

KINÄSTHETIK UND KOMMUNIKATION

LiteraturForschung Bd. 17
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.)

Kinästhetik und Kommunikation

Ränder und Interferenzen des Ausdrucks

Mit Beiträgen von

Zeynep Çelik Alexander, Daniel Avorgbedor, Ellen Fricke,
Gunter Gebauer, Axel Hübler, J. Scott Jordan, Einav Katan,
Tobias Robert Klein, Jens Loenhoff, Reinhart Meyer-Kalkus,
Norbert Meuter, Erik Porath, Armin Schäfer
und Margarete Vöhringer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-190-4

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-190-42

Inhalt

ERIK PORATH, TOBIAS ROBERT KLEIN Zwischen Kinästhetik und Kommunikation: Ausdruck als Grenzphänomen in Theorie und Praxis von Wissenschaften und Künsten seit dem 19. Jahrhundert	7
--	---

Anthropologie und Philosophie

GUNTER GEBAUER Was heißt leidenschaftliches Handeln?	43
---	----

NORBERT MEUTER Die Universalität des Ausdrucks. Zur empirischen Grundlage eines anthropologischen Phänomens	53
---	----

J. SCOTT JORDAN Wilde Körper. Über die selbsterhaltende Natur der Bedeutung	75
--	----

Körper in Bewegung

EINAV KATAN Aufmerksame Körper und verkörperlichter Geist. Über Wahrnehmung und Ausdruck im Tanz	97
--	----

TOBIAS ROBERT KLEIN »Expression of Emotion« und »Kunstwerk der Zukunft«. Wagner, Darwin und die »Evolution« der Musikpsychologie.	110
---	-----

DANIEL AVORGBEDOR Körperliche und nicht-körperliche Expressivität in der afrika- nischen Performance. Theoretische Perspektiven und Feldevidenz in der Erstellung eines interdisziplinären Bezugssystems	139
---	-----

JENS LOENHOFF
Ausdrucksbewegung und Vergegenständlichung 165

AXEL HÜBLER
Kommunizierte Affekte: gelebt, besprochen und beschrieben.
Emotion und Körperlichkeit in der britischen Rhetorik des
achtzehnten Jahrhunderts 183

ELLEN FRICKE
»Ränder« des sprachlichen Ausdrucks? Wie lautliche und
gestische Artikulationen zu Typen werden, die bedeuten können. 215

Künste – diesseits und jenseits des Ausdrucks

ERIK PORATH
Situation und Bewegung. Die Kunst des Ausdrucks bei
Fiedler und Freud. 241

ZEYNEP ÇELİK ALEXANDER
Erlebnismetrik. August Endells Phänomenologie der Architektur . 263

REINHART MEYER-KALKUS
Ausdruck und Verkörperung. Fritz Kortners Überlegungen zu
Stimme und Geste in Film und Theater. 303

MARGARETE VÖHRINGER
Die Maske als Medium: Theater, Ritual, Film. 328

ARMIN SCHÄFER
Blockierter Ausdruck: Philip Guston. 341

Über die Autoren 361

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 evolutionstheoretischen. 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 gefühlbetonter 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 Gabriellson/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*er 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 Disziplinengrenzen 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 auftritt 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 aufgibt und nur die Verhaltensdynamik berücksichtigt. 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.)

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 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

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

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.

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.

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 Bildungsprivilegien 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 Russland 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.

Anthropologie und Philosophie

Was heißt leidenschaftlich handeln?

GUNTER GEBAUER

Leidenschaft ist eine Emotion, die ganz und gar zum subjektiven Erleben eines Individuums gehört. Ein leidenschaftlich Handelnder ist offensichtlich so sehr von ihr ergriffen, dass sie sein Inneres vollkommen ausfüllt. Ebenso wie die Leidenschaft ganz zu ihm gehört, gehört auch er ganz seiner Leidenschaft. Es gibt dann keinen Raum in ihm für andere emotionale oder gar rationale Regungen.

