen Aspekten der Verbindung und Übertragung zwischen künstlerischer Produktion und Rezeption gerecht zu werden versucht.

Dass sich im 18. Jahrhundert ein Umbruch der ästhetischen Theorie und der Semantik ihrer Grundbegriffe vollzogen hat, ist in der Forschung kaum umstritten: »Wir stehen also hier im Übergang von der rhetorischen Tradition zur Erlebnispsychologie.«³ Wie diese Veränderung jedoch zu beschreiben ist und was sich dabei tatsächlich vollzogen hat, war wiederholt Gegenstand von Debatten. Ist pauschal von einem Übergang von einer Nachahmungs- zu einer Ausdrucksästhetik zu sprechen und was ist, falls dies zutrifft, im Einzelnen damit gemeint? Handelt es sich um einen radikalen Bruch, eine vollständige Ersetzung von älteren, in Rüdiger Campe umfangreicher Studie zur Umwandlung der literarischen Rede als »Normen des Angemessenen«⁴ charakterisierten Theoriebestände durch neue Begriffe und Theoreme, oder eher um eine schrittweise Umformung, gar einen kontinuierlichen Wandel? Am Beispiel der rhetorischen Tradition zeigt Dietmar Till die komplexen Prozesse des Fortbestehens, der Umdeutung, Innovation und Ersetzung von Begriffen, die das Verständnis von Ausdruck im 18. Jahrhundert bestimmen: antike Rhetorik, mittelalterliche Ästhetik, frühneuzeitliche Poetik – neben diesen vielfältigen Ressourcen einer historischen Semantik ist es vor allem die Pluralität wech-

3 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode II: Ergänzungen und Register*, Tübingen (Mohr) 21993, S. 385. Im Folgenden mit Sigle: *WuM*. Vgl. zur Kontextualisierung dieser bisweilen sogar schlagwortartig überzeichneten »communis opinio« auch den Artikel »Ausdruck« von Hans Ulrich Gumbrecht in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart (Metzler) 2000 ff., Bd. 1, S. 416–431.

4 Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1990, S. 169.

selbständig irreduzibler Bedeutungen des Ausdrucksbegriffs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die ein einfaches Bild des Übergangs nicht zulassen.

Mit Hans-Georg Gadamer kann man darauf hinweisen, dass der sich ausbreitende Wortgebrauch den Begriff »Ausdruck« vornehmlich in einer wirkungsästhetischen Weise auffasst: »Den Ausdruck finden, heißt aber, einen Ausdruck finden, der einen Eindruck erzielen will. Also keineswegs den Ausdruck im Sinne des Erlebnis-ausdrucks.«⁵ Ob allerdings Gadamers Stoßrichtung, den Begriff »auf seinen ursprünglichen grammatisch-rhetorischen Sinn« zurückzubeziehen, tatsächlich seine Rechtfertigung aus »seiner modernen subjektivistischen Tönung«, von der er »gereinigt« werden müsse, zu finden berechtigt ist, mag dahingestellt sein. Zu betonen bleibt, dass ein – z. B. von Campe als »Dimension der Angemessenheit« gekennzeichnetes Nachleben der rhetorischen Tradition unter veränderten Vorzeichen⁶ festzustellen ist: »Der in der Forschung häufig beschriebene (und im Übrigen auch positiv bewertete) Prozess eines Übergangs von der Nachahmungs- zur Ausdrucks-ästhetik ist mit dem Prozess einer Ablösung der Rhetorik (durch die entstehenden Literaturwissenschaften, die Pädagogik, die Ästhetik, die Hermeneutik) nicht identisch.« (Till in diesem Band S. 67)

Auf die nicht unerhebliche Bedeutung medizinischer Diskurse für die Entwicklung der Ausdruckskategorie weisen die beiden folgenden Beiträge des Bandes hin. Jörg Thomas Richter untersucht im Sinne der Forderung Francis Bacons, Befindlichkeiten des Geistes in Konturierungen des Körpers zu entdecken, die sich schon im 17. Jahrhundert schrittweise etablierende Bedeutung körperlicher Signale als Ausdrucksmedium. Vor dem Hintergrund medizinischer wie theologischer Diskurse im von politischen Veränderungen gekennzeichneten England der Jahrhundertmitte portraitiert er mit der »Muscular Philosophy« des Arztes John Bulwer eine theoretische Grundlegung der Pathologisierung der Gebärde im Affektausdruck und für die Steuerung des in ein analoges Zeichensystem verwandelten Muskelapparates. Zugleich ist damit aber die wissenschaftsgeschichtliche Frage nach den epistemologischen Kontinuitäten der Ausdrucksdebatten aufgeworfen, da eine lineare Einordnung Bulwers in die Vorgeschichte neurobiologischer Ausdruckstheorien das seinen Überlegungen zugrundeliegende theologische Fundament zwangsläufig ignorieren muss. Gegenüber dieser neurowissenschaftlichen Engführung sind bereits im 18. Jahrhundert großflächige Anstrengungen zu verzeichnen, physiognomische und pathognomische Untersuchungen zum einen wissenschaftlich zu systematisieren und ihnen zum anderen neue Anwendungsfelder zu erschließen: Veränderungen, denen im Folgenden Kevin Joel Berlands Artikel »Diagnostische und prognostische Kennzeichen« nachgeht. Die Betrachtung der Beiträge von Theoretikern, Theologen und Anatomen wie James Parsons, Johann Kaspar Lavater,

⁵ Gadamer: *WuM* II (Anm. 3), S. 384.

⁶ Gadamer weiß zumindest: »In Wahrheit ist bei Hölderlin wie bei Hegel die rhetorische Tradition weit mehr bestimmend.« (Ebd., S. 385.)

Jean Paul Marat und Albrecht von Haller verdeutlicht dabei die flexible Verwendung und Veränderung des Temperamentbegriffs, der sich zusehends von einer funktionalen Eigenschaft des Körpers zu einer grundlegenden Qualität des Charakters und der natürlichen Veranlagung entwickelt.

Nach und nach bezeichnete »Temperament« eine allumfassende Qualität des Charakters, des geistigen Wesens oder der natürlichen Veranlagung, statt eine körperfunktionale Qualität zu meinen. Dieser Bedeutungswandel beeinflusste die Geschichte von Physiologie und Physiognomie, weil er Änderungen der Konzeption menschlicher Leidenschaften und ihrer Ausdrucksformen einschloss. (Berland, S. 91).

Ausgehend von der berühmten Vorlesung über den Ausdruck, die Charles Le Brun bereits 1668 an der Pariser Akademie für Malerei und Bildhauerei hielt, entfalten physiognomische Debatten einen erheblichen Einfluss aber auch auf die Diskussionen um die Ausdruckskategorie in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Melissa Percival widmet sich dabei in ihrem Beitrag »Weniger ist mehr: Das Imaginieren des Gesichts im 18. Jahrhundert« dem Einbruch künstlerischer und ästhetischer Ambiguität – Situationen und Gemälden, in denen die physiognomische Information gerade partiell, vage oder doppeldeutig ist – in ein wissenschaftlich geordnetes System physiognomischer Interpretationen, das sich zugleich mit kognitiven Prozessen und Entwicklungen jener Zeit in Beziehung setzen lässt. Eine hieraus resultierende Verbindung von physiognomischem Denken, körperlicher Expressivität, Ästhetik und Malpraxis, ist, – wie Percival am Beispiel Watteaus verdeutlicht – zwingend auf die Einbeziehung der entschlüsselnden und analysierenden Imagination des Bildbetrachters angewiesen, die erst im 19. Jahrhundert von dem objektiven und weltumfassenden Anspruch der zeitgenössischen Malerei erneut verdrängt wurde:

Watteaus Körper geben partielle und indirekte Signale von sich. Man kann sie bis zu einem gewissen Punkt »entziffern«, aber sie lassen auch ein große Bandbreite von Vorstellungsmöglichkeiten und Interpretationsstrategien offen. Diese Offenheit ist ein typisches Kennzeichen der Kunst des Rokoko. Auch wenn ihre zahlreichen Kritiker unterschiedliche Messer wetzen, ist ein wiederkehrender Kritikpunkt bezüglich des Rokoko seine Leere: seine Betonung der Form gegenüber der Substanz, der visuellen Wirkung gegenüber der Didaktik, des »Illusionismus« gegenüber der Authentizität. Doch eher positiv betrachtet, geht es beim Rokoko weniger um einen Mangel an Bedeutung als um vielfältige Bedeutungen, um einen spielerischen und kapriziösen Möglichkeitssinn. (Percival, S. 112)

Linda Walsh beschäftigt sich demgegenüber in ihrem Artikel »Ausdrucksformen – Die Suche nach einer expressiven Sprache in der französischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts« mit der Notwendigkeit, zwischen dem, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusehends mit der Kategorie des »Natürlichen« identifizierten, Begriff der Expression und den (älteren) rhetorischen Konventionen der Historien-

malerei zu vermitteln. Als zentrales Austragungsfeld dieser Spannung erweist sich hierfür besonders die durch Künstler wie Greuze oder Chardin vertretene Genremalerei, an deren ästhetischer Kontextualisierung ein zugleich für die ästhetische Kodifizierung theatralen Ausdrucks relevanter Autor wie Denis Diderot in seinen für Grimm's *Gazette littéraire* verfassten Salonkritiken maßgebend beteiligt ist. Wenn aber auch Diderot – der sich schon frühzeitig von der zeitgenössischen Nachahmungsästhetik des Abbé Batteux distanzierte – für eine in sich zurückgezogene und die Extreme meidende Bildsprache plädiert, die »die sentimentale und hermeneutische Aufladung dem Betrachter überlässt«⁷ – drängen sich zugleich deutliche Parallelen zu seinen theatertheoretischen Schriften, namentlich dem *Paradox sur le comedien* auf.

Das doppelte Problem von Sichtbarkeit und Deutbarkeit steht in den Schauspiel- und Bühnendiskursen des 18. Jahrhunderts oft mit der weitergehenden Perspektive der allgemeinen Menschenkenntnis in Zusammenhang, die ihrerseits einen überaus wichtigen Teil der anthropologischen Reflektion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildet. Auch hier sind die Nähe und der Übergang zu Fragen der Pathologie gerade in der mangelnden Eindeutigkeit und Beherrschbarkeit der Zeichen des Körpers und der Seele gegeben. Die Regulierung der Affekte und die Körperkontrolle bilden das Kernstück des Ideals der aufkommenden bürgerlichen Selbstbeherrschung. Wie die »Gemütsverfassung« (Kant) so kann auch die politische Ordnung aus den Fugen geraten. Doch auch in der ordnungspolitischen Perspektive steckt das epistemologische Problem der Unterscheidbarkeit von natürlichen und künstlichen Zeichen, willkürlichen und unwillkürlichen Gebärden sowie die ästhetische Frage nach der charakter-, situations- und darstellungsbezogenen Angemessenheit des Ausdrucks. Die Frage nach der Verhältnismäßigkeit zwischen dem natürlichen und dem künstlerischen Ausdruck führt dazu, das Wissen der medizinischen Diagnostik, die genaue Beobachtung des Einzelfalles, zu Rate zu ziehen:

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. (Löffler, S. 147)

Mit Bezug auf Sander Gilman betont Petra Löffler dabei die besondere Rolle von bildlichen Darstellungen in den medizinischen wie schauspieltheoretischen Abhandlungen. Der enge Konnex von medizinischem, physiognomischem und schau-

7 Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff* (= Studien zur Kunstgeschichte, Band 52), Hildesheim (Olms) 1989, S. 116.

spieltheoretischem Wissen knüpft an eine »ästhetische Bildtradition der Darstellung extremer Leidenschaften« an, die »das Bild der Krankheit« prägt, welche »so zur Ausdrucksfigur eines choreographierten Patientenkörpers wird.« (Löffler, S. 164)

Der anschließende Beitrag von Tobias Robert Klein wendet sich der diskursiven Kontextualisierung eines früheren Aufsatzes Engels zu, der 1780 erschienenen Abhandlung *Ueber Musikalische Malerey*. Ihre wissenschaftliche Verortung, die sowohl das musikästhetische Umfeld als auch den über Henry Home vermittelten Einfluss des Sensualismus und zeitgenössische Bemühungen einer Verbindung von Seelenvorstellungen und Nervensystem einbezieht, unterstreicht, dass zentrale Elemente der Engelschen *Mimik*, nämlich sowohl die besonders in Karl Bühlers *Ausdruckstheorie* gewürdigte,⁸ aus der Metapher des »Malens« abgeleitete sematologisch grundlegende Unterscheidung von *Darstellung und Ausdruck* als auch der behaviorale Einschlag seiner Theorien – durch die Auseinandersetzung mit musikalischen Phänomenen geprägt und geschärft werden. Die von Engel dabei nahe zur kinetisch-energetischen Metapher der Bewegung im gleichen Text auf die Vokalmusik fokussierte Kategorie des »Ausdrucks« fungiert dabei zum einen als eine notwendige Ergänzung der (nachahmenden) Malerei – nämlich als durch Töne vollzogene Darstellung innerer Rührung und Empfindung – und erscheint zum anderen als (künstlerisch sublimierte) Vermittlung eines von den Leidenschaften erregten und durch körperliche Zeichen signalisierten Kommunikationsbedürfnisses. Das in diesem Rahmen hervortretende Symptom der »Nervenerschütterung« wird unmittelbar auch in Søren Møller Sørensens Darstellung der Beziehung zwischen der Schwingungsnatur des Tons und dem »bewegten Innern« des Menschen aufgegriffen. Als wichtige Vermittlungsinstanz dient dabei der bewegte und zugleich die menschliche Seele bewegende Schall. Gemeinsam ist Musiktheoretikern und Philosophen wie Schulz, Schubart, Herder und Hegel trotz unterschiedlicher philosophischer Kontexte die Herleitung oder Verbindung musikalischer Expressivität mit grundlegenden akustischen Theorien:

Gemeinsam ist ihnen ferner, dass sie der Auffassung des Schalls als physikalischem Ereignis, wie sie von der modernen Physik vertreten wird, verpflichtet sind, im Gegensatz zur pythagoreisch-platonischen Sichtweise der Antike und des Mittelalters. Die Töne der Musik werden in diesem neueren Diskurs als »Ton mit Obertönen«, als physikalisches Klangphänomen, als vibrierendes und klingendes Material eher denn als klingende Zahlen erfasst. (Sørensen, S. 200)

In der musikästhetischen Diskussion des ausgehenden 18. Jahrhunderts steht somit der Gedanke einer emotionalen Kommunikation der Musik als Austausch kinetischer Energie zwischen schwingenden Körpern einer musikalischen Formen-

8 Karl Bühler: *Ausdruckstheorie: das System an der Geschichte aufgezeigt*, Stuttgart (Fischer) 1968, S. 40.

lehre gegenüber, die ihre theoretischen Axiome aus rhetorischen Traditionen schöpft: Der Vorrang, den letztere in der musikästhetischen Diskussion der folgenden Zeit erringt, trägt maßgeblich zum Verfall der von Chladni, Novalis oder Hans Christian Ørsted vertretenen Theorie einer Verbindung zwischen expressiver Form und den physikalischen Eigenschaften des Schalls bei.

Nicolas Pethes beschreibt abschließend das Neben- und Miteinander dreier Wissenskulturen, die sich aus der rhetorischen Tradition einerseits, dem neu auf gekommenen Diskurs der Empfindsamkeit andererseits speisen und sich drittens der eben (mit Haller und J. G. Krüger) ansetzenden *Experimentalisierung des Lebens* verschrieben haben. Was zuvor »Natur« und/oder »Rhetorik« des Körpers galt, wird nun zunehmend »unter die Ägide experimenteller Kalküle und Steuerungstechniken gestellt.« (Pethes, S. 213) In kulturwissenschaftlicher Perspektive läßt sich an der Literatur, die das Wissen und die Praktiken der zeitgenössischen Wissenschaften mit Begeisterung wie Skepsis begleitet, sowohl zeigen, welche Voraussetzungen, aber ebenfalls welche Grenzen im Unternehmen Wissenschaft liegen, als auch die Vieldeutigkeit und Deutungsbedürftigkeit empirischen Forschens nachvollziehen: In verschiedener Hinsicht bedarf jeder und der gesamte wissenschaftliche Prozess des Einsatzes der Phantasie, so dass mit vollem Recht von einem »Ineinander von experimentalwissenschaftlichen Methoden einerseits, literarischen Fiktionen andererseits« (Pethes, S. 214) gesprochen werden darf. Experimentalwissenschaft und schöne Literatur verbindet deshalb immer schon mehr als eine bloß thematische Beziehung. Vielmehr teilen beide – und dies zeigt sich prägnant bei der Frage nach Ausdrucksfiguren im Bereich der experimentellen Wissenschaften, insbesondere bei »Menschenversuchen« – die Sphäre des Performativen. Der »inszenatorische Charakter«, mit dem die Literatur in ihren Texten arbeitet, ist unabdingbare Eigenschaft jedes experimentellen Vorgehens – wenn denn zum Konzept des Experimentierens das Erzeugen und Bezeugen, das Auf- und Vorführen, das Erweisen und Beweisen ebenso gehören wie generelle ästhetische Dimensionen des Erscheinens und der Wahrnehmung, der Formfindung und -transformation, der Maßnahme und Maßgabe, der Verkörperung und Darstellung. Die jeweils im Experiment sich zeigende Körperlichkeit ist weder bloße, sich selbst genügende Natur, noch ist sie ausschließlich Medium einer spontanen, irreduziblen Innerlichkeit oder ein von rhetorischen Figuren kalkulierter Ausdruckswert. Wenn man einerseits darauf hinweisen kann, dass der Nachweis einer »externen Evozierung [...] Figuren des Ausdrucks ohne jede Verweisstruktur oder Bedeutungstiefe« produziert (Pethes, S. 221), so bleibt dennoch die Möglichkeit einer Als-ob-Lesbarkeit (im Sinne Hans Blumenbergs⁹) bestehen, Phänomene, deren Herkunft, oder gar

9 »Lesbares zu lesen heißt, daß der Adressat sich dem nicht verweigert, was ihn betrifft oder betreffen könnte, auch wenn er nicht mehr glauben mag, er könne »gemeint« sein. [...] Lesbares dorthin zu projizieren, wo es nichts Hinterlassenes, nichts Aufgegebenes gibt, verrät nichts als die Wehmut, es dort nicht finden zu können, und den Versuch, ein Verhältnis des Als-ob dennoch herzustellen.« (Hans Blumenberg: *Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1981, S. 408–409.)

Urheber unbekannt ist, so zu lesen, als wären sie adressiert, beabsichtigt und würden eine Botschaft tragen. Nicolas Pethes findet dafür die Chiffre »as if« im 19. Jahrhundert bei Bartholow, der in rücksichtsloser Weise seine Versuchsperson Mary für den Fortschritt der Wissenschaft opfert. Dass ihm sein Vorgehen angesichts des angestrebten hehren Zwecks nicht fragwürdig geworden ist, wirft die Frage auf, inwieweit den zu experimentell generierbaren Effekten transformierten Gebärden, reinen Körperbewegungen ohne Ausdruckswert, offenbar keine Hemmschwellen korrespondieren, die ein Verhalten in ethischen Kategorien erforderlich gemacht hätten. Ihre Lesbarkeit »als ob«, die auf alle (physische wie psychische) Natürlichkeit oder rhetorisch kalkulierte Ausdrücklichkeit verzichten muss, kann sich bloß auf die Eindringlichkeit beim Beobachter selbst berufen und danach fragen, warum und wie eine bestimmte experimentelle Erscheinung einen Eindruck hinterlässt, nachdenklich macht und welches Interesse sich in der Beschäftigung mit diesem Phänomen artikuliert. Die Humanwissenschaften, und dies kann man seit Michel Foucaults Arbeiten hierzu wissen, bilden keine geschlossene und homogene Sphäre, sondern stellen eine Pluralität von Disziplinen dar und koexistieren zudem nur in Beziehung mit und Abgrenzung zu den Naturwissenschaften, den formalen Disziplinen (namentlich der Mathematik) und der Philosophie. Deshalb ist es vielleicht statthaft, den Satz von Nicolas Pethes, dass »das Wissen über menschliche Ausdrucksfiguren [...] zeitgenössisch nicht auf einem dieser Gebiete allein, sondern durch ihre wechselseitige Interaktion gewonnen« (Pethes, S. 221) wird, an dieser Stelle abschließend zu zitieren.

Das leitende Prinzip bei der Zusammenstellung des vorliegenden Bandes bildet im Zuge der gezielten Erzeugung von Überschneidungen zwischen den Beiträgen die Herausstellung der beständigen Rekonfiguration und Überlappung des Diskursfelds »Ausdruck«. Pars pro toto geschieht dies einerseits durch wiederholt auftretende Theoretiker wie etwa Denis Diderot oder Johann Jakob Engel, vor allem aber auch anhand der Behandlung von ideen- und wissensgeschichtlichen Konstellationen, wie den medizinischen Diskursen im England des 17. und 18. Jahrhunderts, und den das gesamte 18. Jahrhundert durchziehenden Auseinandersetzungen zur französischen Malerei oder die sich seit der Jahrhundertmitte intensivierende musik-ästhetischen Diskussion des deutschsprachigen Raumes. Dass demgegenüber gleichfalls wichtige Ausdruckstheoretiker wie Karl Phillip Moritz oder Georg Christoph Lichtenberg gar nicht oder nur am Rande der Beiträge berücksichtigt werden konnten, ist die unausweichliche Konsequenz einer Konzeption, die zugunsten einer die Übersichtlichkeit der Diskussion wahren Schwerpunktbildung von der »schlechten Unendlichkeit« einer enzyklopädischen Gesamtsicht bewusst zu abstrahieren sucht. Gerade eine solche ebenso konzentrierte wie im besten Sinne des inzwischen abgegriffenen Terminus »interdisziplinär« angelegte Erkundung der Ausdrucksterminologie wäre zugleich aber ohne die Bereitschaft aller Autoren des Bandes, uns mit ihrer individuell gelagerten Expertise zur Seite zu stehen, nicht zu erreichen gewesen. Ihnen allen gilt daher, ebenso wie Marietta Damm für die Endredaktion des Buches, den Übersetzern Veit Friemert, Axel Teich Geer-

tinger und Nikolaus G. Schneider und besonders der Leitung des Berliner Zentrums für Literatur- und Kulturforschung, namentlich Sigrid Weigel und Daniel Weidner, die die Entstehung des Bandes mit Rat, Tat und Interesse begleitet haben, unser besonderer Dank.

Tobias Robert Klein und Erik Porath

ERIK PORATH

Medialität und Ausdruck.

Zur Neubestimmung des Ausdrucksbegriffs im 18. Jahrhundert

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

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

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

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

1. Ausdruck: medien- und begriffsgeschichtliche Umbrüche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Ebd., S. 419 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Ebd., S. 31.

18 Ebd., S. 33.

19 Ebd., S. 34.

20 Ebd., S. 36 f.

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

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

»une chose exprime une autre« (Leibniz)

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

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

22 Ebd., S. 31 f.

23 Ebd., S. 32.

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

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

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

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

26 Ebd., S. 121.

27 Ebd., S. 122.

28 Ebd., S. 122 f.

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

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

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

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

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

²⁹ Ebd., S. 123.

³⁰ Ebd., S. 124 f.

³¹ Ebd., S. 125.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

39 Ebd.

40 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

46 Ebd., S. 237.

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

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

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

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

47 Ebd., S. 237 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50 Ebd.

51 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

55 Ebd., S. 6.

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

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

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

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

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

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

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

58 Ebd., S. 547 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

76 Ebd., S. 32.

77 Ebd.

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

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

78 Ebd., S. 198.

79 Ebd., S. 31.

80 Ebd., S. 31–32.

81 Ebd., S. 35.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

86 Ebd., S. 32.

87 Ebd., S. 107.

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

6. Schluss

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

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

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

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

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

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

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

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

Ausdruck – rhetorisch/ästhetisch

Zur Etablierung einer Ausdrucksästhetik zwischen Aufklärung und Sturm und Drang

1. Ausdruck/*expressio* in der antiken Rhetorik

In der Theorie der klassisch-antiken Rhetorik, wie sie das Nachdenken über die Produktion und die stimmlich-körperliche ›Aufführung‹ von Texten bis zum Ende der Frühen Neuzeit normiert hat, spielt der lateinische Terminus *expressio* nur eine untergeordnete Rolle. Das deutsche Substantiv ›Ausdruck‹ selbst ist späten Ursprungs: das *Grimm'sche Wörterbuch* gibt als älteste Belege einige Stellen aus Lessings *Nathan der Weise* (1779) an.¹ Vor der Mitte des 18. Jahrhunderts wird ›Ausdruck‹ im allgemeinen Sprachgebrauch nicht verwendet. In der Frühen Neuzeit, also der Makroepoche, die man auch das ›rhetorische Zeitalter‹ genannt hat,² ist ›Ausdruck‹ kein etablierter ästhetischer oder dichtungstheoretischer Begriff.³

Schlägt man das Wort *expressio* in den drei terminologischen Registern (Griechisch, Lateinisch, Französisch) von Heinrich Lausbergs *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960) nach, so findet man unter dem französischen Lemma *expression* lediglich zwei allgemein gehaltene Verweise auf *elocutio* und *genera dicendi*.⁴ *Expressio* ist für Lausberg synonym mit *elocutio*, weshalb ›Ausdruck‹ nicht nur die deutsche Übersetzung von *expressio*, sondern auch von *elocutio* sein kann.⁵

1 Vgl. Jakob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig (Hirzel) 1854, Bd. 1, Sp. 846–850, s. v. ›Ausdruck‹: »ein heute sehr gangbares, doch erst im 18. jh. entsprungenes wort« (ebd., S. 846). Wie aus den nachfolgenden Ausführungen hervorgeht, ist diese Aussage Jacob Grimms nicht zutreffend. Gleichwohl ist sie bis heute Ausgangspunkt aller wort- und begriffsgeschichtlichen Studien zur Ausdrucksästhetik. – Belege, die bis auf Luther zurückreichen, werden im Übrigen für das Verb ›ausdrücken‹ angeführt (ebd., S. 847).

2 Andreas Keller: *Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter*, Berlin (Akademie) 2008.

3 In den französischen und englischen Nationalliteraturen und ihrer korrespondierenden Theoriebildung, die *expression* aus dem Lateinischen entlehnen, stellen sich diese Probleme nicht. Dort ist *expression* schon immer ein eingeführter kunsttheoretischer Terminus. Vgl. nur Thomas Kirchner: ›*L'expression des passions*«. *Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz (Philipp von Zabern) 1991. Solche einzelsprachlichen Semantiken hätte eine Begriffsgeschichte von ›Ausdruck‹ zu berücksichtigen.

4 Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart (Steiner) 42008, S. 910, s. v. ›expression‹.

5 Belege im *Thesaurus linguae Latinae*, Leipzig 1953, Bd. V, Sp. 1778, s. v. ›expressio‹. Angeführt werden Belege vor allem aus dem Bereich des grammatischen Schrifttums. Vgl. auch Johann Christian Gottlieb Ernesti: *Lexicon technologiae Latinorum rhetoricae*, Nachdruck der Ausgabe

Elocutio ist im System der rhetorischen Textproduktion derjenige Arbeitsschritt, in dem es – nach dem Finden (*inventio*) und Anordnen der Argumente (*dispositio*) – um den sprachlichen Ausdruck, also das (um einen ›unantiken‹ Ausdruck zu verwenden) Herstellen eines *Textes* geht. Die drei *genera dicendi* sind die drei Stilniveaus – also niederer, mittlerer und hoher Stil –, in denen die Rhetorik angemessene Kombinationen von Inhalt und sprachlicher Form kodifiziert. Lausberg erfasst mit den zwei Verweisen unter dem französischen *expression* also genau das, was wir im Deutschen heute allgemein unter ›Ausdruck‹ verstehen.

Damit allerdings ist über *expressio* als rhetorischen Terminus noch nichts ausgesagt. Lausberg liefert in seinem *Handbuch* zum lateinischen Lemma *expressio* lediglich einen einzigen Beleg aus dem (rhetorikhistorisch eher marginalen) Traktat des Ps.-Julius Rufinianus *De schematis dianoëas* (3./4. Jh. n. Chr.), in dem die Lehre von den Gedankenfiguren behandelt wird.⁶ *Expressio* figuriert in diesem Text als Synonym für die *sermocinatio* oder *ethopoïia*, der fingierten, meist wörtlichen Rede, die einer historisch belegten oder aber erfundenen Figur in den Mund gelegt wird – so etwa die Definition in der *Institutio oratoria* des Quintilian aus dem ersten Jahrhundert nach Christus.⁷ Weitere Belegstellen liefern die Lemmata im *Thesaurus linguae Latinae* und die elektronische Textsammlung *Bibliotheca Teubneriana Latina*, die zusammen ein nahezu erschöpfendes Korpus der lateinischen Literatur von der Antike bis ins Mittelalter bereitstellen. Beide verzeichnen zum Nomen *expressio* ausschließlich Belege nichtklassischer Autoren, die überwiegend dem Schriftgut aus dem Umfeld der spätantiken *artes liberales* stammen.⁸

In den Rhetoriken eines Cassiodor und Martianus Capella, die bereits an der Schwelle zum frühen Mittelalter entstanden sind, wird *expressio* dann als Entsprechung für die Figur der *diatyposis* gebraucht, in der griechischen Terminologietradition eines der Synonyme für bzw. Spielarten der *enárgeia* (lateinisch *evidentia*), der lebhaft-anschaulichen Schilderung eines Tatbestands, wie er vor allem durch den Gebrauch der Zeitstufen – etwa des Präsens für eine in der Vergangenheit liegende Tat – erreicht werden kann.⁹ Das semantische Feld, das die verschiedenen Begriffe bilden, weist eine wichtige Gemeinsamkeit auf: Es beschreibt rhetorische Verfahren, die sich allesamt auf die Erregung von Affekten im Zuhörer richten.

Leipzig 1797, Hildesheim (Olms) 1962, S. 157–159, s. v. ›exprimere‹. – Die Belege des *Grimmischen Wörterbuchs* wären zu ergänzen um Johann Christoph Gottsched (Hg.): *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, reprograph, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1760, Hildesheim/New York (Olms) 1970, Sp. 166: ›Ausdruck, s. Schreibart‹; Johann Heinrich Zedler (Hg.): *Grosses vollständiges UNIVERSAL-LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Halle/Leipzig (Zedler) 1732, Bd. 2, Sp. 498 f.

6 Lausberg: *Handbuch* (Anm. 4), § 820.

7 Marcus Fabius Quintilian: *Institutio oratoria*, dt.: *Ausbildung des Redners*, 12 Bücher, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt (Wiss. Buchges.) ³1995, Buch IX, 2, 58.

8 *Thesaurus linguae Latinae* (Anm. 5), Sp. 1779; die *Bibliotheca Teubneriana Latina* ist online zugänglich.

9 Lausberg: *Handbuch* (Anm. 4), § 810.

Expressio bezeichnet also zweierlei: Einerseits ganz allgemein den ›Ausdruck‹ im Sinne einer angemessenen und wirkungsvollen Verbindung von Inhalt und sprachlicher Form, hier weitgehend synonym mit *elocutio*; andererseits und eingeschränkter einen spezifischen Typus von Ausdruck, nämlich den kunstvollen Affekt-Ausdruck, für den es in der antiken Rhetorik eine ganze Reihe von Ausdrücken und Wendungen gibt – von Termini in einem strengen Sinn zu sprechen verbietet die Heterogenität des semantischen Feldes. Die unter Literaturwissenschaftlern bekanntesten dieser Begriffe sind, nicht zuletzt wegen ihrer Konjunktur in poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Rhetorikansätzen, *enargeia* (griechisch) und *evidentia* (lateinisch).¹⁰ Es handelt sich dabei nicht um die Namen einzelner Tropen und Figuren, sondern um Bezeichnungen für rhetorische Verfahren, die seit den frühesten lateinischen Rhetorikern (der anonymen *Rhetorica ad Herennium* und Ciceros *De inventione*) im ersten vorchristlichen Jahrhundert bereits vorgeprägt sind.

Neben den rhetorischen Schriften, den Handbüchern im engeren Sinne, ist ›Ausdruck‹ in Gestalt des lateinischen Verbs *exprimere*, das in den gängigen lexikalischen Nachschlagewerken und Findemitteln weitaus häufiger belegt ist als das Nomen *expressio*, auch in angrenzenden Wissensfeldern nachzuweisen, vor allem im Bereich der Schauspielkunst, die sich naturgemäß eng an rhetorische oder dichtungstheoretische Schriften anschloss. Hier sind etwa Wendungen wie die von der *expressio miserorum* durch eine spezifische Mimik, Körpersprache und entsprechende Kleidung bereits vorhanden.¹¹ Auch die Beobachtung, dass die Mimik eines Menschen alles über sein Inneres offenbaren kann, ist bereits antik, belegt u. a. in einem der Briefe Ciceros.¹² Eine umfassende Aufarbeitung der Begriffsgeschichte von *expressio*/›Ausdruck‹ ist bis heute ein Forschungsdesiderat. Sie könnte zeigen, dass das Konzept einer ›modernen Ausdrucksästhetik‹ in wichtigen Elementen bereits in der Theoriebildung der antiken Rhetorik angelegt ist.

2. Die Erfindung der Ausdrucksästhetik

Der Begriff der ›Ausdrucksästhetik‹ entstammt nicht dem 18. Jahrhundert, das selbst nur die beiden Elemente des Kompositums, also ›Ausdruck‹ und ›Ästhetik‹ hervorbrachte. Die Genese des Begriffs ist in der Forschung bislang noch nicht aufgearbeitet worden. Das ist paradox, weil es der zentralen Bedeutung des Konzepts für die Ästhetikgeschichtsschreibung der Aufklärung entgegen läuft. ›Aus-

10 Vgl. Ansgar Kemmann: »Evidentia, Evidenz«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 1996, Bd. 3, Sp. 33–47; Lausberg: *Handbuch* (Anm. 4), §§ 810–819. – Zur dekonstruktivistischen Rhetorik mit Bezug auf die *evidentia* vgl. Rüdiger Campe: »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 208–225.

11 *Thesaurus linguae Latinae* (Anm. 5), Sp. 1781.

12 Cic. *Epistulae ad familiares* XII, 30,3: *vultus mehercule tuos mihi expressit omnis, non solum animum ac verba pertulit.*

drucksästhetik« scheint im wissenschaftlichen Sprachgebrauch eines jener Begriffsphantome zu sein, die zwar ständig benutzt, aber kaum je eingehender bestimmt worden sind.

Auch die genaue Herkunft des Begriffs ist unklar: Einer der frühesten Belege findet sich im zweiten Band von Bruno Markwardts *Geschichte der deutschen Poetik* (1956), einer umfassenden Aufarbeitung der deutschen Poetikgeschichte auf geistesgeschichtlicher Grundlage, deren erster Band bereits 1937 erschienen war. Der Terminus wird dort zur terminologischen Markierung einer Epochenschwelle verwendet, die bei Markwardt mit Herders Preisschrift *Über den Ursprung der Sprache* von 1772 verbunden ist.¹³ Verschiedentlich taucht das Kompositum bereits in der Ästhetiktheorie um 1900 auf, wo dessen Verwendung im Rahmen einer philosophisch motivierten Konjunktur des Ausdrucksbegriffs zu sehen ist,¹⁴ erlangt allerdings nicht den Status eines eingeführten Terminus.¹⁵ Die ältere ästhetikgeschichtliche Forschung hat den Gegensatz *Nachahmung* und *Ausdruck* von Emotionen durch das Narrativ der ›Überwindung‹ beschrieben, etwa 1930 die russisch-schweizer Philosophin Anna Turmarkin in einem Aufsatz mit dem sprechenden Titel *Die Überwindung der Mimesislehre*.¹⁶

Bezeichnet wird mit ›Ausdrucksästhetik‹ die neue künstlerische Produktionstheorie, die im 18. Jahrhundert in Nachfolge der Nachahmungsästhetik entsteht, wobei ›Nachahmung‹ nicht wie bei Aristoteles als Darstellung (μίμησις) von Handlungen verstanden wird, sondern sich auf die Nachahmung von Affekten/Emotionen bezieht. Die Sache ›Ausdrucksästhetik‹ entsteht durch die Notwendigkeit, die sich konstituierende Gattung der Lyrik in ein gattungspoetisches System zu integrieren, das sich seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts programmatisch (so etwa in Gottscheds *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, zuerst 1729/30) auf den aristotelischen *mimesis*-Grundsatz verpflichtet hatte.¹⁷

Schon vor Goethes *Naturformen der Dichtung* (1819) mit ihrer folgenreichen Charakterisierung der Lyrik als der »enthusiastisch aufgeregte[n]«¹⁸ Gattung wird

13 Bruno Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 2: *Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang*, Berlin 1956, S. 381 ff.

14 Michael von Troschke: »Expressionismus«, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart (Steiner) 1995, S. 141–156, hier S. 144; ganz knapp auch (vor allem zu Croce): Marie Luise Raters: »Ausdruck«, in: Achim Trebeß (Hg.): *Lexikon der Ästhetik*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2006, S. 46 f. – Eine zuverlässige Begriffsgeschichte des Ausdrucksbegriffs ist ein Desiderat, das auch die Ausführungen in dem Artikel von Gumbrecht (vgl. unten Anm. 22) leider nicht einlösen.

15 Vgl. etwa den Artikel »Ausdruck« in Rudolf Eisler: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Berlin (Mittler) ⁴1927, Bd. 1, S. 149 f., der auf die Diskussion des 18. Jahrhunderts nicht eingeht.

16 Anna Turmarkin: »Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts. Zur Vorgeschichte der Romantik«, in: Harry Maync (Hg.): *Festgabe Samuel Singer. Überreicht zum 12. Juli 1930 von Freunden und Schülern*, Tübingen (Mohr) 1930, S. 40–55.

17 Vgl. allgemein Klaus R. Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart (Metzler) 1968.

18 Johann Wolfgang von Goethe: »Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Diwans«, in: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. v. Erich Trunz, München (C.H. Beck) 1981, Bd. 2, S. 187–189, hier S. 187.

die Frage nach der Affekt-Expression als zentrales Charakteristikum von poetischen Texten ins Zentrum einer Diskussion gestellt, die das literaturtheoretische Denken des 18. Jahrhunderts durchzieht.¹⁹ Dass es sich tatsächlich um ein allgemein-ästhetisches Problem handelt, das nicht auf Fragen von Poetik und ›schöner‹ Literatur beschränkt ist, zeigt nicht zuletzt die zeitgenössische Musiktheorie, in welcher der Ausdrucksbegriff ebenfalls eine wichtige Rolle einnimmt.²⁰

Der Artikel »Ausdruck« des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* (1972) kommentiert diese Entwicklung: »Im Kontext der Entwicklung der *Ästhetik* erweitert der Begriff [»Ausdruck«; D. T.] seine Bedeutung und erfährt entscheidende Umwandlungen, wobei anfänglich noch der grammatisch-rhetorische Sinn gegenwärtig bleibt.«²¹ »Ausdruck« und »Nachahmung«, so spitzt Hans Ulrich Gumbrecht im einschlägigen Artikel in den *Ästhetischen Grundbegriffen* (2000) die Diskussion zu, sind »zwei unvereinbare Paradigmen.«²² Mit der Konjunktur des Ausdruckskonzepts um 1780 schiebe sich endgültig jene Korrelation von Subjektivität und Ausdruck in den Vordergrund, die schon in der ganzen Frühen Neuzeit virulent gewesen sei.²³

Seitens der historischen Rhetorikforschung hat man diese Epochenschwelle – und damit den innovativen Charakter der Ausdrucksästhetik – heftig bestritten. Einflussreich waren die seit dem Ende der 1940er Jahre erschienenen Schriften des Anglisten Klaus Dockhorn, die 1968 in einem Band mit dem programmatischen Titel *Macht und Wirkung der Rhetorik* neu herausgegeben wurden – und erst dann ihre eigentliche Wirksamkeit entfalteten. Dockhorn fährt das Gegenprogramm zur eben beschriebenen Geschichtskonstruktion einer *epoché*: Er argumentiert für den kontinuierlichen Einfluss der Rhetorik und vertritt die These, dass sich die »moderne Ästhetik weitgehend als eine Interpretationsübung an rhetorischen Texten, also als eine endogene Bildungsgeschichte entwickelt«²⁴ habe. In einer Rezension von Hans-Georg Gadamer's *Wahrheit und Methode*, die 1966 in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* publiziert wurde, versucht Dockhorn, diesen Geltungsanspruch zu untermauern: Begriffe wie »Genius, Erfindung, Kraft, spontane Leichtigkeit«

19 Vgl. auch Markwardt, der vom »Ringem um eine neuartige Wesenserkenntnis der Lyrik« spricht (Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik* [Anm. 13] S. 112).

20 Vgl. die klassische musikwissenschaftliche Studie von Hans Heinrich Eggebrecht: »Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang«, in: *DVjs*, 29 (1955), S. 323–349; Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg (Rombach) 1995, S. 60 f.; Rafael Köhler: *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie*, Stuttgart (Steiner) 1996, S. 21–26 (v. a. zu Herder). – Zur Kritik an Eggebrechts Rekonstruktion vgl. Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber (Laaber) 1988, S. 28 f.

21 Bernd Fichtner: »Ausdruck (II.)«, in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel (Schwabe) 1972, Bd. 1, Sp. 655–662, hier Sp. 655.

22 Hans Ulrich Gumbrecht: »Ausdruck«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2000, Bd. 1, S. 416–431, hier S. 421.

23 Ebd., S. 418.

24 Klaus Dockhorn: *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich (Gehlen) 1968, S. 94.

seien auf rhetorische Wurzeln rückführbar;²⁵ »Genieästhetik und Erlebnisbegriff« keine Erfindungen des 18. Jahrhunderts, sondern der antiken Rhetorik.²⁶ Da Dockhorn zweifellos einer der intimsten Kenner der antiken Rhetorik war, müssen seine Argumente sorgfältig erörtert werden.

Es ist also zu fragen, welche Rolle dem Konzept des ›Ausdrucks‹ in der zeitgenössischen Diskussion des 18. Jahrhunderts und dem Begriff der ›Ausdrucksästhetik‹ auf der historiographischen Beschreibungsebene zukommt. Beides muss begriffsgeschichtlich sauber unterschieden werden. Ich möchte im Folgenden zunächst bei der historischen Semantik von ›Ausdruck‹ im 18. Jahrhundert beginnen. Meine These ist, dass die Verwendung des Wortes ›Ausdruck‹ alleine noch keine hinreichende Begründung dafür sein kann, von einem ästhetikgeschichtlichen Einschnitt im 18. Jahrhundert zu sprechen, weil im Konzept des ›Ausdrucks‹ stets auch ältere Traditionen integriert werden, die keinen Innovationswert haben. Dies bedeutet zugleich, dass rein lexikalische Methoden zur Rekonstruktion dessen, was man als Ausdrucksästhetik bezeichnet hat, nur bedingt tauglich sind. Stattdessen muss die Geschichte des Ausdrucksbegriffs mit einer historisch präzisen Begriffsgeschichte rekonstruiert werden, welche die unterschiedlichen semantischen Filiationen angemessen berücksichtigt.

3. Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen

Hans-Georg Gadamer schreibt in einem Exkurs zum Ausdrucksbegriff in *Wahrheit und Methode* (1960): »Damals [= irgendwann im 18. Jh.; D. T.] erweiterte« das deutsche Wort ›Ausdruck‹ »seine Bedeutung und dringt gleichzeitig in die ästhetische Theorie ein, wo es den Begriff der Nachahmung verdrängt. Doch liegt die subjektivistische Wendung, daß der Ausdruck Ausdruck des Inneren, etwa eines Erlebnisses ist, auch damals noch fern.«²⁷ Gadamer folgt damit dem historiographischen Schema der ›Überwindung‹ des alten durch den neuen ›Ausdruck‹. Ein solches Entwicklungsschema aber ist zu einfach, weil ›Ausdruck‹ Mitte des 18. Jahrhunderts unterschiedliche Bedeutungen annehmen kann. Dies untersuche ich im Folgenden an Texten von Johann Georg Sulzer (1720–1779), Johann Adolf Schle-

25 Klaus Dockhorn: »Rezension von Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*«, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 218 (1996), S. 169–206, hier S. 177.

26 Ebd., S. 178.

27 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode II: Eränzungen und Register*, Tübingen (Mohr) 1993, S. 384. – In der Tat ist, wie Werner Hahl hervorhebt, der ›Erlebnis‹-Begriff eine Schöpfung des späten 19. Jahrhunderts, der dann auf die Literatur des Sturm und Drang projiziert wurde: »Auf Genies und Geniezeiten spezialisiert, ungeeignet die Vielfalt der Funktionen von Literatur zu erfassen, ist *Erlebnis* [...] als literaturwissenschaftlicher Terminus problematisch.« (Werner Hahl: »Erlebnis«, in: Klaus Weimar u. a. [Hg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin/New York [de Gruyter] 1997, Bd. 1, S. 496–498, hier S. 496). – Vgl. auch Karol Sauerland: »Zur Wort- und Entstehungsgeschichte des Begriffes Erlebnis«, in: *Colloquia Germanica*, 6 (1972), S. 78–101; Wulf Segebrecht: *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart (Metzler) 1977, S. 31–67.

gel (1721–1793) und Johann Gottfried Herder (1744–1803). Ihre Verwendung des ästhetiktheoretischen Begriffs ›Ausdruck‹ ist, um mit Bloch zu sprechen, ein Fall von ›Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‹.

3.1 Sulzer über die Produktion von ›Ausdruck‹

Dass unter der Rubrik ›Ausdruck‹ traditionelle rhetorische Konzepte gefasst werden konnten, zeigt der einschlägige Artikel in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* Sulzers. Das Werk erschien in zwei Bänden zuerst 1771 und 1774, ging aber in wesentlichen Teilen auf die kontinuierliche Arbeit des Autors seit den 1750er Jahren zurück. Gleich zu Beginn des Artikels »Ausdruck« [sic!] konstatiert Sulzer, dass man »dieses Wort in der Kunstsprache [gebrauche], wenn man von Vorstellungen spricht, die vermittelt äußerlicher Zeichen in dem Gemüthe erregt werden«. Man gebe »diesen Namen bald dem Zeichen, als der Ursache der Vorstellung, bald seiner Wirkung«. ²⁸ Er thematisiert damit die charakteristische Doppelbedeutung des Wortes, auf die auch Gumbrecht in seinem Artikel in den *Ästhetischen Grundbegriffen* hinweist: ›Ausdruck‹ bezeichnet in der einen Bedeutung die Wirkursache – Ausdrücke, so Sulzer, »erweken gewisse Vorstellungen, deshalb schreibt man ihnen einen Ausdruck zu« ²⁹ – und in der anderen die semiotischen Mittel, durch deren Verwendung diese Wirkungen erzielt werden können. Da die Rhetorik seit Alters solche Wirk-Kalküle untersucht, verwundert es nicht, dass sich Sulzer im Folgenden ganz auf die zweite Bedeutung konzentriert. Es sind die Mittel des Ausdrucks, die in den einzelnen Künsten auf unterschiedliche Zeichenarten zurückgehen: Wörter und »Sätze der Rede« ³⁰ in den ›redenden Künsten‹, also *Beredsamkeit* und *Poesie*, Töne und Tonsätze in der *Musik*, Gesichtszüge, Gebärden und die Gesichtsfarbe in der *Malerei*, schließlich Stellung, Gebärden und Bewegung im *Tanz*. ³¹ Man sieht schnell, dass das Erbe der Rhetorik weiter reicht, als nur Theorievorgaben für die ›redenden Künste‹ zu liefern. Mimik und Gestik werden ebenso wie die Gebärden und Stellungen des Körpers im Kontext der körperlichen Beredsamkeit innerhalb des rhetorischen Systems in der Rubrik *actio/pronuntiatio* behandelt.

Die »Kunst des Ausdrucks« allerdings ist für Sulzer nur »die Hälfte dessen, was ein Künstler besitzen muß«. ³² Diese Aussage bezieht sich auf die Dichotomie von Inhalt und Ausdruck der Rede, von lateinisch *res* und *verba*, welche für das antike System der Rhetorik strukturbildend ist. Ein Künstler kann eine gute Erfindungs-

28 Johann Georg Sulzer: »Ausdruck«, in: ders.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung d. Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792–1799, Hildesheim (Olms) 1967–1970, Bd. 1, S. 256–264, hier S. 256.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Zur Frage nach den unterschiedlichen Zeichentypen und zur aufklärerischen Semiotik allgemein vgl. David E. Wellbery: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge u. a. (Cambridge UP) 1984.

32 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 256.

gabe (*inventio*) haben, aber ohne entsprechende Fertigkeiten, diese Gedanken auch in angemessene Wort kleiden zu können (*elocutio*), kann er beim Hörer oder Leser nichts ‚bewirken‘. Gerade letzteres aber ist für die ‚schöne Kunst‘ definitorisch: Ihr Kern sei »die Erwekung gewisser Vorstellungen und Empfindungen«. ³³

Man sieht an diesen Zitaten, dass Sulzer hier – man könnte hinzufügen: *noch* – von den Vorgaben der Rhetorik determiniert ist. Es geht ihm nicht, wie nur wenige Jahrzehnte später, um Ausdruck als »spontane[s] Überfließen machtvoller Gefühle«. ³⁴ So definiert M. H. Abrams die Ausdrucksästhetik des europäischen *romanticism* in seiner klassischen Studie *The Mirror and the Lamp* (1953). Anders Sulzer: Sein Künstler-Konzept stellt ins Zentrum, dass das Hervorbringen von Kunst eine mühevollere Angelegenheit ist. Nur wer »bey jedem Gegenstande so lange verweilt[t]« bis er »alles auf das genaueste gefaßt« habe, ist ein Genie: »Diese Gabe des genauen Nachforschens [...] in Absicht auf sinnliche Gegenstände« mache »das Genie des Künstlers« ³⁵ aus. Der geniale Autor muss »den Ausdruck völlig in seiner Gewalt haben«. ³⁶ Voraussetzung dafür ist, dass der Künstler auch sich selbst in der Gewalt hat: Bei Sulzer hängt die affektive Wirkung vom kalkulierten, auf »Verstand«, »Einbildungskraft« oder »Herz« ausgerichteten Ausdruck ab, nicht von dem Affekt, in dem sich der Dichter oder Redner im Augenblick der Produktion befindet. Sulzer, mit anderen Worten, vertraut auf die Kraft rational kalkulierter Affektproduktion.

Dies sind Überlegungen, die unmittelbar auf rhetorische Vorgaben zurückgehen. Sie werden bei Sulzer lediglich in das Theorikleid der aufklärerischen Vermögenpsychologie gepackt. Der rhetorische Hintergrund prägt die Diskussion der einzelnen Ausdrucksmittel in der *Allgemeinen Theorie*: Die Rubrik ›Ausdruck in der Sprache‹ folgt den einzelnen *virtutes dicendi*, also den ›Tugenden‹ des Stils. ³⁷ Dazu passt, dass Sulzer eine ziemlich umfangreiche Auflistung möglicher Fehler (lateinisch *vitia*) mit ihren Bezeichnungen bietet. Der Ausdruck soll angemessen, grammatisch richtig sowie »richtig, bestimmt und klar« sein. Nur auf diese Weise wird nicht nur bloßes Verstehen garantiert, sondern auch ›ästhetische Kraft‹ generiert; ³⁸ letztere leitet sich ab aus einem Vollkommenheitsideal, das Vollkommenheit immer schon als ›schön‹ setzt. ³⁹ Hinter den einzelnen Stilgesichtspunkten stehen rhetorische Stilideale, das der *Latinitas* (Sprachrichtigkeit), der Klarheit (*perspicuitas*) und der passenden Wortwahl, der *electio verborum*. Nicht überraschend ist es, dass sich

33 Ebd.

34 Meyer H. Abrams: *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik*, München (Fink) 1978, S. 36. (Orig. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York u. a. [Oxford UP] 1953).

35 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 259.

36 Ebd.

37 Lausberg: *Handbuch* (Anm. 4), §§ 458–1077.

38 Zum Zentralbegriff der ›Kraft‹ im 18. Jahrhundert vgl. Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2008.

39 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 257.

Sulzer auch in seinen Fußnoten durchgängig auf Quintilians *Institutio oratoria* bezieht, vor allem auf das achte, der *elocutio* gewidmete Buch.

Nicht nur die Diskussion der Stilprinzipien folgt rhetorischen Vorgaben, auch Sulzers Überlegungen zum Autor als Textproduzent leiten sich aus der Rhetorik ab. Wie soll sich ein angehender Redner oder Dichter produktionsästhetische Kompetenzen aneignen? Dieses Problem steht seit alters im Zentrum des disziplinären Selbstverständnisses der Rhetorik: Denn ›Rhetorik‹ war bis weit ins 18. Jahrhundert ein reguläres Schulfach an Gymnasien und Universitäten, Textverfassen in (überwiegend) lateinischer Sprache gehörte zu denjenigen ›Schlüsselkompetenzen‹, die jeder Student beherrschen musste, wenn er an den Diskussionen der Gelehrtenwelt partizipieren wollte. Anders gesprochen: Rhetorik musste, wenn es als Schulfach überhaupt einen Sinn machen sollte, zumindest in begrenztem Maße ein lehr- und lernbares Wissen darstellen. Schon im frühen 16. Jahrhundert bildeten sich diejenigen institutionellen und normativen Strukturen aus (immer natürlich unter Bezug auf die Antike und teilweise auch in Weiterführung des mittelalterlichen Kursus der *septem artes liberales*, der sieben freien Künste), die bis ins 18. Jahrhundert hinein weitgehend unverändert galten.⁴⁰ Rhetorikunterricht beschränkte sich dabei, weil er auf die Produktion von Texten hinführte, nicht auf das Studium antiker und frühneuzeitlicher Rhetoriken: Vielmehr nimmt die Lektüre kanonischer Texte der ›schönen‹ Literatur eine zentrale Rolle ein. Texte wurden nicht, wie heute im Literaturunterricht, interpretiert, sondern sie stellten ästhetisch vorbildliche *exempla* dar, an denen sich die Textproduktion der Schüler auszurichten hatte. Auch Sulzer zitiert einen solchen Kanon, wenn er in dem Ausdrucks-Artikel »Homer und Virgil, Sophokles und Euripides« empfiehlt, daneben »Aristophanes, Plautus, Horaz, Cicero, Quintilian, und unter den neuern, Voltaire und Rousseau aus Genf, und von den unsrigen Wieland.«⁴¹

Diese *exempla* bildeten für die Textproduktion der Schüler einen normativen Rahmen, innerhalb dessen sich das Verfassen – also die Kreativität des Dichters – abspielte. Die beiden Termini für diese Form von Intertextualität heißen *imitatio* und *aemulatio*. *Imitatio* bedeutet Nachahmung, näherhin als *imitatio auctorum* die Nachahmung musterhafter Autoren; *aemulatio* als Steigerung die Überbietung und der literarische Wettkampf mit diesen Autoren.⁴² Um Texte fremder Autoren nachahmen zu können, mussten sich die Schüler ihre Texte durch intensive Lektüre erst

40 Überblick über die Rhetorikgeschichte des 18. Jahrhunderts bei Dietmar Till: »Rhetorik und Stilistik der deutschsprachigen Länder in der Zeit der Aufklärung«, in: Joachim Knappe/Andreas Gardt/Ulla Fix (Hg.): *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (HSK): Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, Berlin/New York (de Gruyter) 2008, S. 112–130; zu den bildungsgeschichtlichen Grundlagen immer noch aktuell: Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen (Niemeyer) 1970.

41 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 259.

42 Vgl. Barbara Bauer: »Aemulatio«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 1992, Bd. 1, Sp. 141–187; Nicola Kaminski: »Imitatio auctorum«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 1998, Bd. 4, Sp. 235–285.

einmal aneignen. Das geschah z. B. durch Exzerpieren einzelner Wendungen und Ausdrücke, die in systematisch angelegten Heften, sogenannten Kollektaneen gesammelt wurden – immer mit Blick darauf, solche Phrasen dann für die eigene Produktion zu adaptieren. Auch Sulzer empfiehlt das »fleißige Lesen«⁴³ vorbildlicher Schriftsteller als Vorbereitung eigener Produktion.

Rhetorisches Textverfassen allerdings – das ist die andere Seite – wird durchaus auch als eine prekäre Sache angesehen. Es ist nämlich eben nur *bedingt* lehr- und lernbar. Bestimmte Voraussetzungen, angeborene Anlagen, muss der Redner oder Poet von Natur aus mitbringen. Das betrifft vor allem das Finden treffender Gedanken und Ausdrücke, die *inventio*:⁴⁴ »Dieses«, so schreibt Sulzer, »lernt man nicht durch Regeln: von der Natur haben gewisse Geister die unschätzbare Eigenschaft, sich nicht eher zu beruhigen, bis sie alles, was ihnen vorkommt, deutlich erkennt haben.«⁴⁵ Sulzer bezeichnet diese »Geister« dann als »Genies«.⁴⁶

Sulzer greift damit auf einen Zusammenhang zurück, den man in der Rhetorikforschung seit Lausbergs *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960) als »Dialektik von *natura* und *ars*« bezeichnet.⁴⁷ Der vollkommene Redner, der *orator perfectus*, auf den alle Rhetorikausbildung als Ideal zielt, muss über angeborene Anlagen verfügen. Diese auszubilden, zu vervollkommen und kultivieren ist Aufgabe des Rhetorikunterrichts mit seiner charakteristischen Trias aus Theorieschulung (*praecepta*), Lektüre vorbildlicher Texte (*exempla*) und Nachahmung (*imitatio*) großer Autoren durch eigene Textproduktion. Quintilian vergleicht im zweiten Buch seiner *Institutio oratoria* das Textverfassen mit dem Bestellen eines Ackers und greift dabei auf die Metapher von der Kultur als »Kultivierung« zurück. Ohne guten Boden wird der Bauer nur eine kleine Ernte einfahren, mit gutem Boden, aber ungenügender Pflege und Kultivierung schon mehr, am besten aber ist es, wenn ein guter Boden mit Sorgfalt bebaut wird.⁴⁸

3.2 Schlegel und Herder über die Produktion von Affekt->Ausdruck

Charles Batteux' (1713–1780) umfangreiches Lehrbuch *Les beaux-arts réduits à un même principe*, zuerst 1747 in Paris erschienen, ist, an Präsenz auf dem Buchmarkt

43 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 259.

44 Vgl. den Kurzüberblick in Dietmar Till: »Inventio«, in: Harald Fricke u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin/New York (de Gruyter) 2000, Bd. 2, S. 180–183.

45 Sulzer: »Ausdruck« (Anm. 28), S. 259.

46 Ebd. – Man sieht daran, wie der moderne Geniebegriff zunächst durch eine Verschiebung von der »Kunst« (*ars*) zur »Natur« (*natura, ingenium*) entsteht. Vgl. hierzu insgesamt (aber ohne Kenntnis des rhetorischen Hintergrunds) Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde., Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1985.

47 Die Wendung von der »Dialektik *ars/natura*« stammt von Lausberg: *Handbuch* (Anm. 4), § 38; einen exzellenten Überblick bietet: Florian Neumann: »Natura-ars-Dialektik«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 2003, Sp. 139–171.

48 Quintilian: *Institutio oratoria* (Anm.7), Buch II,19,2–3.

gemessen, das einflussreichste Lehrbuch der Ästhetik im Deutschland der Aufklärung. Im 18. Jahrhundert wurde es von vier Übersetzern ins Deutsche übertragen und erlangte in unzähligen Auflagen bis ins 19. Jahrhundert weite Verbreitung.⁴⁹ Batteux' Argumentation war zeittypisch gespalten, und das machte sein Werk offensichtlich so populär: Einerseits steht es noch unverkennbar in der Tradition der frühneuzeitlichen Anweisungspoetiken, in denen man die Normen literarischen Schreibens finden konnte, andererseits weist sein Ansatz in die Zukunft, weil Batteux vorschlägt, das den einzelnen Künsten Gemeinsame auf den Grundsatz der Nachahmung (*mimesis*) zurückzuführen. Bei allem Traditionalismus markiert dies einen entscheidenden Schritt in Richtung einer allgemeinen Ästhetik und einen systematischen Bruch mit der Tradition frühneuzeitlicher ›rhetorischer‹ Poetik.⁵⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten wird in seiner epochalen *Aesthetica* (1750/58) in eine ähnliche Richtung argumentieren (allerdings auf anderer philosophischer Grundlage und mit einem anderen Ansatz, was eben die Bestimmung der Grundlage aller schönen Künste betrifft). Und auch die zahlreichen Werke der ›schönen Wissenschaften‹ und ›schönen Künste‹, die in der deutschen Spätaufklärung erschienen,⁵¹ zeugen von der prinzipiellen Modernität des Ansatzes von Batteux.

Batteux' Grundsatz von der Kunst als mimetischem Medium wurde allerdings ausgerechnet bei jener Gattung problematisch, auf die poetologische Debatten des 18. Jahrhunderts zumeist zuliefen: der Lyrik.⁵² Bereits Gottsched wurde in der *Critischen Dichtkunst* vor ein ähnliches Problem gestellt: Wie sollte man die Textsorte ›Gedicht‹ unter Verwendung des Nachahmungsbegriffs angemessen beschreiben? Definiert man ›mimetische‹ Literatur im weiteren Sinne als ›geschehensdarstellend‹, dann ist augenfällig, dass lyrische Texte damit nicht angemessen beschrieben werden können. Batteux geht einen ähnlichen Weg wie Gottsched: Er definiert die Poesie unter Bezug auf das Mimesispostulat als ›Nachahmung von Empfindungen‹ und kann sie dadurch in sein literarisches System integrieren. Über diesen Grundsatz gab es in der Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts im Kontext der Batteux-Rezeption intensive Diskussionen, die den Kern unserer Argumentation berühren: Lässt sich ›Expression von Emotionen‹ als ›Nachahmung von Emotion‹ angemessen beschreiben? Welche produktionsästhetischen Überlegungen wären aus einer solchen Definition zu ziehen?

49 Zur Rezeption vgl. Manfred Schenker: *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*, Leipzig (Haessel) 1909; Irmela von der Lühe: *Natur und Nachahmung in der ästhetischen Theorie zwischen Aufklärung und Sturm und Drang*, Bonn (Bouvier) 1979.

50 Zu den Merkmalen einer ›rhetorisierten‹ Poetik vgl. Dietmar Till: »Poetik (A. Definition, Beziehungen zur Rhetorik)«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 2003, Bd. 6, Sp. 1304–1307.

51 Vgl. den präzisen Überblick von Werner Strube: »Die Geschichte des Begriffs ›Schöne Wissenschaften‹«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 33 (1990), S. 136–216.

52 Zur epochalen Bedeutung von Batteux' Werk für die Entstehung der triadischen Gattungslehre (und damit zugleich der Gattung Lyrik in Deutschland vgl. den Überblick von Dieter Burdorf: »Lyriktheorie«, in: Harald Fricke u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin/New York (de Gruyter) 2000, Bd. 2, S. 502–505, hier S. 503.

Johann Adolf Schlegel fügte seiner 1751 erschienenen Batteux-Übersetzung sieben Abhandlungen hinzu, welche zentrale Punkte des Batteux'schen Literaturverständnisses kritisch diskutierten. Die dritte dieser Abhandlungen trägt den Titel »Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsätze der Poesie«. Er zeigt an, dass es hier um Grundsätzliches geht:

Herr Batteux hat viele gründlich widerlegt, welche das Wesen der Poesie bestimmen wollten. Dieser setzt es in die Erdichtung, jener in die Begeisterung, und ein dritter in das Sylbenmaß; alles Eigenschaften der Poesie; aber nur Nebeneigenschaften. [...] Dem Grundsätze der Nachahmung der Natur, den Herr *Batteux* gewählt hat, muß man es lassen, daß ihm vor allen angeführten der Vorzug gehört, weil er unter ihnen der allgemeinste ist, weil er die Verwandtschaft der Poesie mit den andern schönen Künsten zeigt, und weil man am wenigsten in Gefahr gerathen wird, sich zu verirren, wenn man ihm ganz folgt. Wir wollen untersuchen, ob sich gar nichts daran erinnern läßt.⁵³

Schlegel scheint Batteux zu loben. Tatsächlich argumentiert er an dieser Stelle taktisch, mithin also rhetorisch: Er lobt zunächst den Ansatz, die Künste über den Grundsatz der Nachahmung zu definieren, und hebt dessen prinzipielle Bedeutung hervor, um in einem zweiten Schritt Batteux an dessen eigenen Maßstäben zu messen. Zwei Gattungen sind, die Schlegels Widerspruch provozieren, das Lehrgedicht und die Ode. War erstere bereits in Aristoteles' Diskussion des *mimesis*-Grundsatzes in der *Poetik* ein Thema,⁵⁴ so ist es nun primär die Ode, an der sich Schlegels fruchtbarer Widerspruch entwickelt:

So viel Arbeit kostet es dem Herrn *Batteux*, die Ode daraus [der Nachahmung; D. T.], als aus ihrem einzigen Grundsätze herzuleiten. Er sieht sich genöthiget, es zu läugnen, daß die Oden oft die Ausdrücke der wirklichen Empfindungen unsers Herzens sind; er macht sie zu einer Reihe nachgemachter Empfindungen; und das er es gleichwohl sich selbst nicht verbergen kann, daß viele treffliche Odendichter ihre eignen Empfindungen in ihren Gesängen ausgedrückt haben, so hält er dieß für einen zufälligen Vortheil, der den Poeten, so zu sagen, zu dem Nachahmer seiner selbst macht.⁵⁵

Anders als Sulzer, der den ›Ausdruck‹ mit Blick auf das Ziel, den Rezipienten, mithin also von ›außen‹ nach ›innen‹ bestimmt hatte, geht es Schlegel um die Repräsentation des ›Inneren‹ im Medium des ›Äußeren‹, mithin also des poetischen Textes, der als Medium emotionaler Körper-Entäußerung bestimmt wird: Gedichte sind für Schlegel ›Ausdruck nicht nachgemachter, sondern wirklicher, Empfindungen‹.⁵⁶ Schlegel nennt sie auch die »Sprache des Herzens«. Sie diene dem Poeten

53 Charles Batteux: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, übers. u. mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen von Johann Adolf Schlegel*, 2 Bde., Leipzig (Weidmann) 1751, Bd. 2, S. 287.

