

Helmut Lethen

Die Geste als Ausdruck im Licht einer Handlung

Johann Jakob Engels *Beobachtungen zur Mimik*

I. Die erste Aktionstheorie des Ausdrucks

Im Jahre 1933 veröffentlicht der Mediziner und Begründer der Pragmalinguistik Karl Bühler eine Schrift mit dem Titel *Ausdruckstheorie*. Mit ihr will er die wissenschaftliche Analyse von Ausdrucksphänomenen den Anatomen und Psychiatern, die im 19. Jahrhundert die Ausdrucksforschung beherrscht hatten, entreißen. Diese »Flügel Männer der großen Fakultäten« haben, so Bühler, ihre Versuchspersonen aus dem Handlungsfeld isoliert, an Lehnstühle gefesselt und mit Puls- und Atemschreibern armiert, um zu wissenschaftlich exakten Aussagen über Ausdrucksvermögen zu gelangen.¹ Als Folge der Isolation in den Versuchsanordnungen mußte ihnen die entscheidende Dimension des Ausdrucks als *Handlungsmoment* verborgen bleiben. Im Gegensatz zu darwinistisch inspirierten Ausdruckslehren der Zoologen und physiologischen Herleitungen der Mediziner entdeckt Bühler in den mimischen Bewegungen des Menschen Medien der Kommunikation – des Appells und der Abwehr, der Zuneigung und Flucht, des Einverständnisses und der Feindschaft. Die Geste ist ein Ausdruck im Licht der Handlung.² Die Geste ist ein »Initialsymptom des kommenden Geschehens«.³

Bühler entwickelt seine »Grammatik« der Ausdruckslehre ganz im Rahmen des Handlungstheorems, das, Max Weber folgend, das neusachliche Jahrzehnt beherrscht:

Man muß ein Lebewesen in seinem Aktionsraum vor sich haben, um den Bewegungen dieses Lebewesens ablesen zu können, wie und wohin es sich wendet. [...] Das kann der Behaviorist, welcher die Reaktionen eines Tiers oder Kindes in gegebener

1 Vgl. Karl Bühler: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt* (1933), 2. Auflage mit einem Geleitwort von Alfred Wellek. Stuttgart 1968, S. 1.

2 Vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M. 1994, S. 104.

3 Bühler: *Ausdruckstheorie*, S. 43.

Versuchssituation beobachtet, wir können es auch in den natürlichen Lebenssituationen, unter denen wir Tiere und Mitmenschen mit verstehendem Blick verfolgen. Nur einer kann es nicht, oder es fällt ihm zumindest schwer, das Gesehene in seiner wissenschaftlichen Sprache schlicht und einfach zu fixieren; und dieser eine ist der Innenschauer, welcher dem Erlebnis als solchem abzulesen versucht, was man im Grunde doch nur mit nach außen gerichteten (körperlichen) Augen sehen kann.⁴

Ein modernes technisches Medium, der Film, scheint Bühlers Konzept zu bestätigen. Im Kino kann die verschollene *eloquentia corporis* wieder entdeckt werden. Bühler argumentiert im Geiste des ungarischen Filmtheoretikers Béla Balász, der 1924 in seinen Buch *Der sichtbare Mensch* bemerkt hatte, die Erfindung der Buchdruckerkunst habe in den vergangenen Jahrhunderten »das Gesicht des Menschen unleserlich gemacht«, so daß die Semiotik der Körpersprache in Vergessenheit geraten sei. »Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wende zum Visuellen [...] zu geben. Sie heißt Kinematograph.«⁵ Folglich beginnt der erste Satz von Bühlers Kapitel über Physiognomik und Pathognomik mit den Worten: »Wenn einer heute ins Kino geht [...]«.⁶

Zwar weiß Bühler sich mit seinem Versuch, eine »Axiomatik der Ausdruckslehre« zu schaffen, in der Tradition der antiken Rhetorik – er beruft sich auf Quintilian als Kronzeuge –, als er sich aber nach einem moderneren Vorläufer umsieht, erblickt er einen, der unter allen herausragt: Johann Jakob Engel. In Engels *Ideen zur Mimik*, dessen erster Band 1785 erscheint, entdeckt Bühler die erste »Aktionstheorie des Ausdrucks«.⁷ Engel habe in den expressiven Gebärden »Handlungsinien« erkannt, sowohl Formen des aktuellen Erlebnisses als auch Anzeichen kommender Handlungen. Diese Entdeckung sei leider in den Händen medizinischer Analytiker des 19. Jahrhunderts verschüttet worden, so daß das 20. Jahrhundert die Modernität seines Ansatzes wieder habe ausgraben müssen. Dieses Verdienst schreibt Bühler Ludwig Klages zu.

