

Theatralität der Emotionen

Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts

Barbara Korte

I.

E-motio, die gefühlsmäßige *Bewegtheit*, äußert sich wesentlich im Ausdruck des *bewegten* Körpers, wie der Begriff 'Körpersprache' hier verstanden werden soll.¹ In der Alltagserfahrung gilt unsere Körpersprache – vor allem der Gesichtsausdruck, aber auch die Gestik und Körperhaltung – als glaubhafterer Zugang zu unseren privaten Gefühlen als das, was wir explizit darüber aussagen. Der spontane Körperausdruck einiger elementarer Gefühle, wie Furcht, Ekel oder Zorn, ist eine Universalie menschlichen Verhaltens, wobei die Kontrolle dieses Ausdrucks aber nach kulturellem und sozialem Kontext variiert. Entsprechend der engen Beziehung zwischen körperlichem Ausdruck und Gefühl läßt sich die theoretische Reflexion hierzu im Abendland bis in die Antike zurückverfolgen – in rhetorischen und seelenkundlichen Abhandlungen wie z.B. Senecas *De ira*²; sie setzte sich seit der Renaissance in vielen Richtungen fort, von denen nur einige wenige Beispiele exemplarisch genannt seien.

Der Engländer John Bulwer verfaßte um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein einflußreiches Werk, das sowohl die Psychologie als auch Rhetorik seiner Zeit bereichern sollte: die *Pathomyotomia*, die in etwa 50 Kapiteln das Ausdruckspotential aller relevanten Körperteile mit großem Detailbewußtsein auflistet.³ Eine einflußreiche kunsttheoretische Abhandlung dieser Zeit, die *Conférences sur l'expression des différents caractères des passions* (1668) des französischen Hofmalers Charles Le Brun, resümierte eine auf René Descartes' *Les passions d'âme* (1649) aufbauende 'Grammatik' der Leidenschaften der französischen Akademiker und illustrierte sie mit

vielen Zeichnungen.⁴ Nachdem im späten 19. Jahrhundert die Körpersprache der Gefühle Gegenstand der Ausdruckspsychologie war⁵, ist sie im späteren 20. Jahrhundert Teil der Forschung zur 'nonverbalen Kommunikation', an der neben der Psychologie u.a. die Soziologie, Anthropologie und Kommunikationsforschung beteiligt sind.⁶

Wie eng Emotionalität und körperlicher Ausdruck assoziiert sind, manifestiert sich – im wahrsten Sinne anschaulich – auch in allen visuellen Künsten. In vielen Bildern und Skulpturen ist der menschliche Körper zentraler Träger emotionaler Aussagen; man könnte unzählige Beispiele aus den verschiedensten Perioden der Kunstgeschichte anführen: die Laokoon-Gruppe oder Rodins *Bürger von Calais* (1884-46), Edvard Munchs *Der Schrei* (1893) oder Käthe Kollwitz' Zeichnung *Gefallen* (1921), bis hin zur Fotokunst einer Cindy Sherman oder Meibrit Ahrens' Video-Installation *Lexikon der Emotionen*.⁷ Die performativen Künste, Pantomime und Tanz (programmatisch etwa der 'Ausdruckstanz' Mary Wigmans), der Film (wiederum programmatisch der 'expressionistische' Stummfilm) und das Theater vermitteln Gefühle ebenfalls zu wesentlichen Teilen über die Sprache des Körpers.

Auch die Erzählliteratur jedoch, die auf das Medium Sprache begrenzt ist, beschreibt und veranschaulicht die Gefühle ihrer Figuren häufig über eine Schilderung von deren Körpersprache. Wie man bereits beim Durchblättern einiger Romane des 20. Jahrhunderts leicht überprüfen kann, ist das Zeichensystem der Körpersprache mit seinem Aussage- und Wirkungspotential zu einer festen Komponente der Romanästhetik geworden. Die Verankerung dieses Zeichensystems in der Ästhetik des Romans setzte bereits ein, als diese Gattung sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts konsolidierte und populärisiert wurde – also in einer Periode der europäischen Kulturgeschichte, die der Emotionalität besondere Aufmerksamkeit schenkte. Die gesteigerte Aufmerksamkeit für das Gefühl und die menschliche Empfindungsfähigkeit überhaupt, die sich vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildete, reflektiert sich in dem Schlagwort, unter dem viele Literatur- und Kulturgeschichten diese Periode noch immer subsumieren: dem der 'Empfindsamkeit'. Hierbei handelt es sich um eine Periode, in der sich der Roman an der Anschaulichkeit des Theaters orientierte, was u.a. durch detaillierte Beschreibungen von Objekten sowie besonders von Figuren und deren Verhaltensweisen (einschließlich ihrer Körpersprache) erzielt

werden sollte. Über solche unmittelbare und plastische Anschaulichkeit nämlich konnte der Roman eines seiner zentralen wirkungsästhetischen Desiderate erreichen: eine sich mit den Figuren identifizierende und 'mitfühlende', empfindsame Reaktion des Lesepublikums. Diesen wichtigen Zusammenhang von Gefühl und Anschaulichkeit im Roman und seiner Rezeption betont Henry Home, Lord Kames, in seinen *Elements of Criticism* (1762): „Writers of genius, sensible that the eye is the best avenue to the heart, represent every thing as passing in our sight; and from readers to hearers, transform us, as it were, into spectators.“⁸ Mancher Roman dieser Jahre ist entsprechend dieser ästhetischen Leitvorstellung körpersprachlich ebenso eloquent wie eine zeitgenössische Theateraufführung.⁹ So gerät die folgende Episode aus dem englischen Roman *Hermesprong, or Man as He is Not* (1796) von Robert Bage durch die geschilderte Körpersprache zu einem wahren Schau-Spiel der Gefühle, die durch das nahende Ende einer Figur hervorgerufen werden. Durch Blicke, Händedrücken, einen Kuß nehmen der sterbende Lord Grondale und die Mitglieder seines Haushalts Abschied voneinander. Sie erbitten und gewähren einander Vergebung:

