

Zwischen Kinästhetik und Kommunikation: Ausdruck als Grenzphänomen in Theorie und Praxis von Wissenschaften und Künsten seit dem 19. Jahrhundert

ERIK PORATH UND TOBIAS ROBERT KLEIN

Ausdrucksphänomene werden einerseits zwischen Körperlichkeit und Bewegung und andererseits zwischen Sprachlichkeit und Kommunikation angesiedelt. Allerdings lässt sich Ausdruck weder über die sicht- oder spürbare Bewegung noch über die semantischen Zuschreibungen mittels Sprache und Kultur vollständig erschließen – während er sich zugleich keineswegs unabhängig von diesen Sphären zeigt. Selbst das thematisierte »Ausdruckslose«, »Gestaltlose«¹ oder »Undeutliche« erscheint vor dem Hintergrund und mit Bezugnahme auf Formen der Artikulation, der Differenzierung und Prägnanz, ohne selbst mit diesen identifizierbar zu sein. Noch Richard Wagner attestiert in seinem theoretischen Hauptwerk *Oper und Drama* (1851) (unmenschlich) »hämmernder« Klaviermusik oder dem von gestisch-musikalischen Zusammenhängen abstrahierenden »Wortreim« der Sprache eben jene »Ausdruckslosigkeit«, die er zugleich in der abgestumpften »bürgerlichen Gesellschaft« beklagt², während Walter Benjamin bereits das »Unbestimmte, Mystifizierende« und mithin unübersetzbare des (gestischen) Ausdrucks herausstellt.³ Für den philosophierenden Ästhetiker

¹ Robert Musil formuliert ein »Theorem der Gestaltlosigkeit« in: »Der deutsche Mensch als Symptom« (1923), in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Adolf Frisé, Bd. 8: *Essays und Reden*, Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1978, S. 1353–1400, hier S. 1368–1371. Den Begriff des »Ausdruckslosen« beschreibt Walter Benjamin in seinem Essay zu »Goethes Wahlverwandtschaften«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1/1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974, S. 181, zunächst als ästhetisches Analogon der als »gegenrhythmische Unterbrechung« der Dichtung von außen her ins Wort fallenden Hölderlinschen Zäsur. Vgl. auch Sigrid Weigel: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München (Fink) 2004, S. 125 f.

² Richard Wagner: *Oper und Drama*, hg. v. Klaus Kropfingher, Stuttgart (Reclam) 1984, S. 130 f., 184, 258.

³ »Dieses Gebiet der Geste ist ein Grenzbezirk auch darum, weil das Unbestimmte, Mystifizierende, das jedem Dialekte hin nun wieder eignet, hier leicht die Oberhand bekommt und dann am Ende den Ausdruck nicht nur unübersetzbar, sondern undeutbar macht.« Walter Benjamin: »»Wat hier jelacht wird, det lache ick«« (1929), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4/1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972, S. 537–542, hier S. 540; vgl. hierzu

Theodor W. Adorno führt Ausdruck als »ein Interferenzphänomen« (»Funktion der Verfahrungsweise nicht weniger als mimetisch«) zur »Aporie« (d. h. zu einer »Spannung von Ausdruck und Objektivierung«, »nicht in Identität sich aus[zu]gleich[en]«): So ist nicht »generell darüber zu urteilen, ob einer, der mit allem Ausdruck tabula rasa macht, Lautsprecher verdinglichten Bewußtseins ist oder der sprachlose, ausdruckslose Ausdruck, der jenes denunziert. Authentische Kunst kennt den Ausdruck des Ausdruckslosen, Weinen, dem die Tränen fehlen.« Deshalb ist »Dissonanz [...] soviel wie Ausdruck« – und »Seligkeit wäre ausdruckslos.«⁴ Dem phänomenologisch inspirierten Kunsthistoriker Gottfried Boehm schließlich rückt »Inexplizites« bei der Entfaltung der »ikonischen Differenz« in den Blick: »Es versteht sich, daß der Übergang von der Sukzession zur Simultaneität überhaupt nur offen bleibt, wenn das ausdrücklich und thematisch wahrgenommene Einzelelement an Unausdrückliches grenzt. Nur Unausdrückliches, das ›Ausdruckslose‹, die ›Nicht-Figur‹ gestatten den Aufbau einer Simultaneität. Wer jedes Element für sich als einzelnes behandeln würde, um es in den Focus der Aufmerksamkeit zu rücken, käme zur Abfolge vieler isolierter Elemente, aber nie zur Simultanerfahrung.«⁵

Versucht man also einen Ausdruck als distinktes Phänomen zu erfassen, gar zu vermessen, dann bewegt man sich unvermeidlicherweise schon in einer Skala von mehr oder weniger klar definierten Äußerungen bis hin zu bloßen Andeutungen, kaum wahrnehmbaren Signalen und verlöschenden Spuren. Inwieweit können also körperliche Vollzüge und Reaktionen wie z. B. Reflexe mit Kategorien des Ausdrucks in Verbindung gebracht werden? Wann sind sie Gesten? Wann Sprache? Wenn Ausdruck sogar in der Sphäre jenseits subjektiver Intention aufgefunden wird, wenn *Ausdruck ohne Kundgabe* (Max Scheler)⁶ auskommen kann,

Winfried Menninghaus: »Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Metamorphosen der Bilderlosigkeit«, in: Ingrid u. Konrad Scheurmann (Hg.): *Für Walter Benjamin. Dokumente, Essays und ein Entwurf*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1992, S. 170–182.

⁴ Alle Zitate aus: Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. a., Bd. 7, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972, S. 168–179, insbes. S. 168 f., 174 f., 179.

⁵ Gottfried Boehm: »Bildsinn und Sinnesorgane«, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 18/19 (1980), S. 118–132, hier S. 131.

⁶ Scheler nennt Ausdruck »ein *Urphänomen* des Lebens – keineswegs, wie Darwin meinte, ein Inbegriff atavistischer Zweckhandlungen. Was [...] der Pflanze ganz fehlt, das sind die Kundgabefunktionen, die wir bei allen Tieren finden«. »Jedoch findet sich bereits im pflanzlichen Dasein das *Urphänomen* des *Ausdrucks*, eine gewisse Physiognomik ihrer Innenzustände, der Zuständlichkeiten des Gefühlsdrangs als des Innenseins ihres Lebens, wie matt, kraftvoll, üppig, arm.« Max Scheler: *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1927), München (Nymphenburger Verlagshandlung) 1947, S. 14 f.

dann eröffnen sich zudem Übergänge zur Ästhetik des Absichtslosen, des Transhumanen und der Natur.

Die Gegenständlichkeit des Ausdrucks, ja die Ausdruckshaftigkeit – weder durchgängig noch im ganzen – unserer phänomenalen Welt und der Dinge in ihr, lässt sich nicht allein aus der projektiven Zuschreibung von subjektiven, erlebnishaften, individuellen Ausdruckswerten zu einer Welt der Objekte erklären, die an sich für ausdrucksfrei gehaltenen wird. Tatsächlich gibt es Ausdrucksqualitäten, die sich mit dem Stoff, aus dem die Welt besteht, den Formen im allgemeinen, den spezifischen Gestaltungen und Situationen im besonderen auf unabstreifbare Weise verbunden zeigen. Architektonische Gebäude ebenso wie tektonische Formationen, musikalische Kompositionen wie auch das Meeresrauschen sind je schon in ihrer Ausdruckshaftigkeit bestimmt, ohne die sie nicht die Erscheinung bildeten, die sie eben für uns sind. Ausdrucksphänomene erweisen sich als mehr als bloß kontingente, singuläre, gleichgültige Ereignisse, ohne deswegen einen rein objektiven, unveränderlichen und unantastbaren Status beanspruchen zu können.

Aber auch der wohlmeinende humanwissenschaftliche Geist kommt über eine Behauptbarkeit im Modus des Als-ob nicht hinaus. Die Unabstreifbarkeit von Ausdrucksqualitäten in der Erfahrung lässt sich nicht in objektive Gegebenheiten ummünzen, die sich jenseits subjektiver Gegebenheitsweisen ansiedeln könnten. Nur unter Vorbehalt, nämlich der Subjektvergessenheit, lassen sich die Ausdrucksqualitäten von kulturellen und natürlichen Phänomenen als rein gegenständliche Eigenschaften bezeichnen. Ohne den Bezug zu einem Beobachter oder Teilnehmer, dem *etwas als Ausdruck von etwas* erscheint, kann keine Thematisierung der Ausdrucksproblematik auskommen. Dass eine solche Ausdrucksqualität nicht nur kulturtechnischen Artefakten zugeschrieben werden kann (da sie entweder auf die individuelle oder kollektive Leistung ihrer Urheber hin vermittelt erscheinen), sondern selbst Vorgängen und Gegenständen in der Natur, die sich – wenigstens dem heutigen naturwissenschaftlich gesonnenen Atheismus entsprechend – niemandem, nicht einmal mehr Gott als dem Urheber von allem verdanken, sondern aus reinen Zufallsfolgen hervorgegangen sein können, deutet an, in welcher Lage sich eine ausdruckstheoretische Debatte heute befindet: Die Unabweisbarkeit ausdruckshafter Kategorien und ausdruckstheoretischer Argumente in der Bewältigung von Erfahrung überhaupt deutet auf eine Nötigung im Selbstverständnis menschlicher Subjekte hin, die zugleich die Verlegenheit markiert, nicht recht sagen zu können, wie weit der Anspruch ausdruckstheoretischer Betrachtungen reichen kann. Nirgends ist verbürgt, dass sich die Welt als dem Menschen zugewandt

und erschließbar erweist⁷; dass der verspürte Ausdruck in das Register von Kommunikation, von Mitteilung und Adressierung hineinpasst. Ausdruck imponiert als ein unabhängiges, zumindest eigenartiges Phänomen, das sich dem Subjekt aufdrängen kann, ohne dass dieses weiß, wie ihm geschieht.

Mithin kann sich Ausdruck von der physiologischen Reaktion oder der starken Emotion, die mit ihm einhergehen, durchaus emanzipieren, ebenso wie von der konkreten Situation seines Entstehens, dem geschichtlich bestimmten *hic et nunc*. Ausdrucksphänomene sind transpositionsfähig: Sie unterliegen als Element einer Übertragungskette in sozial-mobiler, geschichtlich-transitorischer, medientranspositiver und kulturüberschreitender Hinsicht einer fortgesetzten Veränderung ihrer Motivation und Interpretation. Deshalb verbindet sich, trotz aller Wiederholbarkeit, Vermittlung und Erlernbarkeit, mit dem Auftauchen von Ausdruck immer auch die Möglichkeit der Variation, des Verfehlens und der Überraschung. Alles Ausdruckshafte bedarf des Rekurses auf einen Beobachter respektive Interaktionspartner, ohne den es sich als solches nicht zur Geltung bringen könnte. Es ist nicht einfach eine objektive Größe, die keinen Adressaten benötigt und sich mit den Mitteln der Gegenstandsbestimmung allein feststellen ließe, sondern appelliert an ein Subjekt, es zu deuten und auf es zu reagieren. Ausdrucksphänomene ringen um Aufmerksamkeit und bedürfen dazu tendenziell der Überschreitung des je schon Ausgedrückten. Sie fordern zu einer Antwort auf, ohne dass je schon ausgemacht wäre, dass es sich bei ihnen um einen absichtlichen, intentionalen Impuls handelt. Gleichwohl können sie als spezifische Reaktion selbst schon als mehr oder weniger adäquate »Antwort auf eine Situation« (Plessner)⁸ aufgefasst werden, ohne dass damit weitere Reaktionen ihrerseits bereits festgelegt wären.

Aus dieser Doppelstellung zwischen Natur und Kultur und den sich daraus ergebenden Spielräumen ist eine kulturgeschichtliche und eine naturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ausdrucksphänomenen hervorgegangen, wobei letztere sich im wesentlichen wiederum auf zwei Stränge aufteilen lässt, einen physiologischen und einen evolutio-nstheoretischen. Während ersterer stark von der deutschen, im Gefolge

⁷ »Wir müssen uns nicht einbilden, daß uns die Welt ein lesbares Gesicht zuwendet, welches wir nur zu entziffern haben. Die Welt ist kein Komplize unserer Erkenntnis. Es gibt keine prädiskursive Vorsehung, welche uns die Welt geneigt macht.« Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France (2. Dezember 1970)*, Frankfurt a. M. (Fischer Tb) 1991, S. 36.

⁸ Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (1941), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1982, S. 201–387, hier S. 273–275.

von Wilhelm Wundt entwickelten physiologischen Psychologie, zudem von der russischen, von Ivan Sečenov, Vladimir Bechterev und Ivan Pavlov geprägten Reflexologie⁹ bestimmt ist, aber auch eigenständige französische (s. u.) und angelsächsische Traditionen aufweist, steht das Entwicklungsdenken in internationaler Perspektive gänzlich im Zeichen Darwins.