Anfang der 1930er Jahre wird Johann Jakob Engel also mit einem Ruck in die Moderne gerissen, wird vom Handlungstheorem Max Webers eingerahmt und dem Medium Film angeschlossen. Dann wird es wieder still um unseren Helden, bis er in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts erneut zu Ehren kommt.

4 Ebd., S. 163.

5 Vgl. Béla Balász: *Der sichtbare Mensch*. Halle 1924, S. 16.

6 Bühler: *Ausdruckstheorie*, S. 15.

7 Ebd., S. 50.

Jetzt figuriert er in der Kulturanthropologie (Bachmann-Medick), und Alexander Košenina rückt ihn ins Zentrum seiner Untersuchung der *eloquentia corporis* des 18. Jahrhunderts. Engel wird im Kontext von Empfindsamkeit, Höfischer Beredsamkeit, Pragmatischer Anthropologie, Medizingeschichte, Wahrnehmungskonzepten der Aufklärung und Schauspielkunst beobachtet. Seine Erkundung des psychophysischen Wechselspiels von Körperzeichen und »inneren Operationen der Seele« werden gebührend gewürdigt – was bleibt noch zu entdecken?

II. Tiefenstrukturen der Psyche sind nur in der Sichtbarkeit ihres Scheinens zu erschließen

Reflexionen der Schauspielkunst, die Bertolt Brecht im 20. Jahrhundert beschrieben hat, sind schon in Engels Lehrbuch der *Mimik* enthalten. Mit dem späteren Dramenschreiber teilt Engel die Vorliebe für *reflektierte* Gebärden, schätzt die »Präzision des Ausdrucks«, die »pünctliche Berechnung aller integralen Teile einer Gebehrde«⁸ und liebt keine ungezügelten, der rationalen Kontrolle entratenden Affektrepräsentationen auf der Bühne.⁹ Folglich verachtet er Schauspieler, die glauben, durch »halsbrechende Künste«, ständiges Stürzen und Fallen, einen besonderen Eindruck des Authentischen zu erzielen (59).

Engels Abwehr der Zeichensprache der eruptiven Echtheit, seine klassizistische Liebe zum Indirekten, werden es später dem neusachlichen Bühler erleichtern, im Spätaufklärer einen Gleichgesinnten zu entdecken. Denn Bühler schreibt seine Ausdruckstheorie unter dem Eindruck des nachexpressionistischen Films, der die Ökonomie der sparsamen mimischen Bewegungen und verhaltenen Gesten zu kultivieren beginnt.

Wie Diderot (und später Kleist und Nietzsche) sind Engel die Paradoxien der Schauspielkunst vertraut: die Wahrheit der Gebärde kann nur durch eine »höchst mögliche Täuschung« erzeugt werden, muß aber als »unschuldig«

8 Die *Mimik* wird im folgenden im fortlaufenden Text zitiert nach: Johann Jakob Engel: *Mimik*. Erster Theil. In: J. J. Engels Schriften. Siebenter Band. Berlin 1804. Nachdr. Frankfurt am Main 1971, S. 77.

9 Vgl. Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1995, S. 162.

erscheinen, wenn sie wirken soll. Die Lage wird kompliziert, wenn der Schauspieler eine authentische Darstellung eines »geheuchelten Affectes« geben soll. Engels Ratschlag: dann sollte er wie ein schlechter Schauspieler agieren, weil er der Lüge »einen täuschenden Firniß von Wahrheit« (364) geben muß.

Im Gegensatz zur Innenschau des Pietismus und der Psychologie der Empfindsamkeit empfiehlt Engel eine behavioristische Art der Wahrnehmung. Er setzt auf Sichtbarkeit der Seelensemiotik. Die »Natur der Seele« kennen wir nur aufgrund ihrer körperlichen Äußerungen (27 f.). Um Triebfedern der Charaktere zu erkennen, müssen wir die Außenfläche ihrer Bewegungsabläufe »wie sie scheinen« (123) beobachten. Engels Absage an die Metaphysik der Psyche klingt lapidar, wenn er bekennt, er nehme die »Dinge wie sie scheinen, ohne daß ich grübelte wie sie sind« (123). Die Konzentration auf die Sichtbarkeit der Gesten im Handlungsraum sagt mehr über die Charaktere aus und ist reicher an Empirie als die Spekulationen der Introspektion. Bühler wird diesen Ansatz später radikalisieren, wenn er bemerkt, am sichtbaren Ausdruck lasse sich mehr ablesen als der Ausdrückende selbst erlebe.¹⁰