54 Aristoteles: *De arte poetica*, griechisch – deutsch: *Poetik*, aus d. Griech. übers. von Walter Schönher, Durchsicht d. Übers. u. Anm. von Ernst Günther Schmidt. Nachw. von Marie Simon, Leipzig (Reclam) 31972, Kap. 1; vgl. Schlegels Diskussion in Batteux (Anm. 53), S. 296 ff.

55 Ebd., S. 288.

56 Batteux: *Einschränkung der schönen Künste* (Anm. 53), Bd. 1, S. 368.

dazu, »seine Empfindungen aus[zu]drücken«. ⁵⁷ Es geht also um das, was heute ›Authentizität‹ genannt wird, nicht um Kalküle, Strategien und Taktiken des emotions-repräsentierenden und -induzierenden Schreibens. Damit ist ein entscheidender Schritt weg von der Theorie der Rhetorik markiert, in der das strategische Handeln des Redners immer im Zentrum stand. ⁵⁸

Schlegels These vom Ausdruck ›wirklicher‹ Affekte als dem ›Eigentlichen‹ der Dichtung weist auf die Ästhetik des Sturm und Drang voraus. Nicht ganz 15 Jahre nach Schlegel versuchte sich der junge Johann Gottfried Herder an einem ganz ähnlichen dichtungstheoretischen Problem. ⁵⁹ Am Beginn seiner fragmentarischen *Abhandlung über die Ode* (1764) konstatiert er: »Kurz! aus der Ode wird sich vielleicht der ganze große Originalzug der Gedichtarten, ihre mancherlei und oft paradoxen Fortschritte entwickeln: das reichste und ungeklärteste Problem!« ⁶⁰ Die »Nachahmung der Natur« nämlich, so schreibt Herder, sei »gewiß nicht ursprünglich das Wesen der Dichterey gewesen.« ⁶¹ Auch Herder richtet sich damit gegen Batteux' Nachahmungsgrundsatz. Dessen Name fällt in dem Text zwar nicht, die Werke waren in verschiedenen Ausgaben in der ästhetiktheoretischen Debatte der 1760er Jahre aber äußerst präsent.

Anders als Schlegel, der auf der Basis der zeitgenössischen Psychologie und ihrer Lehre von den Seelenvermögen argumentiert, verfolgt Herder einen genetischen Ansatz. In der historischen Entwicklung von der Natur- zur Kunstpoesie (»Auf die Naturdichter folgten Kunstpoeten« ⁶²), die von ihm negativ bewertet wird, ist es alleine die Ode, in der sich ein Rest jener Ursprünglichkeit bewahrt hat, die das eigentliche Wesen des Poetischen ausmacht. Die Ode gilt ihm deshalb als poetisch, weil in ihr die Empfindung des Dichters unverstellt zum Ausdruck kommt: »so ist die erste Ode, das nächste Kind der Natur, gewiß der Empfindung am treuesten geblieben.« ⁶³ Sie ist »die heftigste Jugend der Dichtkunst.« ⁶⁴

Herder konzeptualisiert poetische Produktivität als heteronome Entäußerung. Es sind Grenzfälle des Emotionalen, in denen der Dichter die Autonomie über sich verloren hat. Nicht zufällig benutzt die Tradition Ausdrücke wie den des *furor poeticus*, die starke und deshalb zeitlich begrenzte Emotionen bezeichnen: »Bei lebendigen Vorfällen in Poetische Wut zu gerathen, die in Ode etc. ausfließt: ist das

57 Ebd., Bd. 2, S. 291; vgl. auch Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1992 und Eberhard Ostermann: *Die Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation des Rhetorischen*, München 1999.

58 Zur zentralen Rolle des Redners vgl. Joachim Knappe: *Was ist Rhetorik?*, Stuttgart (Reclam) 2000, S. 33 f.

59 Zu Herders Position vgl. Gerhard Sauder: »Herders Gedanken über lyrische Sprache und Dichtkunst«, in: *Herder Jahrbuch*, 6 (2002), S. 97–114 sowie die ältere Arbeit von Heinz Peyer: *Herders Theorie der Lyrik*, Winterthur (Keller) 1955.

60 Johann Gottfried Herder: »Fragmente einer Abhandlung über die Ode«, in: ders.: *Sämmtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Berlin (Weidmann) 1889, Bd. 32, S. 61–79, hier S. 61.

61 Ebd., S. 72.

62 Ebd., S. 73.

63 Ebd., S. 72.

64 Ebd., S. 79.

Originalgenie eines Idealpoeten.⁶⁵ Herder wendet sich scharf gegen die Nachahmungsästhetik: Oft ersetze die »Phantasie« die »wahre Empfindung«, also simulierte Affekte tatsächliche Emotionen.⁶⁶ An anderer Stelle verwendet er hierfür auch das Gegensatzpaar von Natur und Nachahmung und überführt damit den Begriff der Naturnachahmung in eine terminologische Opposition.⁶⁷ Anstelle der Simulation von Emotionen im Poeten tritt der empathische Perspektivwechsel:

Setze dich nicht in Empfindung, der dem Affekt gränzt: sonst wirst du wortarm, verworren, dunkel, dem kalten Leser lächerlich, und dem eigensinnigen Kunstrichter abentheuerlich scheinen. Verläugne aber dich selbst soviel als möglich; setze dich aus dir, an die Stelle eines Lesers, um deßen Beifall du buhest, zeichne die gewählte Sache, wie er, oder du sie empfinden würdest, wenn du läsest [...] einfache Poesie, die nicht phantastische, sondern wirkliche Empfindungen so genau ausdrückt, daß kaum ein Schein der Nachahmung bleibt.⁶⁸

Dichtung basiert für Herder nicht auf dem autonomen Sprachhandeln des Poeten. Das Genie ist seiner Handlungen nicht mächtig, sondern heteronomes Objekt seiner Affekte, aus denen quasi-automatisch »Literatur« entsteht. Für Rhetorik, verstanden als Kunst, gerade solche emotionalen Grenzfälle zu simulieren und strategisch nutzbar zu machen, ist in einem solchen Verständnis von Literatur kein Platz mehr.

4. Spontaneität und Kalkül – Ästhetik diesseits und jenseits der Rhetorik

Die Ausdrucksästhetik ist, das hatten wir am Beispiel von Schlegel und Herder gesehen, eng mit dem Problem der Nachahmung (*mimesis*) verknüpft. »Nachahmung« wird – zumindest in diesem Strang der Diskussion – nicht im aristotelischen Sinne der »Handlungssimulation« verstanden, sondern stellt eine transformierende Lesart des *Mimesis*-Begriffs dar, der auf die Simulation von Emotionen bezogen wird. Damit stellt sich die Frage, ob die Emotionen, die der Dichter »fühlt«, echt sind oder nicht. Letztlich markiert dies die Differenz von Rhetorik und Ausdrucksästhetik. Schlegel setzt in seiner Auseinandersetzung mit Batteux an diesem Problem an, und auch Herders Oden-Theorie setzt auf den unregelmäßigen Ausdruck der Affekte. Die Frage nach »Simulation« oder »Ausdruck« der Affekte stellt sich historisch in dem Moment, in dem Rhetorik endgültig in eine (auch disziplinäre) Krise gerät. Das rhetorische Produktionsmodell propagierte das Gegenteil von unregelmäßiger Spontaneität; sein Ausgangspunkt war stets das Konzept des handlungsmächtigen Redners, der seine Gefühle im Griff hat und Emotionen strategisch modulieren kann. Dies beinhaltet in der Tradition der Rhetorik stets auch die Vor-

65 Ebd., S. 74.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 79.

68 Ebd., S. 78 f.

stellung von der *simulatio* bzw. *dissimulatio*, also dem kunstvollen Vortäuschen oder Verbergen von Affekten, mithin also der bewussten Konstruktion von Natürlichkeit und Authentizität.⁶⁹

Für die Krise der Rhetorik könnte man (und hat man in der Forschung) eine Reihe von bildungs- und mentalitätsgeschichtlichen, epistemologischen und philosophischen Erklärungsmustern anführen. Für den Bereich der Ästhetik ist ›Genie‹ der zentrale Differenzbegriff.⁷⁰ In Kants *Kritik der Urteilkraft* (1790) gibt sich das Genie selbst die Regel:⁷¹ und erteilt damit jeder Theorie der Künste eine Absage, weil es vom Individuellen keine allgemeine Theorie geben könne. Dieses Verdikt betrifft auch die *imitatio*-Ästhetik der Frühen Neuzeit, die Individualität ja stets nur im Ausloten von Spielräumen innerhalb eines normativen Rahmens bestimmt hatte, die Gültigkeit der Normen selbst nicht infrage gestellt hatte.

Wenig Beachtung hat in der Forschung die Vorgeschichte der Etablierung der Ausdruckskategorie gefunden. Die Sache Affekt-›Ausdruck‹ war nämlich *innerhalb* rhetorischer Diskurse bereits vor 1750 problematisch geworden. Verantwortlich dafür ist zunächst eine Entwicklung innerhalb der Rhetorik, die zur Dekonstruktion des *ars*-Konzeptes führt. Solche Theorien – oder, besser gesagt, Theorieelemente – wandern bereits Ende des 17. Jahrhunderts in rhetorische Lehrbücher ein und unterminieren deren Intention, lernbares Wissen für das Verfertigen von Texten bereitzustellen. Sie können sich auf die *inventio*-Lehre (also das Finden von Argumenten beziehen),⁷² aber auch auf die *elocutio* mit der Lehre von den Tropen und Figuren.

In Bernard Lamys *De l'art de parler* findet sich bereits eine solche Proto-Theorie des Ausdrucks. Das ungemein wirkungsmächtige Buch, das zuerst 1676 erschien und in zahlreichen Auflagen und Übersetzungen bis weit ins 18. Jahrhundert gelesen wurde, basiert auf psychophysiologischen Theorien aus dem Umfeld von René Descartes.⁷³ *De l'art de parler* ist streng genommen keine Anleitung zur Beredsam-

69 Vgl. hierzu Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1990. – Zum Begriffspaar *simulatio/dissimulatio* in der Rhetorik vgl. Dietmar Till: ›Verbergen der Kunst [*dissimulatio artis*]‹, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 2009, Bd. 9, Sp. 1034–1042 und Geitner: *Sprache der Verstellung* (Anm. 57).

70 Vgl. Johannes Engels: ›Ingenium‹, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen (Niemeyer) 1998, Bd. 4, Sp. 382–417, hier Sp. 413 f. zur Situation um 1750; Gerhard Sauder: ›Geniekult im Sturm und Drang‹, in: Rolf Grimminger (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*, München (Hanser) 1980, S. 327–340.

71 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, in: ders.: *Werkausgabe* in 12 Bänden, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1968, Bd. X, § 46, B 181, S. 405–407.

72 Zur *dispositio* vgl. Dietmar Till: ›Affirmation und Subversion. Zum Verhältnis von ›rhetorischen‹ und ›platonischen‹ Elementen in der frühneuzeitlichen Poetik‹, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, 4 (2000), S. 181–210.

73 Vgl. Rudolf Behrens: *Problematische Rhetorik. Studien zur französischen Theoriebildung der Affektrhetorik zwischen Cartesianismus und Frühaufklärung*, München (Fink) 1982; Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 2004, S. 297 ff. – Herder etwa zitiert in seiner *Abhandlung über den*

keit. Vielmehr will das Buch das Problem der Figuralität bzw. Tropizität der Sprache aus dem psychophysiologischen Affekt-Zustand des Menschen im Akt des Sprechens ›direkt‹ ableiten: Die rhetorischen Figuren im Text repräsentieren die Affekte des Redners unverstellt.⁷⁴ In der Überschrift des dritten Kapitels heißt es: »Les passions on un langage particulier. Les expressions qui sont les caracteres des passions sont appellées figures.«⁷⁵ Die einzelnen Figuren sind also die Sprache der Affekte. Sie werden bei Lamy in einer neuen Ordnung, die mit der ›natürlichsten‹ Affekt-Figur, der *exclamatio*, beginnt, aufgelistet.

Gottsched kommt in seiner *Critischen Dichtkunst* (1730) im Kontext der Abhandlung der Figuren auf Lamy zurück: »Lami fängt die Figuren mit dem *Ausruffe* (Exclamatio) an; weil diese die natürlichste ist, und in vielen Affecten zuerst hervorbricht. Denn es giebt einen Ausruf, in der Freude, Traurigkeit, Rachgier, imgleichen in Schrecken, Zagen, Verzweifeln, Trotzen, u.d.gl.«⁷⁶ Lamy, schreibt Gottsched, habe »die innere Natur« – also nicht die in konventionellen Rhetoriken behandelte Frage nach Klassifikation und Definition der Figurensystems – »sehr wohl eingesehen. Er hält sie für eine Sprache der Affecten, für einen Ausdruck starker Gemüthsbewegungen, und vergleicht sie mit den verschiedenen Gesichtszügen oder Lineamenten; daran man gleichfalls die innere Gemüthsbeschaffenheit eines Menschen von außen abnehmen kann.«⁷⁷ Kaum zu harmonisieren ist diese Theorie der Affektfigur mit dem aristotelischen Nachahmungsgrundsatz, der für Gottscheds *Critische Dichtkunst* bestimmend ist. Das Epochenproblem von Nachahmung und Ausdruck stellt sich bereits bei Gottsched: Das zeigt sich gerade bei der Diskussion jener Gattungen, welche auf starken Affekten basieren, den »Klaggedichte[n]«, »besondere Muster schön ausgedruckter Affecten.«⁷⁸

Gottsched subsumiert auch diesen Gedichttypus unter den Grundsatz der Nachahmung. Gleichwohl muss er einräumen, dass diese »gleich ihren eignen Schmerz, und nicht einen fremden vorstellen wollen.«⁷⁹ Damit die Argumentation konsistent bleibt, verändert Gottsched die Perspektive und wechselt von der Text- auf die Produktionsebene über. ›Nachahmung‹ bedeutet nun nicht mehr die Repräsentation von Affekten im Text, sondern beschreibt den emotionalen Schreibmodus des Poeten:

Ursprung der Sprache Lamys Schrift: Herder und die Anthropologie der Aufklärung, hg. v. Wolfgang Proß, München (Hanser) 1987, S. 97.

74 Zur Repräsentationslogik und ihrer *episteme* im 17. Jahrhundert vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris (Gallimard) 1966.

75 Bernard Lamy: *De l'art de parler*, Paris (Pralard) 1676, S. 97.

76 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig (Breitkopf) ⁴1751, S. 316.

77 Ebd., S. 314.

78 Ebd., S. 145. Karl S. Guthke interpretiert dies m. E. völlig zu Recht, als »Unterminierung« der Argumentation der *Critischen Dichtkunst* (Karl S. Guthke: »Die Entdeckung des Ich in der Lyrik. Von der Nachahmung zum Ausdruck der Affekte«, in: Wilfried Barner [Hg.]: *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung*, München [Oldenbourg] 1989, S. 93–121, hier S. 101). – Vgl. zur Gattung nun insgesamt Marcel Lepper: *Lamento. Zur Affektardarstellung in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. u. a. (Lang) 2008.

79 Ebd.

[D]enn so viel ist gewiß, daß ein Dichter zum wenigsten dann, wann er die Verse macht, die volle Stärke der Leidenschaft nicht empfinden kann. Diese würde ihm nicht Zeit lassen, eine Zeile aufzusetzen, sondern ihn nöthigen, alle seine Gedanken auf die Größe seines Verlusts und Unglücks zu richten. Der Affect muß schon ziemlich gestillet seyn, wenn man die Feder zur Hand nehmen, und alle seine Klagen in einem ordentlichen Zusammenhange vorstellen will.⁸⁰

Damit ist das Hauptproblem benannt: Die unterschiedliche Zeitstruktur von Affekt (kurz, vergänglich) und Ausdruck im Schreibprozess (lang dauernde, fortwährende Arbeit am Text). Letztlich kann Gottsched dieses Problem nicht lösen, weil er im Rahmen des abendländischen Modells einer ›Verbesserungsästhetik‹ argumentiert,⁸¹ das Horaz in die (sprichwörtlich gewordene) Metapher vom ›Feilen‹ am Text gebracht hat.⁸² In der Verbesserungsästhetik wird Schreiben als lang dauernder Prozess konzeptualisiert, der insbesondere auch Korrekturen, Überarbeitungen und das Berücksichtigen gut gemeinter Ratschläge von Freunden und Experten beinhaltet. Eine solche Form des Verfassens schließt das ›erlebnishaften‹ Schreiben im Affekt prinzipiell aus.

Die aporetische Problemlage, in die sich Gottsched manövriert hat, ist also nicht neu, auch nicht die Lösungen, die der Leipziger Professor seinen Studenten anbietet. Bereits die antike Rhetorik diskutiert das Verhältnis von Affekt und Ausdruck, freilich in invertierter Form: Hier geht es nicht um die Frage, wie ein ›erhitzter‹ Autor Struktur und Ordnung in seinen im Affekt rasch hingeworfenen Text bringen kann, sondern, wie ein ›kalter‹ Redner sich in ein ›hitziges‹ Affekt-Stadium bringen kann, das alleine Glaubwürdigkeit (und damit Persuasion) gewährleistet.⁸³

Die antike Rhetorik hat dazu die Technik der ›Selbstaffektation‹ erfunden, die Teil einer rhetorischen Anthropologie ist.⁸⁴ Nur derjenige Redner vermag eine ›Affekt-Brücke‹ zum Zuhörer aufzubauen, der selbst emotional bewegt ist.⁸⁵ In der ›Ars poetica‹ des Horaz findet sich der im 18. Jahrhundert ubiquitär zitierte ›Affekttopos‹, der die affektive Wirkung eines Gedichtes vom Affektzustand des

80 Ebd., S. 145 f.

81 Zum Begriff vgl. Steffen Martus: »Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik bei Hagedorn, Gellert und Wieland«, in: *DVjs*, 74 (2000), S. 27–43.

82 Horaz, d. i. Quintus Horatius Flaccus: *Ars poetica* / Die Dichtkunst (lateinisch-deutsch), übers. u. Nachwort von Eckart Schäfer, Stuttgart (Reclam) ²1984; vgl. auch Quintilian: *Institutio oratoria* (Anm. 7), Buch II,12,8.

83 Die Dichotomie ›kalt/›heiß‹ hier nach: Jens Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin (Alexander) 2005.

84 Quintilian: *Institutio oratoria* (Anm. 7) VI,2; vgl. Rüdiger Campe: »Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilians *Institutio oratoria* VI 1-2«, in: Josef Kopperschmidt (Hg.): *Rhetorische Anthropologie. Studien zum homo rhetoricus*, München (Fink) 2000, S. 135–152; Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 73), S. 376 ff.

85 Vgl. zu diesen Zusammenhängen meinen Überblick: Dietmar Till: »Text, Kommunikation und Affekt in der Tradition der Rhetorik. Zur Vorgeschichte des ›Emotional Turn‹«, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes*, 54 (2007), S. 286–304.

Dichters abhängig macht:⁸⁶ *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* (»Willst Du, dass ich trauere, so weine erst einmal selbst«).⁸⁷ Quintilian diskutiert im zehnten Buch der *Institutio oratoria* am Beispiel der Gerichtsrede einen rhetorischen Grenzfall:⁸⁸ Oft genügten rationale Beweisgründe nicht, einen Fall vor Gericht für die Seite des Angeklagten zu entscheiden, weshalb die mächtigeren Affekte ins Spiel kommen müssen. Diese sind aber zugleich für den Redner gefährlich, weil sie nur schwer zu bändigen sind und leicht ins Gegenteil umschlagen können. Emotionen werden hier als Beweismittel mangels Argumenten eingesetzt. Will der Redner aber emotional überzeugend sein, so muss er sich selbst in einem emotionalen Zustand befinden. Dies ist Quintilians anthropologischer Leitsatz, den er im sechsten Buch beschreibt: Emotionalität lässt sich nicht simulieren, weil vorgetäuschte Affekte nicht authentisch wirken – und dadurch die Glaubwürdigkeit des Redners in Unglaubwürdigkeit verkehrt wird.⁸⁹ Wer simuliert, verliert. Indem der Redner sich ›Bilder‹ – lat. *visiones* bzw. griech. *phantastai* – vorstellt, kann er sich in diesem emotionalen Zustand bringen, durch den sich die Wirkung einer Rede (oder wenigstens die Voraussetzung von Wirksamkeit) kalkuliert herbeiführen lässt.⁹⁰ Die ›Selbst-Affektation‹ ist eine theatralische Technik der emotionalen Selbstinduktion, die vom Redner ständig geübt werden muss (und deshalb die Meisterschaft der rhetorischen Kunst bedeutet), zugleich aber prinzipiell beherrschbar ist.⁹¹ Quintilian zielt also nicht auf eine – in Analogie zu Herders Konzept der Naturpoesie – ›Natur-Rhetorik‹, sondern im Gegenteil auf die Vollendung der Beredsamkeit durch eine explizite Kunst-Rhetorik. Die Technik der Selbst-Affektation ist letztlich eine Form der *dissimulatio artis*, die allerdings nicht auf dem Prinzip bewussten Verschleierns der Kunst basiert, sondern auf dem punktuellen *Aussetzen* von Kunst durch Kunst: Die Affekte werden weder ›nachgeahmt‹ (um in der Terminologie des 18. Jahrhunderts zu bleiben), noch geschieht der Ausdruck der Emotionen völlig unreguliert oder unkontrolliert – im Gegenteil: Die Technik der Selbst-Affektation – und das ist zentral – bleibt in die rhetorische *ars* bzw. *techne* (also die *Kunstlehre*) integral eingebunden.⁹²

Jene Alternative zwischen ›Nachahmung‹ und ›Ausdruck‹ von Emotionen, die für Johann Adolf Schlegel Anlass war, eine Kontroverse auszulösen, gibt es damit in der antiken Rhetorik nicht. Dafür gibt es eine Reihe von Ursachen. Zunächst kodifiziert die Rhetorik andere Kommunikationssituationen, welche das Nachahmungspostulat der Aufklärung wirkungslos erscheinen lassen: In dem Moment nämlich, in dem der Redner in mündlicher Rede – also präsentisch, und nicht

86 Jürgen Stenzel: »Si vis me flere ...« – »Musa iocosa mea.« Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts«, in: *DVjs*, 48 (1974), S. 650–671.

87 Horaz: *Ars poetica* (Anm. 82) vv.102 f.

88 Quintilian: *Institutio oratoria* (Anm. 7), X,7.

89 Ebd., VI,2,26–27.

90 Ebd., VI,2,30.

91 Ebd., VI,2,35; vgl. X,7,9–10.

92 Deshalb wird die Selbstaffektation auch im Rahmen der *exercitatio* eingeübt: ebd., VI,2, 36.

durch das Medium der Schrift – seine Argumente vorbringt, wird die Problematik der Affektsimulation prekär. Dem schreibenden Poeten stellen sich diese Probleme nicht: Im Rahmen der ›Verbesserungsästhetik‹ kann er endlos am Text feilen, während der Redner seine oratorische Leistung wie ein Sportler oder Schauspieler zu einem Zeitpunkt, den er selbst nicht bestimmen kann, abrufen können muss.

Neben der medialen Differenz (die antiken Ursprungs ist und somit kein Effekt der Gutenberg-Galaxis) gibt es noch die soziologische zwischen dem Rollen-Ich (*persona*) und dem Ich des Autors.⁹³ Wulf Segebrecht hat in seiner Studie zum *Gelegenheitsgedicht* auf den Umstand hingewiesen, dass ein Konzept von Lyrik, das auf dem Ausdruck/dem eigenen ›Erlebnis‹ eines Autors (paradigmatisch Goethes Gedicht *Willkomm und Abschied*) aufbaut, für die Untersuchung von Texten früherer Epochen untauglich sei. Im 17. Jahrhundert sei der Anlass zu dichten nicht das (persönliche) ›Erlebnis‹, sondern ein sozialer Anlass, die ›Gelegenheit‹. Die sich daraus ableitende Gattung des ›Gelegenheitsgedichts‹ (Casualcarmen) ist, legt man das Kriterium sozialer Relevanz zugrunde, die wichtigste Gattung der Literatur des ›Barocks‹.⁹⁴

5. Schluss

Die Dinge liegen also komplexer: Der in der Forschung häufig beschriebene (und im Übrigen auch positiv bewertete) Prozess eines Übergangs von der Nachahmungs- zur Ausdrucksästhetik ist mit dem Prozess einer Ablösung der Rhetorik (durch die entstehenden Literaturwissenschaften, die Pädagogik, die Ästhetik, die Hermeneutik) nicht identisch. Der vorliegende Beitrag hat dies auf einer Reihe von systematischen Ebenen zu zeigen versucht. Rein wortgeschichtlich betrachtet, kann ›Ausdruck‹ im 18. Jahrhundert ›konventionell(-)rhetorisches, aber auch ›progressives‹ bezeichnen. Begriffs- und konzeptgeschichtlich erweist sich der Übergang von der Nachahmungs- zur Ausdrucksästhetik weder als historisch scharfer Einschnitt, noch als Ergebnis einer Ablösung von einer als monolithisch verstandenen rhetorischen Tradition. Bereits die Nachahmungsästhetik der Aufklärung (Gottsched – Batteux) ist das Ergebnis komplexer Rezeptions- und Transformationsprozesse mit Aristoteles' *mimesis*-Postulat als Bezugspunkt. Auch der Übergang von der Nachahmung zum Ausdruck der Affekte ist kein einfacher Ablösungsprozess von der Rhetorik, weil man sich einerseits auf rhetorische *Topoi* beruft, andererseits aber die Umsemantisierung und Neuformulierung von Begriffen wie ›Geschmack‹ (statt *iudicium*) und ›Genie‹ (statt *ingenium*) doch Zeichen eines grundlegenden Wandels sind, an dem das Etablieren des Ausdrucksbegriffs als eines Leitkonzeptes selbst entscheidenden Anteil hat. Temporalität und Medialität rhetorischen Performie-

93 Manfred Fuhrmann: »Persona, ein römischer Rollenbegriff«, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.): *Identität. Poetik und Hermeneutik VIII*, München (Fink) 1979, S. 83–106.

94 Segebrecht: *Das Gelegenheitsgedicht* (Anm. 27), S. 5 ff.

rens vs. poetischen Schreibens schließlich können so als zentrale Momente einer Distanz von der rhetorischen Tradition vor allem römischer Provenienz verstanden werden.

Universale, pathologische, animalische, politische Winke: Vier Notizen zu John Bulwers »Muscular Philosophy«

There was speech in their dumbness, language in their very gesture;
they look'd as they had heard of a world ransom'd, or one destroy'd.
A notable passion of wonder appear'd in them; but the wisest
beholder, that knew no more but seeing, could not say if
th' importance were joy or sorrow

William Shakespeare, *The Winter's Tale*

Dass der Körper seelische Affekte unmittelbarer und unverfälschter ausdrücken könne als das Wort, ja dass er Träger einer universalen Sprache jenseits der konventionalisierten Zeichen sei, ist eine zur Mitte des 16. Jahrhunderts nicht mehr ungewöhnliche Behauptung, die bis ins 18. Jahrhundert hinein zirkulieren soll.¹ Sie stellt sich ab dem 12. Jahrhundert vermehrt der frühmittelalterlichen Auffassung entgegen, dass Gestik und Ausdrucksgebärden ein heterogenes, etwa in unterschiedlichen Berufen und Völkern völlig verschiedenes und obendrein verwerfliches, weil leibliches Zeichengemenge darstellen würden.² Daneben hatte bis ins 17. Jahrhundert hinein die Gebärde als Teil der Redeperformanz (*actio/pronuntiatio*) einen festen Platz in der Rhetorik.³ Wachsende Priorität aber erfährt sie im Rahmen der seit dem 16. Jahrhundert verstärkt regulativ und methodisch verhandelten katholischen und protestantischen Predigt- und Liturgiepraxen.⁴ Francis Bacon räumt in seiner einflussreichen Schrift *Of the Proficiency and Advancement of*

-
- 1 Vgl. James R. Knowlson: »The Idea of Gesture as a Universal Language in the XVIIth and XVIIIth Centuries«, in: *Journal of the History of Ideas*, 26 (1965), S. 495–508; Barbara Korte: *Körpersprache in der Literatur: Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*, Tübingen/Basel (Francke) 1993, S. 226, zitiert exemplarisch für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts Henry Home, Lord Kames, welcher 1762 in den *Elements of Criticism* schreibt: »The natural signs of emotions [...] form an universal language, which no distance of place, no difference of tribe, no diversity of tongue, can darken or render doubtful.«
 - 2 Dilwyn Knox: »Late Medieval and Renaissance Ideas on Gesture«, in: Volker Kapp (Hg.): *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und Kommunikation in der frühen Neuzeit*, *Ars Rhetorica* 1, Marburg (Hitzeroth) 1990, S. 11–39, hier S. 13–15, 22–23. Zur Gebärde im Mittelalter siehe Jean-Claude Schmitt: *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, übers. v. Rolf Schubert und Bodo Schulze als: *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart (Klett-Cotta) 1992.
 - 3 Dazu siehe ausführlich die monumentale Studie von Heinrich F. Plett: *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin/New York (Walter de Gruyter) 2004, S. 251 ff.
 - 4 Knox: »Ideas on Gesture« (Anm. 2), S. 18–22.

Learning (1605, später in Latein *De augmentis scientiarum*, 1623), wie oft zitiert, der Körpersprache eine Sonderstellung ein. Für Bacon bildet Sprache nur eines der verfügbaren Ausdrucksmittel: was man brauche, sei letztlich nur ein hinreichend komplexes und differenzierbares Kommunikationsmedium, mithilfe dessen man mitteilen kann, was der Verstand denkt. Gesten werden in diesem Sinn als durchaus adäquates Zeichensystem erfasst. Als »Transitorie Hieroglyphisches« rechnet Bacon sie, ähnlich chinesischen Schriftzeichen, zu den nicht-nominalen Zeichen, die sowohl jenseits des gesprochenen Wortes operieren als auch in direkter Beziehung zu dem von ihnen jeweils Bezeichneten stehen. Gebärden sind emblematisch und somit dem ähnlich, was sie denotieren. Sie bezeichnen nicht unbedingt der Konvention nach, sondern nach ihrer »congruitie« und »similitude« gegenüber dem Bezeichneten.⁵ Bacon, den Gebärden letztlich vor allem in Bezug auf ihre Tauglichkeit für eine universale ikonische Sprache interessieren, sieht in solchen Körperzeichen wohl eine universale Gültigkeit. Allein gegenüber den von ihm gesuchten »reall Characters« – arbiträren Schriftzeichen, die gleichwohl die Dinge eindeutig repräsentieren – seien die Ausdrucksmöglichkeiten der Gebärde zu beschränkt.⁶ Woran es mangelt, ist die semantische Präzision des Körperzeichens.

Die in der Neuzeit so auf Universalität abzielende Neubewertung der Geste erscheint in komprimierter Form in den Schriften des Londoner Arztes John Bulwer, der in vielerlei Hinsicht weniger einen radikalen Neuansatz als eine Synthese zeitgenössischer psychophysiologischer Gebärdentheorien vorlegt. Seine Erstschrift *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand, Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof* (1644), veröffentlicht im Kontext einer in England zur Mitte des 17. Jahrhunderts bereits blühenden Suche nach einer universalen Sprache,⁷ offenbart noch die Nähe zur Rhetorik und der ihr inbegriffenen Affektlehre als Deutungsmuster der Gebärde; und in der Tat ist, wenngleich unter separater Paginierung, diesem Buch ein zweites Buch zur *Chironomia* angefügt, welches sich explizit mit der Geste als rhetorischem Mittel befasst.⁸ Zuvor nimmt Bulwers *Chirologia* allerdings Anregungen Ciceros, Quintilians und vor allem Giovanni Bonifacios auf und verabsolutiert die Geste selbst zum Universal: »It speakes all languages, and as an *universall character of Reason*, is generally understood and knowne by all Nations, among all formal differences of their Tongue.«⁹

5 Francis Bacon: *The Two Bookes of Francis Bacon. Of the Proficience and Aduancement of Learning, Diuine and Humane*, London (Henric Tomes) 1605, Bd. 2, S. 59. Ich gehe hier einer Notiz von Keith Thomas nach, in seiner »Introduction«, in: Jan Bremmer & Herman Roodenburg (Hg.): *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge (Polity Press) 1991, S. 1–14, hier S. 2–3.

6 So Bacon in der späteren, aus dem Lateinischen ins Englische rückübersetzten, überarbeiteten Fassung *Advancement and Proficience of Learning*, Oxford (Leon. Lichfield) 1640, S. 259–260.

7 Verviesen sei zu dieser breit geführten Forschungsdiskussion hier nur auf Rhodri Lewis: *Language Mind and Nature. Artificial Languages in England from Bacon to Locke*, Cambridge (Cambridge UP) 2007, Kap. 2.

8 Siehe Plett: *Rhetoric* (Anm. 3), S. 41–43, 440; Korte: *Körpersprache* (Anm. 1), S. 224–225.

9 John Bulwer: *Chirologia, or, The Naturall Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or the Art of Manuall Rhetoricke.*

I. Privilegien der Körpersprache

Bulwer sieht in der Gestensprache ein überlegenes Kommunikationsinstrument. Zwar begründet er den Vorrang der Gebärde vor dem Wort zunächst ganz im Baconischen Sinn: Das Primat der Geste gründet erstens in der erhöhten Wahrnehmungsgeschwindigkeit des visuellen gegenüber dem auditiven Zeichen;¹⁰ hinzu kommt zweitens die überlegene räumliche Reichweite des gestischen Zeichens.¹¹ Dass die so verwandten Gesten drittens universal sind, zeigt dann nicht nur die Breite der aus Antike und Bibel heranzitierten *loci communes*, sondern wie bei Bacon auch die Beobachtung von interkulturellen Praktiken: Die Händler des britischen Empires verkehrten schließlich mit Völkern, mit »salvage Nations who have long injoy'd the late discovered principalities of the West.« Und wenngleich sie deren Sprache gar nicht kannten, gelang den Händlern zumeist »a rich and silent Trade, by signes [...] without the crafty Brocage of the Tongue«.¹² Mit anderen Worten: Der ökonomische Zweck einer universalen Sprache, einer jenseits des Wortes funktionierenden Kommunikation, liegt auf der Hand, zumal während der verstärkten Expansion altweltlicher Herrschaft in die Neue Welt.¹³

Außerdem verankert Bulwer wie seinerzeit Bacon und andere auch¹⁴ das Primat der Gebärde in theologischen Diskussionen. Bulwer übernimmt die Thesen aus Giovanni Bonifacios *Larte de' cenni* (1616), wenn er die Universalität des Gestus zum Rudiment einer prälapsarischen Welt erklärt: Erst nach dem Sündenfall hätte Adam die Fähigkeit verloren, mit den Tieren zu sprechen.¹⁵ Die Gebärdensprache

Consisting of the Naturall Expressions, digested by Art in the Hand, as the chiefest Instrument of Eloquence by Historical Manifestos Exemplified out of the Authentique Registers of Common Life, and Civill Conversation. With Types, or Chyrograms: A long-wished for Illustration of this Argument, London (Thomas Harper) 1644, S. 3. Vgl. Ferner Tullius Cicero: *De oratore*, hg. v. Harald Merklin, Stuttgart (Reclam) 1976, lib. III, S. 223 (S. 587–588). Zur Diskussion von Bacons »Realcharakteren« im Zusammenhang mit Bulwer siehe Jeffrey Wollock: »John Bulwer (1606–1656) and the Significance of Gesture in the 17th-centuries Theories of Language and Cognition«, in: *Gesture*, 2 (2002), S. 227–258, hier S. 231–240. Zu Bonifacio vgl. Knox: »Ideas on Gesture« (Anm. 2), S. 24.

- 10 Bulwer: *Chirologia* (Anm. 9), S. 4: »[T]he gesture of the *Hand* many times gives a hint of our intention, and speaks a good part of our meaning [...] before any intelligence by conduct of the vocall Wave arrive at the eare.«
- 11 Ebd., S. 7–8: »[W]hen we are beyond the vocall lines of communication with men, and that distance of place hath made the highest tone of our Tongue too low to reach the auditory nerve of one that is remote [...]; we use the visible expressions of our *Hand*.«
- 12 Ebd., S. 4. Bulwer übernimmt hierin die Argumente Bacons, der in *Of the Advancement of Learning* (Anm. 6) schreibt: »For we see Nations of different Language trade with one the other, well enough to serve their turne by *Gestures*« (S. 258).
- 13 Vgl. Knox: »Ideas on Gesture« (Anm. 2), S. 24–26.
- 14 Zur Idee der Universalisprache im Anschluss an Bacon siehe jüngst ausführlich Lewis: *Language, Mind and Nature* (Anm. 7). Lewis liest Bulwer hier in gewisser Weise gegen den Strich in das Umfeld der Kunstsprachenbewegung ein (S. 45–46).
- 15 Bulwer: *Chirologia* (Anm. 9), S. 6–7: »And indeed it is kinde of knowledge that *Adam* partly lost with his innocency, yet might be repaired in us, by diligent observation and marking of the outward effects of the inward and secret motions of the beasts.« Vgl. Knox: »Ideas on Gesture« (Anm. 2), S. 24 f.

war weiterhin auch der Sprachverwirrung von Babel entgangen – und ihre Analyse eröffne jetzt die Möglichkeit, diesen Mangel zu beheben. Nach Sündenfall und Babel gilt Bulwer die Gebärde als ein letztes, non-verbales Überlebensmittel der einstigen Ursprache, das aber nach wie vor Elemente der *lingua sancta* bewahrt. Denn Gott selbst wirke auf Erden vornehmlich durch die Hand – *Hic est Digitus Dei*.¹⁶ Die Hermeneutik der Gebärde ist folglich die theologisch gebotene Pflicht all derjenigen, die Gottes Wirken erkennen wollen. Vor diesem ausdrucksästhetischen Hintergrund ist ein klarer Kontrast zu Bacon und der an ihn anschließenden Forschung zur Universalsprache festzuhalten: Im Sinne Bulwers wäre eine universale Sprache nicht neu zu erfinden, man muss nur ihre noch vorhandenen Reste zu lesen und auszubauen verstehen. Ja mehr noch, man muss diese natürliche Sprache, die auf der Kongruenz zwischen menschlicher und natürlicher Welt beruht, wieder so ausbauen, dass sie den kommunikativen Anforderungen der Neuzeit entspricht. Entsprechend ist Bulwers der *Chirologia* angehängte Schrift zur Rhetorik der Geste, die *Chironomia*, als solche grundsätzlich missverstanden, wenn man sie nur als Anleitung zur richtigen *actio* begreift. Vielmehr geht es darum, das natürliche Repertoire an Gebärden auf einen der Zeit angemessenen Stand zu bringen.¹⁷

Jeffrey Wollock, dem ein Großteil des heutigen biographischen Wissens über Bulwer zu verdanken ist, argumentiert, dass Bulwer mit der Hinwendung zur Körpersemiotik weniger an sprachphilosophischen Fragestellungen interessiert ist, sondern die Sprache der Gebärde aus medizinisch-physiologischer Tradition heraus avisiert. Dabei nimmt Bulwer die zeitgenössische Wendung zum kartesischen Dualismus nur zögerlich auf und hält, wie Wollock andeutet, als Mediziner an älteren Lehren zur Harmonie von Geist und Natur fest.¹⁸ Dagegen stellt gerade die Universalsprachenbewegung des 17. Jahrhunderts eine kulturelle Grammatik ins Zentrum, die von physiologischem Denken abgelöst ist und auf konventionelle statt natürliche Zeichen abstellt. »Weil wir nun keineswegs begreifen können, dass der Körper in irgendeiner Weise denkt«, schreibt etwa Descartes richtungsweisend in den *Passions de l'Ame* zeitgleich zu Bulwer, »haben wir Grund zu glauben, dass alle Arten von Gedanken, die in uns sind, der Seele zukommen«. ¹⁹ Zwar formuliert auch Descartes seine Affekten- und Ausdruckslehre so, dass der Körper von den Gedanken der Seele spricht. Bulwer indessen verweigert eine Gegenüberstellung der Seele mit selbstregulierten Körperautomaten. Wie Descartes beharrt er so darauf, dass seelische Regungen nur durch ihre äußerlichen, also durch Muskelbewegungen bewirkten körperlichen Zeichen erkannt werden könnten.²⁰ Nach Bulwer

16 Vgl. Knowlson: »Gesture as Universal Language« (Anm. 1), S. 496–497.

17 Bulwer: *Chirologia* (Anm. 9), S. 26: »such gestures as did square with our times.« Vgl. auch Bulwer: *Chironomia*, S. 16.

18 Wollock: »John Bulwer and the Significance of Gesture« (Anm. 9), S. 238.

19 René Descartes: *Les Passions de l'Ame*, hg. u. übers. v. Klaus Hammacher als *Die Leidenschaften der Seele*, Philosophische Bibliothek 345, Hamburg (Meiner) ²1996, S. 7.

20 John Bulwer: *Pathomyotomia. A Dissection of the Signicative Muscles of the Affections of the Minde, Being an Essay to a New Method of Observing the Most Important Movings of the Muscles of the Head, as They Are the Nearest and Immediate Organs of Voluntarie or Impetuous Motions of the Mind, With*

aber sind Körper- und Seelentätigkeit eben nicht voneinander zu trennen. »[I]f we could conceive in our mind all the *organs of motion* to be taken out,« schreibt Bulwer, »we would leave few parts to remain, and you would not acknowledge Man to be a living Creature; and that is not only in regard he is depraved in his structure, but because he hath sustained a greater loss in being deprived of his *motion*.«²¹ Nur durch die Muskelbewegungen könne der Mensch das Angenehme erstreben und das Unangenehme vermeiden. Die *actio*, zuvor ein Beiwerk der Redekunst, avanciert zur Schlüsselposition des Ausdrucks: »[H]is Soul which is only known by Action, being otherwise very obscure, would utterly loose the benefit of explaining it self, by the innumerable almost *motions* of the Affections and passions which outwardly appear by the operation of the *Muscles*.«²² Worum es daher der Physiognomik gehen muss, ist, wie Bacon formuliert, »die Befindlichkeiten des Geistes in den Konturierungen des Körpers zu entdecken.«²³

II. Pathologisierung der Gebärde im Affektausdruck

Ohne auf Bacons Programm einer artifiziellen Universalsprache und die »realen Zeichen« einzugehen,²⁴ setzt Bulwer dem von Bacon behaupteten, begrenzten Zeichenhaushalt der Geste bereits in der *Chirologia* eine Fülle von Handzeichen und, im zweiten, »Dactylogia« betitelten Teilstück, Fingerzeichen entgegen. Schon die Einleitung schließt in einem Katalog, der über 200 Ausdrucksmöglichkeiten der Hand aufführt, was den Fundus verbaler Rhetorik weit übersteige (und was paradoxerweise eben doch in eben jener Liste unter Zuhilfenahme etlicher Synonyme versprachlicht wird).²⁵ Denn mit der Hand allein würden wir, so Bulwer: »Sue, intreat, beseech, sollicite, call, allure, intice, dismissee, graunt, denie, reprove, are supplicant, feare, threaten, abhor, repent, pray, instruct, witness, accuse, declare our silence, condemne, absolve, shew our astonishment, profer, refuse, respect, give

the Proposall of a New Nomenclature of the Muscles, London (Humphrey Moseley) 1649, S. 3: »He would be left destitute of elocution, and his mind would be enforced to dwell in perpetuall silence, as in wooden extasie or congelation; nay his Soul which is onely known by Action, being otherwise very obscure, would utterly lose the benefit of explaining it self, by the innumerable almost *motions* of the Affection & passions which outwardly appear by the operation of the *Muscles*.«

21 Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), S. 2.

22 Ebd., S. 3.

23 Bacon: *Proficiency and Advancement* (Anm. 5), Bd. 2, S. 37: »Physiognomy [...] discovereth the disposition of the mind by the Lineaments of the bodie.«

24 Zu Bulwers willkürlicher Auslassung der Debatte um die »realen Zeichen« siehe Wollock: »John Bulwer and the Significance of Gesture« (Anm. 9), S. 239.

25 Inbegriffen sind darin die, nach Zählung von Bernhard Scholz, dann detailliert beschriebenen 64 Hand- und 25 Fingergesten. Vgl. Bernhard F. Scholz: »Zur Darstellung und Ordnung der Gesten als einer natürlichen Sprache der Hand im 17. Jahrhundert. John Bulwers *Chirologia: or the Natural Language of the Hands*«, in: Caroline Schmauser/Thomas Noll (Hg.): *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen, Körper – Zeichen – Kultur / Body – Sign – Culture*, Berlin (Berlin Verl.) 1998, Bd. 2, S. 45–57, hier S. 49. Scholz kommt in seiner Zählung des Gesamtkatalogs auf 213, ich jedoch nur auf die gering abweichende Summe von 209 Gesten.

honour, adore, worship, despise, prohibit, reject, challenge, bargain [...]».²⁶ In weiteren Schriften beschränkt er die Gestik keineswegs auf die Hand, immer steht, so erneut Wollock, die Semiotik des menschlichen Körpers im Mittelpunkt: Eine (vermutlich unverwirklichte) Schrift zur *Cephalogia* soll die Sprache der Kopfhaltungen erschließen, die verschollene *Vox corporis* behandelt die moralische Anatomie des Körpers; seine Abhandlung *Pathomyotomia* (1649) wendet sich den Ausdrucksformen bzw. Muskelregungen des Gesichts zu. Das Traktat *Philocophus* von 1648 stellt synästhetische Wahrnehmungsprozesse ins Zentrum und eruiert das Lippenlesen von Taubstummen.²⁷ Aufbauend auf Bacon und anschließend an jesuitische Rhetorik und italienische Gebärdentheorien²⁸ versteht er die Gebärde als unmittelbaren Ausdruck des »inward discourse of Reason«, und beschreibt sie explizit als »Spokesman of the Body«.²⁹

Damit wird die Gestik programmatisch nicht mehr nur auf die Funktion rhetorischer *actio*, die körpersprachliche Orchestrierung verbaler Rede beschränkt; Bulwer geht über die klassisch ciceronische *eloquentia corporis* hinaus.³⁰ Dem gesprochenen Wort fällt nach Bulwer die sekundäre Rolle des verspäteten Kommentars zu, es dient, in provokanter Umkehrung zeitgenössischer rhetorischer Konvention, lediglich der zusätzlichen Explikation des »manuellen Texts«.³¹ Diese Zuspitzung überrascht insofern, als Bulwers *Chirologia* vor dem Hintergrund dieses Programms dann tatsächlich nur einen begrenzten, weitgehend affektexpressiven, appellatorischen und auf Alltagshandeln bezogenen Funktionsbereich von Gebärden beschreibt, d. h., wenn man der Klassifikation von Cornelia Müller folgt, sich auf diskursive und performative Gesten beschränkt und referentielle Funktionen weitgehend ausklammert.³² Die 86 beschriebenen, und in Chirogrammen abgebildeten Gesten sind unter Einträgen wie *supplico, oro, ploro, admiror, applaudo, indignor, explodo, despero, libertate resigno, protego, triumpho, auxilium fero, commiseror, reprehendo, apprehendo* usw. klassifiziert.³³ Der Bedeutungsbereich der »natürlichen Geste« – und nur solche nimmt Bulwer auf – ist mithin nicht mehr nur auf Redebegleitung reduziert. Als eigenständiger Kode operieren die Gebärden weitgehend auf den Ebenen menschlicher Handlungsorientierung und Affektdisposition, was,

26 Bulwer: *Chirologia* (Anm. 9), S. 8. Zur Liste siehe Stephen Greenblatt: »Toward a Universal Language of Motion. Reflections on a Seventeenth-Century Muscle Man«, in: Susan Leigh Foster (Hg.): *Choreographing History*, Bloomington (Indiana UP) 1995, S. 25–31, hier S. 28.

27 Vgl. Wollock: »John Bulwer and the Significance of Gesture« (Anm. 9), S. 228.

28 Bulwer geht vielfach direkt auf Bacons *De Augmentis* ein, vor allem in »The Epistle Dedicatory« in *Pathomyotomia* (Anm. 20). Auf Bonifacio und Bulwer geht ein u. a. Adam Kendon: *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge (Cambridge UP) 2004, S. 24–25.

29 Bulwer: *Chirologia* (Anm. 9), S. 2.

30 Dazu auch Scholz: »Zur Darstellung und Ordnung der Gesten« (Anm. 25), S. 45–57.

31 Bulwer: *Chirologia* (Anm. 9), S. 4–5: »And if words ensue upon the gesture, their addition serves but as a Comment for the fuller explication of the manual Text of utterance; and implies nothing over and above but a generall devoyre of the minde to be perfectly understood.«

32 Vgl. Cornelia Müller: »Beredete Hände: Theorie und Sprachvergleich redebegleitender Gesten«, in: Caroline Schmauser/Thomas Noll (Hg.): *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Körper – Zeichen – Kultur / Body – Sign – Signature 2, Berlin (Berlin Verl.) 1998, S. 21–44, hier S. 29.

33 Ich folge erneut Scholz: »Zur Darstellung und Ordnung der Gesten« (Anm. 25).

wie Bernard Scholz gezeigt hat, Bulwer zwar eine eindeutige Klassifikation der Gesten erlaubt, aber eben keine Vereindeutigung gestischer Semantik.³⁴ Die von Bacon erhobene emblematische Beziehung zu den Dingen bleibt uneingelöst, diejenige zu den Affekten wird verstärkt. Doch selbst wenn diese Affektsprache nur bedingt referentielle Äußerungen zulässt, beginnt die rhetorische *actio*, und vor allem dass ihr unterliegende pathologische Wissen so schon bei Bulwer, sich aus der Rhetorik heraus zu schälen. Mit Rüdiger Campe gesprochen, verabsolutiert Bulwer – wohl-gemerkt: ein Mediziner – die rhetorische Pathologielehre zum eigenständigen, nun seinerseits umfassenden, psychophysiologischen System.³⁵

Dies unterstreicht besonders Bulwers spätere Schrift zur Anatomie des Gesichtsausdrucks, *Pathomyotomia* von 1649, mit dem erschöpfenden Untertitel *A Dissection of the Signicative Muscles of the Affections of the Minde, Being an Essay to a New Method of Observing the Most Important Movings of the Muscles of the Head, as They Are the Nearest and Immediate Organs of Voluntarie or Impetuous Motions of the Mind, With the Proposall of a New Nomenclature of the Muscles*. Darin avanciert das noch vertraute Verständnis von der Gebärdensprache gänzlich zu einer Theorie des körperlichen Ausdrucks. Statt mehr oder minder statische Gesten zu beschreiben wie noch in der *Chirologia*, sucht Bulwer jetzt nach dem muskelkinetischen Ausdruck, wofür, wie bereits der Untertitel anzeigt, die Gesichts- und Kopfmuskulatur aufgrund ihrer Nähe zum Hirn besonders geeignet sind. In der Tradition vor-kartesianischer Physiologen schreibt er: »All the outward expressions we have or can make are performed by motion, and therefore signifie the affections of the mind, which are motions; the moving of the instruments and parts answering in a kind of semblance and representative proportion to the motions of the mind.«³⁶ Insofern beendet Bulwer die *Pathomyotomia*, nachdem er das Nicken und Schütteln des Kopfes, die Bewegungen der Augenbrauen und -lider, der Augäpfel, der Wangen und selbst der Ohren und Nase minutiös auf Muskelbewegungen und ihnen zugrunde liegende Affekte untersucht hat, folgerichtig mit einer Untersuchung der Zunge und Lippen, in seiner Nomenklatur benannt als *Musculi rationationis & orationis*.³⁷ Das Wort selbst verfällt gleich der Gesichtsregung den Mechanismen der Körpersprache, und Bulwer betont wiederholt, dass nonverbale und verbale Kommunikation nur möglich sind, weil die Operationen der Muskeln in analoger Beziehung zu den Operationen des Geistes stehen. Der Körper widerspiegelt das Gemüt, das muskelmechanische »Uhrwerk des Kopfes« (*Clock-work of the Head*)

34 Ebd., S. 56–57.

35 Zum weiteren Kontext von Pathologie und Rhetorik siehe ausführlich Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck: Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1990, S. 119–216.

36 Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), S. 4.

37 Ebd., S. 240. Vor dem Hintergrund der Debatten um die Zunge als Muskel im 16. Jahrhundert ist Bulwers kurzer Abriss nicht mehr als eine reduzierte Wiedergabe der Theorie des Fabricius ab Aquapendente (siehe dazu Jeffrey Wollock: *The Noblest Animate Motion: Speech, Physiology and Medicine in pre-Cartesian Linguistic Thought*, Studies in the History of the Language Sciences 83, Amsterdam u. a. (John Benjamins) 1997, S. 23–37.

indiziert die Seelenregung auf dem »Zifferblatt der Affekte« (*Dyall of the Affections*).³⁸ Die unsichtbaren Regungen der Seele, die hier noch einziger »Opifex« sämtlicher Muskelbewegungen ist, werden lesbar durch die von Muskeln verursachten Bewegungen der Körperteile.³⁹ Solche anatomische »Pathologisierung der Muskeln« hat den klaren Vorteil, so Bulwer, dass man aufgrund der unterstellten Ähnlichkeitsrelation zwischen Muskel- und Gedankenoperation die »innersten Bewegungen des Geistes nicht nur sehen, sondern auch fühlen und ertasten könne.«⁴⁰

Das hermeneutische Verfahren, aus physischer Bewegung psychische Bedeutung abzuleiten, notiert Bulwer präzise – und im Einklang mit der Aristotelisch-Galenischen medizinischen Semiotik der Zeit – als Allegorie.⁴¹ Dies heißt im medizinischen Kontext nur: Man schließt vom konkreten Symptom auf die verborgene, ursächliche Regung. Das Ausdruckszeichen – Bulwer spricht von »figure and signature« – folgt einem subkutanen Kode, der wiederum den Schluss auf die pathologische Kodierungsinstanz erlaubt. Um diese pathologische Bedeutungsstiftung äußerlicher physischer Zeichen abzusichern, sind falsifizierbare Zwischenschritte erforderlich. Bulwer kann sich nach Bacon nicht mehr nur darauf beschränken, die sichtbaren Oberflächen der Gesten zu beschreiben, noch darauf, nur die anatomischen Klassiker (Vesalius, Galen u. a.) themengemäß zu edieren. Wenn es in den einzelnen »Sektionen« von *Pathomyotomia* darum geht, aufzuzeigen, welche Muskelbewegungen welchen Gesichtsausdruck hervorbringen, sortiert Bulwer den Gesichtsausdruck zunächst nach durch Kopfbewegungen, dann durch Bewegungen der Gesichtsmuskulatur ausgedrückten Affekten. Dabei wird zuerst der jeweilige Affekt notiert, und dann die Bewegung, die ihm Ausdruck verleiht, bevor die daran beteiligten Muskeln genau in ihren Bewegungen beschrieben und in eine funktionale Nomenklatur der Muskeln eingeordnet werden. Kopf und Gesicht wählt er, weil die Nerven von hier den kürzesten Weg zum Hirn hätten und somit am unmittelbarsten den Affekt beobachten ließen.

Damit orientiert sich Bulwer generell an den medizinischen Autoritäten seiner Zeit.⁴² (Thomas Green und Louis Tassinary haben die von Bulwer entwickelte psychophysiologische Taxonomie hinreichend beschrieben, so dass ich dies hier

38 Bulwer: »The Epistle Dedicatory«, in: Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), n. p.

39 Bulwer: »The Scope and Use of the Essay for some Prævious Satisfaction to the Intelligent Readers«, in: Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), n. p.

40 Ebd.: »that in semblance of those motions wrought in the parts by the endeavour of the Muscles, we may not only see, but as it were feele and touch the very inward motions of the Mind.« Wenig später schlägt er vor, dass die Nomenklatur der Muskeln ihrer pathologischen Signifikanz nach zu erfolgen habe.

41 Ebd.: »I shall endeavour [...] to take notice of the figure and signatures of those Muscles that belong unto the Head, and are the Authors of the speaking motions thereof, and of the superficial parts comprised in it [...], raising Allegorical inferences from them and imposing new names upon them according to their physiognomical significations, which shall be as the Keys of their important actions.« Zu Bulwers Semiotik siehe vorzüglich Wollock: »John Bulwer and the Significance of Gesture« (Anm. 9), S. 242–248.

42 Knox: »Ideas on Gesture« (Anm. 2), S. 27 f.

nicht weiter ausführen möchte.)⁴³ Aber Bulwer beschreibt auch empirisch, wie z. B. welche Muskelbewegungen ertastet werden können. Und zwei Mal, so ich nichts überlesen habe, gelangt er zu seinen Befunden in der Tat mit spitzem Messer und Knochensäge. Davon sei, um Bulwers Vorgehen wenigstens kurz zu illustrieren, nur eines skizziert:

[I]f you desire to this motion, having gotten a Humane Carcasse, endeavour to remove all the parts which are laid over the Head and Neck (the ligaments onely left) then cut that part of the skull which is covered with haire with a saw in orbe, and draw out the Braine with a portion of the Spinnall marrow, afterwards bid another to comprehend the skull on both sides with his Hands, and to hold firme the first and second vertebre, that while you shake the Head, you may try whether it may be moved after this manner to the sides and in orbe; insooth this motion although in it selfe somewhat obscure, and is tryed in a dead Body, which is not onely destitute of naturall heate, but has also by reason of cold the ligaments almost contracted, yet it is not so small, that it may not answer their small *Muscles* which cause it, and which have no other office than to accommodate the significations of this motion.⁴⁴

Welch feiner Anatomenstil, das Aufschneiden und Zersägen des Kopfes an ein unbedarftes ›Du‹ zu adressieren! Nach dieser Gebrauchsanweisung zur Anatomie des Affekts entfernt man das Hirn, um die Sprache der Muskeln zu tasten. Wegen des Verbots der Lebendsektion muss man sich eines Zweiten bedienen, der die Lebensgeister des Toten so nachspielt, dass der Anatom die Muskelmotorik neuerlich spüren kann.⁴⁵ Den hier analytisch nachgespielten Affekt stellt Bulwer unter den Titel »Leichtes Missfallen« (*Light Displeasure*), eine Ausdrucksbewegung, welche durch ein kurzes Kopfschütteln indiziert wird. Trotz dieser vermeintlich eindeutigen Affektzuschreibung gibt Bulwer dann die vielgestaltigen Konnotationen der Gebärde an. Die physiologisch präzise ermittelbare Relation zwischen Affekt und seinem Ausdruck wird unpräzise im Gebrauch. Man gebraucht sie nämlich, um ›zurückzuweisen, zu schelten, zu verbieten, zurechtzuweisen, zu verdammen, zu bezweifeln, Mitgefühl auszusprechen, zu bereuen‹. Verursacht wird die Bewegung von den Muskeln *Obliquus superior* und *Obliquus inferior*, nach Bulwers Nomenklatur umbenannt in »*Muscles of Dislike*« oder »*Recusant Muscles*«,⁴⁶ die sich, in Reaktion

43 Thomas R. Green/Louis G. Tassinary: »The Mechanization of Emotional Expression in John Bulwer's *Pathomyotomia* (1649)«, in: *American Journal of Psychology* 115 (2002), S. 275–299. Auf S. 286–289 geben die Autoren einen konzisen, tabellarischen Abriss.

44 Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), S. 73–74. Die erste Passage benutzt noch den unverfänglicheren Passiv, vgl. S. 49: »If any man would make triall to find after what manner this significant motion of the Head is done, having got a fresh humane carkasse [...], driving the *Head* forward and backward with his hands, He shall easily perceive it to move first by it selfe and shall thence conjecture the small *Muscles* inserted straight into the Head to be the chiefe authors of the motion.«

45 Bacon beispielsweise sieht die moralische Fragwürdigkeit der Lebendsektion durchaus ein, möchte aber die *Anatomia viuoru* beibehalten – zumindest bei Tieren – um die sich nach dem Tod schließenden Kanäle und Poren wenigstens in Analogie genauer beschreiben zu können. Vgl. Bacon: *Proficiency and Advancement of Learning* (Anm. 5), Bd. 2, S. 41.

46 Vgl. Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), S. 70.

auf das ›Zurückziehen der Lebensgeister‹, wiederholt bewegten und somit das einfache Missfallen verstärken.⁴⁷ Der Erkenntnisgewinn wäre nach Bulwer vermutlich dieser: Es ist möglich, die Ausdrucksbewegungen auf muskulärer Ebene präzise zu beschreiben und funktional auf ihre Affektverursachung hin zu ordnen. Dabei bleiben, jenseits einer Affektdominanz, die Konnotationen der Gebärde offen.

III. Ross und Reiter

Der so in ein analoges Zeichensystem verwandelte Muskelapparat wird klassischerweise von der Seele gesteuert, die ihren Sitz im Gehirn hat. Die Kurzfassung der zeitgenössischen muskelphilosophischen Kybernetik liefert Alexander Read: »The efficient cause then of the action is the soule, moved by its appetite. It useth three instruments: the braine, the nerve, the muscle: *the braine* receiveth the charge; *the nerve* carrieth it to the muscle; and *the muscle* doth performe the action.«⁴⁸ Ohne Ausnahme folgt auch das, was Bulwer als expressive Gebärde benennt, diesem Modell intentionaler Körperbewegung (*voluntary motion*)⁴⁹, was zunächst nur heißt, wie Stephen Greenblatt schreibt, dass solche Körperäußerungen nicht Konventionen folgen, sondern aus von Seelenregungen verursachten Muskelbewegungen resultieren, und mithin nicht an Einzelindividuen oder kulturelle Prägungen gebunden sind.⁵⁰

Bulwer beschreibt dies in einem einfachen Gleichnis, vielleicht in Anspielung auf das Wagenlenker-Gleichnis aus Platons *Phaidros*. Nur wird die bei Platon gegebene Triade zwischen Trieb, Willen und Vernunft hier auf die Beziehung zwischen Pferd und Reiter vereinfacht: »[A]s a *Rider* by the *moving* of his *Raines*, guides his Horse; so the force of the Soule residing in the Braine, moves the *Muscles* by the *Nerves*, as with *Raines*; for the *will* is like the *Rider*, the *Nerves* to *Raines*, and the *Muscles* to the *Horse*.«⁵¹ Der Vergleich soll die Funktionshierarchie in der Steuerung der Gebärde veranschaulichen: Die menschliche Ratio sitzt dem animalischen Muskelapparat auf, verbunden sind beide mit Nervenbahnen als zwischengeschalteten Mittlerinstanzen. Es scheint, als gäbe es keinerlei der in heutigen Gebärde-theorien gemutmaßten Rückkopplungen zwischen Reiter und Träger. Entschlei-

47 Vgl. ebd., S. 72–73.

48 Alexander Read: *A Treatise of all the Muscles of the whole Bodie*, London (F. Constable) 1637, S. 17.

49 Bulwer entdifferenziert also hier eine in seinen Augen irreführende Triebtaxisonomie, vgl. Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), S. 32: »*animal, arbitrary, or voluntary* names [...] imply all one thing. [...] For, al actions equally proceed from the Soul, but receive their *Specifique difference* from the *instruments*; Wherefore these are both *animall* and *voluntary motions* [...]«.«

50 Vgl. Greenblatt: »Universal Language of Motion« (Anm. 25), S. 28.

51 Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), S. 14.

dend aber bleibt, dass Geist und Körper – durchaus gemäß Bacons »league of mind and body«⁵² – nicht entkoppelt werden wie etwa zeitgleich bei René Descartes.⁵³

So klar allerdings, wie Bulwers Mensch-Tier-Gleichung heute scheint, mag sie ihm und seinen Zeitgenossen nicht unbedingt gewesen sein. Die Relation zwischen funktionalem Tenor und zoologischem Vehikel ist brisant, zumindest wenn man bereit ist, sie nur ein wenig gegen den Strich zu lesen. Denn entgegen dem Bild vom steuernden Menschen(-geist) und hörigen Tier(-körper) zählt eben so gut zum frühneuzeitlichen Inventar des Wissens – und mehr noch zu dessen Praxis –, dass Pferde eben nur idealiter blind ihrem Reiter gehorchen. Ja mehr noch, auch ihr Verhalten ist, wie Michael Baret in seiner *Hipponomie, or The Vineyard of Horsemanship* (1616) schreibt, in Folge der Erbsünde degeneriert. Das vermeintlich neue Argument, dass mit menschlicher Kunst und Wissenschaft solche natürlichen Konsequenzen der Erbsünde wenn nicht getilgt, dann doch wenigstens gemildert werden können – ist, als hippologisches Programm der »restitution of our Primary Creation«⁵⁴ verbreitet, also keineswegs auf den philosophischen Diskurs beschränkt. Bulwer schreibt zu einer Zeit, in der, glaubt man den Hippologen, die Pferde rebellieren;⁵⁵ und mit ihnen teilt Bulwer das epistemische und ethische Bestreben, die gestörte Harmonie wieder herzustellen. Wenn Bulwer stillschweigend voraussetzt, dass das Tier seinem Herrn gehorcht, ist dies ein Zustand, den es, wie damalige Pferdezüchter wussten, überhaupt erst wieder herbeizuführen gilt: »[W]hen you shall thinke to bring your Horse and your selfe to seeme but one body, you must be carefull to conforme the desire of your Horse to your desire [...]«⁵⁶

Nimmt man also den möglichen Rückschlag der Metapher in Kauf, wird die Erklärung kompliziert, wie sämtliche Muskelbewegungen solcherart willentlich, gleichwohl aber auch in schneller Reaktion auf die Außenwelt, nahezu unwillkürlich gesteuert werden können. Dies gilt zumal, da Bulwer tatsächlich, im Anschluss an Fabricius ab Aquapendente, auch Tieren die Fähigkeit intentionaler Muskel-tätigkeit zurechnet. So bezieht Bulwer die Möglichkeit eines habitualisierten, »reflexhaften« Ausdrucks ein, um die Plötzlichkeit einiger Bewegungen zu erklären: »when we attempt any second motion, we have the benefit of that influence which had

52 Bacon: *Proficiency and Advancement* (Anm. 5), Bd. 2, S. 36.

53 Und man kann anfügen, dass sich dieses, in der frühen Neuzeit etablierte duale System von steuerndem Geist und folgender Gebärde bis ins 18. Jahrhundert haltbar gezeigt hat: James Parsons: *Physiognomy Explained in the Crounian Lectures on Muscular Motion*, London (C. Davies) 1749, leugnet zwar explizit jegliche Kenntnis von Bulwer im Vorwort, weiß aber auf S. 31: »So that, let this be as it will, it is the Alteration of the Muscles alone that is capable of demonstrating the reigning Passion of the Mind upon every Kind of Face.«

54 Michael Baret: *An Hipponymie, or, The Vineyard of Horsemanship: Deuided into three Bookes: 1. The Theorick [sic!] Part, intreating of the inward Knowledge of the Man. 2. The first Practicke Part, shewing how to worke according to that Knowledge. 3. The second Practicke Part, declaring how to apply both hunting and running Horses to the true grounds of this Art. In which is plainly laid the Art of Breeding, Riding, Training and Dieting of the said Horses. Wherein also many errors in this Art, heretofore published, are manifestly detected*, London (George Eld) 1618, S. 2. Siehe auch ebd., S. 98 zum selben Thema.