Aber wie ist es mit den anderen Menschen, die den leidenschaftlich Handelnden wahrnehmen? Sind sie der Leidenschaft gegenüber verschlossen? Bleibt ihnen die Emotion äußerlich? Dafür scheint die Möglichkeit zu sprechen, dass man leidenschaftliche Akte kühl abweisen kann, beispielsweise wenn jemand in einem Anfall von Eifersucht die übelsten Verdächtigungen ausstößt und man ruhig seine Gegenargumente vorbringt. Aber spricht man durch rationales Argumentieren dem anderen nicht gerade seine Leidenschaft ab und behandelt ihn oder sie wie jemanden, der den Verstand verloren hat? Leidenschaftliches Handeln ist jedoch kopflos; es kann, im Gegenteil, auch auf vernünftige Menschen ansteckend wirken. Heißt das, die anderen würden angesichts des Handelnden selbst leidenschaftlich werden?

Die Beziehung zwischen dem leidenschaftlich Handelnden und den anderen, die sich ihm gegenüber befinden, wirft eine Reihe von Fragen auf:

Ist Leidenschaft ein Zustand oder Geschehen im Innenleben des Handelnden? Ist also Leidenschaft eine Emotion, die subjektiv ist in dem Sinn, dass sie ausschließlich vom Fühlenden selbst erfasst werden kann? Wie kann das Subjekt seine Leidenschaft beherrschen, und ist diese Regulierung eine innere Angelegenheit? Gerade die letzte Frage war ein wichtiges Thema der traditionellen Philosophie, das insbesondere in der Antike mit der Absicht diskutiert wurde, praktische Mittel gegen die Herrschaft der Leidenschaften einzusetzen, um sie zurückzudrängen. Eine antike Weise, die Übermacht von Emotionen zu erkennen und zu brechen, nennt Foucault »Hermeneutik des Subjekts«. Ihr Zentrum bildet das Innere des Subjekts; aber sie ist keine Selbsterkenntnis in einem

modernen epistemischen Sinn.¹ Vielmehr ist sie eine Gesamtheit von Praktiken, die einen kontrollierten Umgang mit sich selbst erreichen sollen; das sind »Technologien des Selbst«, die das Ziel haben, den schädlichen Überschuss von Emotionen² zu bekämpfen und sie unter die Kontrolle des Menschen zu bringen. Beherrschung von Leidenschaften wurde in der Antike in Tätigkeiten des Nachdenkens, Aufschreibens von Tagesabläufen, der Mitteilung an Freunde gesucht, die wiederum zu Selbstpraktiken anleiteten. Aus den vielfältigen Weisen gemeinschaftlicher Praxis des Umgehens mit den Leidenschaften lässt sich schließen, dass in der Antike deren Sitz nicht ausschließlich im Menschen gesucht wurde. Von der Moderne wird sie hingegen als das Ureigene der Person, als ein intimer, den Blicken der anderen entzogener Zustand (oder Geschehen) aufgefasst, der mit anderen Menschen nur insofern zu tun hat, als sie Objekte seiner Leidenschaft sind. Emotionen, die auf andere Personen gerichtet sind, werden seit dem 18. Jahrhundert bevorzugt auf das Schema von Subjekt – Objekt aufgetragen.

An den Selbstaussagen eines Ichs lässt sich die Struktur von subjektivem Inneren – Objekt der Leidenschaft zeigen. Ein solches Objekt kann ein anderer Mensch, eine »Zielperson«, ein Gegenstand oder ein Geschehen sein, auf die sich die Emotion richtet. Betrachten wir folgende Beispiele:

- »Ich tanze leidenschaftlich gern.«
- »Ich esse leidenschaftlich gern.«
- »Ich bin ein leidenschaftlicher Musikliebhaber.«
- »Ich liebe leidenschaftlich.«