Ausdruck im Experiment

Giorgio Agamben hat in seinen »Noten zur Geste«¹⁰ die aufschlussreiche Bemerkung gemacht, die bürgerliche Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts habe ihre Gesten genau in dem Moment verloren, in dem sie sich ihnen intensiv, d. h. wissenschaftlich zuwendete. Agamben bezieht sich dabei zum einen auf die experimentelle Elektrophysiologie des mimischen Gefühlsausdrucks, wie sie der französische Mediziner und Physiologe Guillaume Duchenne de Boulogne seit den 1830er Jahren betrieben hat, und zum anderen auf den Neurologen und Rechtsmediziner Georges Gilles de la Tourette, Charcots Lieblingsschüler und Hausarzt, der ab 1884 eine Studie an neun Patienten mit kompensiven Tics begann, worin eine bestimmte Gruppe von Verhaltensstörungen im Körperausdruck psychiatrischer Patienten zu dem heute nach ihm benannten Tourette-Syndrom zusammengefasst ist.

Agamben hebt dabei die Rolle der neuen Medientechnologien Fotografie und Film hervor, die erst die systematische, serielle Erfassung des Ausdrucksspektrums bis hin zu minimalen, subliminalen Differenzierungen in zeitlicher und räumlicher Hinsicht ermöglicht habe. Den Aufzeichnungsapparaturen sind jedoch schon in systematischer Weise die Einschreibungs-techniken vorgeschaltet, die sich in den Experimentalanordnungen der physiologischen und psychologischen Laboratorien spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisen lassen.¹¹ Emotionale Ausbrüche, körperliche Bewegungen und physiologische Prozesse wie das plötzlich mit Bedeutung überzogene Röcheln, Hauchen und Einziehen der Luft werden seit dem 19. Jahrhundert durch die Beobachtung von Puls, Muskelbewegung und Atem quantifizierbar. Zur

⁹ Vgl. hierzu Barbara Wurm: »Streng genommen reflexartig: Ivan Michajlovič Sečenov und die Gründungsmythen des »russischen Reflex-Imperiums«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte. Organ der Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte*, 32 (2009) 1, S. 14–35.

¹⁰ Giorgio Agamben: »Noten zur Geste«, in: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, übers. v. Sabine Schulz, Zürich/Berlin (diaphanes) 2006, S. 53–62.

¹¹ Hans-Jörg Rheinberger/Michael Hagner (Hg.): *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin (Akademie) 1993.

wissenschaftlichen Vermessung des nicht mehr heiligen Geistes ersinnt man ausgefeilte Apparaturen wie Mareys Schreibkapsel, Wethlos Atemvolumenmesser und verschiedene Pneumographen. Ein solches Gerät aus dem Jahre 1914 zielt – gleichsam als Vorwegnahme des überaus populär gewordenen »Bio-Feedbacks« – auf die Korrektur von Obsessionen und körperlichen Fehlfunktionen durch Selbstbeobachtung des Patienten: Indem die Atmungsfrequenz mittels eines zwischen einer Befestigungs- und Hebepunkt-Platte befindlichen Diaphragma-Systems festgehalten wird, kann sie zugleich durch den über einen Brustriemen nebst Gummischlauch mit der Versuchsperson verbundenen Schreibstift der Maschine aufgezeichnet werden.¹² Freilich ließ sich das besonders interessierende Inspirium (med. für Einatmungsphase) vorläufig weder durch Palpation – die ärztliche Untersuchung des Körpers durch Betasten – noch durch introspektive Messung oder den Einsatz des Pneumographen befriedigend bestimmen. Die peripher vernehmbaren oder messbaren Phänomene konnten also nicht als mehr oder weniger direkte Indikatoren für innerorganische, gar psychische Veränderungen herangezogen werden: Noch in diesen Versuchen seiner Vermessung widersetzt sich ein gleichsam esoterischer Rest jenes Odems, der in den Hochkulturen Indiens und Ägyptens, der stoischen Schule der Pneumatiker und der mittelalterlichen Verbindung von Atem und Seele sein religiöses und kulturgeschichtliches Prestige akkumulierte, seiner vollständigen apparativen Objektivierung.

Was sich also in den Aufschreibungen niederschlägt, ist alles andere als Natur an sich oder die Seele als solche, sondern eine unter Testbedingungen stehende Natur respektive die Seele einer Experimentalanordnung. Die dabei herauspräparierten Gesetzmäßigkeiten setzen einerseits die Ausdrucksqualität im Verhalten von Versuchspersonen zurück, indem sie sie als Mechanismen ohne autonomes Subjekt decouvrieren, treiben andererseits den Ausdruck hervor bzw. über das bekannte Maß hinaus in Bereiche, die nie zuvor der Beobachtung zugänglich waren. Natur, oder besser: der Untersuchungsgegenstand, und (Experimental-)Technologie sind also aufeinander bezogen, insofern ihre jeweilige Bestimmung nur im wechselseitigen Rekurs aufeinander gewonnen werden kann. Deutlich wird dies z. B. in zahlreichen Arbeiten der Musikpsychologie, die sich gegenwärtig sowohl mit der neurobiologischen

¹² Alwyn Knauer/William J. M. A. Maloney: »The Pneumograph. A New Instrument for Recording Respiratory Movement Graphically«, in: *Journal of Nervous & Mental Disease*, 41 (1914), S. 567–574.

Fundierung akustisch-emotionaler Prozesse¹³ als auch mit deren durch Parameter wie Gestik, Timbre und Bewegung gesteuerter¹⁴ audiovisuellen Übermittlung befassen. So untersuchten Juslin, Friberg und Dahl die Möglichkeiten und Grenzen der (intentionalen) Übertragung von Emotionen der Interpreten auf die Zuhörer einer Musikaufführung¹⁵, während Repp et al. den Zusammenhang zwischen gefühlsbetonter Musikperzeption und dem Konzept der »emotionalen Intelligenz«¹⁶ sowie Scherer und Zentner die Fähigkeit zur Induktion von Emotionen in Relation zu Faktoren wie Struktur, Kontext und Mitteln der Darbietung diskutieren.¹⁷ Gerade aber weil sich das diskursive Epizentrum der Affekt- und Ausdruckstheorie seit dem 19. Jahrhundert von den Poetiken, Kompositions- und Vortragslehren in die Sphäre der Kognitionspsychologie verlagert hat, profitiert mittelbar auch das in diesem Band nur gestreifte Gebiet der musikbezogenen Emotionsforschung von der begriffs-, ideen-, und wissen(schaft)s geschichtlichen Kontextualisierung ihres methodischen Umfelds. Mit Ansätzen wie Gustav Theodor Fechners Konzept einer direkten Verbindung des Gefühlsgehalts der Musik zu den realen Stimmungen des Hörers, aber auch den (musikalischen) Gefühlskonzeptionen der Gestalt- und Ganzheitspsychologie und last but not least der zunehmenden Szientifizierung der musikalischen Emotionsforschung bei Carl Seashore und Caroll C. Pratt fallen wichtige Grundlagen dieses pars pro toto skizzierten Forschungsfelds mit dem in zahlreichen weiteren Beiträgen dieses Bandes thematisierten Kairos des Ausdrucksbegriffs zwischen 1850 und 1930 zusammen.

¹³ Patrik N. Juslin/Daniel Västfjälla: »Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms«, in: *Behavioral and Brain Sciences*, 31 (2008), S. 559–575.

¹⁴ Vgl. zu aktuellen Tendenzen der Forschung Manfred Nusseck/Marcelo M. Wanderley: »Music and Motion – How Music-Related Ancillary Body Movements Contribute to the Experience of Music«, in: *Music Perception*, 26 (2009) 4, S. 335; William Forde Thompson/Phil Graham/Frank A. Russo: »Seeing Music Performance: Visual Influences on Perception and Experience«, in: *Semiotica*, 156 (2005), S. 203–227; William F. Thompson/Frank A. Russo/Lena Quinto, »Audio-Visual Integration of Emotional Cues in Song«, in: *Cognition & Emotion*, 22 (2008), S. 1457–1470; Michael Schutz/Scott Lipscomb: »Hearing Gestures, Seeing Music: Vision Influences Perceived Tone Duration«, in: *Perception*, 36 (2007), S. 888–897.

¹⁵ Vgl. Alf Gabriëlsson/Patrik N. Juslin: »Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience«, in: *Psychology of Music*, 24 (1996), S. 68–91; Patrik N. Juslin: »Communicating Emotion in Music Performance: A Review and a Theoretical Framework«, in: Patrik N. Juslin/John A. Sloboda (Hg.): *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford (Oxford University Press) 2001, S. 309–337.

¹⁶ Joel E. Reinicow/Peter Salovey/Bruno H. Repp: »Is Recognition of Emotion in Music Performance an Aspect of Emotional Intelligence?«, in: *Music Perception*, 22 (2004), S. 145–158.

¹⁷ Vgl. Klaus R. Scherer/Marcel Zentner: »Emotional Effects of Music: Production Rules«, in: Juslin/Sloboda: *Music and Emotion* (Anm. 15), S. 361–392.

Doppelstellung des Ausdrucks

Die Doppelstellung von Ausdrucksphänomenen zwischen natürlicher Erscheinung und kulturtechnologischer Modellierung zeigt sich an unterschiedlichen Schauplätzen im Verlauf des 20. Jahrhunderts. An Begriff und Phänomen des Reflexes ließe sich in Bezug auf Fragen des Ausdrucks zeigen, dass gerade aus einer Parallelität des Divergenten eine relative Stabilität in der Thematisierung gewonnen werden kann: Reflexe sind einerseits somatische Vorgänge jenseits subjektiver, bewusster Kontrolle, bilden jedoch entweder das Modell oder den Ausgangspunkt, gar die Grundlage aller höheren geistigen Funktionen.¹⁸ So wie Sigmund Freud den »psychischen Apparat« nach dem Modell des Reflexbogens entworfen hat¹⁹, dient jener zugleich als ein Spannungsregulationsapparat *und* als Bedeutungsgenerator. Das Träumen, das einerseits einer besonderen Verarbeitungsprozedur des Nervensystems mit der grundsätzlichen Tendenz zum energetischen Spannungsabbau unterliegt (Lust-Unlustprinzip), sich andererseits aber einer Übersetzungs- und Verknüpfungsarbeit verdankt, die eigenen Regeln der Verdichtung, Verschiebung, Rücksicht auf Darstellbarkeit, Symbolisierung folgt (Zensur-Instanz), lässt sich als ein Paradebeispiel eines Ausdrucksphänomens anführen. Unzweifelhaft handelt es sich beim Träumen um ein den Notwendigkeiten des Lebens

¹⁸ Sowohl gegen eine strikt am Reiz-Reaktions-Schema bzw. dem Instinkt-Begriff orientierte physiologische Erklärung des beobachtbaren (Ausdrucks-)Verhaltens als auch gegen dessen (subjektivistisch-)psychologische Deutung führt Scheler eine morphologisch-phänomenologische Beschreibung des Verhaltens ins Feld, die einen selbständigen Ansatzpunkt zur Behandlung von Ausdrucksphänomenen jenseits der Dichotomie von physiologischem oder psychologischem Reduktionismus erlaube: »Das ›Verhalten‹ eines Lebewesens ist immer Gegenstand äußerer Beobachtung und möglicher Beschreibung. Es ist unabhängig von den physiologischen Bewegungseinheiten, die es tragen, feststellbar, und ebenso feststellbar, ohne daß (physikalische oder chemische) Reizbegriffe bei seiner Charakteristik eingeführt werden. Wir vermögen unabhängig und vor aller sei es physiologischen, sei es psychologischen kausalen Erklärung Einheiten und Veränderungen des Verhaltens eines Lebewesens bei veränderlichen Umgebungsbestandteilen festzustellen und gewinnen damit gesetzliche Beziehungen, die insofern bereits sinnerfüllt sind, als sie ganzheitlichen teleoklinen Charakter tragen. Es ist ein Irrtum der ›Behaviouristen‹, wenn sie in den Begriff des Verhaltens bereits den physiologischen Hergang seines Zustandekommens aufnehmen. Wertvoll an dem Begriff ist gerade dies, daß es ein *psychophysisch indifferent* Begriff ist. D. h. jedes Verhalten ist immer auch Ausdruck von Innenzuständen; denn es gibt kein Innerseelisches, das sich nicht im Verhalten unmittelbar oder mittelbar ›ausdrückt‹. Es kann und muß daher immer doppelt erklärt werden, psychologisch und physiologisch zugleich; es ist gleich falsch, die psychologische Erklärung der physiologischen wie die letztere der ersteren vorzuziehen. Das ›Verhalten‹ ist das deskriptiv ›mittlere‹ Beobachtungsfeld, von dem wir auszugehen haben.« Scheler: *Stellung des Menschen* (Anm. 6), S. 17.