Engel hat eine Vorliebe für Gesten, die vom Blickwinkel der pathetischen Expression so sparsam sind, daß sie geradezu als unwahrscheinlich gelten. So lobt er mit Lessing eine Schauspielerin in einer Sterbeszene, weil die empirische Beobachtung des Sterbens sie mit unspektakulären Gesten versorgt hat, die durch die Pathosformeln des Theaters unsichtbar geworden waren:

Hätte sich die Schauspielerin, die *Lessing* wegen ihrer Vorstellung der *Sara* lobt, nie an einem Sterbebette befunden; so würde vielleicht ihrem Spiel einer der feinsten, glücklichsten Züge gefehlt haben, den ich lieber mit Lessings, als meinen eigenen Worten beschreibe. »Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sich die Schauspielerin auf die glücklichste Art zu Nutze: in dem Augenblick da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Arms, ein gelinder Spasmus; sie kniff den Rock, der um ein Weniges erhoben ward und so gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne.« (54 f.)

Diese Darstellung des Sterbens hat Engels zufolge den Vorteil, den Zuschauer nicht durch »zu viel Natur« aus der Illusion zu reißen.

10 Bühler: Ausdruckstheorie, S. 49.

III. Körperhaltungen bei maßvollen und exzessiven Leidenschaften

An Beobachtungen der Neuen Phänomenologie erinnern Engels Beobachtungen der Kopplung von Stimmungslagen und Körperhaltungen. So untersucht er z. B. die Differenzen der Zeichen der Ehrerbietung in verschiedenen Kulturen. Trotz extremer Unterschiede zwischen der Entblößung des Hauptes und dem Verhüllen des Antlitzes beobachtet er auf der Oberfläche der Bewegung einen gemeinsamen Grundmechanismus: er erblickt darin nur Varianten der »Verkürzung des Körpers« (40).

Ähnlich frappierend seine Beobachtungen der Gesten der »Affecte der Begierde«. Dem Horchen, der Neugierde und Sehnsucht – kurz allen »untersuchenden Begierden« (178) – ist die »schiefe Lage des Körpers« gemeinsam (187).

Nähert sich die Begierde dem Gegenstande, es sei nun um ihn zu besitzen, oder ihn anzugreifen; so liegt Haupt und Brust und überhaupt der ganze obere Körper vor: nicht nur, weil die Füße alsdann um so schneller nacheilen können, sondern auch, weil der Mensch jene Theile am leichtesten in Bewegung setzt, und also mit ihnen seinen Trieb zuerst zu befriedigen strebt. Fährt der Abscheu, die Furcht, vor dem Gegenstande zurück; so beugt sich der obere Körper rückwärts über, ehe sich noch die Füße in volle Bewegung gesetzt haben. Bei starken, plötzlichen Affecten geschieht dieses oft mit solcher Hitze und Übereilung, daß der Mensch aus dem Gleichgewicht kömmt, und, wo nicht fällt, wenigstens stolpert. [...] Eben so wird die heftige Furcht nicht erst den Körper wenden, eh sie zurücktritt; in gerader Linie wird der Fuß hinten ausgreifen, und oft mehrere Schritte hinter einander in der nehmlichen Richtung zurücktaumeln: besonders dann, wann der Mensch den gefürchteten Gegenstand gern im Auge behalten will, um die ganze Gefahr zu ermessen und nach Beschaffenheit der Umstände die Richtung der Flucht zu verändern. (187–190)

Ein Mensch mit heftiger Begierde wird immer die »kürzeste Linie« einschlagen, seine Augen unverwandt auf den Gegenstand seiner Vereinigungslust heften und sich, statt die Hindernisse gefahrlos zu umgehen, lieber »mit vorgestemmtem Ellbogen, durch den dichtesten Haufen« durcharbeiten. Engel entwirft Szenarien, die Kafka später in Endlosschleifen wiederholen wird: Ein Mensch mit heftiger Begierde wird obsessiv von Hindernissen angezogen. Hindernisse sind geradezu ein Beweis dafür, daß der verstellte Weg auch der kürzeste ist. Stocken, Stolpern, unschlüssiges Verharren – darin ähnelt der Bewegungsablauf der »untersuchenden Gebärde« merkwürdigerweise der der Furcht, wenn der Mensch den gefürchteten Gegenstand im Auge behalten will.