55 Ebd., S. 6.

56 Ebd., S. 97.

first ordered the *motory parts*.⁵⁷ Oder er erklärt die Saugbewegungen der Lippen des Neugeborenen zum angeborenem Charakteristikum, um das Galenische Problem erklären zu können, wie Neugeborene, die ja theoretisch ihre Muskeln noch nicht dürften steuern können, dennoch zuerst mit den Lippen (und nicht mit den Füßen) umgehen könnten. Seine Antwort schließt dabei durchaus direkte göttliche Intervention ein: »I find the Members of the body to be moved by a *Muscle* on which the Creator, who created and fashioned us, and is always present with us, hath prudently bestowed a power of moving; when therefore we would make use of any motion, He moves the *Muscle* which he hath formed and created for that purpose«,⁵⁸ oder aber die Fähigkeit wird dem indirekten Wirken göttlicher Vorsehung auf der Erde zugeschrieben: »So the *Muscles* endued with a convenient structure, performe their worke by a certaine ingenit virtue.«⁵⁹ Bulwers Diskussion der Muskelfunktion bringt also Verknüpfungen zur Sprache, die aus der heute sicherlich weniger (natur-)theologischen Ethologie vertraut sind: Verhalten ist teils intentional, teils habitualisiert, teils angeboren, und, wie Bulwer *passim* immer wieder impliziert: der Mensch teilt diese Ausdrucksform mit den Tieren.

Die Erhebung der Körpersprache zum Werkzeug der »inneren Vernunft«, und somit eben auch die Deklassierung der Wortsprache, zwingt Bulwer hintergründig immer wieder dazu, die prekäre Grenze zwischen Mensch und Tier diskutieren zu müssen. Wie Bulwer schon in der *Chirologia* mit Rekurs auf Montaignes »Apologie de Raimond Sebond« ausführt, zeigt die im Tierreich zu beobachtende, »reciprocally kindness«, dass auch hier gestische Mittel der »entercommunication« benutzt würden, ja mehr noch, dass die Affinitäten zwischen Mensch und Tier im Modus des moralischen Ausdrucks zur Kommunikation über Gattungsgrenzen hinweg führten. »[T]eaching us by learning of us«, schreibt Bulwer über die Kommunikation zwischen Mensch und Tier frei nach Hiob 12,7.⁶⁰ Dass Tiere nicht lachen können, ist laut Bulwer kein Zeichen einer fehlenden Affektdisposition, es fehlen lediglich die entsprechenden Muskeln:

[M]an onely laughs; because he hath a Countenance furnished with Muscels to declare what is signified thereby. In other Creatures, the Face, or *Muzzell* rather, is dull and heavy, and seemes to sleepe in an unmoveable habit: Not but that other Creatures are stirred up after their manner to expresse some signes of exultation and Delight, which supply the place of laughter: but because they doe not, as we doe, change the Countenance, they are not said to laugh.⁶¹

Umgekehrt seien die Bewegungen der Ohren beim Menschen »im Vergleich zu anderen Tieren« (!) bis ins Unwahrnehmbare reduziert, weil er aufgrund eines stark expressiven Gesichts dieser Ausdrucksbewegung nicht bedarf. Doch selbst dann teilt der Mensch die Ohrenbewegungen mit der Kreatur – »if we had subtilitie

57 Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), S. 25.

58 Ebd., S. 26–27.

59 Ebd., S. 28.

60 Bulwer: *Chirologia* (Anm. 9), S. 6.

61 Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), S. 104–105.

enough to note them.«⁶² Bulwers universaler Gestus, »the language of the brutes«, wie er schreibt, stellt so an mehr als einer Stelle die unbequeme Frage nach der Grenze zwischen Mensch und Tier⁶³ – die nicht einmal unbedingt durch die Differenz zwischen tierischem und menschlichem Sprachvermögen ausgewiesen sein muss. *They are not said to laugh* – die Grenze wird zum Objekt einer Attributierungspraxis und verläuft ausdrücklich, wie Giorgio Agamben argumentiert, nicht zwischen Mensch und Tier, vielmehr maßgeblich innerhalb des Menschen.⁶⁴ Das Menschliche wird also insofern ›offen‹, weil ihn statt Attribut eine Praxis der Attributierung ausmacht.

Die Gefahr, die hierin lauert, ist nicht nur semiotischer Natur. In seiner letzten Schrift über Vererbungs- und Degenerationsprozesse, über der Eitelkeit geschuldete körperliche Manipulationen des Menschen (durch Hebammen, Ärzte, Mode usw.), in *Anthropometamorphosis* (1653), warnt Bulwer: »that, as God said in the beginning, in contempt and in derision, behold man is become as one of us: so now (as St. Bernard makes the note) the Horse and Mule may say, *quasi unus ex nobis*, behold man is become as one of us.«⁶⁵

IV. Körperpolitiken

Angesichts solcher Nähe zwischen Mensch und Tier, angesichts des Aufleuchtens des Tiermenschlichen in der Gebärde (im Sinne Giorgio Agambens) von Öffnung zu sprechen ist allerdings eine irrtümlich optimistische Lesart, die zwar wissenschaftlich gerechtfertigt sein mag, die aber nur um den Preis der politischen Dekontextualisierung zu haben ist. Schließlich entstehen Bulwers Untersuchungen zur Gebärde im Kontext des ersten englischen Bürgerkrieges zwischen Parlamentsanhängern und Royalisten. 1649, in dem Jahr, in dem Bulwers *Pathomyotomia* erscheint, wird der englische König, Charles I., im Namen eines parlamentarischen

62 Ebd., S. 185–187: »The cause why men do not ordinarily and evidently move the exterior Cartilages of their Eares as other Animalls doe which have them is, as *Baubinus* and others conjecture, because those principals of motion are very small [...]. [...] [T]he face of man is so sufficiently provided of Muscles, the organs of voluntary motion, which are ever ready to expresse any motion his will is pleased to concurre unto, and make a significant declaration by, that he needs no such additaments as the Muscles of the Eare would make.« Zitat im Text ebd., S. 191.

63 Siehe zum Hintergrund dieser Diskussion detailliert den Beitrag R. W. Serjeantson: »The Passions and Animal Language, 1540–1700«, in: *Journal of the History of Ideas*, 62 (2001), S. 425–444, der allerdings nur kurz auf Bulwer eingehen kann.

64 Vgl. Giorgio Agamben: *L'aperto. L'uomo e l'animale* (2002), übers. v. Davide Giuriato als *Das Offene: Der Mensch und das Tier*, Frankfurt (Suhrkamp) 2003, S.26.

65 John Bulwer: *Anthropometamorphosis. Man transform'd; or, The artificiall changling historically presented, in the mad and cruell gallantry, foolish bravery, ridiculous beauty, filthy finesse, and loathsome loveliness of most nations, fashioning and altering their bodies from the mould intended by nature ... To which artificiall and affected deformations are added, all the native and nationall monstrosities that have appeared to disfigure the humane fabrick. With a vindication of the regular beauty and honesty of nature. And an appendix of the pedigree of the English gallant*, London (W. Hunt) 1653, »Introduction«, n. p.

Staatskörpers geköpft. Von solchen politischen Wirren ahnt man kaum etwas in den Schriften Bulwers, eines königstreuen Mediziners in einer Welt parlamentarischer Ränke. Die Stellen, in denen er sich explizit auf seine Zeit bezieht, erweisen sich als dünn gesäte Beobachtungen vom Pferde- und Fischmarkt neben verstreuten Anekdoten über königliche Gesten. Dennoch ist gerade in dieser Hinsicht bemerkenswert, dass Bulwers *Chirologia* die Gebärden der Hand auch in einem politischen Bild fasst. In Umkehrung der zuzeiten geläufigen Metapher vom *body politic* verleiht die Hand den einzelnen Körperteilen Ausdruck in einer Körperpolitik der Affekte: »denoting their *Suffrages*, and including their *Votes*«. ⁶⁶ Konrad Lorenz wird 1963 erneut, in nicht unähnlichem Sinn vom »Parlament der Instinkte« sprechen, ein »ganzheitliches System von Wechselwirkungen zwischen vielen unabhängigen Variablen«. ⁶⁷ Aber Lorenz verwendet das Bild nur noch zur Illustration, die politische Provokation, die es bei Bulwer konnotiert, ist verloren. Doch handelt es sich hier um einen älteren Topos, der, wie Jean-Claude Schmitt weiß, schon aus Hugo von St. Viktors *De institutione novitiarum* aus dem 12. Jahrhundert stammt: »Die Körperglieder sind für den Menschen, was die verschiedenen gesellschaftlichen Stände für das Königreich oder die *res publica*«. ⁶⁸ Bulwers Umkehrung des Bildes wäre also implizit der parlamentarischen Politik seiner Zeit zu konzedieren. Das aber trägt. Warum Bulwer sich in Zeiten politischer Unruhe der Gebärde widmet, deutet eine weitere Passage aus *Pathomyotomia* an:

Nature would have it so ordered, that by the benefit of certaine Muscles working under the skin, and affecting the parts of the Face, (being all of them furnished in their originals with Nerves from the third Conjugation of Nerves that come from the Braine). Man with his very Countenance alone, should expresse all his Will, Mind, and Desire, when at any time it happened to be inconvenient or unlawfull to open [it] in words at length. ⁶⁹

Der Körper als System unmittelbaren Seelenausdrucks revoltiert gegen gesellschaftliche Restriktion, gegen die zunehmend breit akzeptierte Auffassung, dass soziale Übereinkunft statt natürlicher und göttlicher Ordnung als Grundlage von Gesellschaft dienen könnte.

Der Widerspruch zwischen den Gebärdungen des Leibes und gesellschaftlicher Formation hat vermutlich wissenschaftliche Konsequenzen, die ich hier nur vage andeuten kann. Wollock hat Bulwer gewiss nicht zu Unrecht zu einem Vorläufer der universalistischen Metapherntheorie Lakoffs stilisiert, Green und Tassinari setzen Bulwer in eine antiquarisch gewordene Linie heutiger neurobiologischer Ausdruckstheorien. ⁷⁰ Paradoxerweise wird Bulwer damit eine Position zuerkannt, die dieser selbst aus dem konservativen Rückgriff auf mittelalterliche

66 Bulwer: *Chirologia* (Anm. 9), S. 2.

67 Konrad Lorenz: *Das sogenannte Böse: Zur Naturgeschichte der Aggression*, Wien (Borotha-Schoeler) 1963, S. 121.

68 Schmitt: *Logik der Gesten* (Anm. 2), S. 182.

69 Bulwer: *Pathomyotomia* (Anm. 20), S. 101.

70 Green/Tassinari: »Mechanization of Expression« (Anm. 43).

Gebärdentheorie, aus der nicht unabsichtlichen Verweigerung gegenüber frühneuzeitlichen Kulturalisierungsbewegungen in den Wissenschaften vom Menschen bezieht. Wie also wäre die These von der Vorläuferschaft Bulwers vor dem Horizont seiner theologischen Ansichten zu werten? Geht es darum, die Biologie der vermeintlichen Übernahme theologischer Deutungsmuster zu bezichtigen und stünde also nur die biologische Verifizierung der älteren theologischen Lehre von der Sinnhaftigkeit des Körpers zur Disposition, etwa unter der Prämisse, dass sich solch körperliches Signalverhalten auf die evolutionsopportune Reziprozität von Tiergemeinschaften bezieht? Oder behauptet man dem entgegen die Entkleidung der Gebärde, die nunmehr, bar ihres theologischen, rhetorischen oder affektsemiotischen Gewands, den evolutionsbiologischen Körper entblößt? Wahrscheinlich muss in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht zunächst gefragt werden, ob nicht erst im 18. Jahrhundert die Nichtanimalität, Nichtuniversalität, und Nichtheredität der Gebärde erfunden wurde, und zwar so nachhaltig, dass deren wissenschaftliche Wiedergewinnung als Ethologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Darwin dann ein solch erfolgreiches Skandalon im akademischen Streitfeld zwischen Kulturalisierung versus Biologisierung menschlichen Verhaltens werden konnte. Bulwers Aktualität gründet heute darin, dass das von ihm beschworene theologische Pathos der Gebärde in der kulturellen Fragwürdigkeit universalistischer Ausdruckstheorien nachwirkt.

KEVIN JOEL BERLAND

»Diagnostische und prognostische Kennzeichen«

Die Entfaltung der Rede vom Temperament
in der Physiognomie

Die Philosophie der Menschheit besteht aus Theilen die denen gleich sind aus welchen der Mensch selbst besteht: nemlich aus den Wissenschaften welche sich mit dem Körper, und aus den Wissenschaften, die sich mit der Seele beschäftigen. ... [D]ie Wunder der menschlichen Natur, ihre äußersten Kräfte und Tugenden die sich sowohl am Körper als Geist äußern, [möchten] in eine Sammlung gebracht werden ..., die einem Verzeichniß der menschlichen Triumphe gleichen sollte ... Es erhellet aber, daß all dieses was gemeinschaftlich und gemischt ist jener ersten Eintheilung in die Wissenschaften des Körpers und in die Wissenschaften der Seele nicht hat zugeeignet werden können ... [A]lso ist jener Bund der Seele und des Körpers gleichfalls in zwey Dingen enthalten, daß man nemlich beschreibe, wie diese zwar, nemlich die Seele und der Körper sich gegenseitig entdecken, und wie sie gegenseitig auf einander wirken, nemlich durch die Anzeige und den Eindruck: die erstere dieser, nemlich die Beschreibung welche Kenntnis man von der Seele aus der Beschaffenheit des Körpers oder von dem Körper aus der Beschaffenheit der Seele haben kann, hat uns zwey Künste gegeben, die beide die Vorhersagung zur Absicht haben, die eine ist mit den Untersuchungen des Aristoteles, die andere mit den Beobachtungen des Hyppokrates versehen. Ob wohl aber die neueren Zeiten diese Künste mit abergläubischen und phantastischen Einnischungen befleckt haben, so sind sie doch wieder gereinigt und gänzlich hergestellt, und von solchem Werth, daß sie dem gemeinem Leben sehr nützlich, und in der Natur fest gegründet sind. Die erste ist die Physiognomie welche durch die Züge des Körpers die Neigungen der Seele anzeigt.

Francis Bacon, 1605

»Fronti nulla Fides« – welchen Wert wir dieser banalen Phrase auch immer beimessen, so ist doch gewiss, dass wenn wir nur die Weisheit gebührend berücksichtigen, dass das Angesicht der Nuntius der Seele ist, und wenn wir uns in den maßgeblichen Aktionen und Hauptwirkungen seiner verschiedenen Muskeln nur gründlich auskennen, wir gute Gründe haben, diesen Satz zu revidieren. Müssen wir doch auch in unserer alltäglichen Erfahrung dem Antlitz das Versprechen ablesen, das wir nachträglich als die wirkliche Gesinnung der Person entdecken, deren Antlitz es ist.

James Parsons, 1747

Das Studium der Sprache der Leidenschaften gründet auf dem Wissen um die Mechanismen des Ausdrucks. Aber die Wahrnehmung der Zeichen dieser Sprache im Zuge ihrer Verwendung beinhaltet eine Symptomatologie der Leidenschaften sowie ein neues Profil dessen, was wahrgenommen und ausgedrückt werden kann.

François Delaporte, 2008¹

In Molières 1669 verfasstem Lustspiel *Monsieur de Pourceaugnac* untersuchen zwei Ärzte die (vermeintlich) erkrankte Titelfigur. Einer der Ärzte erklärt: »Demnach [ist] es gewiß, daß man keine Krankheit [Distemper] heilen kann, es sey denn, daß man dieselbe vollkkommen kenne; und aber selbige nicht vollkkommen kennen kann, ohne den besonderen Begriff und die wahre Gattung derselben, durch ihre diagnostischen und prognostischen Kennzeichen, gründlich festzusetzen [...]«. ² Er erläutert, das Wesen der physiologischen Medizin [»Physick«] bestehe darin, die internen medizinischen Konditionen durch externe, am Körper ablesbare Zeichen zu erkennen. Diese Zeichen versehen den Diagnostiker mit einer auf physiologische Erklärungen spezialisierten Sprache. Der zu untersuchende »Patient«, so behauptet einer der Ärzte in Molières Stück gegenüber dem anderen, zeige unmissverständliche Anzeichen von Melancholie:

Daß dies gewiß sey, dürfen sie nur, als das unläugbare Diagnosticum dessen, was ich sage, diese überaus ernsthafte Mine, welche sie an ihm sehen, in Betrachtung ziehen; ferner, diese mit Furcht und Mißtrauen vergesellschaftete Traurigkeit, welches pathognomische und persönliche Kennzeichen dieser Krankheit sind, welche bei dem göttlichen Greise, dem Hippokrates, so schön bezeichnet worden ist; noch mehr, diese Gesichtsbildung, die rothen und wilden Augen, der starke Bart, die kleine, schwarze und haardichte Leibesbeschaffenheit: welche Kennzeichen beweisen, daß er mit dieser Krankheit höchst behaftet ist, weil solche von einem Fehler der Hypochondren, oder, des dünnen Leibes, herrühren; welche Krankheit, weil sie nach Ablauf vieler Jahre naturalisiret, offenbarlich eingeleert, zur Gewohnheit geworden, und das Bürgerrecht in ihm erhalten, gar leichtlich in einem Wahnwitz, oder in eine Schwindsucht, oder in einen Schlagfluß, oder in eine subtile Unsinnigkeit und Raserey auschlagen könnte.³

-
- 1 *Lord Franz Bacon über die Würde und den Fortgang der Wissenschaften*. Verdeutsch und mit dem Leben des Verfaßers und einigen historischen Anmerkungen herausgegeben von Johann Hermann Pffingsten, Pest (Weingand & Köpf) 1783, S. 363 f. und 367 f., im engl. Original *The Two Bookes of Francis Bacon. Of the proficience and advancement of Learning, diuine and humane*, London (Tomes) 1605), pp. 36^{r-v}. James Parsons: *Human Physiognomy Explain'd in the Crounian Lectures on Muscular Motion for the Year 1746*, [Supplement to the Philosophical Transactions, 44 (1746–1747)], London (Davis) 1747, S. 33. François Delaporte, *Anatomy of the Passions*, Stanford (Stanford UP) 2008, S. 4.
 - 2 Molière wird zitiert nach der Ausgabe »Der Herr von Pourceaugnac/von Schweihof«, in: *Des Herrn Molière sämtliche Lustspiele, nach einer freyen und sorgfältigen Übersetzung*, Dritter Theil, Hamburg (Herold) 1752, S. 430. Die Schilderung bezieht sich auf die elfte Szene im ersten Akt des Stückes.
 - 3 Ebd., S. 431 f.

In der für Lustspiele typischen Weise präsentiert Molière seine Figur als eine Unsinn verbreitende Person – allerdings äußert sie Unsinn der besonderen Art, denn sie bietet ihn vor dem Hintergrund akzeptierter Wahrheiten dar. Die Rede des Arztes gründet in Ansichten über die medizinische Praxis, die zu Molières Zeit akzeptabel erschienen. Die termini technici jedoch werden unangemessen verwendet und bis zur Absurdität überzogen. Die Ätiologie der Krankheit des Patienten ist schlicht lächerlich – »ein Fehler der Hypochondren«. Gleichermassen grotesk ist die Prognose – behauptet doch der Arzt, der Zustand des Patienten könne unbehandelt zu jeder Art von Krankheit degenerieren. Wie andere Formen von Literatur und Schauspiel verlangt auch das Lustspiel einen von Leser oder Publikum gemeinsam geteilten kulturellen Kontext. Andernfalls käme die komische Wirkung nicht zustande. Molière und sein Übersetzer aus dem 18. Jahrhundert erwarteten, dass ihr Publikum die zeitgenössische Vorstellung von Krankheit verstehen und die typische Praxis der Bezugnahme auf eine kodifizierte Symptomatologie erkennen würde, die notwendig ist, um ›Krankheiten‹ [›Distempers‹] zu identifizieren und zu behandeln.

Die Diagnose interner Zustände fußte auf der Identifikation und Interpretation externer Indikatoren. Die innerliche physische Konstitution erzeugt Kennzeichen, welche sowohl das physiologische Wohlfühlen oder einen schlechten Gesundheitszustand, als auch Charakterveranlagungen anzeigen. Physiologische Medizin [›Physick‹] und Physiognomie ist die Sprache äußerer Kennzeichen gemein. Joseph Ziegler hat dies so erklärt:

Die Physiognomie gehört zu einer Reihe von Praktiken (einschließlich der Medizin), die auf die Semiotik des Körpers bezogen sind. Der Physiognomie Praktizierende hat zu allen Zeiten die analytischen Kategorien benutzt (Farbe, Bewegung, Gestalt, Textur, Temperatur), die auch der Arzt herangezogen hatte, um eine Diagnose zu stellen. Was steckt nun aber hinter diesem hier von Medizin und Physiognomie genutzten Symptomatikmodell? Intuition? Rückgriff auf okkultes Wissen? Oder doch ein solider theoretischer Rahmen, der diese Praktiken mit dem erwünschten Terminus ›scientia‹ krönt?⁴

Zieglers Frage leitet über zur Untersuchung der physiognomischen *Methode*. Im Folgenden werde ich versuchen, die Grundlagen zu umreißen, von denen her die Entwicklung einer Praxis verstanden werden kann, die darauf abzielt, die Wissenschaftlichkeit dieses Bereichs zu etablieren.

In früheren Jahrhunderten wurde Krankheit teleologisch begriffen; man nahm also an, die natürliche menschliche Verfassung sei die körperlicher wie geistiger Gesundheit. Krankheit war ein Abweichen von diesem idealen, ordnungsgemäßen Zustand – daher auch die englischen Termini ›disorder‹ und ›distemper‹. Ehe sich die mo-

⁴ Joseph Ziegler: »Philosophers and Physicians on the Scientific Validity of Latin Physiognomy, 1200–1500«, in: *Early Science and Medicine*, 12 (2007), S. 285 f.

derne Auffassung von Infektionskrankheiten entwickeln konnte, wurden Krankheiten von Ärzten meistens als eine Unausgewogenheit der physischen Beschaffenheit des Menschen verstanden. Die antike und mittelalterliche Physiologie – deren Spuren sich, Fortschritten der medizinischen Wissenschaft zum Trotz, bis ins 18. Jahrhundert finden – hatte Gesundheit im Sinne des Gleichgewichts der für den Körper konstitutiven Elemente definiert. Der Terminus ›Temperament‹ war ursprünglich ein Hinweis auf eine Veränderung der *Qualitäten* (heiß oder kalt, feucht oder trocken) oder des *Gemüts*, das durch verschiedene Mischungsverhältnisse der Körpersäfte (Blut, Schleim, gelbe Galle, schwarze Galle) die Natur oder die ›Komplexion‹ einzelner Menschen – deren körperliche wie geistige Verfassung – bestimme. Im Falle der Gesundheit seien die konstitutiven Elemente im Gleichgewicht – ›tempered‹ –, und dementsprechend im Falle der Krankheit – ›distempered‹.

Auch nachdem man Krankheit nicht länger als Unausgewogenheit von Körpersäften verstand, blieb die Vorstellung, Gesundheit erfordere ein Gleichgewicht körperlicher Elemente, bestehen. Der Terminus ›Temperament‹ kam im Laufe der Zeit nicht außer Gebrauch, obwohl die Medizin und die Physiognomie die Idee der Humoralpathologie als obsolet verabschiedeten. Nach und nach bezeichnete ›Temperament‹ eine allumfassende Qualität des Charakters, des geistigen Wesens oder der natürlichen Veranlagung, statt eine körperfunktionale Qualität zu meinen. Dieser Bedeutungswandel beeinflusste die Geschichte von Physiologie und Physiognomie, weil er Änderungen der Konzeption menschlicher Leidenschaften und ihrer Ausdrucksformen einschloss.

Die Physiognomie kann im Umfang ihrer Einflussnahme nicht vollständig erfasst werden, wenn man nur die wesentlichen Theoretiker oder deren Einfluss auf bedeutende Schriftsteller und bildende Künstler untersucht. Es gibt auch eine Populargeschichte der Physiognomie jenseits der zentralen physiognomischen Konzepte, zu welcher Autoren religiöser oder ethischer Abhandlungen, Essayisten, Dichter und weniger bedeutende Verfasser medizinischer Texte gehören. In dieser Untersuchung möchte ich mich mit graduellen Veränderungen dessen beschäftigen, was Thomas Mautner »climate of opinion« genannt hat, also einer vorherrschenden oder einflussreichen Ideologie, welche »in die Mentalität einer Gesellschaft, in den Geist einer Zeit eingeht.«⁵ Dieses Klima widersteht dem Wandel, was Historiker, die von einer kanonischen Figur zur nächsten übergehen, öfter vergessen. Um einige Merkmale dieses Mentalitätswandels zu belegen, möchte ich zeigen, wie der langwierige Prozess der Begriffsdialektik in bestimmten Schlüsseltermini seinen Niederschlag findet. Dafür ist es jedoch notwendig, ehe ich mich den Fällen aus der frühen Neuzeit und der Aufklärung widmen werde, kurz ihre historischen Vorläufer zu diskutieren.

5 Thomas Mautner: »Introduction«, in: Francis Hutcheson: *On Human Nature: Reflections on our common systems of morality – On the social nature of man*, hg. v. Thomas Mautner, Cambridge (Cambridge UP) 1993, S. 6.

Es ist allerdings nicht erforderlich, die Tradition der Physiognomie bis hin zu ihren antiken Quellen zurückzuverfolgen oder deren vielfaches Wiederaufleben im Einzelnen zu reflektieren. Ein Beispiel aus der frühen Neuzeit möge genügen: Laut Bartolomeo della Rocca, genannt Cocles, einem italienischen Gelehrten des 15. Jahrhunderts (1467–1504), wirkt auf den Körper eine Mischung starker physischer Kräfte. Physiognomie sei daher schlechthin Körperwissen (»knowledge of bodyes«) und in diesem Sinne der sicherste Weg für das Studium der Beziehung von Körper und Geist/Seele, denn sie bestehe in der Beobachtung der äußeren Wirkungen der Mischung verschiedener konstitutiver Elemente. Folglich sei Physiognomie die körperbezogene Ursachenforschung oder die Kenntnis des inneren körperlichen Gleichgewichts anhand der äußeren Gestalt und Form (»Body skyl, or the knowledge of the temperaunce of bodyes by theyr shape & fourmes«).⁶ Die ins Gleichgewicht zu bringenden Faktoren sind für Cocles die Elemente (Erde, Luft, Feuer und Wasser), Qualitäten (Hitze und Kälte, Feuchte und Trockenheit) sowie die vier Körpersäfte. Ein Körper im temperierten, ausgewogenen Zustand habe einen guten Appetit und eine gute Verdauung, sei von idealem Gewicht (»me-anelye fat«), schlafe gut, niese selten, befördere angemessene Gefühle, sei mit hinreichend scharfen Sinnes- und Körperkräften ausgestattet und weise eine gesunde Gesichtsfarbe auf. Demgegenüber seien beim ungesunden, nicht-temperierten Körper Appetit und Verdauung schwach ausgeprägt. Ein solcher Körper neige zu Übergewicht und Schlaflosigkeit, gähne oft und strecke seine Glieder. Häufig müsse er niesen, sei von dunklen Gefühlen bewegt, ermüde schnell, sei ungesittet und habe schwache Sinne sowie ein überaus bleiches oder gerötetes Gesicht.⁷ Nachdem er den Zusammenhang zwischen dem Gleichgewicht der konstitutiven Elemente und dem Charakter hergestellt hat, geht Cocles dazu über, Kennzeichen aufzuzählen, durch welche sich diese im Gesicht manifestieren – ohne jedoch auch nur im Ansatz näher zu erläutern, *wie* die Elemente, Qualitäten und Körpersäfte jene Manifestationen bewirken.

Ein volles Gesicht zeigt an, dass der Mensch ängstlich ist und entsprechend befangen im Verfolgen seiner Ziele. Er ist verschwenderisch, diskret, luxuriös und vergesslich: Auch neigt er dazu, schwer nachvollziehbaren Dingen starsinnig Glauben zu schenken. Wenn die Dinge seinen Vorstellungen zuwider laufen, hält er trotzdem an vergeblichen und unmöglichen Zwecken hartnäckig fest. Er ist neidisch oder störrisch, in gleichem Maße zum Guten wie zum Bösen zu bewegen und sehr anmaßend und überheblich.

Ein schmales Gesicht kündigt davon, dass der Mensch achtsam und scharfsinnig ist, umsichtig in seinen Handlungen, ausdauernd, von guter Auffassungsgabe wie

6 Bartolommeo della Rocca, known as Cocles: *A brief and most pleasaun[n]t Epitomye of the whole art of Physiognomie, gathered out of Aristotle, Rasis, Formica, Loxius, Phylemo[n], Palemo[n], Consiliator, Morbeth the Cardinal and others many moe, by that learned chyruyrgian Cocles: and englished by Thomas Hyll*, London (Iohn Waylande) 1556, keine Paginierung und Signaturen.

7 Ebd., sig. A.ii.r–v.

einst die römischen Händler. Statt von frommer Natur zu sein, ist er unbarmherzig und missgünstig, empfindlich und herablassend.⁸

Cocles drückt sich unklar darüber aus, wie es dazu kommt, dass ein Mann dick, furchtsam und verschwenderisch oder aber hager, achtsam, empfindlich und missgünstig ist. Wir erfahren nur, dass dies in der Regel etwas mit dem ausgewogenen (oder unausgewogenen) Gleichgewicht zu tun habe.

Eine temperierte und gute Stimmung ergibt sich aus der rechten Proportion der ersten Qualitäten; sie führt eher zu Wärme und Milde als zu Kälte und Härte, eher zur Fülle als zur Schlankheit. Eine solche Stimmung demonstriert die Güte der Komplexion, welche letztere sich durch ein Gleichgewicht von Scharfsinn und Verstand auszeichnet.⁹

Bei allen bekannten und wiederholt publizierten frühneuzeitlichen Gelehrten der Physiognomie – Cocles, Indagine, Erra Pater und Porta – findet sich ein intuitiver Sprung von allgemeinen physiologischen Prinzipien zu einem Schema spezieller Diagnostik. Merkwürdigerweise schmälert das Fehlen präziser Erklärungen dafür, auf welche Weise die aufgelisteten Effekte durch körperliche Vorgänge bewirkt werden, die Darstellung in keiner Weise. Man könnte in der Tat behaupten, die ex cathedra-Methode schematischer Präsentation stärke den Eindruck der Kompetenz, der durch Bezugnahmen auf klassische Autoritäten noch unterstrichen wird.

Der Einfluss der Ethik des Aristoteles, mit der von ihm konzipierten Verortung der Tugend in der Mitte zwischen Mangel und Übermaß, ist offensichtlich. Er zeigt sich in der Rolle, welche das rechte Gleichgewicht im Denken dieser Schriftsteller spielt – beginnend mit den anonymen aristotelischen Verfassern der einst dem Aristoteles zugeschriebenen *Physiognomonica*. Ursprünglich konzipiert von Autoritäten der antiken physiologischen Lehre – Hippocrates, Galen, Adamantius, Polemon und den pseudo-aristotelischen Autoren – und bis weit über das Ende des 18. Jahrhunderts hinaus vielfach wiederkehrend finden sich, so könnte man sagen, eine Reihe von Nachlass-Termini [legacy terms]: Ausgewogenheit, Gleichgewicht, Krasis, Temperament, Mäßigung. Im Folgenden werde ich erörtern, wie sich die Bedeutung dieser Termini über verschiedene Texte und semantische Erweiterungen, Verengungen und Umdeutungen hinweg wandelt. Auf diese Weise soll dem Gebrauch der Schlüsseltermini sowie den Entwicklungen nachgespürt werden, denen das Verständnis der physischen und geistigen Konstitution unterliegt.

Betrachten wir zum Beispiel den Nachlass-Terminus ›Krisis‹ (κρῆσις), ein griechisches Wort, das ursprünglich jede Art von Mischung oder Mixtur bezeichnete und von antiken und mittelalterlichen Autoren genutzt wurde, um die Ausgewogenheit

⁸ Ebd., sig. D.iii.v.

⁹ Ebd., sig. E.i.v-E.ii.r.

oder Unausgewogenheit von Körpersäften, Elementen oder Qualitäten zu beschreiben. In der späteren medizinischen Literatur war, wie Steven Blankaart in seinem *Physical Dictionary* aus dem 17. Jahrhundert bemerkt, der Terminus dann ein Verweis auf jedwede »Verbindung und Mixtur« körperlicher Entitäten, was zu jener Qualität führte, die als ›Temperament‹ bekannt ist.¹⁰ Thomas Sydenham, ein bedeutender englischer Arzt des 17. Jahrhunderts, beschreibt, wie die »Flux« genannte Krankheit [distemper] vom Körper Besitz ergreift: »Die Krisis des Blutes ist durch Überhitzung so geschwächt und kraftlos [...] dass es nicht mehr gemächlich die entzündlichen Teilchen ausstoßen kann.«¹¹ Noch zu Ende des 18. Jahrhunderts ist dieser Terminus in Gebrauch. So gibt Lewis Mansey seinen Lesern den Rat-schlag, Gemüse zu essen, denn die »Gesundheit ist nahezu zur Gänze von der rechten Krisis des Blutes abhängig. Um diese zu erhalten, ist eine Mischung von Gemüsesorten, in einem bestimmten Verhältnis, allzeit erforderlich.«¹²

Eine bindende Definition des Wortes ›Physiognomie‹ selber hat es zu keiner Zeit gegeben. Anfänglich verwies der Terminus auf eine bestimmte Disziplin oder Befähigung zur Charaktereinschätzung mittels Zuordnung individueller Persönlichkeitsmerkmale zu einem kodifizierten Satz signifikanter Merkmale. Der Terminus erfuhr später eine semantische Erweiterung, als man ihn zu verwenden begann, um jede besondere Fertigkeit zur bezeichnen, am Gesicht den Charakter abzulesen. Dazu war kaum mehr verlangt als die unwillkürliche Reaktion auf eine äußere Erscheinung, ohne dass eine ausgebildete physiognomische Konzeption oder ein taxonomisches System zur Klassifizierung beobachteter Merkmale erforderlich gewesen wäre. Physiognomie setze, so erläuterte Lavater, bei der »Fertigkeit« an, »durch das Aeußerliche eines Menschen sein Innres zu erkennen: das, was nicht unmittelbar in die Sinne fällt, vermitteltst irgend eines natürlichen Ausdrucks wahrzunehmen«.¹³ Im Jahre 1776 brachte einer der ersten Rezensenten von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* den Gedanken ins Spiel, dass die alltägliche Erfahrung, auf visuellen Eindrücken beruhende Urteile über andere zu bilden, die Wahrheit von Lavaters Grundprinzipien bestärke:

Wir wissen durch unsere Erfahrung, dass es niemanden gibt, er mag so gescheit oder dumm sein, wie er will, auf den nicht zumindest manches am Äußeren der Menschen insofern Eindruck macht, als das dies seine Meinung über sie bestimmt sowie in bestimmtem Maße sein Verhalten ihnen gegenüber regelt. Ein jeder handelt bezogen

10 Steven Blankaart: *The Physical Dictionary*, London (Crouch and Sprint) ⁴1702, S. 302.

11 *The Whole Works of that Excellent Practical Physician, Dr. Thomas Sydenham*, London (Wellington) ³1701, S. 85.

12 Lewis Mansey: *The Practical Physician; or, Medical Instructor*, London (Stratford) 1800, S. 14. Siehe auch *The Edinburgh Practice of Physic and Surgery*, London (Kearsley), 1800 über die »Sto-ckung« des Blutes bei starker Skorbut, wodurch »dessen Krisis zerstört« wird (S. 514).

13 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig und Winterthur (Weidmann u. a.) 1775, Bd. 1, (Nachdruck Leipzig 1969), S. 13.

auf ihm unbekannte Andere folglich vermöge seiner physiognomischen Empfindungen oder Urteile.¹⁴

So verstanden ist Physiognomie impressionistisch – ein Gefühl, das auf irgendeine Weise den Status eines Urteils erlangt. In der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts war die unwillkürliche physiognomische Empfindung ein verbreitetes literarisches Mittel, mit der eine literarische Figur oder ein Erzähler den Anspruch auf besondere Charakterkenntnis erhebt. So schreibt z. B. Oliver Goldsmith, dass er es beim ersten Anblick des Präsidenten des Clubs »Choice of Spirits« nicht vermeiden konnte, unter »Einsatz all meiner physiognomischen Fähigkeiten« die »Überlegenheit seiner Begabung« zu erkennen.¹⁵ In der literarischen Praxis wird dieses Wahrnehmungs- und Urteilsvermögen im Allgemeinen als verlässlich betrachtet – es sei denn, die Fähigkeit des Subjekts zu täuschen ist größer als die Schärfe des Blicks seitens des Beobachters. Beispiele dafür finden sich in der britischen Belletristik, und zwar ohne Bezugnahme auf die systematische Physiognomie, nahezu überall. Als etwa der wahre Charakter von »Sir Peter Rueful« in Anne Dawes Briefroman *The Younger Sister* aus dem Jahre 1770 zum Vorschein kommt, drückt eine Briefeschreiberin ihrer Freundin gegenüber das Bedenken aus, deren »physiognomische Befähigungen« – d. h. deren Argwohn und Befürchtungen erweckende Eindrücke – »werden sich wohl bewahrheiten«.¹⁶

Durch semantische Einengung oder eine Art metonymischer Destillation werden sowohl der [englischsprachige] Terminus ›physiognomy‹ als auch dessen vertraute, zumeist scherzhafte Abkürzung ›phiz‹ zu Bezeichnungen des Gesichtes selbst, zuerst als eines Ortes der Enthüllung. Ein Beispiel dafür sind Thomas Blackwells *Letters concerning Mythology* aus dem Jahre 1748. Dort erkennt eine Person, die sich als Laie mit dem Lesen von Gesichtern beschäftigt, im »verbitterten, verschorften Antlitz« eines Edelmanns dessen endgültigen Verfall. »Ein alter, ausgelaufter, wehleidiger Dandy!«, ruft er. »Es ist ein Jammer! Ein im höchsten Maße abstoßendes Gesicht [Phiz]. Ich hätte dich zeichnen und ein *Memento mori* in St. J[ames] aufstellen sollen.«¹⁷ Obwohl Literaturhistoriker gelegentlich versucht haben, Termini dieser Art verschiedenen Autoritäten auf dem Gebiet der Physiognomik zuzuschreiben, ist deren Nutzung doch so verbreitet, dass man von einem sprichwörtlichen, nicht notwendigerweise an ein System gebundenen Gebrauch sprechen muss. Noch später kommt es dann zur letztgültigen semantischen Erweiterung – ›phiz‹ meint schließlich einfach ein Gesicht und nichts weiter.

Die sprichwörtliche Funktion des Wortes ›physiognomy‹ demonstriert den Charakter des physiognomischen Prozesses als eines Stereotyps so eindrucksvoll, dass

14 *Medical and philosophical commentaries. By a society in Edinburgh*, London (Murray et al.) 1776, Bd. 4, S. 22.

15 Oliver Goldsmith: *Essays by Mr. Goldsmith*, London (Griffin) 1765, S. 18.

16 [Ann Dawe]: *The Younger Sister*, London (Lowndes) 1770), Bd. 1, 424.

17 Thomas Blackwell: *Letters concerning mythology*, London 1748, S. 19.

Humanphysiologen und Verhaltensforscher untersucht haben, wie das Grundprinzip der Korrespondenz zwischen Körper und Geist (oder Seele oder Gefühl) mit den neuen anatomischen Entdeckungen in Einklang gebracht werden kann. Der französische Historiker und Autor physiognomischer Texte Jacques Perneti zum Beispiel sieht in der gründlichen anatomischen Kenntnis die Basis der physiognomischen Diagnose.

Wir Physiognomiker haben schon vom ersten Blick an eine intellektuelle Sicht auf die verborgenen Antriebsfedern, durch die sie [die äußeren Merkmale] erzeugt werden, obwohl diese Federn unseren Augen unzugänglich sind. Das sichere und allgemeine Wissen um die inneren Körperteile ermöglicht das von äußeren Merkmalen ausgehende Urteil über das Innere.¹⁸

Das sichere Wissen, dass er als die Basis physiognomischer Einsichten beanspruchte, war der konkrete, handfeste Corpus physiologischer Daten, der über Jahrzehnte anatomischer Dissektion, Illustration und Publikation hinweg aufgebaut worden war. Perneti hatte etwas von einer Janusfigur. Einerseits reklamiert er die Vorzugswürdigkeit moderner empirischer Wissenschaft und verteidigte andererseits den rationalen Ursprung der »sinnwidrigsten Wissenschaften« – Astrologie ist ihm nur ein »Missbrauch der Astronomie«. Er behauptet somit, okkulte Versionen der Physiognomie würden dem Missbrauch der unwillkürlichen und angemessenen Korrelation von mentalen Prozessen und körperlichem Ausdruck entstammen.¹⁹

Der für das physiognomische Denken in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einflussreichste britische Anatom ist James Parsons, dessen *Crownian Lectures on Muscular Motion* aus dem Jahre 1746 von der Royal Society als *Human Physiognomy Explained* veröffentlicht wurden. Parsons hat die Absicht, die »Auswirkungen der Muskeltätigkeit auf den Gesichtsausdruck als den Maßstab der Physiognomie aufzuweisen und zu erläutern.«²⁰ Er untersucht jene Muskulatur, die dazu dient, »die Gesichtshaut zu formen und zu bewegen oder die Mimik zu ändern« (Parsons, 3). Er berichtet bis ins kleinste Detail gehend, wie bestimmte Muskeln vertraute Änderungen des Gesichtsausdrucks bewirken. Der Occipito Frontalis-Muskel zum Beispiel glättete die Stirn. Wirke er allerdings »kräftiger, so runzelt sich die Stirnhaut zwischen den Augenbrauen. Das geschieht, wenn wir einen finsternen Blick werfen oder die Augenbrauen zusammenziehen« – was dem Muskel den bekannten Namen

18 Jacques Perneti: *Philosophical Letters upon Physiognomies. To which are added, Dissertations on the Inequality of Souls, Philanthropy, and Misfortunes*, London, (Griffiths, Meyer, Payne and Bouquet) 1751, S. 99. Eine Übersetzung der *Lettres philosophiques sur les physiognomies* La Haye (Neaulme) 1746.

19 Ebd., S. 36 f.

20 James Parsons: *Human Physiognomy* (Anm. 1), S. v. Weitere Nachweise im Text. Zu Parsons Einfluss, insbesondere auf Buffon, vgl. Melissa Percival: *The Appearance of Character: Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France*, Leeds (Maney) 1999, S. 33–35.

»the Corrugator« verschafft habe (Parsons, 7, 9).²¹ Parsons fährt fort und demonstriert die Muskelmechanik sowohl für die Aufrechterhaltung der »Symmetrie des Gesichtsausdrucks« im Zustand ausgeglichener »Verfassung« als auch für den Ausdruck der »Leidenschaften der Freude, der Trauer, der Wut, der Bosheit und anderer, welche der Geist einzuflüstern geneigt ist« (Parsons, 32). Nach einem kurzen Überblick über die Geschichte der Physiognomie und der physiognomischen Anatomie bis zu seiner Zeit diskutiert er die in Illustrationen festgehaltenen Expressionen, verbindet diese mit buchstäblichen Beschreibungen und versieht dies mit Erläuterungen der Muskelbewegungen, welche die jeweiligen Anzeichen der Leidenschaft hervorrufen. Parsons Physiologie begnügt sich mit der Aufzeichnung dieser Bewegungen, ohne die Vorgänge anzusprechen, durch welche die Muskulatur in Bewegung gesetzt wird. Etwa dreißig Jahre später, in der ersten britischen Erwähnung des Werkes von Lavater, konzediert ein gewisser Dr. Marcard, Parsons Physiognomie der Muskeln sei »das Beste« seit Aristoteles gewesen, betont aber zugleich, Parsons habe seine Untersuchungen »auf die Bewegungen der Muskeln« beschränkt sowie »auf die Wirkungen, welche diese auf den Gesichtsausdruck haben«. Somit liefere er »nur eine Physiognomie der Leidenschaften«.²²

Andere Ansätze skizzierten Kausalerklärungen der Muskeltätigkeit wie auch ihrer Wirkungen. Das Werk des Schweizer Anatomen Albrecht von Haller (1708–1777) kann als eine solche Vereinigung von mechanischer Physiologie und Physiognomie verstanden werden. Die durch äußere Gegenstände verursachten Sinnesreize treffen oder berühren, so Haller, das »Mark des zarten, breyigten Nervens«, bringen »irgend eine Veränderung durch die Nervengeister zu der Stelle des Hirns [...], an welcher die Fibern des erschütterten Nervens ihren ersten Ursprung nahmen«.²³ Von diesem Konzept der Stimulus-Übertragung ausgehend entwickelt sich dann eine physische Theorie der somatischen Ursachen und Wirkungen von Leidenschaften:

Von den Ursachen, von denen die Glückseligkeit unserer Seele entweder vermehrt, oder vermindert wird, kommen einige vom Körper, und sind blos mechanische. Unter diese gehört der Schmerz, eine traurige Empfindung, wovon eine jede zu starke Empfindung im Nerven der Grund zu seyn scheint; und die Wollust, in der der Nerve über das Gewöhnliche gereizt wird, aber mäßig. Ein Jucken gränzt an die Wollust, und in beiden wird der Zufluß des Bluts nach dem Theil vermehrt, in welchem entweder eine Wollust (angenehmes Gefühl) oder ein Kitzel vernommen wird; doch geht sie bei der Vermehrung in einen Schmerz, oder in eine zu starke Empfindung eines Nerven über. Die Beängstigung kommt vom Blut, welches mit Beschwerlichkeit durch die Lunge strömt.²⁴

21 »Corrugator« von »to corrugate«, d. h. runzeln, runz(e)lig werden [Anm. d. Übers.].

22 *Medical and philosophical commentaries* (Anm. 14), S. 24.

23 *Albert's von Haller Grundriss der Physiologie für Vorlesungen* (lat. als *Primae lineae physiologiae* 1747), mit den Verbesserungen von Wisberg, Sömmerring und Meckel; umgearbeitet v. D. Heinrich Maria von Leveling, Erlangen (Heyder)⁴1822, Bd. 2, S. 261.

24 Ebd., S. 277 f.

Die mit Zorn verbundenen »Leidenschaften der Seele« verursachten Herzklopfen, steigerten Herzfrequenz wie Muskelspannung und führten zu einem heilenden Ausstoß von Gallenflüssigkeit. Kummer schwäche die Nerven, reduziere den Puls, mache den Appetit zunichte und verursache den Stillstand und die Erkrankung des Ernährungssystems. Die Leidenschaften bewirkten im Geist physische Änderungen, denn »nervigte Schließer« »[r]egieren« »die Gefäße«, die letztere »bisweilen« »an[ziehen]« und dadurch das Blut »beschleunigen«, sie aber »ein andresmal« »erschaffen« und »ihre Stärke« »brechen«. ²⁵ Der Umfang, in welchem diese »Nervenschlingen« ²⁶ den Blutfluss kontrollieren, hänge von der Feinheit und Empfindlichkeit der Nerven eines Individuums ab, wodurch sich die Reizbarkeit der Arterien bestimme. Der Blutfluss zu verschiedenen Organen und Körperregionen affiziere dementsprechend die Leidenschaften des Geistes. Letzterer arbeite natürlich am Besten im Zustand der Ausgeglichenheit: »Die Richtigkeit der Beurteilungskraft hängt von einer guten Beschaffenheit des Hirns ab.« Bestimmte systemische Funktionsstörungen – »wird es gedrückt, gereizt, vom Blut erschöpft« – veränderten den »Bau des Hirns« und brächten alle rationale Hirntätigkeit zum Erliegen. ²⁷ Damit ist auch gesagt, dass ein exzessives Übermaß an Leidenschaft schädigend wirken kann.

Von Haller bemerkt, dass sich somatische Vorgänge, die durch die Leidenschaften des Geistes bewirkt sind, in der äußeren Erscheinung des Körpers manifestieren:

Auch darf man nicht verkennen, dass der Schöpfer den Leidenschaften des Gemüths ihre Kennzeichen zugeordnet hat, damit der Mensch nicht leicht im gesellschaftlichen Leben täuschen könne. Einige Kennzeichen, vorzüglich an der Stimme, im Gesicht, und an den Muskeln des Augs drücken die Leidenschaften des Gemüths so treu aus, daß sie sogar vom Mahler vorgestellt werden können [...] Von demjenigen Muskeln, die oft eine Handlung wiederholen, entstehen die Gesichtszüge (Physiognomie), so daß der Zustand des Gesichts beständig bleibt, der etwas von der Wirkung des Muskeln, die die Oberhand haben, zurückbehält. ²⁸

Von Hallers Beobachtung, dass die Physiognomie glücklicherweise den Tugenden einen Vorsprung vor den Lastern gewährt, ist eine typische Anerkennung des Ersten Bewegers, die allen aufrichtigen Naturphilosophen bei ihrer Suche nach zweiten Ursachen gemeinsam ist. Die Situation der Physiologie Mitte des 18. Jahrhunderts – mit von Haller studierten Boerhaave und Lipsius – ist in dieser Darstellung umstandslos greifbar. Hervorheben möchte ich von Hallers Anpassung der wissenschaftlichen Erklärung an bestimmte strukturierende Themen, die einer Tradition der Physiognomie zugehören, von der er sich stillschweigend distanziert. Seine Theorie geistiger Leidenschaften basiert auf einer Vorstellung von der Mäßigung konfligierender physiologischer Elemente. Obwohl der Funktionszusammenhang

25 Ebd., S. 276.

26 Ebd., S. 277.

27 Ebd., S. 269.

28 Ebd., S. 102.

nicht mehr in den Körpersäften gründet, scheinen doch bestimmte Ausdrücke solche Vorgänge erklären zu können, die ansonsten theoretisch schwer fassbar wären – wie etwa im Falle der Rede von den Veränderungen im Hirn beförderten »Nervengeistern«. Sie scheinen Nachlass-Termini gleichzukommen.

Ein weiterer Versuch, den Begriff des Gleichgewichts physiologischer Komponenten in eine mechanistische Physiologie einzubinden, findet sich im ersten von Jean Paul Marat veröffentlichten Werk, der 1775 erschienenen Schrift *Über den Menschen oder über die Prinzipien und Gesetze des Einflusses der Seele auf den Körper und des Körpers auf die Seele*. Marat erklärt, die Leidenschaften »erzeugen alle eigentümlichen Wirkungen auf unseren Körper, und sie machen sich dort für den aufgeklärten Beobachter stets durch einige Zeichen bemerkbar, aber nirgends zeichnen sie sich mit solcher Energie ab wie im Gesicht«. Für Marat ist das Gesicht »ein[] lebendige[s] Bild, das jede Regung der Seele kraftvoll und rein wiedergibt«. ²⁹ Miteinander verbundene Gesichtsmuskeln »bringen jeden Ausdruck der Physiognomie zustande und zeigen jede Rührung der Seele. Im Ruhezustand drücken sie die Gelassenheit der Seele aus, mit ihren verschiedenen Bewegungen aber die verschiedenen Seelenregungen.« ³⁰ Bei ein und derselben Leidenschaft zögen sich die Muskeln immer auf dieselbe Weise zusammen, die Muskelreaktionen auf sich ändernde Gefühle seien flüchtig. Wenn sich jedoch die Seele »gewohnheitsgemäß ein und derselben Leidenschaft hingibt, bilden diese Züge eine bleibende Falte, und diese Falte wird charakteristisch für die Physiognomie«. Marat postuliert so etwas wie eine hydraulische Nervenphysiologie – d. h. eine Konzeption der Bewegung und Zirkulation des »Nervensafts«.

Der Verstand beeinflusst den Körper immer mit demselben Mechanismus wie die Empfindungsfähigkeit, immer durch einen Anstoß, der sich dem Nervensaft mitteilt. Wenn der Geist angespannt ist, drückt er diesen Saft kräftig in die Markkanäle der Muskeln, der Zwerchfellnervengeflechte und vor allem der Hirnhäute; er erhöht also die Spannkraft der Fasern. Diese gesteigerte Spannkraft bewirkt, daß unsere Gefäße lebhafter pulsieren, unsere Säfte fließen also stärker und kräftiger. ³¹

Im Zustand der Ruhe oder der tiefen Meditation sind die Zirkulation der Säfte und die Nervenanspannung dramatisch gesteigert, während »das Zusammenziehen der Nervenetze, welche die Blutgefäße umhüllen«, den Blutkreislauf aufhält. Das wiederum führe zum »Hitzeempfinden und [der] innere[n] Unruhe«, welche »tiefe Meditationen stets begleiten«. Wenn die Seele »mehr Flüssigkeit in unsere Fasern« treibe, mache sie diese, so erklärt Marat, empfindlicher und die Organe daher be-

29 Jean Paul Marat: *De l'homme, ou des principes et des loix d'influence de l'âme sur le corps et du corps sur l'âme* (1775), übers. als: *Über den Menschen oder über die Prinzipien und Gesetze des Einflusses der Seele auf den Körper und des Körpers auf die Seele*, Weinheim (VCH, Acta humaniora) 1992, S. 129.

30 Ebd.

31 Ebd.

reit, »sich beim leisesten Eindruck zusammenzuziehen. Auf diese Weise verstärkt die Einbildungskraft unsere Empfindungen.«³²

Bewegung ist, so Marat, der wesentliche Bestandteil des Charakterausdrucks. Deshalb seien die beweglicheren Teile des Gesichtes bedeutungsvoller – am wenigsten die Nase, am meisten die Lippen, der Mund, die Wangen, die Augenlider und die Augenbrauen. Am ausdrucksvollsten von allen seien jedoch die Augen. Sie registrierten die Gefühle und Stimmungen der Seele auf überzeugendste Weise und enthielten »durch ausgeprägte Merkmale die geheimsten Regungen der Seele.«³³

Da das Auge von zahlreichen Nerven gebildet wird oder, besser gesagt, selbst nur ein großer entfalteter Nerv und reichlich mit Nervenflüssigkeit versorgt ist, muß diese Flüssigkeit die Eindrücke der Seele vor allem dorthin schaffen. Da es zudem sehr nahe am Gehirn liegt und im übrigen sehr durchsichtig ist, wird die Macht der Seele auch weniger abgeschwächt und tritt stärker hervor. Daß sich die Leidenschaften dann mit solcher Energie abzeichnen, ist also natürlich.³⁴

Marat bestimmt die individuelle Konstitution oder die Stimmung im Sinne eines Gleichgewichts der Körperfunktionen, insbesondere des normalen Kreislaufs der Säfte. Weil der einwandfreie Kreislauf »aus dem Gleichgewicht zwischen den Säften und den festen Bestandteilen herrührt«, könne dieses Gleichgewicht »in einer so komplizierten und zerbrechlichen Maschine wie der unseren« durch »Stöße[] der Körper ihrer Umgebung«, durch den »Eindruck der Flüssigkeiten, die sie von überallher durchdringen und die [...] fast immer ihrem zarten Wesen so wenig angemessen sind, recht leicht zerstört werden.«³⁵ Damit werde der Blutkreislauf erschwert, man verspüre »eine Art von Niedergeschlagenheit, von unbestimmtem Kummer«, Leiden, Schwäche, Schmerz. Man registriere in diesem Falle ein »Erregungsgefühl«, das »unter dem Namen *Unruhe* wohlbekannt ist.«³⁶

Obwohl das Gesicht also das Walten der Leidenschaften aufzuzeigen vermag, hatten doch die physiognomisch interessierten Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller der 18. Jahrhunderts wie ihre Vorgänger mit der Schwierigkeit zu kämpfen, eine präzise Diagnose zu erzielen. Der große Moralist und satirische Künstler William Hogarth (1697–1764) erkannte die Popularität des Spruchs »Das Gesicht ist ein Abbild der Seele«, schränkte jedoch warnend ein, dass man sich durchaus auf einige Eindrücke instinktartig verlassen könne, auf andere jedoch nicht. So sei ein wirklich übler Mensch mittels trügerischer Praktiken in der Lage, »seine Muskeln, indem er sie seinem Herzen zu widersprechen lehrt, so zu manipulieren, dass sein Gesichtsausdruck wenig über seine Absichten verrät«. Für gewöhnlich zeichneten, so Hogarth, die »natürlichen und ungekünstelten Bewegungen der Muskeln, ver-

32 Ebd., S. 129 f.

33 Ebd., S. 129.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 135 f.

36 Ebd., S. 136, Anm.

ursacht durch die Leidenschaften des Geistes«, jedem Mann bis zum Alter von 40 Jahren den Charakter ins Gesicht. Der beständig finstere Blick eines böartigen Menschen mache die Muskeln seiner Mundpartie zum Zeichen seiner boshaften Natur. Veränderungen dieser Art ließen sich aber durch »beständig gekünsteltes Lächeln« verhindern.³⁷ Zu Hogarths Zeit war die anatomische Grundlage seiner Beobachtung allgemein akzeptiert: Die Erregung der Nerven der Gesichtsmuskulatur erzeuge Kennzeichen des Charakters:

Es ist unbestreitbar, dass die häufige Wiederholung bestimmter Muskelbewegungen, die von bestimmten Leidenschaften oder seelischen Anlagen untrennbar sind, erkennbar Spuren hinterlassen, die hinreichend wahrnehmbar sind, um Gegenstand der Wissenschaft zu werden.³⁸

Diese Wissenschaft sollte das Arbeitsgebiet des Schweizer Geistlichen Johann Caspar Lavater (1741–1801) werden. Zu Lavaters Methode gehört eine komplexe Verbindung des Gesamtertrags der Geschichte der Physiognomie mit dem etwas dubiosen Anspruch, auf dem Feld der empirischen Forschung völlig von vorn beginnen zu wollen. Bezeichnenderweise greift auch er in seinen *Physiognomischen Fragmenten* die Nachlass-Termini auf. Die Gedankenverknüpfungen, welche diese Termini mit der alten Physiologie verbinden, werden von ihm bezeichnenderweise weder gebilligt noch preisgegeben. Lavater möchte das Mischungsverhältnis affektiver Komponenten im menschlichen Verhalten untersuchen. Er stellt klar, was von einem Künstler verlangt ist, damit dessen Zeichnungen für eine physiognomische Untersuchung dienlich sind – dieselben Erfordernisse wie für einen praktizierenden Physiognomen. Er solle gründliche Kenntnisse der Anatomie und Physiologie sowie

das höchste Ideal eines vollkommenen menschlichen Körpers wohl inne haben; nicht nur, um jede Unregelmäßigkeit, so wohl in den festen als in den muskulösen Theilen, sogleich zu bemerken, sondern auch um alle diese Theile sogleich nennen zu können, und also in seiner physiognomischen Sprache fest zu seyn. Eben so unentbehrlich ist ihm die Physiologie oder die Lehre von der Vollkommenheit des menschlichen gesunden Körpers. Er muß ferner die Temperamente genau kennen, nicht nur die äußerlich durch die verschiedenen Blutmischungen bestimmten Farben des Körpers, sein Air und s. s. sondern auch die Bestandtheile des Geblütes, und die verschieden Proportion derselben [...] wissen.³⁹

Temperament gründe in einem Gleichgewicht der verschiedenen Bestandteile des Blutes und der »äußerlichen Zeichen der Beschaffenheit des ganzen Nervensystems«. ⁴⁰ Lavaters Denken ist stark geprägt durch die mit dem Terminus »Krisis« verbundene Idee. Allerdings bemerkt er einschränkend, er könne die Arbeiten früherer Autoren über die Temperamente – Haller, Zimmermann, Kaempf, Oberreit und eine »Menge Vor- und Nachschreiber – von Aristoteles bis auf Huart, von

37 William Hogarth: *The Analysis of Beauty*, London (Reeves) 1753, S. 125 f.

38 *Medical and Philosophical Commentaries* (Anm. 14), S. 22.

39 Lavater: *Physiognomische Fragmente* (Anm. 13), S. 175 f.

40 Ebd.

Huart auf Böhme, von Böhme bis auf Lawatz«⁴¹ – in die eigene Untersuchung nicht mit einbeziehen. »Studiert habe ich diese Schriftsteller nicht«, konzediert er. Er habe »sie nicht erst selbst zu verstehen gesucht« oder deren Konzepte anhand seiner eignen Beobachtungen prüfen können, glaubt aber doch so viel zu wissen, dass »dieses Feld, so bearbeitet es scheinen mag, einer ganz neuen Umarbeitung äußerst bedarf.«⁴² Zu Beginn seiner Abhandlung über die Temperamente erklärt Lavater die traditionelle Beschreibung der vier Temperamente für skandalös, stellen sie die Vielfalt des menschlichen Charakters doch in Abrede. Ausgehend von der Vielgestaltigkeit der menschlichen Körper und Gesichtszüge – die »auf eine bestimmte Weise aus verschiedenen gleichartigen und ungleichartigen Ingredienzien zusammengesetzt«⁴³ seien – behauptet Lavater, die Leugnung der Mannigfaltigkeit sei eine Nichtanerkennung der Schicksalsfügung individueller Schöpfung. Unter Verwendung einer pharmazeutischen Metapher erklärt er, dass sich für jedes Individuum

eine eigene Mischungsformel, ein besonderes Rezept finden ließe – wodurch der Grad seines Lebens, die Art seiner Empfindlichkeit, Wirksamkeit bestimmt wird; – daß mithin jeder Körper sein eigenes individuelles Temperament, oder einen eigenen Grad der Reizbarkeit habe [...].⁴⁴

Nachdem er aber die unendliche Variabilität des individuellen Temperaments festgestellt hat, kehrt er dann doch mit der Erklärung wieder zur Tradition zurück, dass »Feuchtigkeit und Trockenheit, Feurigkeit und Kälte« die »Haupteigenschaften der körperlichen Ingredienzen« sind, sei »eben so unläugbar«. Somit entstünden

gewiß wenigstens die vier Haupttemperamente [...], das cholerische, wo die Wärme, das phlegmatische, wo die Feuchtigkeit, das sanguinische, wo die Luft, das melancholische, wo die Erde die Oberhand hat [...].⁴⁵

In Verbindung mit der »Geblütsmasse« und dem »Nervensaft« würde eines der vier Temperamente dominieren oder wären alle so miteinander vermischt, dass es schwer einzuschätzen sei, welchem der größte Einfluss zukommt. Weitere Komplikationen entstünden, wenn durch die Kombinationen verschiedener Einflüsse eine »neue Kraft« entsteht, die sich von den sie konstituierenden Teilen unterscheidet – eine Kraft unbekannter Art, jedoch hinreichend anders, um das Gefühl zu erregen, dass »keine der gewöhnlichen Benennungen [...] auf diese prädominierende Kraft« passe.⁴⁶ Lavater geht dann dazu über, die Liste der natürlich aktiven »Haupt-

41 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig und Winterthur (Weidmann u. a.) 1778 (Nachdruck Leipzig 1969), Bd. 4, S. 343.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 344.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd.

eigenschaften der körperlichen Ingredienzen« um jene zu erweitern, welche zu neuen Arten von Temperamenten führen könnten – »Öl z. B., Quecksilber – Aether, die elektrische Materie, das magnetischen Fluidum. (Mayers Azidum pingue, Schmidt Frostmaterie, Blaks fixe Luft, des Abts Fontana Salpeterluft [...])« – all diese könnten sich zu verschiedenartigsten Varianten des erdigen Temperaments mischen. Um diese Vielfalt hervorzuheben, führt Lavater einige Mischungen des »Element[s] der Zähigkeit« auf – »die ölichte, harzigte, gummichte, schleimichte, milchigte, gallertartige, butterigte oder fettige, käsigte, seifenhafte, wachsartige, kampherartige, zunderigte, phosphorische, hyphorische, schwefelichte, rußige, kohlichte«. ⁴⁷ Wir sehen: Die rhetorische Vervielfachung dient dazu, die übermäßige Vereinfachung und Ungenauigkeit der Grundkategorien des Temperaments zu betonen.

An deren Stelle beschreibt Lavater zuversichtlich einen »für richtige, auch medizinische Temperamentserkenntniß, [...] einfachern Weg«, welcher die strikt interne Analyse und Bestimmung »[g]ewissermaßen barometrisch oder thermometrisch« umgeht. ⁴⁸ Statt zu versuchen, die Temperamente in ihrem inneren Wirken zu erfassen, schlägt Lavater vor, deren »Reizbarkeit und Nichtreizbarkeit« zu messen, die sie in der Mischung bewirken. Dies gibt ihm die Möglichkeit, die vier traditionellen Temperamente in Begriffen der »Höhe, Tiefe, Weite und Nähe« neu zu fassen.

So ist das choleriche am reizbarsten in allen Arten von Höhe, ohne Gefahr zu scheuen – das furchtsamste melancholische hingegen reizbar in allen Arten von Tiefe, wo es nur sichern Grund finden oder vermuten kann; das sanguinische in allen Arten von Weite, bis zur Zerstreuung ins Unendliche; das phlegmatische weder in große Weite, noch Höhe, noch Tiefe reizbar, nur zu dem, was es in Ruhe bequem am nächsten erlangen kann, geht so der Nähe nach, glatten Wegs hin nach seinem kleinen oder mäßigen Horizont, keinen Schritt leicht weiter, in gleichgültigem Nichtachten alles übrigen, zur ökonomisch-epikurischen Gartenphilosophie noch am bequemsten. ⁴⁹

Lavater bestimmt Temperament als die »Nervenreizbarkeit des organischen Lebens«, welche eindeutige Gesichtszüge hervorbringe. Um das Temperament eines Menschen wirklich einschätzen zu können, müsse der Beobachter, so Lavater, zu unterscheiden lernen zwischen der »momentane[n] Spannung, und Reizbarkeit überhaupt, oder [der] Physiognomie und [dem] Pathos des Temperaments«. Eine ordnungsgemäße Diagnose des Temperaments erfolge durch Messung des Unterschieds zwischen dem »Umriss des ruhenden Körpers« und der Bewegung der ausdrucksverleihenden Merkmale und der »gegenwärtigen Beschaffenheit«. ⁵⁰ Das »Pathos des Temperaments« – eine von Lavaters eher dunkleren Bezeichnungen – meint offenbar die Art und Weise, auf welche körperliche »Beschaffenheit und

47 Ebd., S. 345.

48 Ebd., S. 345 f.

49 Ebd., S. 346.

50 Ebd., S. 348.

Form« Muskelbewegungen erzeugen oder die Auswirkung der Leidenschaft auf die »Bewegung der Muskeln«.