¹⁹ Vgl. hierzu: Erik Porath: »Vom Reflexbogen zum psychischen Apparat: Neurologie und Psychoanalyse um 1900«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte. Organ der Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte*, 32 (2009) 1, S. 53–69.

unterworfenen Geschehen, das jedoch einen analysierbaren Sinn generiert, der individuell zurechenbar ist: Das Subjekt der Analyse erweist sich als ein unbewusstes, das eine Sprache spricht, die nicht (auch dem Analysanten selbst nicht!) ohne weiteres verständlich ist. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts über Helmuth Plessners philosophische Anthropologie aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis hin zu Roland Barthes' oder Vilém Flussers Überlegungen zur Geste aus den 1960er und 1990er Jahren bildet diese Doppelstellung der Ausdrucksphänomene, zweierlei unabstreifbare Herkünfte in sich zu vereinen, das Signum ausdrucksstheoretischer Analysen im 20. Jahrhundert.

In der direkten Nachfolge Freuds hat Karl Landauer²⁰ auf die reduktionistische Tendenz der naturwissenschaftlich orientierten Humanmedizin hingewiesen und am Beispiel der Reflexe dafür plädiert, statt isolierter Mechanismen den ganzen Menschen ins Spiel zu bringen. Landauer fordert also eine Einbettung der forschungspraktisch erforderlichen Operationalisierung der zu (er-)klärenden Phänomene in einen reichhaltigen Kontext, zunächst den des menschlichen Körpers und seiner vielschichtigen Funktionszusammenhänge, dann auch in den der sozialen und kulturellen Umwelt, in der dieser Organismus als menschlicher überhaupt nur existiert. Dies entspricht der Grundtendenz von Plessners Ansatz zu einer biologisch informierten Anthropologie. Plessner geht es um die Erdung geistiger Phänomene im Organischen, ohne ihren Eigenwert, ihre spezifische Dynamik und Ökonomie des Ausdrucks zu vernachlässigen. Statt einer einseitig fixierten, rein geisteswissenschaftlichen Perspektive, wie er sie überwiegend in der Philosophie vertreten sieht, betreibt der gelernte Biologe Plessner eine Öffnung der scheinbar unverrückbaren biologischen Tatsachen auf die *condition humaine*, die »Situation« des menschlichen »Daseins«, die von Exzentrizität, Ambivalenz und Kontextrelativität gekennzeichnet sei und sich somit letztlich immer für den Einfluss sozialer, kommunikativer und historischer Faktoren als offen erweise.²¹

²⁰ »Wenn ein Reiz auch nur *eines* unserer Sinnesorgane [...] trifft, so wird nicht nur dieses erregt. Vielmehr erfolgt eine Reaktion im ganzen Menschen.« Karl Landauer: »Die Gemütsbewegung oder Affekte«, in: *Theorie der Affekte und andere Schriften zur Ich-Organisation*, hg. v. Hans-Joachim Rothe, Frankfurt a. M. (Fischer Tb) 1991, S. 27–46, hier S. 27.

²¹ Vgl. Plessner: *Lachen und Weinen* (Anm. 8), S. 273–275.

Auch Roland Barthes²² und Vilém Flusser²³ gehen beide von der Doppelnatur des Gestischen aus und betonen, dass ein und dasselbe Phänomen, z. B. der Lidschlag des Auges, sowohl als physiologischer Reflex zur Befeuchtung der Hornhaut erklärbar sei, mithin als bedeutungsloses Zucken zu gelten habe, wie auch als ein Zwinkern aufgefasst werden könne, das dem Gegenüber etwas signalisiere. Ohne den einen Aspekt zugunsten des anderen zu vernachlässigen oder gar zu ignorieren, erwächst gerade aus dieser Doppelstellung ein Mehr an Bedeutung: Dort, wo nicht nur eine einzige Erklärung möglich ist, erwächst eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten, ohne dass ein (Ver-)Fehlen von Bedeutung gänzlich ausgeräumt werden könnte. Unter der Vielfalt kulturell sedimentierter Auslegungen bleibt die »rein« physiologische Erklärung stets latent. In postalischen Termini lässt sich die Situation an der Wende zum 21. Jahrhundert folgendermaßen darstellen: Nicht nur die Adressierung an einen Empfänger wird zugunsten einer bloß möglichen Adressierbarkeit, d. h. ohne Garantie der Zustellung, zurückgenommen, sondern auch die Schickung durch einen Absender weicht einer Zurechenbarkeit zu einem bloß vermutlichen Absender, dessen Existenz unverbürgt, zumindest unbestimmt bleibt.

Ausdruck in der Entwicklung

Wendet man sich nun der evolutionstheoretischen Perspektive zu, dann kann man gerade in Hinblick auf Ausdrucksphänomene eine interessante epistemologische Paradoxie konstatieren, die mit der Natur-Kultur-Unterscheidung zu tun hat. Wenn Charles Darwin nach den evolutionstheoretischen Wurzeln des Ausdrucksverhaltens fragt, also nach seiner durch die Mechanismen Variation und Selektion bedingten Entstehung durch natürliche Faktoren, dann ergibt sich für den Bereich menschlichen, kulturell geprägten Ausdrucksverhaltens, dass das, was abgeleitet werden soll – z. B. die Körpergestaltung bis hin zur Mode –, in seiner ästhetischen Dimension selbst als ein konstitutiver Faktor nicht nur für die Erkenntnis, sondern auch für die Genese des je Zugrundegelegten – die Naturgeschichte – betrachtet werden muss. Anders gesagt: Die Sphäre des kulturellen Ausdrucks mit Kategorien wie Schönheit und

²² Roland Barthes: »Cy Twombly oder *Non multa sed multum*« (1979), in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1990, S. 165–183.

²³ Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (1991), Bensheim/Düsseldorf (Bollmann) 1993.

Hässlichkeit lässt sich nicht einfach aus den Mechanismen ableiten, die für die »natural selection« unter Prinzipien der ökonomischen Sparsamkeit und Effektivität im Bereich unserer tierischen Vorfahren ausreichend zu sein schienen. Vielmehr gibt es genügend Indizien dafür, dass sogar im Bereich der Tierwelt Prinzipien am Werke sind, die in der kulturellen Sphäre des Menschen als ästhetisch zu klassifizieren sind. Die Kultur, welche aus der Natur, aus natürlichen Prinzipien, hergeleitet werden sollte, wird nun ihrerseits als Voraussetzung des Verständnisses von Natur entdeckt.²⁴ Pointiert könnte man sagen: Die Schönheit der Natur ist nicht zurückführbar auf eine Natur der Schönheit – jedenfalls nicht vollständig (und auch dann nicht, wenn man anerkennt, dass Schönheit wie auch andere kulturelle Kategorien auf der Sphäre natürlicher Phänomene aufbauen). Aber was jeweils unter Natürlichkeit, unter dem Begriff von Natur verstanden werden kann, muss selbst immer wieder befragt werden, ehe man dieses *Naturverständnis* als Folie zur Definition solcher Gegenbegriffe wie Kultur, Kunst, Technik etc. verwendet. Dies ist eigentlich keine Neuigkeit, sondern eine philosophie- und wissen(schaft)sgeschichtlich seit der griechischen Antike belegbare Einsicht: dass Natur (wie auch andere Grundbegriffe) ein je problematischer Begriff ist, den es immer wieder zu befragen und auszuarbeiten gilt. Das Auftauchen solcher Grundbegriffe und die (auch technologischen) Ausarbeitungen zur Spezifizierung dieser grundbegrifflichen Optionen bilden ihre Wissensgeschichte.

Dynamisierung, Kybernetik, Kinästhetik

Eine Konsequenz der wissenschaftlichen Entwicklung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts war, entgegen den Aspirationen zunehmender Weltbeherrschung durch Wissens- und Technologiefortschritt, die Konfrontation mit grundlegenden Unsicherheiten, Unberechenbarkeiten und unauflösbaren Paradoxien²⁵ in den Bereichen von Erkenntnistheorie, Logik, Mathematik, Sprachforschung bis hinein in die künstlerischen Avantgarden und die alltägliche Praxis. Georg Simmel sprach von der »Tragödie der Kultur«²⁶, in der sich unversöhnlich divergente Tendenzen

²⁴ Winfried Menninghaus: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2003.

²⁵ Vgl. Gerhard Gamm: *Nicht nichts. Studien zu einer Semantik des Unbestimmten*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000.

²⁶ Georg Simmel: »Der Begriff und die Tragödie der Kultur« (1911), in: ders.: *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 12/1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001, S. 194–223.

zeigen. Und Sigmund Freud folgte ihm mit der Diagnose eines kaum zu beschwichtigenden »Unbehagens in der Kultur«.²⁷ Die sich gesellschaftlich und technologisch vollziehende Modernisierung zeigt seit Beginn des 20. Jahrhunderts, besonders ausgeprägt jedoch in den beiden Weltkriegen, ein ungekanntes, die menschlichen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten weit überschreitendes Maß an Beschleunigung und Zerstörung. Erst langsam beginnt sich in den 1940er Jahren ein breites Bewusstsein dieser neuen Mittel der Produktion, Steuerung und Erkenntnis zu entwickeln, deren Theorie dann prominent von Norbert Wiener unter dem Schlüsselwort Kybernetik zusammengefasst werden. Diese allgemeinen Fragen der Bewältigung von Ungewissheit sind eng verbunden mit der oben schon genannten Natur-Kultur-Unterscheidung. Das Problem einer Bestimmung des Verhältnisses von Organismus und Umwelt führt den Biologen Jakob von Uexküll bereits 1909 zu einer Theorie der relationalen Abhängigkeit zwischen »Umwelt und Innenwelt der Tiere«²⁸, die keine universell-gleichförmigen Verhältnisse mehr kennt, sondern unterschiedliche Beziehungsgefüge zwischen dem Tier und seinem Lebensraum konzipiert. Die systemische Betrachtung von Organismus und Umwelt führt dann (spätestens in den 1930er Jahren) zu einer Dynamisierung der vormals als starr aufgefassten Verhältnisse, so dass dynamische Prozesse der Beziehungsgestaltung zwischen dem Tier und seinem Lebensraum konzipiert werden, die sich in variierenden »Fließgleichgewichten in offenen Systemen« austarieren.²⁹

Dies beinhaltet auch entsprechende Unterbrechungen des unmittelbaren Bezogenseins, der Umweltabhängigkeit des Organismus und findet seine Parallele in der Ich-Anderer-Beziehung in den Humanwissenschaften: Nirgends sind die Relationen einfach, klar, stabil und unveränderlich. Stattdessen zeigen sich überall komplexe, unübersichtliche, dynamische und wandelbare Verhältnisse. Was sich jeweils als Umwelt darstellt, hängt sehr stark von den »internen« Möglichkeiten und der damit vollzogenen Schließung des jeweiligen Organismus ab. In einem Essay von 1973 hat Heinz von Foerster eine »Cybernetic Epistemology«³⁰ skizziert, die den Raum und die Gegenstände als Funktion des Sensoriums eines Organismus definiert, auf das sie bezogen

²⁷ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: ders.: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Bd. 9, Frankfurt a. M. (Fischer) 1989, S. 191–270.

²⁸ Jakob von Uexküll: *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin (Springer) 1909.

²⁹ Im Überblick Ludwig von Bertalanffy: *Das biologische Weltbild. Die Stellung des Lebens in Natur und Wissenschaft* (1949), Wien/Köln (Böhlau) 1990, insbes. S. 40, 120–122.

³⁰ Heinz von Foerster: »Kybernetik einer Erkenntnistheorie« (1973), in: ders.: *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, hg. v. Siegfried J. Schmidt, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1993, S. 50–71.

sind. Von Foerster nennt dementsprechend Gegenstände »tokens for Eigen-Behaviors«³¹ (1976) und zieht seit den 1960er Jahren daraus die erkenntnistheoretischen Konsequenzen hin zu einem radikalen Konstruktivismus, einer Kybernetik zweiter Ordnung.³² Aber umgekehrt gilt auch, dass allein die Umwelt dem Organismus erlaubt, sich selbst zu unterscheiden und abzugrenzen, um sich zugleich dadurch zu ihr in Beziehung zu setzen. Es ist dieses stetige Feedback, das den Charakter von Umwelt und Organismus, Selbst und Anderem bestimmt. Lernprozesse kommen dabei durch die Verbindung des Sensoriums mit dem Motorium zustande: Alles Wahrgenommene fungiert als Determinante für das zukünftige Verhalten, und umgekehrt nimmt jede Bewegung Einfluss auf die Wahrnehmung.