Aussagen dieser Art, in denen ein Subjekt über seine Emotionen spricht, scheinen nicht bezweifelbar zu sein. Über sie hat der Sprecher kein erkenntnismäßiges, kein epistemisches Wissen, sondern er erfasst seinen Zustand unmittelbar. Nach Ludwig Wittgensteins Überlegungen zu den Empfindungsausdrücken erkenne ich beispielsweise einen starken Schmerz nicht wie einen Gegenstand³ – ich habe den Schmerz; ich bin seiner unmittelbar gewiss. Meine Worte, die den Schmerz sprachlich

¹ Vgl. Michel Foucault: *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/1982)*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2004 (frz.: *L'hermeneutique du sujet*, Paris [Gallimard/Seuil] 2001).

² Nach der Affektenlehre des Aristoteles sind Emotionen nicht per se schlecht, sondern nur dann, wenn sie einen bestimmten, über dem ›Mittelwert‹ liegenden Grad angenommen haben. Eine gewisse Stärke der Leidenschaft ist, im Gegenteil, sogar notwendig, um sich in den Aufgaben der Polis zu engagieren; vgl. insbesondere die *Nikomachische Ethik*, hg. v. Günther Bien, Hamburg (Meiner) 41985, insbes. Buch 2, Kap. 5.

³ Siehe Wittgensteins Kritik der Privatsprache: Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1984, insbes. § 258.

artikulieren, sind nichts anderes als sein Ausdruck, seine äußere Seite, die sich den Anderen mitteilt. Sie gehören selbst mit zum Schmerz; sie sind keine konventionellen Schmerzzeichen. Aber sie gehören auch nicht zu den »natürlichen Zeichen«, insofern sie kulturell geformt oder überformt sind. Wenn ich meinen erfahrenen, gefühlten Schmerz in Worte fasse, kann ich mich unmöglich täuschen – er drängt sich gleichsam in mein Sprechen hinein.⁴

Verhält es sich ebenso mit der Leidenschaft?

Eine Leidenschaft ist auf etwas oder auf jemanden gerichtet; sie ist intentional. Aber sie ist kein *privates*⁵ Ereignis, über das nur das empfindende Subjekt selbst sprechen könnte. Nach Wittgenstein kann es keinen Innenraum der Empfindungen geben, den ausschließlich der Mensch, der sie erfährt, erkennen kann. Eine solche Annahme wird durch die Tatsache widerlegt, dass es einem Subjekt unmöglich ist, die bisher nicht identifizierten und nicht benannten inneren Vorkommnisse begrifflich zu erfassen, sie anderen mitzuteilen und mit deren Vorkommnissen zu vergleichen. Von einem inneren Geschehen, das keine räumliche Gestalt und keinen öffentlichen Gebrauch besitzt, können keine Bedeutungen gebildet werden: Fühlen kann sich nicht selbst identifizieren und benennen. Die Autorität der sprachlichen Bezeichnung und ihre Richtigkeit entsteht erst in einer gemeinschaftlichen Praxis; erst als Teil einer Praxis mit anderen, durch gemeinschaftlich organisiertes Handeln bilden Menschen Sprachgebräuche und erzeugen Bedeutungen.

Bei Akten der Gemeinsamkeit, wie Tanzen, Essen, Lieben, sind die Bedeutungen, die ein Ich bildet, ähnlich jenen der an den Sprachspielen beteiligten Personen. Aber wie ich empfinde⁶, wird nicht selbst von der Gemeinschaft geprägt: Ich habe eine eigene Erfahrung meiner Emotion. In dieser Sache bin ich Autorität: es ist mein Haben der Emotion. Wenn ich sie ausdrücke, geschieht dies in meiner Vollzugsperspektive – die anderen können sie nur erfassen, wenn sie mit mir sprechen, gemeinsam mit mir handeln und mein Verhalten beobachten. Ich selbst kann mich in meinen Äußerungen über meine Leidenschaft gewöhnlich nicht täuschen, auch wenn mir, in Ausnahmefällen, ein Irrtum bei meiner

⁴ Vgl. ebd., § 244.