Lavaters geistreiche Erläuterungen sind aner kennenswert. Dennoch ist nicht umstandslos klar, in welcher Weise diese Darstellungen zu einer grundlegenden Revision der traditionellen Kategorien führen – wenn damit nicht sein beharrlicher Verweis auf ein Übermaß an Variabilität gemeint sein sollte, dem er indes nicht weiter nachgeht. Lavater hat stattdessen eine Reihe neuer Metaphern erfunden und – obwohl offensichtlich der Überzeugung, eine neue, umfassendere Definition geliefert zu haben – tatsächlich nur einen anderen Weg aufgezeigt, die gleichen Prozesse darzustellen. Es ist deshalb auch charakteristisch, dass er seine Abhandlung mit einer Reihe praktischer Fragen beschließt, die noch der Beantwortung harren – »Welche Temperamente schicken sich zur Freundschaft?«⁵¹ u.s.w.

Wir können somit erkennen, dass die Wiederkehr von Nachlass-Termini dazu führt, dass die Forderungen nach einer neuen empirischen Physiognomie und die traditionsgeprägte Sprache der praktischen Diagnostik einander ausschließen. Wenn die humoralphysiologischen Begriffe des Verhaltens und der Verhaltenslenkung genutzt werden, nachdem die alte Physiologie längst aufgegeben worden war, so weist dies oftmals auf einen semantischen Wandel hin: Ein Persönlichkeitszug – der sanguinische oder melancholische Charakter – bleibt ein praktikables Konzept auch dann, wenn er die ursprüngliche Eigenschaft kausaler Erklärung nicht mehr besitzt. Der Physiognomie scheint stillschweigend der Grundsatz zu unterliegen, dass die wesentlichen Charakterzüge einer Person nicht von äußeren Umständen abhängen, dass sie innerlich bestehen, ja angeboren sind.⁵² An manchen Stellen neigt Lavater aber offensichtlich zu Zweideutigkeit und Unklarheit – etwa wenn er zwischen den ursprünglichen Bedeutungen der Termini und dem Anspruch schwankt, aus diesen etwas Neues zu gestalten. Und schließlich kann man diesen geschichtlichen Fortschritt auch als einen Versuch werten, die Physiognomie – als Wissenschaft verstanden – von ihren vergangenen Torheiten zu befreien. Dies geschieht, indem man eine neue Terminologie entwickelt, die in lockerer Verbindung zu früheren, zugleich aber auch (mittels begrifflicher Neubelegung) zu neuerdings relevanten und aufklärungskompatiblen Bestimmungen des menschlichen Charakters steht.

Aus dem Englischen von Veit Friemert

51 Ebd., S. 357.

52 Zum Einfluss dieser in die griechische Antike zurückreichenden Präsupposition auf die Geschichte der modernen Psychologie vgl. Jonah Lehrer: »Don't! The secret of self-control«, in: *The New Yorker*, May 8, 2009, S. 28.

MELISSA PERCIVAL

Weniger ist mehr: Das Imaginieren des Gesichts im 18. Jahrhundert

Das vorherrschende physiognomische Modell im 18. Jahrhundert war, mit Norman Bryson zu sprechen, der Le Brun'sche »lesbare Körper« (legible body).¹ In seiner Vorlesung über den Ausdruck, die er 1668 an der Pariser Akademie für Malerei und Bildhauerei hielt, formulierte Charles Le Brun ein Schema für die Darstellung von Leidenschaften mit Hilfe deutlich skizzierter Bewegungen des Gesichts (Abb. 1).² Der menschliche Körper und besonders das Gesicht wurden im Sinne einer umfassenden Sprache, eines universellen Systems von Merkmalen begriffen, die vom Künstler wahrheitsgetreu wiedergegeben und vom Betrachter mühelos entschlüsselt werden konnten. Die Abbildungen, die Le Bruns Vorlesung begleiteten und die sich durch eine markante Linienführung auszeichneten, wurden noch über ein Jahrhundert lang in Zeichenanleitungen abgedruckt.³ Obwohl Le Bruns System primär für die Historienmalerei gedacht war, fanden seine Vorbilder für die Darstellung der Mimik auch Eingang in die Porträt- und Genremalerei.

Die Auffassung, dass die Leidenschaften ausdrücklich und unzweideutig dargestellt werden sollten, war im 18. Jahrhundert in den bildenden und darstellenden Künsten weit verbreitet. So präsentierte etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, der »Premier peintre« König Ludwig des XV. Carle Van Loo das trauernde Antlitz des Agamemnons in seinem Bild *Le sacrifice d'Iphigénie* (Die Opferung Iphigenies, Potsdam, Neues Palais) völlig unverhohlen. Damit trat er in einen offenen Gegensatz zu dem klassischen Maler Timanthes, der Agamemnons Gesicht verhüllt hatte. Traditionell bewunderte man die Geste des Timanthes« aufgrund ihrer exemplarischen Schicklichkeit, da sie die potenzielle Hässlichkeit der offen dargestellten Emotion umging und es stattdessen der Fantasie der Betrachter überließ, sich das Entsetzen eines Vaters vorzustellen, der sich anschickt, seine Tochter zu opfern. Doch Van Loos Abweichung von der Tradition wurde als meisterhafte Beherrschung mimischer Beredsamkeit gefeiert. Ihm wurde das Lob des selbsternannten Sprechers der Mimik, des Comte de Caylus zuteil, der die Darstellung des Agamemnons mit den Worten kommentierte: »l'artiste n'a rien caché de sa douleur;

1 Norman Bryson: *Word and Image: French Painting in the Ancien Régime*, Cambridge (Cambridge UP) 1981.

2 Vgl. Jennifer Montagu: *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, New Haven/London (Yale UP) 1994.

3 Thomas Kirchner: *L'Expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz (von Zabern) 1991.

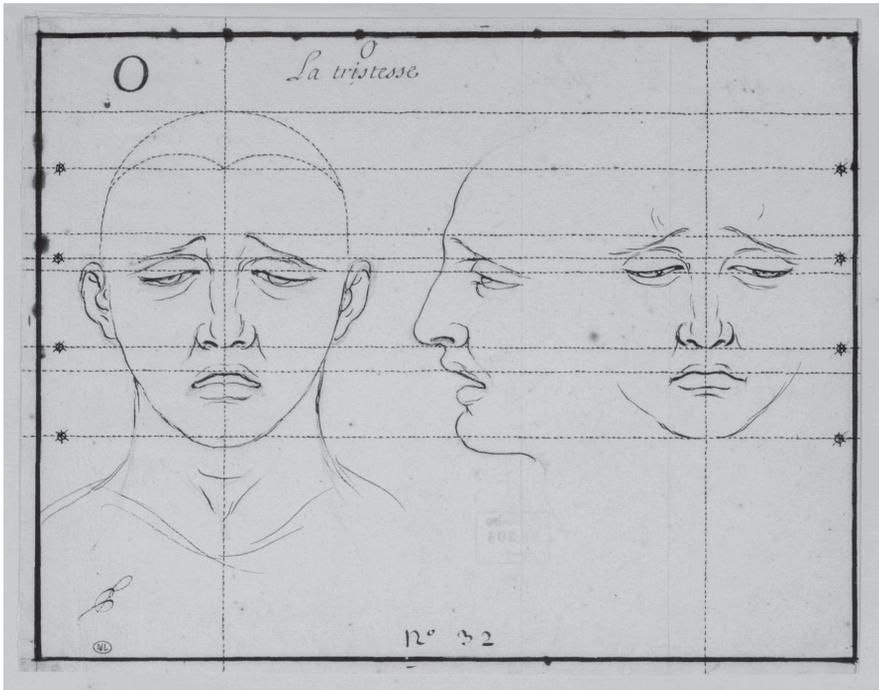


Abb. 1: Charles Le Brun: La Tristesse (Die Traurigkeit), Musée du Louvre, Paris

elle est empreinte sur tous les traits de son visage; on lit dans ses yeux tout l'abattement de son âme«. ⁴

Dieser Aufsatz zeichnet einen weniger offenkundigen, aber nichtsdestotrotz bedeutsamen physiognomischen Weg durch das Denken, die Kunst und die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Charakteristischerweise geht die Praxis der Physiognomie mit deutlichen Linien, Markierungen und Figuren einher und verheißt so etwas wie ein System, Entzifferbarkeit und Universalität. In dieser Hinsicht ist Le Brun's ›Grammatik des Gesichts‹ exemplarisch. Doch hier werde ich mein Augenmerk auf Situationen und Gemälde richten, in denen die physiognomische Information partiell, mangelhaft, vage oder doppeldeutig ist. Oberflächlich betrachtet sind derartige Szenarien das Gegenteil der Le Brun'schen Lesbarkeit und dem ordnungsbewussten Physiognomiker damit ein Gräuel. Doch ich werde im Folgenden deutlich machen, dass diese piktoralen Lücken und Fehlstellen Bedeutung keineswegs negieren, sondern die Imagination des Betrachters vielmehr anregen und ihn emotional einbeziehen. Es gilt, einen physiognomischen Prozess des Entschlüsselns und Analysierens

⁴ *Description d'un Tableau représentant Le Sacrifice d'Iphigénie peint par M. Carle Van Loo*, Paris 1757, S. 16: »Der Künstler hat nichts von seinem Schmerz verborgen. Er ist allen Zügen seines Gesichts eingeschrieben, und man liest in seinen Augen die Niedergeschlagenheit seiner Seele.«

zu untersuchen, der sich etwas von dem Le Brun'schen Modell unterscheidet, gleichwohl aber auf körperlicher Expressivität beruht. Außerdem werde ich die These vertreten, dass die hier identifizierten Tendenzen in der Malerei sich im Einklang mit kognitiven Prozessen und Betrachtungsweisen jener Zeit befinden.

In seinem einflussreichen, 1960 erstmals veröffentlichten Buch *Art and Illusion* prägte Ernst Gombrich den Begriff »der Anteil des Betrachters« (the beholder's share).⁵ Damit bezeichnete er die Tatsache, dass der Betrachter etwas zur Bedeutung von Kunst beiträgt. Heute würden wir wohl eher den analogen Begriff »interaktiv« verwenden, um diesen Prozess der Zuschauerbeteiligung zu beschreiben. Gombrich vertritt die Ansicht, so wie unser Gehirn unweigerlich darauf programmiert sei, zufällige Dinge wie Wolken oder Tintenkleckse mit Botschaften aufzuladen, könnten wir auch nicht umhin, die verschiedenen Elemente eines Bildes zu einer Einheit zusammenzufassen, um einen Sinn darin zu erkennen. Unter Berufung auf »die Macht unbestimmter Formen« (the power of indeterminate forms)⁶ erläutert Gombrich verschiedene Verfahren, die Künstler anwenden, um der Imagination des Betrachters genügend Spielraum zu lassen.

In Gombrichs Darstellung werden zwei Ideen miteinander vermengt, die ich hier voneinander unterscheiden möchte. Einerseits, so seine These, benutzen Künstler eine Art Abkürzung oder Stenografie, die die vorhandene Botschaft in Wirklichkeit verstärkt. Die von ihm herangezogenen Beispiele sind chinesische Kunst und Cartoons, die dadurch, dass sie Details auslassen, »Ausdruck durch Abwesenheit« (expression through absence)⁷ erzielen. Das ist das, was Le Bruns Grammatik der Mimik zu Grunde liegt: eine Konzentration des Gesichts auf seine wesentlichen Züge oder einen »Nullpunkt des Gesichts« (degré zéro du visage), wie Hubert Damisch in Anspielung auf Roland Barthes schreibt.⁸ Auf ähnliche Weise reduziert auch Johann Caspar Lavater mittels des Schattenrisses das Gesicht auf seine, wie er meinte, maßgeblichen und aussagekräftigsten Teile, also die dauerhaften Knochenstrukturen von Stirn, Nase und Kinn. Doch in seinem Essay bringt Gombrich zudem noch eine etwas andere Möglichkeit ins Spiel, nämlich die Auslassung oder sogar Fälschung von Details durch den Künstler, die dem Betrachter keine Abkürzung auf dem Weg zur Bedeutung bietet, sondern ein herausforderndes Spiel von Möglichkeiten. Dieser zweiten Idee möchte ich hier nachgehen.

Leonardo Da Vincis Verwendung des *sfumato* ist ein bekanntes Beispiel für die Auslassung von Details. Das Antlitz der *Mona Lisa* (Paris, Louvre) ist zwar nahsichtig gegeben, doch um die Mundpartie und links und rechts der Augen bewusst abgeschattet, woraus das berühmt-berüchtigte »Mona Lisa-Lächeln« resultiert. Leonardo umging damit auf raffinierte Weise das Problem der Darstellung eines lächelnden Gesichtes, ohne dass dieses Falten wirft, vor allem um die Augen herum.

5 E. H. Gombrich: *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1959), New York (Pantheon) 1960.

6 Ebd., S. 211.

7 Ebd., S. 208–210.

8 Hubert Damisch: »L'Alphabet des masques«, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 21 (1980), S. 93–131.

Doch als Folge seiner Ungenauigkeit lässt sich schwer sagen, was die Mona Lisa denkt oder fühlt. Der Betrachter wird von ihrer Rätselhaftigkeit angezogen und eingeladen, eine breite Palette von Deutungsmöglichkeiten in Erwägung zu ziehen. Wie ›zugänglich‹ ist die Porträtierte? Freut sie sich oder ist sie verstimmt darüber, einer derart genauen Betrachtung unterzogen zu werden?

Frans Hals' *Lächender Kavalier* (London, Wallace Collection, Abb. 2) ist eher ein Fall von ›Verfälschung‹, oder zumindest bedient sich der Künstler hier eines optischen Tricks, um die Imagination des Betrachters anzuregen. Wie Leonardo erprobt auch Hals eine Möglichkeit, ein Lächeln darzustellen, ohne einzelne Partien des Gesichts mit Falten versehen zu müssen. Der prächtige gekrümmte Schnurrbart des Mannes wirkt wie ein breites Grinsen, und sein farbenprächtiges Kostüm und seine strahlenden Augen steigern diese Wirkung noch. Doch bei näherem Hinsehen haben die Lippen des Mannes etwas Feixendes, vielleicht sogar Höhnisches, ein Eindruck, der durch den leicht erhöhten Betrachterstandpunkt der Figur noch unterstrichen wird. Als Beobachter müssen wir gewissermaßen zweimal hinsehen: Haben wir das Bild korrekt gelesen? Wie Leonardo bei der Mona Lisa gelingt es auch Hals, den Prozess des Betrachtens zu verlangsamen, indem er den Betrachter zwingt, sich auf die Figur auf der Leinwand einzulassen und aufmerksamer hinzusehen als bei einem Motiv, das sich auf konventionellere Weise erklären lässt.

Wie die beiden oben angeführten Beispiele zeigen, spielt Kunst, die dem Betrachter einen gewissen Spielraum lässt, eine Rolle in unterschiedlichen historischen Perioden. Doch ich möchte hier die These vertreten, dass es im 18. Jahrhundert eine Häufung von Ereignissen gab, eine verblüffende Verbindung von physiognomischem Denken, Ästhetik und Malpraxis, die der Einbeziehung der Imagination des Betrachters Vorschub leistete. Wie ich bei anderer Gelegenheit gezeigt habe, erfolgte in dieser Periode eine Neuorientierung der Physiognomie, weg von der Renaissance-Kosmologie und hin zu einer Sicht des Menschen als autonomes Wesen.⁹ Entsprechungen zwischen Körper und Charakter galten nicht mehr als vorherbestimmt, und man war auch nicht mehr der Auffassung, natürliche Formen wie Flora oder Fauna oder die Konfiguration von Planeten seien Begleit- oder Folgeerscheinungen des menschlichen Körpers. Die Physiognomie verlor gegenüber früher zwar an Unzweideutigkeit, doch hatte dies potenziell befreiende Auswirkungen. Die Vorstellung, der Charakter eines Menschen sei angeboren, verblasste in dem Maße, in dem Menschen die Fähigkeit zugeschrieben wurde, ihre eigene, innere und äußere Identität zu konstruieren. Nicht zufällig trat die Pathognomie im physiognomischen Diskurs jener Zeit in den Vordergrund, da der Einzelne größere Kontrolle über den sich bewegenden Körper ausübt als über seine ruhenden Teile. In der Zwischenzeit versuchten die Physiognomiker, die über einen natürlichen Instinkt statt über Spezialwerkzeuge verfügten, auf der Basis des jeweiligen Falls zu induktiven Urteilen zu gelangen. Ihre Aufgabe bestand nicht mehr darin, eine bereits vorhandene Bedeutung in der Natur aufzudecken, sondern

⁹ Melissa Percival: *The Appearance of Character: Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France*, Leeds (Maney for the Modern Humanities Research Association) 1999.

Abb. 2: Frans Hals: The Laughing Cavalier (Lachender Kavalier), London, Wallace Collection



vielmehr durch die intensive Interaktion mit dem jeweiligen Sujet Bedeutung zu erzeugen. Diese neue ›aufgeklärte Physiognomik‹ wird am umfassendsten in einer Veröffentlichung von 1747 beschrieben, den *Lettres philosophiques sur les physionomies*, die meist Jacques Pernetti zugeschrieben werden, aber wahrscheinlich eher das Werk Guillaume-Hyacinthe Bougeants sind.¹⁰

Die radikale Veränderung in der Methode und im Zweck der Physiognomie wurde durch das neueste philosophische Denken untermauert. Etienne Bonnot de Condillac, der Vertreter eines radikalen Empirismus in Frankreich, machte sich in seinem *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) Gedanken darüber, wie Menschen Gesichter lesen:

On ne peut, par exemple, fréquenter les hommes, qu'on ne lie insensiblement les idées de certains tours d'esprit et de certains caractères avec les figures qui se remarquent davantage. Voilà pourquoi les personnes qui ont de la physionomie nous plaisent ou nous déplaisent plus que les autres: car la physionomie n'est qu'un assemblage de traits auxquels nous avons lié des idées, qui ne se réveillent point sans être accompagnées d'agrément ou de dégoût. Il ne faut pas s'étonner si nous sommes portés à juger les autres d'après leur physionomie et si, quelquefois, nous sentons pour eux au premier abord de l'éloignement ou de l'inclination.¹¹

10 Vgl. Geraldine Sheridan: »Les Amusements d'un jésuite: Père Bougeant, Physiognomy and Sensualist Theories«, in: *Australian Journal of French Studies*, 30 (1993), S. 292–310.

11 Etienne Bonnot de Condillac: *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris (Colin), 1924, S. 53: »Man kann beispielsweise keinen Umgang mit Menschen haben, ohne unmerklich die Ideen bestimmter Denkungsarten und bestimmter Charaktere mit den Gesichtern in Verbindung

Der Schwerpunkt dieser Beschreibung liegt nicht auf der genau in Augenschein genommenen Person, sondern auf dem mentalen Prozess des Betrachters. Im vollen Bewusstsein des mit dem menschlichen Antlitz verbundenen Assoziationsvermögens, erläutert Condillac, dass die Begegnungen von heute unweigerlich von den Erfahrungen der Vergangenheit geprägt sind. Wir fühlen uns zu Menschen hingezogen, deren Gesichtszüge uns an Personen erinnern, die wir zu einem früheren Zeitpunkt getroffen und gemocht haben. Umgekehrt fühlen wir uns von Gesichtern abgestoßen, die uns an unangenehme Personen aus unserer Vergangenheit erinnern. Er nennt das Beispiel Descartes, der sich angeblich von Menschen angezogen fühlte, die schielten, da seine erste Liebe diesen physischen Makel besessen hatte. In Anbetracht des Misstrauens, das Descartes in seinen philosophischen Schriften gegenüber den Sinnen äußert, ist dieser Kommentar ironisch zu verstehen. Ja mehr noch, im Gegensatz zur cartesischen Argumentation scheint Condillac ein empirisches Modell physiognomischen Denkens vorzuschlagen. Er impliziert, das Gesicht habe keine apriorische Bedeutung und alles hänge von der Interpretation des Betrachters ab. Das Gesicht lesen impliziert, etwas in das Gesicht hineinlesen, ein Prozess, der auf einer Kombination von Erinnerung, Gefühl und Imagination beruht.

Die gerade beschriebene Veränderung im physiognomischen Denken fiel mit der Entstehung einer zuschauerbasierten Ästhetik im frühen 18. Jahrhundert zusammen.¹² Theoretiker wie der Abbé Du Bos interessierten sich mehr für die Wirkung, die das Kunstwerk auf den Betrachter ausübte, als für die dem Werk innewohnenden künstlerischen Eigenschaften. Diese neue Konzentration auf den Betrachter war Teil einer umfassenderen Debatte über ästhetische Urteile. Zuvor waren die selbsternannten Begutachter von Kunstwerken Eliten gewesen, entweder Künstler oder Aristokraten, denen ein angeborenes Gefühl für Finesse und guten Geschmack nachgesagt wurde. Doch durch Faktoren wie das Wachstum des Kunstmarktes und das Aufkommen öffentlicher Kunstausstellungen vergrößerte sich die Konsumentenbasis erheblich. Es führte aber auch zur Entwicklung von Spezialisten oder Connoisseurs, die das Kunsthandwerk selbst nicht ausübten und für die Autoren wie Roger de Piles und Jonathan Richardson bestimmte Richtlinien aufstellten. Richardson war vom Denken Lockes beeinflusst und sorgte mit seiner These, Geschmack und Urteilskraft seien keine angeborenen Eigenschaften, sondern Fertigkeiten, die man sich aneignen könne, für einige Kontroversen.¹³ Diese

zu bringen, die sich deutlicher bemerkbar machen. Deshalb gefallen oder missfallen uns die Personen, die eine Physiognomie haben, auch mehr als die anderen, denn die Physiognomie ist nichts als eine Ansammlung von Gesichtszügen, mit denen wir Ideen verbunden haben, die sich nicht zeigen, ohne von Zustimmung oder Widerwillen begleitet zu werden. Es ist nicht verwunderlich, dass wir dazu neigen, andere nach ihrer Physiognomie zu beurteilen, und sofort Ablehnung oder Zuneigung für sie empfinden.«

12 Vgl. Suzanne Pucci: *Sites of the Spectator: Emerging Literary and Cultural Practice in Eighteenth-Century France*, Oxford (Voltaire Foundation) 2001.

13 Vgl. Carol Gibson-Wood: *Jonathan Richardson: Art Theorist of the Enlightenment*, New Haven (Yale UP) 2000.

Verdrängung des einzigartig begabten ›Experten‹ ist der Veränderung im physiognomischen Denken vergleichbar.

In diesem ›rezeptionsbasierten‹ Kontext äußerten sich einige Autoren ganz explizit über die persönlichen Beziehungen, die sich zwischen den Betrachtern und den Figuren auf der Leinwand herstellen ließen. In seinem *Cours de peinture par principes* (1708) lehnte der Theoretiker und Akademiker Roger de Piles die Ausdruckscodes Le Bruns als zu beschränkt ab und befürwortete stattdessen eine Ausdrucksvielfalt, die ein Ergebnis dessen ist, was er als »la diversité des imaginations« [die Vielfalt der Imaginationen]¹⁴ bezeichnete. Er vertrat die Ansicht, ein erfolgreiches Gemälde müsse als eine Art Einladung an den Betrachter fungieren:

Je conclus que la véritable peinture doit appeler son spectateur par sa force et par la grande vérité de son imitation, et que le spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente. En effet quand elle porte le caractère du vrai, elle semble ne nous avoir attirés que pour nous divertir et pour nous instruire.¹⁵

Für De Piles sollte die Malerei den Betrachter also dadurch für sich einnehmen, dass sie ihn zu einem ›Gespräch‹ mit den dargestellten Figuren einlud, mit anderen Worten, indem sie einen Prozess der Interaktion, ein ›Hin und Her‹ zwischen Bild und Betrachter initiierte. Einige Jahre später tauchte Diderot noch tiefer in die Psychologie des Betrachters ein und verlangte von der Kunst, sie solle starke Leidenschaften wecken. Sein Kommentar zu Greuzes *Junges Mädchen, beweint seinen toten Vogel* (Edinburgh, National Galleries of Scotland) im *Salon de 1765* ist bekanntlich eine unverhohlene und selbstkritische Reflexion über die Wollust des Mannes mittleren Alters. Diderots keineswegs selbstgefälliger Kommentar zeugt deutlich von der Sinnlichkeit von Greuzes Bild und seiner Ikonografie der verlorenen Unschuld.

Meine Ausrichtung des physiognomischen Denkens an der Kunstrezeption und -praxis weist bestimmte Parallelen zu Michael Baxandalls innovativer Lesart von Jean-Siméon Chardin auf. Baxandall deutet Chardins Kunst innerhalb des Kontextes dessen, was er als »vulgären Lockeanismus« bezeichnet, und vertritt die These, dass Chardins Kunst und insbesondere seine *Teetrinkende Dame* durch ihren Pinselduktus und ihre Komposition einen Locke'schen Wahrnehmungsmodus zum Ausdruck bringt, der den eigenen Sehprozess des Betrachters widerspiegelt und selbstbewusst die Aufmerksamkeit auf diesen lenkt.¹⁶ Ohne die Art und Weise, in der Lockes Ideen ein größeres Publikum erreichten, genauso gewissenhaft nach-

14 Roger de Piles: *Cours de peinture par principes* (1708), Nîmes (Chambron) 1990, S. 95.

15 Ebd., S. 20: »Ich meine, dass ein richtiges Gemälde seinen Betrachter durch seine Kraft und die große Wahrheit seiner Nachahmung ansprechen muss, und dass der überraschte Betrachter sich ihm nähern muss, als wolle er mit den dargestellten Figuren ein Gespräch beginnen. Ja, wenn es den Charakter des Wahren aufweist, scheint es uns nur deshalb angezogen zu haben, um uns zu unterhalten und uns zu unterrichten.«

16 Michael Baxandall: *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London (Yale UP) 1985, bes. S. 76–104.

zeichnen zu wollen wie Baxandall, meine ich doch, dass empirisches Denken in seiner destillierten oder »vulgären« Form sowohl in den physiognomischen Diskurs wie in Theorien der Kunstrezeption eingeflossen ist. Außerdem weist – wie ich unten zeigen werde – Baxandalls zutreffender Begriff eines bestimmten Typus von Malerei, der die Betrachter zu einem gesteigerten Bewusstsein ihrer eigenen Rolle als Interpreten zwingt, weitere Verzweigungen in der Kultur des 18. Jahrhunderts auf.

Doch wie, wenn überhaupt, verhalten sich die soeben analysierten Theorien der Physiognomie und Ästhetik gegenüber tatsächlichen Gemälden? Mir scheint, es gibt in der Kunst des 18. Jahrhunderts mehrere Trends, die den »Anteil des Betrachters« hervorhoben und es ihm erlaubten, aktiv etwas zur Herstellung eines Kunstwerks beizutragen. Mit anderen Worten, es gab einen engen Zusammenhang zwischen Kunstwerken, die die Beteiligung der Imagination des Betrachters bewerkstelligten, und dem gesteigerten Bewusstsein des Betrachters dafür, dass künstlerische Interpretation ein individueller und kreativer Akt ist. Im Folgenden werde ich drei wesentliche Entwicklungen untersuchen.

1. Rokokokörper

Die Kunst Antoine Watteaus folgt, wie man festgestellt hat, nicht den Le Brun'schen Gesten- und Ausdrucksodes. Obgleich er ein Freund Watteaus war, kritisierte der Comte de Caylus diesen dafür, Figuren zu malen, denen man nicht ansehen könne, was sie dächten und fühlten: »[elles] n'expriment le concours d'aucune passion, et par conséquent, elles sont dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture, je veux dire l'action.«¹⁷ Da er zu einem akademischen Publikum sprach, ging es Caylus bei seinen Überlegungen primär um die Frage, was ein gutes Historienbild kennzeichne: Er begriff ›Handlung‹ im aristotelischen Sinne und suchte Leidenschaften mit der erforderlichen Würde und Grandezza. Drei Jahrhunderte später charakterisierte Norman Bryson, damit in mancher Hinsicht ein Echo auf Caylus bildend, Watteaus »fêtes galantes« im Hinblick auf ein »semantisches Vakuum« und verstieg sich sogar zu der Behauptung, Watteaus Körper »teilen uns nichts mit.«¹⁸ Aus Brysons Sicht fungieren die verbalen Lücken in Watteaus Gemälden als Auslöser der kreativen (verbalen) Imagination, was die umfangreiche – biografische und poetische – Watteau-Literatur erklärt, die seit dem allzu frühen Tod des Künstlers 1721 gewaltige Ausmaße angenommen hat.

Le Bruns Kriterien zufolge sind Watteaus Gemälde mehrdeutig, schwer fassbar und scheinbar unvollständig. Es ist nicht klar, wer seine Figuren sind, in welcher

17 Philippe Claude Anne Caylus: »Vie d'Antoine Watteau«, in: André Fontaine (Hg.): *Vies d'artistes du XVIIIème siècle*, Paris (Renouard) 1910, S. 1–22, hier S. 18: »[sie] bringen den Einfluss keiner einzigen Leidenschaft zum Ausdruck, und folglich mangelt es ihnen an einem der reizvollsten Aspekte der Malerei, sprich der Handlung.«

18 Bryson: *Word and Image* (Anm. 1), S. 79 und 81.



Abb. 3: Antoine Watteau:
La Fête d'amour (Das Liebesfest), Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Beziehung sie zueinander stehen oder was sie denken oder fühlen. Das Milieu ist unpräzise, die Kleidung verwirrend, und ihre Gestik und Physiognomie lassen sich schwer deuten. Die Figuren neigen dazu, sich vom Betrachter abzuwenden, ihre Gesichter sind oft zu winzig, als dass sich die Gesichtszüge entschlüsseln ließen, und einige von ihnen tragen Masken. Häufig erscheinen die Figuren gegenüber den Gärten oder der Architektur ihrer Umgebung verschwindend klein. In einem von Watteaus Gemälden, *La Fête d'amour* (Das Liebesfest, Dresden, Gemäldegalerie, Abb. 3), ist die Mehrzahl der Figuren in Rückansicht dargestellt. Die zentrale Figur ist eine Frau in einem die Blicke auf sich ziehenden blauen Kleid, die vom Betrachter abgewandt auf ihrer Stirne lehnt. Die männliche Figur links von ihr ist in dramatischer perspektivischer Verkürzung gegeben, sodass nur ihr Oberkörper sichtbar ist. Andere Figuren sind im Laubwerk links verborgen, und eine stehende weibliche Figur scheint fast mit dem Baum zu verschmelzen.

Doch auch wenn die Figuren bestimmte besonders markante physiognomische Informationen verbergen, stellt sich die Frage, ob es wirklich stimmt, dass sie uns, wie Bryson suggeriert, ›nichts mitteilen‹? Kann irgendein Körper, ob real oder ge-

malt, völlig frei von physiognomischen Signalen sein? Die Männer und Frauen in *Das Liebesfest* geben bestimmte Botschaften von sich. Sie sind elegant gekleidet und in entspannten Posen dargestellt; außerdem legen die sich wiederholenden Männer/Frauen-Paare einen gewissen amourösen Austausch nahe. Eine Reihe von Forschern ist noch weiter gegangen und hat erfolgreich die Auffassung vertreten, Watteaus Körperstrategien ließen sich unter dem Aspekt aristokratischer Geselligkeitsmuster betrachten. Sarah Cohen stellte Parallelen zum zeitgenössischen Tanz und höfischen Ritual fest.¹⁹ Mary Vidal hat sich auf die Tatsache konzentriert, dass Watteaus Figuren eindeutig miteinander interagieren, auch wenn wir nicht genau wissen, was sie sagen, und hat die Gemälde des Künstlers daher als allgemeine Verkörperungen der Kunst der verfeinerten Konversation gelesen.²⁰ Julie Ann Plax ist der Ansicht, Watteaus Gemälde spiegelten eine Aristokratie wider, die ihre politische Macht eingebüßt habe und versuche, ihre Identität durch Kunst und Spektakel neu zu definieren und dabei eine etwas hermetische Version elitären Sozialverhaltens entwickelte.²¹

Meine eigene physiognomische Lesart Watteaus bewegt sich zwischen derjenigen Brysons und den sozial begründeten Lesarten der gerade erst erwähnten Wissenschaftler. Watteaus Körper geben partielle und indirekte Signale von sich. Man kann sie bis zu einem gewissen Punkt »entziffern«, aber sie lassen auch ein große Bandbreite von Vorstellungsmöglichkeiten und Interpretationsstrategien offen. Diese Offenheit ist ein typisches Kennzeichen der Kunst des Rokokos. Auch wenn ihre zahlreichen Kritiker unterschiedliche Messer wetzen, ist ein wiederkehrender Kritikpunkt bezüglich des Rokokos seine Leere: seine Betonung der Form gegenüber der Substanz, der visuellen Wirkung gegenüber der Didaktik, des »Illusionismus« gegenüber der Authentizität.²² Doch eher positiv betrachtet, geht es beim Rokoko weniger um einen Mangel an Bedeutung als um vielfältige Bedeutungen, um einen spielerischen und kapriziösen Möglichkeitssinn.

In seiner *Analysis of Beauty* (1757) formuliert William Hogarth einige Einsichten in das Bewusstsein des Betrachters. Im Hinblick auf den Begriff der »intricacy« [Verwicklung, Kompliziertheit] erläutert er:

The active mind is ever bent to be employ'd. Pursuing is the business of our lives; and even abstracted from any other view, gives pleasure. Every arising difficulty, that for a while attends and interrupts the pursuit, gives a sort of spring to the mind, enhances the pleasure, and makes what would else be toil and labour, become sport and recreation.²³

19 Sarah Cohen: *Art, Dance and the Body in the Ancien Régime*, Cambridge (Cambridge UP) 2000.

20 Mary Vidal: *Watteau's Painted Conversations: Art, Literature and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New Haven/London (Yale UP) 1992.

21 Julie-Ann Plax: *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge (Cambridge UP) 2000.

22 Vgl. zur Rokoko-Diskussion Katie Scott: *The Rococo Interior*, New Haven/London (Yale UP) 1995; Marianne Roland Michel: *Lajoue et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine (Arthéna) 1982 und Fiske Kimball: *The Creation of the Rococo*, New York (Norton) 1964.

23 William Hogarth: *The Analysis of Beauty*, hg. v. Ronald Paulson, New Haven/London (Yale UP) 1997, S. 32. Deutsch als *Die Analyse der Schönheit*, übers. v. Jörg Heiningen, Dresden/Basel (Verlag

Menschen, so Hogarths These, fühlen sich von Rätseln und schwierigen Aufgaben angezogen. Sie sind eine Quelle der geistigen Anregung und des Vergnügens. Des Weiteren spricht er über die Attraktivität bestimmter Formen: Wellen- und Schlangenlinien, Haarlocken, die im Winde wehen. Wenngleich er das Wort selbst nicht verwendet – es handelt sich um einen Anachronismus aus dem späten 18. Jahrhundert – sind diese herumwirbelnden Figuren ihrer Natur nach der Inbegriff des Rokokos. Aufgrund ihrer Windungen und Wendungen teilt sich ihre Bedeutung, so Hogarth, nicht offen und unmittelbar mit, sondern wird aufgeschoben, abgelenkt oder auch einfach vergessen, während das Gehirn ihrem gewundenen Weg folgt. Er vergleicht den ästhetischen Reiz solcher Formen mit der Jagd. Das Auge wird »zu einer spielerischen Weise des Verfolgens«²⁴ verführt und der Geist durch die Suche nach seiner immer entkommenden Beute angetrieben, aber das Vergnügen scheint sich ebenso sehr dem umherwandernden, unvorhersehbaren Verlauf selbst zu verdanken. Die sexuellen Unterströmungen des Strebens und der Verführung liegen hier nicht fern.

Das Le Brun'sche physiognomische Modell ist inhärent klassisch, denn es liegen ihm die Prinzipien Vernunft, Klarheit und Schicklichkeit zugrunde. Das Rokoko bietet ein alternatives physiognomisches Modell, das eher sinnlich als rational ist, eher zögerlich als augenblickshaft. Es geht dabei eher um den *Prozess* des Entschlüsselns als um das fertige Resultat. Die Haltung der nach hinten geneigten mittleren Frau im blauen Kleid in Watteaus *Das Liebesfest* lässt an Hogarths berühmte Schlangenlinie der Schönheit denken. Gewunden und kurvenreich erinnert sie auch an die für das Rokoko so bedeutsame Figur der Muschel. Das Auge des Betrachters folgt den Konturen des weiblichen Körpers und erwägt dabei eher amourose Möglichkeiten als ihre sonstige ›Erkennbarkeit‹.

2. Die Fantasiefigur

Im 18. Jahrhundert war die Fantasiefigur in der europäischen Malerei weit verbreitet.²⁵ Dieser Werktypus stellte eine einzelne Figur in Nahansicht dar, normalerweise als Halbformat. Doch anders als bei der Porträtmalerei spielte die Ähnlichkeit mit einer realen Person dabei keine Rolle. Häufig enthielt die Fantasiefigur ein ›imaginäres‹ Element, etwa ein Kostüm oder einen mythologischen Schauplatz. Es konnte sich aber auch um ein Bravourstück handeln, bei dem der Künstler das ›Reale‹ zugunsten einer selbst-bewussten Zurschaustellung seines malerischen Könnens ver-

der Kunst) o.J., S. 60: »Der lebhafte Geist will immer beschäftigt sein. Etwas verfolgen ist das Geschäft unseres Lebens. Es bereitet uns auch dann Freude, wenn wir von irgendeinem anderen Zweck absehen. Jede entstehende Schwierigkeit, die für eine Weile die Verfolgung behindert und unterbricht, gibt dem Geist eine Art Federkraft, erhöht das Vergnügen, und das, was sonst Mühe und Arbeit wäre, wird Zeitvertreib und Genuß.«

24 Ebd., S. 33; deutsch, S. 61.

25 Vgl. Melissa Percival: *Fragonard and the Fantasy Figure: Painting the Imagination*, Aldershot u. a. (Ashgate) 2012.



Abb. 4: Alexis Grimou: Tamburinspielerin, Privatsammlung

mied. Es war eine Gelegenheit, mit der Mimik oder exotischen Accessoires wie Pelzen zu experimentieren. Auch die Kunden scheinen Freude an diesen der Imagination geschuldeten Abweichungen von der Ähnlichkeit gehabt und die intensive Interaktion mit einer Figur unbestimmter Identität genossen zu haben. In Großbritannien war die Fantasiefigur unter der Bezeichnung ›fancy picture‹ bekannt, in Frankreich nannte man sie ›tête de fantaisie‹ oder ›tête de caprice‹, in Italien ›testa di fantasia‹.²⁶ Zu den Künstlern, die solche Fantasiefiguren schufen, zählten Joshua Reynolds und John Opie in England, Jean Raoux und Alexis Grimou in Frankreich, sowie Giambattista Piazzetta und Giambattista Tiepolo in Italien.

Der französische Künstler Alexis Grimou (1678–1733) malte viele aus einer einzigen Figur bestehende Sujets, in denen die Grenze zwischen Porträt- und Genremalerei verschwindet.²⁷ Seine *Tamburinspielerin* (Privatsammlung, Abb. 4) ist typisch für seine elegant gewandeten Musiker. Grimou malte aber auch andere ›Typen‹, etwa Pilger und Espagnolettes, also Figuren, die malerische ›spanische‹ Kostüme trugen. Das vage historische Kostüm der Tamburinspielerin befreit sie von einem spezifi-

26 Vgl. die Ausstellungskataloge *Angels and Urchins: The Fancy Picture in Eighteenth-Century British Art* (University of Nottingham, Djanogly Art Gallery und London, Kenwood House London 1998 und *Teste di fantasia del settecento veneziano* (Venedig, Palazzo Cini 2006).

27 Vgl. zu Grimou Philippe Dufour: *Alexis Grimou, 1678–1733* (Thèses de Maîtrise, Université de Toulouse le Mirail 1984) und Dominique Jacquot: *Alexis Grimou, 1678–1733* (Thèses de Maîtrise, Université de Paris IV 1994).

Abb. 5: Giovanni Battista Tiepolo:
A Young Lady in a Tricorn Hat
(Frau mit Dreispitz), National Gallery
of Art, Washington D. C.



schen Schauplatz, und der dunkle Hintergrund enthält keinen Hinweis auf ihr Milieu. Die Frau sieht nicht wie eine Straßenmusikerin aus, da ihre Kleidung hierfür zu teuer ist. Das Tamburin in der Kunst hat häufig bacchische Konnotationen – in anderem Zusammenhang stellte Grimou auch Trinkende dar –, doch die Dargestellte wirkt zu ausgewogen, um für trunkenen Ausgelassenheit zu stehen. Angesichts des schelmischen Blicks, den sie dem Betrachter über die Schulter zuwirft, bleiben also gewisse Zweifel, ob sie eine professionelle Musikerin, eine Aristokratin in einem ausgefallenen Kostüm oder eine ganz und gar imaginäre Figur ist.

Das Einfigurenbild ist für ›Gespräche‹ mit dem Betrachter sehr gut geeignet, da es eine nahansichtige ›Eins-zu-eins‹-Interaktion ermöglicht. Narratives ist komprimiert oder ausgeschlossen, sodass der Schwerpunkt auf der emotionalen oder psychologischen Befindlichkeit des Sujets liegt. Die herkömmliche Porträtmalerei bringt die Identität und den Rang des Porträtierten zum Ausdruck, damit der Betrachter auf angemessene Weise darauf reagieren kann. Doch die Fantasiefigur ermöglichte eine intensivere Begegnung, da ihre Vieldeutigkeit der Schicklichkeit im Wege steht. Die Figuren scheinen absichtlich in der Zeit und im Raum suspendiert zu sein; die Handlung ist zurechtgestutzt, das Dekor auf ein Minimum beschränkt. Die anachronistischen, exotischen oder auf bizarre Weise hybriden Kostüme distanzieren die Figur noch weiter von der konkreten Wirklichkeit. Attribute scheinen auf allegorische Bedeutungen zu verweisen, doch diese sind häufig keinesfalls explizit. Die Unkenntnis der Identität oder des Zwecks der Figur kann beim Betrachter häufig eine breite Palette von unvorhersagbaren Reaktionen auslösen, von Unbeha-

gen bis zum Begehren. Solche Gemälde stellen eine erhebliche physiognomische Herausforderung dar; die Figuren scheinen sich einerseits für eine gründliche kritische Betrachtung anzubieten, doch zugleich widersetzen sie sich der Deutung.

Durch Kostüme und andere Attribute spielen viele Fantasiefiguren ganz bewusst mit der Idee der Identität. Giambattista Tiepolos *Frau mit Dreispitz* (Washington, National Gallery of Art, Abb. 5) stellt eine maskierte Frau dar. Sie trägt einen Domino oder Umhang, der zusammen mit ihrem Hut und weißem Handschuh ihren Körper und einen Teil ihres Gesichts verbirgt. Augen, Nase und Mund der Frau werden durch dieses Kostüm hervorgehoben und bilden einen dramatischen Kontrast zu ihren schwarzen Gewändern. Ihre Blässe wird in den Accessoires aufgegriffen: dem Fächer, dem Handschuh und dem weißen Schmuckelement auf ihrem Kopf. Die Betonung des Gesichts und der markante Einsatz der Farbe könnten als eine Art Le Brun'sche Kurzschrift verstanden werden. Doch entscheidend für das Bild ist die fehlende physiognomische Information über den Schnitt und die Farbe des Haars, die Gestalt des Kinns, die Kopfhaltung usw. All dies ist ganz bewusst in der Schwärze des Dominos und des Hutes sowie in dem dunklen Hintergrund verborgen. Der Fächer der Frau ist geschlossen, ein weiteres Indiz für ihre Unergründlichkeit. Sie richtet ihn auf ihr Gesicht und verweist damit auf ihre Attraktivität, doch zugleich auch auf ihre Weigerung, ihre Identität preiszugeben. Ist sie eine feine Dame oder eine Kurtisane? Eine reale Person oder eine imaginäre Figur?

Durch die Abwesenheit visueller Informationen bietet die Fantasiefigur für die Konstruktion von Bedeutung durch den Betrachter besonders großen Spielraum. Die Konfrontation mit solchen Gemälden ähnelt einer verstohlenen Begegnung auf einem Maskenball oder im Karneval. Vieles bleibt der Fantasie des Betrachters überlassen, das Bereitstellen eines Kontexts, eines Narrativs, zur Vorstellung einer Eins-zu-eins-Interaktion, vielleicht eines Dialogs und möglicherweise gar einer sexuellen Verbindung.

3. Skizzenartige Technik

Im Europa des 18. Jahrhunderts florierte die Vorliebe für Skizzen ebenso wie für eine skizzenartige Technik in vollendeten Werken und erreichte einen Höhepunkt in den 1770ern und 1780ern.²⁸ Zuvor schon hatte man einzelne Künstler wie Tizian und Rembrandt aufgrund der Lockerheit der Faktur ihrer Bilder bewundert, und barocke Ölskizzen standen bei Sammlern hoch im Kurs.²⁹ Doch im 18. Jahrhundert begannen viele Künstler, sich der Technik des Unvollendeten zu bedienen. Diderot bewunderte den groben Pinselduktus des Stilllebenmalers Jean-Baptiste-

28 Vgl. den Ausstellungskatalog *L'Apothéose du geste: L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, (Straßburg, Musée des Beaux Arts und Tours, Musée des Beaux Arts, 2003–04).

29 Vgl. zur barocken Ölskizze L. Steinberg: »Deliberate Speed«, in: *Art News*, (April 1967), S. 42–47 und Donald Posner: »Baroque and Rococo Oil Sketches«, in: *Burlington Magazine*, 771 (June 1967), S. 360–363.

Siméon-Chardin und seiner Fähigkeit, aus einem unwahrscheinlichen Wust von Pinselstrichen eine Illusion entstehen zu lassen: »Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous, tout se crée et se reproduit.«³⁰ Etwas später führten Jean-Honoré Fragonnard und Thomas Gainsborough den lockeren Pinselduktus auf schwindelerregende Höhen, und ihre Kompositionen lösten sich fast ins Abstrakte auf. Trotz ihres winzigen Präzisionsformats wiesen die Miniaturen des schwedischen Künstlers Peter-Adolf Hall eine ähnliche Tendenz weg vom Detail auf. Selbst in der Skulptur, dem langsamsten und unflexibelsten Medium, lässt sich im Werk von Künstlern wie Louis-François Roubiliac, einem französischen, in England lebenden Bildhauer, und Jean-Antoine Houdon ein Spiel mit Oberflächeneffekten beobachten.³¹

Die Vorliebe für Skizzen verdankte sich teilweise dem Pragmatismus des Kunstmarktes, da Skizzen billiger waren als vollendete Werke. Doch auch Theoretiker verschafften der Skizze eine ernsthafte ästhetische Grundlage. Autoren wie Diderot und Charles-Nicolas Cochin erkannten in ihr eine erhabene Verschmelzung von Kunstfertigkeit und Kennerschaft. Ihrer Auffassung nach entsprach die Skizze der Imagination des Künstlers eher als das vollendete Werk und barg die ganze Spontaneität und Kraft seines ersten inspirierten Gedankens. Doch sie betonten auch, dass es die Skizze den Betrachtern erlaube, mittels ihrer Imagination »die Lücken zu füllen«, die dort verblieben, wo ein Krayon oder eine Feder rasch vorübergestrichen waren. Derweil kultivierten Künstler im Einklang mit dem vorherrschenden Geschmack in ihren vollendeten Werken ganz bewusst den Eindruck des Unfertigen. Dieser Diskurs zeigt, wie wichtig der »Anteil des Betrachters« am Genuss von Kunstwerken geworden war, auch wenn Diderot und Cochin dazu neigen, eher den elitären Kenner als das breite Publikum hervorzuheben.

Auf dem Schauplatz der Porträtkunst war die skizzenartige Technik ein wichtiges Thema in der endlosen Kontroverse um den Realismus. Wie viele Details benötigte man, um eine optimale Ähnlichkeit zu erzielen, und in welchem Ausmaße sollte die Hand des Künstlers dabei zutage treten? Der schweizerische Porträtkünstler und Erzrealist Jean-Etienne Liotard lehnte in seinem *Traité des principes et des règles de la peinture* (1781) malerische Effekte und sichtbare Pinselstriche mit der Begründung, derartige Kunstgriffe fänden sich nicht in der Natur, entschieden ab. Joshua Reynolds hingegen vertrat in seinen *Discourses* vor der Royal Academy die Auffassung, dass »die Ähnlichkeit eines Porträts [...] eher darin besteht, die allgemeine Wirkung des Antlitzes zu bewahren, als in der akkuraten Wiedergabe der

30 Denis Diderot: *Salon de 1763*, in: ders.: *Oeuvres complètes*, hg. v. Else Marie Bukdahl/Anette Lorenceau/Gita May, Paris (Hermann) 1984, Bd. 14, S. 220: »Man tritt näher und alles gerät durcheinander, wird platt und verschwindet. Man tritt zurück, und alles entsteht und produziert sich von Neuem.«

31 Vgl. Malcolm Baker: »Making the Portrait Bust Modern: Tradition and Innovation in Eighteenth-Century British Sculptural Portraiture«, in: Jeanette Kohl/Rebecca Müller (Hg.): *Kopf/Bild: Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München/Berlin (Deutscher Kunstverlag) 2007, S. 347–366.

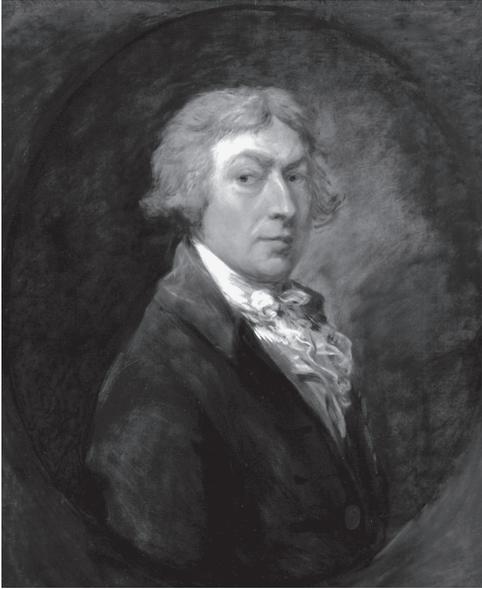


Abb. 6: Thomas Gainsborough:
Self Portrait (Selbstbildnis),
Royal Academy, London

Gesichtszüge oder bestimmter Partien des Gesichts.«³² Der klassisch gesinnte Reynolds dachte an eine idealisierende Tendenz zur Verallgemeinerung, wie er sie in seinen eigenen Porträts praktizierte. Doch die Anerkennung der Tatsache, dass sich Ähnlichkeit eher durch »die allgemeine Wirkung des Antlitzes« erzielen ließe, erlaubt es Reynolds auch, wenngleich erst posthum, die Begabung seines Rivalen Gainsborough anzuerkennen.

Gainsborough ging bei der Auslassung physiognomischer Details besonders weit. Wie es in seinem Nachruf im *Gentleman's Magazine* hieß, waren Gainsboroughs Porträts von weitem betrachtet verblüffend wirklichkeitsgetreu, doch »bei näherem Hinsehen staunt man über die Täuschung und entdeckt lavierende Federstriche, die nicht wie Augenbrauen oder Nasenlöcher wirken.«³³ Eines von Gainsboroughs Selbstbildnissen (um 1787, London, Royal Academy, Abb. 6) zeigt genau diese fehlende Bestimmtheit der Eigenbrauen und Nasenlöcher. Für Le Brun waren die Brauen der ausdrucksstärkste Teil des Gesichts und wurden ganz bewusst als prägnante, ungebrochene Linien gestaltet. Im Gegensatz hierzu werden die Brauen bei Gainsborough durch mehrere, in unterschiedliche Richtungen weisende Pinselstriche dargestellt. Das Fleisch schimmert hindurch und erinnert den Betrachter

32 Joshua Reynolds: *Discourses on Art*, hg. v. Robert R. Wark, San Marino, CA (Huntington Library) 1959, S. 259: »The likeness of a portrait [...] consists more in preserving the general effect of the countenance, than in the most minute finishing of the features, or any of the particular parts.«

33 Zitiert nach Michael Rosenthal/Martin Myrone (Hg.): *Gainsborough*, Ausstellungskatalog (London, Tate Gallery; Washington DC, National Gallery of Art und Boston, Museum of Fine Arts, 2003), London (Tate Publishing), 2002, S. 10.

Abb. 7: Thomas Gainsborough:
Miss Catherine Tatton, National
Gallery of Art, Washington D. C.



daran, dass Augenbrauen aus einer Vielzahl einzelner Haare bestehen. Dieser Eindruck feiner Details ist paradox, bedenkt man den breiten Pinselduktus, mit dem die Farbe aufgetragen wird. Die hellgrauen Augenbrauen des Künstlers verschmelzen harmonisch mit den Hauttönen und den Schatten in den Augenwinkeln.

Gainsboroughs Porträt von *Catherine Tatton* (Washington DC, National Gallery of Art, Abb. 7) ist etwas konventioneller als sein Selbstporträt und steht im Einklang mit den Konventionen der Weiblichkeit und dem sozialen Ansehen der Porträtierten. Doch hier sind die Augenbrauen mittels dezenter Schatten statt mit Linien dargestellt. Auch die Augen sind nicht eindeutig definiert, sondern bestehen größtenteils aus Farbflecken und -tupfern. Die Porträtierte hat daher einen etwas verträumten Gesichtsausdruck, eine Eigenschaft, die in anderen, locker und leicht gearbeiteten Abschnitten des Bildes, etwa dem schillernden Stoff des Hutes und der Schärpe oder bei den herabpurzelnden Ringellocken, die mit dem Laubwerk im Hintergrund verschmelzen, auf brillante Weise aufgegriffen wird. Man könnte meinen, Gainsboroughs virtuoser Pinselduktus lenke ganz bewusst von der Ähnlichkeit ab, um den Betrachter auf die Rolle des Künstlers bei der Schaffung des Werkes aufmerksam zu machen, der mit der Dargestellten um den Vorrang kämpft. Doch tatsächlich erhöht die Sichtbarkeit des Künstlers die Ähnlichkeit noch, indem sie den Betrachter in einen Prozess der Entschlüsselung, die Hin- und Herbewegung zwischen Illusion und Selbst-Bewusstheit, einbezieht.

Die Zeitgenossen scheinen die Effektivität von Gainsboroughs Technik gut verstanden zu haben. Ein Kritiker, der die Werke beurteilte, die Gainsborough 1779 für die Ausstellung in der Royal Academy einreichte, kommentierte das Fehlen

eines »kraftvollen und entscheidenden Konturs« positiv, da ein solches »das Auge an die Leinwand fesselt und die Imagination daran hindert umherzuwandern und sich selbst zu täuschen«. ³⁴ Reynolds analysierte sorgfältig, wie Gainsborough mit seinem skizzenhaften Pinselduktus Ähnlichkeit erzeugte. »Ich habe mir häufig vorgestellt, dass diese unfertige Manier selbst zu jener verblüffenden Ähnlichkeit beitrug, die seine Porträts auszeichnet [...]. Es wird vorausgesetzt, dass die allgemeine Wirkung auf dieser unbestimmten Manier beruht; sie genügt, um den Betrachter an das Original zu erinnern, den Rest besorgt die Imagination«. ³⁵ Mit anderen Worten: Reynolds legt nahe, Gainsborough stelle eine Art Rahmen oder Umriss des oder der Porträtierten bereit, der gerade genug Informationen liefere, um eine visuelle Erinnerung in jemandem zu wecken, der den oder die Dargestellte(n) kennt. Die Ähnlichkeit wird also nicht auf der Leinwand erzeugt, sondern im Bewusstsein des Betrachters.

Die Imagination malen

Die Fantasiefiguren Jean-Honoré Fragonards weisen alle drei dieser soeben analysierten Entwicklungen der Malerei auf und stellen damit für den Betrachter eine erhöhte physiognomische Herausforderung dar. Diese Gruppe von ungefähr sechzehn Bildern mit Einzelfiguren, die »spanische« Kostüme tragen, fast gleich groß sind und starke stilistische Ähnlichkeiten aufweisen, ist seit Langem eine Quelle der Spekulation und Verwirrung. In den Worten eines Kunsthistorikers sind die Gemälde »eines der irritierendsten [Probleme], das die Geschichte der französischen Kunst aufzuweisen hat«. ³⁶ Dokumentarische Belege aus ihrer Entstehungszeit in den späten 1760ern oder frühen 1770ern sind Mangelware, wir wissen nicht, ob es sich um Auftragsarbeiten handelt, und auch die Hinweise auf ihre ersten Eigentümer sind bestenfalls lückenhaft. Es ist unklar, ob die Gemälde mit Blick auf eine gemeinsame Präsentation entworfen wurden oder ob es sich um eine Serie von Unikaten handelt.

Hinsichtlich der formalen Kennzeichen von Fragonards Fantasiefiguren herrscht auf mehreren Ebenen Verwirrung. Diese betrifft zunächst die Identität, da unklar ist, ob wir es mit realen oder mit imaginären Figuren zu tun haben. Die akribischen

34 »[a] bold and determined outline [that would] chain the eye to the canvas, and prevents the imagination from ranging and deceiving itself.« Roger Shanahan: *Gent, The Exhibition, Or a Second Anticipation, Being Remarks on the principal Works to be Exhibited next Month at the Royal Academy*, London (Richardson and Urquhart) 1779, zitiert in: Rosenthal/Myrone (Hg.): *Gainsborough* (Anm. 33), S. 12.

35 Reynolds: *Discourses* (Anm. 32), S. 259: »I have often imagined that this unfinished manner contributed even to that striking resemblance for which his portraits are so remarkable [...]. It is presupposed that in this undetermined manner there is the general effect; enough to remind the spectator of the original; the imagination supplies the rest.«

36 Jacques Vilain, in: *French Painting: The Revolutionary Decades 1760–1830*, (Ausstellungskatalog Sydney, Art Gallery of New South Wales und Melbourne, National Gallery of Victoria, 1980–1981), S. 87. Den scheinbaren Hintergrund für Vilain's Bemerkung bildet die Nummer 38 (*Fantasy Figure in Blue*).

Abb. 8: Jean-Honoré Fragonard:
The Warrior (Der Krieger),
Sterling and Francine Clark
Art Institute Williamstown,
Massachusetts



Bemühungen einiger Kunsthistoriker, in den Gemälden Porträts realer Personen zu erkennen, sind bestenfalls versuchsweise Annäherungen geblieben.³⁷ Zweitens lassen sich Gestik und Körpersprache schwer deuten. Die hinter Steinbalustraden dargestellten Figuren wirken unnahbar, und mit ihren spiralförmig gewundenen Posen drehen sie sich eher nach innen, als nach außen abzustrahlen. Die Kostüme und Attribute scheinen auf bestimmte Interpretationsmöglichkeiten hinzudeuten, doch sie ergeben keine sich zu einer zwingenden Lesart rundende Abfolge von Hinweisen oder Symbolen. Den letzten Anlass zur Verwirrung des Betrachters bietet Fragonards extravagant-lockerer Pinselstrich, der die Gesichtszüge verschwimmen lässt.

Aus den genannten Gründen scheinen Fragonards Gemälde in deutlichem Widerspruch zu dem Le Brun'schen Modell des Gesichtsausdrucks zu stehen. Tatsächlich gibt es unter Fragonardexperten einen Tendenz, sie als einzigartig und beispiellos in der Kunst ihrer Zeit anzusehen.³⁸ Doch in Wirklichkeit stehen seine Fantasiefiguren durchaus im Einklang mit dem interaktiveren physiognomischen

37 Pierre Rosenberg hat im Ausstellungskatalog *Fragonard* (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais und New York, Metropolitan Museum of Art, 1987–88) auf der Basis physiognomischer Vergleichsstudien mit identifizierten Portraits den am weitestgehenden Versuch unternommen, die Fantasiefiguren als Portrait verschiedener Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts zu lesen.

38 So betonen Pierre Rosenberg und Isabelle Compin in ihrem Aufsatz »Quatre nouveaux Fragonard au Louvre«, in: *Revue du Louvre*, 3 (1974), S. 183–192 und S. 4 f. (1974), S. 263–278, dass zu Fragonards Gemälden in der europäischen Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kein Äquivalent auszumachen sei (S. 192).

Modell, das ich hier skizziert habe. Denn wie bei den vorherigen Beispielen fungiert die malerische Mehrdeutigkeit als Anreiz für die physiognomische Imagination. Eine der Fantasiefiguren, Fragonards *Krieger* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, Abb. 8), stellt einen Mann mit einem Schwert dar. Seine Gesichtszüge wirken etwas knorrig, und die dreidimensionale Wirkung seines Antlitzes wurde von Fragonard mittels eines extrem pastosen Farbauftrags erzielt. Rote Furchen in seinen Wangen deuten auf echte Wunden, die der Mann erlitten haben mag. Die leicht geschürzten Lippen dieses Kriegers sowie sein distanzierter Blick lassen ihn wehmütig erscheinen, als sinne er über vergangene Schlachten nach. Diese melancholische Stimmung steht in deutlichem Kontrast zum hellgelben Kostüm der Figur, das von Fragonard mit einem Peitschenhiebeffekt auf den Ärmeln kraftvoll zur Geltung gebracht wird. Die Halskrause und das Cape sind Elemente des ›spanischen‹ Kostüms, das zu Zeiten Fragonards bei Maskeraden beliebt war. Es wird also in diesem Gemälde ein erdiger Naturalismus mit der Frivolität des Mummenschanzes kontrastiert. Handelt es sich bei diesem Mann um einen echten Soldaten oder einen nicht identifizierten Mann in einem extravaganten militärischen Gewand? Alle Deutungen können nur vorläufiger und partieller Natur sein, doch das Gemälde erreicht sein Ziel, den Betrachter zum Verweilen vor dem Bild einzuladen und die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten zu erkunden.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es im 18. Jahrhundert eine Ansammlung von Kunstwerken gab, die die aktive Beteiligung des Betrachters durch Mehrdeutigkeit und Auslassung von Details förderten. Dies entsprach der parallelen Entwicklung des Betrachters als selbständiges Subjekt, das Bedeutung selbst erzeugte, statt ein Gemälde lediglich passiv aufzunehmen. Das Phänomen einer Kunst, die körperliche Mehrdeutigkeit kultiviert, wurde bislang übersehen, zum Teil deshalb, weil es selten zu verbalen Artikulationen oder Erklärungen führte. Im Gegensatz hierzu gründete das Le Brun'sche Modell eher auf dem geschriebenen Wort – einer Vorlesung – und bestand aus leicht reproduzierbaren linearen Illustrationen.

Das Hauptaugenmerk dieses Essays war auf zwei einander überschneidende Zeichenmengen gerichtet, die somatischen und die malerischen. In den oben besprochenen Beispielen konspiriert die Sprache der Malerei (Stil, Format, Pinselführung) mit der Körpersprache der gemalten Figuren, um den Betrachter anzulocken und in Verwirrung zu versetzen. Die Gemälde verweigern sich einer unmittelbaren Analyse, die sie für bare Münze nimmt, und lehnen eine augenblickshafte und transparente Bedeutung ab, wie Le Brun und Caylus sie sich wünschen würden. Stattdessen fordern sie den Betrachter mit ihrem reizvollen Spiel der Möglichkeiten auf, zu verweilen und geistig und sinnlich auf die dargestellte Figur zu reagieren. Letztlich geht es bei dieser Begegnung um das Vergnügen und einen Befriedigungsaufschub, also – um Hogarths Formulierung nochmals aufzugreifen – eine »spielrische Weise des Verfolgens«.

Kunst, die dem Betrachter Raum bot, dürfte ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreicht haben. Im 19. Jahrhundert rief der Realismus eine Gegenreaktion auf die skizzenartige Technik hervor. Der Betrachter wurde

effektiv aus der ästhetischen Begegnung entfernt, während die Malerei den Anspruch erhob, eine objektive und allumfassende Sicht der Welt zu bieten. Diese Veränderung tritt in der Literatur deutlicher zutage als in der Kunst. Im 18. Jahrhundert, als Erzählungen in der ersten Person vorherrschten, wurde die Welt durch die Subjektivität des Erzählers vermittelt; das Aufzeichnen des Beobachtungsaktes war fast genauso wichtig wie die Entfaltung der Ereignisse. Im 19. Jahrhundert wurden Darstellungen in der ersten Person dann durch Erzählungen in der dritten Person ersetzt, die angeblich objektiver und hinsichtlich der Aufzeichnung von Details erschöpfender waren. Erst später belebten die Impressionisten den Fokus, den das 18. Jahrhundert auf den Betrachter gelenkt hatte, neu. In Chardins unverhohlener Darstellung des Alltäglichen, verbunden mit seiner selbst-bewussten Vorgehensweise, sahen sie eine beginnende Modernität.

Um nochmals auf den vorherrschenden physiognomischen Diskurs des 18. Jahrhunderts zurückzukommen: Was hätte Lavater mit den von mir benannten künstlerischen Trends und Rezeptionsweisen angefangen? In seiner sensualistischen »Sturm und Drang«-Gestalt hätte er möglicherweise eine gewisse Sympathie für die von ihnen propagierte intuitive Interaktionsweise verspürt. Außerdem war Lavater gegenüber dem Spielerischen nicht abgeneigt, wie seine Kultivierung des Scherenschnitts als eine Art Gesellschaftsspiel zeigt. Aber es ist wahrscheinlicher, dass er sie zu kunstvoll, zu sozial gekünstelt und einfach zu mehrdeutig fand, um sie mit seiner Sicht der Physiognomie als einer universellen Wissenschaft in Einklang bringen zu können. Die imaginären Möglichkeiten des Körpers hätten sein Auffassungsvermögen vermutlich überstiegen.