Mrs. Garnet entered. Lord Grondale put out towards her the only hand which now obeyed his will. His look asked forgiveness; hers granted it. He cast his eyes on his nephew, to whom he now held out his hand. Sir Charles took it with respect. He pressed it gently. Lord Grondale, with that strength he had, returned the pressure. Sir Charles understood this as an expression of contrition, and marked his sentiment of it by raising his uncle's hand to his lips. It seemed to animate his lordship; he beckoned Miss Campinet to approach [*sic*]; he took her hand, and motioned it towards his nephew. Sir Charles caught it, and imprinted upon it a respectful kiss. His uncle's last look seemed to express a faint degree of pleasure. But not longer able to support the effort of keeping awake, his head sunk upon the pillow, oppressed with his last sleep. He awoke, and died. So closed the last act of Lord Grondale!¹⁰

Die Leser werden hier 'Augenzeugen' einer gefühlsbetonten Handlungssequenz, in der sämtliche zwischenmenschlichen Botschaften, wie in einer stummen Theaterszene, allein über körperliches Verhalten ausgetauscht werden; der letzte Satz des Zitats macht die Bühnenhaftigkeit der Szene sogar explizit.

Da die englische Literatur für die Mode der Empfindsamkeit in Europa als wegweisend erachtet wird, insbesondere in ihrer Spielart der *sentimental novel*, erscheint es gerechtfertigt, wenn sich ein Bei-

trag zur Emotionalität von Körpersprache im Roman des 18. Jahrhunderts vornehmlich mit englischen Beispielen befaßt.¹¹ In einer 'empfindsamen' Epoche tragen (sentimentale) Romane nicht nur zur Konstruktion des emotionalen Klimas ihrer Zeit bei, sondern tragen sich, wie im folgenden gezeigt werden soll, durch ihre Schilderung von Körpersprache und die besondere Art dieser Schilderung auch in diese Diskurse ein.

II.

Das hohe Maß, in dem Körpersprache seit dem 18. Jahrhundert im Roman eingesetzt ist, überrascht zunächst allerdings, wenn man die Darstellungsprobleme bedenkt, die Erzählliteratur bei der Wiedergabe dieses Zeichensystems grundsätzlich hat – Probleme, die etwa das Theater als aufführende Kunst nicht kennt. Hier sind körpersprachliche Zeichen, wie Erika Fischer-Lichte feststellt, „grundsätzlich in materieller Hinsicht dieselben Zeichen [...] wie diejenigen, die sie bedeuten sollen“.¹² Im Erzähltext dagegen müssen die nonverbalen Zeichen in Worte übersetzt werden, dadurch wird ihre weitgehende Komplementarität zur Sprache, auf der ihr besonderes Ausdrucks- und Wirkungspotential beruht, unterlaufen. In der Erfahrungswirklichkeit dient Körpersprache an erster Stelle dem Ausdruck und der Mitteilung in Bereichen, in denen die Sprache in ihrem Kommunikationspotential eingeschränkt ist – vor allem im Bereich der Gefühle und zwischenmenschlichen Beziehungen. Die kommunikative Überlegenheit der Körpersprache in diesen Bereichen ist in ihrer primären Kodierungsart begründet, d.h. der Art, in der ihr Signifikant (der Zeichenträger, z.B. ein Gesichtsausdruck) und ihr Signifikat (ihre Aussage) einander zugeordnet sind. Wörter sind in der Regel 'digital' kodiert: die Bedeutung ist verbindlich einer bestimmten Lautfolge zugeordnet. Die meisten nonverbalen Zeichen sind dagegen 'analog' kodiert¹³: zwischen dem körperlichen Signifikanten und dem Signifikat besteht eine physische oder Ähnlichkeitsbeziehung, so daß feine Abstufungen im Ausdruck möglich sind. Die bei Gefühlen und im Beziehungsbereich so wichtigen Nuancen können so differenzierter wiedergegeben werden als mit Wörtern. Außerdem wird Körpersprache normalerweise durch ihren 'Sender' weniger überwacht als gesprochene Sprache und gilt daher im Gefühlsbereich als verlässlicheres Signal als eine explizite verbale Aussage.

Wenn ein Roman Körpersprache sprachlich vermittelt, werden also analoge Zeichen in digitale übersetzt, und die Körpersprache büßt ihr besonderes Ausdruckspotential zumindest teilweise ein. Die Leser von Beschreibungen körpersprachlicher Zeichen, die diese Zeichen für ihre Sinnkonstitution bei der Lektüre nutzen, lassen sich auf einen komplexen Prozeß der Semiose ein: sprachlich geschildertes nonverbales Verhalten wird mental (re-)konstruiert und als Körpersprache der fiktiven Figuren dekodiert. Trotz dieses semiotischen 'Aufwands' hat die (europäische) Erzählliteratur allerdings in keiner Periode auf die Verwendung körpersprachlicher Zeichen verzichtet – zu grundlegend scheint Körpersprache mit Emotionalität verbunden, als daß man auf sie verzichten wollte. So sind für Gefühle körpersprachliche Zeichen schon in ältesten literarischen Zeugnissen anzutreffen, wie den Erzählungen des Alten Testaments oder den Epen Homers.¹⁴ Erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts jedoch entwickelt sich die Körpersprache in der Erzählliteratur zu einem subtilen und vielgenutzten System, so daß auch bei dem essentiell privaten Rezeptionserlebnis einer Romanlektüre der Eindruck einer 'Theatralität' der Emotionen zustande kommen kann.