Die generelle Konzeption der Kybernetik hat auf den unterschiedlichsten Gebieten von Wissenschaft und Kultur Entwicklungen angestoßen, bis hin zu Programmen für die Ökonomie, Soziologie, Psychologie und Pädagogik. Der Begriff *Kinästhetik*, der zunächst die Lehre von den Bewegungsempfindungen meint, leitet sich ab von »Kinästhesie«, der Fähigkeit also, die Lage und Bewegungsrichtung von Körperteilen zueinander und in Bezug zur Umwelt zu empfinden und zu steuern. Die Geschichte des Begriffs »Kinästhetik« führt zurück in die Mitte der 70er Jahre, als in den USA erstmalig ein Seminar für Universitätsstudenten angeboten wurde, die daran interessiert waren, ihre eigenen Bewegungen zu verstehen. Lenny Maietta und Frank Hatch, der auch ein professioneller Tänzer war, haben ihre Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der Verhaltenskybernetik mit den Erfahrungen des Tanzes verbunden und die ersten Kurse unter der Bezeichnung Kinästhetik geleitet. Die aktuelle Verwendung des Begriffes weist eine große Bandbreite von Definitionen auf. Neben dem oben geschilderten »engen« Verständnis von Kinästhetik findet sich v. a. im Bereich der Psychologie auch die Bestimmung der »Kinästhetik« als Lehre von den Körper-Empfindungen in umfassendem Sinn. Von Beginn an ist dem Begriff dabei der Aspekt der Wahrnehmung sowohl des eigenen Körpers, des Körpers im Raum als auch des Körpers in Bewegung implizit. Die Propriozeption erscheint dabei immer in Beziehung zum umgebenden Raum und zur Bewegung des Körpers in ihm – es geht letztlich darum, die leibliche Wahrnehmung durch Bewegung im Raum für therapeutische Zwecke zu mobilisieren, also eine Veränderung bestehender Verhältnisse zu ermöglichen. Hierfür wird ein Mindestmaß an kommunikativen Prozessen, auch innerhalb

³¹ Heinz von Foerster: »Gegenstände: greifbare Symbole für (Eigen-)Verhalten« (1976), in: ebd., S. 103–115.

³² Dirk Baecker: »Kybernetik zweiter Ordnung«, in: ebd., S. 17–23.

des Einzelwesens, angenommen, entsprechend den Grundsätzen von Norbert Wieners berühmtem Buch *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*³³ (1948), dass die Steuerung eines materiellen Körpers nicht nur Energie (ver-)braucht, sondern keineswegs ohne den Austausch von Information über die Zustände, die in ihm herrschen, zu bewerkstelligen ist. Kinästhetik und Kommunikation sind also unabdingbar miteinander verknüpft. Mit dieser strukturellen Annahme im Hintergrund lässt sich die Perspektive auf spezifische historische Konstellationen von Ausdrucksphänomenen verbinden; denn einerseits kommt die generelle Dynamisierung der Relationen, wie sie für die kybernetische Theoriebildung typisch ist, den Fragen nach der Geschichtlichkeit dieser Phänomene entgegen.³⁴ Andererseits kann erst eine ins Detail gehende historische Forschung die generellen Annahmen konkretisieren und so den jeweiligen Schauplatz in seiner Eigentümlichkeit, und das heißt: als einen immer auch kulturellen Bereich der Bedeutungskonstitution würdigen. So hat Helmut Lethen für die Zwischenkriegszeit 1918–1939 vom »Gesichtsverlust des ›Ausdrucks‹« gesprochen, den er durch eine »Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die Beobachtung des ›Verhaltens‹« erleidet: »Die Kategorie des ›Ausdrucks‹ als Form eines *inneren* Erlebnisses erfährt eine dramatische Abwertung« und Ersetzung durch »Verhaltenslehren der Kälte«: »Im Niedergang des ›Ausdrucks‹ als Abdruck einer seelischen Erregung wird ein Prozeß rückgängig gemacht, der seit der Sattelzeit der Authentizität im 18. Jahrhundert die deutsche Kultur beherrscht hatte. Sind wir im neusachlichen Jahrzehnt Zeugen der Wiederkehr der Rhetorik sichtbaren Verhaltens, der Physiognomik und Pathognomik«, so können nun »die Beweggründe des Subjekts nur aus dem beobachtbaren Verhalten erschlossen werden« – nur als »Handlungsmoment« kann »Ausdruck« noch Gewicht haben: »Das hat zur Folge, daß die mit dem Namen ›Ausdruck‹ bezeichneten Phänomene entweder aus der wissenschaftlichen Analyse ausgeklammert oder als Formen des Verhaltens neu definiert werden müssen.«³⁵ Mit dem durch die zunehmende Entkoppelung der »sozialen Systeme« von Kunst und Wissenschaft (zum Teil aber auch aufgrund politischer Kompromittierung³⁶) beförderten Verfall der Aus-

³³ Dt.: Norbert Wiener: *Kybernetik oder Regelung und Nachrichtenübertragung in Lebewesen und Maschine* (1963), Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1968.

³⁴ Vgl. grundlegend hierzu Bertalanffy: *Das biologische Weltbild* (Anm. 29), insbes. S. 107 ff.

³⁵ Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1994, S. 102 f.

³⁶ Vgl. z. B. Ulfried Geuter: *Die Professionalisierung der deutschen Psychologie im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1984, S. 161–168.

drucksterminologie seit den 1930er Jahren, besonders aber nach dem Zweiten Weltkrieg verschwand im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts somit nicht nur ein zunehmend ideologisiertes Diskursfeld, sondern es ging zugleich auch eine begriffliche Vermittlungsinstanz verloren, die die Beschreibung körperlicher Vorgänge in verschiedenen Begriffs- und Tätigkeitsfeldern sprachlich zu verbinden gestattet.³⁷

Ausdruck – divers, geschichtlich, multidisziplinär

Will man Ausdrucksphänomene daher in ihrer eigentümlichen Mobilität, Wandlungsfähigkeit und Geschichtlichkeit untersuchen, sind sowohl dichte Beschreibungen einzelner Schauplätze gefordert als auch verschiedene methodische und disziplinäre Zugänge. Einen Beitrag dazu möchte dieser Band mit einem besonderen Augenmerk auf die eingangs erwähnten Ränder und Interferenzen des Ausdrucks leisten. Ohne eine neue Fundamentaltheorie des Ausdrucks zu entwerfen oder auch nur eine umfassende Systematik anzustreben, soll also die Spannweite des Ausdruck-Begriffs vor dem Hintergrund aktueller wissenschaftlicher Entwicklungen und ihrer historischen Voraussetzungen exemplarisch ausgelotet werden. Denn zum einen zeichnet sich seit den 1990er Jahren ein größeres Interesse an Ausdrucksphänomenen im Zusammenhang mit der Emotionsforschung in der Psychologie, Hirnforschung und Philosophie ab. Zum anderen fehlt es nicht an kulturwissenschaftlichen Ansätzen, die immer wieder auf Ausdrucksphänomene stoßen, die Dringlichkeit einer wissenschaftlichen Aufarbeitung anmahnen und zugleich vor den Schwierigkeiten derselben warnen. Von der Linguistik über die Musik- und Kunstgeschichte bis zur Ethnologie begegnen Kategorien des Ausdrucks in z. T. sehr unterschiedlichen Bedeutungen und Funktionen, was eine fächerüberschreitende Diskussion einerseits erschwert und sie andererseits nur allzu oft in einander fremde epistemologische Paralleluniversen verlagert, die sich scheinbar nichts zu sagen haben.

Das Spektrum der behandelten und – im Bewusstsein ihres sicherlich beschränkten semantischen Gehaltes – zur Orientierung unter die vier Kategorien *Anthropologie*, *Körper*, *Sprache* und *Kunst* rubrizierten Themen reicht von Gesten, Gebärden und Mienenspiel, wie sie sich im Körper als Ausdrucksmedium manifestieren, bis hin zu Ausdrucksqualitäten jenseits von Verbalsprachlichkeit und Leiblichkeit, die gleichwohl als Ele-

³⁷ Als reputierlicher und über die Disziplingrenzen hinaus einflussreicher *terminus technicus* überlebt der Ausdrucksbegriff hauptsächlich in der Linguistik.

mente der Kommunikation einbezogen werden können. Insbesondere im Rahmen künstlerischer Artikulationen sind Begriffe wie Virtuosität, Stil, Wirkung, Erregung und Verständigung fest etabliert, die zunehmend auch in außerkünstlerischen Kontexten wie der Wissenschaftsgeschichte, Anthropologie, Sprachwissenschaft ihre Relevanz erweisen.

Ausdruck in philosophischer und anthropologischer Perspektive

Die ersten beiden Beiträge nehmen spezifische Probleme der Behandlung von Ausdrucksphänomenen zum Ausgangspunkt für die Erörterung der Konsequenzen, die sich aus den jeweiligen Ansätzen für die philosophischen, insbesondere anthropologischen Konzepte der *Handlung* und des *Menschen* ergeben. Gunter Gebauers Untersuchung des »leidenschaftlichen Handelns« nimmt die überlieferte Position auf, dass alles Handeln in einer sozialen Dimension angesiedelt ist, also immer schon – wie man seit Aristoteles' Definition der Praxis weiß – kein äußeres, vom Handeln abtrennbares Ziel, sondern das Ziel des Handelns in sich selbst hat, nämlich wiederum auf andere Handlungen bezogen ist. Dies hat Konsequenzen für alle Beteiligten, die ja nicht nur rationale Beobachter, sondern betroffene Teilnehmer von Handlungsverläufen sind: »Die Zuschauer des Handelns sind nicht nur Teilhaber, sondern auch Zeugen und Bewerter der Leidenschaft.« (Gebauer, s. u. S. 46) Dies führt zu Fragen der Gefühlsübertragung, der emotionalen Wirkung des Handelns auf den Handelnden selbst (Sich-in-etwas-Hineinsteigern), auf andere (Begeisterung auslösen, Stimmung machen) und qua »Resonanz« (Gebauer, s. u. S. 47) der Rückwirkung der anderen zurück auf den Handelnden (Ergriffensein, Mitgerissenwerden, Panik). Dieses »Rückkopplungsgeschehen«, das sich »zwischen dem Handelnden, dem Ziel und dem Zuschauer« (Gebauer, s. u. S. 46) und entsprechend als dreistelliger Begriff entfaltet, ist aber nicht ausschließlich irrational und unbeherrschbar: Vielmehr kann man von einer vielschichtigen »Anerkennung und Übernahme der Leidenschaft« sprechen, die dann auch »zu ihrer Steigerung« führen kann (Gebauer, s. u. S. 47). Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass »leidenschaftliches Handeln nicht allein vom Akteur ausgeht, sondern im Zusammenwirken mit anderen Instanzen zustande kommt«. (Gebauer, s. u. S. 47) Ohne die »emotionale Antwort von andern« erschöpft sich die Leidenschaft schnell. Pointiert gesagt: »*Ich kann eine Leidenschaft nicht allein haben.* Wenn die Zielperson keinerlei Reaktionen auf die Aktivitäten des Subjekts zeigt, stellt ihre Passivi-

tät die Leidenschaft des Handelnden in Frage.« (Gebauer, s. u. S. 46; Hervorh. EP) Es geht also beim Handeln und besonders beim leidenschaftlichen Handeln darum, »eine gemeinsame Realität zu erzeugen« (Gebauer, s. u. S. 48), die nie frei ist von Effekten der Dezentrierung: »Das öffentliche Zeigen von Leidenschaften« findet so sein »Maß der Intensität«, der Teilhabe, Anteilnahme und Bewertung durch die anderen: »Wenn die Darstellung maßlos wird, bleibt sie wirkungslos; sie wird als unangemessen empfunden.« (Gebauer, s. u. S. 49) Weil dieses Aufeinandereinstimmen der Leidenschaft per definitionem nicht auf das isolierte Individuum beschränkt werden kann, spielt sich das Entscheidende immer »in einem Raum *zwischen* den Personen« (Gebauer, s. u. S. 49; Hervorh. EP) ab. Gegen rein individualistische, subjektzentrische Ansätze zum Verständnis der Leidenschaften muss betont werden: »Leidenschaft entsteht aus einer Öffnung, sie ist eine Veräußerlichung und eine *Entpersönlichung*, ein Aus-sich-Hinaustreten, eine Suche nach Gemeinsamkeit, nach Übereinstimmung mit der Zielperson und den Zuschauern.« (Gebauer, s. u. S. 50; Hervorh. EP) Die kulturelle Dimension der Leidenschaften (»Jede Leidenschaft hat ihre eigene Geschichte«, Gebauer, s. u. S. 48) zeigt sich daran, dass der emotionale Resonanzraum der Interaktion von einem je spezifischen »kulturellen Schema« durchdrungen ist, »welches der Handelnde schon vorfindet« und innerhalb dessen noch »die am höchsten gesteigerten emotionalen Prozesse« ihren Verhandlungsort finden müssen, da sonst nämlich der »praktische Sinn für die Angemessenheit ihres Ausdrucks« (Gebauer, s. u. S. 50) keinen Ansatzpunkt finden könnte und haltlos wäre.