Aus dem Englischen und Französischen von Nikolaus G. Schneider

LINDA WALSH

Ausdrucksformen – Die Suche nach einer expressiven Sprache in der französischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts

Mitte des 18. Jahrhunderts versuchten Vertreter der französischen Kunstkritik und Ästhetik die Sprachen des visuellen Ausdrucks, die man aus dem vorausgegangenen Jahrhundert und insbesondere den durch Charles Le Brun (1619–1690) formulierten Prototypen des Ausdrucks übernommen hatte, zu modifizieren und umzuformulieren. Im Mittelpunkt dieses Prozesses der Umformulierung stand die zunehmend populärer werdende Idee des ›Natürlichen‹. Der Begriff ›Ausdruck‹ bezieht sich hier besonders auf die Darstellung der Gesichter und Körper gemalter menschlicher Figuren, und dabei vor allem auf die Konfiguration der Gesichtszüge, der Körperhaltungen und Gebärden. Die Suche nach neuen oder modifizierten Ausdrucksformen trat besonders deutlich bei den Genrebildern zutage, also Gemälden, die Szenen aus dem zeitgenössischen Alltagsleben darstellten und traditionell mit der Erwartung eines stärkeren Naturalismus verbunden waren. Als Ort des visuellen Ausdrucks nahmen Genrebilder einen bestimmten Punkt innerhalb eines breiten Spektrums gegensätzlicher Konzepte im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs ein, und ihr Verhältnis zu den rhetorischen Ausdrucksformen der Historienmalerei war häufig problematisch. Die einschlägigen Begriffe im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs, zwischen denen die Genremaler ihre Werke zu positionieren versuchten, waren Manierismus und Natur, Unangemessenheit und Schicklichkeit, das Erhabene und das Pathetische, expliziter und suggestiver oder ›offener‹ Ausdruck. Es handelte sich um eine Frage des visuellen Tons oder Registers, die häufig durch die intellektuellen, moralischen und sozialen Ambitionen der präsentierten Genremalerei und durch die erwünschte Beziehung zum Betrachter geklärt wurde. Das Ausdrucksregister war weniger vielfältig bei Gemälden, die primär dem Ziel der Unterhaltung oder Verzierung dienten, weniger imposant oder explizit bei denjenigen, die eher den interpretatorischen und moralischen Fähigkeiten der Öffentlichkeit vertrauten, und wesentlich größer bei denjenigen, die versuchten eine anspruchsvolle moralische Botschaft zu vermitteln.

Um diese Suche nach einem angemessenen moralischen und ästhetischen Register zu veranschaulichen, werde ich mich auf die Salonkritiken Denis Diderots (1713–1784) aus der Mitte der 1760er Jahre, auf einige der von ihm besprochenen Genrebilder sowie auf das Schaffen und die theoretischen Schriften Michel François Dandré-Bardons (1700–1783) beziehen, dessen Ausdruckslehre die Académie royale in Paris in der Jahrhundertmitte (1752–1755) beherrschte.

Manierismus und ›Natur‹

Die Dichotomie Manierismus-Natur ist ein fest etabliertes Bezugssystem für die im 18. Jahrhundert geführten Debatten über den Ausdruck. Der Begriff ›Manierismus‹ wird in semantischer Hinsicht häufig mit ›Übertreibung‹ oder im Hinblick auf die Mimik mit ›Grimassen‹ in Verbindung gebracht. So spricht Étienne La Font de Saint Yenne (1688–1771) 1747 in seinen *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* von den »gewaltsamen oder übertriebenen Attitüden« im Werk schwacher Künstler:

[...] Sie verleihen Gesichtern und insbesondere den Augen einen übertriebenen Ausdruck, der zu einer Grimassenschneiderei führt, die im Sakralen ebenso widerwärtig wirkt wie im Profanen komisch.¹

La Font de Saint Yenne war der Ansicht, man benötige Beredsamkeit und ›Wahrheit‹, um dem Vorwurf des Manierismus zu entgehen. Auf für seine Zeit charakteristische Weise listet er einen Kanon großer ausdrucksstarker Texte und Kunstwerke auf, die diesen Fehler nicht begingen: Homer, Vergil, Raffael, Rubens, Poussin und Le Brun, unter anderem.² [Abb. 1] Die Einbeziehung Le Bruns ist aufschlussreich, da eine unkritische Übernahme seiner Ausdrucksmodelle im weiteren Verlauf dieses Jahrhunderts zunehmend als eine Ursache von Manierismen angesehen wurde. Doch in der ersten Jahrhunderthälfte besaß Le Bruns Auffassung, seine eigenen Prototypen seien ›wahrheitsgetreu‹, noch eine gewisse theoretische Glaubwürdigkeit. In seiner *Conférence sur l'expression générale et particulière* von 1668 hatte er Ausdruck als »ein einfaches und natürliches Bild dessen« definiert, »was wir darstellen wollen« und »den wahren Charakter jedes Gegenstands kennzeichnet«: »Auf diese Weise werden die verschiedenen Arten von Körpern unterschieden, scheinen Figuren sich in Bewegung zu befinden und wirkt alles Nachgeahmte real.«³

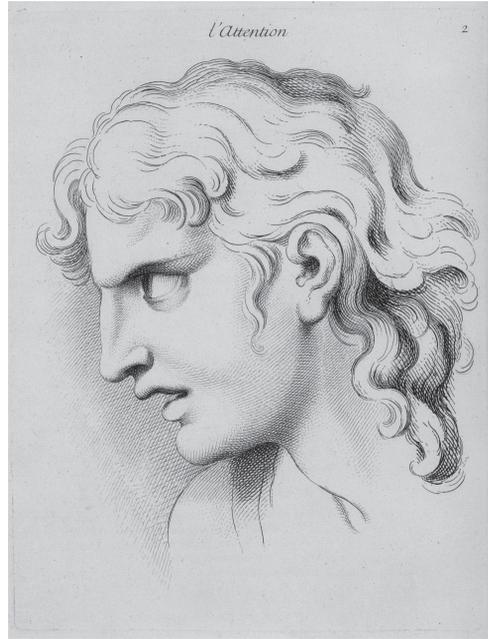
Le Bruns Auffassung, der Ausdruck repräsentiere den »wahren Charakter der Dinge« oder vermittele zumindest den Eindruck der Wahrscheinlichkeit, wurde um die Jahrhundertmitte, als die relative und vorläufige Natur der malerischen ›Wahrheit‹ in den Blickpunkt rückte, hinterfragt. Zwischen Le Bruns Ansicht, der Ausdruck solle »differenzierend« oder verständlich sein und den wachsenden An-

1 Étienne La Font de Saint Yenne: *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye (J. Neaulme) 1747 (Reprint Genf 1970), S. 8: »[...] ils jettent sur les visages, & particulièrement dans les regards une expression outrée qui devient une grimace aussi indécente dans le Sacré, que comique dans le Profane.»

2 Ebd., S. 9 f.

3 Charles Le Brun: *L'Expression des passions et autres conférences*, hg. v. Julien Philippe, Paris (Editions Dédale) 1994, S. 51: »[...] une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter ... c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement, et que tout ce qui est feint paraît être vrai.« Übertragung der Textpassage hier auf der Grundlage von *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles le Brun's ›Conférence sur l'expression générale et particulière‹*, übers. v. Jennifer Montagu, New Haven u. a. (Yale UP) 1994, S. 126.

Abb. 1: Jean Audran: *Expressions des passions de l'âme: l'Attention*, Paris, Musée du Louvre, D.A.G. copyright RMN/Michèle Bellot/Franck Raux



sprüchen des Naturalismus des 18. Jahrhunderts entwickelte sich ein zunehmendes Spannungsverhältnis.

In den »Essais sur la peinture«, die seinen *Salon de 1765* begleiteten, riet Diderot zur Vermeidung von Figuren mit »gezwungenen, künstlichen, arrangierten akademischen Posen«. ⁴ In seinen Reaktionen auf die Gemälde in der Akademie-Ausstellung dieses Jahres und vor allem im Hinblick auf die Genrebilder und Skizzen von Greuze wie *Une Jeune fille, qui pleure son oiseau mort* (Junges Mädchen beweint seinen toten Vogel) bevorzugt er offenkundig Natürlich- und Wahrscheinlichkeit gegenüber dem »Imposanten« oder »Beredten«. Bekanntlich verwickelt er dieses imaginäre Wesen in ein Gespräch über die möglichen Ursachen ihres Kammers und führt so eine neue naturalistische Schwelle für expressive Köpfe oder Genrethemen ein. Am Ende seiner Auseinandersetzung mit Greuze verdeutlicht Diderot seine Auffassung hinsichtlich des gewünschten Vorrangs des Natürlichen mit einer rhetorischen Frage und einem Vergleich mit dem Verfassen von Briefen.

⁴ Denis Diderot: »Salon de 1765; Essais sur la peinture«, in: ders.: *Oeuvres complètes*, hg. v. Else Marie Bukdahl/Anette Lorenceau/Gita May, Paris (Hermann) 1984, Bd. 14, S. 346: »Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées [...]«. Übertragung der Textpassage hier auf der Grundlage der Anthologie *Diderot on Art-1: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, hg. v. D. Goodman, New Haven u. a. (Yale UP) 1995, S. 214.



Abb. 2: Jean-Baptiste Le Prince: *Un baptême russe*, 1765, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/René-Gabriel Ojéda

Von zwei Briefen, etwa dem einer Mutter an ihre Tochter, von denen einer reich an schönen und imposanten Zeugnissen der Beredsamkeit und Zuneigungsbekundungen ist, die den Leser in helles Entzücken versetzen, aber niemanden täuschen, der andere aber einfach, natürlich, und zwar so natürlich und einfach ist, dass jedermann sich täuscht und ihn tatsächlich für einen Brief einer Mutter an ihre Tochter hält, welcher ist der gute und schwieriger zu verfassende?⁵

Indirekt bringt er damit zum Ausdruck, dass Greuze das Pendant zu jenem ›guten Brief‹ liefert, indem er dem Natürlichen gegenüber dem Beredten, Imposanten und, möglicherweise, Manierierten und nicht Überzeugenden den Vorzug gibt. Die beschriebene Handlung geht bezeichnenderweise wie Greuzes Werke auf eine alltägliche Szene oder Situation zurück. Der aufmerksame Leser des *Salon de 1765*

5 Diderot: »Salon de 1765«, (Anm. 4), S. 201: »De deux lettres, par exemple d'une mère à sa fille, l'une pleine de beaux et grands traits d'éloquence et de pathétique sur lesquelles on ne cesse de se récréer, mais qui ne font illusion à personne, l'autre simple, naturelle, et si naturelle et si simple que tout le monde s'y trompe et la prend pour une lettre réellement écrite par une mère à sa fille, quelle est la bonne et même quelle est la plus difficile à faire?« Übertragung der Textpassage auf der Grundlage von Goodman: *Diderot on Art-1* (Anm. 4), S. 109.

wird die Antwort auf Diderots Frage aufgrund seiner Betonung der natürlichen Schlichtheit im Zusammenhang mit anderen Genrebildern bereits gefunden haben. So bezeichnet er natürliche Schlichtheit und fehlenden Manierismus als positive Eigenschaften des Ausdrucks des jungen Akoluthen in Le Princes *Le baptême russe* (Eine russische Taufe) [Abb. 2], und der Pate am Taufstein auf demselben Gemälde wird als »aufrichtig« beschrieben. Le Princes Kunst stand nicht im Ruf besonderer moralischer Ernsthaftigkeit oder Natürlichkeit. Tatsächlich benutzte er häufig Gliederpuppen aus Holz und russische Kostüme, um die von ihm beabsichtigten malerischen Effekte zu erzielen, sodass seine Figuren gelegentlich etwas unlebendig wirkten. Doch Diderot lag zu diesem Zeitpunkt viel daran, den natürlichen Ausdruck zu loben, wo immer er ihn fand, und sei es ex negativo als Fehlen von Künstlichkeit. Ausdrucksstarke Beredsamkeit, die als anfällig für Manierismen galt, ist nichts ohne ›Wahrheit‹. Diese Botschaft wird vor allem bei der Auseinandersetzung mit den Themen Genre und Porträt unterstrichen, bei denen der Betrachter ein aufmerksamerer Beobachter der dargestellten ›Wahrheit‹, des Vertrauten und Alltäglichen, ist als bei der fantastischen, idealen ›Wahrheit‹ der Historienbilder, bei denen es nahe lag, dass das tertium comparationis einer literarischen oder künstlerischen Tradition entstammte, mit der die gesellschaftliche Elite vertraut war.

1719 hatte der Abbé Jean-Baptiste du Bos (1670–1742) in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* die Sujets von Genrebildern verworfen, da die meisten Betrachter diesen gegenüber ›gleichgültig‹ seien, und geschrieben, Themen wie die von holländischen Genremalern wie Wouvermans oder Teniers gewählten, würden die meisten Betrachter vermutlich weder bewegen noch interessieren.⁶ Diese Ansicht überwog in der Mitte des 18. Jahrhunderts noch bei einem Großteil der französischen Kritik. Diderot teilte diese Auffassung nicht, teils aufgrund seiner größeren Wertschätzung natürlicher Schlichtheit und teils weil in einigen Genrebildern, etwa denjenigen von Greuze, die alltägliche Schlichtheit auf legitime Weise durch die eher für die Historienmalerei typische dramatische Intensität gesteigert wurde. Selbst innerhalb der umfassenderen Kategorie des ›Genres‹ handelte es sich um eine Frage des richtigen Maßes. Betrachtet man etwa zwei Skizzen, die Greuze für den Salon von 1765 einreichte, erkennt man, dass auch Familienszenen in einem gesteigerten Ausdrucksmodus behandelt werden konnten, der dem der Historienmalerei näher kam. Die Skizze *Le Fils ingrat* (Der undankbare Sohn) [Abb. 3] zeigt einen Vater, der seinen Sohn tadelt, der unbedingt zur Armee gehen möchte, obwohl er damit seine Familie vernachlässigt. Der gebrochene pyramidenförmige Bildaufbau, bei dem die Hände von Vater und Sohn einander nicht berühren, verdeutlicht, dass sie die Verbindung zueinander verloren haben. Die dazugehörige Skizze *Le Mauvais fils puni* (Die Bestrafung des bösen Sohnes) [Abb. 4] zeigt die Rückkehr desselben Sohnes nach dem Tod des Vaters. Hier handelt es sich um das Ausdrucksregister der hohen Tragödie: das gesenkte Haupt des Sohnes als ein

6 Vgl. Charles Harrison/Paul Wood/Jason Gaiger (Hg.): *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford (Blackwell) 2000, S. 397.



Abb. 3: Jean-Baptiste Greuze: *La malédiction paternelle, le fils ingrat*, Salon von 1765, Lille, Palais des Beaux-Arts, copyright RMN/Philipp Bernard

beredtes Zeichen der Trauer und Reue, die Frauen dargestellt als trauernde Niobiden in antikem Relief. Diderot preist die überaus verständliche, expressive Sprache beider Werke:

Der undankbare Sohn scheint bestürzt, sein Kopf sinkt nach vorne, er schlägt sich mit der Faust gegen die Stirn.⁷

Er beschreibt dieses Werk als »erhaben«, doch bezeichnenderweise verbleibt es für Diderot, wenn auch nicht für uns, im Bereich des »Natürlichen«.

[...] Keine der Posen ist unbeholfen oder gezwungen; die Handlungen sind wahrhaftig und der Malerei angemessen, und [...] [es herrscht] ein einheitliches und allumfassendes Interesse.⁸

7 Diderot: »Salon de 1765« (Anm. 4), S. 199: »Le fils ingrat paraît consterné, la tête lui tombe en devant, et il se frappe le front avec le poing.« Übertragung der Textpassage auf der Grundlage von Goodman: *Diderot on Art-1* (Anm. 4), S. 108.

8 Ebd., S. 200: »[...] point d'attitudes tourmentées ni recherchées; les actions vraies qui conviennent à la peinture; et [...] un intérêt violent, bien un et bien général.« Übertragung der Textpassage auf der Grundlage von Ebd., S. 108 f.



Abb. 4: Jean-Baptiste Greuze: *La malédiction paternelle, le fils puni*, Salon von 1765, Lille, Palais des Beaux-Arts, copyright RMN/Philipp Bernard

Er passt seine Idee des »Natürlichen« an das von dem fraglichen Genrethema erforderte Maß an Intensität und Dramatik an.

Diderots Bestreben, neue Ausdrucksformen für die Genremalerei zu benennen und zu legitimieren, hing eng mit seinen Reformversuchen für das Theater zusammen, für das er eine neue, »natürliche«, als *drame bourgeois* bekannte Spielweise postulierte. In seinen *Entretiens sur »Le Fils Naturel«* (1756), einem in Dialogform verfassten Kommentar zu dem Stück, das er ausdrücklich als Herausforderung an die damals beliebte, seiner Meinung nach aber konventionelle, übertrieben theatrale Ausdrucksweise begriff, äußerte er die Ansicht, die meisten zeitgenössischen Bühnenproduktionen wirkten extrem maniert und gestelzt, hielte man sie in einem Gemälde fest.⁹ Die Art und Weise, wie Gefühle zum Ausdruck gebracht würden, sollte jedoch nicht zu offenkundig sein, und die Schauspieler sollten nicht zu steif anmutenden, symmetrischen Gruppen angeordnet werden. Zeitgenössische Vorstellungen von ›Schicklichkeit‹, etwa die, dass sich zwei Freunde fest um-

⁹ Vgl. auch den Brief an Mme Riccobini vom 27. November 1758 in: Georges Roth u. a. (Hg.): *Correspondance de Diderot*, Paris (Éditions de minuit) 1956, Bd. 2, S. 92: »Tenez, mon amie, je n'ai pas été dix fois au spectacle depuis quinze ans. Le faux de tout ce qui s'y fait me tue.«

armen, sollten zugunsten eines Naturalismus hintangestellt werden, der auf der Beobachtung des tatsächlichen Salonverhaltens des Bürgertums beruhte. Mit seinen Vorstellungen vom Drama stellte Diderot bewusst die übertriebenen Gebärden, die Rhetorik und dramaturgischen Gepflogenheiten der französischen klassischen und tragischen Tradition infrage, die sich ihrerseits aus der theatralischen Rhetorik des antiken Griechenlands herleitete. Der im 18. Jahrhundert berühmte Schauspieler Charles Racot de Grandval (1711–1784) wurde häufig mit diesem etwas pompösen, steifen Ausdrucksregister in Verbindung gebracht.

Zwei Hauptstrategien von Diderots Versuchen, einen ›natürlicheren‹ theatralischen Stil einzuführen, war der häufige Gebrauch von Pantomime (Gebärden ohne Worte) und *tableaux*, also statische, ›eingefrorene‹ Gruppierungen von Figuren von hohem expressivem und narrativem Wert, mit denen aufeinanderfolgende Szenen durchsetzt waren. Die Ausdruckskraft des Tableaus wurde einem »utopian model of non-verbal communication« zugeschrieben, »a universal language of the body (composed of sighs, tears, looks, gestures, etc.), which was held to be the point of origin for all subsequent languages, as well as a primary marker of civilised values«. ¹⁰ Diderot prahlt damit, sich im Theater die Ohren zugestopft zu haben, um die Ausdrucksqualitäten des Gebärdenspiels der Schauspieler besser würdigen zu können. ¹¹ Außerdem rät er Schauspielern, von Gemälden zu lernen. ¹² In seinen *Entretiens sur »Le Fils Naturel«* bringt er diesen Gebrauch beredter Gesten mit der Praxis des Theaters der Antike in Verbindung, bei dem die Personen »mit den Händen sprechen«. ¹³ Das von ihm befürwortete Gebärdenspiel erforderte aufwändige Regieanweisungen, die Stückeschreiber im weiteren Verlauf des Jahrhunderts beeinflussen sollten. Diderot verband diesen Schauspielstil eindeutig mit häuslichen, privaten Szenen, ähnlich denen in der Genremalerei. Diese ›natürlichere‹ Ausdrucksweise herrschte ursprünglich im Provinztheater vor, das er als willkommenen reformerischen Einfluss für das ›große‹ Theater in Paris begriff. In einem Brief

10 Emma Barker: *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge (Cambridge UP) 2005, S. 11 f. Vgl. auch Jan Bremmer/Herman Roodenburg (Hg.): *A Cultural History of Gesture From Antiquity to the Present Day*, Cambridge (Polity) 1991, S. 129–151.

11 Vgl. Michael T. Cartwrights Studie: *Diderot Critique d'Art et le Problème de l'Expression*, *Diderot Studies* 13, Genf (Droz) 1969, S. 243, die Bezug auf eine Passage von Diderots »Lettre sur les Sourds et Muets«, in: ders.: *Oeuvres complètes de Diderot*, hg. v. Yvon Belaval/Robert Niklaus/Jacques Chouillet u. a., Paris (Hermann) 1978, Bd. 2, S. 148 nimmt: »Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges; car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne pas entendre.«

12 Vgl. zur Häufung dieses Ratschlags im Laufe des 18. Jahrhunderts Dene Barnett: *The Art of Gesture: The Practice and Principles of Eighteenth-Century Acting*, Heidelberg (Winter) 1987, S. 137.

13 Denis Diderot: *Oeuvres complètes*, hg. v. Jacques Chouillet/Anne-Marie Chouillet, Paris (Hermann) 1980, Bd. 10, S. 101: »Le pantomime joue; et le philosophe transporté s'écrie: Je ne te vois pas, seulement. Je t'entends. Tu me parles des mains.« Zu dieser Aussage wurde Diderot durch Ideen des griechischen Autors Lucian (ca. 120–180 n. Chr.) in dessen Bemerkungen über den Tanz inspiriert.

an seine Geliebte Sophie Volland schrieb er 1760 im Hinblick auf die jüngsten Aufführungen seines um 1758 verfassten Stücks *La Père de famille*:

Unter anderem sagt man, und das freut mich, dass man, kaum ist die erste Szene vorüber, meint, der Begegnung einer Familie beizuwohnen, und darüber ganz vergisst, dass man sich im Theater befindet. Man sitzt nicht mehr vor einer Bühne, sondern in einem Privathaus. [...] Kein Stück wurde je so gelobt wie meines hier.¹⁴

Doch das ›natürliche‹ Spiel der Gesten in der Absicht, Häuslichkeit darzustellen, konnte auch problematisch sein. Das griechische Theater der Antike hatte in der Tat reichlichen Gebrauch von jenen Gesten gemacht, die Diderot als ungewöhnlich ausdrucksstark empfand. Allerdings geht man auch davon aus, dass diese Gesten in der Regel vom gesprochenen Wort begleitet wurden. Sie müssen sehr ausgreifend gewesen sein, um auch in den hinteren Reihen der antiken Theater erkannt werden zu können.¹⁵ Derartige Probleme des richtigen Maßstabs und der Verständlichkeit legen ein Ausmaß an rhetorischer Emphase nahe, das den Maßstab des Häuslichen bei Weitem übersteigt. Sie deuten auch auf die Risiken der Suche nach einem Ausdrucksregister, das sich für ›Alltags‹-Szenen und Sujets eignet. Die Tatsache, dass Diderot für das *drame bourgeois* beredte Gesten empfiehlt, verweist auf das unvermeidliche Verwischen von Gattungsgrenzen im zeitgenössischen Theater, vor allem auf der Experimentierbühne des *drame*. Eine ähnliche Kombination von Ausdrucksregistern findet sich auch in Greuzes Genrebildern, wo viele der Gesichts-, Hand- und Fußgesten drastischer erscheinen als für den privaten oder häuslichen Bereich erforderlich und eher für den ›höher gestimmten‹ Ausdruck und die politisch bedeutende Rolle der Historienmalerei geeignet scheinen.¹⁶

Die zeitgenössischen Schauspielstile problematisierten das Spektrum zwischen Beredsamkeit und Natürlichkeit. Diderot selbst beschreibt in seinem *Paradoxe sur le comédien* (1770–1773) eine genau einstudierte und selbst-bewusste Methode des Schauspielens und des Ausdrucks von Gefühlen. Doch sein Freund Garrick hatte in einem Brief von 1769 die gegenteilige Ansicht vertreten, derzufolge der große Schauspieler oder die große Schauspielerin imstande sein sollte, sich während einer Aufführung von natürlichen Gefühlen überraschen und über sich selbst hinaustragen zu lassen.¹⁷ Die berühmte Schauspielerin Mlle Clairon (1723–1803) wurde

14 Brief an Sophie Volland vom 1. Dezember 1760, in: *Correspondance de Diderot*, 1957, Bd. 3, S. 280 »Entre autre[s] chose[s] qu'on y dit et qui me font plaisir, c'est qu'à peine la première scène est elle jouée, qu'on croit être en famille et qu'on oublie qu'on est devant un théâtre. Ce ne sont plus les tréteaux, c'est une maison particulière.« Übertragung der Textpassage erfolgte auf der Grundlage von William D. Howarth (Hg.): *French Theatre in the Neoclassical Era (1550–1789)*, Cambridge (Cambridge UP) 1997, S. 663.

15 Vgl. Oliver Taplin: *Greek Tragedy in Action*, London (Routledge) 1978, S. 15.

16 Zeitgenössische Kommentare zu der vollendeten, und 1777 ausgestellten *Malédiction paternelle* bekundeten, dass das Gemälde Mitleid und Schrecken in Form der hohen Tragödie errege. Vgl. Barker: *Greuze* (Anm. 10), S. 206.

17 David M. Little/George Morrow Kahl (Hg.): *The Letters of David Garrick*, Cambridge/Mass. (Belknap Press) 1963, Bd. 3, S. 634 ff.



Abb. 5: Carle Van Loo: *Jason et Médée*, 1759, Potsdam, Neues Palais, copyright Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

dafür kritisiert, sich selbst solche Spontaneität nicht zu gestatten. Dessen ungeachtet erwarb sie sich schließlich wachsenden Ruhm für die ›Natürlichkeit‹ ihres Ausdrucks. Künstlerische Darstellungen von ihr in unterschiedlichen Rollen, etwa von Carle Van Loo in seinem Werk *Jason et Médée* [Abb. 5], zeigen leicht verständliche, doch extrem rhetorische oder übertriebene Emotionen. In seinem *Salon de 1765* kritisiert Diderot Van Loos Medea als steife, leblose ›Kulissen‹-Produktion. Eine Verschmelzung von Gesuchtem und Spontanem scheint für viele Tableaus von Greuze typisch zu sein. Sie überschreiten die Grenzen von Großer Tragödie und *drame*, Eloquenz und Wahrheit, deklamatorischer und natürlicher Rede.

Schicklichkeit des Ausdrucks

Wie also ließ sich das angemessene Ausdrucksregister finden? Poussin, welchen die Künstler im 18. Jahrhundert als Vorbild für den richtigen Ausdruck heranzogen, hatte sich auf eine Art Ausdrucksverhältnis oder -maß bezogen, das auf der antiken griechischen Theorie der Modi beruhte, die beginnend mit Le Brun eine Reihe praktischer Künstler und Theoretiker beeinflusste. Die antiken ›Modi‹, die ursprünglich musikalische Stile beschrieben, mit denen bei den Zuhörern bestimmte Emotionen hervorgerufen werden sollten (die Gioseffo Zarlino in seiner Abhand-

lung *Institutioni Harmoniche*, 1558, untersuchte), boten in der Neudeutung Poussins eine Palette von Ausdrucksregistern, die den Betrachter für die Bedeutung verschiedener Sujets empfänglich machen sollte. Es handelte sich um visuelle Transpositionen im Wesentlichen imaginiertes, unwiederbringlicher musikalischer Stile und Tonarten, die nicht nur die Pathognomik einbezogen, also die Wissenschaft der Darstellung von Emotionen durch menschliche Ausdrucksweisen und Gesten, sondern die gesamte, eine Einheit schaffende Form eines Werks oder die »abstrakte Harmonie der Komposition«. ¹⁸ So wählte Poussin in seiner Kunst Farharmonien, die den dorischen Modus reflektierten, gravitatisch, streng und zur Huldigung des Göttlichen passend wie in seinem *Le jugement de Salomon* (1649), der trauernde Lydier, der heitere Ionier in seinem Bild *Eliezer et Rebecka* (um 1627), oder Variationen derselben. Diese Idee einer Skala oder eines Maßstabs der Kraft und des Charakters sowie einer vorherrschenden ›Tonart‹ des Ausdruck oder einer Einheit schaffenden Stimmung sollte den kritischen Diskurs des 18. Jahrhunderts, Diderots Kunstkritik inbegriffen, auch weiterhin prägen. Um diese poetische ›Wahrhaftigkeit‹, Angemessenheit oder Schicklichkeit ging es in den hohen Greuze'schen Dramen, für die Diderot so viel übrig hatte. Die Verbindung von hohem Ausdruck mit häuslichem Realismus stellte eine besondere Herausforderung dar, auf die er als Vertreter der Ausklärung, der sich den Idealen universeller moralischer Werte verschrieben hatte, sehr positiv reagierte.

Diderot war damit einverstanden, dass die konventionellere Genremalerei einem schlichteren Modus folgte oder den Charakter der leichten Unterhaltung annahm. Sein Freund und Kritikerkollege Baron Melchior von Grimm (1723–1807) etwa hatte Werke von Pierre-Antoine Baudouin als »belanglose, schlüpfrige Angelegenheit« ¹⁹ bezeichnet. In seinem *Salon de 1765* erklärt Diderot, dass Baudouins Figuren, etwa die in seinen Bildern *Le Confessionnal* (Der Beichtstuhl) oder *Le Cueilleur de Cerises* (Der Kirschpflücker), die beide in diesem Jahr ausgestellt wurden, einen Mangel an »Temperament« aufwiesen; allerdings störte ihn dies nicht, da das Ausdrucksregister dem gewählten Sujet angemessen sei. ²⁰ Bezeichnenderweise heißt es, das Einzige, was diese Werke im Betrachter hervorriefe, sei eine »sterile Frömmigkeit«. Bei den Gemälden Greuzes wurde natürlich eine wesentlich tiefsinnigere und emotionalere Reaktion erwartet. Während man von Baudouins Gemälden sagen könnte, sie seien Beispiele für den ›ionischen‹ oder heiteren Modus, neigte Greuze eher zum ›lydischen‹ oder traurigen. Dies veranschaulicht einmal mehr die Tatsache, dass die Bandbreite der Ausdrucksregister in der Genremalerei ihren zweideutigen, irgendwo zwischen ›hohen‹ und ›niedrigen‹ Kunstformen angesiedelten Status widerspiegelte; der neue, tragisch-sentimentale Modus von Greuze gehörte dabei zu der höheren, ernsthafteren Kategorie.

18 Vgl. Richard Verdi: *Nicolas Poussin 1594–1665*, (Ausstellungskatalog), London (Royal Academy of Arts) 1995, S. 192 f.

19 *Correspondance Littéraire*, 15. Juni 1770.

20 Diderot: »Salon de 1765« (Anm. 4), S. 163–166.

Eine ähnliche Ausdrucksskala galt auch für das Theater. Bei Stilen im Schauspiel war ›Schicklichkeit‹ ein entscheidender Begriff, sowohl im klassischen Sinne der Beachtung von Harmonie und Proportion und der Ordnung der Körperbewegungen als auch im Sinne des Einsatzes von Gesten und Posen im richtigen Ausdrucksregister, vom einfachen zum mittleren und erhabenen (oder epischen). Dieser letztere Modus des Bühnenausdrucks arbeitete mit ausgestreckten Armen – der, normalerweise ruhende oder unauffällige, linke Arm spiegelte die Bewegungen des traditionell vorherrschenden rechten – sowie mit gespreizten Fingern, geballten Fäusten und weit auseinandergestellten Füßen. Diese Körpersprache kommt in Greuzes Skizzen und Gemälden des *Bösen Sohnes* deutlich zum Ausdruck. Hinsichtlich der Schicklichkeit von Tragödien hingegen galten solche ›erhabenen‹ Gesten, die von der bekannten Tragödienschauspielerin Sarah Siddon häufig eingesetzt wurden, und Verse als nicht mit dem realistischen Details vereinbar.²¹

Mark Ledbury wies vor Kurzem auf diese Bemühung von Greuzes Genremalerei hin, sich einen angemessenen Platz in dem Spektrum zu erobern, das sie mit der Historienmalerei verband, und das rechte Gleichgewicht zwischen privatem Vergnügen und öffentlicher Rhetorik zu finden, zwischen einer ernst gemeinten Auseinandersetzung mit der Welt des Sozialen und gewagten Witzen, zwischen Komik und Ernst.²² Neuere Forschungen haben darüber hinaus die Tatsache hervorgehoben, dass Diderot bis 1765, als er seine *Essais sur la peinture* verfasste, formal nicht zwischen Genre- und Historienmalerei unterschied.²³ Bis zu diesem Zeitpunkt verwendete er Begriffe wie »große Komposition« oder »großes Sujet«, um Historienbilder von anderen zu unterscheiden, die er als »kleine Gemälde« beschrieb. Er hatte auch mehr dazu geneigt, Gattungsunterscheidungen anhand der Frage zu klären, ob Lebewesen oder Unbelebtes (›Stillleben‹) im Mittelpunkt der Werke standen. In manchen Fällen jedoch neigte er zu der Ansicht, dass Ausdrucksregister und Sprache über das Sujet hinausgehen können. In seinen *Entretiens sur »Le Fils Naturel«* vertritt er die Auffassung, dass die neuen Theatergenres, die er zu definieren suchte, sich weniger durch ihre Sujets unterschieden als durch ihre Ausdrucksweise, also Aspekte wie Tonfall, Leidenschaften, Protagonisten und Interesse.²⁴ Man kann die These vertreten, dass das Ausdrucksregister für Diderot *das* wichtigste Kriterium für den gattungsmäßigen und kulturellen Status war.

21 Vgl. Barnett: *The Art of Gesture* (Anm. 12), S. 11, 21, 137, 139, 326 und S. 328–345.

22 Mark Ledbury: »Greuze in Limbo: being ›Betwixt and Between‹«, in: Philip Conisbee (Hg.): *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, New Haven u. a. (Yale UP) 2007, S. 182.

23 Florence Boulerie: »Diderot et le vocabulaire technique de l'art: des premiers ›Salons‹ aux ›Essais sur la peinture‹«, in: *Diderot Studies*, 30 (2008), S. 98.

24 Diderot: *Oeuvres complètes* (Anm. 13), S. 101: »C'est moins le sujet qui rend une pièce comique, sérieuse ou tragique, que le ton, les passions, les caractères et l'intérêt. Les effets de l'amour, de la jalousie, du jeu, du dérèglement, de l'ambition, de la haine, de l'envie, peuvent faire rire, réfléchir ou trembler.«

Das Erhabene und das Pathetische

In der Mitte des 18. Jahrhunderts kreisten Debatten über die Ausdrucksregister häufig um die Begriffe des ›Erhabenen‹ und des ›Pathetischen‹. Das ›Erhabene‹, das Edmund Burke (1729–1797) in seiner Untersuchung *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful* (1757) als ein intensives Gefühl beschrieben hatte, das die Vernunftbegabtheit des Betrachters zu überwältigen droht, indem es Empfindungen wie Furcht und Schrecken hervorrufft, wurde normalerweise mit der dramatischen Historienmalerei in Verbindung gebracht. Das ›Pathetische‹ hingegen verband man mit universellem tränenreichen Kummer und hieß es sowohl in der Historien- wie in der Genremalerei willkommen, vor allem mit dem zunehmendem Trend zur Empfindsamkeit. Der 1765 erschienene *Traité de peinture* von Michel-François Dandré-Bardon (1700–1783), einem provenzalischen Maler, der in den mittleren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Kunststudenten an der Académie royale in Paris unterrichtete, beleuchtet die zentrale Bedeutung solcher Begriffe für den kritischen Diskurs und die theoretische Ausbildung der Künstler. In seinem *Traité* verbindet er das Erhabene mit herausragenden Ideen, edlen Gefühlen, prächtigem Schauspiel, ›wahrhaftigen‹, sprich überzeugenden, Ausdrucksformen, einem markantem Pinselduktus und kunstvoll konzipierten Figuren. Raffael, Michelangelo und Le Brun gelten als wichtige Modelle des Erhabenen. Das ›Pathetische‹ wird ausdrücklich mit ›lebhafter Leidenschaft‹ assoziiert, die im Betrachter einen nachhaltigen Eindruck hinterlässt und die Gestalt von Gemütsbewegungen annehmen kann, die nichts Großes an sich haben müssen, ja denen sogar ›etwas Niedriges‹ eigen ist und die sich in Genrethemen wie denen von Teniers äußern können.²⁵ Dandré-Bardon räumt ein, dass sich das ›Erhabene‹ möglicherweise auch in niedrigeren Gattungen findet, doch bei dem von ihm angefuhrten Beispiel handelt es sich, wenig überraschend, um poetische oder historische Landschaften, die auf der Rangskala der Gegenstände immer noch vergleichsweise hoch angesiedelt sind.

Greuze übernahm dieses ›erhabene‹, historische Ausdrucksregister und stellte ihm in seinen höher gestimmten Genrewerken wie *Le Mauvais fils puni* ›nat rlicherer‹ oder allt glicherer Elemente gegenüber. Solche Werke entsprechen Diderots Konzept der häuslichen Tragödie für die Bühne. Die *trag die domestique et bourgeoise*, die eindringlicher und dramatischer war als das von seinem Stück *Le Fils Naturel* repräsentierte *drame bourgeois*, verband Alltagssituationen mit einem der hohen Tragödie angemessenen Ausdrucksregister.²⁶ Er beschrieb es als ›erhaben‹²⁷ und unterschied es so deutlich von den offenkundig beherrschteren oder sanfteren, ›pathetisch‹ emotionalen Szenarien vieler Genrebilder und näherte es dem Ehrfurcht gebietenden,  berrationalen Register der hohen Geschichte an. Greuzes Experimente mit ›erhabenen‹ Aspekten der Genremalerei zeugen einmal mehr davon,

25 M.-F. Dandré-Bardon: *Traité de peinture*, Paris (Desaint) 1765 (Nachdruck Genf 1972), S. 59.

26 Als weitere hybride Mischformen der verschiedenen Ausdrucksregister sind das *drame sombre* und der *roman noir* zu nennen. Vgl. Barker: Greuze (Anm. 10), S. 205.

27 Diderot: »Salon de 1765« (Anm. 4), S. 199.

dass er in künstlerischer Hinsicht eine Zwischenposition einnahm, indem er versuchte, die expressive Intensität der Hochkunst mit den Sujets der Genremalerei zu verknüpfen. Es war allgemein bekannt, dass er als Historienmaler gescheitert war; sein Versuch als solcher zur Akademie zugelassen zu werden, war fehlgeschlagen. Dennoch insistierte er darauf, die Ausdruckskraft von Genrethemen bis an jene Grenze auszureizen, die normalerweise als der Historienmalerei angemessen galt. Bezeichnenderweise assoziierte Dandré-Bardon, der in vieler Hinsicht der Sprecher der Akademie in Ausdrucksfragen war, die hohe Gesinnung des ›Erhabenen‹ mit dem vollendeten gesellschaftlichen Ansehen, das Greuze als Künstler suchte. Der Theoretiker erklärte, man könne sich selbst im Erhabenen unterweisen, indem man

sich von früh an daran gewöhnt, Herz und Verstand ständig von edlem Stolz geschwollen zu halten. Der Umgang mit guter Gesellschaft, derjenigen gebildeter Menschen, die Lektüre guter Autoren und schöner Tragödien tragen dazu bei, die Erhebung des Geistes zu bilden und zu fördern, was gleichzeitig ein Zeichen für die Größe der Seele und die Quelle edler, erhabener Ideen ist.²⁸

Erhabener Ausdruck wies den Künstler als Angehörigen einer öffentlichen, intellektuellen und moralischen Elite aus. Greuzes Gemälde werden häufig als Beleg für seine demokratischen Neigungen gedeutet. Doch ebenso gut ist es möglich, sie als Ausdruck des Ehrgeizes eines gesellschaftlichen Emporkömmlings zu interpretieren, der sich bemüht, auf indirektem Weg Zugang zu den exklusiveren ästhetischen und kulturellen Kreisen zu erhalten, von denen er anfangs ausgeschlossen war.

Expliziter und suggestiver oder ›offener‹ Ausdruck

Die Ausdrucksformen oder -kriterien, auf die Kritiker im 18. Jahrhundert Wert legten, bezogen sich auf die Explizitheitsgrade im jeweils gewählten Register. Für Winckelmann zeigte sich Ausdruck in seiner 1764 veröffentlichten und 1766 ins Französische übertragenen *Geschichte der Kunst des Alterthums* primär an Veränderungen der »Züge des Gesichts« und der »Haltung des Körpers«. ²⁹ Er bevorzugte edle Einfalt und stille Größe, da es bei diesen weniger wahrscheinlich sei, dass sie unsere Erwartungen an Wahrheit und Schönheit enttäuschten, und da sie uns tiefere Einsichten in den jeweiligen Charakter böten. In seiner Schrift *Laokoon* (1766) lehnte Lessing wie Winckelmann übertrieben drastische, manieristische Torsionen und Übertreibungen ab, erstens, weil sie die Schönheit zerstörten, und zweitens, weil sie der Einbildungskraft zu wenig Raum ließen. Die Ansichten beider Theore-

28 Dandré-Bardon: *Traité de peinture* (Anm. 25), S. 63: »[...] de s'acoutumer de bonne heure à tenir son coeur et son esprit, pour ainsi dire, enflés d'une noble fierté. La fréquentation de la bonne compagnie, celle des personnes savantes, la lecture des bons auteurs, des belles tragédies contribuent à former, à nourrir cette élévation d'esprit, qui est en même temps et l'image de la grandeur d'âme, et la source des idées nobles et sublimes.«

29 Johann Joachim Winckelmann: »Geschichte der Kunst des Alterthums« (1764), in: ders.: *Kunsttheoretische Schriften*, Baden-Baden u. a. (Heitz) 1996, Bd. 5, S. 167.

tiker sollten die Kunsttheorie und -praxis in Frankreich nachhaltig beeinflussen, vor allem, aber nicht ausschließlich im Hinblick auf den Neoklassizismus. Darüber hinaus herrschte in Frankreich seit langem eine akademische Konvention, der Le Brun eine feste Form gegeben und die der Kunstkenner Anne Claude de Tubières, Graf von Caylus (1692–1756), fortgeschrieben hatte. Laut dieser stand die Explizitheit des Ausdrucks einer Figur in einem Verhältnis zu ihrer Rolle und ihrem Status in der jeweiligen Komposition und sekundären Figuren war eine deutlichere Mimik und Gestik gestattet als einer der Hauptfiguren.³⁰ Dandré-Bardon, ein großer Befürworter des »kraftvollen Ausdrucks von Gefühlen und Leidenschaften«, der ästhetische Hierarchien gleichwohl achtete, war der Ansicht, dass die wichtigsten »Akteure« in einer gemalten Szene ihre Gefühle im Einklang »mit dem Interesse«, das sie für uns besitzen, »sowie mit ihrer Würde« zum Ausdruck bringen sollen.³¹ Diderot wandte diese Hierarchie der expressiven Deutlichkeit in seiner Kunstkritik an. Solchen Unterscheidungen liegen die historische Tradition und die kulturellen Erwartungen des Betrachters zugrunde. Hinter der Idee der Schicklichkeit des Ausdrucks verbarg sich die Überzeugung, dass die zentrale Figur ein gewisses Maß an Würde und Tiefe besitzen müsse. Seine oder ihre Ausdrucksqualitäten mussten im Bewusstsein der Betrachter einen starken Widerhall finden und eine heroische Komplexität nahe legen, sollten also nicht in einem zu eng gefassten Sinne »explizit« sein und sich auch nicht auf ein einziges Gefühl reduzieren lassen. Dieses Anliegen war sogar für das relativ leicht verständliche Ausdrucksregister wichtig, das Dandré-Bardon im Bezug auf »poetische« historische Sujets beschrieb, bei denen Götter und Helden als Reaktion auf epische Ereignisse die Stirne runzeln, trauern, nachsinnen, aufbrausen oder heftig wettern.³² Außerdem gab es das im 17. Jahrhundert von André Félibien (1619–1695) eingeführte allgemeine Prinzip, dass sekundäre Figuren nicht zu viel Aufmerksamkeit von der zentralen Figur abziehen sollten.³³ In diesen Genrebildern, die sich der moralischen Strenge der Historienmalerei näherten, erwartete Diderot solche Deutlichkeit. Er kritisierte Greuze dafür, den Ausdruck der Mutter in seinem Bild *Le Mauvais fils puni* nicht heruntergestimmt zu haben und gab zu bedenken, es wäre besser gewesen, wenn sie eines ihrer Augen mit der Hand bedeckt hätte, und der Maler ihre Finger »noch

30 John Montgomery Wilson: *The Painting of the Passions in Theory, Practice and Criticism in Later Eighteenth Century France*, New York u. a. (Garland) 1981, S. 196.

31 Dandré-Bardon: *Traité de peinture* (Anm. 25), S. 56.

32 Ebd.

33 André Félibien des Avaux: »Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture« (1669), in: Theodore Bestermann (Hg.): *The Printed Sources of Western Art*, Portland/Or. (Collegium Graphicum) 1972, Bd. 8, S. xxii–xxiii: »Quand à la beauté dans la disposition de toutes choses, elle consiste à représenter un sujet d'une manière agréable et élégante, et à donner à toutes les figures une expression naturelle qui ne soit ni trop faible ni trop forte, à trouver des caractères convenables à chaque personne, et qui ne gâtent point celle qui est la principale du Tableau.« Harrison/Wood/Gaiger: *Art in Theory 1648–1815* (Anm. 6), S. 114 enthält die folgende Übersetzung: »As to the Beauty of Thoughts in the Disposition of every Thing, it consists in representing the Subject in an agreeable easy Manner, and in giving every Figure a natural Expression neither too weak nor too strong; in hitting off the Characters proper to each Person so as not to spoil the principal One in the Picture.«



Abb. 6: Jean-Baptiste Greuze: *L'Accordée de Village*, Salon von 1761, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/Jean-Gilles Berizzi

schlichter und mitfühlender«³⁴ gestaltet hätte, um die Aufmerksamkeit ihres Sohnes wirkungsvoller auf den Leichnam seines Vaters zu lenken. Der Mutter hätte weniger Beachtung zuteil werden sollen. Solchen Aussagen lag die damals gängige Überzeugung von der dramatischen Einheit und inneren Logik des *tableau* zugrunde. Übertrieben deutlicher Ausdruck galt daher sowohl in Gemälden mit sich einander wechselseitig bedingenden, ein Ganzes bildenden Teilen als unangemessen wie auch bei heldenhaften Protagonisten.

Die Vermeidung expliziten Ausdrucks ist auch dort offenkundig, wo die sympathiegeleitete Fantasie und die aktive Subjektivität des Betrachters von vorrangigem Interesse sind. Davon zeugt Diderots Kommentar von 1761 zu Greuzes *L'Accordée de Village* (Verlobung auf dem Dorf) [Abb. 6], in dem er das Gemälde als eines beschreibt, das durch die Begriffe »Schicklichkeit«, »Zurückhaltung«, »Zärtlichkeit« und »gute Moral« gekennzeichnet sei und dessen Protagonisten die Extreme der rohen Natur wie der Fantasie vermieden.³⁵ In jüngerer Zeit wurde das Werk als

34 Diderot: »Salon de 1765« (Anm. 4), S. 200: »plus simple et plus pathétique encore«.

35 Diderot: »Essais sur la peinture; Salons de 1759, 1761, 1763«, in: ders.: *Oeuvres complètes*, Bd. 14 (Anm. 4), S. 167 und S. 170.

»ausdrucksstarkes Gemälde in einer Molltonart« bezeichnet.³⁶ Die »zarte« oder »Moll-Tonart« galt als angemessen für die »niedrigere« Kategorie der Genremalerei. Die reine Genremalerei, ohne Beimischungen der Historie oder des hohen Dramas, war eine wichtige, erkennbare Komponente innerhalb des Ausdrucksregisters. Während Greuzes Ausdrucksformen in diesem Werk etwas von der Würde oder Dramatik eines Historienbildes zur Schau stellen, etwa den nach oben gerichteten Blick des Vaters, erhielten Genrebilder, einschließlich vieler Teile dieses Gemäldes, häufig eine niedrigere Ausdruckspalette, die der angestrebten Darstellung von Alltags Sujets angemessener schien. Während die ausgebreiteten Arme des Vaters an den »epischen« oder »erhabenen« Schauspielstil der hohen Tragödie denken lassen, suggerieren die diskreteren Blicke und zurückhaltenderen Gesten der anderen Figuren den theatralisch expressiven Typus des »schlichten« Stils mit seiner Betonung von Einfachheit und Anmut.³⁷ Dieser Einsatz verständlicher, aber zurückgenommener Gestik und Mimik wurde mit dem Versuch des Künstlers in Verbindung gebracht, die Einbildungs- und Deutungskraft eines neuen Kunstpublikums für sich zu gewinnen, das durch die empfindsame Manier einer von Richardsons Romanen repräsentierten Kultur genährt und von neuen Formen der Subjektivität angezogen wurde, die sich auf die intime Vertrautheit des Lesers/Betrachters mit dem Kunstwerk stützte. Im Fall von *L'Accordée de Village* fungiert der Verlobte als eine Art Ersatzbetrachter, der um Sympathie für die Bescheidenheit wirbt, die durch die zögerliche Handbewegung und den gesenkten Blick der Braut nahegelegt werden, Elemente einer »Molltonart«, die eine gewisse Interpretationsspanne zulassen.³⁸ Diese aktivere Rolle des Betrachters bei der Interpretation bedeutet zugleich eine gemeinsame Sensibilität von Gemälde und Betrachter statt dem Gefühl einer strengen sozialen Hierarchie oder zwanghaften Kultur wie sie in den Historienbildern des *ancien régime* vorherrschten, in denen man die Codes des Heroismus zum eigenen Vorteil zu nutzen trachtete. Sie gründet aber auch auf der schon lange existierenden Tradition einer nach innen gerichteten, meditativen Kunst, die Anlass zur stillen Betrachtung geben soll, eine künstlerische Tradition, die Chardin meisterhaft beherrschte. Chardins nachdenkliche Figuren ermöglichen es den Betrachtern, ihre eigenen Befürchtungen, Gefühle und Anliegen auf eine »offene« expressive Leinwand zu projizieren. Diderots Kunstkritik betont die Rolle des Betrachters bei

36 Cartwright: *Diderot Critique* (Anm. 11), S. 116: »*L'Accordée de village* est ce que l'on pourrait nommer un tableau expressif sur un ton mineur. Sa raison d'être est la vraisemblance anecdotique; l'artiste a bien poursuivi la conception initiale de son inspiration en choisissant le moment qui convient le mieux au sujet [...].«

37 Vgl. Barnett: *The Art of Gesture* (Anm. 12), S. 333 und S. 339.

38 Barker: *Greuze* (Anm. 10), S. 52 ff. Vgl. auch Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Los Angeles (University of California Press) 1980. Für eine neuere Übertragung von Frieds Überlegungen auf Greuze's tableaux vgl. Emma Barker: »Putting the Viewer in the Frame: Greuze as Sentimentalist«, in: Philip Conisbee (Hg.): *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, New Haven u. a. (Yale UP) 2007, S. 105–111. Vgl. zum Senken des Blicks als traditionelles Symbol der Unterwerfung Bremmer/Roodenburg: *A Cultural History of Gesture*, S. 23 sowie zum »repose« als konventioneller Bühnenpositur Barnett: *The Art of Gesture* (Anm. 12), S. 158.

der Hervorbringung der ›pathétique‹-Effekte eines Kunstwerks, vor allem dort, wo es um narrative Interaktionen zwischen den Figuren geht. Bei der Betrachtung eines Werks von Greuze wird dem Betrachter eine komplexe Wahrnehmung der narrativen Beziehungen zwischen den gemalten Figuren abverlangt. Dieser Wahrnehmungsakt steigert die emotionale Bindung an das Werk.³⁹ Bezeichnenderweise muss dabei vieles der Einbildungskraft des Betrachters überlassen bleiben.

Greuzes Ausdrucksexperimente in ihrem zeitgenössischen Kontext

In Anbetracht der Konventionen und theoretischen Prinzipien, die es zu berücksichtigen galt, war es für Künstler häufig sehr schwierig, die angemessene Form und Verteilung von expressiven Merkmalen in einem Gemälde zu beurteilen; man konnte sich dabei leicht vertun. Ein Großteil der Genremalerei um die Mitte des Jahrhunderts wahrte den starken Einfluss des Rokocharms, der für Kunstwerke, denen eine eher dekorative Funktion zugeschrieben wurde, als angemessen galt. Ausnahmen hiervon waren die von Chardin repräsentierten meditativeren, ernsteren und ›in sich versunkenen‹ Äußerungen, etwa seine frühe Fassung von *Bénédictité* (Das Tischgebet, 1740) [Abb. 7]. Hier erinnert der gesenkte Blick der Mutter/Gouvernante an die Darstellung der Braut in Greuzes *L'Accordée de Village*, wo der Ausdruck wahrscheinlich in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Vorstellungen von Bescheidenheit gedeutet wurde, aber dem Betrachter auch andere Lesarten anheimstellte. Im Einklang mit konventionelleren, dem Rokoko gemäßen Erwartungen unterhaltsamen Liebreizes verändert und definiert eine spätere (1744) Fassung von Chardins Gemälde [Abb. 8] die Mimik der beiden sichtbaren Gesichter deutlicher. Der Wechsel zu einem wohlwollenden Lächeln und frechen Grinsen unterscheidet diese Fassung von der düsteren Stimmung der ersten.⁴⁰ Das Ausdrucksregister verschiebt sich zur ›ionischen‹ Ode hin; es ist interessant, dass Chardins Gemälde trotz ihrem fast einförmigen Festhalten an einer ernsten Innerlichkeit so deutlich mit den Ausdrucksregistern spielten. Dandré-Bardons Genrebildern der 1740er, etwa sein Werk *La naissance* [Abb. 9] fehlten im Allgemeinen die expressive Offenheit und Raffinesse derjenigen Chardins. In vielen vom Rokoko inspirierten Genrebildern aus der Mitte des Jahrhunderts gab es eine Art expressive ›Leere‹ statt einer suggestiven Offenheit, da es meist, wie in den Werken von Le Prince und Baudouin, vor allem darum ging, einen visuellen Liebreiz und eine malerische Komplexität zu schaffen, die ein Lächeln hervorrufen konnten. In sei-

39 Vgl. Mitia Rioux-Beaulne: »Note sur la communication des passions en peinture: le *Salon de 1763*«, in: *Diderot Studies*, 30 (2008), S. 73–87.

40 Vgl. Richard Rand (unter Mitarbeit von Juliette M. Bianco): *Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, New Jersey (Princeton UP) 1997, S. 127 f. und Pierre Rosenberg (unter Mitarbeit von Florence Bruyant): *Chardin*, London/New York (Royal Academy of Arts and the Metropolitan Museum of Art) 2000, S. 246–249.

Abb. 7: Jean Baptiste Siméon Chardin: *Le Bénédicité*, 1740, Paris, Musée du Louvre, © RMN/Hervé Lewandowski



nen *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure* von 1754 erklärte La Font de Saint Yenne, die Genremalerei sei eine amüsante Kabinettkunst.⁴¹

Dandré-Bardon demonstrierte in seiner Praxis und Theorie der Historienmalerei ein kontinuierliches Vertrauen in expressive Prototypen, auch wenn dieses durch die Beachtung von ›Natürlichem‹ modifiziert wurde. An der Académie royale in Paris trug er zur Organisation und Unterstützung des »Concours de la Tete d'Expression« (Wettbewerb »expressive Köpfe«) bei, der 1759 von Caylus ins Leben gerufen worden war. Dieser im Hinblick auf die Historienmalerei konzipierte Wettbewerb für die besten Studenten der Akademie ermutigte zum Einsatz von Le Bruns Ausdruckstypen, wengleich Dandré-Bardon empfahl, bei solchen Studien eine gewisse Feinheit der Gesichtszüge der Dargestellten zu beherzigen und diesen Achtung entgegenzubringen; im Prinzip ging es ihm um einen Ansatz ›ohne Grimasse‹. Er war für die Auswahl und Positionierung der Modelle zuständig, die jeweils drei Stunden in der entsprechenden Pose verharren mussten. Nachdem der Wettbewerb sich etabliert hatte, wurde den Studenten vorab mitgeteilt, welche Leidenschaft sie darstellen sollten, was den Rückgriff auf bestimmte Prototypen zusätzlich begünstigte. Der Wettbewerb belohnte expressive Lesbarkeit und den großen Effekt. Das jährlich neu bestimmte Thema entsprach Dandré-Bardons Idee, dass jedes für die Historienmalerei gewählte Sujet, das dem etablierten litera-

41 Étienne La Font de Saint Yenne: *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits   un particulier en province*, Paris 1754 (Nachdruck Genf 1970), S. 74 f.



Abb. 8: Jean Baptiste Siméon Chardin: *Le Bénédicité*, 1744, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, photograph copyright The State Hermitage Museum

rischen und historischen Kanon entstammte, die Fähigkeit erforderte, die angemessenen (großen oder ›dorischen‹) Ausdruckstypen darzustellen. Aber bezüglich der Ausdrucksweise der Genremalerei hatte er sehr wenig zu sagen. Aus seiner Sicht konnte die Genremalerei unmöglich ›Erhabenes‹ zum Ausdruck bringen.⁴² In puncto Ausdrucksweise lag die Genremalerei ganz allgemein außerhalb des Bereichs der hohen akademischen Theorie. Dies unterstreicht den revolutionären Charakter sowohl von Greuzes Versuch, die Ausdrucksregister von Genre und Historie, poetischer Übertreibung und Naturalismus miteinander zu verschmelzen, als auch von Diderots Versuch, sich zum Fürsprecher einer solchen Überschreitung von Ausdrucksgrenzen zu machen. Greuze war selbst ein Meister der Untergattung des ›expressiven Kopfes‹, schloss ihre Einbeziehung in häusliche Sujets jedoch nicht aus.

Diderots und Dandré-Bardons unterschiedliche theoretische Herangehensweisen an die Ausdruckssprache hatten teilweise mit ihren verschiedenen Ambitionen hinsichtlich des Selbstaussdrucks zu tun. Bardons *Traité de peinture* war primär als formales, pädagogisches Werk konzipiert, das die wichtigsten Prinzipien der Hochkultur vermittelte. Es enthält einen für Studenten und Kenner gleichermaßen geeigneten Fundus von Mustern historischer Sujets und ihre angemessene expressive Behandlung. Die Absicht dahinter ist die, die kulturelle und intellektuelle Tradition zu vermitteln, der Ton des Ganzen gelehrt und rational. Neuere Untersuchun-

42 Dandré-Bardon: *Traité de peinture* (Anm. 25), S. 60.

Abb. 9: Michel François Dandré-Bardon: *La naissance*, 1743, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/Jean-Gilles Berizzi



gen zu Diderots *Salons* hingegen haben betont, wie sehr Diderot die Kunstkritik als Vehikel für den Ausdruck seiner eigenen kreativen Impulse, vor allem als Verfasser von Romanen und kurzen Erzählungen, nutzte.⁴³ Seine Beschreibungen ausgesetzter Kunstwerke kontrastieren ständig die verallgemeinernden, normativen Tendenzen der zeitgenössischen Kunstkritik und -theorie mit einer natürlichen Neigung zum Experiment, zur Verwandlung und zum Subjektiven.

In seinen *Entretiens sur »Le Fils Naturel«* behauptet Diderot, die neue, von ihm ins Auge gefasste Form des häuslichen Dramas spreche ein breiteres Publikum an als das der klassischen Tragödie, in der die Götter eine zentrale Rolle spielten.

Aber das häusliche Drama wird eine andere Handlung haben, einen anderen Tonfall und seine eigene Form des »Erhabenen«.⁴⁴

Im selben Werk betont er die Rolle des Zuschauers und Mannes von Geschmack, indem er auf die expressiven Qualitäten eines Stückes reagiert und sie in der Einbildung vollendet:

43 Vgl. Thierry Belleguic: »La matière de l'art: Diderot et l'expérience esthétique dans les premiers *Salons*«, in: *Diderot Studies*, 30 (2008), S. 3–10.

44 Diderot: *Oeuvres complètes* (Anm. 13), S. 140: »Mais la trag die domestique aura une autre action, un autre ton, et un sublime qui lui sera propre.«

Es bedarf mehrerer seltener Eigenschaften. [...] Ein guter Geschmack setzt ein gutes Gespür, lange Erfahrung, eine aufrichtige, empfindsame Seele, einen gehobenen Verstand, eine etwas melancholische Veranlagung und feinfühligere Organe voraus [...].⁴⁵

Eines ebensolchen Publikums, das nicht durch politische Macht oder soziale Dekadenz korrumpiert und für eine neue moralische Sensibilität offen war, bedurfte es für die Genremalerei von Greuze. Trafen diese Rezeptionsbedingungen zu, so konnte sich der wagemutige Künstler hinsichtlich des Effekts des Ausdrucks auf eine gewisse Sensibilität des Betrachters verlassen. In diesem Fall benötigt man keinen genau verständlichen oder regulierten Ausdruckscode jener Art, wie ihn Dandré-Bardon als Sprachrohr der Akademie theoretisch formuliert hatte. Die Ausdrucksweise kann nicht nur flexibler sein, sondern es wird auch möglich, traditionelle Ton- und Registergrenzen zu überschreiten. Die Genremalerei mit ihrem ›geringeren‹ Status und ihrer weniger theoriegebundenen Position innerhalb der Akademie bot ein gutes Forum für solche Debatten und Experimente. Diderots Optimismus hinsichtlich der ästhetischen, sozialen und moralischen Aspekte dieser Experimente hielt sich jedoch in Grenzen. Im Hinblick auf Greuzes Skizzen zum *Fils Mauvais* meinte er: »Der aktuelle Geschmack ist so erbärmlich, so trivial, dass diese beiden Skizzen vielleicht niemals gemalt worden wären und wenn sie doch gemalt wurden, wird Boucher eher fünfzig seiner unanständigen platten Marionetten verkauft haben, als Greuze zwei seiner erhabenen Gemälde.«⁴⁶

Greuzes natürlich-theatralische Form der Genremalerei erfreute sich bei der Kritik keiner langen Wertschätzung. Sie prägte Davids Historienmalerei und tauchte in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Form dessen wieder auf, was wir gegenwärtig als ›theatralische‹ viktorianische Sujetmalerei betrachten. Die Spannung, die in einigen seiner Werk durch die Vermischung von Naturalismus und theatralischem Spektakel geschaffen wurde, war möglicherweise von vornherein dazu verurteilt, ein Experiment von primär historischem Interesse zu bleiben, zumal der soziale und psychologische Realismus und die zurückhaltende Ausdrucksweise Chardins, Vermeers und der holländischen Tradition gegen Ende des 19. Jahrhunderts an Popularität gewannen. Doch Greuzes Werk macht deutlich, dass man im 18. Jahrhundert nach einer authentischeren und moralisch bedeutsameren Ausdruckssprache suchte, die in einer Ästhetik des Vertrauten wurzelte, welche die großen kulturellen und politischen Ambitionen der Historienmalerei herausforderte und sie sich zugleich zu eigen machte.

Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider

45 Ebd., S. 111: »Pour bien juger dans les beaux-arts, il faut réunir plusieurs qualités rares: ... Un grand goût suppose un grand sens, une longue expérience, une âme honnête et sensible, un esprit élevé, un tempérament un peu mélancolique, et des organes délicats [...].«

46 Diderot: »Salon de 1765« (Anm. 4), S. 200: »[...] le goût est si misérable, si petit, que peut-être ces deux esquisses ne seront jamais peintes, et que si elles sont peintes, Boucher aura plus tôt vendu cinquante de ses indécentes et plates marionettes que Greuze ses deux sublimes tableaux.« Übertragung der Textpassage hier auf der Grundlage von Goodman: *Diderot on Art-1* (Anm. 4), S. 109.

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 niederschlugen, 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.

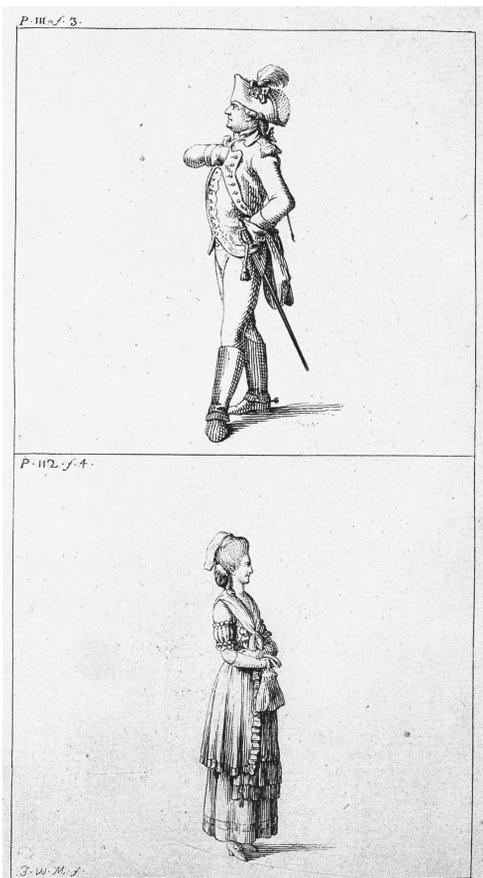


Abb. 1: Johann Wilhelm Meil:
 »Der Stolze«, »Die Liebingsattitüde
 unserer Damen« (aus: J.J. Engel:
Ideen zu einer Mimik, Berlin 1844,
 Figur 3 und 4, S. 65 f.)

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.