III.

Einer der ersten und wichtigsten Vertreter des empfindsamen Romans in England war Samuel Richardson. Für einen prominenten englischen Kritiker seiner Zeit, Dr. Samuel Johnson, war Richardsons äußerst umfangreicher Roman *Clarissa* (1747/48) „the first Book in the world for the knowledge it displays of the human Heart“.¹⁵ Clarissa Harlowe, die zentrale Figur dieses Briefromans mit mehreren schreibfreudigen Korrespondenten, weigert sich, den Mann zu heiraten, den ihre Familie für sie bestimmt hat und vertraut sich dem notorischen Verführer Lovelace an. Dieser empfindet tatsächlich mehr für Clarissa, als er zunächst glaubt, kann sich mit ihrer Tugendhaftigkeit jedoch nicht abfinden und vergewaltigt sie. Clarissas Herz ist gebrochen; sie will lieber sterben, als Lovelace zu ihrer 'Ehrenrettung' zu ehelichen und siecht tatsächlich bald nach der Vergewaltigung unter allgemeinem Mitgefühl dahin. Sämtliche der intensiv fühlenden Korrespondenten des Romans verleihen ihren Gefühlen auch verbal sehr deutlichen Ausdruck. Ganz wesentlich spricht das Herz jedoch, wie sich im späteren Verlauf dieses Beitrags

noch genauer zeigen wird, immer wieder über die Körpersprache der Figuren, einschließlich jener der jeweiligen Briefschreiber selbst. Diese Körpersprache verleiht dem Gefühlsausdruck eine Dramatik¹⁶, die besonders geeignet ist – gemäß der Wirkungsästhetik des empfindsamen Romans –, auch die Leserinnen und Leser gefühlsmäßig zu involvieren, zumal diese für das Verstehen körpersprachlicher Zeichen besonders disponiert gewesen sein dürften.

Es ist wiederholt vermutet worden, daß in der europäischen Alltagskultur des 18. Jahrhunderts die Sensibilität für nonverbales Verhalten hoch war.¹⁷ Daß Richardsons zeitgenössische Leserschaft für die Körpersprache auch *fiktiver* Figuren sensibilisiert war, läßt sich u.a. aus Dokumenten über zeitgenössische Theaterbesuche erschließen. Der große Schauspieler David Garrick etwa wurde ausdrücklich für seine Fähigkeit bewundert, fiktiven Gefühlen einen intensiven, körpersprachlichen Ausdruck zu verleihen. Denis Diderot war, wie er in seinem *Paradoxe sur le comédien* (1777/78) schreibt, besonders von Garricks sogenannter *round of passions* begeistert, einem Brauurstück, bei dem der Schauspieler, sein Gesicht zwischen zwei Türflügeln durchsteckend, in schneller Folge einer Reihe von Gefühlen Gesichtsausdruck verlieh.¹⁸ Für die Lektüre von Romanen läßt sich aus Äußerungen zeitgenössischer Leserinnen und Leser ebenfalls schließen, daß die Körpersprache der Figuren bei der Sinnkonstitution eine wichtige Rolle spielte. Sarah Fielding zum Beispiel, die Schwester des Autors von *Tom Jones* und selbst eine erfolgreiche Schriftstellerin, beschrieb in einem Brief an Richardson die emotionale Wirkung ihrer Lektüre von *Clarissa*. Diese Beschreibung läßt erkennen, daß die Leserin die Körpersprache im Text genau registriert hat (in diesem Fall eines Dieners der Familie Harlowe). Sie bedient sich aber auch selbst körpersprachlicher Zeichen, um ihre emotionale Reaktion besser als 'nur' in Worten vermitteln zu können:

[...] when I read of her [Clarissa], I am all sensation; my heart glows; I am overwhelmed; my only vent is tears; and unless tears could mark my thoughts as legibly as ink, I cannot speak half I feel. I become like the Harlowe's servant, when he spoke not; he could not speak; he looked, he bowed, and withdrew.¹⁹

Wenn in diesem Zitat von 'sensation' die Rede ist, dann in einem emotionalen und körperlichen Doppelsinn, der auch das deutsche Wort 'Gefühl' kennzeichnet. Fühlen ist seelisch *und* körperlich, die

Emotion und ihr Körperreflex sind nicht zu trennen. So erforschte zur Zeit der moralisch-seelischen Empfindsamkeit die Physiologie – etwa in den Arbeiten Albrecht von Hallers – intensiv die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Körpers, die Reizbarkeit von Muskeln und Nerven.²⁰ Auch eine andere prominente Disziplin der Zeit, die Sprachphilosophie, betonte die enge Verbindung von Gefühl und Körper, ausgehend von ihrem Interesse am Verhältnis von Sprache und Gefühl. Schriften wie Condillacs *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), Diderots *Lettre sur les sourds et muets* (1751), Herders *Über den Ursprung der Sprache* (1772) oder Rousseaus *Essai sur l'origine des langues* (1781) assoziierten das Ausdrucksmittel der bewußt gesetzten Sprache mit dem bewußten Verstand, während sich das unbewußte Gefühl in der unkontrollierten und unverstellten Körpersprache äußerte. Letztere stellte den natürlichen und einzig verlässlichen Ausdruck des Gefühls dar. Diese Überzeugung wurde auch in einflußreichen zeitgenössischen Ästhetiken explizit formuliert. Johann Georg Sulzer etwa befand in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771-74):

In gar viel Fällen sind die Gebärden eine so genaue und lebhafte Abbildung des innern Zustandes der Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennt, als der beredteste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde.²¹