Norbert Meuter diskutiert in seinem Beitrag die »Universalität des Ausdrucks« einerseits im Hinblick auf die empirischen Befunde, die zur Analyse des Ausdrucks angeführt werden, andererseits bezüglich der Konsequenzen, die bestimmte Grundannahmen für die Ausarbeitungen einer Ausdruckstheorie im Allgemeinen haben. Neben Wissenschaftlern wie Carroll Izard ist es vor allem der amerikanische Emotionspsychologe Paul Ekman, der mit seinen bis in die Fernsehunterhaltung³⁸ bekannt gewordenen Arbeiten die Universalitätsthese des Gefühlsausdrucks vertritt. Hierbei handelt es um eine kulturübergreifende und in diesem Sinne anthropologische, d. h. grundlegende Ausdrucks- und Verstehenstheorie von Basisemotionen. Wenn auch die Anzahl dieser basalen Emotionen hin und wieder strittig ist, so geht es diesen Ansätzen generell um eine »stratigraphische Konzeption« (Meuter, s. u.

³⁸ Die amerikanische Fernsehserie *Lie to Me* nimmt Paul Ekman zum Vorbild für den von Tim Roth verkörperten genialen Psychologen Cal Lightman, der reihenweise Gesichter durchschauen kann und damit zur Aufklärung von Kriminalfällen beiträgt.

S. 54) des Menschen, die die biologische Verfasstheit des menschlichen Organismus und eine darauf aufbauende, aber nach eigenen Regeln funktionierende Kultur unterscheidet. Entsprechend gliedert sich das Ausdrucksverhalten in »Ekman's neurokultureller Theorie der Gefühle« (Meuter, s. u. S. 65) in eine »erste Komponente«, nämlich ein »genetisch fundiertes ›Affektprogramm‹«, und in eine zweite, ein »Set kultureller ›Darbietungsregeln‹ (*display rules*)«. (ebd.) Das »evolutionstheoretisch-funktionalistische Paradigma« (Meuter, s. u. S. 55), das diesem Ansatz zugrundegelegt wird und dessen theoretische Einheit garantieren soll, geht von der Grundannahme einer »Adaption des Organismus an die Umwelt« aus. Meuter kritisiert mit Edgar Morin den »antithetischen Dualismus von Natur und Kultur«, der unfähig bleibe, eine integrierende Sicht auf das menschliche Ausdrucksverhalten zu gewinnen. Denn der Mensch ist immer beides zugleich: Natur- und Kulturwesen! Deshalb erörtert Meuter gegen Ende seines Beitrages verhaltensökologische Ansätze der Ausdruckstheorie. So erlaube Alan Fridlunds verhaltensökologische Sicht, »von einem Gesamtverhalten des Individuums in konkreten Umweltsituationen auszugehen« (Meuter, s. u. S. 70), also die Sterilität der experimentellen Laborsituation zu überschreiten. Die interaktiv-kommunikative Dimension des Ausdrucksverhaltens rücke in den Mittelpunkt, da alles Verhalten immer situativ und kontextbezogen auftrete und seine spezifische Rolle entfalte: Ausdrucksverhalten ist demnach nicht vornehmlich selbstbezogener Ausdruck von inneren Gefühlszuständen, sondern eine intersubjektiv wirksame Anzeige von »›Zuständen der Handlungsbereitschaft‹ (*states of action readiness*), in denen sich das Individuum befindet.«³⁹ (Meuter, s. u. S. 71) Zu Recht kritisiert Meuter die Tendenz zu einem behavioristischen Reduktionismus, da Fridlund das Konzept der Emotionalität aufgabe und nur die Verhaltensdynamik berücksichtige. Mit dem Emotionspsychologen Nico Frijda lasse sich eine vermittelnde Position beziehen, die den Begriff des Kontexts nicht nur für äußere, nicht-mentale Faktoren reserviere: »Emotions and facial expressions are intrinsically related for the simple reason that emotions are states of action readiness. More precisely, emotions are best viewed as action dispositions or states of action readiness elicited by antecedent events as appraised and manifesting some degree of control precedence.«⁴⁰ (Meuter, s. u. S. 72) Damit ist Ausdruck sowohl aus

³⁹ Nico H. Frijda: *The Emotions*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1986, S. 69 ff.

⁴⁰ Nico H. Frijda/Anna Tcherkassof: »Facial Expressions as Modes of Action Readiness«, in: James A. Russell/José Miguel Fernandez-Dols (Hg.), *The Psychology of Facial Expression*, New York u. a. (Cambridge University Press) 1997, S. 78–102, hier S. 95.

seiner subjektivistischen, auf Innerlichkeit und Erleben verpflichteten Einschließung herausgeführt als auch aus der verhaltenstheoretischen Umklammerung gelöst: »Der Ausdruck ist ebenso wie die Emotion nur eine Komponente innerhalb eines komplexen Umweltverhaltens in einer Situation.« (ebd.) Außerdem ändert sich der semiotische Status des emotiven Ausdrucksverhaltens, wenn Gefühl und Ausdruck »nicht notwendig auch gemeinsam auftreten«:

»Man kann also weder eindeutig von der Emotion auf den Ausdruck schließen noch umgekehrt. Oder von einer anderen Perspektive aus formuliert: Weil beim Menschen natürliche und kulturelle Existenz miteinander verwoben sind, ist der Ausdruck kein eindeutiges *Signal* (mehr), sondern ein *Symbol*, das einen gewissen Spielraum der Interpretation offen lässt.«⁴¹ (ebd.)

Im Kontext, mit Musik, im Tanz – Körper in Bewegung

Anschließend an diese philosophisch-anthropologischen Grundlagenbestimmungen widmen sich die folgenden Beiträge in sehr unterschiedlicher Weise dem Körper als besonderem Ort, als Medium und unhintergehbarem Pol eines vielfältigen Beziehungsgefüges von Ausdrucksphänomenen. Dabei spielen seine Bewegungsmöglichkeiten in natürlichen wie in künstlerischen Kontexten eine zentrale Rolle für die Konstitution von Ausdruck als je spezifischer, situationsgebundener, künstlerischer wie alltäglicher Gestalt(ung) mit mehr oder weniger bestimmter Bedeutung und wechselnder kommunikativer Reichweite.

Scott Jordan nimmt zunächst eine grundlegende Revision des Körperbegriffs vor, wie er sich im Mainstream neuzeitlicher Philosophie und Wissenschaften herausgebildet hat. Unter naturalistischem Vorzeichen galt die Welt der physischen Gegenstände durch nichts anderes als durch die physikalischen Gesetzmäßigkeiten bestimmt, und das Ziel aller Forschung lautete, (möglichst) alle zur Welt gehörigen Phänomene auf dieselbe Weise zu erklären. Für Fragen der Bedeutung blieb in dieser reduktionistischen Welt kein Platz, und wenn deren Existenz nicht schlichtweg lächerlich gemacht oder geleugnet wurde, erklärte der Naturalismus sie für Epiphänomene, Irrtümer oder Illusionen, die langfristig durch Aufklärung zu beseitigen wären. Jordan setzt nun mit seinem Ansatz einer *Wild Systems Theory* (WST) den Begriff der Bedeutung als eine ontologisch fundamentale Kategorie, die nicht erst als zusätzliche Eigenschaft der an sich bedeutungslosen, geistunabhängigen

⁴¹ Vgl. hierzu Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur* (1944), Hamburg (Meiner) 1996.

Welt hinzugefügt werden müsste. Entscheidend für den Begriff eines Körpers (egal ob belebt oder unbelebt) ist, dass jegliche Bestimmung dessen, was er ist, immer schon auf Kontexte verweist bzw. angewiesen ist, ohne die er nicht das ist, was er ist. Ein solcher radikaler Kontextualismus hat den Vorteil, von Anbeginn jenen ontologischen Dualismus zwischen Geist und Körper, zwischen Bedeutung und Materie hinter sich gelassen zu haben. Bedeutung wird hier eingeführt als jene für einen beliebigen Gegenstand konstitutive Beziehung zu seinem Kontext, ohne den es jenen nicht geben könnte. Diese Beziehung ist einerseits als genetischer Kontext, das vielschichtige Ensemble von Faktoren zu verstehen, das für die Entstehung eines bestimmten Körpers (oder Phänomens) notwendig ist und ohne das er als dieser bestimmte undenkbar bzw. inexistent wäre. Zum anderen ist das in Frage stehende Phänomen (z. B. ein bestimmter Körper) unterschieden vom Kontext, der es jenem zu existieren gestattet und im Verhältnis der Bedeutung zu ihm steht. Das heißt, es ist ein Phänomen, das *über* seine unmittelbare Begrenzung hinausgeht bzw. vom Kontext handelt: »Diese Vorstellung eines ›verkörperten Kontexts‹ oder eines ›verkörperten Darüber‹, die die WST mit *Bedeutung* gleichsetzt« (Jordan, s. u. S. 83), trifft auf alles, was ist, zu: Denn nichts ist ohne Kontext, oder positiv formuliert: Alles hat (s)einen Kontext. Diese Ontologie der Bedeutung hat besondere Relevanz für komplexere Gebilde, als es Steine oder Wasserpfützen sind, nämlich für Lebewesen: »Leben ist Bedeutung, denn es ist *aufrechterhaltener, verkörperter Kontext*.« (Jordan, s. u. S. 84) Zum einen stehen sie als bestimmte Entitäten immer schon mit ihrem Kontext in einer konstitutiven Beziehung: »Organismen müssen nicht erst durch ihre Umwelt ›informiert‹ werden, um ›über‹ die Kontexte zu sein. Denn sie sind natürlicherweise ›über‹ die Kontexte, die sie verkörpern.« (Jordan, s. u. S. 83) Aber anders als bei unbelebten Gegenständen sind sie selbst die Aktivität, die die Beziehung zum Kontext verkörpert: »Stattdessen müssen selbsterhaltende Systeme solche Beziehungen mit den Kontexten, in denen sie eingebettet sind, unterhalten, die zu ihrer Erhaltung führen.« (Jordan, s. u. S. 83) Diese autopoietischen Prozesse werden also in der WST per se als bedeutungsvoll angesehen. Dieser Bedeutungsholismus wird von Scott Jordan als ein notwendiger Schritt hin auf die Überwindung der grundlegenden Aporien und Paradoxien neuzeitlicher Philosophie und Wissenschaft angesehen: Denn nur, wo schon Bedeutung drinsteckt, kann auch Bedeutung gefunden werden.

Mit Kant und Dewey setzt auch Einav Katan die ästhetische Erfahrung von einer verbalsprachlich und rational vermittelbaren Erkenntnis ab – eine Divergenz, welche die Stellung des Tanzes als alternative

Perspektive auf Raum und Zeit begründet, aber auch seine besondere Beziehung zu Philosophie und Ästhetik, die von der Spannung zwischen dem Körper und der Verkörperung von Ideen geprägt ist. Als das individuelle Produkt einer schöpferischen Organisation nicht-funktionaler Bewegungen durch Choreographen und Tänzer wirkt Tanz – im Sinne von Hegels ästhetischer Theorie des Symbols – wie ein ansprechendes Bild, das seine Bedeutung aus der Wahrnehmung des Betrachters gewinnt, die seinen Ausdruck deutet. Ausgehend von der Betrachtung der drei Aspekte des tänzerischen Kunstwerks, nämlich erstens das »Ergebnis einer überlegten physischen Interaktion zwischen Künstler und den Gegenständen« zu sein, zweitens aus dem bewegten Verhältnis der Tänzer zu ihren Partnern hervorzugehen und drittens Unterscheidungen von Bewegungen als Gegenstände für den Betrachter anzubieten, plädiert Katan für die theoretische Würdigung einer durch motionale Vorgänge vollzogenen Wandlung des Körpers: »Indem die Betrachter eines Tanzes die ihm innewohnende Ausdruckskraft spüren, nehmen sie eine eigentümliche Konstellation von Möglichkeiten wahr, die sich in Raum und Zeit wandeln« und dem sich bewegenden Körper zugleich die Erfahrung vermitteln, »mit einem verkörperlichten Geist, der seine eigenen Bewegungen wahrnimmt, in der Welt zu sein« (Katan, s. u. S. 109).