Er wird den Körper im ersten Moment nicht wenden wollen, um die Absichten des Angreifers zu erraten. Sein Fuß wird nach hinten ausgreifen und sich Sekunden später im Rückzug herumzudrehen versuchen: eine Gleichzeitigkeit des motorischen Manövers zwischen vorwärts gerichteter Taxierung des Feindes und Sondierung der Fluchtmöglichkeit, die Straucheln wahrscheinlich macht.

Bei dieser Gelegenheit flicht Engel eine Bemerkung ein, in der wir daran erinnert werden, wie sehr die Umstände des bürgerlichen Bühnenspiels des 18. Jahrhunderts noch an Kostüme des Hofzeremoniells gebunden sind:

Fehler hiegegen begehen sehr oft unsre Schauspielerinnen, weil die lange Schleppe ihrer Kleider sie bei dem geringsten Zurücktretten in Gefahr setzt, auf die für Frauenzimmer unanständigste Art zu fallen. Indeß überrascht sie zuweilen das wahre Gefühl der auszudrückenden Leidenschaft: die Füße gerathen in die Falten des auf dem Boden schwimmenden Gewandes; und dann müssen die Hände, die vielleicht eben eine der schönsten Reden begleiten und unterstützen sollten, sich zu der demüthigen Zofenarbeit bequemen [...] und die Falten wieder in Ordnung bringen. (191 f.)

IV. Das Reflexionstheater der Scham

Einer der eindrucksvollsten Abschnitte der *Mimik* ist der Körpersprache der Scham gewidmet, diesem Zustand, der durch die Erkenntnis der »Herabwürdigung unserer Selbst in der Vorstellung anderer« entsteht. Wenn heute die Soziologie (in der Regel im Anschluß an Jean-Paul Sartres Beobachtungen in *Das Sein und das Nichts*) Scham als »Sanktion für einen Normverstoß« und als Bestandteil von Machtprozessen beschreibt, deren Wirkung daran abzulesen ist, »unter welchen Bedingungen man sich von Scham distanzieren kann«,¹¹ so machen Engels Beobachtungen deutlich, daß der Ausweg der schamimmunisierenden Selbstdistanzierung versperrt ist. Engel zeigt uns hermetisch geschlossene Bewegungsräume der Beschämung. Daraus erlöst auch nicht die Reflexion des Machtprozesses, weil Reflexion der Macht schon integraler Bestandteil der Interaktion des Beschämers mit dem Beschämten ist. Beide wissen Bescheid, das ist das Dilemma des Opfers. Engels Beschreibung der Bewegungsabläufe des Schamtheaters enthüllen diese Machtstruktur:

11 Vgl. Hilge Landwehr: Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls. Tübingen 1999.

So wie die Verachtung, so hat auch die Scham, nach Verschiedenheit der Umstände, ein verschiedenes Spiel: das eine mal z. B. wird sie fliehen, das andre mal Stand halten; nachdem ihr dieses oder jenes zur Bemäntelung der entdeckten Schwachheit dienlicher scheint. [...] Sie müssen es, denke ich, oft und besonders an schwachen, durch ihre Einfalt hülflosen, Köpfen bemerkt haben, daß sie, bei lebhafterer Beschämung, wie zu Bildsäulen erstarren, und weder zu gehn noch zu bleiben wissen. Das höchstunangenehme Gefühl ihrer aufgedeckten Blöße, das durch die Gegenwart des Andren immer unterhalten und geschwellt wird, macht es ihnen äußerst wünschenswert sich zu entfernen; zugleich aber fürchten sie, das nachtheilige Urtheil dadurch anzuerkennen: sie mögten so gerne irgend etwas dagegen vorbringen, wenn sie nur nicht besorgen müßten Übel ärger zu machen, und durch einfältiges Benehmen der Ursache zur Verachtung noch mehr zu geben. Das erhält sie dann unbeweglich in ihrer peinlichen halbverwandten Stellung, deren albernes Ansehen sie wohl empfinden, und im fruchtlosen Suchen nach Hülfsmitteln, an irgend einen Theil ihrer Kleidung zu pflücken und zu zupfen anfangen. Man heiße sie sich entfernen, und man wird sehen, wie sie es nur mit unwillig verweilendem Schritt thun, oder wohl gar, ohne irgend eine eigne Bewegung zu machen, sich stöckisch überall hinschieben lassen, wohin man will. [...]