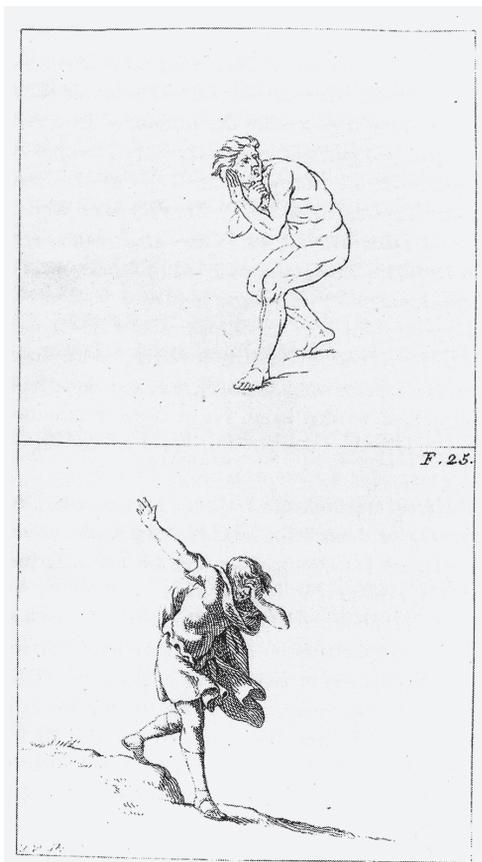
Abb. 2: Charles Le Brun: »La Tranquilité, Movement violent, la Cholère, la Desire, l'Horreur, Frayeur«

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 Mahlerey 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.

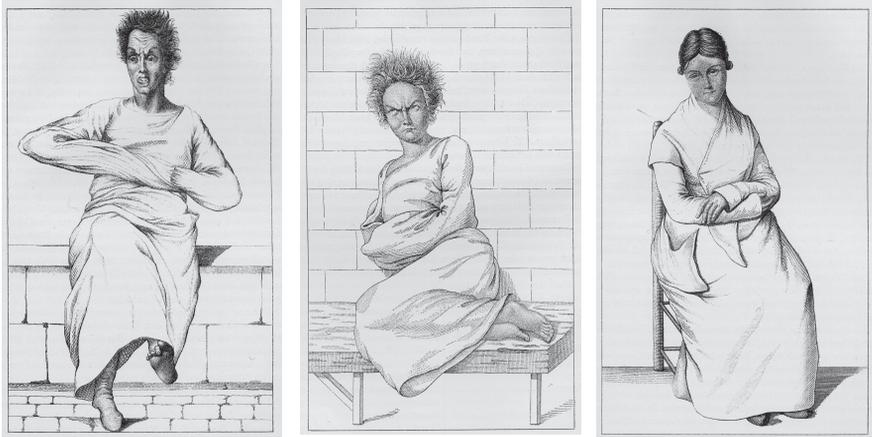


Abb. 6: Ambroise Tardieu: »Manie«, »Manie«, »Manie, geheilt«

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-Huberman: *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.

Nachahmung, Ausdruck und »Nervenerschütterung«:
Zum epistemischen Ort von Johann Jakob Engels Schrift
Ueber musikalische Malerey

Johann Jakob Engels 1780 vorgelegte Abhandlung *Ueber musikalische Malerey* gehört neben seinen noch von Philosophen und Psychologen wie Wilhelm Wundt, Ernst Cassirer, Ludwig Klages und Karl Bühler¹ gewürdigten *Ideen zu einer Mimik* zu den bekannteren Schriften des vielseitigen Schriftstellers, Gymnasialprofessors und Popularphilosophen.² Wiederholt fand sie Aufnahme in Sammelbände zur Musikästhetik,³ vielleicht weil sie – zumal durch ihre ex- und implizite Rezeption englischer Kunst- und Erkenntnisdebatten – exemplarisch den Wandel von einer Orientierung der Musik an rhetorischen Vorgaben oder dem Paradigma der Nachahmung zu einer Ästhetik des subjektiv beeinflussten musikalischen Ausdrucks zu vollziehen schien.⁴ In einigen neueren theater- und literaturwissenschaftlichen Arbeiten avancierte Engel überdies zu einer Schlüsselfigur der theoretischen Vermittlung zwischen der sich von den Konventionen der Barockbühne lösenden Schauspielkunst und der aus Medizin, Metaphysik sowie Ethos- und Seelenlehre hervorgehenden Anthropologie des 18. Jahrhunderts.⁵ Diesem aus musikalischer Perspektive noch nicht erschöpfend beleuchteten diskursiven Umfeld wird man nur

-
- 1 Karl Bühler: *Ausdruckstheorie: das System an der Geschichte aufgezeigt*, Stuttgart (Fischer) 1968, S. 36–52. Vgl. zu Bühlers gegenüber seinen sprachtheoretischen Arbeiten noch immer vernachlässigten Ausdrucksstudien auch Jens Loenhoff: »Karl Bühlers Ausdruckstheorie: zu einer Sematologie des Nichtsprachlichen«, in: *Ars Semeiotica*, 28 (2005) 1/2 (Special Issue: Karl Bühler), S. 109–119.
 - 2 Vgl. zu Engel die bibliographische Zusammenstellung von Alexander Košenina: »Johann Jakob Engel (1741–1802): Bibliographie seiner Werke und Briefe, zeitgenössischer Rezensionen und Sekundärliteratur«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert*, 14 (1990) 1, S. 79–120 und – mit einem allerdings sehr unterschiedlichen Gewicht der einzelnen Beiträge – die von Wolf Völker herausgegebene Aufsatzsammlung *Johann Jakob Engel (1741–1802): Ein mecklenburgischer Spätaufklärer*, Norderstedt (Books On Demand) 2002.
 - 3 So mit einer selektiven und eigenwilligen Kommentierung der ideen- und theoriegeschichtlichen Grundlagen von Engels Abhandlung in der Anthologie von Ruth Katz (Hg.): *Contemplating Music*, Stuyvesant (Pendragon) 1992, Bd. 3, S. 125–127.
 - 4 So bereits bei Hugo Goldschmidt: *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich (Rascher) 1915, S. 229 und noch bei Britta Sweers: »Johann Jakob Engels Schriften zur Mimik. Eine ethnomusikalische Annäherung«, in: Wolf Völker (Hg.): *Johann Jakob Engel (1741–1802): Ein mecklenburgischer Spätaufklärer*, Norderstedt (Books On Demand) 2002, S. 96.
 - 5 Vgl. Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1995 und Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. (Stroemfeld) 2000.

im Rahmen einer kultur- und wissensgeschichtlichen Kontextualisierung seiner Schrift gerecht werden können, die dringlicher erscheint als der Versuch, Engels Ideen als Vorwegnahme einer semiotischen Ontologisierung der Musik zu deuten.⁶ Gerade mit der Verwendung der in diesem Zusammenhang außerhalb ihres begriffs- und ideengeschichtlichen Plausibilitätshorizonts akzentuierten Termini »natürliches und willkürliches Zeichen« erschließt Engel nämlich keineswegs konzeptuelles Neuland, sondern knüpft an Gedankenstränge an, die sich quer durch das 18. Jahrhundert spannen. Schon in seiner bis zu Batteux maßgeblichen Grundlegung der im Verlauf des Jahrhunderts umfänglich modifizierten Nachahmungslehre,⁷ unterschied der Abbé Dubos 1719 musikalische Klänge als »von der Natur festgesetzte Zeichen der Leidenschaften« von den »willkürlichen Zeichen« verbal artikulierter Sprache.⁸ Wie für zahlreiche Philosophen und Kunsttheoretiker dieser Zeit stehen auch für Batteux Töne gemeinsam mit Gebärden,⁹ ohne dass er auf die pragmatischen Umstände ihres Gebrauchs eingeht, näher zur Natur und zu einer universalen menschlichen Empfindung (»dem Herzen«) als das gesprochene Wort:

Le Ton & le Geste arrivent au cœur directement & sans aucun détour. En un mot la Parole est un langage d'institution, que les hommes ont fait pour se communiquer plus distinctement leurs idées: les Gestes & les Tons sont comme le Dictionnaire de la simple Nature; ils contiennent un langage que nous savons tous en naissant, & dont nous servons pour annoncer tout ce qui a rapport aux besoins & à la conservation de notre être.¹⁰

In England und Deutschland wurde die Unterscheidung natürlicher und willkürlicher Zeichen ausgehend von Hobbes und Locke bzw. Christian Wolff¹¹ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Lessing, Moses Mendelssohn oder dem schottischen Philosophen Henry Home (Lord Kames) aufgegriffen. Auf Engels

6 Volker Kalisch: »Zeichentheoretischer Diskurs und unbestimmte Sprache. Johann Jakob Engel und der musikästhetische Wandel im 18. Jahrhundert«, in: *Musiktheorie*, 13 (1998) 3, S. 195–205.

7 Vgl. für einen ersten Überblick auch die klassische Studie des Romanisten Herbert Dieckmann: »Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts«, in: Hans Robert Jauf (Hg.): *Nachahmung und Illusion*, München (Eidos) 1964, S. 28–59.

8 Jean-Baptiste Du Bos: *Réflexions Critiques Sur La Poësie et Sur La Peinture*, Paris (Pissot) 1719 (Nachdruck Genf 1970), S. 466–467: »Ainsi que le Peintre imite les traits les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments ses passions«.

9 Diesen Gedanken übernimmt noch der Batteux sehr kritisch gegenüberstehende Diderot. Vgl. für den französischen Kontext dieser Debatten auch Werner Krauss: *Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte der Menschheit im Blickpunkt der Aufklärung*, Berlin (Akademie-Verlag) 1978, S. 98–100, auch in: ders.: *Das wissenschaftliche Werk*, hg. v. Werner Bahner/Manfred Naumann/Heinrich Scheel, Berlin (Akademie-Verlag) 1984 ff., Bd. 6, S. 141–143.

10 Charles Batteux: *Les Beaux Arts réduit a une meme principe*, Paris (Durand) 1746, S. 254–255.

11 Vgl. Thomas Hobbes: *Grundzüge der Philosophie. Erster Teil: Lehre vom Körper*, übers. aus dem Lateinischen v. Max Frischeisen-Köhler, Leipzig (Meiner) 1915, S. 15; John Locke: *An Essay concerning Human Understanding*, hg. v. Peter Nidditch, Oxford (Oxford UP) 1975, S. 405 (Vol. 3, ch. 2) und Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen*, Frankfurt a. M. (Andrä & Hort) ³1733, S. 160–162 (§ 191–196).

Rezeption von Moses Mendelsohns gegenüber Lessings Definition¹² häufig vernachlässigter Verwendung des Kategorienpaars hat dabei Hartmut Grimm hingewiesen.¹³ Die in Homes *Elements of Criticism*¹⁴ hervortretende sensualistische Perspektive hat hingegen in der musikwissenschaftlichen Literatur bislang noch nicht jene Aufmerksamkeit gefunden, die ihr als wichtige Quelle einer den Ausdruck ergänzend zur nachahmend-malenden Gestaltung als emotionale Affizierung fassenden Theorie zweifellos zukommt.

Die von älteren Untersuchungen aufgrund der mangelnden Berücksichtigung ihres wissenschaftlichen Umfelds insgesamt verkannte Bedeutung der Engelschen Abhandlung¹⁵ liegt in ihrer bei den Zeitgenossen so nicht anzutreffenden Systematisierung einer seit der Mitte des Jahrhunderts nicht mehr allein auf den Vorgang adäquater Darstellung zu reduzierenden, zugleich aber zunehmend unscharf verwendeten Terminologie. Dabei bettet sie den Ausdrucksbegriff – als einen charakteristischen Sonderfall, wie auch als Gegenstück zur Malerei – in einen durch die Auflösung von Rhetorik und Affektenlehre geprägten psycho-physischen und anthropologischen Diskussionszusammenhang ein,¹⁶ während seine musikalische Umsetzung zugleich zum Vorbild für weitere »energische Künste« wie Deklamation, Tanz oder Pantomime avanciert. In Engels Arbeit und ihrem diskursiven Umfeld ist die gleichzeitige Verwendung und textuelle Näherung zweier Begriffsfelder zu beobachten, die sich im 19. Jahrhundert zu dem diskursmächtigen Terminus der »Ausdrucksbewegung« vereinigen werden: Parallel zur Diskussion des schrittweise subjektivierten Verhältnisses von Ausdruck und Malerei wird auch die kinetische Metapher der »Bewegung« von Engel als Vermittlung zwischen einem physischen, u. a. dem Verlauf von Tönen entsprechendem Vorgang und seiner seelischen Wirkung auf den Rezipienten bemüht. Engels Bestreben, seine Ideen an einem breitgefächerten Repertoire zu illustrieren, das sich von Arien Grauns und Hasses über die *opéra comique* und das Singspiel bis hin zum durch seine Verbindung von Schauspiel und Musik neuartigen Melodram erstreckt, verleiht seinen

12 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*, in: ders.: *Werke*, hg. v. Herbert Georg Göpfert, München (Hanser) 1970 ff., Bd. 6, S. 52.

13 Hartmut Grimm: »Johann Jakob Engel«, in: Ludwig Finscher (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, Bd. 6, Kassel u. a. (Bärenreiter/Metzler) 2001, Sp. 338–342. Vgl. auch ders.: »Musik als schauerlich-schöne Kunst. Zur Musikanschauung Moses Mendelsohns«, in: Traude Ebert-Obermaier (Hg.): *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin (Henschel) 1989, S. 51–58.

14 Henry Home (Lord Kames): *Elements of Criticism*, Edinburgh (Millar/Kincaid & Bell) 1762 (Nachdruck Hildesheim 1970). Engel betreute gemeinsam mit Christian Garve eine Überarbeitung der deutschen Übersetzung des Werks. Vgl. *Grundsätze der Kritik von Heinrich Home* (aus dem Englischen übers. v. Johann Nikolaus Meinhard, nach der vierten Englischen verbesserten Ausgabe, Leipzig (Dyck) 1772. Zur zeitgenössischen Home-Rezeption in Deutschland vgl. Norbert Bachleitner: »Die Rezeption von Henry Homes *Elements of Criticism* in Deutschland 1763–1793«, in: *Arcadia* 20 (1985) 1–3, S. 113–133.

15 Vgl. exemplarisch die zurückhaltende Bewertung der Schrift bei Walter Serauky: *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster (Helios) 1929.

16 Hierüber informiert die materialreiche Arbeit von Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1990.

ästhetischen Überlegungen durch den ersichtlichen Kontakt mit der künstlerischen Praxis dabei zusätzliches argumentatives Gewicht.

2

Engels in der Form eines offenen Briefes dem seit 1775 als preußischer Hofkapellmeister amtierenden Johann Friedrich Reichardt gewidmete Abhandlung setzt sich mit vier eingangs aufgestellten Grundfragen auseinander:

- Was heißt Malen?
- Was für Mittel hat die Musik zum Malen?
- Was ist die durch diese Mittel im Stande zu malen?
- Was soll sie malen, und was soll sie nicht malen?¹⁷

Die Metapher des »Malens«, erscheint gleichzeitig zum Paradigma der Nachahmung bei Georg Muffat, Allesandro Scarlatti oder in den Instrumentalschulen von Quantz, Bach und Leopold Mozart zur Beschreibung der als »Schattierung« charakterisierten musikalischen Dynamik¹⁸ und wird in Avisons Erörterung der »Analogies between Music and Painting«¹⁹ auf die Vorbereitung und Auflösung von Dissonanzen bezogen. Engel stellt den Begriff in einen weiteren, philosophischen, sprachtheoretischen und psychologischen Kontext:²⁰ Malen bedeutet seiner Definition zufolge zunächst »durch natürliche Zeichen zur sinnlichen Darstellung brin-

17 Johann Jakob Engel: *Ueber musikalische Malerey*, Berlin (Voß) 1780, S. 3. Alle weiteren Seitenangaben beziehen sich auf diesen Erstdruck der später auch in verschiedene Ausgaben der Schriften ihres Verfassers aufgenommenen Abhandlung.

18 Zu Muffat vgl. Werner Braun: »Licht und Schatten in der Musik: Aspekte eines Denkbildes«, in: Hans-Caspar Graf von Bothmer/Klaus Güthlein/Rudolf Kuhn (Hg.): *Festschrift Lorenz Ditmann*, Frankfurt am Main u. a. (lang) 1994, S. 37-46. Scarlatti spricht nach Mario Fabbri: *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Florenz (Olschki) 1961, S. 72 in der Vorrede zu seiner Oper *Il gran Tamerlano* vom Piano und Forte als dem Helldunkel (»Il chiascuro«) des Gesangs und Klanges, während Leopold Mozart – ähnlich wie Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin (Voß) 1752 (Nachdruck hg. v. Horst Augsburg, Kassel [Bärenreiter] 2004), S. 140 und Carl Phillip Emmanuel Bach im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Nachdruck hg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig [Breitkopf & Härtel] 1957) S. 119 und 130 – in der *Gründlichen Violinschule* (Augsburg [Lotter] ³1789, Nachdruck hg. v. Hans Rudolf Jung, Wiesbaden u. a. [Breitkopf & Härtel] 1991), fordert, »das schwache mit dem Starken, ohne Vorschrift, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen [...], denn dieß heißt nach dem bekannten Malerspruche, Licht und Schatten« (S. 287).

19 Vgl. *Charles Avison's Essay on Musical Expression: With Related Writings by William Hayes and Charles Avison*, hg. v. Pierre Dubois, Alderhot (Ashgate) 2004, S. 11–13. Dieser Neuedition liegt die 1753 gedruckte zweite Auflage von Avisons Abhandlung zugrunde.

20 Vgl. zur Kontextualisierung des »Mahlerischen« in der Musik auch Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 24), Tübingen (Niemeyer) 1998, S. 193–199 sowie die umfassende Darstellung der Debatten des englischen Sprachraums bei Anselm Gerhard: *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der absoluten Musik und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart (Metzler) 2002 S. 101–121.

gen«. Das von Engel in diesem Zusammenhang eingeführte Kategorienpaar der »natürlichen« und »willkürlichen« Zeichen lehnt sich dabei sichtlich an Mendelsohns Bestimmung an, der zufolge sich »eine Gemüthsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausdrückt« und sich dafür im Gegensatz zu den »willkürlichen Zeichen« der Sprachlaute, Buchstaben und Hieroglyphen »natürlicher Zeichen« bedient: »Der Ausdruck in der Mahlerey, Bildhauerkunst, Musik und Tanzkunst setzet keine Willkühr voraus, um verstanden zu werden; er bezieht sich sehr selten auf die Einwilligung der Menschen diesen oder jenen Gegenstand vielmehr so als anders zu bezeichnen.«²¹ Während »der Ausdruck der Leidenschaften« durch natürliche Zeichen »ähnliche Bewegungen in den Gliedmaßen der Sinne [sowie] dunkle und unbestimmte Begriffe in der Seele«²² erregt, haben willkürliche Zeichen klarere Vorstellungen, aber eine schwächere sinnliche Bewegung zur Folge. Durch ihre Betonung der »sinnlichen Darstellung« und lautlichen Wirkung einzelner Wörter steht Engels Definition aber auch zu Homes universalistischer Klassifikation der »external signs of passion« in Beziehung:

The external signs of expression are of two kinds, voluntary and involuntary. The voluntary signs are also of two kinds: some are arbitrary and some natural. Words are arbitrary signs, excepting a few simple sounds expressive of certain internal emotions; and these sounds, being the same in all languages, must be the work of nature. But though words are arbitrary, the manner of employing them is not altogether so; for each passion has by nature peculiar *expressions* and tones suited to it. Thus the unpremeditated tones of admiration are the same in all men; as also of compassion, resentment, and despair.²³

Bei musikalischen Tönen handelt es sich, anders als im Falle der Sprache, dezidiert nicht um arbiträre, sondern um von einer verbalen Verabredung unabhängige »natürliche Zeichen«. Freilich fügt Engel schon hier einen vermittelnden Hinweis auf die Möglichkeit onomatopoetisch bedingter Lautmalereien hinzu. (Die von ihm zur Entwicklung seiner Thesen herangezogenen sprachtheoretischen Überlegungen werden gezielt durch einen Hinweis auf den »malerischen« Charakter des Wortes »brüllen« und seine Umsetzung in Georg Anton Bendas Duodrama *Ariadne auf Naxos* ergänzt.²⁴) Der Dichter wird umso mehr zum »Maler«, je individueller er agiert und von der Sprache bereitgestellte »allgemeine Notionen für den Verstand« schärft. Durch den Einklang zwischen Wortklang und Silbenmaß mit dem innern

21 Moses Mendelsohn: »Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften«, in: ders.: *Ausgewählte Werke – Studienausgabe*, hg. v. Christoph Schulte/Andreas Kennecke/Grażyna Jurewicz, Darmstadt (WBG) 2009, Bd. 1, S. 178–179.

22 Moses Mendelsohn: »Gedanken vom Ausdrücke der Leidenschaft«, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. v. Otto Friedrich Best, Darmstadt (WBG) 1974, S. 203.

23 Home: *Elements of Criticism* (Anm. 14), Bd. 2, S. 119. Vgl. zur Beziehung von »sound« und »signification« auch ebd., Bd. 2, S. 234–235 und 333–335.

24 Vgl. zur Kontextualisierung dieses Melodrams u. a. mit theoretischen Äußerungen Engels und Lessings Arne Stollberg: »Leitmotiv – Gebärde – Charakter. Zum Verhältnis von Körperausdruck und musikalischer Dramaturgie in Georg Anton Bendas Melodram *Medea*«, in: *Musiktheorie* 17 (2002) 2, S. 135–150.

Sinn der Rede – nach Home die Übereinstimmung von »sound« und »sense«, die das ausgedehnte achtzehnte Kapitel der *Elements of Criticism* prägt – hat der Dichter somit die Möglichkeit, willkürliche und natürliche Zeichen einander anzunähern. In der Musik besteht hingegen, da Töne als natürliche Zeichen nur »durch sich selbst« wirken,²⁵ lediglich die Möglichkeit, Vorstellungen verwandter oder ähnlicher Gegenstände zu erregen:

In der Musik fällt der erste Verstand des Worts Malerey weg, und nur der zweyte bleibt. Die Töne der Musik sind keine willkürlichen Zeichen; denn es ist nichts, was man sich dabey denken wollte, verabredet; sie thun ihre Wirkung nicht durch etwas, das durch sie angedeutet würde, sondern durch sich selbst, als solche und solche Eindrücke auf unser Gehör: Der Tonsetzer hat nichts Allgemeines zu individualisiren; er hat keine Notionen des Verstandes, dadurch dass er sie specieller machte, zu verschönern. Allein er kann durch seine Töne, als durch natürliche Zeichen, Vorstellungen anderer verwandten Gegenstände erwecken; kann uns durch sie diese Gegenstände, wie der Maler die seinigen durch Farben, andeuten wollen. Und dann muß er thun, was der Dichter, als Maler in der zweyten Bedeutung, that: er muss seine Töne so nachahmend machen, und ihnen mit dem Gegenstande selbst so viel Aehnlichkeit geben, als möglich. (6–7, vgl. Anm. 17)

Vollständige Malerei – die Verwendung des Begriffs rechtfertigt sich zugleich durch eine von Engel wiederholt angedeutete Äquivalenz von Tönen und Farben – liegt somit nur dann vor, wenn ein Phänomen vollständig vor die Empfindung tritt, d. h. nur bei explizit akustisch wahrnehmbaren Gegenständen. Unvollständige Malerei ist hingegen gegeben, wenn sich die Nachahmung auf den hörbaren Anteil eines Gegenstandes (z. B. in der musikalischen Darstellung einer Schlacht oder eines Naturphänomens) beschränkt, oder aber ein unhörbarer Gegenstand in der Vorstellung des Hörers Eigenschaften wie Langsam- oder Schnelligkeit mit hörbaren Tonfolgen teilt. Zur Konkretion solcher abstrakten, mehrere Sinne umfassenden Ähnlichkeiten werden von Engel Analogien benannt, die eine unmittelbare Beziehung zwischen musikalischer Bewegung und körperlich erfahrbaren Gegenständen veranschaulichen:²⁶ So erwähnt er die musikalische Umsetzung der Geschwindigkeit des Laufs der mythischen Jägerin Atalante, der durch ihr Keuchen eine akustisch wahrnehmbare Komponente an die Seite tritt. Derartige Analogien eröffnet dem Komponisten als »an Begriffen ergiebigste[r] äußere[r] Sinn« besonders das Gesicht, was zugleich eine wissenschaftliche Verbindung der Engelschen Überlegungen etwa zu Burneys Beschreibung des am Clavichord fantasierenden Carl Philipp Emanuel Bach²⁷

25 Vgl. Mendelsohn: »Betrachtungen« (Anm. 21), S. 179: »Daher muß sich eine jede Kunst mit dem Theile der natürlichen Zeichen begnügen, den sie sinnlich ausdrücken kann. Die Musik, deren Ausdruck durch unartikulierte Töne geschieht, kann unmöglich den Begriff einer Rose, eines Pappelbaums u.s.w. anzeigen; so wie es der Malerey unmöglich fällt uns einen musikalischen Accord vorzustellen.«

26 Vgl. mit besonderem Bezug auf Herder auch Rafael Köhler: *Natur und Geist. Energische Formen in der Musiktheorie*. (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 37), Stuttgart (Steiner) 1995, S. 29–32.

27 Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and United Provinces*, London 1775 (Nachdruck New York 1969), Bd. 2, S. 270–271: »He played, with little intermission,

oder Lavaters physiognomischen Zergliederungsversuchen an den gegenüber Malern fließender anmutenden Gesichtszügen bedeutender Komponisten nahe legt.²⁸ Gerade die in beiden Fällen als Charakteristikum musikalischer Gestaltungsfähigkeit hervorgehobenen Augen und Augenbrauen sind jüngst in der musikbezogenen Neurokognitionsforschung erneut zu Ehren gelangt.²⁹

Freilich sind derartige, schon im Zuge einer rhetorisch-figurativen Bestimmung der Musik thematisierte³⁰ »transcendentelle Aehnlichkeiten« in einem größeren semantischen Zusammenhang kaum ohne verbale Unterstützung zu erfassen. Schon Avison hatte betont, dass Musik nur durch »sound« und »motion« (und in letzterer Kategorie auch nur bedingt) zu imitatorischen Leistungen im Stande sei, »true musical expression« hingegen über eine ungegenständliche »happy Mixture of Air and Harmony, as will affect us most strongly with the Passions or Affections which the Poet intends to raise«³¹ erreicht werde. Auch Daniel Webb – im Gegensatz zu Avison ein musikalischer Amateur – insistierte in seinen zehn Jahre vor Engels

till near eleven o'clock at night. During this time, he grew so animated and possessed, that he not only played, but looked like one inspired. His eyes were fixed, his under lip fell, and drops of effervescence distilled from his countenance.«

- 28 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig u. a. 1778 (Nachdruck Leipzig 1969), Bd. 3, S. 195–202. Die Darstellung bezieht sich besonders auf Portraits von Carl Phillip Emmanuel Bach und Niccolò Jomelli.
- 29 Patrik N. Juslin: »Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance«, in: *Psychology of Music*, 31 (2003) S. 273–302 und Steven R. Livingstone/William Forde Thompson/Frank A. Russo: *Facial expressions and emotional singing: A study of perception and production with motion capture and electromyography*, in: *Music Perception*, 26 (2009), S. 475–488.
- 30 Vgl. die Erläuterung des »Stylus theatralis« bei Christoph Bernhard: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. v. Joseph Müller-Blattau, Kassel (Bärenreiter) ³1999, S. 83: »Daher soll man das freudige, freudig, das traurige, traurig, das geschwinde, geschwind, das langsame, langsam [etc.] machen.« Schon Zarlino attestiert in der *Istitutioni Harmoniche*, Venedig (Senese) ³1573 (Nachdruck Ridgewood 1966), S. 182 (lib. 3, cap. 10) sich jeweils ausdehnenden bzw. zusammenziehenden großen und verminderten imperfekten Konsonanzen (also Terzen und Sexten) einen heiter-lebhaften bzw. matt-traurigen Charakter. Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg (Herold) 1739, S. 16, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. v. Friederike Ramm, Kassel (Bärenreiter) 1999, S. 67 weist noch im 18. Jahrhundert weite Intervalle generell der Darstellung der Freude als Ausbreitung der Lebensgeister, enge Intervalle in Folge der Zusammenziehung des Leibes hingegen der musikalischen Repräsentation von Trauer zu.
- 31 Avison: *Essay* (Anm. 19), S. 28. Eine mit musikalischen Mitteln angestrebte Imitation wird von Avison auch deshalb kritisch gesehen, da sie zumeist die Betonung einer der beiden, im Sinne der Rhetorik durch ihr adäquates Zusammenwirken die Voraussetzung von »Expression« bildenden Konstituenten (Melodie und Harmonie) zur Folge hat (vgl. S. 24–25). James Beattie's *Essays, on the nature and immutability of truth in opposition to sophistry and scepticism. On poetry and music as they affect the mind. On laughter and ludicrous composition. On the utility of classical learning*, Edinburgh (Creech) 1776 schließen die Musik ebenfalls aus dem Kreis der imitativen Künste aus. »Music [...] is pleasing not because it is imitative, but because certain melodies and harmonies have an aptitude to raise certain passions, affections and sentiments in the soul« (S. 454). Aus dieser begrifflich-emotionalen Indeterminiertheit leitet Beattie den Vorrang der Vokalmusik und die Forderung ihrer rhetorisch geschulten und wortverständlichen Darbietung unter Vermeidung von »grimace and finical gesticulations« (S. 467) ab.

Abhandlung erschienenen *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, »that music can no otherwise imitate any particular sound, than by becoming the thing it imitates: it hath an equal facility in conforming with simple ideas of motion.«³² Allein auf die Bedeutung »natürlicher Zeichen« beschränkt – ein Begriff, in dem Carl Dahlhaus eine implizite Voraussetzung des musikalischen Ausdrucksdiskurses vermutete³³ – bleibt Nachahmung also fast immer unvollständig. Die implizit schon aus Batteux' Einschränkung der Künste auf den Grundsatz einer idealisierten »imitation de la belle nature« folgende Präferenz für eine nicht unvermittelt abmalende, sondern wirkungsorientierte Darstellung wird als insgesamt vorzuziehende dritte Möglichkeit daher auch für Engel zu einem wichtigen Ansatzpunkt seiner Argumentation. Er begründet diese Prämisse jedoch weder durch einen Rückgriff auf die aristotelische Poetik³⁴ oder entsprechende Überlegungen bei Batteux, Avison, Webb oder Krause,³⁵ sondern verweist auf die Überlieferung der stoischen Sprachphilosophie, deren Unterscheidung zwischen Gegenstand, tonhafter Artikulation und Bedeutung zugleich die lautliche Vermittlung des seelischen Eindrucks eines Gegenstandes impliziert.³⁶ Jenseits des Logos »willkürlicher Zeichen« liegende Elemente der sprachlichen Verständigung werden somit herangezogen, um die Funktion »natürlicher Zeichen« zu präzisieren und zugleich zu begründen, dass auch die Erzeugung eines »inneren Einflusses auf die Seele« einer geregelten Anwendung der zu diesem Zweck zur Verfügung stehenden Mittel bedarf. Eine Auflistung technischer Gestaltungsmöglichkeiten – aus der die

32 Daniel Webb: *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, London (Dodsley) 1769 (Nachdruck New York 1970), S. 144. Der mit zahlreichen Zitaten antiker und englischer Literatur versehene Traktat ist ein charakteristisches Beispiel einer »Gentleman«-Ästhetik, der durch Johann Jakob Eschenburgs Übertragung auch in Deutschland beträchtliche Aufmerksamkeit zu Teil wurde: Vgl. die kritisch-engagierte Besprechung des Buches in Johann Nicolaus Forkels *Musikalisch-Kritischer Bibliothek*, Gotha (Ettinger) 1778 f., Bd. 2 (Nachdruck Hildesheim 1964), S. 126–141, die einer Rezension der Übersetzung von Avisons *Essay on Musical Expression* (ebd., S. 142–165) unmittelbar vorangeht.

33 Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*, Laaber (Laaber) ⁴1986, S. 35, auch in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Hermann Danuser/Hans-Joachim Hinrichsen/Tobias Plebuch, Laaber (Laaber) 2000–2008, Bd. 1, S. 464.

34 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart (Reclam) 1993, S. 85 (Abschnitt 1460b): »Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von den drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.«

35 Vgl. Lütteken: *Das Monologische als Denkform* (Anm. 20), S. 197.

36 Ein späterer Abdruck der Abhandlung in Engels *Gesammelten Schriften*, Berlin (Mylius) 1802 (Nachdruck Frankfurt a. M. 1971), Bd. 4, S. 297–342 enthält dementsprechend eine kurze Fußnote, die auf Dieterich Tiedemanns *System der Stoischen Philosophie*, Leipzig (Weidmann) 1776, Bd. 1, verweist: »Die Stoiker hingegen sagten, daß die Menschen da wo sie den Schall des Objectes durch ein Wort nicht ausdrücken konnten, den Eindruck, den der Gegenstand auf das Gefühl macht, durch den Schall nachzuahmen gesucht hätten; so daß diejenigen Dinge, die sanft anzu fühlen sind, durch sanft klingende, die rauem hingegen durch hart klingende Buchstaben ausgedruckt worden wären« (S. 148). Ein ähnlicher Gedanke – vgl. dazu Lütteken: *Das Monologische als Denkform* (Anm. 20), S. 203 – wird auch von Rousseau im Artikel »Opéra« seines *Dictionnaire de musique*, Paris (Duchesne) 1768, S. 350 f. vertreten.

rhetorisch-musikalischen Figuren älterer Musiktraktate wohl bewusst ausgeschlossen bleiben – schließt sich daher unmittelbar an diese grundsätzlichen Überlegungen an. Mittel der Musik zum Malen sind demnach die Wahl der harten oder weichen Tonart (Dur/Moll) und des Grundtons,³⁷ der Verlauf der sich aus Notendauern, Intervallik und Verzierungen konstituierenden Melodie, die durch die Taktart vermittelte schnelle und langsame Bewegung der Stimme und der Rhythmus als Verhältnis der Tondauern. Als weitere Kriterien benennt Engel schließlich die aus den Verhältnissen der Akkorde, ihrer Ausweichung und Fortschreitung, Dunkelheit, Klarheit usw. resultierende Harmonie sowie Stimme (Mischung, Oktavlage), zur Verwendung gelangende Instrumente und die als Stärke und Schwäche bezeichnete Artikulation und Nuancierung der Musik.

3

Es gehört zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten der Rezeption von Engels Schrift, dass der an diesen Katalog technischer Gestaltungsmittel anschließende und zumal für eine von der Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Fragen noch nicht separierten Ästhetik³⁸ zentrale Abschnitt gerade in der musikologischen Literatur weitgehend übergangen worden ist.³⁹ In seiner sich vom Ursache-Wirkungs-Prinzip der kartesischen Maschine lösenden, und auch über Webbs Verbindung von Tonwahrnehmung und Nervenvibration noch hinausgehenden Beschreibung geht es Engel primär um einen Anschluss an die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch immer aktuellen Versuche der Verbindung von Seelenvorstellungen mit nervlich vermittelten »Erschütterungen«: Nicht nur der Körper reproduziert solchen Darstellungen zufolge seelische Vorstellungen, sondern umgekehrt auch die Seele körperliche Erschütterungen – ein ebenso von Home erwähn-

37 Vgl. ausführlich zu den im Verlauf des 18. Jahrhunderts, in dem sich die gleichschwebende Temperatur durchzusetzen beginnt, für (u. a. von Rousseau, Kirnberger, Vogler, Schubart) bzw. gegen (von Heinichen, Marburg und Forkel) eine übergreifende Charakteristik der verschiedenen Tonarten vorgebrachten Argumenten sowie der ambivalenten Position Matthesons Wolfgang Auhagen: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main u. a. (Lang) 1983.

38 Vgl. Wolfgang Welsch: »Ästhetik außerhalb der Ästhetik – Für eine neue Form der Disziplin«, in: ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart (Reclam) 1996, S. 135–177 sowie Johannes Bierbrodt: *Naturwissenschaft und Ästhetik 1750-1810*, Würzburg (Könighausen & Neumann) 2000.

39 Eine nennenswerte Ausnahme bildet lediglich Arne Stollbergs Arbeit *Ohr und Auge – Klang und Form: Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Band 58), Stuttgart (Steiner) 2006, S. 51-53, die Engel zur Kontextualisierung von Herders Auseinandersetzung mit der durch den Begriff der »Resonanz« gleichgestimmter Saiten gekennzeichneten psychophysischen Wechselwirkung von Klang- und Nervenschwingung heranzieht. Der Vergleich zwischen dem »human mind« und einem Saiteninstrument wird allerdings vor Herder bereits von David Hume: *A Treatise of Human Nature*, hg. v. Lewis A. Selby-Bigge und Peter H. Nidditch, Oxford (Clarendon) 1985, S. 440–441 verwendet.

ter⁴⁰ als auch von deutschen Zeitgenossen Engels, wie Ernst Platner und Johann August Unzer, vertretener Gedanke:⁴¹ Im Kontext der an Einfluss gewinnenden materialistischen und neurophysiologischen Medizin sind somit »gerade am Scheitelpunkt der Moderne, ab 1750 [...] intensive Bemühungen zu verzeichnen, das Gleichgewicht von Leib und Seele, Körper und Geist neu zu begründen.«⁴² Im Zuge der von Entwicklungspsychologen propagierten »embodied cognition«, in der der Körper die tatsächliche Vermittlungsinstanz zwischen neuronalen Prozessen und phänomenologischen Kategorien wie Wahrnehmung, Erinnerung, Vorstellung und Urteilen bildet, wird diese Diskussion in einem veränderten Referenzrahmen bis heute wissenschaftlich fortgeschrieben.⁴³

So gewinnen ergänzend zu ihrer rhetorischen Ableitung schrittweise auch körperliche Zustandsbeschreibungen in der musikalischen Ausdrucksästhetik an Bedeutung. Festzuhalten bleibt in diesem Zusammenhang vor allem, dass eine Wechselwirkung zwischen Leib und Seele bei Engel ähnlich wie bei Herder⁴⁴ privilegiert durch Töne erzielt werden kann. Auch der mit Engel in ständigem Verkehr stehende Mendelssohn verwies auf die nur in der Musik erreichte Verbindung von Vollkommenheit (»Einhelligkeit im Mannigfaltigen«) und Schönheit (»Einerlei im Mannigfaltigen«) mit der von »allen Saiten der harmonischen Spannung der nervigten Gefäße« erzeugten »sinnlichen Lust« als dem »verbesserte[n] Zustand unser Leibesbeschaffenheit«.⁴⁵ Mit seinem Rekurs auf eine naturgeschichtlich begrün-

40 Vgl. Home: *Elements of Criticism* (Anm. 14), Bd. 2, S. 116.

41 Zur zeitgenössischen Auffassung der Wechselwirkung zwischen Körper und Seele – als deren zentrale kinetische Metapher der Begriff der »Bewegung« fungiert – vgl. auch den Artikel »natürlicher Einfluß« in Zedlers *Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle (Zedler) 1732 ff., Bd. 23, Sp. 980 sowie die summarische Betrachtung bei Erika Fischer-Lichte: »Entwicklung einer neuen Schauspielkunst«, in: Wolfgang Bender (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Stuttgart (Steiner) 1991, S. 69, die das zeitgenössische Theater nicht nur als »moralische«, sondern auch »wissenschaftliche Anstalt« der Beobachtung charakterisiert.

42 Ralph Köhnen: »Der ganze Mensch. Friedrich Schillers medizinische Konzepte im Horizont der zeitgenössischen Anthropologie«, in: Dietrich Grönemeyer/Theo Kobusch/Heinz Schott (Hg.): *Gesundheit im Spiegel der Disziplinen, Epochen, Kulturen*, Tübingen (Niemeyer) 2008, S. 205. Der Autor bietet in seinem sich den medizinischen Studien des jungen Schillers widmenden Aufsatz zugleich einen Überblick über die philosophisch-theoretischen Debatten in der deutschsprachigen Medizin der zweiten Jahrhunderthälfte. Zur zeitgenössischen Relation von »Empfindsamkeit« und Körpersprache vgl. auch Michael Bernsen: »Körpersprache als Bedingung authentischer Subjektivität?«, in: Richard Behrens/Roland Galle (Hg.): *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1993, S. 85–86.

43 Sean Gallagher: *How the Body Shapes the Mind*, Oxford (Oxford UP) 2005.

44 Vgl. Stollberg: *Ohr und Auge* (Anm. 39), S. 42–48.

45 Moses Mendelssohn: »Über die Empfindungen«, in: ders.: *Ausgewählte Werke* (Anm. 21), Bd. 1, S. 70. Vgl. hierzu auch Arno Forchert: »Vom Ausdruck der Empfindung in der Musik«, in: Hermann Danuser/Helga de la Motte-Haber/Silke Leopold/Norbert Miller (Hg.): *Das Musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum sechzigsten Geburtstag*, Laaber (Laaber) 1988, S. 39–50, bes. S. 41. Noch in seinem Fragment gebliebenen »Brief über die Kunst«, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Berlin (Akademie) 1931, hg. v. Ismar Elbogen u. a., Bd. 2, S. 173, stuft Mendelssohn allerdings die gegenüber der Vollkommenheit einer Verbindung von Poesie und Tonkunst das Gehirn nur unzureichend affizierende Instrumentalmusik deutlich zurück: »Ohne

dete Sympathie – einer zentralen Kategorie sensualistisch-sozialer Interaktion bei David Hume⁴⁶ und in Homes *Elements of Criticism* – steht Engel dabei nicht nur in der sich im 17. und 18. Jahrhundert verfestigenden Tradition akustischer Affektbewegung. Durch seinen Verweis auf das aus Leidensschreien der Tiere füreinander erwachsende Mitleiden beteiligt er sich zugleich an den in dieser Zeit verstärkt angestellten proto-evolutionären Überlegungen zum Ursprung der Musik:⁴⁷

Alle leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele sind mit gewissen entsprechenden Bewegungen im Nervensystem unzertrennlich verbunden, werden durch Wahrnehmung dieser Bewegungen unterhalten und verstärkt. Aber nicht allein entstehen im Körper diese entsprechenden Nervenerschütterungen, wenn vorher in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen erweckt worden; sondern auch in der Seele entstehen die leidenschaftlichen Vorstellungen, wenn man vorher im Körper die verwandten Erschütterungen bewirkt. Die Einwirkung ist gegenseitig; eben der Weg, der aus der Seele in den Körper führt, führt zurück aus dem Körper in die Seele [...] Durch nichts aber werden diese Erschütterungen so sicher, so mächtig, so mannigfaltig bewirkt, als durch Töne. Daher bedient sich auch die Natur vorzüglich der Töne, um die unwillkürliche Sympathie, die sich unter Thieren einerley Gattung findet, zu bewirken. Das Schreyen des leidenden Thiers setzt die Nerven des nicht leidenden in eine ähnliche Erschütterung, welche in der Seele des letztern die ähnliche Empfindung erweckt; die daher den Namen des Mitleidens fuhr. Das nehmliche gilt von der Mitfreude (Engel 18–19, vgl. Anm. 17).

Die aus seelisch-körperlicher Interaktion resultierenden »leidenschaftlichen Vorstellungen« unterscheiden sich zum einen durch die in ihnen vereinigten Elemente (eine im Kern noch in ihrer Definition durch Wundt als Resultat elementarer Assoziationsprozesse vertretene Auffassung⁴⁸) und zum anderen durch die spezifische Art ihrer Verbindung. Durch »die langsamere oder schnellere Folge der Vorstellungen aufeinander«, die »engern oder weitem Schritte, da bald mehr bald weniger Zwischenvorstellungen übersprungen werden«, und schließlich »die grössere oder geringere Gleichförmigkeit« differieren erhabene Vorstellungen mit schwerem Inhalt von fröhlichen mit leichtem Fortgang.

Beihülfe der Poesie [...] bringt sie Bewegungen in unserm Körper hervor, welche sonst auf die Affecte zu folgen pflegen«, und ihrerseits »in der Seele, kraft der wechselweisen Verbindung des Leibes mit der Seele, die Vorstellungen der respondierenden Affecte [erzeugen]. Daher hat die Musik, wenn sie von der Poesie getrennt wird, keinen Nutzen in der Moral.«

46 Vgl. z. B. Wolfgang H. Schrader: *Ethik und Anthropologie in der englischen Aufklärung. Der Wandel der moral-sense-theorie von Shaftesbury bis Hume* (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*, Band 6), Hamburg (Meiner) 1984, S. 162–165 und Astrid von der Lühe: *David Humes ästhetische Kritik* (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*, Band 20), Hamburg (Meiner) 1984, S. 50–54 und 91–101.

47 Vgl. Matthew Head: »Birdsong and the Origins of Music«, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 22 (1997), S. 1–23.

48 Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig (Engelmann) ⁴1893, Bd. 2, S. 453.

Engels Überlegungen zur Wahrnehmung der Musik sollten jedoch außer zu populärphilosophischen Diskursen der Relation von seelischer Erregung und Nervenspannung wie bei Mendelsohn oder Tiedemann⁴⁹ zumindest mit einem Seitenblick auch mit den körperbezogenen Theoriendebatten der zeitgenössischen Medizin in Beziehung gesetzt werden: Zum einen verweisen seine Ansichten auf die breite Rezeption von Georg Ernst Stahls sich vom mechanistisch-hydraulischen Rationalismus der kartesischen Maschine zugunsten einer den Körper psychodynamisch steuernden Seele lösenden Modells, demzufolge Affekte sich unmittelbar auf Zustand und Funktionalität des Organismus auswirken.⁵⁰ Die Idee einer Wechselwirkung zwischen »Bewegungen des Körpers« und »gewissen Veränderungen in der Seele« machten sich, wie Alexander Košenina gezeigt hat, sowohl Lessing⁵¹ als auch Mediziner wie Samuel Schaarschmidt, Ernst Anton Nicolai und Johann August Unzer⁵² in ihren Beschreibungen von Muskelkontraktion, Atmung und Blutumlauf zu eigen.⁵³ Durch den Terminus »Nervenschütterung« besteht schließlich ein direkter Bezug zu der auf Francis Glisson zurückgehenden und im 18. Jahrhundert von Albrecht von Haller, William Cullen oder Johann Georg Zimmermann aufgegriffenen Beobachtung einer sich in Muskelfasern und Nerven manifestierenden natürlichen Irritabilität: Von Haller beschrieb sie – bereits ein Stück weit entfernt von dem für Engels Perspektive noch relevanten Seelenmodell – als »eingepflanzte Tugenden« (*vires insitae*) des Lebendigen. Im gleichen Jahr, in dem Engel seine musikästhetischen Betrachtungen vorlegte, propagierte der schottische Modemediziner John Brown schließlich sein Konzept der »excitability« als ein summarisches, an »sense, motion, mental function and passion« geknüpftes Indiz der Gesundheit und Lebenskraft.

Die Musik wählt als ein »natürliches Zeichen« nun jeweils solche Töne, die den darzustellenden Empfindungen entsprechende Wirkungen auf das Nervensystem ausüben. Als ein zunächst eher krudes Beispiel konfrontiert Engel – ohne bereits

49 Dieterich Tiedemann: *Untersuchungen über den Menschen*, Leipzig (Weidmann/Reich) 1777, Bd. 2, S. 362. Wolfgang Bender: »Vom ›tollen Handwerk‹ zur Kunstübung«, in: ders. (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Stuttgart (Steiner) 1991, S. 40–41 hebt für Engels später verfasste *Mimik* hingegen den Einfluss von Johannes Nikolaus Tetens, einem Begründer der zeitgenössischen »Erfahrungsselenkunde«, hervor.

50 Vgl. Johanna Geyer-Kordesch: *Pietismus, Medizin und Aufklärung im Preußen des 18. Jahrhunderts. Das Leben und Werk Georg Ernst Stahls*, Tübingen (Niemeyer) 2000. Stahls als ein wichtiger Ausgangspunkt vitalistischer und animistischer Ideen wirkende Lehre wurde zunächst besonders in Frankreich, zum Teil aber auch in England und Deutschland von zahlreichen Medizinerinnen aufgegriffen.

51 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in: ders.: *Werke* (Anm. 12), Bd. 4, S. 245: »zu Folge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden«.

52 Johann August Unzer: *Neue Lehre von den Gemüthsbewegungen*, Halle (Hemmerde) 1746 (Nachdruck hg. und kommentiert v. Carsten Zelle, Halle 1995).

53 Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (Anm. 5), S. 4–5 und 24–25. Seine philologisch und wissensgeschichtlich orientierte Arbeit grenzt sich sowohl von der zeichentheoretischen Betrachtung in Erika Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters. Eine Einführung: Vom ›künstlichen‹ zum ›natürlichen‹ Zeichen. Theater des Barock und Aufklärung*, Narr (Tübingen) 1983 als auch der zeitgleich bei Joseph Roach: *The Player's Passion*, Newark (Delaware UP) 1985 in den Vordergrund tretenden »mechanistischen« Sichtweise ab.

den akustisch komplexen Begriff des Timbres⁵⁴ zu kennen – den wehmütigen Klang der franklinschen Glasharmonika mit dem als Symbol politischer Herrschaft einschlägig konnotierten Schall der Pauken und Trompeten. Ein weiteres Beispiel entnimmt er Johann Adolf Hasses auf einen Metastasio-Text komponierten Oratorium *St. Elena al Calvario*, in dem er sich auf die Wortausdeutung in der Arie »Sacri orori, ombre felice« bezieht. Anscheinend war Engel gerade dieses Stück durch die Leipziger Aufführungen Johann Adam Hillers geläufig, über welche dieser – unter Erwähnung der Arie als »voll wahrer Bilder, voll Feuer und Bewegung in allen Stimmen« – in seinen *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen zur Musik* berichtete.⁵⁵ Musikalische Empfindungsmalerei wird Engel zufolge dadurch verwirklicht, dass die Vorstellung der Nerven mit den oben erwähnten Gestaltungsmitteln und »transcendentellen Aehnlichkeiten« (z. B. über den Verlauf der Tonhöhe) in Analogie gebracht wird. Wenngleich auch dieses Vorgehen über den Status einer »unvollständige[n] Malerey« zumeist nicht hinaus gelangt,⁵⁶ gelingt der Musik die emphatische Malerei von Empfindungen besser als die Konstruktion entfernter Ähnlichkeiten mit materiellen Gegenständen. Die Empfindung wird durch die Vorstellung des zu erweckenden Gegenstandes individualisiert, wohingegen die Musik – ein Gedanke, der an Kants (pejorative) Charakterisierung der Tonkunst als Produzent von »Empfindungen ohne Begriffe« erinnert⁵⁷ – nur in der Lage ist, verschiedene Klassen und Arten der Empfindung anzugeben:

Wenn die höhern Töne für alle muntern, fröhlichern; die mittlern für alle weichern, sanftern Empfindungen schicklicher sind: so sind es die tiefen wieder für alle traurigen, schauervollen, lugubern. Daher ist Hasse in der Zeile:
Sacri orori, ombre felici!

mit den drey ersten Wörtern immer weiter in die Tiefe gestiegen; das dritte hat er auf einmal in die Höhe gelegt. Aber noch unendlich besser malt die Musik die Empfin-

54 Vgl. z. B. Carol L. Krumhansl: »Why is musical timbre so hard to understand?«, in: Sören Nielsen/Olle Olsson (Hg.): *Structure and Perception of Electroacoustic Sound and Music*, Amsterdam (Elsevier) 1989, S. 43–53.

55 *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, hg. v. Johann Adam Hiller, Bd. 1 (Nachdruck Hildesheim 1970), 42. Stück (14. April 1767), S. 327. Über eine weitere Leipziger Aufführung mit der von Goethe bewunderten Corona Schröter und Gertrud Elisabeth Schmelting in den Sopranpartien berichtet unter Nennung seiner »Lieblingsarie« »Sacri orori ombre felici« Johann Carl Tiedemann in einem Brief an Klopstock vom 18. September 1769. Vgl. Friedrich Gottlob Klopstock: *Briefe 1767-1772*, hg. v. Klaus Hurlebusch, Berlin u. a. (de Gruyter) 1989, S. 209.

56 Vgl. auch Webb: *Observations* (Anm. 32), S. 134–135: »music hath no other means of representing a visible object, than by producing in the soul the same movements which we should naturally feel were that object present«, der sich hierfür auf den Artikel »Imitation« in Rousseaus *Dictionnaire de Musique* bezieht.

57 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974 ff., Bd. 10, S. 267–268: Als »Sprache der Affekten« die »nach dem Gesetze der Assoziation, die damit natürlicher Weise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteil[t]«, vermag die Musik, da ihre »ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmte Gedanken sind«, nur »die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken«.

dungen, indem sie in die Vorstellung von diesen entsprechenden Nervenerschütterungen und besonders in die Folge derselben, durch eine weise Wahl des Tons, der Tonart, der Harmonie, Melodie, Tactart, Bewegung, alle die oben bemerkten Analogien mit den Empfindungen bringt, der Harmonie mehr oder weniger Reichthum oder Armuth, Leichtigkeit oder Schwierigkeit giebt, die Melodie durch nähere oder entferntere Verhältnisse fortschreiten läßt, die Bewegung schneller oder langsamer, gleichförmiger oder ungleichförmiger macht. (Engel 22–23, vg. Anm. 17)

Aus einer solchen Spezifikation der Empfindungsmalerei ergeben sich verschiedene von Engel anhand von Instrumentalmusik exemplifizierte ästhetische Forderungen an den Komponisten: Erstens soll die Musik lieber ihr unmittelbar zugängliche Empfindungen (den Zustand, in den der Körper durch eine Betrachtung versetzt wird) als die überwiegend nicht akustisch darstellbaren Gegenstände solcher Empfindungen malen. Daher ist die Empfindungen während eines Unwetters darstellende »Gewittersymphonie« aus Hillers Singspiel *Die Jagd* derjenigen des französischen Komponisten Philidor vorzuziehen. Die Thematisierung dieser Zwischenmusik – eine ähnliche Referenz findet sich drei Jahre zuvor bei Carl Ludwig Junker⁵⁸ – ist einerseits charakteristisch für eine Zeit, in der aus der Sphäre der entfesselten Natur entnommene Begriffe wie »rollen« oder »donnern« zunehmend auch zur metaphorischen Charakterisierung musikalischer Vorgänge verwendet werden.⁵⁹ Zugleich kann sie aber auch als eine Hommage an Reichardt, den Widmungsträger der Engelschen Schrift, verstanden werden. Dieser hatte Hillers Komposition seinerseits herangezogen, um die »Malerey« von Empfindungen, die als »bloßes Spielwerk des Witzes [...] nur das Ohr des Zuhörers kitzeln, von solchen, die »darauf abzielen, [...] die Empfindung, die damit verbunden ist, auszudrücken und zu erregen, dezidiert abzugrenzen:

Wenn aber Hiller in der Jagd, während des Sturms eine wilde, rauschende Symphonie spielen läßt, so geschieht dieses nicht, um das Sausen und Brausen des Windes auszudrücken, sondern um bey dem Zuhörer dieselbe Empfindung zu erregen, die ein Ungewittersturm bey ihm erregt.⁶⁰

Zweitens soll die Musik darauf verzichten, eine von anderen Begebenheiten und Betrachtungen abhängige Folge von Empfindungen zu malen, die losgelöst von ihrer verbalen Artikulation unverständlich bleibt: Ein instrumentales *Accompagnato* ohne Gesang oder der Orchesterpart eines Melodrams erscheinen dem Zuhörer ohne semantische Kontextualisierung des musikalisch unstillen Satzes als »wilde

58 Carl Ludwig Junker: *Tonkunst*, Bern (Typographische Gesellschaft) 1777, S. 77.

59 Vgl. z. B. Max Becker: »Die schöne Natur als empfindsame Darbietung und musikalisiertes Psychodrama – musikästhetische Wandlungen im späteren 18. Jahrhundert«, in: Petr Macek (Hg.): *Colloquium An der Epochen- und Stilgrenze – Music in metamorphoses of Aesthetic categories Brno 1985–1986*, Brno (Masarykova univerzita) 1993, S. 200–207.

60 Johann Friedrich Reichardt: *Über die deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musicalische Poesie*, Hamburg (Bohn) 1774 (Nachdruck hg. v. Walter Salmen, München 1974), S. 114–115.

Phantasie eines Fieberkranken.«⁶¹ Zugleich folgt hieraus auch die Ablehnung einer dem Bühnengeschehen vorausgehenden Vorwegnahme von Empfindungen, die Engel den Ouvertüren zu Monsignys damals weit verbreiteten Opern *Le Deserteur* und *La Belle Arsene* attestiert. Eine weder sprachlich noch mimisch unterstützte Instrumentalmusik muss hingegen, wenn sie mehr als ein »bloßes Geräusch« (J. A. Scheibe) und »liebliches Geschwirre« (im Sinne des Fontenelle zugeschriebenen Diktums »Sonate, que me veux tu«⁶²) sein will, Leidenschaften in einer künstlerisch gestalteten »lyrischen Ideenreyhe« präsentieren, deren Beschreibung als sukzessives Resultat der »in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele« an Homes Beschreibung von »perceptions and ideas in a train« erinnert.

Da die Musik eigentlich für die Empfindung geschaffen ist; da bey ihr auf diesen Zweck alles hinwirkt: so kann es nicht fehlen, dass der Tonsetzer, auch wenn er bloß einen Gegenstand zu malen vorhat, nicht gewisse Empfindungen angebe, in welche sich die Seele einläßt und welche sie zu verfolgen wünscht. Nun aber wird sich fast immer finden, daß über dem Bestreben des Tonkünstlers eine Sache oder Begebenheit nachzuahmen, die Seele auf eine widrige Art von Empfindung auf Empfindung verschlagen und in der ganzen Folge ihrer Vorstellungen irre gemacht wird. Die zweite Regel ist: daß der Tonsetzer keine solche Reihe von Empfindungen muß malen wollen, die von einer andern Reyhe von Begebenheiten oder Betrachtungen abhängig, und deren Folge unbegreiflich oder gar widersinnig ist, sobald man nicht zugleich diese andere Reyhe denkt, von welcher jene eben abhängt. [...] Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk, – sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll – muß die Ausführung einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muß eine solche Reihe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von aussen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreyhen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte; so würd ich sagen, dass die Ideenreyhe keine andere als die lyrische seyn muß. (Engel 26–27 und 29–30 vgl. Anm. 17)

Bei Daniel Webb, der die Fähigkeit der Musik den Leidenschaften analoge »movements to the nerves and spirits« zu kommunizieren auf vier mit Gefühlen wie Ärger, Liebe, Grandeur, Traurigkeit usw. assoziierte Kategorien solcher »passions« beschränkt, heißt es dementsprechend: »Music cannot, of itself, specify any particular passion, since the movements of every class must be in accord with all the

61 »Das schönste accompagnirte Recitativ eines Hasse ohne die Singstimme, oder noch besser vielleicht, dass ein Bendaisches Duodram ohne die Rollen, bloss vom Orchester ausgeführt werde; was würden Sie in dem besten, mit dem feinsten Geschmack und der richtigsten Beurtheilung geschriebenen. Stücke zu hören glauben? Ganz gewiss die wilden Phantasieen eines Fieberkranken« (28). In der erweiterten Fassung seiner *Sketches of the History of Man*, Edinburgh (Creech) ²1778 (Nachdruck London 1993) kritisierte Engels philosophischer Mentor Home das italienische Opernrecitativ als »disjunction of sound from sense« und »unnatural movement between pronouncing and singing« (Bd. 1, S. 289).

62 Vgl. Maria Rika Maniates: »Sonate, que me veux-tu? The Enigma of French Musical Aesthetics in the 18th Century«, in: *Current Musicology*, 9 (1969), S. 117–140.

passions of that class.«⁶³ Das durch Musik und Leidenschaften bereitete Vergnügen »springs from a successions of impression and is greatly augmented by sudden or gradual transition from one kind of strain of vibrations to another«. Zwei Jahre nach Engels Abhandlung greift Heinrich Christoph Koch in seinem noch deutlich von Batteux und dessen Rezeption durch Sulzer geprägten *Versuch einer Anleitung zur Composition* zur Beschreibung der (textgeleiteten) Darstellung seelischer Bewegung hingegen auf den Terminus »lebendiger Ausdruck« zurück.⁶⁴ Sowohl im Zuge einer inneren Dynamisierung der alten Affektenlehre als auch der Abgrenzung musikalischer Sachverhalte von ihrer theologischen, sozialen oder rhetorischen Fundierung hatte sich die Formel vom »Ausdruck der Empfindung«⁶⁵ bereits nach 1750 zu einem Allgemeinplatz verselbstständigt, der analog zur Intensität seiner Verwendung inhaltlich zugleich an Prägnanz und Aussagekraft verliert. Der Verdienst von Engels im Folgenden näher zu betrachtender Kontextualisierung des Begriffs besteht also nicht in seiner terminologischen Emanzipation, sondern ist gerade in seiner aus dem deutschsprachigen Musikschritftum seiner Zeit herausragenden theoretischen Präzisierung zu sehen.

4

Der sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu einer festen Größe der Beschreibung von Produktion und Reproduktion von Tönen aufschwingende Ausdrucksbegriff trat seinen langen Marsch durch die Theoretica und Nachschlagewerke des Aufklärungszeitalters zunächst freilich in recht unscheinbarer und terminologisch biegsamer Gestalt an: Noch Walthers *Musikalisches Lexicon* führt den Begriff 1734 fast beiläufig und überwiegend in Form von aus dem Lateinischen und Französischen übernommenen Adjektiven und Komposita auf.⁶⁶ Auf sie folgt zunächst seine sensualistische Kontextualisierung, wie sie bei Avison oder noch 1777 in knapper, aber

63 Webb: *Observations* (Anm. 32), S. 10–11. Webb ist in der Folge bemüht, seine ästhetischen Ansichten durch die Bildung umfangreicher Analogien zwischen Musik und Dichtung zu stärken.

64 Vgl. Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt (Böhme) 1782 (Nachdruck Hildesheim 1969), Bd. 1, S. 5: »Wenn die Tonkunst sich mit der Dichtkunst vereinigt, wenn [...] der Dichter den Zustand seiner Seele, da er zwischen Furcht und zwischen Hoffnung schwebt, schildert, unter Donner und Blitz auf dem ungestümmen Meere im Nachen herumtreibt, und die Tonkunst unterstützt diese Bilder des Dichters, so weit es in ihrer Gewalt steht, durch ein gewisses Schwanken, durch ein gewisses ungestümmes anhaltendes Braußen, u. d. gl., so ist ihr Ausdruck lebendig«. Demgegenüber wird ein nur textausdeutender »Ausdruck« im Sinne eines »Wörterbuchs« von Koch als »ein großer Fehler« betrachtet.

65 Vgl. Forchert: »Vom ›Ausdruck der Empfindung« (Anm. 45), S. 39–50.

66 Vgl. Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Studienausgabe hg. v. Friederike Ramm, Kassel u. a. (Bärenreiter) 2001, S. 214: »Expressif (gall.) aptus ad significandum (lat.) – das etwas recht vorstellt und ausdrucket; Expression de tristesse & de douleur (gall.) – eine traurige und schmerzhaftige Vorstellung; Expression des Sanglots, de Soupirs (gall.) – Vorstellung unterbrochener Seufftzer; Expression d'Etonnement (gall.) – Vorstellung des Schreckens«.

charakteristischer Weise in der *Tonkunst* des Theologen und Komponisten Carl Ludwig Junker erscheint: »Ausdruck, ist die geschickte Anwendung der Harmonie und Melodie aufs Thema; mit anderen Worten auf die zu Grunde gelegte, concentrirte Empfindung.«⁶⁷ Aber schon im gleichen Jahr verbindet der 21-jährige Wolfgang Amadé Mozart den Vorgang des »Ausdrückens« pragmatisch mit einem subjektiven Artikulationsbedürfnis, das sich nicht nur in der Rhetorik, Malerei oder auch körperlichen Kommunikationsmedien wie Tanz und Pantomime, sondern auch »in Tönen« realisieren lässt:

Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein maler. ich kann sogar durch deuten und durch Pantomime meine gesinnungen und gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. ich kann es aber durch töne; ich bin ein Musikus.⁶⁸

Spätestens um die Wende zum 19. Jahrhundert avanciert der Begriff schließlich zu einer ubiquitär gebrauchten, sowohl die Erfordernisse der Komposition (die Äußerung von »Empfindungen in ihrer verschiedenen Modifikationen«) wie auch der Exekution der Musik (als »richtig[e] Auffassung der in den Tonstücken enthaltenen Empfindungen und Ideen des Tonsetzers«) umfassenden Universalkategorie.⁶⁹ Durch die Bindung des »Ausdrucks der Gemüthsbewegungen« an eine durch seine adäquate Umsetzung sicherzustellende soziale Hierarchie (z. B. die dem gesellschaftlichen Status einer Bühnenfigur entsprechende Trennung der Stile) betonte Johann Adolf Scheibe schon 1745 einen weiteren im 18. Jahrhundert durchgehend zu beachtenden Aspekt der Expressionsterminologie.⁷⁰

Engels Erörterung der ästhetisch nach wie vor als vorrangig betrachteten Vokalkomposition führt den Ausdrucksbegriff als bewussten Gegensatz, wie auch spezifischen Sonderfall zur nachahmenden Malerei ein, welche die vorhergehenden Überlegungen bestimmt. Diese Bestimmung erscheint zunächst als gezielte Differenzierung von Batteux' Unterscheidung der Nachahmung nicht-leidenschaftlicher Klänge (ihr entspricht als künstlerische Analogie die Landschaftsmalerei) von der mit den Leidenschaften zusammenhängenden »Expression« beseelter (d. h. menschlich generierter) Töne. Ohne ihren noch im 18. Jahrhundert vertretenen Rangunterschied prinzipiell aufzuheben, vermeidet es Engel durch die Zuweisung verschiedener Produktionstechniken (»Malerey« bzw. »Ausdruck«) an Sing- und

67 Junker: *Tonkunst* (Anm. 58), S. 2.

68 *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch, Kassel (Bärenreiter) 1962 ff., Bd. 2, S. 110 f. (Geburtstagsgratulation an den Vater Leopold Mozart vom 8. November 1777 aus Mannheim).

69 Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. (Herrmann) 1802 (Nachdruck Kassel 2001), S. 184–187. Auch für seinen Artikel »Ausdruck« stützt sich Koch in wesentlichen Passagen noch auf Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*.

70 Johann Adolf Scheibe: *Critischer Musicus*, Leipzig (Breitkopf) 1745 (Nachdruck Hildesheim 1970), S. 9 und 314.

Instrumentalmusik⁷¹ zugleich, letztere ausschließlich als nachrangiges Resultat einer zweifachen Mimesis, nämlich als Nachahmung des bereits die Natur imitierenden Gesanges zu betrachten.