⁵ »Privat« versteht Wittgenstein in einem ganz spezifischen Sinn: Anders als im umgangssprachlichen Gebrauch ist bei ihm die private Sprache dadurch ausgezeichnet, dass kein anderer diese Empfindung haben kann.

⁶ Die Art und Weise, *wie es ist*, eine bestimmte Emotion oder Wahrnehmung zu haben, wird in der Literatur unter dem Begriff der *Qualia* diskutiert; vgl. insbes. Thomas Nagel: »What Is It Like to Be a Bat?«, in: *Philosophical Review*, 83 (1974) 4, S. 435–450; dt. in: Peter Bieri (Hg.): *Analytische Philosophie des Geistes*, Königstein/Ts. (Hain) 1981, S. 261–275.

Selbsteinschätzung unterlaufen sollte. Ich würde mich sehr wundern, wenn ein anderer mir sagte: »Bist du sicher, dass du ein leidenschaftlicher Musikliebhaber bist?« Ich bin dessen sicher. Etwas anderes ist, dass er Zweifel haben kann, ob diese Sicherheit berechtigt ist.

Bisher bin ich in meiner Argumentation sprachanalytischen Deutungen gefolgt; beim Problem der Leidenschaft greifen sie allerdings zu kurz: Wenn ich mit Leidenschaft handle, bin ich nicht der einzige, der sie empfindet. Von meinem leidenschaftlichen Tanzen ist auch meine Tanzpartnerin berührt. Sie wird von ihm ergriffen; sie nimmt meine Emotion auf, lässt sich von ihr tragen und setzt sie fort – oder ist von ihr abgestoßen und verweigert sich ihr. Wenn der Literaturjournalist Marcel Reich-Ranicki seine Buchkritik leidenschaftlich vorträgt, reagieren die Zuschauer heftig positiv, oder sie lehnen sie entschieden ab. Sie werden von seiner Kritik so sehr angesprochen, dass sie das Buch gemeinsam mit ihm kritisieren und sie sich zu eigen machen, oder sie fühlen sich von ihrem Ton unangenehm berührt und weisen den Verriss zurück. Ebenso ist es beim leidenschaftlichen Esser und seinen Tischgenossen: Wer ihm zuschaut, bekommt Hunger – oder es dreht sich ihm der Magen um. Unter einem Fußballverteidiger, der leidenschaftlich verteidigt, leidet sein Gegenspieler; dieser spürt die Leidenschaft als heftigen Schmerz; entweder löst sie in ihm aggressive Gegenattacken aus – oder er vermeidet künftig den Zweikampf. Auch die Zuschauer beteiligen sich an dieser Leidenschaft; sie stellen sich hinter den Verteidiger und feuern ihn bei seinen Aktionen an, oder sie pfeifen ihn aus, um ihn zu entmutigen. An der Leidenschaft kann also eine ganze Gemeinde beteiligt sein; dies sieht man gerade im Fußball, wo die Fans nicht nur die Leidenschaften der Spieler aufnehmen, sondern diese mit ihren religiösen Ritualen überhöhen und wie wahrhaftige Emotionsverstärker intensivieren.⁷

Die Zuschauer des Handelns sind nicht nur Teilhaber, sondern auch Zeugen und Bewerter der Leidenschaft. Vom Standpunkt der beobachtenden dritten Person beurteilen sie (oft implizit durch ihre Reaktionen), ob ein leidenschaftliches Handeln vorliegt: ob die Handlung so beschaffen ist, dass sie emotionale Reaktionen hervorruft, ob sie eine hohe Intensität hat, die übliche Handlungen nicht erreichen können. Ihre Reaktionen sind Indikator, Gradmesser und Agens der Leidenschaft; sie sind dieser nicht äußerlich, sondern gehören konstitutiv mit zum leidenschaftlichen Handeln. Zwischen dem Handelnden, dem Ziel und dem Zuschauer entsteht ein Rückkopplungsgeschehen, in dem

⁷ Siehe Gunter Gebauer: *Poetik des Fußballs*, Frankfurt am Main/New York (Campus) 2006, insbes. Kap. 4: »Bewegte Gemeinden – Über das Heilige im Fußball«.

es zu Anerkennung und Übernahme der Leidenschaft, damit zu ihrer Steigerung kommen kann.