Lord Kames bezeichnete die Körpersprache des Gefühls („the natural signs of emotions“) als eine Universalsprache, „which no distance of place, no difference of tribe, no diversity of tongue, can darken or render doubtful“.²² Er unterscheidet ausdrücklich willkürliche („voluntary“) und unwillkürliche („involuntary“) äußere Zeichen der Leidenschaften; nur letztere sind „incapable of deceit“.²³

Die Romanpraxis des späteren 18. Jahrhunderts steht sehr deutlich in Einklang mit solchen ästhetischen und anderen theoretischen Diskursen der Zeit. So verstummen in stark emotionalen Momenten die Romanfiguren typischerweise, um sich körperlich dafür umso beredter zu äußern.²⁴ Nicht selten sind ganze Episoden im empfindsamen Roman 'stumm', während die Gefühle ihren Höhepunkt an Intensität erreichen, die in solchen Fällen körpersprachlich regelrecht inszeniert erscheinen. Ein Beispiel wurde bereits zu Beginn dieses Beitrags zitiert: die Sterbeszene aus Bages *Hermisprung*. Ein etwas früheres Beispiel für eine solche anrührende Sterbeszene findet sich in Richardsons *Clarissa*, wo der Schmerz der anderen Figuren über

das nahende Ende der sentimental Heldin fast ausschließlich über detailliert geschilderte Gebärden, Körperhaltungen und heftiges Weinen zur Sprache gebracht wird:

The colonel was the first that took my attention, kneeling on the side of the bed, the lady's right hand in both his, which his face covered, bathing it with his tears; although she had been comforting him, as the women since told him, in elevated strains but broken accents.

On the other side of the bed sat the good widow; her face overwhelmed with tears, leaning her head against the bed's head in a most disconsolate manner; and turning her face to me, as soon as she saw me: Oh Mr. Belford, cried she, with folded hands – the dear lady – a heavy sob not permitting her to say more.

Mrs. Smith, with clasped fingers and uplifted eyes, as if imploring help from the only Power which could give it, was kneeling down at the bed's feet, tears in large drops trickling down her cheeks.

Her nurse was kneeling between the widow and Mrs. Smith, her arms extended. In one hand she held an ineffectual cordial, which she had just been offering to her dying mistress; her face was swollen with weeping (though used to such scenes as this) and she turned her eyes towards me, as if she called upon me by them to join in the helpless sorrow; a fresh stream bursting from them as I approached the bed.

The maid of the house, with her face upon her folded arms as she stood leaning against the wainscot, more audibly expressed her grief than any of the others.²⁵

Während diese Sterbeepisode ihre Anschaulichkeit – gewissermaßen als *tableau vivant* – weitgehend in malerischer Statik realisiert, beruht der Effekt anderer Episoden dieses Romans auf der Bewegtheit der Körpersprache. So äußert sich Clarissas Abneigung gegen den ihr von den Eltern diktierten Ehemann durch spontanes und sehr lebendig ausgeführtes Distanzverhalten, ein Bereich der nonverbalen Kommunikation, der als Resultat von Körperbewegungen der Körpersprache zugerechnet werden kann und der im zwischenmenschlichen Bereich von hoher Signifikanz ist:

Had the wretch kept his seat, it might have been well enough, but the bent and broad-shouldered creature must needs rise, and stalk towards a chair, which was just by that which was set for me.

I removed it at a distance, as if to make way to my own; and down I sat, abruptly I believe [...]

He took the removed chair and drew it so near mine, squatting in it with his ugly weight, that he pressed upon my hoop. – I was so offended [...] that I removed to another chair. [...]

I saw my papa was excessively displeas'd. When angry, no man's countenance ever showed it so much as my papa's. Clarissa Harlowe! said he with a big voice, and there he stopped – Sir! said I, and curtsied – I trembled and put my chair nearer the wretch, and sat down; my face I could feel all in a glow.

Make tea, child, said my kind mamma: Sit by me, love, and make tea.

I removed with pleasure to the seat the man had quitted, and being thus indulgently put into employment, soon recovered myself [...] ²⁶

Das hier geschilderte Bedrängtwerden der Protagonistin, ihre 'Verfolgung' durch den Raum, bis sie bei ihrer mitfühlenden Mutter zur Ruhe kommen darf, ließe sich unmittelbar auf der Theaterbühne umsetzen. Möglicherweise waren es die vielen Leserinnen Richardsons, die das Verhalten Clarissas in dieser Passage besonders intensiv nachempfinden konnten.²⁷ Die moderne Forschung zur nonverbalen Kommunikation hat jedenfalls nachgewiesen, daß Frauen gerade für Distanz- und Berührungsverhalten eine besondere Sensibilität aufweisen.²⁸

Das letzte Beispiel illustriert außerdem die besondere Bedeutung, die im 18. Jahrhundert dem Kriterium der Unbewußtheit des nonverbalen Verhaltens als Indikator für echtes Gefühl beigemessen wurde. Zwar kann Clarissas Stuhlrücken und -wechseln in der obigen Passage kaum als unbewußt interpretiert werden. In seinem ersten Impuls aber wird Clarissas Distanz erhalten und von ihr selbst explizit als unwillkürlich charakterisiert: „[...] involuntarily, I think; I could not help it – I knew not what I did“.²⁹ Ihr Verhalten erscheint so – auch wenn es im weiteren Verlauf nicht mehr spontan und unbewußt ist – als Signifikant einer 'natürlichen' Abneigung gegen den 'unnatürlichen' Zwang zur ungewollten Ehe und lenkt die Sympathie der Leser auf Clarissa und gegen ihren strengen Vater.