Der weitere Argumentationsgang wird durch eine von Engel eingeführte Differenzierung des Verhältnisses des Komponisten zu seinem Sujet bestimmt – in einer sensualistischen Perspektive setzt »Ausdruck« einen zum musikalisch darzustellenden in Beziehung stehenden Eindruck voraus und hat einen solchen zugleich zur Folge. Da eine bloße Idee oder Vorstellung einer Sache ohne ethische Erwägungen wie Begehren, Schätzung oder Verachtung als Gegenstand der Poesie und Musik nicht in Frage kommt, besteht die vermittelnde Aufgabe des Komponisten darin, in jedem Gegenstand beschreibende und objektive Bestandteile von subjektiven des »Begehungsvermögens« – einem heute vor allem mit Kant assoziierten Begriff⁷² – strikt zu unterscheiden, wobei jedoch auch Subjektives (z. B. im Rahmen des zuvor eingeführten Empathiegedankens) selbst wieder zum Gegenstand einer objektiven Betrachtung werden kann. In der Vokalmusik repräsentiert der mit der Nachahmung identifizierte Vorgang des Malens dabei das objektive Moment. Die Darstellung des Subjektiven hingegen heißt »ausdrücken« und erscheint sowohl als Gegensatz wie auch als folgerichtiges Supplement – Malerei des »Subjektiven«, der »Rührung« und »Empfindung« – zum Vorgang der objektiven Abbildung. Sobald allerdings die Empfindung selbst zum Gegenstand einer neuen Empfindung avanciert, erfordert auch diese Unterscheidung noch eine partielle Differenzierung:

Ich komme zu dem, was Sie vorzüglich von mir erwarten: zur Bestimmung der Regeln für die Singkomposition. Hier muß ich vor allen Dingen die Stimme von der Begleitung unterscheiden. Zuerst von jener. Alles was ich hier zu sagen habe, beruht auf den Unterschied von Malerey und Ausdruk, den man zwar längst gemacht, aber wie ich fürchte, noch nie ganz ins Licht gesetzt hat. Eine bloße Idee des Verstandes, ohne Beziehung auf unsre Begehrungskraft; die bloße kalte Vorstellung einer Sache, wie sie ist, ohne mitverbundene Vorstellung; ob sie gut oder böse sey? ob sie irgend einer der Neigungen unsrer Natur schmeichle oder zuwiderlaufe? ist kein ästhetischer für die schönen Künste schicklicher Gedanke; kein solcher, den der wahre Dichter schreiben, und am wenigsten, den er für die Musik schreiben wird. In jedem wahrhaftig poetischen, und noch mehr in jedem musikalischpoetischen, Gedanken muß also zweyerley können unterschieden werden: die Vorstellung des Gegenstandes, und die Vorstellung der Beziehung, welche dieser Gegenstand auf unser Begehrungsvermögen hat, da wir ihn schätzen oder verachten, lieben oder hassen, darüber zürnen, erschre-

71 Diese von Engel implizit vorgenommene Einteilung der künstlerischen Darstellungsmittel auf Vokal- und Instrumentalkomposition ist häufig übersehen und unterschlagen worden – zuletzt auch in Alexander Košeninas kursorischer Behandlung des Textes in seinem Buch *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin (Akademie-Verlag) 2008, S. 158. Das dort als Beispiel »ausdrückender« Kunst figurierende Beispiel der musikalischen Darstellung eines Gewitters wird von Engel noch vor der Einführung des Ausdrucksbegriffs gerade als (von »transcendentellen Ähnlichkeiten« freie) »Malerey« von Empfindungen aufgefasst.

72 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Praktischen Vernunft*, in: ders.: *Werkausgabe* (Anm. 57), Bd. 7, S. 267–268.

cken, oder uns freuen, ergötzen, uns davor fürchten, oder uns danach sehnen, u. s. w. Mit einem Worte: in jedem solchen Gedanken muß zweyerley können unterschieden werden; das Objektive, und das Subjektive. [...] Nun heißt man Malen in der Singmuck: das Objektive darstellen; hingegen das Subjektive darstellen, heißt man nicht mehr Malen, sondern Ausdrücken. Im Grunde zwar fällt beydes unter unsern obigen Begriff von Malerey. Ausdruck könnte man erklären durch Malerey des Subjektiven, Malerey der Empfindung. Doch mögt ich nicht gerne sagen: Empfindung; eben weil das, was Empfindung ist, nicht immer das Subjektive ist, nemlich die jetzt in der Seele herrschende Empfindung. (Engel 30–32 und 33, vgl. Anm. 17)

Die Vokalmusik soll dementsprechend primär zum Mittel des Ausdrucks greifen und nicht malen. Erstens steht ihr die Vermittlung von Empfindungen künstlerisch eher zu Gebote als die üblicherweise unvollständig bleibende Malerei, und zweitens wäre die (malerische) Darstellung eines objektivierten Sekundärgefühls gegenüber der Wiedergabe der eigentlich vorherrschenden Empfindung offensichtlich widersinnig. Gesang soll – ungeachtet des latenten Widerspruchs zwischen individuellem Ausdruck und der notwendigen grammatischen Formalisierung sprachähnlicher Äußerungen⁷³ – beim Hörer den Eindruck der »lebhafteste[n], sinnliche[n], leidenschaftlichste[n] Rede« hinterlassen. Zwar führt ein solches, von dinglichen Vorgaben gelöstes Verständnis des Ausdrucksbegriffs zunächst, indem es »dem Zuhörer die wirkungsästhetische Freiheit eines linearen Urbild-Abbild Verhältnisses raubt [...] das Nachahmungsprinzip in eine fundamentale Aporie«.⁷⁴ Gegenüber einer reflexiv-objektivierenden Beschreibung des Gegenstandes gewinnen sich im Ton der Stimme, den Gesichtsmuskeln sowie Händen und Füßen manifestierende, körperlich-kommunikative Reaktionen an Bedeutung, die über den rhetorisch adäquaten Körpereinsatz im Sinne von Matthesons musikalischer »Geberden-Kunst«⁷⁵ bereits hinausgehen.

Was soll der Gesang anders seyn als die lebhafteste, sinnliche, leidenschaftlichste Rede? Und was sucht nun der Mensch in Leidenschaft vor allem andern mit der Rede? Was ist ihm das Wichtigere? Ganz gewiß nicht, die Natur des Gegenstandes bekannt zu machen, der ihn in Leidenschaft setzt, sondern sich dieser Leidenschaft selbst zu entschlütten, sie mitzuthemen. Darauf arbeitet alles bei ihm: Ton der Stimme, Gesichtsmuskeln, Hände und Füße. Also: nur Ausdruck erreicht den Zweck des Gesanges; Malerey zerstört ihn. (Engel 35–36, vgl. Anm. 17)

Die von Engel eingeführte Kategorie des »Ausdrucks« fungiert somit zum einen als Ergänzung der (nachahmenden) Malerey – nämlich als durch Töne vollzogene Darstellung innerer Rührung und Empfindung – und erscheint zum anderen als (künstlerisch sublimierte) Vermittlung eines von den Leidenschaften erregten

73 Vgl. Dahlhaus: *Musikästhetik* (Anm. 33), S. 37–38 bzw. 465.

74 Lütteken: *Das Monologische als Denkform* (Anm. 20), S. 201.

75 Vgl. Mattheson: *Capellmeister* (Anm. 30), S. 33–41 (bzw. S. 90–101), besonders S. 37 (bzw. S. 95): »Die Meinung mit dieser ganzen Wissenschaft ziele dahin, dass Geberden, Worte und Klang eine dreifache Schnur machen, und zu dem Ende mit einander vollkommen übereinstimmen sollen, daß des Zuhörers Gemüth bewegt werde.«

Kommunikationsbedürfnisses. Laurenz Lüttekens emphatische Distanzierung des Engelschen Ausdrucksbegriffs von der Kategorie des »Subjektiven«⁷⁶, die seit der Jahrhundertmitte die Verhältnisse der Gefühlswelt gegenüber äußeren und objektiven Gegenständen kennzeichnet, ist angesichts früherer Verabsolutierungen⁷⁷ zwar verständlich. Sie übergeht durch ihre einseitige Kontextualisierung der Engelschen Schrift mit Avisons Traktat aber sowohl den Einfluss des homeschen Sensualismus als auch Engels Bindung des Ausdrucksbegriffs an eine spezifische Axiologie von Instrumental- und Vokalmusik. Ein während des Gesangs in Leidenschaft gesetzter Mensch verspürt den mit Körpersignalen einhergehenden Drang, »sich dieser Leidenschaft selbst zu entschütten, sie mitzuteilen«: Der erst in der Erörterung der »Singkomposition« eingeführte Ausdrucksbegriff unterscheidet sich von der anhand von Instrumentalmusik demonstrierten Empfindungsmalerei gerade durch das von Engel allein mit ihm assoziierte »Begehrungsvermögen.«

Allerdings können Malerei und Ausdruck einander auch durchaus entsprechen,⁷⁸ so dass sich Engel zu einer Abschwächung seiner Regel veranlasst sieht: Der Vokal Komponist soll, wenn er dennoch malt, dies zumindest nicht wider den Ausdruck tun. Die Ursache dieser Einschränkung bildet der verschiedene Charakter der auf ein Objekt reagierenden Gefühle: Homogene Empfindungen, bei denen sich das Subjektive allumfassend ins Objektive verliert (so dass Malerei und Ausdruck korrelieren) unterscheiden sich von heterogenen, in denen ein immanentes Spannungsverhältnis zwischen subjektiver und objektiver Darstellung existiert:

Bey der einen Art von Empfindungen verschmilzt, verliert sich das Subjektive ins Objektive; die Leidenschaft befriedigt sich nicht anders, als indem sie das Objekt so viel umfasst, wie möglich; die ganze Seele demselben so viel nachbildet, als möglich. Bei der andern Art von Empfindungen, steht Subjektives und Objektives einander deutlich entgegen; die Leidenschaft befriediget sich dadurch, daß sie die Seele in eine der Natur des Objekts ganz entgegenstehende Fassung setzt. Da durch diesen Unterschied die Empfindungen anders abgetheilt werden, als sie es in irgend einer der bekannten Klassifikationen sind, so wage ich eine neue Benennung, um mich kurzer ausdrücken zu können. Jene Art von Empfindungen will ich die homogenen, diese die heterogenen nennen. (Engel 37–38, vgl. Anm. 17)

Engels Erklärung des Gegensatzes »homogener« und »heterogener« Empfindungen knüpft dabei eng an Homes durch körperliche Reaktionen verdeutlichte Erläuterungen von »Grandeur and Sublimity« an: Die Bewunderung eines großen und erhabenen Gegenstands ist eine homogene Empfindung. Die Stimme wird voll, die

76 Lütteken: *Das Monologische als Denkform* (Anm. 20), S. 199–200.

77 Vgl. die ebenso ingeniose wie historisch einseitige Darstellung bei Hans-Heinrich Eggebrecht: »Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29 (1955), S. 323–349, auch in: ders.: *Musikalisches Denken – Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven (Heinrichshofen) 1977, S. 69–111.

78 Vgl. auch den entsprechenden Gedanken bei Avison: *Essay* (Anm. 19), S. 25.

Brust weitet sich, Haupt und Hände richten sich empor⁷⁹ – es kommt zu einer Nachbildung des darzustellenden Objektes. Anbetung erscheint demgegenüber als eine heterogene Empfindung. Das Subjekt fühlt seine Niedrigkeit und senkt (unwillkürlich) Kopf,⁸⁰ Stimme und Hände. Auch gegen das Subjekt gerichtete Furcht ist eine heterogene Empfindung, bei der – im Gegensatz zu den beiden in homogenen Empfindungen zusammenfallenden Grundkategorien – Malerei den Ausdruck gerade zerstört.

Auch wenn ein musikalisch darzustellendes Objekt malbare Prädikate aufweist, dürfen demzufolge nur solche beachtet werden, deren »Ideenreihen« der seelischen Wahrnehmung entsprechen.⁸¹ Die Vermeidung der Betonung von Nebenaspekten setzt dabei – im Sinne der schon von Marpurg geforderten Analyse der durch Affekte in Körper und Seele ausgelösten »Bewegung«⁸² – eine Abwägung der einzelnen Vorstellungen gegeneinander voraus: Falls das Objekt nichts malbares enthält, bleibt nur die Möglichkeit der einfachen Deklamation. Als Resultat seiner Überlegungen attestiert Engel Hasses zuvor eingeführter Arie mit einer für die Zeit um 1780 nicht untypischen nationalen Emphase eine fehlerhafte kompositorische Umsetzung des Textes, indem sie das sanfte Wellenschlagen des Meeres illustriert, anstatt furchtsame Aspekte der Metapher wie Tiefe oder Unberechenbarkeit zu betonen:

An dem Begriffe Meer z. B. können, in der itzigen Verbindung der Gedanken, vielleicht nur die Gefahren, die Tiefe, der weite Umfang in Betrachtung kommen: es wäre der offenbarste Fehler wider den Ausdruck, wenn man in diesem Fall das sanfte

79 Vgl. Home: *Elements of Criticism* (Anm. 14), Bd. 1, S. 264: »The emotions raised by great and by elevated objects, are clearly distinguishable, not only in the internal feeling, but even in their external expressions. A great object dilates the breast, and makes the spectator endeavor to enlarge his bulk. This is remarkable in persons, who, neglecting delicacy in behaviour, give way to nature without reserve. In describing a great object, they naturally expand themselves by drawing in air with all their force«.

80 Ebd., Bd. 2, S. 121.

81 Eine ähnliche Ansicht vertritt bereits der sich noch stark an Batteux anlehrende Johann Georg Sulzer im Artikel »Nachahmung« seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, Leipzig (Weidmann) 21793, S. 489: »Der Künstler aber hat einen natürlichen Gegenstand nur zu einem Zwecke gewählt, und fehlet, wenn er aus demselben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzustellen, und trifft er sie in der Natur an, so lasse er alles daraus weg, was nicht rührend ist, wenn er es gleich in der Natur findet. Hat er nötig einen von heftigem Schmerz ergriffenen Menschen abzubilden, so wähle er ihn in der Natur; aber das Widrige oder gar Ekelhafte, das sich oft in den Gesichtszügen und Gebärden stark leidender Personen findet, braucht er nicht nachzuahmen; es ist seinem Zweck nicht gemäß.«

82 Nach Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Musik*, Berlin (Lange) 1757, Bd. 3, S. 20–21 sind in der Vokalmusik Stärke und Zusammensetzung der Empfindungen des ihrer Textvorlage zugrundeliegenden Affektes, in der Instrumentalmusik die für Zeit, Ort und vorhandene Mittel passenden Empfindungen zu bestimmen. Zu untersuchen ist dabei »welcherley Bewegungen die Seele dabey ausgesetzt sey; wie der Körper auch dabey leide, was ihm für Bewegungen dabey abgedrungen werden« und welche Töne durch ihre Schwäche, Stärke, Höhe, Tiefe, Geschwindigkeit und Langsamkeit »der Bewegung unserer Sehnen, die wir beym Affect selbst haben«, am nächsten kommen.

Schlagen der Wellen malte. Wenn ich mich von so vielen Jahren her recht erinnere; so ist Hasse in der schon oben angeführten Arie der S. Elena, von diesem Fehler nicht frey geblieben. Die Dehnung, die er in den Zeilen:

Questo è il suol, per cui passai

Tanti regni e tanto mar

dem letzten Worte nach italienischem Gebrauch, gegeben hat, drückt ein sanftes Wal-len aus, woran hier die singende Elena unmöglich denken konnte. Ueberhaupt war hier diese Idee ganz und gar nicht zu malen. Aber es ist unglaublich, wie sehr, auch bey unsern Genievollsten Tonsetzern, der italienische Singsang den Ausdruck zerstört hat. (Engel 40–41 vgl. Anm. 17)

5

Engel erweist sich trotz seiner ästhetischen Wertungen auch in seiner Abhandlung *Ueber Musikalische Malerey* als ein vorsichtig argumentierender Autor, der potentiellen Kritikern durch die Vorwegnahme möglicher Einwände den Wind aus den Segeln zu nehmen trachtet. So konzidiert er die Möglichkeit, auch bei heterogenen Empfindungen gelegentlich malbare Gegenstände zu thematisieren (z. B. im Falle eines in der Finsternis wahrgenommenen fernen Getöses), wobei sich selbst die zuvor noch abgelehnte Ausmalung von Nebenempfindungen für den Ausdruck als förderlich erweisen kann. Hierfür bezieht sich Engel erneut auf Hasse, betont die Freiheit des Genies, ästhetische Theoreme zu modifizieren und tritt für eine an den Werken orientierte deduktive Theoriebildung ein. Einer bereits von Mattheson, Heinichen und auch Avison vertretenen Ansicht entsprechend ist zudem in der Instrumentalbegleitung eines Gesangsstücks ein größeres Ausmaß an Malerei (und somit eine gegenständlichere Darstellung von Empfindungen) als in der Singstimme erlaubt: Auch der mit Engel persönlich bekannte Hiller wies in einer von Rousseaus Artikel »Expression« im *Dictionnaire de musique* inspirierten, seine Ansichten durch die Analysen Hassescher Arien verdeutlichenden Artikelserie die malerische Gestaltung primär der instrumentalen Begleitung einer Vokalkomposition zu:

Es kommen Gelegenheiten vor, wo der Componist, anstatt der Leidenschafften gewisse natürliche Dinge nachahmen soll; die meisten Arien, die Gleichnisse enthalten, gehören hieher. Wie nun überhaupt in dergleichen Fällen dem Componisten eine große Vorsichtigkeit und Mäßigung zu rathen ist, um die Sache nicht ins Abgeschmackte und Lächerliche zu treiben, so ist es auch fast immer besser, wenn er dergleichen Nachahmungen den Instrumenten überlässt, und die Singstimme damit verschont.⁸³

In seinem abschließenden musikalischen Beispiel illustriert Engel diese verbreitete Ansicht anhand des Largos »Wenn ich am Rande dies Lebens«, dem modulierenden Mittelteil einer da-capo-Arie (Nr. 3) aus Johann Gottlieb Grauns Passionsora-

83 Johann Adam Hiller: »Fortsetzung über den musikalischen Ausdruck«, in: *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen*, hg. v. Johann Adam Hiller, Bd. 3 (Nachdruck Hildesheim 1970), 7. Stück (12. Februar 1770), S. 51.

torium *Der Tod Jesu*, deren Instrumentalpart sich durch eine adäquate malerische Darstellung des »gefürchteten Richters« auszeichne. Gegenüber dieser punktierten und zwischen mehreren Tonrepetitionen abwärtsfallenden Streicherfigur bleiben Schmerz und Trauer gemäß älteren Konventionen der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre artikulierende Darstellungsmittel⁸⁴ bezeichnenderweise unbeachtet. Die in der Begleitung angebrachte Malerei soll sich auf »wesentliche, auf die Empfindung einflussende, Prädicate des Objects« beschränken und darf überdies nicht heterogen zum Ausdruck der Singstimme erscheinen (etwa im Falle einer die Empfindung einer »ernsthaften Gedankenreihe« unterbrechenden »komischen Malerey«):

Was ich von der Begleitung der Instrumente zu sagen habe, läuft hauptsächlich darauf hinaus: daß hier weit mehr Malerey, als in der Singstimme erlaubt ist. Daher haben auch die besten ausdrückvollsten Tonsetzer im Accompagnement ihrer Arien, und vorzüglich ihrer Recitative, nicht immer bloß den Ausdruck der Empfindung fortgesetzt, sondern oft auch durch Darstellung des veranlassenden Gegenstandes ihn zu unterstützen und zu heben gesucht. Graun hat in der bekannten Arie:

Wenn ich am Rande dieses Lebens

Abgründe sehe, u. s. w.

prächtige Malerey des gefürchteten Richters in die Begleitung gelegt, und es ist kein Fehler; in der Singstimme hingegen ist's offener Fehler. (Engel 46–47 vgl. Anm. 17)

In Engels sechs Jahre nach seiner Abhandlung *Ueber musikalische Malerey* publizierten *Ideen zu einer Mimik*, einer darstellungsorientierten »Erforschung und Interpretation der Körpersprache aus psychologischer Perspektive«⁸⁵, wird Malerei als eine räumliche Kunst von der zeitlich determinierten Musik zunächst deutlich getrennt. Die Sphäre des »Musikalischen« wird unter Rückgriff auf den antiken Begriff der *musicé* zugleich als übergreifende Kategorie für alle nicht über den Raum, sondern primär sinnlich wirkenden Künste verstanden – »für das Auge, die Kunst der Bewegungen und Gebärden, mit ihrem lyrischen Theile, dem Tanz; für das Ohr, die Kunst der Declamation, ebenfalls mit ihrem lyrischen Theile, dem Gesange und der begleitenden Musik der Instrumente.«⁸⁶ Schon in der Schlusspassage der *Musikschrift* hatte Engel dementsprechend die Möglichkeit angedeutet, ihre ästhetischen Prämissen auf Deklamation, Pantomime und alle weiteren »energisches« Künste – ein bereits von Sulzer eingeführter, jedoch auch heute im Zuge der neurophysiologischen Verbindung von Motorik und Lautlichkeit⁸⁷ aktuell anmutender Begriff – auszudehnen:

84 So der eine große Sext abwärtsspringende »saltus duriusculus« auf dem Wort »Abgrund« und besonders der zwischen zwei punktierten Tonfolgen auftretende, als »passus duriusculus« deutbare chromatische Quartgang der Streicher zu den Worten »und die Sphäre von seinem Fußtritt bebte«.

85 Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (Anm. 5), S. 157.

86 Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin (Mylius) 1785/86 (Nachdruck Darmstadt 1968), Bd. 2, S. 72.

87 Vgl. z. B. Gerhard Neuweiler/György Ligeti: *Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*, Berlin (Wagenbach) 2007.

Wenn es in einem Briefe an Sie nicht zu unschicklich wäre, so würd ich auch die herausgebrachten Regeln auch noch auf Deklamation und Pantomime anwenden. Denn in der That gelten sie für alle energischen Künste. Doch diese Anwendung macht sich auch von selbst sobald man von diesen Künsten und den Mitteln, wodurch sie wirken, nur den geringsten Begriff hat. (Engel 48, vgl. Anm. 17)

Vor diesem Hintergrund erscheint es kaum überraschend, dass – obwohl dies gerade theaterwissenschaftliche Darstellungen nach wie vor geflissentlich ignorieren⁸⁸ – zentrale Elemente von Engels *Mimik* aus seiner Auseinandersetzung mit nicht primär objekt-, sondern empfindungsgebundenen musikalischen Phänomenen hervorgehen. Die besonders von Bühler hervorgehobene, aus der Metapher des Malens abgeleitete »sematologische« Unterscheidung von Darstellung und Ausdruck⁸⁹ wird, einer erstmals in dem Aufsatz »Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung« angedeuteten wirkungsorientierten Perspektive folgend,⁹⁰ zu einem geschärften und vollgültigen System in Engels musikästhetischer Abhandlung entwickelt, aus der sie anschließend unmittelbar in die Theorie der Schauspielkunst übergeht:

Malerey ist mir auch hier wieder jede sinnliche Darstellung der Sache selbst, welche die Seele denkt; Ausdruck jede sinnliche Darstellung der Fassung, der Gesinnung, womit sie sie denkt; des ganzen Zustandes, worinn die durch ihr Denken versetzt wird. Jene, die Malerey, ist auch hier wieder vollständig oder unvollständig. Vollständig lassen sich nur Figur, Stellung, Bewegungen eines des unsrigen ähnlichen Körpers malen; alles übrige Mimischmalbare lässt nur unvollständige Darstellung nach einzelnen, nach allgemeinemachten Beschaffenheiten zu.⁹¹

Diese Bestimmung führt Engel im Verlaufe seiner Argumentation – nach der Einteilung ausdrückender Gebärden in absichtliche, nachahmende und physiologisch-unwillkürliche Erscheinungen – zu der der Stellung der Vokalmusik entsprechenden Forderung, »daß Schauspieler und Redner durch ihre Gebärden nicht malen, daß sie nur ausdrücken sollen.«⁹² Aber auch die in der *Mimik* anzutreffende Abgrenzung homogener von heterogenen Empfindungen, die Einschränkung des Ausdrucks auf die jeweils vorherrschende Empfindung und Homes bereits angeführte Definition der körperlichen Wirkung von Grandeur erweisen sich als Übernahme oder Weiterführung von Überlegungen aus der Abhandlung *Ueber musikalische Malerey*. Die mehrfach angedeutete Verbindung der verschiedenen musischen

88 Vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* (Anm. 53), S. 157–159 und Heeg: *Phantasma* (Anm. 5), 2000, S. 305–306. Im Gegensatz zu diesen theaterwissenschaftlichen Arbeiten weist Košenina literaturwissenschaftlich orientierte Studie (vgl. Anm. 5) an zwei Stellen auf Engels musikästhetische Abhandlung hin, ohne jedoch explizit zu verdeutlichen, dass gerade dessen ästhetische Auseinandersetzung mit der wortlosen, gleichwohl jedoch wie kein anderes Medium die Wechselwirkung zwischen Seele und Körper beeinflussen Musik eine zentrale Voraussetzung seiner Theorie der Mimik und Gebärdenkunst bildet.

89 Bühler: *Ausdruckstheorie* (Anm. 1), S. 40.

90 Vgl. Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (Anm. 5), S. 159–160.

91 Engel: *Mimik* (Anm. 86), Bd. 1, S. 79–80.

92 Ebd., S. 373–374.

Künste vollzieht sich in ihrer vollendetsten Form in von Engel als »lyrisch« bezeichneten Darstellungen, die trotz ihrer Exaltation und dem Abstand von einer gegenständlichen Abbildung zugleich einer ihren artifiziellen Charakter unterstreichenden metrisch-motionalen Ordnung unterliegen. Engel, der wie auch Home das mit der höfischen Sphäre identifizierte Versdrama ablehnt, beschränkt eine solche Analogie des Ausdrucks allerdings auf spezifische Momente der theatralischen Darstellung:

Mit dem Gebrauch dieser verschiedenen Ausdrücke ist es, eben wie in den Künsten der Declamation und des Rhythmus. Auch die Mimik hat ihre lyrischen, ihre enthusiastischen Werke, in welchen sie auf das Höchste und Vollkommenste geht, und die vollendetsten, abgemessensten, dem Charakter jeder Leidenschaft entsprechenden, Bewegungen wählt. Sie hat hier die ganz bestimmten Füße, den völlig entschiednen »Numerus des Sylbenmaaßes; sie ist hier gleichsam Musik für das Auge, so wie diese gleichsam Tanz für das Ohr.«⁹³

Eine derartige, synästhetisch äquivalente Sensualität von Auge und Ohr erscheint allerdings nicht unanfechtbar, da eine latente Spannung zwischen einer idealen Einheit der »energischen Künste« und ihren aus realen Aufführungen, Beobachtungen und Werken abgeleiteten Gestaltungsprinzipien besteht. Bereits in seiner Abhandlung »Über die Schönheit des Einfachen« (1776) hatte Engel darauf hingewiesen, dass Farbsinn und Tonwahrnehmung durch ihren gegenüber Geruch, Geschmack und Gefühl einfacheren Charakter besonders zur sensuellen Produktion von Artefakten geeignet seien, die in ihrer Zusammensetzung als »schön« wahrgenommen werden. Die größte Einfachheit und Bestimmtheit solcher Elemente des »Mannigfaltigen« wird von ihm dabei anhand von musikalischen Tönen exemplifiziert, die gegenüber dem modulierenden Sprechen an eine feste Frequenz gebunden bleiben. Unter Bezugnahme auf Eulers gegen Newtons Korpuskeltheorie gerichtete Erklärung des Lichts als Ätherschwingung wird diese Unterscheidung zugleich auf die Ordnung der Farben übertragen. Farben und Töne werden »sanft« und Töne »süß«, da sich diese Ausdrücke nur »auf den gemilderten körperlichen Eindruck«, sowie die »angenehme Erschütterung des Werkzeuges« beziehen, und »diese Erschütterung allen Sinnen gemein ist.«⁹⁴ Während die Malerei in der Musik ein legitimes und überwiegend auf ihre instrumentale Erscheinungsform gerichtetes Gestaltungsmittel bildet, wird sie aus der Schauspielkunst fast vollständig verbannt, in der musisch-lyrische Momente (auch im Sinne ihrer antiken Ableitung) ein im dramatischen Dialog wenig statthafter Ausnahmefall bleiben.⁹⁵ Paradigma-

93 Engel: *Mimik* (Anm. 86), Bd. 2, S. 107–108.

94 Johann Jakob Engel: »Über die Schönheit des Einfachen« (1776), in ders.: *Schriften*, Frankfurt a. M. (Athenäum) 1971, Bd. 4, S. 269–296, hier S. 289 f.

95 Dies gilt selbst für die Pantomime, die sich auf die Darstellung allgemein bekannter Stoffe beschränken soll, und dadurch auf die Verwendung »malerischer« Elemente verzichten kann. Eine Ausnahme bildet lediglich die in homogenen Empfindungen mögliche Verbindung malender und ausdrückender Elemente. Vgl. Engel: *Mimik* (Anm. 86), Bd. 1, S. 80 sowie S. 82–86, S. 190 und – im Rückgriff auf frühere Passagen die ausführlichen Erläuterungen des achtundzwanzigsten Briefes – in: Ebd., Bd. 2, S. 4: »Da, wo die Seele sich wirklich ganz im Object befindet und ihr

tisch wird für die theatralische Darstellung hingegen der nicht als gegenständliche Repräsentation, sondern abstrakte Umsetzung innerer Zustände fungierende rhythmisch segmentierte Bewegungscharakter der Musik. Dass die Musik im Rahmen einer solchen Bildung ästhetischer Analogien zu einem integralen Bestandteil des Deklamation und Gebärdenkunst einschließenden Systems der »energischen Künste« avanciert, legt eine trotz ihrer historischen Ambivalenz epistemologisch gleichwohl nicht ungerechtfertigte retrospektive Lesart der Engelschen Schriften nahe, die ein einseitiges post hoc ergo propter hoc zudem vermeidet: Gerade weil feststeht, dass die *Mimik* entscheidende Überlegungen seiner musikästhetischen Schrift verdankt, ist man zugleich geneigt, der schon in dieser früheren Arbeit angedeuteten Beziehung von Musik und Körpermedien einen größeren Stellenwert einzuräumen, als er sich aus einer allein auf sie beschränkten Lektüre ergibt.

eigenes Selbst von der Vorstellung dieses Objects nicht unterscheidet, oder kürzer: dass bey allen homogenen Empfindungen die Malerey eben deswegen erlaubt ist, weil sie sich nicht vom Ausdruck trennen lässt, weil eben durch sie der Ausdruck geschieht.«

SØREN MØLLER SØRENSEN

Natürlicher Ausdruck – Ausdruck der Natur. Theorien der Klangnatur, Gefühlskommunikation und musikalischen Form um 1800

Besteht ein substantieller Zusammenhang zwischen dem akustischen Material der Musik und ihrer ästhetischen Realität? Sind die Möglichkeiten der Musik als Medium emotioneller Kommunikation aus der Schwingungsnatur des Klangs begründbar? Lassen sich Relationen zwischen der inneren Organisation des akustischen Materials und musikalischer Form nachweisen?

Der vorliegende Artikel stellt zwei punktuell aus der Geschichte der Musikästhetik herausgegriffene Positionen nebeneinander, mit denen sich diese Fragen positiv beantworten lassen. Ein erster Zugang gilt den Ideen einer besonderen Affinität zwischen dem ›bewegten Innern‹ einerseits und dem Klangmaterial der Musik andererseits, dem die deutsche Musiktheorie des späten 18. Jahrhunderts Ausdruck verleiht. Der andere bezieht sich auf den philosophierenden dänischen Physiker Hans Christian Ørsted und seine Vorstellungen eines Zusammenhangs zwischen musikalischer Form und der inneren Beschaffenheit des musikalischen Tons, die er zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus Betrachtungen über Chladnis Klangfiguren entwickelte.

Es handelt sich demnach um den Versuch, zu einer Verständigung mit musikästhetischen Ideen und Erklärungsmodellen zu gelangen, die in den vorherrschenden musikästhetischen Diskursen lange Zeit streng tabuisiert waren. Eduard Hanslick, der sich mit seiner Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* zum führenden Vertreter einer idealistischen Formästhetik erhob, bestritt kategorisch jegliche Existenz einer substantiellen Verbindung zwischen akustischen »Elementarverhältnissen« und Musik als Kunst. Der »ästhetische Bereich«, so Hanslick, »fängt erst an, wo jene Elementarverhältnisse in ihrer Bedeutung aufgehört haben«.¹ Kaum anders sieht es bei Theodor W. Adorno knapp hundert Jahre später aus, dessen Materialbegriff aus der *Philosophie der neuen Musik*, sich gerade *nicht* auf das akustische Naturmaterial bezieht. Wie auch Hanslick vertritt Adorno die Meinung, Musik als Kunst entfalte sich in einer Sphäre, in der akustische Gesetzmäßigkeiten ohne Bedeutung sind. Musikalisches Material ist laut Adorno eben nicht Natur. Als ›sedimentierter Geist‹ ist es vielmehr durch und durch historisch und stellt die Summe kompositorischer Erfahrung dar, die die aktuelle musikalische Produktion verpflichtet.

1 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig (Weigel) 1854 (Nachdruck Darmstadt 1965), S. 47.

So verlockend die Frage auch sein mag, für eine Analyse des Hintergrundes des äußerst starken Widerstands gegenüber allen Erwägungen eines Zusammenhanges zwischen den ästhetischen Möglichkeiten der Musik und der materiellen Beschaffenheit des Mediums ist hier kein Platz. Es sei beiläufig lediglich erwähnt, dass zu diesem Hintergrund unter anderem die traditionell konservierende Rolle der Berufung auf die Natur gehört.

Auch eine ausführliche Diskussion der Ursachen einer über die letzten Jahrzehnte beobachtbaren Aufhebung dieses Tabus kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Dass es mittlerweile wieder legitim erscheint, über den Zusammenhang zwischen vor-künstlerischer Beschaffenheit und Funktion des akustischen Materials und dessen künstlerisches Potential zu sprechen, ist jedoch evident. Dies ist sowohl in der lebhaften theoretischen Diskussion innerhalb gegenwärtiger Geräusch- und Klangkunstszenen feststellbar,² wie auch in der aktuellen Medienästhetik, in der sich ein verstärktes Interesse an der Materialität des jeweiligen Mediums artikuliert.

Ich freue mich über die Lockerung dieses Tabus, die auch einer Historiographie der Ästhetik neue Möglichkeiten eröffnet und für die Perspektive der vorliegenden Arbeit mitbestimmend gewesen ist.

»Ich bin erschüttert.«

Vom Gefühl und dem sympathetischen Zusammenklang

Die Musik Carl Philipp Emanuel Bachs für Tasteninstrumente wird oftmals als ein Höhepunkt der Expressivität deutscher Musik der Periode zwischen Barock und Wiener Klassik empfunden. In musikgeschichtlichen Übersichtswerken wird sie als Inbegriff des *empfindsamen Stils* präsentiert und als subjektive, gefühlvolle Musik vielfach mit dem Begriff *Sturm und Drang* verknüpft. In einigen Darstellungen wird seine Musik sogar mit Begriffen beschrieben, die an den Expressionismus des frühen 20. Jahrhunderts erinnern.

Moderne Kommentatoren werden diesseits des emphatischen musikalischen Formbegriffs des 19. Jahrhunderts geneigt sein, die besondere Expressivität dieser Musik mit Hinweis auf jene Aspekte musikalischer Komposition zu erklären, die das moderne Formverständnis für die besondere Ausdrucksfülle des Expressionismus verantwortlich hält; das heißt als eine Frage des subjektiven, kühnen und innovativen Umgangs mit den strukturellen und formellen Mitteln der Musik. Dies

2 Der sowohl künstlerisch als auch theoretisch sehr aktive Klangkünstler Brandon LaBelle möchte beispielsweise beschreiben » what sound is always already doing, yet as framed by the eccentric and productively rich context of art and music and their respective experimental edges.« Vgl. Brandon LaBelle: *Background Noise: perspectives on sound art*, New York (Continuum International) 2006, S. ix.

lässt sich z. B. anhand von Hans Heinrich Eggebrechts Artikel »Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang« (1955) zeigen:

Nach der zeit eigenen Intention will das Gewicht der Teile, wollen die Proportionen der Glieder, die Kontraste, das Kontinuierliche und Diskontinuierliche des melodischen, rhythmischen und harmonischen Verlaufs nicht gemessen und ausgemessen sein im tektonischen Sinn, d. h. nicht so sehr *Struktur-Form* als »*Ausdrucks-Form*« bedeuten: die Form ist bestimmt von dem neuen musikalischen Grunderleben jener Jahrzehnte, dass der Mensch *sich selbst in der Musik ausdrücken kann*. Jeder Augenblick des musikalischen Zeitgeschehens ist Expression im Sinne egopsychischer Bedeutsamkeit.³

Eggebrecht vermutet hier eine Verbindung zwischen subjektivem Gefühlsausdruck und formellen Kategorien (»Gewicht der Teile«; »Proportionen der Glieder«), die bei einem heutigen Publikum gewiss Anklang findet. Auch ich empfinde einen solchen Zusammenhang zwischen der eigentümlichen Gestaltung der Musik in der Zeit und der ihr eigenen Expressivität. Der musiktheoretische Diskurs zur Zeit C. Ph. E. Bachs jedoch, in den Eggebrechts mehr als fünfzig Jahre alter Artikel vorzüglich einführt, begründete die expressiven Möglichkeiten der Musik anders. »Expression im Sinne egopsychischer Bedeutsamkeit« war dort nicht etwa eine Frage der musikalischen Form. Das Potential emotioneller Kommunikation der Musik war vielmehr durch das Klangmaterial selbst gegeben. Es beruhte auf einer Affinität zwischen der Schwingungsnatur des Tons und dem »bewegten Innern« des Menschen.

Im Artikel »Musik« in Johann Georg Sulzers bekanntem Kunstlexikon *Allgemeine Theorie der schönen Künste* ist zu lesen:

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwischen dem Gehör und dem Herzen gestiftet; jede Leidenschaft kündigt sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind.⁴

Der Verfasser des Lexikonartikels – aller Wahrscheinlichkeit nach der Komponist Johann Abraham Peter Schulz – fasst hier das zeittypische Verständnis des Tons als privilegiertes Medium emotioneller Kommunikation in Worte. Er entsteht im emotional bewegten Innern, und reproduziert das Gefühl, aus dem er entsprang, in

3 Hans-Heinrich Eggebrecht: »Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang«, in: ders.: *Musikalisches Denken – Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven (Heinrichshafen) 1977, S. 72–73. Der Aufsatz erschien ursprünglich in der *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29 (1955), S. 323–349.

4 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig (Weidmann) 21793 (Nachdruck Hildesheim 1967), Bd. 3, S. 422. Das musikalische Spezialwissen fehlte Sulzer, und die Mehrzahl der Musikartikel in seinem Lexikon wurde von Joh. Ph. Kirnberger und J. A. P. Schulz verfasst, während andere von Sulzer selbst stammen. Die 45 Artikel von »Modulation« bis »Rezitativ« – darunter auch der Artikel »Musik« – wurden von Schulz geschrieben. Vgl. Ingolf Sellack: »Schulz, Johann Abraham Peter«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel u. a. (Bärenreiter/Metzler) 2006, Bd. 15, Sp. 241.

demjenigen, der ihn hört. Diese besondere Affinität zwischen Ton und Gefühl begründet Schulz aus einer theoretischen Deutung, die eine – wiederum zeitypische – hierarchische Ordnung unserer Sinne voraussetzt, wobei der Gefühls-, Geschmacks- und Geruchssinn niedriger, das Gehör und der Gesichtssinn höher eingestuft werden. Den Kampf um den ersten Rang in der Hierarchie gewinnt der Gesichtssinn, der, wie wir verstehen müssen, der Vernunft am nächsten steht. Das Gehör dagegen hat »[...] weit die stärkere Kraft«, wie Schulz zugibt, und der Unterschied

[...] kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiel bekommen, nämlich die Luft, gar sehr viel gröber und körperlicher ist, als das ätherische Element des Lichts, das auf das Auge würkt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die sie bekommen, ihre Wirkung auf das gesamte System aller Nerven verbreiten, welches bey dem Gesichte nicht angeht. Und so läßt sich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne.⁵

Übereinstimmend mit einer starken Traditionslinie europäischer Philosophie vermutet Schulz eine besondere Affinität zwischen Gesichtssinn, Vernunft und Selbstbeherrschung einerseits und Gehör, Gefühl und zwingender psycho-physischer Einwirkung andererseits. Der Unterschied wird durchweg materialistisch begründet; als eine bloße Frage der Materialität des Mediums und der ihm eigenen Art der Ausbreitung.

Das hier von Schulz vorgestellte Modell auditiv emotioneller Kommunikation war wie erwähnt typisch für das Musikdenken des späten 18. Jahrhunderts. Gefühlskommunikation wurde als derjenige Austausch kinetischer Energie angesehen, der stattfindet, wenn Schall in einem schwingenden Körper entsteht und in einem anderen Resonanz erzeugt.

Dem gleichen Gedanken verleiht der Komponist und Publizist Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen bereits 1784 während seiner Festungshaft konzipierten, doch erst 1806 posthum herausgegebenen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* Ausdruck. Talent zur musikalischen Kommunikation ist für Schubart vor allem eine Frage der Fähigkeit des Resonierens. »Das Herz ist gleichsam der Resonanzboden des großen Künstlers«, erklärt Schubart und behauptet, dass der echte Musiker auf »[...] den Cordialnerven eben so sicher [...] wie auf seinem Lieblingsinstrumente« spielen können muss.⁶

In Johann Gottfried Herders ästhetischem Hauptwerk *Kalligone* werden Vibration, Resonanz und emotionelle Kommunikation unter noch stärkerer Betonung des physikalischen Aspekts des Vorgangs miteinander verbunden:

⁵ Ebd., S. 422.

⁶ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien (Degen) 1806 (Nachdruck Hildesheim 1969), hier zit. nach Eggebrecht: *Musikalisches Denken* (Anm. 3), S. 94.

A: Ein Stoß erschüttert den Körper; was sagt sein Schall?

B: Ich bin erschüttert: so vibrieren meine Theile und stellen sich wieder her.

A: Sagen sie dies auch uns?

B: Durch und durch sind wir elastische Wesen: unser Ohr, die Gehörkammer unsrer Seele ist ein Akroaterion, eine Echokammer der feinsten Art.⁷

Wir sind, so Herder, durch und durch »elastische Wesen« und als solche mit einem Kommunikationspotential ausgestattet. Mit »elastischen Wesen« verhält es sich nämlich so, dass sie sich miteinander verständigen, wenn ihre Körper in Schwingungen geraten, vibrieren, und wieder zum ursprünglichen Zustand der Unbeweglichkeit zurückkehren.

»Ein Stoß erschüttert den Körper«, lesen wir und bemerken dabei, dass Herder den Ausdruck ›Körper‹ ohne weitere Spezifikation verwendet. Es könnte sich demnach um einen ›menschlichen Körper‹ oder bloß um ein ›physisches Objekt‹ handeln. Diese Zweideutigkeit ist von entscheidender Bedeutung auch für Hegels Gedanken über Schall und Musik. Sowohl Herder als auch Hegel scheinen anzunehmen, dass wir durch das Gehör in besonders emphatischem Sinn jene Körperlichkeit wahrnehmen, die wir mit den übrigen Objekten der gegenständlichen Welt gemeinsam haben.

Laut Hegel ist der klingende Ton »[...] [d]as Resultat [eines] schwingenden Zitterns«⁸ – und dieses ›Zittern‹ ist durch eine auch von Herder bemerkte Temporalität (Anschlag, Abklingen, Ausklingen) gekennzeichnet: Ein Ton wird laut Hegel vernommen, wenn

[...] ein bestimmtes sinnliches Material sein ruhiges Außereinander aufgibt, in Bewegung gerät, doch so in sich erzittert, daß jeder Teil des kohärierenden Körpers seinen Ort nicht nur verändert, sondern auch sich in den vorigen Zustand zurückzuversetzen strebt.⁹

Schall als solcher ist für Hegel eine Äußerung unsichtbarer, innerer Beschaffenheiten der Körper, und es wird im Ausgangspunkt nicht zwischen dem verdeckten Innern des materiellen Objekts und der bewegten, menschlichen Innerlichkeit unterschieden. Durch den Schall erfahren wir demnach über Gegenstände (›Körper‹) um uns, aber im Gegensatz zum Gesichtssinn, der uns die Betrachtung der Gegenstände der äußerlichen Welt in ihrem ruhenden Bestehen erlaubt, spürt das Gehör »[...] das Resultat jenes inneren Erzitterns des Körpers, durch welches nicht mehr die ruhige materielle Gestalt, sondern die erste ideellere Seelenhaftigkeit zum Vorschein kommt.«¹⁰

Dem Schall ist demnach eine besondere Affinität ›zum Ideellen im Materiellen‹ eigen, und daher, so folgern wir, auch zu menschlicher Innerlichkeit, Empfindsam-

7 Johann Gottfried Herder: *Kalligone, Erster Theil* (1800), in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt a. M. (Dt. Klassiker Verlag) 1998, Bd. 8, S. 702–703.

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* 3, in: ders.: *Werke*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1970, Bd. 15, S. 134.

9 Ebd.

10 Ebd.

keit, Subjektivität. Dies hängt auch mit der bereits erwähnten Temporalität zusammen. Nicht nur negiert der Klang das ruhige, anschauliche Dasein der Objekte im Raum. Er ist auch zum Untergang in der Zeit prädestiniert. Hegel spricht deshalb von einer ›doppelten Negation‹ des Äußeren und erklärt:

Durch diese gedoppelte Negation der Äußerlichkeit, welche im Prinzip des Tons liegt, entspricht derselbe der inneren Subjektivität, indem das Klingen, das an und für sich schon etwas ideelleres ist als die für sich real bestehende Körperlichkeit, auch diese ideellere Existenz aufgibt und dadurch eine dem Innerlichen gemäße Äußerungsweise wird.¹¹

Trotz des offensichtlich unterschiedlichen philosophischen Kontextes und Formats verbindet Schulz, Schubart, Herder und Hegel die Ableitung ihrer Gedanken über die besondere Expressivität der Musik aus Theorien der grundlegenden akustischen Eigenschaften des Schalls. Gemeinsam ist ihnen ferner, dass sie der Auffassung des Schalls als physikalischem Ereignis, wie sie von der modernen Physik vertreten wird, verpflichtet sind, im Gegensatz zur pythagoreisch-platonischen Sichtweise der Antike und des Mittelalters. Die Töne der Musik werden in diesem neueren Diskurs als ›Ton mit Obertönen‹, als physikalisches Klangphänomen, als vibrierendes und klingendes Material eher denn als klingende Zahlen erfasst.¹²

Der diskurs- und lehrgeschichtliche Hintergrund dieser Entwicklung ist komplex und schließt unter anderem Descartes' Lehre von den Lebensgeistern ein. Auch die Anerkennung der Schwingungsnatur des Schalls, die viel älter ist als die moderne, experimentelle Akustik und die mit Gedankenmustern zu den Überlegungen der hier besprochenen Theoretiker beiträgt, gehört dazu. Über die Verbindung von Klang und Bewegung in mittelalterlicher Musiktheorie schreibt Frank Hentschel:

Der Zusammenhang von Klang und Bewegung war [...] gleichsam an der Wurzel mittelalterlicher Musiktheorie relevant; nur wurde die damit ins Auge gefasste Bewegung noch von Boethius selbst, wohl der Einfachheit halber, in Statik verwandelt: Nicht mehr die Schwingung (wenn man so will) sondern die Saitenlänge sollte mittels des Monochords zum Paradigma der Musiktheorie werden.¹³

11 Ebd. S. 135.

12 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: »Musik als Tonsprache« (1961), in: ders.: *Musikalisches Denken* (Anm. 3), S. 29: »Der mathematische, am Monochord demonstrierbare Ton, Versinnlichung von Zahl und Maß, bekundet auf der Ebene des Hörbaren die ›rationale‹ Ergründung der Welt, wodurch die Natur als Geschaffenheit zur Vernunft gelangt. Der physikalische, experimentell beweisbare Ton, der Klang, Versinnlichung der natürlichen Natur, bekundet die empirische Begründung der Welt, wodurch die Natur zur Erfahrung, zum Erleben (und Erleiden) des Menschen gelangt.« Die mentalitätshistorischen Konstruktionen Eggebrechts waren mitunter weitläufig. Dennoch liefern seine anhaltenden Versuche, die musikalischen Konsequenzen historisch veränderlicher Deutungen ihrer Naturgrundlagen als ein Aspekt der Geschichte der Musik zu verstehen, Stoff zu erneuten Überlegungen.

13 Frank Hentschel: »Unbewegte Bewegter. Klang und Bewegung in mittelalterlichen Musikbegriffen«, in: Christa Brüstle/Albrecht Riethmüller (Hg.): *Klang und Bewegung*, Aachen (Shaker) 2004, S. 44.

Die mittelalterliche Theorie war sich sehr wohl bewusst, dass sie es mit Schwingungen zu tun hatte. Das Interesse machte jedoch nicht an der Schwingung als energetischem Phänomen halt. Es wurde vielmehr, wie Hentschel darlegt, auf die Frage nach den Proportionen verschoben, die sich als statische Saitenlängenverhältnisse am Monochord offenbaren. Ich halte es für berechtigt, in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts einen gleichartigen Wandel zu behaupten. Offensichtlich ist jedenfalls, dass der Ansatz zu einem energetischen Musikverstehen, dem wir in den besprochenen Theorien über die Affinität zwischen Musik und Gefühl begegnen, die Entwicklung zu einem bestimmenden musikästhetischen Paradigma verwehrt geblieben ist. Überhaupt ist die Vorstellung, es existiere in dem Sammelsurium von Musiktheorie im engeren Sinne, Regeln des musikalischen Handwerks und musikästhetischen Reflexionen der Traktate, Lehrbücher und Lexika des späten 18. Jahrhunderts nur ein bestimmendes Paradigma, kaum vertretbar. Es treffen eher konkurrierende Diskurse mit unterschiedlichen historischen Voraussetzungen aufeinander.

Drei starke Traditionen stehen relativ unvermittelt einander gegenüber. Erstens das, was ich oben als ›Musiktheorie im engeren Sinne‹ bezeichnete. Die Lehre vom Tonsystem, von Konsonanz und Dissonanz sowie den harmonischen Verbindungen beruhen auf der neuzeitlichen Auffassung des Tons als physikalischem Phänomen und der Lehre von den im klingenden Ton enthaltenen Partialtönen. Diese Axiome wurden musiktheoretisch in Jean-Philip Rameaus Lehre von *les corps sonore* und *basso fondamentale*¹⁴ umgesetzt, und Rameaus Idee, das Tonsystem von der inneren Proportionierung des klingenden Tons abzuleiten, findet sich in unterschiedlichen Mediationen und Ableitungen sowohl in Sulzers Lexikon als auch bei zentralen Musiktheoretikern wie Johann Nikolaus Forkel und Heinrich Christoph Koch wieder.

Demgegenüber steht einerseits die Lehre von der emotionalen Kommunikation der Musik als Austausch von kinetischer Energie zwischen schwingenden Körpern und andererseits eine musikalische Formenlehre, die ihr Vokabular und ihre theoretischen Axiome aus der rhetorischen Tradition schöpft.

Im späten 18. Jahrhundert besteht demnach keineswegs eine kohärente energetische Musiklehre. Die Vorstellung von der energetischen Grundlage emotionaler Kommunikation steht denjenigen Bereichen der Musiklehre, die sich mit den formellen und strukturellen Aspekten der Musik befassen, unvermittelt gegenüber. Dies gilt trotz der Materialität des Klangs als gemeinsamem Ansatzpunkt ebenso in der Beziehung zur Rameauschen Musiktheorie. Zwar nimmt Rameaus Musiktheorie die bewegte Materie, den Ton als physisches Klangphänomen zum Ausgangspunkt, und achtet dabei in hohem Grad auf die durch Folgen von Dissonanzen und Konsonanzen propagierte ›innere Dynamik‹ des Tonsatzes. Von einer eigentlichen Vermittlung zwischen durch die Betrachtung der Schwingungsverhältnisse des *corps sonore* gewonnenen Einsichten und dem musiktheoretischen Verständnis

14 Thomas Christensen: *Rameau and Musical Thought of the Enlightenment*, Cambridge (Cambridge UP) 1993.

der Dynamik melodischer Verläufe und Akkordprogressionen ist aber kaum die Rede. Die innere Proportionierung des Klanges wird als Begründungsinstanz des Bezugssystems des musikalischen Satzes interpretiert, während eine mögliche Verbindung zwischen dem Klang als energetische Erscheinung und der erlebten Dynamik des musikalischen Verlaufs scheinbar außer Betracht bleibt.¹⁵

Es etabliert sich also keine theoretische Kontinuität zwischen den Vorstellungen vom medien-spezifischen Potential emotionaler Kommunikation durch Musik und der Lehre von ihrer komponierten Struktur. Die Idee eines inneren Zusammenhanges zwischen einer dem Material innewohnenden Expressivität und der formellen, rhythmischen und harmonischen Organisation der Musik scheint außer Reichweite – ganz zu schweigen von der Idee einer mit ihrem Inhalt identischen Form. Weder im musiktheoretischen Verstehen des Tonsystems noch im rhetorischen Verstehen der musikalischen Form überlebt die energetische Ansicht.

In Schulz' Artikel »Musik« in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* wird die gestaltende Tätigkeit des Komponisten – beschrieben und normiert durch die Musiktheorie – eher als eine Frage der ›Ordnung‹ und ›Anordnung‹ *a posteriori* angesehen denn als eine Angelegenheit primärer Produktion. Die Musiktheorie hat laut Schulz

[...] die Frage zu beantworten, wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge von Tönen zusammzusetzen sey, daß der, der sie höret, in Empfindung gesetzt, eine Zeitlang darin unterhalten, und durch sanften Zwang genötiget werden derselben nachzuhängen.¹⁶

Das heißt: Die Musiktheorie lehrt uns, wie bereits vorhandene emotionelle Bedeutung auf ordentliche und verständige Weise und mit derartiger Beherrschung rhetorischer Regeln zu organisieren sei, dass die emotionelle Mitteilung ihren Empfänger erreicht, und *tedium* (Langeweile) vermieden wird. Diese verständliche und rhetorisch wirksame Ordnung vermag die emotionelle Wirkung zwar zu moderieren oder verstärken, nicht aber ihr substantiell Neues hinzuzufügen. Die ontologische Prämisse ist klar: Der natürliche, emotionelle Gehalt des Klanges wird als essentiell empfunden, die Form der Musik dagegen als akzidentiell.

Dieselbe Ontologie gilt bei Heinrich Christoph Koch, dem führenden deutschen Musiktheoretiker des späten 18. Jahrhunderts. In Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* lesen wir:

Ich komme zu der Form der Sätze eines Tonstücks. Es ist nicht zu leugnen, daß eines Theils die Form derselben etwas Zufälliges ist, welches eigentlich wenig oder gar

15 Vgl. ebd. Von besonderem Interesse sind hier die Abschnitte, die die dynamischen Aspekte der Rameauschen Musiktheorie erörtern (S. 106–109, S. 129–132, S. 185–190). Interessantes zur Diskussion des quasi-räumlichen Charakters des harmonischen Bezugssystems ist in Christensens Darstellung von Rameaus Kalkül der Quintschrittfolge des *Basso Fundamentale* durch geometrische Progression zu finden (S. 178–185).

16 Sulzer: *Allgemeine Theorie* (Anm. 4), S. 426.

keinen Einfluß auf den innern Charakter des Tonstücks hat, und andern Theils hat man auch keinen Grund wider die Form unserer Sätze, sowohl in den größern als kleinern Tonstücken vieles einzuwenden. Und dieses ist vermutlich die Ursache, warum viele große Meister z. B. ihre Arien beynahe alle nach einer und eben derselben Form gearbeitet haben.¹⁷

Koch vertritt hier die rhetorische Tradition innerhalb der musikalischen Formenlehre. Das bedeutet unter anderem, dass die Form als rationell durchdachte Darstellung, Entfaltung und Bearbeitung eines vorgegebenen Inhalts erfasst wird, und dass die Form ›mechanisch‹ oder ›konventionell‹ sein kann, ohne dass dies einen Verlust künstlerischen Wertes zur Folge haben muss.¹⁸

Der Einfluss der rhetorischen Tradition zeigt sich auch in Kochs Beschreibung des Kompositionsvorganges als ein Prozess in drei Phasen: ›die Anlage‹, ›die Ausführung‹ und ›die Ausarbeitung‹. Diese begriffliche Triade, die der aus der Rhetorik bekannten Folge von ›inventio‹, ›dispositio‹ und ›elaboratio‹ entspricht, übernimmt Koch aus Sulzers Lexikon, in dem der Artikel »Anlage« Folgendes mitteilt:

In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Hauptteilen desselben bestimmt, die Ausführung giebt jedem Hauptteil seine Gestalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinern Verbindungen, und füget die kleinsten Theile völlig, jeden in seinem rechten Verhältniß, und bester Form zusammen. Wenn die Anlage vollendet ist, so muß nichts wesentliches mehr in das Werk hinein kommen können.¹⁹

Dem rhetorischen Schema des kompositorischen Prozesses zufolge entsteht die Form, so wie sie in der vollendeten Komposition verwirklicht ist, durch die sorgfältige, rational überwachte Entfaltung und Ausarbeitung des bereits mit der Anlage gegebenen Inhalts. Koch selbst definierte die Anlage als »[...] die schon mit einander in Verbindung gebrachten Hauptgedanken des Satzes, die sich zusammen dem Tonsetzer als ein vollkommenes Ganzes darstellen [...]«.²⁰ Zu bemerken ist hier das Wort ›Hauptgedanke‹. In Kochs – in vieler Hinsicht praxisnaher – Formenlehre bezieht es sich lediglich auf die zusammengefügte melodischen Strukturelemente. In einer derartigen Rhetorik der Rhetorik jedoch, die die Bedingungen des Diskurses mitwirkend definiert, ist der Begriff auch im logozentrischen Sinne wörtlich zu nehmen. Die musikalische Formenlehre der Rhetorik schöpft ihre Überzeugungskraft aus der Gleichschaltung mit der verbalen Sprache. Die Struktur einer musikalischen Äußerung wird mehr oder weniger erfolgreich analog der verbalen Sprache

17 Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig (Böhme) 1787 (Nachdruck Hildesheim 1969), Bd. 2, S. 117.

18 So argumentiert Carl Dahlhaus in dem Aufsatz »Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 35 (1978), S. 155–177, auch in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Hermann Danuser/Hans-Joachim Hinrichsen/Tobias Plebuch, Laaber (Laaber) 2001, Bd. 3, S. 605–627. Mark Edward Bonds (*Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metapher of the Oration*, Cambridge/Mass. u. a. (Harvard UP) 1991, S.111–112) ist der Ansicht, dass Dahlhaus die Bedeutung, die Koch den thematischen Ereignissen (*events*) im Verlaufe eines Satzes beimisst, nicht genügend betont.

19 Sulzer: *Allgemeine Theorie* (Anm. 4), Bd. 1, S. 148.

20 Koch: *Versuch* (Anm. 17), S. 53.

mit ihrer Fähigkeit des Ausdrückens und Entwickelns von Gedanken verstanden. Dieses Analogiedenken ist als Versuch einer Legitimierung der Musik in einer lo-gezentratisch geprägten Kultur interpretiert worden – doch diese Diskussion bleibt andernorts zu führen. Hier soll lediglich festgestellt werden, dass eine musikalische Formenlehre mit der Rhetorik als Musterdisziplin keine Antwort auf die Frage nach einem eventuellen Zusammenhang zwischen spezifischen Medienbedingungen der Musik und musikalischer Form bereitstellt. Vielleicht verhindert sie im Gegenteil sogar, dass die Frage überhaupt gestellt wird.

Musikalische Naturverhältnisse. Über Chladnis Klangfiguren und die Musikästhetik Hans Christian Ørsted

Wie kann musikalische Form als expressiv wahrgenommen werden? Und ist es möglich, auf plausible Art für eine Verbindung zwischen expressiver oder ›bedeutender‹ Form und den physikalischen Eigenschaften des Schalls zu argumentieren? Beschäftigen wir uns als Historiker mit diesen Fragen, so müssen wir uns vor Augen halten, dass Plausibilität – wörtlich ›Beifallswürdigkeit‹ – auch immer eine Frage der Verträglichkeit mit historisch veränderlichen, mentalen Schemata bedeutet. Die Geschichte, der sich die zweite Hälfte dieses Artikels widmet, gilt einer Akzentuierung von Ideen, die kaum Anklang fanden, zumindest nicht in akademischen Kreisen und ist deshalb auch eine Geschichte der Marginalien der romantischen Musikästhetik. Zugleich handelt es sich um ein vielsagend seltenes Beispiel eines nahen Verhältnisses im 19. Jahrhundert zwischen naturwissenschaftlichem Diskurs einerseits und der Ästhetik auf der anderen Seite.

Ein neues musikkulturelles Paradigma setzte sich um 1800 durch. Die zentrale Kategorie dieses neuen Paradigmas war der Begriff des musikalischen Werks. So lautet eine der Hauptthesen in Carl Dahlhaus' noch immer sehr anregenden Entwurf zu einer strukturgeschichtlichen Erfassung der Funktionszusammenhänge bürgerlicher Musikkultur.²¹ Die gleiche Vorstellung einer musikkulturellen Wende ist etwas später bei Lydia Goehr²² zu finden, die mit ihrer Theorie von der Etablierung der Werkkategorie als regulativem Begriff musikkultureller – wiederum ungefähr mit dem Jahr 1800 verknüpft – die Diskussion des Werkbegriffs in der englischsprachigen musikwissenschaftlichen Methodendiskussion propagierte. Sowohl Dahlhaus' als auch Goehrs historiographische Konstruktionen – und nicht zuletzt die Frage der Datierung – sind noch immer umstritten. Unleugbar jedoch ist es, dass in den Jahren um 1800 dem Musikdiskurs wichtige neue Elemente zugeführt

21 Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a. (Bärenreiter) 1978, auch in: ders.: *Gesammelte Schriften*, (Anm. 18) 2002, Bd. 4, S. 11–126. Für eine neuerliche Kritik des Dahlhaus'schen Ansatz vgl. Ulrich Tadday: »Analyse eines Werturteils. Die Idee der absoluten Musik von Carl Dahlhaus«, in: *Musik & Ästhetik*, 12 (2008) 47, S. 104–117.

22 Lydia Goehr: *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Oxford (Clarendon) 1992.

wurden, die den kulturellen Status der Musik entscheidend beeinflussten. Die deutsche Romantik und der dort entwickelte neue, emphatische Kunstbegriff war eine wesentliche Ursache dieser Veränderungen, die eine Abkehr von der eindeutigen Betrachtung der Musik als Medium emotionaler Kommunikation zugunsten einer umfassenden Reflexion über die Möglichkeiten musikalischer Kunstwerke als Medium metaphysischer Kontemplation und vollgültiger Ausdruck menschlichen, kognitiven Potentials bedeutete. Musik kann mit Schellings Worten nunmehr als ›ein Organon der Philosophie‹²³ begriffen werden, und damit waren prinzipiell neue Bedingungen für die Erkenntnis dessen gegeben, was musikalischer Ausdruck sei, sein könne oder sein sollte.

Dahlhaus zufolge bewirkte der Durchbruch des neuen, werkzentrierten Paradigmas den Abbruch der pythagoreisch-platonischen Tradition in der Musiktheorie. Für diese These ließe sich zwar anführen, dass ein solcher Abbruch die Konsequenz der ›materialistischen‹, physio-psychologischen Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts ist, doch wurde in der Romantik dagegen – und ganz besonders in derjenigen des Jenaer Kreises – der Platonismus durch die Allianz mit moderner Naturwissenschaft gerade wiederbelebt und ihm neue Kraft zugeführt. Im Bezug auf die Musik ließe sich von dem paradoxen Versuch reden, die antike Vorstellung von ihrer mikrokosmischen Natur anhand der Zeugnisse moderner Naturwissenschaft zu belegen.

»Die *musicalischen Verhältnisse* scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein«, schrieb Novalis in seinem häufig zitierten Fragment Nr. 65 aus der Serie von 1799–1800.²⁴ In Fragment 648 seines *Allgemeinen Brouillons* beschreibt er kreative, künstlerische Aktivität als eine »Experimentalphysik des Geistes«.²⁵ Novalis versuchte unermüdlich zu beweisen, dass Formen und/oder abstrakte Strukturprinzipien der Natur sich in Werken der Kunst reproduzierten und umgekehrt. Das gleiche war der Fall bei seinem geistesverwandten Freund, dem Physiker Johann Wilhelm Ritter, und dem oben erwähnten dänischen Physiker Hans Christian Ørsted. Sie trugen alle zu dem monistischen Vorhaben der Romantik bei, das Schelling mit der Maxime »[d]ie Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein«²⁶ auf eine Formel brachte. Ebenfalls gemeinsam war ihnen, es als die vornehmste Aufgabe der Philosophie, der Naturwissenschaft und der Kunst anzusehen, den gleichen Ursprung ausdrucksvoller Formen in der Kunst und in der Natur zu zeigen. Im Bereich der Musik spielten für den Nachweis dieses Sachverhalts eine ganz besondere Gruppe natürlicher Formerscheinungen eine Schlüsselrolle: die Klangfiguren – oder die ›akustischen Figuren‹ – wie sie in

23 Friedrich Wilhelm J. Schelling: *System des transzendenten Idealismus*, in: ders.: *Werke – Auswahl in drei Bänden*, hg. v. Otto Weiß, Leipzig (Eckard) 1907, Bd.2, S. 301: »[...] die Kunst das wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie [...]«.

24 Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. Hans-Joachim Mahl/ Richard Samuel, Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1999, Bd. 2, S. 761.

25 Ebd. S. 626.

26 Schelling: *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, in: ders.: *Werke* (Anm. 23), Bd. 1, S. 152.

einem erstmals von dem Akustiker Ernst Friedrich Florenz Chladni realisierten Experiment demonstriert wurden.

In der Geschichte der Wissenschaft wird Chladni als einer der Gründer der modernen, experimentellen Akustik portraitiert, und es werden ihm bedeutende Beiträge zur Entwicklung der Raumakustik und Erforschung der Schallausbreitung in festen Körpern zugeschrieben.²⁷ Seine Bedeutung reichte jedoch weit über den spezialisierten, wissenschaftlichen Diskurs hinaus, und vor allem seine Klangfigurenexperimente übten weit verzweigten Einfluss auch in philosophischen und ästhetischen Zusammenhängen aus.