Allerdings kann der Prozess, wie unsere Beispiele zeigen, auch im Sinne einer Abwärtsspirale verlaufen. Wie ist es, wenn die Tanzpartnerin keine Resonanz gegenüber dem leidenschaftlichen Tänzer zeigt, wenn ihr dessen Bewegungen und Begeisterung auf die Nerven gehen oder sie sich einfach mit ihm langweilt, weil sie sich einen anderen Mann gewünscht hat? Wenn er bei der Partnerin keine Resonanz findet, hat es der Tänzer schwer, seine Leidenschaft aufrechtzuerhalten. In seiner Selbstwahrnehmung mag er sich seiner Leidenschaft noch leidlich sicher sein – seine eigene Emotion ist aber nicht allein ausschlaggebend für die Einschätzung seines Verhaltens. Beim Paartanz kann nur leidenschaftlich getanzt werden, wenn beide Partner die Emotion mehr oder weniger teilen. Auch der im höchsten Maße begeisterte Tänzer kann seiner Leidenschaft unsicher werden, wenn er bemerkt, dass seine Darbietungen in den Augen seiner Partnerin nichts anderes als wildes Gehampel sind. Bei den Zuschauern ruft dieser Anblick nicht – wie vielleicht bei früheren Darbietungen des Tänzers – den Eindruck einer Tanzleidenschaft hervor. Es ist sogar möglich, dass ihre Beschreibungen des Tänzers (»diesmal tanzt er ohne Leidenschaft«) die Sache genauer treffen als dessen Selbsteinschätzung. In ihrer Perspektive entsteht, wie in jener der Partnerin, der feste Eindruck, dass der Tänzer diesmal nicht leidenschaftlich tanzt. Ihre Gewissheit hat für die Einschätzung des emotionalen Geschehens erhebliches Gewicht, insofern auch sie an der Leidenschaft beteiligt sind.

Was das Beispiel des Tänzers zeigt, ist die Tatsache, dass leidenschaftliches Handeln nicht allein vom Akteur ausgeht, sondern im Zusammenwirken mit anderen Instanzen zustande kommt: mit der Person, die das Ziel der Leidenschaft ist, mit dem Ereignis, auf das sein Handeln gerichtet ist, und mit den beteiligten Zuschauern seiner Tätigkeit. Zum leidenschaftlichen Handeln gehört nicht nur seine Intentionalität, seine Zielgerichtetheit, sondern auch die emotionale Antwort von anderen, in das Handeln einbezogenen Personen, die zustimmend oder abwehrend reagieren. Ich kann eine Leidenschaft nicht allein haben. Wenn die Zielperson keinerlei Reaktionen auf die Aktivitäten des Subjekts zeigt, stellt ihre Passivität die Leidenschaft des Handelnden in Frage.

Aber gibt es nicht Fälle wahrhafter Liebe oder Eifersucht, auf die eine Zielperson völlig kalt reagiert und die dennoch für leidenschaftlich gehalten wird? In der europäischen Romanliteratur findet man zwei unterschiedliche Beschreibungen von Frauen, die leidenschaftlich lieben, aber ihre Gefühle nicht zeigen dürfen:

Eine Frau wie die *Princesse de Clèves*⁸ reagiert mit einer zur Schau gestellten Kälte auf das Verhalten des von ihr geliebten Mannes, gerade weil es seine Liebe zu ihr preisgibt. Kälte wird nicht als Abwesenheit von Leidenschaft, sondern als heftigste emotionale Reaktion auf die Leidenschaft eines geliebten Menschen aufgefasst. Eine Leidenschaft trifft auf die Leidenschaft eines anderen, führt aber gerade nicht zur Erfüllung der Emotionen.