Dagegen wird kontrollierte Körpersprache in vielen Romanen der Zeit als Mittel der Negativcharakterisierung eingesetzt. Henry Fieldings *Tom Jones* (1749) etwa schildert in vielen Episoden, wie der Protagonist als natürlich-guter Mensch durch seine Mitmenschen getäuscht wird. Toms bösariger Halbbruder Blifil z.B. wird wiederholt durch seine bewußte und manipulierte Körpersprache als Opportunist gekennzeichnet, etwa wenn er bei einer Predigt andächtige Aufmerksamkeit heuchelt: „Here *Allworthy* concluded his Sermon, tho' it cost him some Pains to prevent now and then a small Discomposure of his Muscles.“³⁰

In einem berühmten französischen Beispiel, dem Briefroman *Les Liaisons Dangereuses* (1782) von Choderlos de Laclos, ist die Perversion der Liebe durch den zeitgenössischen französischen Hofadel ein zentrales Thema. Die Hauptintriganten, die Marquise de Merteuil und der Vicomte de Valmont, notieren in ihren Briefen immer wieder die Körpersprache – vor allem die Augensprache – ihrer Opfer als Indizien für den Erfolg ihrer Bemühungen, mit den Gefühlen anderer zu spielen. Sie selbst beweisen ihre Perfidie dadurch, daß sie den Liebesblick bewußt für ihre Zwecke einzusetzen vermögen. Die Manipulation von Körpersprache wird zum Indikator moralischer Korruption und rückt zugleich den oben skizzierten Zusammenhang von Emotionalität und Anschaulichkeit buchstäblich ins Blickfeld:

De mon côté, je devins rêveuse, à tel point qu'on fut forcé de s'en apercevoir, et quand on m'en fit le reproche, j'eus l'adresse de m'en défendre maladroitement et de jeter sur Prévan un coup d'œil prompt, mais timide et déconcerté, et propre à lui faire croire que toute ma crainte était qu'il ne devinât la cause de mon trouble. [...] Vous jugez bien que mes timides regards n'osaient chercher les yeux de mon vainqueur: mais dirigés vers lui d'une manière plus humble, ils m'apprirent bientôt que j'obtenais l'effet que je voulais produire.³¹

In welch hohem Maß die Körpersprache im späteren 18. Jahrhundert in die Gefühlsdarstellung des Romans eingebunden ist, geht nicht nur aus der Frequenz und Ausführlichkeit ihrer Schilderung hervor, sondern auch aus der Art ihrer erzählerischen Vermittlung. Körpersprache wird nämlich nicht nur wie auf einer Bühne 'gezeigt'. Der Roman kann dank seiner multiperspektivischen Anlage darstellen, wie Körpersprache innerhalb der fiktiven Welt durch die Figuren wahrgenommen, subjektiv gedeutet und reflektiert wird. Damit wird die Art der individuellen Wahrnehmung selbst signifikant und bietet einfühlsamen Lesern besonderes Identifikationspotential.

Wie häufig Körpersprache im London des 18. Jahrhunderts durch das Bewußtsein einer Figur gefiltert ist, ist bereits aus einigen der obigen Beispielpassagen ersichtlich. Noch einmal sei aber ein besonders deutliches Beispiel aus *Clarissa* angeführt, dem englischen empfindsamen Roman *par excellence*.

Relativ zu Beginn des Romans findet sich eine Episode, in der die Familie Clarissa, nachdem sie sich erstmals widerspenstig gezeigt hat, unter psychischen Druck setzt. Die ungehorsame Tochter wird durch die Verweigerung verbaler Kommunikation gestraft, was

sie dazu zwingt, die Familienmitglieder und deren erwartbares weiteres Verhalten über ihre Körpersprache einzuschätzen. Umgekehrt übermitteln die Familienmitglieder trotz ihres Schweigens durch die Augensprache beredete Botschaften verschiedenster Art, von Verachtung und Schadenfreude bis zum Mitleid:

Such a solemnity in every-body's countenance! – My mamma's eyes were fixed upon the tea-cups; and when she looked up it was heavily, as if her eyelids had weights upon them; and then not to me. My papa sat half-aside in his elbow-chair, that his head might be turned from me; his hands folded, and waving, as it were, up and down; his fingers, poor dear gentleman! in motion, as if angry to the very ends of them. My sister sat swelling. My brother looked at me with scorn, having measured me, as I may say, with his eyes, as I entered, from head to foot. My aunt was there and looked upon me as if with kindness restrained, bending coldly to my compliment to her as she sat; and then cast an eye first on my brother, then on my sister, as if to give the reason (so I am willing to construe it) of her unusual stiffness.³²

Konsequent ist die Wahrnehmungsperspektive in dieser Passage in Clarissas Bewußtsein verankert, und diese Subjektivität wird dadurch unterstrichen, daß die relativ unsichere Deutung der Körpersprache durch Clarissa akzentuiert wird; allein die Formulierung 'as if' tritt viermal auf und betont die von der isolierten Clarissa zu erbringende Interpretationsleistung, zu der sie allein aufgrund des abweisenden Verhaltens ihrer Familie gezwungen ist.

IV.