Eins indessen bleibt dem Beschämten, auch bei dem hartnäckigsten Verlangen sich der Verachtung zu erwehren, unmöglich: er kann in das Auge des Andren keine freien, zuversichtlichen Blicke werfen. Schon, wo er nur noch Verdacht hegt, und in den Mienen des Andren erst spähen will wie er über ihn urtheile, und ob seine Schwachheit ihm wirklich sichtbar geworden: schon da ist sein Auge wie ein scheuer, immer zur Flucht gefaßter Kundschafter, der seine Gefahr, wenn er betreten würde, kennt, und sich weder Muth noch Geschicklichkeit zutraut, ihr zu begegnen. Der Beschämte weiß, wie sichtlich und unverkennbar sich in den Gesichtsmienen überhaupt, und vorzüglich im Auge, das eigene Bewußtseyn ausdrückt; er mögte das seinige so äußerst ungern verrathen: und so muß er Gesicht und Auge vor jedem Blick des Andren zu verwahren, muß seine eigenen Blicke, deren anziehende Kraft er fühlt, so viel möglich zurückzuhalten suchen. Ist die entdeckte Schwachheit zu sichtbar, das Urtheil des Andren zu sehr außer Zweifel gesetzt: so heftet sich nun plötzlich der Blick gegen den Boden, und das Verlangen nach Rechtfertigung hat nun nicht mehr die Kraft, ihn wieder bis zum Gesichte des Andren, am wenigsten bis zu seinem Auge, hinaufzuheben; denn wie groß auch immer dieses Verlangen sei: so ist doch die Furcht, sich ganz zu verrathen, noch größer, und vollends ist der Abscheu unüberwindlich, von den Gedanken und Empfindungen des Andren die ganze schnelle vollständige Kenntniß zu erlangen, die sein Mienenspiel so sicher gewähren würde. Man mag in ein Gesicht, worin man sich seine Mängel so unverkennbar vorgehalten glaubt, in ein Auge, worin man seine eigene Gestalt unter so ungünstigen Umständen nicht nur deutlich abgebildet, sondern zugleich von dem Andren so unmittelbar erkannt sehen würde, noch weit weniger einen Blick thun,

als das eitle aber häßliche Mädchen, in einen Spiegel. Nichts ist daher auch dem völlig Beschämten empfindlicher, als wenn man sein Auge ausdrücklich sucht; er drückt das Gesicht, so viel er kann, gegen den Busen, steift den Nacken gegen jede Bemühung ihm den Kopf in die Höhe zu heben, und verwendet entweder oder versteckt auch den scheuen lichtleeren Blick hinter dem Liede. – Alle diese Bemerkungen überzeugen uns, wie vollkommen wahr der Ausspruch des *Aristoteles* sei: die Scham ist im Auge. [...]

Denn nicht das will man wissen: ob und wie durch den Mechanismus des Körpers Erblassen und Erröthen möglich sei? sondern: warum dieser Mechanismus bei den Leidenschaften ins Spiel gerathe, und bei der einen so, bei der andern anders ins Spiel gerathe? (320–328)

Es sei schwer, seufzt Engel im Anschluß an die Beschreibung von Errötungsszenen, bei der »Dunkelheit der Materie« einen klaren Kopf zu behalten. Aber die »Dunkelheit« liegt für ihn nicht im Keller der Psyche, sondern in unergründlich physiologischen Determinanten und den schwer nachzuvollziehenden Komplikationen der Bewegungsabläufe, sie liegt auf der Oberfläche der Machtprozesse, die sich in Körperzeichen der Beschämungssituation konkretisieren.

Inzwischen verfügen wir über eine *Soziologie der Scham* von Sighard Neckel, der die Rolle der Scham bei der symbolischen Reproduktion von Ungleichheit untersucht hat.¹² Hilge Landwehr beobachtete die Scham im Lichte der Neuen Phänomenologie, Léon Wurmser lehrte uns, die *Masken der Scham* psychoanalytisch zu deuten, Michel Foucault zeigte, in welche Machtstruktur sie eingelassen ist, und Hans-Thies Lehmann wies auf die Modernität des *Welttheaters der Scham* im 20. Jahrhunderts hin.¹³ Das Szenarium der Körpersprache der Scham wurde von Engel so beschrieben, daß seine Schrift aus dem Ende des 18. Jahrhunderts transparent für diese Felder des Wissens im 20. Jahrhundert geblieben ist. Nur scheint er nicht den Optimismus zu teilen, daß uns eine wissenschaftliche Erklärung des Phänomens dagegen schützen könne, selbst in die »Dunkelheit« der Beschämungen einbezogen zu werden.