In *Anna Karenina*⁹ muss die junge Kitty entdecken, dass der von ihr angebetete Mann sich keineswegs für sie interessiert, sondern sich vor ihren Augen in die von ihr verehrte Anna verliebt. Aus der Enttäuschung über die nicht erwiderte, nicht einmal zur Kenntnis genommene Liebe wird ihre Leidenschaft innerhalb kurzer Zeit entwertet.

In der modernen Popkultur tritt ein dritter Fall auf, die totale Indifferenz eines Idols gegenüber der leidenschaftlichen Hingabe einzelner Mitglieder der Gemeinde seiner Bewunderer. Wenn ein Star die heftige Liebe aus der Ferne nicht bemerkt und ihr nicht die geringste Chance auf eine Erwidern gibt, kann man von einem »Verunglücken« des leidenschaftlichen Handelns im Sinne der Sprechakttheorie sprechen.¹⁰ Diese Art Liebe ist nicht fähig, eine gemeinsame Realität zu erzeugen – nicht einmal seine eigene Ignoranz nimmt der Star zur Kenntnis. Wie bei einem »verunglückten« Sprechakt wird die Erzeugung einer gemeinsamen Wirklichkeit verfehlt: Es ist so, als würde jemand eine Beschwörungsformel aussprechen, an die niemand glaubt.

Wenn leidenschaftliches Handeln gegenüber einer Öffentlichkeit dargeboten wird, übernehmen die Zuschauer die Rolle der Sprachgemeinschaft; sie entscheiden darüber, ob ihnen ein leidenschaftliches Handeln gezeigt wird oder nicht. Ein Publikum urteilt über den emotionalen Charakter, damit auch über die Qualität des dargebotenen Handelns, wie es im Fußball, Theater, Konzert, Film geschieht. Ob ein Violinenspiel oder ein Monolog leidenschaftlich vorgetragen wird, ob eine Liebesszene leidenschaftliche Liebe darstellt, ob das Angriffsverhalten einer Mannschaft echten Angriffsgeist ausdrückt, ist nicht nur Sache des jeweiligen Spiels, sondern auch eine der Wirkungen auf das Publikum. An dessen Reaktionen zeigt sich, ob die Leidenschaft fähig ist, in den Zuschauern selbst Gefühle, Resonanzen anzuregen und sie zu bewegen.

Eine Reaktion des Publikums kann auf sehr unterschiedliche Weise zustande kommen. Denken wir an eine Schauspielerin, die mit einer

⁸ Madame de Lafayette: *La Princesse de Clèves et autre romans*, Paris (Gallimard) 1972.

⁹ Leo N. Tolstoj: *Anna Karenina*, hg. v. Gisela Drohla, Frankfurt a. M. (Insel) 1978.

¹⁰ Eine andere Theoretisierung bietet Sigmund Freud an: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Frankfurt a. M. (Fischer) 1969, S. 71–161.

äußerst zurückhaltenden Spielweise eine schüchterne junge Geliebte spielt. Mit einem solchen Spiel vermag sie auszudrücken, dass sie von ihrer Leidenschaft hingerissen und daher so gehemmt ist; das Publikum kann sich gerade von dieser Subtilität gefangen nehmen lassen. Im Gegensatz dazu kann ein wildes, hemmungsloses Spiel dazu führen, dass das Publikum der Schauspielerin die Leidenschaft nicht abnimmt. Sobald die Darstellung übertrieben wirkt, gilt sie nicht mehr als leidenschaftlich, sondern als übersteigert, verkrampt und unglaubwürdig. Für das öffentliche Zeigen von Leidenschaften gibt es ein Maß der Intensität, mit dem die Emotionen der Handelnden von der Zielperson und den Zuschauern gemessen werden. Wenn die Darstellung maßlos wird, bleibt sie wirkungslos; sie wird als unangemessen empfunden.