Die sowohl in der Philosophie (Schopenhauer) als auch den Naturwissenschaften (Helmholtz) postulierte, »von allen anderen Künsten« abgesonderte Existenz der Musik als Fenster zum emotionalen Innenleben des Menschen nimmt Tobias Robert Klein zum Anlass für eine Einordnung der kunsttheoretischen Positionen Richard Wagners in die Wissensgeschichte des 19. Jahrhunderts. Dabei nähern sich Wagners Überlegungen in verschiedenen Punkten den naturwissenschaftlichen Fragen seiner Zeit. Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unmittelbar mit der emotiven Kraft der Tonkunst verknüpften Debatten über die evolutionären Grundlagen der Musik werden dabei keineswegs nur durch die Überlegungen Charles Darwins, Herbert Spencers und Ernst Haeckels, sondern zugleich auch durch das Erlebnis der Wagnerschen Musik bestimmt, die das Fassungsvermögen zahlreicher Hörer in ungekannter Weise herausfordert. Andererseits wird aber auch auf die zahlreichen Schattierungen Bezug genommen, die sich in der Verwendung von Termini wie »Gefühl« oder »Ausdruck« in Wagners musiktheoretischen Schriften aufzeigen lassen. Edmund Gurneys Theorie der aus dem unbewussten Eindruck musikalischer Formen hervorgehenden Emotionen resultiert dabei in einer harschen, mit Darwins Ideen argumentativ verknüpften Zurückweisung von

Wagners Positionen, während Friedrich von Hausegger gleichzeitig versuchte, selbige als psycho-physische Grundlage der Produktion und Perzeption von Klängen mit einer wagnerianisch inspirierten Ästhetik des musikalischen Ausdrucks zu verbinden. Der Wiener Musikologe Richard Wallaschek fühlte sich sogar noch gegen Ende des Jahrhunderts genötigt, Wagners Forderung der Vereinigung von Musik, Tanz und Pantomime im »Gesamtkunstwerk« in seine Diskussion der von Darwin, Spencer und der kolonialistischen Erschließung »primitiver Kulturen« abgeleiteten Theorien zum Ursprung der Musik ausführlich aufzunehmen. Die wissenschaftliche Aufarbeitung der diskursiven Koppelung der *Expression of Emotion* mit dem *Kunstwerk der Zukunft* eröffnet mithin die Möglichkeit einer methodischen Perspektivierung dieser historischen Konstellation. Wie Darwin, der die emotional evozierte Tonproduktion vor der Sprachentwicklung ansiedelt, bemüht Wagner zur Rechtfertigung des eigenen Ansatzes ein grundlegendes Beziehungsgeflecht von Ton, Sprache und Gebärde, das sowohl im Lichte ihrer szenischen Umsetzung als auch aktueller Theoriedebatten neu zu kontextualisieren ist.

Die bislang kaum thematisierte zeitliche Koinzidenz des begriffsgeschichtlichen Kairos der Ausdrucksterminologie mit dem Zeitalter der kolonialen Expansion ist abgesehen von ihrer chronologischen Synchronizität von größerer methodischer Relevanz, als bisher von der Forschung berücksichtigt wurde. Die im Zuge der Abwendung von der »eigenen« Kultur auf die »andere« jeweils vorgenommenen Projektionen sind von Kategorien wie »Körperlichkeit« oder auch »Rhythmus« bestimmt, die nicht nur für Katans Ansatz, sondern auch für die europäischen Expressionsdebatten insgesamt charakteristisch sind. So ist der eurozentrische Einfluss in den ethnologischen Diskursen unübersehbar besonders dann, wenn sich der Blick auf die afrikanischen Performance-Kulturen richtet und deren Spezifik bisweilen zugleich verstellt: Dem impliziten Spannungsfeld zwischen (anthropologischen) Universalien des menschlichen Ausdrucksverhaltens und dessen in unzähligen Nuancen und Details ausgeprägten kulturellen Charakteristika geht der Beitrag Daniel Avorgbedors nach, der aus seiner genauen Kenntnis der Performance-Kultur der Ewe heraus die kultur- und kontextgebundene pragmatische Bedeutung expressiver Gesten und Aktionen diskutiert. Dies ermöglicht es ihm zugleich, exotistische Hypertrophien der afrikanischen Körperlichkeit in die ihnen gebührenden epistemologischen Schranken zu weisen. Besondere Bedeutung gewinnen für den Gang der Argumentation dabei zur Verstärkung und auch Übertreibung des Körpers eingesetzte nicht-körperliche Aktionen:

»Körperliche Erweiterungen und Übertreibungen fördern den Glanz und die Eleganz, die für eine maximale Expressivität und Verbindung der Sinne erforderlich sind: So z. B. durch das Décor des Körpers, Farben, symbolische Bilder, eine Auswahl von Klangvarietäten, das Kontinuum von Blicken, Gesten und Körperhaltungen, Gerüchen und Düften, die zeitliche und räumliche Rahmung des Körpers, den aktiven Körper in einer Performance- oder Tanzsituation sowie sensuelle Erinnerungen. Extrem artifiziell gestaltete Elemente der Performance ebenso wie solche der Übertreibung und ihre kreative Erschließung hängen daher einerseits von der inhärenten Geschmeidigkeit und Belastbarkeit des Körpers und zum anderen von Darbietungskonventionen wie Theatralität und Dramaturgie ab.« (Avorgbedor, s. u. S. 150).

Das aus derartigen Beobachtungen resultierende Postulat einer (expressiven) »Einheit des Körpers« wird anhand des semantisch vielschichtigen Vorgangs des Händeschüttelns expliziert, der sich über das Gestische hinaus mit einer verbalen Adressierung verbindet. Die Analyse des Händeschüttelns trägt so zu einer Differenzierung altvertrauter Ansichten über das (emotionale) Verhältnis von Körper und Geist bei, insbesondere im Kontext methodologischer und allgemein-epistemologischer Debatten zur Kinästhesie und körperlichen Expressivität. (Avorgbedor, s. u. S. 161)

Sprache des Ausdrucks und Ausdruck vor der Sprache

Dass Sprache ein hervorstechendes Merkmal der Gattung Mensch ist, kann kaum bestritten werden. Ob es das einzige, gar wichtigste Kennzeichen des menschlichen Wesens ist, ist jedoch allein schon deswegen zweifelhaft, weil man natürlich zunächst klären muss, was man jeweils unter Sprache und Sprechen, was unter einer anthropologischen Bestimmung als Sprachwesen und was unter Ausdruckssphäre verstehen will. Diese grundbegrifflichen Bestimmungen lassen sich überhaupt nur in ihrem wechselseitigen Bezug zueinander gewinnen. Anschließend kann dann weiter gefragt werden, welche grenzüberschreitenden Phänomene zur Geltung gebracht werden können, wenn man von den zunächst naheliegenden psychologischen oder linguistischen Kategorisierungen Abstand nimmt.

Jens Loenhoff fragt vor dem Hintergrund historischer und aktueller Theoriedebatten in den Sozial- und Kulturwissenschaften nach dem gegenwärtigen Stellenwert des Ausdrucksbegriffs. Sein gegen ein cartesianisches Verständnis oder dessen Beschreibung als »Kundgabe« einer korrelierenden Innendynamik gerichteter Ansatz betont die Bedeutung von Aktion, Handlung und verkörperlichter Bewegung nicht nur als

zentrale Konstituenten, sondern als materielles a priori (menschlichen) Ausdrucks. Besondere Bedeutung für die Einordnung des semiotisch verbundenen Dualismus von Sinngehalt und neuronalem Prozess und der mit dem Ausdrucksvorgang stets einhergehenden Handlung gewinnt eine Feststellung aus der *Ausdruckstheorie* von Karl Bühler: »Die Resonanz des Empfängers auf den Sender ist bei dieser Art von Ausdrucksforschung das Faktum, welches der Beobachtung direkt zugänglich ist, welches wissenschaftlich am Ausgang steht. Es soll niemand wundern, daß man von da aus im Fortgang des Denkens nicht exakt auf denselben Ausdrucksbegriff gelangt wie von der Erlebnisanalyse her.«⁴² Loenhoff betrachtet in diesem Zusammenhang die Bewegung von Organismen, in der sich deren Beziehung zur Umwelt realisiert und die so zur Grundlage von Abraham A. Grünbaums Analyse der Sprache als Handlungsvollzug, Gehlens Rekonstruktion des sensomotorischen Aufbaus der sinnhaften Welt und, last but not least, Merleau-Pontys Wahrnehmungspsychologie avanciert. Unterscheidet Bühler »zwischen einer (kommunikativen) Akt- und einer (extrakommunikativen) Gebildelehre« (Loenhoff, s. u. S. 176), so erhalten bei Gehlen die vom Anderen als Sollform erlebten Bewegungen – zugleich auch Überwindungen der Dichotomie von Innen und Außen – vollends Apellwirkung und Verpflichtungsgehalt: Das Sprechen führt das Denken, der Körperausdruck das Erleben. (Loenhoff, s. u. S. 178) Gegen das ebenso suggestive wie im Detail vereinfachte Bild einer unfehlbar lesbaren leiblichen Oberfläche innerer Vorgänge plädiert Loenhoff für eine konsequente Orientierung der Analyse von Ausdrucksvorgängen an Kommunikationsprozessen, die durch den Körper vermittelt werden. Gerade auch ein Verständnis von Ausdruck, das er als »Sinnbewirtschaftung der Innensphäre« (Loenhoff, s. u. S. 182) beschreibt, hat rekodierbare Vergegenständlichungen und Formvorlagen zur unabdingbaren Voraussetzung.

Axel Hüblers Beitrag »Kommunizierte Affekte: gelebt, besprochen und beschrieben. Emotion und Körperlichkeit in der britischen Rhetorik des achtzehnten Jahrhunderts« widmet sich der Körperlichkeit emotional-affektiver Expressivität in non-verbalen Ausdrucksformen und den mit ihnen durch den Akt der Bewegung (neuronal) verbundenen, lexiko-grammatisch, syntaktisch und morpho-syntaktisch regulierten verbalen Ausdrucksformen. Anschließend an eine allgemeine Einführung, verhandelt Hübler ihre Beziehung dabei im Kontext einer historisch wie kulturell spezifischen Situation – der auf die »zivilisie-

⁴² Karl Bühler: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena (Gustav Fischer) 1933, S. 198 f.

rende« Entkörperlichung des 16. und auch 17. Jahrhunderts folgenden Wiedereinsetzung des Körpers in den zwischen 1759 und 1781 publizierten rhetorischen Traktaten von John Ward, John Walker und Thomas Sheridan: Ward vertritt dabei eine eher traditionelle, an der klassischen Rhetorik ausgerichtete Position, während Walker und Sheridan, die beide aus der Sphäre des Theaters stammen, den um eine theoretische Neuerung bemühten Elokutionisten zuzurechnen sind: Im Einzelnen behandelt werden die verschiedenen Positionen dieser Autoren zum Stellenwert der Emotion, der erfolgreichen und intersubjektiv vermittelbaren Verwendung körperlicher Mittel (Mimik, Gestik, Einsatz von Schultern, Kopf, Armen und Händen), der Beziehung prosodischer und mimisch-gestischer Ausdrucksmodi und der Versuch, ihren Gebrauch in allgemein verbindliche Regeln zu fassen. Hübler vermittelt auf diese Weise nicht nur die geschichtliche und soziale Position der Elokutionisten, ihres sprachgebundenen Emotionswissens und der zunehmend auf Verwertbarkeit und Vermarktung zielenden Vermittlung rhetorischen Wissens. In Positionen wie Sheridans integraler Konzeption von Verbalem und Nonverbalem sieht Hübler zugleich eine Verbindung zu den Kognitivisten des späten 20. Jahrhunderts, für die – wie bei David McNeill – »eine Äußerung als Prozess mit einer inneren Entwicklung« verbunden ist, »deren Endpunkt die Vermaterialisierung als Satz/Äußerung mit verbalen und nonverbalen Realisationskomponenten markiert.« (Hübler, s. u. S. 213)