Das Thema Emotionalität und Körpersprache konnte hier nur in einigen Grundzügen und mit Augenmerk auf einen Ausschnitt der europäischen Kulturgeschichte skizziert werden. Allerdings handelt es sich um einen Ausschnitt, der für den literarischen Diskurs der Emotionalität besonders signifikant ist und der das enge Verhältnis von Gefühl und Körpersprache literarisch so intensiv und differenziert wie nie zuvor exploriert. Das Ausdruckspotential des semiotischen Systems der Körpersprache wird erstmals voll ausgeschöpft und in die Ästhetik des Romans fest integriert, vor allem – wenn auch nicht ausschließlich – für die Schilderung von Gefühlen und, bei Eintreten der intendierten empfindsamen Rezeption, für das Erwecken von (Mit-)Gefühl im Leser. Diese literarhistorisch signifikante Entwicklung findet im Kontext gesamtultureller Diskurse statt: Diskurse

über den Körper einerseits, über Emotionalität andererseits und, ganz wesentlich, über die *Beziehung* beider Bereiche. Der empfindsame Roman greift mit seinem körpersprachlichen Repertoire an Emotionen aber keineswegs nur Diskurse auf. Er selbst tritt mit dieser Körpersprache in das Diskurssystem der Empfindsamkeit ein, popularisiert es für eine gegenüber früheren Perioden stark erweiterte Leserschaft und leistet damit seinen Beitrag zur historischen Konstruktion der Gefühle im 18. Jahrhundert.

Anmerkungen

- 1 Unter 'Physiognomie' versteht man dagegen eine 'Bedeutsamkeit' der unbewegten, relativ permanenten Merkmale von Gesicht und Körper. Um sich von der umstrittenen Disziplin der Physiognomik abzugrenzen, wurde für die bewegte Körpersprache des Gefühls im 18. Jahrhundert auch der Begriff 'Pathognomik' verwendet. Vgl. insbesondere Lichtenberg, Georg Christoph: Über Physiognomik; wider die Physiognomen [1778]. In: Schriften und Briefe, III: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. Darmstadt 1972. Bd. III, S. 256-295.
- 2 Seneca, L. Annaeus: De ira. Philosophische Schriften. Lat. und deutsch. Hg. v. Manfred Rosenbach. Darmstadt 1969. Bd. I.
- 3 Bulwer, John: Pathomyotomia, or a Dissection of the Significant Muscles of the Affections of the Minde. London 1649.
- 4 Le Brun, Charles: Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière. Nachdruck der Ausgabe Amsterdam 1702. Hildesheim 1982.
- 5 Vgl. für einen Überblick Buser, Remo: Ausdruckspsychologie. Problemgeschichte, Methodik und Systematik der Ausdruckswissenschaft. München u. Basel 1973.
- 6 Vgl. aus dieser Forschungsrichtung z.B. Ekman, Paul, Wallace V. Friesen und Phoebe Ellsworth: Gesichtssprache. Wege zur Objektivierung menschlicher Emotionen. Wien 1974.
- 7 Eine Beschreibung des letzteren Projekts findet sich im Katalog zur Ausstellung Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Hg. v. Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar. Salzburg u. Wien 1992, S. 226-229. Für allgemeine Ausführungen zum Gefühlsausdruck in der bildenden Kunst vgl. auch Saxl, Fritz: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1932]. In: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hg. v. Dieter Wuttke. Baden-Baden 1979, S. 419-431.
- 8 Lord Kames: Element of Criticism. Zitiert nach der Ausgabe New York u. London 1967, Bd. III, S. 197. Neuere Arbeiten zur Empfindsamkeit und ihrer Literatur heben dieses performative Moment der Gefühlsdarstellung hervor. Vgl. etwa Markley, Robert: Sentimentality as Performance. Shaftesbury, Sterne, and the Theatrics of Virtue. In: The New Eighteenth Century. Theory, Politics, English Literature. Hg. v. Felicity Nussbaum und Laura Brown. New York u. London 1987, S. 210-230, und Mullan, John: Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century. Oxford 1988, der explizit von einem empfindsamen 'Spektakel des Körpers' spricht (S. 113).
- 9 Vgl. zur Darstellung der Gefühle auf der Theaterbühne des 18. Jahrhunderts insbesondere Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. II: Vom 'künstlichen' zum 'natürlichen' Zeichen – Theater des Barock und der Aufklärung. 2. Aufl. Tübingen 1989. Vgl. auch die Dissertation von Košenina, Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur 'eloquentia corporis' im 18. Jahrhundert. Tübingen 1995. Ein herausragendes Dokument der zeitgenössischen Schauspieltheorie sind Johann Jakob Engels Ideen zu einer Mimik (1786), die Regeln für einen wahren „Ausdruck der innern Operationen und Empfindungen der Seele“ aufstellen. Zitiert nach der Ausgabe J.J. Engels Schriften. Bd. VII/VIII. Berlin 1844, S. 36.
- 10 Bage, Robert: *Hermesprung: Or Man As He Is Not*. Oxford 1985, S. 246.
- 11 Vgl. dazu auch einige meiner früheren Publikationen, in denen sich jeweils vertiefende und weiterführende Literaturhinweise zum Thema finden: Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel des englischsprachigen Romans. Tübingen 1993; Body Language in Literature. Toronto 1997, sowie: Körpertext im Schrifttext. Zur Evolution des nonverbalen semiotischen Systems im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. In: 'Aufführung' und 'Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit: DFG-Symposium 1996. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Stuttgart u. Weimar 1996, S. 617-632.
- 12 Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. I: Das System der theatralischen Zeichen. 2. Aufl. Tübingen 1989, S. 181.
- 13 Vgl. zur Dichotomie analog-digital Watzlawick, Paul u.a.: Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien. 4. Aufl. Bern u. Stuttgart 1974, S. 61-64.
- 14 Vgl. etwa Nissen, Theodor: Die Physiologie und Psychologie der Furcht in der Ilias. In: Archiv für die gesamte Psychologie XLVI (1924), S. 70-97; sowie ders.: Die Physiologie und Psychologie der Furcht in der Odyssee. In: Archiv für die gesamte Psychologie II (1925), S. 177-194.
- 15 Johnsonian Miscellanies [1897]. Hg. v. George Birkbeck Hill. London 1966. Bd. II, S. 251.