Die Klangfiguren sind symmetrische Muster, die dadurch entstehen, dass eine mit feinem Pulver bestreute Scheibe aus Glas oder Metall in klingende Schwingungen versetzt wird, z. B. mit Hilfe eines Geigenbogens. Der Vorgang dieser Musterbildung ist kurz beschrieben etwa folgender: Die Vibrationsenergie einer periodisch schwingenden Saite oder Platte ist ungleichmäßig verteilt. Manche Punkte der Saiten und manche Linien auf der Platte – die Knotenpunkte der periodischen Schwingung – verbleiben unbeweglich oder sind zumindest relativ stabiler. An diesen Linien entlang häuft sich das Pulver, wodurch die Klangfiguren zustande kommen. Die Figuren sind stets symmetrischer Anordnung, ihre Form aber ist von dem erzeugten Ton abhängig, der wiederum von der mit Fingern ausgeübten Dämpfung der Platte und dem Ort des Bogenstrichs abhängt.

Chladnis Klangfiguren wurden als visuelle Demonstration der inneren harmonischen Proportionen des musikalischen Tons interpretiert, und die Geschichte von der kulturellen Durchschlagskraft dieser Demonstration ist nur ein kleiner Bestandteil einer größeren Interaktion zwischen naturwissenschaftlichen und ästhetischen Diskursen in und um die deutsche Romantik. Dieser weitere Zusammenhang, der meiner Meinung nach größeres Interesse der Forschung verdient, hängt nebst vielem anderen mit der einfachen Tatsache zusammen, dass erstaunlich viele der Beitragenden zur romantischen Philosophie, Ästhetik und Literaturtheorie naturwissenschaftlich ausgebildet und mehr oder weniger als experimentierende Naturforscher tätig waren. So z. B. Novalis, Ritter und Heinrich Steffens, alle drei universitär ausgebildete Mineningenieur, und Hans Christian Ørsted, der 1777 in Rudkøbing geborene und 1851 in Kopenhagen verstorbene große dänische Physiker, der heute weit besser als Entdecker des Elektromagnetismus bekannt ist denn als der Autor von *To Capitel af det Skjønnes Naturlære* (»Zwei Kapitel aus der Naturlehre des Schönen«, 1845) und *Geist in der Natur* (1849–50). Ørsteds *To Capitel af det Skjønnes Naturlære* ist ein Stück spekulative, monistische Naturphilosophie, verwandt mit derjenigen Schellings. *Geist in der Natur* ist eine Anthologie gemischt philosophischen und ästhetischen Inhalts, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weite Verbreitung fand und nicht zuletzt in Deutschland große Beliebtheit als Populärästhetik genoss.

27 Vgl. Dieter Ullmann: *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750-1860*, Basel (Birkhäuser) 1996.

Zur Darstellung der Geschichte der Interaktion zwischen ästhetischer und naturwissenschaftlicher Forschung in und um die deutsche Romantik gehört auch die Reflexion darüber, welche Bedeutung der Situierung dieser Interaktion in einer institutionellen Landschaft zukommt, die sich wesentlich von der heutigen unterschied. In der experimentellen Naturwissenschaft vollzogen sich damals mit rasender Geschwindigkeit Veränderungen, die bald darauf zu ihrer Institutionalisierung in den nach und nach überall in Europa gegründeten technischen Hochschulen und zu ihrer Vermählung mit der instrumentellen Technologie der modernen, industriellen Produktion führen sollte. Vor dieser Institutionalisierung wurden naturwissenschaftliche Experimente hauptsächlich in privaten Kreisen vorgenommen, und die Ergebnisse wurden durch ein Netzwerk wissenschaftlicher Vereinigungen und Gesellschaften verbreitet und diskutiert – Institutionen, die im Hinblick auf ihre soziale und finanzielle Basis an die Klubs und Gesellschaften erinnern, die einen erheblichen Teil des Musiklebens des aufstrebenden Bürgertums trugen.

Diese Umstände ermöglichten es Chladni, sich in der institutionellen ›Berührungsfläche‹ zwischen Naturwissenschaft und Musik zu verorten. Chladni war oft auf den Straßen Europas unterwegs, und er verbrachte nicht wenig Zeit seines Lebens nach der Art eines umherziehenden Virtuosen eher als derjenigen eines weiß bekittelten Wissenschaftlers. Zahlreiche Demonstrationsvorlesungen, die er zahlenden Zuhörern in der Zeitspanne ab den späten 1780er Jahren bis zu seinem Tod 1827 anbot, bildeten die finanzielle Grundlage seiner Forschung.²⁸ Bei diesen Demonstrationsvorlesungen verband er die Vorführung seines Klangfiguren-Experiments mit musikalischen Darbietungen auf dem ›Euphon‹, einem von ihm selbst entwickelten Musikinstrument, dessen Klangerzeugungsprinzip auf seiner akustischen Forschung beruhte. Als *performer* sowohl im Bereich der Musik als auch in der Sphäre der experimentellen Naturwissenschaft überquerte Chladni wörtlich und körperlich immer wieder die Grenze zwischen Musik und Naturwissenschaft. Oder genauer: Er bewegte sich in einer kulturellen Landschaft, in der die Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst anders gezogen wurden und durchlässiger waren als in späteren Zeiten. Die Demonstrationsvorlesung Chladnis mochte eines Abends in einer wissenschaftlichen Gesellschaft stattfinden, am folgenden Abend dagegen in einem Musikverein.

Durch die Reisen, Vorlesungen und Vorführungen Chladnis wurden die Klangfiguren in ganz Europa bekannt. Als nahezu zauberhafte, visuelle Manifestation der Proportionen des Klanginneren und als Einblick in die naturgegebene Ordnung fanden sie große Bewunderung und regelmäßig wurde im gebildeten Gespräch über Musik auf sie hingewiesen. Herders *Kalligone* feiert die Klangfiguren als visu-

28 Vgl. für die das bis in die Wissenschaftsgeschichte übertragene Konzept des Virtuosen auch den Sammelband *Virtuosität* (= Liechtensteiner Exkurse, Bd.6), hg. v. Norbert Haas/Rainer Nägele/Hans-Jörg Rheinberger, Eggingen (Isele) 2007.

elle Darstellung der harmonischen inneren Proportionen des schwingenden Körpers:

Der Grund der Harmonie entdeckte sich im Bau der Körper selbst, in den jeden erklingenden Ton begleitenden Mittönen: bei der gerührten Saite und in Chladni's Versuchen bei gestrichenen Glastafeln wird sie sogar dem Auge sichtbar.²⁹

Auch Goethe waren die Experimente Chladni's bekannt, und er kommentierte sie mit den Worten:

Wer darf mit unserm Chladni rechten, dieser Zierde der Nation? Dank ist ihm die Welt schuldig, daß er den Klang allen Körpern auf jede Weise zu entlocken, zuletzt sichtbar zu machen verstanden.³⁰

Novalis schließlich begriff in seinem *Die Lehrlinge zu Sais* die Klangfiguren als Teil

[...] jener großen Chifferschrift [...], die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech oder Glas, in Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Conjunctionen des Zufalls, erblickt.³¹

Ritter führte diese Idee einen Schritt weiter. In den Lichtenbergischen Figuren (»in Feilspänen um den Magnet her«) meinte er Figuren zu sehen, die mit den Buchstaben A und B frappante Ähnlichkeit besaßen (wie sie »in den ältesten Alphabeten« aussahen!),³² und er ließ durchblicken, dass unsere Alphabete letztendlich nicht menschliche Erfindung, sondern ein Produkt der selbstorganisierenden Kraft der Natur seien.

In den Schriften Hans Christian Ørsted's wurden die Klangfiguren Ursache einer paradoxen Konstellation in der intellektuellen Entwicklung Europas. Gerade in jenen Jahren, in denen die Akustik sich im Wandel zur modernen, institutionalisierten Naturwissenschaft befand, lieferten sie das Schaumaterial für den umfassenden – wenn in den Augen vieler auch anachronistischen – Versuch, die Ordnung der Musik als Repräsentation einer in das akustische Material eingebetteten, kosmischen Ordnung zu begreifen.

Dies kommt in den enthusiastischen Kommentaren Ørsted's stark zum Ausdruck. Ørsted selbst experimentierte mit den Klangfiguren, entwickelte ihre Theorie in Zusammenarbeit mit Ritter und kommentierte sie sowohl in seinen wissen-

29 Herder: *Kalligone* (Anm. 7), S. 700–701.

30 Johann Wolfgang von Goethe: »Schicksal der Handschrift« (1817), in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. v. Dorothea Kuhn/Friedmar Apel/Hendrik Birus/Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. (Dt. Klassiker-Verlag) 1987, Bd. 24, S. 418.

31 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe* (Anm. 24), Bd. 1, S. 201.

32 Zit. nach Johann Wilhelm Ritter: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* (Nachdruck der Ausgabe Heidelberg 1810), hg. v. Birgit Dietzsch/Steffen Dietzsch, Hanau (Müller & Kiepenheuer) 1984, S. 269.

schaftlichen als auch in seinen ästhetischen Schriften. Aus der Sicht Ørsteds waren die von Vibrationen auf den Glasplatten hinterlassenen symmetrischen Muster ›sichtbarer Geist‹ und expressive Form. Ørsted war überzeugt, dass alle geometrisch geordneten Naturerscheinungen als ›Naturbildungen mit Gedankengepräge‹ zu verstehen seien, so z. B. Kristalle, Wellenformen und Klangfiguren:

Naturen frembringer hyppigt de samme Former, som vi have dannet ifølge vor Tænkning. I Krystallerne viser den os de Former, der begrendes af rette Linier og Planer, i Bølgen viser den os Cirklen, i Vandspringet Parabolen, i Klangfigurer Hyperbolen o.s.v. Vi finde saaledes det, som vor egen Tænkning skabte, igjen i Naturen; hvad der hos os var Tanker, staaer udenfor os som Naturlove. Herom faae vi den fuldeste Overbeviisning ved en almindelig Betragtning af hele Naturvidenskaben. I denne vises det at Naturlovene ere Fornuftslove, ja at hele Naturen er Aabenbaringen af den evige levende Fornuft.³³

Unter diesen ›Offenbarungen‹ fand Ørsted die Klangfiguren besonders interessant, unter anderem weil sie sich als die durch den ›vernünftigen‹ Gesichtssinn erlangte Bestätigung einer Ordnung der Natur interpretieren ließen, die unbewusst bereits vom ›sinnlichen‹ Gehör erfasst worden war:

Klangfigurerne vise os en anden mærkværdig Sammentræden af Naturvirkninger [...] Den bestøvede Plade viser Öiet lovbundne Inddelinger og Figurer, altsaa Skikkelser med Tankepræg. Men kun naar Svingningerne frembringe saadanne Öiet tilfredsstillende Figurer, tilfredsstillende ogsaa Öret ved de Indtryk vi af dem modtage gjennem Luften. Den ene Sands bekræfter saaledes den andens Vidnesbyrd, ogsaa hvad Skjønhedsindtrykket angaar.³⁴

Ørsteds enthusiastische Spekulationen über die philosophischen und ästhetischen Implikationen der Klangfiguren Chladnis bezeugen die engen Beziehungen zwischen Naturwissenschaft, Philosophie und Ästhetik in der Romantik. Sie berichten aber auch von unglücklichen Aspekten dieser Relation. Sowohl Ørsted als auch Ritter – Ørsteds engster Freund unter den Jenaer Romantikern – trugen erheblich zum wissenschaftlichen und technologischen Fortschritt bei. Ritter befasste sich

33 Hans Christian Ørsted: *Tø Capitel af det Skjønnets Naturlære*, København 1845, § 17: »Die Natur erzeugt häufig die gleichen Formen, die wir nach unserem Denken gebildet haben. In den Kristallen zeigt sie uns die Formen, die von Geraden und Flächen begrenzt werden, und in der Welle zeigt sie uns den Kreis, im Springbrunnen die Parabel, in den Klangfiguren die Hyperbel usw. Wir finden demnach das, was unser eigenes Denken schuf, in der Natur wieder; was bei uns Gedanken und waren, steht außerhalb uns als Naturgesetze. Hiervon erhalten wir die vollste Überzeugung bei der allgemeinen Betrachtung der gesamten Naturwissenschaft. In dieser wird gezeigt, dass Naturgesetze Gesetze der Vernunft sind, ja dass die gesamte Natur die Offenbarung der ewigen, lebenden Vernunft ist.«

34 »Die Klangfiguren zeigen uns ein anderes, merkwürdiges Zusammentreten von Naturwirkungen [...] die bestäubte Platte zeigt dem Auge gesetzgebundene Einteilungen und Figuren, also Gestalten mit Gedankengepräge. Allerdings nur wenn die Schwingungen solche für das Auge befriedigenden Figuren hervorbringt, wird auch das Ohr befriedigt bei den Eindrücken, die wir von ihnen durch die Luft empfangen. Der eine Sinn bestätigt somit die Aussage des anderen, auch was den Schönheitseindruck betrifft.« Ebd. § 22.

mit der Elektrochemie und entwickelte unter anderem die Prinzipien, die der heutigen Akkumulatorentechnologie zugrunde liegen. Ørsted ist hauptsächlich für die Entdeckung des Elektromagnetismus bekannt. Ritter endete sein Leben aber als lächerlich gemachter Exzentriker und der Physiker Ørsted wird in Dänemark heute als nationale Ikone gefeiert, während seine naturphilosophische Ästhetik im öffentlichen Bewusstsein keine Rolle mehr spielt.

Ørsted war überzeugt, dass die in Chladnis Experiment entstehenden Formen durch irgendeine Art der Mediation als Grundlage der wahrgenommenen musikalischen Form greifbar war.

Dies ließ ihn für die akademische Musikästhetik des 19. Jahrhunderts zu einer nur allzu leichten Beute werden. Die Vorstellung einer im Klang niedergelegten geordneten und harmonischen Formenwelt als Quelle der musikalischen Form, Bedeutung und des metaphysischen Wertes, die plausibel gewesen sein mag, so lange das Tonsystem als paradigmatisches Objekt des Musikdenkens fokussiert wurde, hatte innerhalb der idealistischen Werkästhetik des 19. Jahrhunderts keine Chance mehr. Mit unverhohlener Aggressivität griff Hanslick Ørstedes ›platonische Ansicht‹ an und verbannte seine Ästhetik aus dem legitimen Diskurs:

Schöpfungen der Phantasie sind keine Rechenexempel. Alle Monochord-Experimente, Klangfiguren, Intervallproportionen u. dgl. gehören nicht hierher, das ästhetische Bereich fängt erst an, wo jene Elementarverhältnisse in ihrer Bedeutung aufgehört haben.³⁵

Ørsted siegte als Wissenschaftler, verlor jedoch als Philosoph und Ästhetiker, und sein Versagen auf letzterem Gebiet trug dazu bei, den Riss zwischen Akustik und Ästhetik zu vertiefen, anstatt, wie es seine Absicht war, zwischen beiden zu vermitteln. Die Musikästhetik wurde dadurch in der dünnen Luft des Idealismus hängend hinterlassen und von drängenden Debatten über die physikalische Realität der Musik als klingende Materie abgeschnitten. Andererseits wurde damit ein Aufgabengebiet für Musiktheorie, Musikästhetik und künstlerische Experimente offen gelassen, die die spezifischen materiellen Bedingungen der Musik anerkennen, und den Mut haben, sich mit Musik als Gefühl, Musik als Form – und vielleicht sogar mit der Musik als Schönheit – in einer Perspektive zu befassen, in der auch die physikalische Realität des Schalls von Belang ist.

Aus dem Dänischen von Axel Teich Geertinger

35 Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* (Anm. 1), S. 47.

»She smiled as if much amused.«

Zur experimentellen Generierung expressiver Gesten in Literatur und Wissenschaft

Innerhalb der Wissenskultur des 18. Jahrhunderts konkurrieren zwei untereinander kaum kompatible Angebote für eine Theorie des Ausdrucks: Im traditionellen System der Rhetorik wird der Ausdruck als kalkulierter Einsatz von Worten (im Rahmen der *elocutio*) und Gesten (im Rahmen der *actio*) und mithin als Strategie einer bestimmten Wirkabsicht auf den Zuhörer verstanden. Diese Wirkabsicht besteht in spezifischen Affekten, denen der Redner Ausdruck zu verleihen vorgibt, die er aber eigentlich allererst bei seinem Publikum erzeugen möchte.¹

In genauer Umkehrung dieser Lehre versucht die Anthropologie der Aufklärung, die Relation zwischen Ausdruck und Affekt neu zu positionieren und expressive Körperbewegungen auf seelische Ursachen zurückzuführen, diese gestischen und mimischen Zeichen aber zugleich als der Wortsprache vorgeordnet zu betrachten. Eine solche Sprache des Körpers wird bei Condillac, Buffon oder Rousseau als ursprünglich und natürlich und daher auch eindeutig gedacht:

Wenn unsere Seele sich in einer stillen und ruhigen Lage, befindet, siehet man alle Teile des Gesichts in einer ähnlichen Verfassung. So wohl die Verhältnisse der einzelnen Teile, als das Ganze zusammen genommen, scheinen redende Zeugen voll der angenehmen Übereinstimmung der Gedanken und von der innern Ruhe der Seele zu sein. Wird aber diese von gewaltsamen Bewegungen hingerissen, so stellt unser Gesicht ein lebendes Gemälde vor, das jede Leidenschaft eben so fein, als nachdrücklich schildert, jede Bewegung der Seele durch einen besondern Zug, jede Wirkung durch einen besondern Charakter darstellt, welcher unserm Willen auf eine verräterische Weise, durch den schnellsten und lebhaftesten Eindruck, zuvorkommt und unsre geheimste Regungen, durch untrügliche Bilder, offenbart.²

Diesen beiden widerstreitenden Lehren vom Ausdruck als *von außen* gesteuerte oder *von innen* evozierte Bewegung treten ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die empirischen Wissenschaften vom Menschen entgegen, die ein drittes, mit keinem der beiden bisherigen Alternativen vereinbares Modell einführen. Körperbewegungen werden nun, im Anschluss an die mechanistische Tradition aus Frankreich, aber durchaus auch schon gestützt auf Tierversuche, als Reaktionen auf gezielte

1 Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen (Niemeyer) 1990.

2 Georges Louis Leclerc de Buffon: *Allgemeine Naturgeschichte* [1749], dt. Frankfurt a. M. (Zweitausendeins) 2008, S. 723.

Reizungen verstanden. So heißt es in Albrecht von Hallers Grundlegung der modernen Physiologie: »Denjenigen Teil des menschlichen Körpers, welcher durch ein Berühren von außen kürzer wird, nenne ich reizbar.«³

Die Bewegungen des Körpers sind aus dieser experimentalwissenschaftlichen Perspektive gerade keine Figuren des Ausdrucks mehr, sondern bloße bedeutungslose Reflexe auf externe Reize.⁴ Wie im Fall der Rhetorik wird die Bewegung des Körpers dadurch kalkulier- und steuerbar gedacht – nun allerdings aber um den Preis ihres Ausdruckswerts. Aber auch das zweite Modell expressiver Gesten, das diese als Manifestation psychischer Erschütterungen begreift, wird zeitgenössisch von der zunehmenden Experimentalisierung der Wissenschaften vom Menschen eingeholt.⁵ Im unmittelbaren Anschluss an Haller postuliert Johann Gottlob Krüger 1756 eine »Experimental=Seelenlehre« und verteidigt die Möglichkeit psychologischer Versuchsordnungen, die im Sinne der Annahme eines *commercium mentis et corporis* auf der Wechselwirkung zwischen Leib und Seele beruhen sollen:

Hieraus ziehe ich die Folge, daß man durch ausserordentliche Veränderungen die man mit dem Leibe vornimmt, Veränderungen in der Seele zuwege bringen könne, die sich sonst nach dem gewöhnlichen Laufe der Natur bey ihr nicht gezeigt haben würden.⁶

Hier sind die Bewegungen des Körpers zwar durchaus als Ausdruck psychischer Prozesse verstanden, ebenso wie diese Bewegungen umgekehrt auf die seelische Befindlichkeit einwirken. In beiderlei Hinsicht aber ist die Grundlage der Ausdrucksfigur eine gezielte Manipulation des Versuchsleiters und nicht etwa ein vorgeordneter Zustand, der spontan »zum Ausdruck« gelangt. Dem bedeutungslosen Zucken von Nerven und Muskeln in der Experimentalphysiologie, das auf nichts anderes verweist als auf eine Stimulation durch den Experimentator, entsprechen in der Experimentalpsychologie die gezielte Evokation von Affekten durch Eingriffe am lebenden Körper.

In genauer Umkehrung des Programms der rhetorischen Kalkulierbarkeit expressiver Gesten einerseits, des Topos ihrer Ursprünglichkeit und Inkommensurabilität andererseits, werden die Bewegungen des Körpers wie die Affekte der Seele

3 Albrecht von Haller: *Von den empfindlichen und reizbaren Teilen des menschlichen Körpers* (1752), übers. und hg. v. Karl Sudhoff, Leipzig (Barth) 1922 (Nachdruck Leipzig 1968), S. 14. Vgl. Tanja van Hoorn/Yvonne Wübben: »*Allerhand Versuche*«. *Empirische Wissenskultur in Halle und Göttingen (1720–1750)*, Hannover (Wehrhahn) 2009.

4 Vgl. zur zeitgenössischen Diskussion Philipp Sarasin: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001 sowie Jörn Steigerwald/Daniela Watzke (Hg.): *Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830)*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003.

5 Vgl. Carsten Zelle: »Experimentalseelenlehre und Erfahrungsseelenkunde. Zur Unterscheidung von Erfahrung, Beobachtung und Experiment bei Johann Gottlob Krüger und Karl Philipp Moritz«, in: ders. (Hg.): »*Vernünftige Ärzte*«. *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*, Tübingen (Niemeyer) 2001, S. 173–185.

6 Johann Gottlob Krüger: *Versuch einer Experimental-Seelenlehre*, Halle/Helmstedt (Hemmerde) 1756, S. 18.

nun also als experimentell generierte Reaktionen begriffen. Die Gebärden des Körpers sind unter diesen Prämissen zwar immer noch Ausdruck eines inneren Zustands, dieser Zustand selbst aber ist dem Eindruck gezielt induzierter äußerer Reize geschuldet. Natur und Rhetorik des Körpers werden somit gleichermaßen unter die Ägide experimenteller Kalküle und Steuerungstechniken gestellt.

Wie ich im Folgenden an ausgewählten Beispielen zeigen möchte, ist dieser ›dritte Weg‹, den die experimentellen Wissenschaften vom Menschen zwischen die rhetorische und die empfindsame Semantik von ›Ausdruck‹ gebahnt haben, äußerst folgenreich gewesen: Obwohl das System der Rhetorik ebenso wie die Annahme natürlicher Empfindungen im kulturellen Gedächtnis der Moderne beide fest verankert bleiben, werden sie im Feld der Anthropologie im Zuge der Experimentalisierung der Wissenschaften vom Leben zunehmend marginalisiert.⁷ Dies allerdings nicht in dem Sinne, dass die Lebenswissenschaften sich schlicht an die Stelle vormals kulturalistisch argumentierender Paradigmen gesetzt hätten. Vielmehr legt gerade ein Prozess wie derjenige der Umcodierung expressiver Gesten zu mechanischen Reflexen die Notwendigkeit offen, Fragen der Wissenschafts- und Kulturgeschichte im Rahmen einer integralen Perspektive zu betrachten. In diesem Sinne ist auch die Geschichte des experimentellen Blicks auf Ausdrucksfiguren, um eine kulturelle Dimension zu erweitern – und das nicht nur hinsichtlich der allgemeinen Begleitumstände experimenteller Forschung wie z. B. der Materialität der Labore, der sozialen Interaktion der Forscher oder der diskursiven und nicht selten imaginären Entwürfe von Wissen.⁸ Vielmehr kann anhand der Geschichte der experimentellen Wissenschaften vom menschlichen Ausdruck eine ganz spezifische Dynamik der kulturellen Prägung von Wissen nachgewiesen werden: Die Experimentalisierung von Figuren des Ausdrucks führt nicht nur zur Verdrängung rhetorischer und empfindsamer Modelle, sondern wird von einem Diskurs mitgeschrieben, der von beiden Modellen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein geprägt wird, und sei es im Modus der kritischen Reflexion: vom Diskurs der Literatur, der in dieser Hinsicht als konstitutiver Bestandteil einer Geschichte des Wissens zu betrachten ist.⁹

Dieser Bezug zwischen Experimentalwissenschaft und schöner Literatur beruht zum einen auf der Menschenversuchen und Ausdrucksgebärden gleichermaßen eignenden Dimension des Performativen, die einerseits ihre Körperlichkeit, andererseits ihren inszenatorischen Charakter betrifft. Im Sinne der ersten zielen medizinische Menschenversuche wie Ausdrucksgebärden auf einen Bereich jenseits der Wortsprache, auf die Bewegung des Körpers selbst, die man entweder als Symptom

7 Vgl. grundsätzlich Hans-Jörg Rheinberger/Michael Hagner (Hg.): *Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin (Akademie-Verlag) 1993, für den fraglichen Zeitraum zuletzt Sabine Schimma/Joseph Vogl (Hg.): *Versuchsanordnungen 1800*, Zürich/Berlin (Diaphanes) 2009.

8 Vgl. Henning Schmidgen/Peter Geimer/Sven Dierig (Hg.): *Kultur im Experiment*, Berlin (Kadmos) 2004.

9 Vgl. programmatisch die Einlassung von Roland Borgards: »Wissen und Literatur. Eine Replik auf Tilman Köpcke«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, NF 17 (2007), S. 425–428.

oder als Symbol verstehen kann. Im Sinne des zweiten, ist jeder Menschenversuch als eine kleine dramatische Interaktion zu begreifen, eine Szene, auf der Wissenschaftler und Proband interagieren und dabei nicht selten einen beträchtlichen Schauwert produzieren – denkt man etwa an das Spektakel, das öffentliche Vorführungen galvanischer Experimente zu Beginn des 19. Jahrhunderts darstellten,¹⁰ oder an die Dramatisierung eines ernährungsphysiologischen Versuchs und seiner dramatischen Folgen in Georg Büchners *Woyzeck*.

Zum anderen aber ist neben diesen beiden Aspekten – der Theatralität des Experiments wie die Experimentalisierung des Theaters – die zentrale wissenschaftsgeschichtliche Funktion fiktionaler Erzählungen zu beachten, die im Diskurs des Wissens immer dann nachgewiesen werden können, wenn die Reichweite empirischer Methoden erschöpft ist. So stützen sich gerade in der Aufklärungsanthropologie die erwähnten Sprachursprungstheorien bei Condillac oder Rousseau auf Gedankenexperimente, deren Funktion darin besteht, Lücken des empirischen Wissens mit plausiblen Fiktionen derart zu füllen, dass diesen Erzählungen am Ende derselbe epistemologische Status zugesprochen werden kann wie dem tatsächlich Beobachteten.¹¹

Inwiefern sind nun Figuren des Ausdrucks genau von diesem Ineinander von experimentalwissenschaftlichen Methoden einerseits, literarischen Fiktionen andererseits betroffen? Das lässt sich anschaulich anhand eines der zentralen Probleme zeigen, denen sich die frühe Experimentalpsychologie im 18. Jahrhundert widmet, das Phänomen der Taubheit und die mit ihm einhergehende Praxis der Gebärdensprache. So dokumentiert die pionierhafte Sammlung psychologischer Beobachtungen, Karl Philipp Moritz' *Magazin für Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793), ausführlich die zeitgenössische Debatte zwischen Samuel Heinecke und dem Abbé de l'Eppée, ob Taubstumme die Lautsprache lernen oder ob sie nicht vielmehr zum Einsatz expressiver Gebärden angehalten werden sollten – die »pantomimische Äußerung seiner Gedanken«, wie es im *Magazin* heißt.¹²

Das Plädoyer für die Gebärdensprache in Frankreich ist auf die Sprachursprungstheorie Condillacs zurückzuführen, der in seinem *Essai sur l'origine des connoissances humaines* in einem Gedankenexperiment fragt, wie zwei einsam in der Wüste ausgesetzte Kinder zu kommunizieren begännen. Condillacs Antwort besteht in der für die Frage nach Ausdruckgebärden zentralen *langue d'action*:

10 Barbara Stafford: *Artful Science. Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge/Mass. (MIT-Press) 1994.

11 Vgl. Sigrid Weigel: »Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in Wissenschaft und Literatur«, in: Thomas Macho/Annette Wunschel (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, Frankfurt a. M. (Fischer) 2004, S. 183–205 sowie vertiefend zu den folgenden Beispieltexen und -fällen Nicolas Pethes: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*, Göttingen (Wallstein) 2007.

12 Karl Philipp Moritz: »Einige Beobachtungen über einen Taub- und Stummgebohrnen«, in: *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, 1 (1783), S. 39–44 et passim; vgl. Johannes Gessinger: *Auge und Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache des Menschen 1700–1850*, Berlin/New York (de Gruyter) 1990.

Dies zeigt, wie die Lautäußerungen der Leidenschaften zur Entwicklung der Seelenoperationen beitragen, indem sie in natürlicher Weise die Gebärdensprache hervorriefen; eine Sprache, die anfangs, der geringen Intelligenz dieser beiden Menschen entsprechend, wahrscheinlich nur aus Grimassen und heftigen Bewegungen bestand.¹³

Die empirische Probe auf dieses Gedankenexperiment wurde im Pariser Taubstummeninstitut zu Beginn des 19. Jahrhunderts gemacht: Im Januar 1800 wurde im Departement Aveyron ein ungefähr zehnjähriger Junge aufgefunden, der außerhalb jeder menschlichen Gesellschaft im Wald aufgewachsen war. Für taubstumm wurde Victor de L'Aveyron dabei zunächst nicht nur gehalten, weil er nicht sprechen konnte, sondern auch weil er auf laute Geräusche nicht reagierte. Ebensov wenig zeigte er sich von anderen Sinnesreizen beeindruckt: Er schien weder heißes Wasser noch Frosttemperaturen zu empfinden, und Victors Seelenleben blieb seinen Erziehern nicht zuletzt deshalb ein Rätsel, weil er über keine ›Ausdrucksgebärden‹ verfügte.¹⁴

Das pädagogische Experiment, dem der Arzt Jean Itard Victor sechs Jahre lang unterzog, bestand daher nicht nur im Sprachunterricht, sondern auch im Versuch der Erzeugung eines derartigen Ausdrucks. So behandelt Itard seinen Zögling absichtlich ungerecht und interpretiert den wütenden Biss, den er daraufhin erhält, als Beleg für das wachsende Gerechtigkeitsempfinden Victors. In einer anderen Situation verhält er sich nach einem geringfügigen Vergehen übermäßig streng und notiert:

Doch als er sah, daß ich nicht näher kam, sondern reglos und in kühler Haltung und mit unzufriedener Miene vor ihm stehenblieb, legte er sich ins Bett zurück, zog die Decke über sich und begann zu weinen. Ich erhöhte seine Erregung durch meine Vorwürfe, die ich laut und drohend vortrug; die Tränen flossen noch reichlicher, begleitet von langem und tiefem Schluchzen. Als ich seine affektiven Fähigkeiten bis zu diesem Punkt gesteigert hatte, setzte ich mich auf das Bett meines reumütigen Schülers. Dies war stets das Zeichen der Verzeihung gewesen.¹⁵

Man kann also sagen, dass das Experiment darin besteht, in dem Jungen Affekte und deren konventionellen Ausdruck allererst herzustellen und hervorzubringen. Das entspricht exakt dem eingangs erwähnten experimentalwissenschaftlichen Paradigmenwechsel bei der Erforschung von Ausdrucksfiguren, in dessen Folge Gebärden nicht spontan erfolgen, sondern als Reaktionen *provoziert* und mithin gegebenenfalls überhaupt erst *produziert* werden.

Wissenschaftshistorisch gehören Itards Versuche, Victor zum Weinen zu bringen, allerdings in den Kontext einer materialistischen Anthropologie in der Nach-

13 Etienne Bonnot de Condillac: *Essai über den Ursprung der menschlichen Erkenntnisse* (1746), übers. aus dem Französischen v. Ulrich Ricken, Leipzig (Reclam) 1977, S. 189.

14 Vgl. Harlan Lane: *The Wild Boy of Aveyron*, Cambridge/Mass. (Harvard UP) 1975.

15 Jean Itard: Bericht über die Weiterentwicklung des Victor von Aveyron, zitiert in Lucien Malson: *Die wilden Kinder*, übers. aus dem Französischen v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972, S. 164–220, hier S. 204.

folge von Helvétius, der zufolge am Menschen nichts Natur und alles Erziehung sei.¹⁶ Dieses *nurture*-Paradigma wurde um 1800 allerdings von demjenigen *nature*-Ansatz abgelöst, für den die Phrenologie Franz-Josef Galls steht. Gall zufolge sind menschliche Charakterzüge und Handlungen hirnpfysiologisch determiniert, und als Gall in Paris ist und Victor de l'Aveyron besucht, erscheint ihm dieser konsequenterweise als geborener Idiot, der gänzlich unzugänglich und ausdruckslos vor sich hinvegetiert.¹⁷

Dieser Perspektivwechsel von der Erziehung zur Hirnforschung geht auch mit einer Modifikation der Versuchsanordnungen einher, in denen Figuren des Ausdrucks sichtbar gemacht werden sollen. Der experimentelle Beleg allerdings, dass Figuren des Ausdrucks nicht von Situationen provoziert, sondern vom Gehirn produziert würden, ist ungleich schwieriger als ihre Evokation in pädagogischen Zusammenhängen. Zwar ordnet Gall die verschiedenen Affekte des Menschen den verschiedenen Gehirnregionen zu. Ein experimenteller Beleg dieser Lokalisationstheorie fehlt aber, da er ja eine gezielte Stimulation des Gehirns erforderlich machen würde. Dies war operationstechnisch zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht möglich, wie Michael Hagner in seiner wegweisenden Studie *Homo cereбрalis* zur Geschichte der Hirnforschung gezeigt hat.¹⁸ Eine derartige Unmöglichkeit bedeutet aber nicht, dass die fehlenden Versuche als undenkbar erschienen. Vielmehr werden sie, wie einleitend angekündigt, durch das Mittel fiktionaler Gedankenexperimente kompensiert.

An dieser Stelle wird die wissenschaftsgeschichtliche Funktion der Literatur deutlich: Sie bietet um 1800 einschlägige Fallgeschichten für die Empirielücken der Forschung wie z. B. die Erziehung wilder Kinder oder die externe Stimulation des Gehirns. Für den ersten Fall mag man an Jean Pauls *Die unsichtbare Loge* denken, für den zweiten an E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Magnetiseur*, in der ein mesmeristischer Versuch explizit als Eingriff in das Gehirn imaginiert wird:

Plötzlich sah ich ein spitzes glühendes Instrument in seiner Hand, mit dem er in mein Gehirn fuhr. Über den fürchterlichen Schrei des Entsetzens, den ich ausstieß, erwachte ich in Angstschweiß gebadet – ich war der Ohnmacht nahe.¹⁹

Auch hier resultiert der experimentelle Eingriff von außen in einen expressiven Ausdruck, den Entsetzensschrei, und den anschließenden Kontrollverlust in Ge-

16 Claude Adrien Helvétius: *Vom Menschen, seinen geistigen Fähigkeiten und seiner Erziehung*, übers. aus dem Französischen von Günther Mensching, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972, S. 36.

17 Vgl. Johann Christoph Spurzheim: *The Physiognomical System of Drs. Gall and Spurzheim; founded on anatomical and physiological examination of the nervous system in general, and of the brain in particular; and indicating the dispositions and manifestations of the mind*, London (Baldwin, Craddock and Joy) 1815, S. 73.

18 Michael Hagner: *Homo cereбрalis Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn*, Frankfurt a. M. (Insel) 2000.

19 E.T.A. Hoffmann: »Der Magnetiseur«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Walter Müller-Seidel, München (Winkler) 1960 ff, Bd. 1, S. 141–178, hier S. 146.

stalt einer Ohnmacht, die die Dominanz des ›Experimentators‹ über die Versuchsperson dokumentiert.

Die Literatur der Romantik kennt aber auch Gedankenexperimente, die die wissenschaftlich nicht mögliche Stimulierung des Gehirns als konkreten physiologischen Vorgang imaginieren. Ein Beispiel hierfür ist Achim von Arnims Erzählung *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau*, die 1818 in einem Sammelband erschien, dessen Erlöse den Invaliden der napoleonischen Kriege zugute kamen. Auch der Protagonist von Arnims Erzählung ist ein solcher Invalide, der Sergeant Francoeur, der an einer Kopfwunde leidet, bei der ein Splitter der Schädeldecke in das Gehirn eingedrungen ist.

Die Folge dieser Verletzung ist, dass Francoeur – eigentlich ein pflichtbewusster Offizier und werdender Familienvater – immer wieder die Kontrolle über sein Verhalten verliert und sich in einer Weise gebärdet, die seinem Umfeld wie ein Veitsanz vorkommt:

Statt mit den Soldaten zu exerzieren, fängt er zuweilen an, ihnen ungeheure, ihm vom Teufel eingegebene Sprünge vorzumachen, und verlangt, daß sie ihm diese nachmachen; oder er schneidet ihnen Gesichter, daß ihnen der Schreck in alle Glieder fährt.²⁰

Dieses eigentümliche Verhalten des Sergeanten wird innerhalb der Erzählung zunächst mit zwei möglichen Ursachen in Verbindung gesetzt: Seine künftige Schwiegermutter, die mit den Heiratsplänen ihrer Tochter alles andere als einverstanden ist, verflucht Francoeur, so dass sein Verhalten, wie in der eben zitierten Passage, als Besessenheit durch den Teufel verstanden werden kann. Demgegenüber steht die Diagnose des Wahnsinns, die der Stadtkommandant von Marseille, an den sich Francoeurs Braut Hilfe suchend wendet, vertritt. Dieser Kommandant schickt Francoeur zu seinem eigenen Schutz in ein Fort außerhalb der Stadt, das dieser allerdings in einem neuerlichen Anfall beginnt, unter Einsatz von Feuerwerkskörpern gegen Freunde und Familie zu verteidigen. Als er sich in seiner Verzweiflung die Haare rauft, löst sich aber der erwähnte Knochensplitter aus der Kopfwunde, und Francoeur kommt wieder zu Sinnen.

Arnims Erzählung ist bemerkenswert wegen ihrer vielfältigen Feuermetaphorik und auch in der Art und Weise, auf die sie anhand von Francoeurs Gebaren die religiöse, psychiatrische und hirnhysiologische Deutungsweisen in eine spannungsreiche Konstellation versetzt. Für den vorliegenden Zusammenhang ist aber vor allem von Interesse, dass das ›tolle‹ Verhalten des Sergeanten, das ja nicht zuletzt in wahnwitzigen Grimassen zum Ausdruck kommt, auf eine mechanische Irritation des Gehirns durch einen »Knochensplitter« zurückgeführt wird. Dieses Szenario einer Hirnläsion, die unkontrollierbare Ausdrucksgebärden hervorbringt, steht genau zwischen der theoretischen Grundlegung für eine solche Verbindung von Hirnhysiologie und Ausdrucksgebärde bei Gall und ihrem tatsächlichen ex-

20 Achim von Arnim: »Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau«, in: ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*, hg. v. Walther Migge, München (Hanser) 1962 ff. Bd. 2, S. 725–756, hier S. 737, das Folgende S. 754 (mit Dank an Peter Schmucker).

perimentellen Nachweis 70 Jahre darauf. Lange bevor Walter Freeman und James Watts im 20. Jahrhundert den notorischen psychochirurgischen Eingriff der Lobotomie etablierten²¹ oder José Delgado von psychotherapeutischen Computerchips im Gehirn träumte,²² wurde im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die elektrische Stimulation des Gehirns erprobt, zum ersten Mal durch die Berliner Physiologen Fritsch und Hitzig an den Frontallappen von Hunden.²³

Aber auch das menschliche Gehirn war Gegenstand elektrophysiologischer Versuche: Am 26. Januar 1874 wird in das Good Samaritan Hospital von Cincinnati, Ohio die dreißigjährige Irin Mary Rafferty eingeliefert. Die Patientin war als Kind ins Feuer gefallen und hatte sich die Kopfhaut verbrannt, im Erwachsenenalter hatte an derselben Stelle eine schadhafte Perücke zu einem Geschwür geführt, das eine Öffnung in der Schädeldecke verursachte. Der Arzt Roberts Bartholow nutzt diese offene Wunde im Schädel, um verschiedene Gehirnzentren der Patientin elektrisch zu stimulieren und auf diese Weise Einsichten in die Funktion der zerebralen Steuerung des Körpers zu gewinnen:

Two needles insulated were introduced into the left side until their points were well engaged in the dura mater. When the circuit was closed, distinct muscular contractions occurred in the right arm and leg. The arm was thrown out, the fingers extended, and the leg was projected forward.²⁴

Es gelingt Bartholow damit nachzuweisen, dass die Stimulation bestimmter Hirnzentren unwillkürliche Bewegungen hervorzurufen vermag. Anders als in Arnims Erzählung, in der diese Stimulation nicht kontrolliert werden konnte, vermag der Elektrophysiologe seine Probandin wie eine Marionette zu bestimmten Gesten zu bewegen. Bartholows Versuchsbericht wird dabei zunehmend zum Protokoll einer Folter im Gewand einer wissenschaftlichen Untersuchung:

When the needle entered the brain-substance, she complained of acute pain in the neck. In order to develop more decided reactions, the strength of the current was increased [...]. When communication was made with the needles, her countenance exhibited great distress, and she began to cry. Very soon the left hand was extended as if in the act of taking hold of some object in front of her; the arm presently was agitated with clonic spasms; her eyes became fixed, with pupils widely dilated; lips were blue, and she frothed at the mouth; her breathing became stertorous; she lost consciousness, and was violently convulsed on the left side.²⁵

21 Walter Freeman/James W. Watts: *Psychosurgery: Intelligence, Emotion and Social Behaviour following Prefrontal Lobotomy for Mental Disorders*, Springfield (Thomas) 1942.

22 José Manuel Rodríguez Delgado: *Physical Control of the Mind: Toward a Psychocivilized Society*, New York (Harper & Row) 1969.

23 Gustav Fritsch/Eduard Hitzig: »Über die elektrische Erregbarkeit des Gehirns«, in: *Archiv für Anatomie, Physiologie und wissenschaftliche Medizin* 1870, S. 300–332.

24 Roberts B. Bartholow: »Experimental Investigations into the Function of Human Brain«, in: *The American Journal of the Medical Sciences* April (1874), S. 305–313, hier S. 310.

25 Ebd., S. 310 f.

Das Experiment generiert hier nicht nur beliebige Bewegungen, sondern auch eine unmittelbar expressive Mimik und Gestik: Wie Itard 70 Jahre zuvor, bringt auch Bartholow seine Probandin zum Weinen – ein Weinen allerdings, von dem nicht mehr sicher gesagt werden kann, ob es Ausdruck der erlittenen Schmerzen ist oder möglicherweise lediglich eine reflexartige Reaktion der zugehörigen Hirnregion. Im zweiten Fall fiel Mary Raffertys Weinen unter die Einschränkung »as if«, mit der Bartholows Versuchsbericht die Tatsache markiert, dass seine Versuchsperson Ausdrucksgebärden hervorbringt, die aber nichts ausdrücken, sondern lediglich aus der elektrisch induzierten Muskelkontraktion resultieren: Im oben zitierten Ausschnitt streckt Mary die Hand aus »as if in the act of taking hold of some object in front of her«. Eine solche *innere* Motivation der Geste liegt aber nicht vor. Analog, wiewohl in einer ungleich angenehmeren Spielart, hatte Bartholow bereits zu Beginn seiner Versuchsserie zur Elektrostimulation einer Hirnregion folgende, ebenfalls nur vermeintlich expressive Reaktion notiert: »she smiled as if much amused«,²⁶

Mary Rafferty verstirbt schließlich in der Folge der fortgesetzten elektrischen Stimulationen in Bartholows Labor. Ihr Mörder bleibt trotz ethischer Einsprüche gegen seine Versuchspraxis durch die *American Medical Association* unbelangt. So publiziert Bartholow 1881 seine Studie *Medical Electricity*, in der er für den Einsatz elektrischer Strömungen in jeglicher Form der medizinischen Therapie wirbt. Dabei widmet sich Bartholow auch der Behandlung rheumatischer Lähmungen durch elektrische Stimulation der Gesichtsnerven. Die zugehörigen Illustrationen dokumentieren deutlich, wie auch hier der mimische Ausdruck der Versuchspersonen Effekt externer Stimulation und nicht irgendwelcher emotionaler Zustände ist.²⁷

Die Nähe dieser Versuche zu den berühmten Experimenten zur elektrischen Stimulation von Muskeln durch Guillaume-Benjamin Duchenne ist offensichtlich. Duchenne hatte allerdings, gewissermaßen im Einklang mit dem eingangs zitierten Buffon, noch darauf bestanden, dass bestimmte Muskelkontraktionen nur durch echte Emotionen evoziert werden können. Dagegen konzidiert er allerdings durchaus die Imitierbarkeit einer expressiven Mimik durch elektrophysikalische Stimulation der Gesichtsmuskeln:

Schon vom ersten Anfang meiner Untersuchungen an hatte ich nämlich bemerkt, dass die Einzelbewegung eines von den Muskeln, die die Augenbrauen bewegen, immer einen vollständigen Ausdruck auf dem menschlichen Gesicht erzeugte. Es giebt z. B. einen Muskel, der das Leiden ausdrückt, der Supraciliaris. [...] Sobald ich nun die elektrische Contraction desselben hervorrief, nahm nicht allein die Augenbraue die Form an, die den Ausdruck des Leidens charakterisiert, sondern die anderen Partien oder Züge des Gesichtes, hauptsächlich der Mund und die Naso-labialfalte

²⁶ Ebd., S. 310.

²⁷ Roberts Bartholow: *Medical Electricity. A Practical Treatise on the Applications of Electricity to Medicine and Surgery*, Philadelphia (Lea) 1887, S. 189.

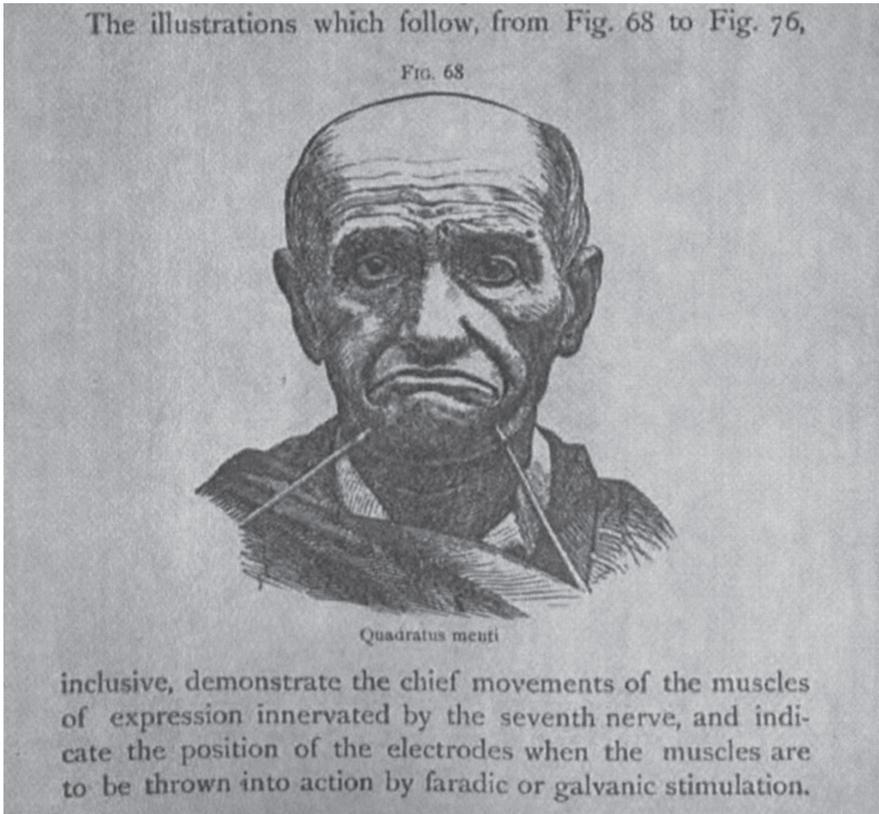


Abb. 1: Roberts Bartholow: *Medical Electricity. A Practical Treatise on the Applications of Electricity to Medicine and Surgery*, Philadelphia (Lea) 1887, S. 189

schiene ebenfalls eine tiefe Veränderung zu erfahren, um mit der Augenbraue zu harmonieren und wie sie jenen schmerzhaften Zustand der Seele abzubilden.²⁸

Ähnliches gilt auch für die entgegengesetzte Emotion, das Lächeln, durch elektrische Stimulation des *musculus zygoamticus major*, in der Forschung seither unter dem Schlagwort des »Duchenne Smile« diskutiert.²⁹

Bartholows Stimulation des Gehirns dagegen setzt am Gehirn als Ausgangspunkt auch der natürlichen Mimik an und kann daher den Eindruck eines echten Lächelns technisch erzeugen. Damit verabschieden Bartholows Experimente end-

28 G. B. Duchenne: *Physiologie der Bewegungen nach electrischen Versuchen und klinischen Beobachtungen mit Anwendungen auf das Studium der Lähmungen und Entstellungen*, übers. aus dem Französischen v. Carl Wernicke, Kassel/Berlin (Fischer) 1885, S. 633.

29 Paul Ekman/Richard Davidson/Wallace Friesen: »The Duchenne Smile: Emotional Expression and Brain Physiology«, in: *Journal of Personality and Social Psychology*, 58 (1990), S. 542–553.

gültig die Vorstellung, Mimik und Gestik seien Medien eines ›unmittelbaren‹ inneren Ausdrucks. Der Nachweis ihrer externen Evozierung produziert letztlich Figuren des Ausdrucks ohne jede Verweisstruktur oder Bedeutungstiefe.

Dieser kurze Überblick über die Geschichte der experimentellen Generierung expressiver Gesten macht damit nicht nur deutlich, dass Figuren des Ausdrucks auch zum Gegenstand der modernen Wissenschaften vom Leben geworden sind. Es wurde zumindest auch exemplarisch angedeutet, dass die Versuche zur externen Stimulation von Ausdrucksgebärden gleichzeitig in literarischer Fiktion und Diskursen des Magnetismus, der Elektrophysiologie, der Hirntraumatologie sowie der Psychiatrie entworfen wurden. Das Wissen über menschliche Ausdrucksfiguren wird damit zeitgenössisch nicht auf einem dieser Gebiete allein, sondern durch ihre wechselseitige Interaktion gewonnen.

Vor allem aber sind die Ausdrucksexperimente nicht auf eine Physiologie der Muskelbewegung beschränkt. Wie bereits im 18. Jahrhundert werden die experimentellen Methoden auch am Ende des 19. Jahrhunderts auf die Psychologie übertragen, so etwa in Gestalt der verschiedenen hypnotischen und spiritistischen Versuche zur Beeinflussung der Vorstellungen und Verhaltensweisen des Menschen,³⁰ am prominentesten aber vielleicht in der Gestalt der Behandlung von Hysterikerinnen in der Pariser Salpêtrière.³¹ Nicht nur durch dieses psychologische Interesse schließen die erwähnten Versuche an die Aufklärungsanthropologie an.

Wenn vor diesem Hintergrund ein Autor wie August Strindberg 1887 eine Gruppe von Erzähltexten unter dem Sammeltitle *Vivisektionen* publiziert und einen dieser Texte »Kampf der Gehirne« nennt, dann ist dieses naturalistische Schreibprojekt deutlich von dem skizzierten wissens- wie literaturhistorischen Kontext geprägt: Strindbergs Erzählung berichtet von einem Sozialisten, der einen Schriftsteller von seinen politischen Ansichten zu überzeugen versucht und dabei auch hypnotische Techniken einsetzt. Der Erzähler metaphorisiert seine entsprechenden Erfahrungen mit den folgenden Worten: »Es war, als habe jemand seine Hand in mein Gehirn gesteckt und umgerührt.«³²

Zugleich ist aber ein zentraler Unterschied festzuhalten, den dieser Vergleich gegenüber den zeitgenössischen Elektrisierungsversuchen aufweist: Strindberg überträgt die physiologische Vorstellung eines Eingriffs ins Gehirn wieder zurück in dasjenige Paradigma, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts an Einfluss verloren hatte. Anstelle der inneren Natur sind es nun wieder externe Einflüsse, die die

30 Vgl. Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper: Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München (Fink) 2000; Andreas Mayer: *Mikroskopie der Psyche. Die Anfänge der Psychoanalyse im Hypnose-Labor*, Göttingen (Wallstein) 2002.

31 Vgl. Jean-Martin Charcot: *Leçons sur les maladies du système nerveux*, Paris (Delahaye) 1885 sowie Hippolyte Bernheim: *De la Suggestion et de son Application à la Thérapeutique*, Paris (Doin) ²1887 oder Richard Krafft-Ebing: *Eine experimentelle Studie auf dem Gebiete des Hypnotismus nebst Bemerkungen über Suggestion und Suggestionstherapie*, Stuttgart (Enke) 1888.

32 August Strindberg: *Kampf der Gehirne*, übers. v. Verena Reichel, in: ders.: *Werke in zeitlicher Folge. Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Wolfgang Butt, Frankfurt a. M. (Insel) 1984 ff., Bd. 5, S. 69–98, hier S. 74.

fraglichen Ausdrucksgebärden generieren – eine Rückkehr zum Prinzip ›nurture‹, die nicht zuletzt durch Strindbergs Verwendung des physiologischen Terminus ›Vivisektion‹ für das Verfahren einer psychologischen Beeinflussung menschlichen Denkens und Verhaltens vorbereitet wird.

Die Geschichte von Menschenversuchen, die der Generierung von Figuren des Ausdrucks dienen, setzt sich vor diesem Hintergrund im Rahmen der behavioristischen Psychologie des 20. Jahrhunderts wieder als Erziehungsprojekt fort. Aus *brain stimulation* wird *mind control*: Die Versuche, Ausdrucksgebärden zu erzeugen und zu steuern, stützen sich in den Laboren von Pavlov und Watson nicht mehr auf physiologische Experimente an der Gehirns substanz, sondern auf die psychologische Programmierung des Bewusstseins.

Dass es auch hier die experimentelle Erzeugung emotionaler Reaktionen ist, anhand derer sich der Erfolg der Versuche bemisst, belegt eines der klassischen Experimente des Behaviorismus, John Watsons Konditionierung eines neun Monate alten Jungen, der aufgrund dieses Alters noch keine Angst vor Tieren mit Fell kannte. Durch die Verbindung des Anblicks solcher Tiere mit einem angstausslösenden Stimulus gelang es Watson aber, Infant Albert Angst ›anzuerziehen‹. Ihren Ausdruck fand sie in den mittlerweile von Victor über Francoeur bis zu Mary vertrauten mimischen und gestischen Reaktionen:

One of the two experimenters caused the child to turn its head and fixate her moving hand; the other stationed back of the child, struck the steel bar a sharp blow. The child started violently, his breathing was checked and the arms were raised in a characteristic manner. On the second stimulation the same thing occurred, and in addition the lips began to pucker and tremble. On the third stimulation the child broke into a sudden crying fit. This is the first time an emotional situation in the laboratory has produced any fear or even crying in Albert.³³

Watson und Rainer sagen also explizit, was die Geschichte des Menschenversuchs mit Blick auf Figuren des Ausdrucks zeigt: Sie ›produzieren‹ dasjenige, was sich dem Zugriff äußerer Beeinflussung vermeintlich entzieht. Dass dabei in allen drei empirischen Beispielfällen – Victor, Mary und Albert – Wilde, geistig Minderbemittelte und Kleinkinder als Versuchspersonen dienen, ist kein Zufall. Vielmehr zeigt die gesamte Kulturgeschichte des Menschenversuchs, dass Experimente stets an ›Anormalen‹ durchgeführt werden, auch wenn sie beanspruchen, generalisierbare Ergebnisse zu produzieren.³⁴ Im Spezialfall der experimentellen Erzeugung

33 John B. Watson/Rosalie Rayner: »Conditioned Emotional Reactions«, in: *Journal of Experimental Psychology*, 3 (1920), Heft 1, S. 1–14, hier S. 2. Vgl. Marcus Krause: »Going Beyond the Facts«. John B. Watson, der kleine Albert und die Propaganda des Behaviorismus«, in: Nicolas Pethes/Sandra Pott (Hg.): *Medizinische Schreibweisen. Ausdifferenzierung und Transfer zwischen Medizin und Literatur (1600–1900)*, Tübingen (Niemeyer) 2008, S. 301–320. Dieses Experiment hat auch auf die Literatur des 20. Jahrhunderts nachhaltig gewirkt, am deutlichsten auf Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow*.

34 Vgl. die Dokumentation von Fällen aus über zwei Jahrhunderten in Nicolas Pethes/Birgit Griesbecke/Marcus Krause/Katja Sabisch (Hg.): *Menschenversuche. Eine Anthologie 1750–2000*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2008.

von Figuren des Ausdrucks kommt zu dieser allgemeinen kulturhistorischen Beobachtung hinzu, dass jene Gruppe von Versuchspersonen als dasjenige ›unbeschriebene Blatt‹ betrachtet werden kann, auf das Experimentatoren ihre Beobachtungen und Projektionen eintragen können.

Der Einwand, dass diese Versuche selbst Randphänomene einer ansonsten auf die autonome Ausdruckskompetenz des Menschen setzenden Anthropologie seien, verfängt dabei nicht: Die Präsenz verwandter Szenarien in der Literatur des 19. Jahrhunderts von Hoffmann über Arnim bis zu Strindberg, v. a. aber die Konjunktur von Mythen der Mind Control und des Brainwashing in der Populärkultur des 20. Jahrhunderts belegen, dass die Experimente zur Steuerung des menschlichen ›Inneren‹ einen durchaus weitreichenden Einfluss auf anthropologisches Gemeinwissen hatten. Dass Figuren des Ausdrucks rhetorisch kalkulierbare Strategien oder spontane Artikulationen eines inkommensurablen Inneren des Menschen seien, ist im Lichte dieser Wissenschafts-, Literatur- und Mediengeschichte des Menschenversuchs eine semantische Altlast, von der sich die faktische Gestik und Mimik des Menschen als Versuchsperson im Panopticon der Moderne längst emanzipiert hat.

Über die Autoren

Kevin Joel Berland promovierte als Social Sciences and Humanities Research Fellow des Canada Council an der McMaster University in Hamilton, Ontario, und ist gegenwärtig Professor für Englisch und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Pennsylvania State University. Zu seinen Publikationen zählen zahlreiche Aufsätze und Studien zu Lavater und Lichtenberg sowie zur Anthropometrie, Physiognomik und Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts.

Tobias Robert Klein war nach dem Studium der Musikwissenschaft, Afrikanistik und Informatik in Berlin als wissenschaftlicher Mitarbeiter in Magdeburg sowie bei der Edition der Schriften von Carl Dahlhaus tätig. Er ist Associate Member des International Centre for African Music and Dance der University of Ghana und war von 2008 bis 2010 im Projekt »Ausdrucksgebärden zwischen Evolutionstheorie und Kulturgeschichte« am Zfl beschäftigt. Seine Forschungsinteressen, Projekte und Publikationen gelten zu gleichen Teilen der (west)europäischen und (west)afrikanischen Musik- und Kulturgeschichte.

Petra Löffler war wissenschaftliche Mitarbeiterin am interuniversitären Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« in Köln und am Institut für Medien-, Informations- und Kulturwissenschaft der Universität Regensburg. Seit 2008 ist sie als Universitätsassistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte bilden Theorie und Geschichte des frühen Kinos, Mediengeschichte der Zerstreuung sowie Affekt- und Schauspieltheorie und die Medientheorie des Gesichts. Zu ihren Veröffentlichungen gehören der Band *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik* (Bielefeld 2004) sowie Arbeiten zur Fotografie und Archäologie massenmedialer Wirkungen.

Melissa Percival ist Senior Lecturer an der University of Exeter und befasst sich schwerpunktmäßig mit der französischen Kunst-, Literatur- und Ideengeschichte des 18. Jahrhunderts. Zu ihren Veröffentlichungen gehören *The Appearance of Character: Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France* (Leeds 1999) und der von ihr mitherausgegebene Band *Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on European Culture* (Newark 2005). Ihr 2012 erschienenes Buch *Fragonard and the Fantasy Figure: Painting the Imagination* widmet sich der Geschichte der Fantasiefigur in der Europäischen Malerei.

Nicolas Pethes ist Professor für Neugermanistik an der Ruhr Universität Bochum mit Arbeitsschwerpunkten auf dem Gebiet der Gedächtnistheorie, Medienästhetik, historischen Anthropologie und Wissenschaftsgeschichte. Zu seinen neueren Publikationen gehören *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch im*

18. Jahrhundert (Göttingen 2007) sowie als Mitherausgeber die Bände *Menschenversuche. Eine Anthologie 1750–1850* (Frankfurt a. M. 2008) und *Kulturgeschichte des Menschenversuchs im 20. Jahrhundert* (Frankfurt a. M. 2009).

Erik Porath studierte Philosophie, Geschichte, Pädagogik und Kunst in Hamburg und promovierte 2004 in Basel mit der Arbeit *Gedächtnis des Unerinnerbaren. Philosophische und medientheoretische Untersuchungen zur Freudschen Psychoanalyse* (publiziert Bielefeld 2005). Er ist Gründungsmitglied der *Assoziation für die Freudsche Psychoanalyse* (AFP) und war von 2008 bis 2010 im Projekt »Ausdrucksgebärden zwischen Evolutionstheorie und Kulturgeschichte« am ZfL tätig. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Ausdruckstheorien, Gedächtnistheorie, Medientheorie, Begriffsgeschichte, Psychoanalyse. Er ist u. a. Mitherausgeber der Bände *Arbeit in der Psychoanalyse* (Bielefeld 2012), *Ränder der Enzyklopädie* (Berlin 2012) *Kinästhetik und Kommunikation* (Berlin 2012).

Jörg Thomas Richter ist Amerikanist und gegenwärtig Mitarbeiter im von der Volkswagenstiftung geförderten Projekt »Generationen in der Erbesgesellschaft« am Berliner Zentrum für Literatur- und Kulturforschung. Seine Arbeiten befassen sich mit den Zusammenhängen von Literatur und Lebenswissenschaften, Literatur und Nationalismus sowie kulturellen Reproduktionsdiskursen in Roman, Drama und Film der USA. Zu seinen Veröffentlichungen gehören *Nationalität als literarisches Verfahren: Der amerikanische Roman 1790–1830* (Paderborn 2004) und »The Willing Suspension of Etiquette: Imagining Interaction in John Neal's *Brother Jonathan*«, in: *Civilizing America: Manners and Civility as Categories of Social, Cultural, and Literary Analysis* (Heidelberg 2009).

Søren Møller Sørensen ist Associate Professor am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft sowie Forschungsleiter der musikwissenschaftlichen Abteilung und des Forschungskollegs »Geschichtliche Dimensionen der Kulturwissenschaften« an der Universität Kopenhagen und Mitglied des Forschungskollegs »Interart Studies« der Freien Universität Berlin. Zu seinen Publikationen zählen Arbeiten sowohl zur musikalischen Klang- und Temperamentenlehre im 18. und 19. Jahrhundert als auch zu gegenwärtiger Klangkunst und dem Musiktheater des 20. Jahrhunderts.

Dietmar Till promovierte nach dem Studium der Rhetorik, Germanistik und Philosophie in Tübingen und war als wissenschaftlicher Assistent in Regensburg und Tübingen sowie als Gastprofessor an der University of Washington (Seattle) tätig. Seit 2008 Forschung am Exzellenzcluster »Languages of Emotion« der Freien Universität Berlin zur Theorie und Geschichte narrativer Empathie. Zu seinen Publikationen gehören: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert.* (Tübingen 2004); *Das doppelte Erhabene. Geschichte einer Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts* (Tübingen 2006), sowie der Artikel »Rhetorik und Poetik« im *Handbuch Literaturwissenschaft* (Stuttgart u. a. 2007).

Linda Walsh ist Senior Lecturer und Direktorin des Instituts für Kunstgeschichte der Open University in Milton Keynes (Großbritannien). Zu ihren Publikationen gehören zahlreiche Artikel, die sich u. a. dem Gesichtsausdruck in der französischen Kunst, der Theorie und Praxis des Ausdrucks bei Charles Le Brun, den Skulpturen der französischen Revolutionsperiode sowie dem Deutschen Idealismus und der neoklassizistischen Skulptur widmen.

Abbildungsverzeichnis

Melissa Percival

Weniger ist mehr: Das Imaginieren des Gesichts im 18. Jahrhundert

Abb. 1: Charles Le Brun: *La Tristesse* (Die Traurigkeit), Musée du Louvre, Paris

Abb. 2: Frans Hals: *The Laughing Cavalier* (Lachender Kavalier), London, Wallace Collection

Abb. 3: Antoine Watteau: *La Fête d'amour* (Das Liebesfest), Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Abb. 4: Alexis Grimou: *Tamburinspielerin*, Privatsammlung

Abb. 5: Giovanni Battista Tiepolo: *A Young Lady in a Tricorn Hat* (Frau mit Dreispitz), National Gallery of Art, Washington D. C.

Abb. 6: Thomas Gainsborough: *Self Portrait* (Selbstbildnis), Royal Academy, London

Abb. 7: Thomas Gainsborough: *Miss Catherine Tatton*, National Gallery of Art, Washington D. C.

Abb. 8: Jean-Honoré Fragonard: *The Warrior* (Der Krieger), Sterling and Francine Clark Art Institute Williamstown, Massachusetts

Linda Walsh

Ausdrucksformen – Die Suche nach einer expressiven Sprache
in der französischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts

Abb. 1: Jean Audran: *Expressions des passions de l'âme: l'Attention*, Paris, Musée du Louvre, D.A.G. copyright RMN/Michèle Bellot/Franck Raux

Abb. 2: Jean-Baptiste Le Prince: *Un baptême russe*, 1765, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/René-Gabriel Ojéda

Abb. 3: Jean-Baptiste Greuze: *La malédiction paternelle, le fils ingrat*, Salon von 1765, Lille, Palais des Beaux-Arts, copyright RMN/Philipp Bernard

- 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