12 Sighard Neckel: Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit. Frankfurt am Main 1991.

13 Hans-Thies Lehmann: Das Welttheater der Scham. In: Merkur 45 (1991), Heft 10.

V. Die Ferne der Nähe

Wenn ich die Aktualität einiger Beobachtungen von Engels Ausdruckslehre betont habe, so wollte ich eine Weile den historischen Rahmen vergessen lassen, in dem er sein Konzept der *Mimik* entwickelt. Aber was heißt schon im Blick auf historische Entfernungen Nähe, was Distanz? Wenn ich Engels *Mimik* lese, trennen mich doch nur ca. dreißig Zentimeter vom Text. Seine Orthographie erinnert mich an die Serie von Rechtschreibereformen, die den Text von den Regeln des neuen Duden unterscheiden. Die Rede von der »Seele« und den »Mechanismen des Körpers« zeigt, daß seine Vorstellungen von Anthropologie aus einem anderen Archiv stammen. Sein Pochen auf authentische Darstellungen zeigt, wie sehr er sich noch gegen die »Hofberedsamkeit«, gegen die Kunst der Verstellung an den Höfen, an deren Virtuosität er sich durchaus messen will, abgrenzen muß. Engel findet wie Rousseau den Ausdruck elementarer Leidenschaft nur beim Wilden, beim Landmann und beim Kind. Es ist begreiflicherweise nicht leicht, das Handwerk der natürlichen Eleganz der Verstellung von den Hofleuten zu lernen und gleichzeitig das Ideal bürgerlicher Aufrichtigkeit darzustellen, wenn der Ausdruck wahrer Leidenschaft dem Bürger ohnehin nicht erreichbar ist. Aus dieser verwickelten Lage ergeben sich einige der Paradoxien der Schauspielkunst, die er uns vorführt.

Engels Beobachtungen führen die Selbstgewißheit des Subjekts immer wieder in riskante Zonen. Einerseits überläßt er sich der Sicherheit der Empfindung, daß die Seele »über alle Muskeln des Körpers Gewalt habe« (70), andererseits weiß er um die Grenze der Beeinflussung der Körpersprache durch den Willen: »unter den physiologischen Geberden giebt es viele, die dem freien Willen der Seele schlechterdings nicht gehorchen« (116). Darum will er »alle Geberden soviel nur möglich aus der dunkleren Gegend der physiologischen in die hellere der absichtlicheren herüberziehen« (220). Ein Körperzeichen wie »das Erröthen«, das nie durch »kalten Vorsatz« bewirkt werden kann (227), muß ihm rätselhaft bleiben.

Seine aufklärerische Konzentration auf die willkürlichen und reflektierten Gesten und die bewußte Ausblendung ihrer dunklen Determinanten zeigt, wie scharf sein Bewußtsein von der Reichweite des Lichts der klassischen Aufklärung war. Er kennt die Momente des Verlusts der Autonomie, Zustände, in denen »das ganze Nervensystem in Unruh« gerät und die Seele äußert »tumultuarisch« handelt. Er weist auf die Möglichkeit hin, daß Handlungen nur noch aus Verkettungen von Körperreflexen bestehen und alles aus dem

Ruder des Verstandes läuft: das »Spiel der einmal angestoßenen Maschine« kann unheimliche Folgen haben (250). Heinrich von Kleist wird die Verkettungen wenig später vorführen. Die Literatur der Romantik wird sie in Szenarien des Schreckens überleiten.

Die Spätaufklärung macht einen letzten Patrouillengang am Rand der »dunkleren Gegend«. Ihre Ausgrenzungen mußten im 19. Jahrhundert Wissenschaften auf den Plan rufen, die das bewußt Ausgegrenzte, z. B. die physiologischen Determinanten des Ausdrucks, so sehr in den Brennpunkt des Interesses rückten, daß darüber Engels große Entdeckungen des Ausdrucks als *Handlungsinitie* in Vergessenheit geriet.