Abhängig von Regel, Maß, Resonanz und gemeinschaftlicher Beurteilung spielt sich die Leidenschaft nicht im Inneren des Handelnden ab, sondern in einem Raum zwischen den Personen. Weit entfernt davon, ein rein subjektives, innerliches Ereignis zu sein, ist sie ein öffentliches Geschehen der Veräußerlichung des Inneren, das in einem Bereich zwischen mehreren Menschen vor sich geht. Selbst wenn es leidenschaftliches Handeln ohne innere Beteiligung des Subjekts nicht gibt, ist es nicht auf den Zustand rückführbar, den der Handelnde hat. Leidenschaften sind konstitutiv so angelegt, dass sie immer auch nach außen, auf andere Menschen gerichtet sind. Mit ihnen vollzieht sich ein demonstrierender Akt, der sich auf die Zielperson und auf die Zuschauer (soweit in der Situation präsent) richtet – ein performativer Akt, der die Leidenschaft als verbindendes Band zwischen den beteiligten Personen herstellt. Der Akt ist eine Art Behauptung des Handelnden: Tanze, liebe, arbeite ich nicht leidenschaftlich! Er rechtfertigt die gezeigte Emotion durch Referenz auf sein Tun, sein Ziel und die emotionalen Wirkungen auf andere.

Jede Leidenschaft hat ihre eigene Geschichte; sie ist eine Geschichte der Selbstbehauptung. Nach Erving Goffman¹¹ ist sie als ein Prozess des Aushandelns in Vorgängen des Austausches mit der Gesellschaft anzusehen. Aber ein leidenschaftlich Handelnder verhandelt nicht – er will seine Emotion beweisen und den anderen aufdrängen. Sie ist auch kein Kampf um Anerkennung; der leidenschaftliche Mensch kämpft nicht – er will überzeugen, sich durchsetzen. Es ist dieser Wille, die anderen zu überwältigen, der bei diesen einen Widerstand hervorruft: Leidenschaftliches Handeln muss seine eigene Evidenz erzeugen; es

¹¹ Siehe insbes. Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City/New York (Anchor) 1959.

muss die anderen überzeugen: Es muss in ihren Augen glaubwürdig sein, und dies ist es, wenn es in ihnen eine Resonanz hervorruft.

Gehen wir auf alte Vorstellungen von Leidenschaften zurück, die wir in der Antike vorfinden: Was heißt es, von Leidenschaften beherrscht zu sein? Eine solche Beherrschung wäre ja nur möglich, wenn die Leidenschaft eine Kraft wäre, die in uns selbst wirksam wäre und sich im Inneren gegen uns selbst richten würde. Wenn dies so wäre, könnte man, wie von der antiken und christlichen Lehre verlangt wird, in einen Kampf im Inneren eintreten mit dem Ziel, diese Kraft durch eine größere Gegenkraft zu besiegen. Aber so ist es nicht. 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. Der leidenschaftlich Handelnde sucht danach, den Erwartungen und dem Maß seiner Umgebung zu entsprechen. Dies geschieht nicht als ein bewusster rationaler Prozess. Man beschreibt dieses Geschehen besser, wenn man annimmt, dass es ein kulturelles Schema erfüllt, welches der Handelnde schon vorfindet. Selbst für die am höchsten gesteigerten emotionalen Prozesse gibt es einen praktischen Sinn¹² für die Angemessenheit ihres Ausdrucks. Wir besitzen keine Regeln oder inneren Repräsentationen für das, was im je einzelnen Fall angemessen ist. Aber wir haben eine intuitive Vorstellung von den Grenzen, innerhalb deren sich Leidenschaft in unserer Gesellschaft äußern kann. Wo diese Grenzen verlaufen, haben wir nicht explizit gelernt; wir haben uns in unserer Entwicklung als soziales Wesen mit anderen Personen abgestimmt. Und wir haben begriffen, dass wir in unserem leidenschaftlichen Handeln bis an die Grenze gehen, aber sie nicht überschreiten dürfen. Was wir auch verstanden haben, ist, dass es Verhaltensweisen jenseits der Grenze gibt – Besessenheit, Verrücktheit, Unzurechnungsfähigkeit.

