

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Figuren des Ausdrucks

Formation einer Wissenskategorie
zwischen 1700 und 1850

Herausgegeben von
Tobias Robert Klein und Erik Porath

Wilhelm Fink

Gedruckt im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung
geförderten Projekts „Ausdruckgebärden zwischen Evolutionstheorie und
Kulturgeschichte“ am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin

Umschlagabbildung:

William Hogarth: Characters and Caricaturas Courtesy
of the Department of Special Collections University of Chicago Library.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung
und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren
wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5008-1

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Gadamer: *WuM* II (Anm. 3), S. 384.

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

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

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

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

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

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

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

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

Engels *Ideen zu einer Mimik* führen also das spezifisch theaterästhetische Wissen um die körperliche Beredsamkeit des Schauspielers mit dem zeitgenössischen medizinischen Wissen der körperlichen Symptome von Leiden und Leidenschaften dort eng, wo es sich in seine ästhetischen Vorstellungen des idealisierten Affektausdrucks übertragen lässt, wo dies jedoch nicht gelingt, grenzt er es aus. (Löffler, S. 147)

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

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

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

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

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

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

⁸ Karl Bühler: *Ausdruckstheorie: das System an der Geschichte aufgezeigt*, Stuttgart (Fischer) ²1968, S. 40.

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

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

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

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

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

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

Tobias Robert Klein und Erik Porath