Die Beschreibung der lautlichen Artikulation als Körperbewegung ist von zentraler Bedeutung auch für den folgenden Beitrag Ellen Fricke, die zusammen mit Cornelia Müller zu den Initiatorinnen eines großangelegten Forschungsprojektes zu »redebegleiteten Gesten« gehört, d. h. jenen (spontanen) Bewegungen von Händen und Armen während des Sprechvorgangs, die neuerlich von McNeill und Adam Kendon in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt wurden. Sie demonstriert, wie nicht nur lautliche, sondern auch gestische Artikulationen zu »Typen, die bedeuten« werden, mithin – im Sinne einer multimodalen Grammatik – zu Trägern des (sprachlichen) Ausdrucks avancieren. Im Rückgriff auf die Möglichkeiten zur Kategorisierung der Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Lauten und Lautkombinationen, deren Semantisierung schon unterhalb der Morphemebene einsetzt und in der Linguistik zur Begriffsbildung des »Phonaesthems« geführt hat, schärft Fricke den Begriff des »Kinaesthems« für die Sphäre der gestischen Ausdrucksbewegung, die schon vor der konventionalisierten Gebärdensprache einsetzt. In »redebegleitenden Gesten« führen diese Kinaestheme ein Eigenleben, das nicht auf die mit der Rede artikulierten semantischen Gehalte reduziert

werden kann. Ausgehend von theoretischen Modellen wie Christian Stettens »Typisierung«, Ludwig Wittgensteins »Familienähnlichkeit« und Charles S. Peirce' diagrammatischem Ikonismus, ermöglicht es ein solcher »kinaesthetischer« Zugang, die von der konventionellen Linguistik lange Zeit vernachlässigten performativen Aspekte der Sprache besser zur Geltung zu bringen. Einem »Kinaesthem« entspricht dabei ein »intersubjektiv semantisiertes gestisches Token, dessen Ähnlichkeit auf der Ausdrucksseite mit einer Ähnlichkeit auf der Inhaltsseite korreliert« (Fricke, s. u. S. 219) und besonders im Fall komplexer Einheiten außerdem über eine (rudimentäre) syntaktische und semantische Kompositionalität verfügt: »Kinaesthematische Semantisierungen können dabei als komplementär zu Prozessen der Bedeutungskonstitution durch direkte Ikonizität, Ableitung aus Alltagshandlungen sowie durch nichttypisierte multimodale Metaphern und Metonymien« (Fricke, s. u. S. 237) betrachtet werden. Sie sind also komplexe Bewegungen, die – analog zu den Wörtern der Lautsprache – größere, durch ihre einzelnen Bestandteile gekennzeichnete Komplexe bilden.

Künste – diesseits und jenseits des Ausdrucks

Nicht von ungefähr spielt der Ausdrucksbegriff in den Künsten seit ca. zweieinhalb Jahrhunderten eine zunehmend wichtigere Rolle, die nicht nur mit innerästhetischen oder rein künstlerischen Entwicklungen zu erklären ist.⁴³ Andererseits ist jedoch seit der Hochkonjunktur des Ausdrucksbegriffs in den Jahrzehnten um 1900 ein Verfall der Ausdrucksterminologie und -diskurse unter akademischen Vorzeichen zu bemerken, der mit seiner Versachlichung, aber auch der gegenläufigen Tendenz zu seiner ubiquitären Verbreitung in der Populär- und Alltagskultur einhergeht. Anstelle einer fundierenden Funktion kommt der Rede vom Ausdruck entweder ein weicher, nahezu beliebiger Gebrauch in der Alltagssprache zu, der für alle möglichen affektiven Aufladungen offensteht, oder es wird ihm ein theoretisch prekärer Status zugewiesen, der mehr Unsicherheit verbreitet als epistemologische Verlässlichkeit bietet. Künstlerische Reaktionen, die konsequenterweise alles Ausdruckshafte (verstanden als Psychologisches, Subjektives, Gefühltes) negieren oder zu vermeiden suchen, sind im 20. Jahrhundert mehr als genug zu finden. Als Rand- oder Interferenzphänomen behält Ausdruck allerdings die

⁴³ Vgl. zur Wissens- und Begriffsgeschichte des Ausdrucks in seiner Formationsphase Tobias Robert Klein/Erik Porath (Hg.): *Figuren des Ausdrucks. Formation einer Wissens-kategorie zwischen 1700 und 1850*, München (Fink) 2012.

Aufgabe, für alles Mögliche einzustehen, was sich in den ausgearbeiteten disziplinären Ordnungen des Wissens nur schlecht unterbringen lässt. Dass insbesondere die Künste ihr Sensorium und ihre Aufmerksamkeit für diese Phänomene bereithalten, liegt sicher auch an dem ebenso und gerade in ästhetischen Belangen wirksamen Innovationszwang: Von abseitigen, unklaren, extremen und sich der rationalen Quantifizierung entziehenden Phänomenen verspricht man sich neue, ungekannte Effekte und Erfahrungen. Es sind gerade die in der Ausdruckssphäre möglichen morphologischen, syntaktischen und semantischen Unschärfen, von denen ein Anreiz zu ihrer Bestimmung ausgeht und die die daraus resultierenden Konsequenzen für die diversen Praktiken in Wissenschaften, Künsten und Lebenswelt mit Schwierigkeiten belasten, aber auch über die Maßen interessant werden lassen.

Die Spuren einer Ausdruckskunst jenseits bewusster Gestaltung, wie sie im 20. Jahrhundert vom Surrealismus prominent gemacht worden sind, lassen sich mindestens auf zwei Feldern bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen, wie Erik Porath in seinem Beitrag zu Konrad Fiedler und Sigmund Freud nachzeichnet. Denn sowohl Fiedlers Analyse der Ausdrucksbewegung der Hand als eigenständiger Beitrag bei der Gestaltung bildender Kunst, welche den tatsächlichen Gesichtseindruck, den die Werke auf den Betrachter machen, tendenziell der Herrschaft des Auges entziehen, als auch Freuds Überlegungen zu Gestik, Mimik und Körperhaltung des *Moses des Michelangelo* stellen Ausdrucksphänomene in einen je spezifischen situativen und körperbestimmten Kontext, aus dem heraus sie ihre Bedeutsamkeit gewinnen. Obwohl der Ansatzpunkt zum Verständnis von Kunstwerken diametral entgegengesetzt ist – eine formal-werkbezogene Analyse der künstlerischen Tätigkeit selbst als Ursprung des Kunstwerks (Fiedler); eine wirkungsästhetische Auffassung der produktions- und rezeptionsbezogenen Aspekte des Kunstwerks, die die Perspektive des Künstlers bzw. des Betrachters in den Mittelpunkt stellt (Freud) –, tragen doch beide Theoretiker der Kunst zu einer Anreicherung der ausdruckstheoretischen Diskussion dadurch bei, dass sie die Kontextualität von Ausdrucksphänomenen radikalieren. Ausdruck kann nicht ohne historischen Index, einen situativ sich wandelnden Handlungskontext und die symbolisch vermittelten kulturellen Traditionen verständlich gemacht werden.

Im Kontext der Verbreitung psycho-physischer Theorien und der Forderung nach einer »Ästhetik von Unten« entstand um die Wende zum 20. Jahrhundert auch in der Architektur eine Diskussion über die Wirkung von Linien, Formen und Farben auf den Betrachter, die Zeynep Çelik in ihrem Beitrag »Erlebnismetrik« beleuchtet. Anhand der

Arbeiten des in diesen Debatten besonders engagierten Architekten und Gefühlstheoretikers August Endell werden die ethischen, erkenntnistheoretischen und disziplingeschichtlichen Konsequenzen erörtert, die sich aus der Forderung einer (mathematisch) exakten Vermessung der emotionalen Wirkung von Formen auf die menschliche Psyche ergeben: Erstens verbindet sich mit der moralischen Kritik an Endells architektonischen Entwürfen ein begrifflicher Paradigmenwechsel, denn Begriffe wie »Decorum« und »Charakter«, die die gesellschaftliche Wirkung von Architektur absichern, werden von Kategorien wie »Form« und »Raum« schrittweise zurückgedrängt. Endell setzt dabei auf die enervierende Oberflächenwirkung der Architektur im Sinne der elektrophysiologisch induzierten Pathognomie Duchennes, d. h. des Gefühlsausdrucks als Kontraktion und Expansion von Gesichtsmuskeln. Zweitens kommt es zu einer Verschiebung im traditionell hierarchisch geordneten Gefüge philosophischer und anthropologischer Grundbegriffe: Entgegen der Dichotomie von (dominantem, intellektuellem) »Wissen« und dem an das expressive Vermögen des Körpers gebundenen »Kennen« geht Endell von einer erkenntnistheoretischen Gleichwertigkeit von Gefühlen und vernunftgeleiteten Gedanken aus. Damit erhebt sich die Frage, wie das Subjekt die auf es einströmenden Sinneseindrücke überhaupt zu bewältigen vermag. Der Stellenwert althergebrachter Bildungsprioritäten wird in Zweifel gezogen, was nicht nur ästhetische, sondern auch sozialreformerische Debatten evoziert. Drittens schließlich muss die Frage nach der konkreten Funktionsweise des Gefühlsausdrucks in der Architektur auch im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Auseinandersetzung zur disziplinären Einordnung der akademischen Psychologie und der Etablierung einer propädeutischen Gestaltungserziehung gesehen werden: Die aus diesen Bestrebungen erwachsenden Architekturschulen wenden sich in den 1920er Jahren nach außen hin vom Gefühlserlebnis ab, das – Endells Bemühungen zum Trotz – nur schwer zu quantifizieren ist. Die Neubestimmung der Architekturausbildung wäre allerdings ohne Endells Wirken, dem die Stärkung der Begriffe von Form und Raum ebenso zu verdanken ist wie die Aufhebung einer strikten Trennung von »Schönen Künsten« und Medien, Techniken und Materialien, kaum denkbar gewesen.

Reinhard Meyer-Kalkus erläutert in seinem Beitrag »Ausdruck und Verkörperung. Fritz Kortners Überlegungen zu Stimme und Geste in Film und Theater« sodann den ganzheitlichen Einsatz des Körpers anhand eines konkreten Beispiels aus der neueren Theatergeschichte. Der Regisseur Fritz Kortner erscheint für den Diskussionszusammenhang dieses Bandes besonders reizvoll, weil sich hier ein vielfältig

geprägter Theatermann jederzeit imstande zeigt, die Entwicklung der Ausdrucksmittel des Theaters sowohl historisch und ästhetisch als auch handfest und bühnenpraktisch zu reflektieren. Kortners Arbeit entsteht aus der Spannung so unterschiedlicher Techniken des Schauspiels wie der Stimmvirtuosität eines Joseph Kainz und der mimisch-gestischen Ausdrucksmittel Albert Bassermanns, des Regiestils Max Reinhardts und der Konfrontation mit der anglo-amerikanischen Film- und Schauspieltradition. Kortners eigener Darstellungs- und Inszenierungsstil – davon sprechen seine heute zu Unrecht fast vergessenen Aufzeichnungen *Aller Tage Abend* und *Letzten Endes* – zielte zunehmend auf eine »Entoperung des Ausdrucks« (vgl. Meyer-Kalkus, s. u. S. 308), die auf der Bühne zugleich eine über den »sprachvergessenen« Naturalismus (ebd.) hinausgehende Präsenz der körperlichen Bewegung und des reflektierten Sprechens erfordert.

Margarete Vöhringer untersucht in ihrem Beitrag das Verhältnis von Film und Maske im Diskurs des frühen sowjetischen Kinos. Der Filmmacher Dziga Vertov hatte den filmischen, apparativen Blick vom alltäglichen Sehen in spezifischer Weise abgegrenzt: »Vom Gesichtspunkt des gewöhnlichen Auges sehen Sie die Unwahrheit. Vom Gesichtspunkt des kinematographischen Auges (mit Hilfe besonderer kinematographischer Mittel, in diesem Falle – der Zeitrafferaufnahme) sehen Sie die Wahrheit.« (zit. bei Vöhringer, s. u. S. 328) Diese Differenz wird zum Ausgangspunkt einer Polemik gegen die Natürlichkeit der menschlichen Wahrnehmung, die es zu entlarven und durch die Wahrheit der Kamera zu ersetzen gelte. Diesen Gestus einer Demaskierung bringt Vöhringer in Zusammenhang mit drei kulturübergreifend einschlägigen Traditionen der Maskierung: der Totenmaske, der Ritualmaske und der Theatermaske. Die Maske als Medium der Performanz entfaltet ihre Wirkung in Spannungsverhältnissen zwischen Präsenz und Abwesenheit, Natürlichkeit und Künstlichkeit, Eigenem und Anderem⁴⁴ und übernimmt dabei oft eine vermittelnde, trennende oder verbindende Funktion, die nur allzu oft von Ambiguitäten geprägt ist. Der Film und sein Diskurs im Rusland der 1920er Jahre beerbt und vereint diese Traditionen und die mit ihnen verbundenen Funktionen auf besondere Weise:

Einerseits stellte der Film wie die Totenmaske eine Verbindung zu anderen, nicht präsenten Welten her, indem er längst vergangene Zeiten, entfernte Länder oder nicht mehr lebende Menschen in Bewegung zeigte. Andererseits trat für Vertov der Film dabei zwischen Schauspieler und Zuschauer im Kino und nahm so die Trennung der Wirklichkeit von sich selbst im Theater auf.