- 16 Zur dramatisch-theatralischen Qualität der Romane Richardsons vgl. Königsberg, Ira: *Samuel Richardson and the Dramatic Novel*. Lexington 1968, sowie Kinkead-Weekes, Mark: *Samuel Richardson. Dramatic Novelist*. London 1973.
- 17 In der bürgerlichen Gesellschaft etwa, mit ihrem differenzierten und flexiblen Rollengefüge, verloren verbindliche Verhaltensmaximen an Bedeutung und mußten durch genaue Verhaltensbeobachtung und -interpretation ersetzt werden. So beobachtet etwa Mechthild Albert: „Die Bezugnahme auf den anderen erfolgt [...] als Blick und Beobachtung [...] – wir stellen somit eine zunehmende Visualisierung sozialer Interaktion fest.“ Vgl. ihre Studie: *Unausgesprochene Botschaften. Zur nonverbalen Kommunikation in den Romanen Stendhals*. Tübingen 1987, S. 161.
- 18 Diderot, Denis: *Paradoxe sur le comédien*. In: *Œuvres*. Hg. v. André Billy. Paris 1951, S. 1033-1088, bes. S. 1052. Georg Christoph Lichtenbergs Briefe aus England (1776/78) schildern u.a. Garricks Körpersprache des Entsetzens bei einer Aufführung von *Hamlet* mit großem Detail und Bewunderung. Vgl. die Ausgabe in den *Gesammelten Werken*. Hg. v. Wilhelm Grenzmann. Baden-Baden 1963. Bd. I., S. 971.
- 19 Zitiert nach *The Correspondence of Samuel Richardson*. Hg. v. Anna Laetitia Barbauld. Nachdruck der Ausgabe von 1804. New York 1966. Bd. II, S. 60f.
- 20 Vgl. hierzu u.a. Van Sant, Ann Jessie: *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel. The Senses in Social Context*. Cambridge 1993; weitere Literaturhinweise zu diesem Komplex und Beispiele für die explizite Verbindung von psychologischem und physiologischem Diskurs im Romanwerk Laurence Sternes finden sich in meinem Artikel: *Berührung durch Text. Zur Semiotik der Berührung in der Literatur*. In: *Tasten*. Hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Göttingen 1996, S. 125-142.
- 21 *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2. Aufl. Leipzig 1792. Teil II, S. 314.
- 22 Lord Kames (Anm. 8), Bd. II, S. 127.
- 23 Lord Kames (Anm. 8), Bd. II, S. 119 u. 141.
- 24 Auch im zeitgenössischen Theater war die 'stumme Szene' ein beliebtes Stilmittel. Vgl. Brooks, Peter: *The Text of Muteness*. In: *NLH*, V (1973/74), S. 549-564. Sie findet sich in extremer Form in deutschen Werken des Sturm und Drang, wo Körpersprache immer wieder als natürlich-aufrichtiges Ausdrucksmittel des Gefühls der Sprache entgegengestellt wird; vgl. Madland, Helga Stipa: *Gesture as Evidence of Language Skepticism in Lenz's Der Hofmeister and Die Soldaten*. In: *German Quarterly* VII (1984), S. 546-557 sowie Ewert, Sabine: *Die Gebärde im Melodrama Lenardo und Blandine von Joseph Franz von Goetz*. Dissertation München 1978.

- 25 Richardson, Samuel: *Clarissa*. Harmondsworth 1985, S. 1361, Brief 481.
- 26 Richardson (Anm. 25), S. 87f., Brief 16.
- 27 Zu Frauen als dem von Richardson primär intendierten Publikum vgl. etwa Harris, Jocelyn: *Samuel Richardson*. Cambridge 1987, S. 4.
- 28 Henley, Ann Jessie: *Körperstrategien. Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation*. Frankfurt/M. 1988, S. 63-66.
- 29 Henley (Anm. 28), S. 87.
- 30 Fielding, Henry: *The History of Tom Jones a Foundling*. In: *The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding*. Oxford 1974, S. 72.
- 31 Choderlos de Laclos, Pierre: *Les Liaisons Dangereuses*. Paris 1964, S. 187f. [„Ich meinerseits wurde verträumt, und dermaßen, daß man es merken mußte; und als man mir deswegen Vorwürfe machte, hatte ich die Geschicklichkeit, mich ungeschickt zu verteidigen und auf Prévan einen raschen Blick zu werfen, gleichzeitig schüchtern und fassungslos, so daß er glauben mußte, ich fürchtete nichts weiter, als er möge die Ursache meiner Verwirrung merken.“ Dt. Übersetzung v. Franz Blei, zitiert nach *Gefährliche Liebschaften*. Zürich 1985, S. 204.]
- 32 Richardson (Anm. 25), S. 63f., Brief 8.



A



B



C



D



E



F

Charles Le Brun:
Zeichnungen aus »Conférence sur l'expression générale et particulière«
(1668)

- A. Ehrfurcht
- B. Verzückung
- C. Einfache Liebe
- D. Furcht
- E. Trauer
- F. Mattigkeit
- G. und H. Schauder



G



H

Die physiognomischen Zeichnungen des französischen Hofmalers Charles Le Brun sind seiner einflußreichen kunsttheoretischen Abhandlung *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1668) entnommen, die auf Descartes' *Les passions d'âme* und den Werken der französischen Akademiemaler aufbauend eine ‚Grammatik‘ der Leidenschaften entwarf. Mit großem Detailbewußtsein versuchte Le Brun körpersprachliche Zeichen systematisch zu erfassen und zu visualisieren. (Abb. zu Barbara Korte: *Theatralität der Emotionen*)