⁴⁴ Vgl. auch Herbert M. Cole: *I Am Not Myself. The Art of African Masquerade*, Los Angeles (UCLA Fowler Museum of Cultural History) 1985.

Was zuvor die Aufgabe der rituellen Maske war, zwischen Totenreich und Gegenwart zu vermitteln, übernahm im frühen Kino das neue Medium Film selbst. Und was zuvor dem Theater vorbehalten war, nämlich eine inszenierte Wirklichkeit vorzuführen, die durch die medialen Bedingungen scharf von der Zuschauerwirklichkeit getrennt war, wurde ebenfalls vom Film aufgegriffen. (Vöhringer, s. u. S. 338)

Der Film hatte also zugleich eine »Maskierungs- und eine Demaskierungsfunktion« (Vöhringer, s. u. S. 340, was insbesondere an bestimmten Filmexperimenten deutlich wurde, bei denen ein und dasselbe gefilmte Gesicht jeweils einen anderen Ausdruckwert annahm, wenn es in eine andere Sequenz von Bildern montiert wurde: Diese »Austauschbarkeit des Ausdruckswerts des Gesichts« führte zu einer kritischen Auffassung, die »jeden Glauben in die Natürlichkeit des Gesichtsausdrucks« (ebd.) bestritt. Dass jedoch dieser Effekt alles andere als die schlichte Wahrheit zeigte und schon gar nicht die zunächst noch durch die Natürlichkeit verdeckte, dann aber durch Demaskierung enthüllte eigentliche Wahrheit des Menschen, macht Vöhringer durch den Hinweis auf den Funktionswechsel deutlich, der den Film gerade auch im Verhältnis zu den tradierten Maskenfunktionen in der frühen Sowjetunion kennzeichnet:

Im Film aber verschwand die Maske als physisches Objekt und wurde vielmehr zu einem strukturellen Phänomen des Mediums selbst, das sich eher durch sein Verschwinden offenbarte als durch seine Materialität. In Vertovs und Kuleshofs Konzeption des Kinos wurde der Film zum Medium der Maskierung und Demaskierung und die Maske selbst zur filmischen Funktion. (ebd.)

Damit behält der Film in dieser Kinokonzeption durchaus eine kritische Funktion, denn diese Filmemacher und -theoretiker haben zu begreifen möglich gemacht, »dass Film aber eigentlich wie eine Maske funktionierte, da er durch die Montage von Bildern eine Illusion aus Schein und Sein, aus Realität und Theater, aus Gesicht und Maske herstellen konnte – eine Film-Wahrheit eben.« (ebd.)

Das bildnerische Werk des amerikanischen Malers Philip Guston nimmt Armin Schäfer in den Blick, um einige Überlegungen zum Status des Ausdrucks in der Malerei des 20. Jahrhunderts zu entwickeln. Gustons künstlerischer Weg ist besonders dadurch interessant, dass er nach der Abstraktion der amerikanischen Nachkriegsmoderne auch eine Strecke »zurück« ins Figurale enthält, der aber zu allem anderen als bloß realistischer oder abbildlicher Kunst führt. Obwohl die Bedeutung des mexikanischen Muralismo für die Entwicklung der amerikanischen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg im Allgemeinen nicht zu unterschätzen ist, gibt es doch für dieses hier behandelte Thema einen speziellen Zusammenhang, da die »Wandmalerei den Regelkreis von Auge und

Hand« (Schäfer, s. u. S. 343) unterbricht. Die Verbindung zwischen dem Körper des Künstlers und der Leinwand ist nicht vollkommen dem Auge untergeordnet. Nicht mehr das schon Gesehene des Auges, das »Vor-Bild« kontrolliert jede Bewegung der Hand, da die Abstandsverhältnisse bei den übergroßen Formaten dies gar nicht zulassen. Mit diesem Funktionswechsel ändert sich auch das aus der Malbewegung auf der Leinwand auftauchende Figurale: Ohne direkten oder bestimmten »taktile[n] Referent[en], der im Muralismus funktionslos« geworden war, kann nun das Taktile verschiedene neue Aufgaben in der Malerei übernehmen: Im abstrakten Expressionismus wird es

Mittel des Ausdrucks, Zeichen einer Handlung, Spur der Individualität, Codierung der Persönlichkeit. Während Pollock eine Ausdrucksfunktion freisetzt, indem er die Farbe nicht mehr mit dem Pinsel aufträgt und die Aktion des Farbauftrags nur mehr überblickend kontrolliert, blockiert Guston die Ausdrucksfunktion, indem er aus der Tätigkeit des Strichemachens heraus den Farbauftrag steuert. (ebd.)

Guston findet dabei seinen ganz eigenen Weg: »Gustons Pinselstriche sind weder Ausdruck, wie im abstrakten Expressionismus, noch ein inneres Objekt, wie die Linie im Surrealismus.« (Schäfer, s. u. S. 342) Seine Bildwerke sind von einem Schweben der Pinselstriche zwischen »Nicht-Form und Form« (Schäfer, s. u. S. 344) getragen. Die Absichtslosigkeit der Malbewegung entspricht einer »Suche nach einem Nullpunkt« der Malerei: »Das Strichemachen ist aber zunächst ergebnisoffen, auch wenn sich das Sehen nicht von einem Sehen-als, das Sehen des Strichs nicht von einem Sehen des Strichs als Linie und Farbe abgrenzen lässt.« (Schäfer, s. u. S. 348) Die Repräsentationsfunktion der Bilder wird ausgesetzt: »Guston folgt keiner allgemeingültigen Regel, wenn er gegenständlich malt. [...] Die Striche besitzen zwar ein figurales Potential, aber sie alleine erzeugen noch keine bildliche Repräsentation eines Gegenstands oder einer Figur.« (Schäfer, s. u. S. 349) So kommt man zu der paradox klingenden Charakteristik dieser Bildwerke: »Guston malt gegenständliche Bilder, deren Eigenheit nicht in der Figuration liegt. Man könnte behaupten, dass Guston mit der Figuration bricht, um ein Figurales, das die Repräsentation flieht, sichtbar werden zu lassen.« (Schäfer, s. u. S. 355) Das besondere Potential der Malerei von Philip Guston besteht genau darin, aus einer »Kombinatorik« der Striche (Schäfer, s. u. S. 356) die Möglichkeiten von Gegenständen hervortreten zu lassen, sie also in einem Prozess des Malens, Übermalens, Weitermalens zu transformieren und jede Bestimmtheit als einen bloß möglichen Zustand neben anderen erscheinen zu lassen. Gustons Malerei bringt keine Bilder des Ausdrucks hervor, sondern seine Bilder zeigen eher die Abgründe und

Un-Verbindlichkeiten, aus denen Gegenständlichkeit und Ausdruckhaftigkeit entstehen können.

Ausblick

Generell ist der These Hans Ulrich Gumbrechts zuzustimmen, dass die ältere Tradition der rhetorischen Bestimmung von Ausdruck seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf dem Feld der Musik, der Malerei und Literatur durch die Tendenz zur Psychologisierung des Ausdrucks abgelöst wird: Im Laufe des 19. Jahrhunderts übernimmt diese Psychologie des Ausdrucks die dominierende Rolle auf dem Felde der Ausdruckstheorien bis hin zu Darwin und Wundt.⁴⁵ Andererseits ist gleichzeitig eine zunehmende Experimentalisierung von Ausdrucksphänomenen zu beobachten⁴⁶, die zu einer stetigen Aushöhlung des psychologischen Wertes der Ausdrucksphänomene führt, während die physiologische Bedeutung der Ausdrucksbewegung zunimmt. Kinästhetische bzw. behaviorale sowie kommunikative Momente treten zunehmend an die Stelle eines introspektiven psychologischen Gehaltes und führen zeitweilig zu einer weiten Verbreitung von kybernetischen Modellen der Steuerung, der Informationsverarbeitung und Kommunikation.

Die anhaltende Aktualität von Fragen des Ausdrucks, nicht zuletzt durch die neuere Emotionsforschung wiederbelebt, verdankt sich – jenseits bestimmter wissenschaftlicher Konjunkturen (wie dem sagenhaften Neuro-Hype, der bis hinein in die Populärkultur wirkt) – offenbar einem nicht erschöpften Problembestand, der oft jedoch unter anderen, wechselnden Titeln verhandelt wird: Ist der Ausdrucks-Begriff heute auch nicht mehr verpönt oder gar tabuisiert, so bleibt er doch wissenschaftlich eher marginalisiert und bildet zumeist nur ein kulturwissenschaftliches Thema von historischem Interesse. Seine alltagssprachliche Ubiquität – auch in der negativen, zurücknehmenden Reaktion der Coolness ist davon etwas zu spüren – geht mit einer Entwertung und Entdifferenzierung einher. Für den wissenschaftlichen Gebrauch erscheint er zunächst ungeeignet, da zu unspezifisch.

⁴⁵ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Ausdruck«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart (Metzler) 2000–2005, Bd. 1, S. 416–431.

⁴⁶ Vgl. hierzu insbesondere die Beiträge von Søren Møller Sørensen: »Natürlicher Ausdruck – Ausdruck der Natur. Theorien der Klangnatur, Gefühlskommunikation und musikalischen Form um 1800«, in: Klein/Porath: *Figuren des Ausdrucks* (Anm. 43), S. 195–210, und Nicolas Pethes: »She smiled as if much amused«. Die Generierung expressiver Gesten in Menschenversuchen«, in: ebd., S. 211–223.

Ausdruck ist jedoch keinesfalls eine zu vernachlässigende Größe in fast allen Bereichen der Kultur, wenn sich auch der Status und die Stellung von Ausdrucksphänomenen seit dem 19. Jahrhundert geändert haben: Denn einerseits hat die wissenschaftliche Erforschung von Ausdruck nicht nur den Kursverfall dieser einst für zentral gehaltenen Kategorie humanen Selbstverständnisses bewirkt, sondern auch das Interesse für die randständigen Phänomene des Ausdrucks befördert – nicht nur in der Kultur oder gar innerhalb menschlicher Lebenswelten, sondern eben auch in Bereichen der außermenschlichen, unbelebten Natur und jenseits der Natürlichkeit, in den neuen künstlichen Welten der Maschinen und der Virtualität. Bei fast allen Bestimmungen, mit denen Ausdrucksphänomene im 20. Jahrhundert überzogen wurden, findet sich – durchaus passend zur Randständigkeit – ein gehöriges Potential an Ambivalenz⁴⁷ mobilisiert, das der Zwischen- oder Doppelstellung dieser Phänomene Rechnung trägt: Es ist die Unentscheidbarkeit bzw. Komplementarität dieser Bestimmungen, die Ausdrucksphänomene sowohl an der allein für geschichtlich-kulturell gehaltenen Bedeutungssphäre als auch an der vermeintlich ausschließlich quantitativ-kausalen Natursphäre partizipieren lässt – und zwar in gleichursprünglicher Weise. Die Kategorie des Ausdrucks kann nun zwar nicht als ein quasi universelles Element angesehen werden, das zwischen allen Bereichen und Ebenen vermittelt. Aber in ihrer spezifischen ontologischen Unbestimmtheit – jedoch nicht prinzipiellen Losgelöstheit (d. i. Absolutheit, Abstraktion) – provoziert das überraschende Auftauchen von Ausdrucksphänomenen die Frage nach dem Ausdruckhaften als Herausforderung für die disziplinären Einhegungen von wissenschaftlichen Gegenständen und Methoden. Das Verbindende ist also eher die produktive Verwirrung und Infragestellung, die sich mit dem zuweilen verstörenden, zuweilen faszinierenden bzw. auratischen Erscheinen von Ausdrucksphänomenen einstellt. Nicht zuletzt bleibt einem kulturwissenschaftlichen Zugriff auf den Ausdruck immer die Frage nach dem ›kulturtechnischen Äquivalent‹⁴⁸, das einiges zu der Frage beizutragen vermag, warum zu gegebener Zeit und am spezifischen Ort etwas als Ausdruck in bestimmter Weise Eindruck macht.

⁴⁷ »Mit der Ächtung des ›Ausdrucks‹ geht der Versuch einher, Ambivalenz zu vermeiden.« Lethen: *Verhaltenslehren* (Anm. 35), S. 103.

⁴⁸ Walter Benjamins Formel vom »technischen Äquivalent« stellt die Frage nach dem »technischen Bedingtheit der auratischen Erscheinung.« Vgl. Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977, S. 376.