Abbildungsnachweise

1. Jan van Eyck: Jüngstes Gericht (1420-25), 62 mal 27 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.
2. Anonym: Jüngstes Gericht (14. Jh.), Pinacoteca Bologna.
3. Dierk Bouts: Hölle (1468), 116 mal 71 cm. Louvre, Paris.
4. Der 'Ackermann aus Böhmen': Holzschnitt des Frühdrucks Bamberg (Albrecht Pfister), um 1462/63, f. 1^v („Ackermann“-Druck a, Expl. Berlin), Staatsbibliothek/Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
5. Kolorierte Zeichnung aus der Handschrift Jena, um 1473-78, Ms. Sag. f. 13, f. 16^v („Ackermann“-Handschrift P), Thüringische Landes- und Universitätsbibliothek Jena.
6. Titelblatt zum Ballett *Von Unbeständigkeit der Weltlichen Dinge und von Herrlichkeit und Liebe der Tugend* (1650) des Gottorfer Hofes, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt: 43 A 396.
7. Titelblatt zum Ballett *Der Menschen unterschiedliche Inclination und Zuneigung* (1650) des Landgrafen Ludwig VI., Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt: 43/1217.
8. Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1668).

Menschliche Gefühle wie Trauer, Wut, Mitleid oder Langeweile lassen sich einerseits als anthropologische Konstanten betrachten. Andererseits erweisen sich menschliche Emotionen als historisch veränderbar und kulturell je anders überformt. Was unter Gefühl, Affekt, Psyche und Seele verstanden wird, variiert in hohem Maße.

Dieser Band untersucht in einem Panorama von der Antike bis zur Gegenwart, wie Gefühle in verschiedenen Epochen und Kulturen artikuliert und inszeniert werden. Gezeigt wird, wie sich schicht- und geschlechtsspezifische Vorstellungen von Emotionalität wandeln, welche Rolle Gefühle in der Kommunikation spielen, wie sich das Verhältnis von Emotionen und Körperlichkeit verändert und welchen Einfluss Medien auf die Wahrnehmung von Gefühlen haben.

Die Autoren des Buches sind Renate Schlesier, Hermann Schmitz, Hartmut Böhme, Gerd Althoff, Werner Röcke, Helga Meise, Barbara Korte, Ute Frevert, Martina Kessel, Claudia Lenssen und Klaus-Peter Köpping.

ISBN 3-412-08899-4



www.boehlau

EMOTIONALITÄT

Zur Geschichte der Gefühle



Herausgegeben
von

Claudia Benthien, Anne Fleig
und Ingrid Kasten

Literatur – Kultur – Geschlecht

Studien zur Literatur- und
Kulturgeschichte

In Verbindung mit
Jost Hermand, Gert Mattenklott,
Klaus R. Scherpe und Lutz Winckler

herausgegeben von
Inge Stephan und Sigrid Weigel

Kleine Reihe
Band 16

EMOTIONALITÄT

Zur Geschichte der Gefühle

Herausgegeben
von

Claudia Benthien,
Anne Fleig
und Ingrid Kasten



2000

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Dieses Buch ist aus einer Universitätsvorlesung im Sommersemester 1999 an der Freien Universität Berlin hervorgegangen, die vom Graduiertenkolleg »Körper-Inszenierungen« im Zusammenhang mit dem SFB »Kulturen des Performativen« veranstaltet wurde. Die große öffentliche Resonanz hat uns darin bestärkt, das Thema weiter zu verfolgen und in der vorliegenden Form zu vertiefen. Wir möchten dem Böhlau Verlag für die ausgezeichnete Zusammenarbeit danken, namentlich Iris Gehrke und Sandra Hartmann. Unser besonderer Dank gilt Barbara Koehler für ihre umsichtige und engagierte Erstellung der Druckvorlage.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Emotionalität :

zur Geschichte der Gefühle / hrsg. von Claudia Benthien ... –
Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2000
(Literatur – Kultur – Geschlecht : Kleine Reihe; Bd. 16)
ISBN 3-412-08899-4

© 2000 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln
Tel. (0221) 91 39 00, Fax (0221) 91 39 011
vertrieb@boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagabbildung: Dierk Bouts, *Mater Dolorosa* (Ausschnitt),
um 1460, Art Institute of Chicago
Satz: Barbara Koehler, Berlin
Druck und Bindung: MVR-Druck, Brühl
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier.
Printed in Germany
ISBN 3-412-08899-4

Inhalt

<i>Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten:</i> Einleitung	7
<i>Renate Schlesier:</i> Die dionysische Psyche. Zu Euripides' <i>Bakchen</i>	21
<i>Hermann Schmitz:</i> Die Verwaltung der Gefühle in Theorie, Macht und Phantasie	42
<i>Hartmut Böhme:</i> Himmel und Hölle als Gefühlsräume	60
<i>Gerd Althoff:</i> Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters	82
<i>Werner Röcke:</i> Die Faszination der Traurigkeit. Inszenierung und Reglementierung von Trauer und Melancholie in der Literatur des Spätmittelalters	100
<i>Helga Meise:</i> Gefühl und Repräsentation in höfischen Selbstinszenierungen des 17. Jahrhunderts	119
<i>Barbara Korte:</i> Theatralität der Emotionen. Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts	141
<i>Martina Kessel:</i> Das Trauma der Affektkontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert	156

Ute Frevert:

Vertrauen. Historische Annäherungen an
eine Gefühlshaltung 178

Claudia Lenssen:

Unterworfenen Gefühle. Nationalsozialistische
Mobilisierung und emotionale Manipulation
der Massen in den Parteitagfilmen Leni Riefenstahls 198

Klaus-Peter Köpping:

'Bauch haben'. Die Inszenierung von
Gemeinschaftsgefühl in Japan 213

Abbildungsnachweise 238