Ein leidenschaftlich Handelnder ist nicht originell; er kreierte kein neues Schema (dies tut höchstens der Schauspieler); seine Emotion kann nicht Einmaligkeit für sich beanspruchen. Dennoch ist leidenschaftliches Handeln spontan, aber es geschieht auf eine andere Weise als durch kognitive Übereinstimmung oder soziale Konventionen. Hier liegt der Irrtum der Annahme einer sozialen Kodierung von Gefühlen, verstanden als Bearbeitung eines gefühlsmäßigen Substrats, das es in ›Rohform‹ schon gibt und das nur noch gesellschaftlich ›umgeschrieben‹ oder ›übersetzt‹ werden muss. Ob diese Sichtweise auch auf gewöhnliche

¹² Das Konzept des praktischen Sinns übernehme ich von Pierre Bourdieu: *Le sens pratique*, Paris (Minuit) 1980.

Emotionen zutrifft, kann in diesem Kontext nicht entschieden werden; der entscheidende Punkt ist: Extreme Emotionen wie Leidenschaften werden nicht gesellschaftlich eingeführt; sie werden aber in gefühlsmäßiger Abstimmung mit anderen geformt.

Wie eine leidenschaftliche Emotion entsteht, konnte man am Wahlkampf von Barack Obama 2008 sehen: Obama war der Kandidat einer emotionalen Politik, die von jungen Menschen und von Wählern getragen wurde, die einen Wechsel der amerikanischen Politik leidenschaftlich herbeiwünschten. Er selbst stellte sich als jugendlicher schwarzer Kandidat dar, der einen Enthusiasmus für die USA weckte, für eine Nation, die eine solche Präsidentschaft ermöglichen konnte. Sein emotionales politisches Engagement strebte das Ziel an, diese Seite der USA zu zeigen. Er berief sich auf das tiefe, nicht von Interessen verrückte Fundament seiner Nation, auf das Versprechen der Verfassung, das Menschen aller Art eine Chance gibt, ihre Ziele zu verwirklichen. Daher konnte er alle jene gewinnen, die mit politischer Macht keine materiellen Interessen verbinden, die Gründungsideen der USA ernst nehmen und nach der Präsidentschaft von George W. Bush einen fundamentalen Wechsel des Politikstils wünschten. Seine Wählerschaft war in der Rolle der Zielpersonen, auf die es ankommt, wenn es um die Verwirklichung von Leidenschaften geht.

Obamas Leidenschaft ließ sich am Rückfluss der Emotionen seiner Zuschauer erkennen; sie antworteten ihm, sie handelten in Resonanz auf die ihnen gezeigte Leidenschaft durch ihre eigenen Akte. Das Einsammeln von Spenden für den Kandidaten über das Internet war nicht nur eine bahnbrechende Innovation der Wahlkampffinanzierung, sondern auch ein Generator von Leidenschaft bei seinen Wählern. Anstelle der Großspender aus der Wirtschaft, die das Spendengeschehen üblicherweise beherrschen, gaben sie mit unzähligen kleinen Spenden ihr Geld aus Leidenschaft für die Leidenschaft des Kandidaten. Die wechselseitigen Emotionen des Kandidaten und seiner Wähler führten zu einer neuen Form der Politik. Einmal gewählt, stand Obama allerdings vor der Aufgabe, die Leidenschaft seiner Wähler in politisches Handeln umzusetzen. Daraus sind ihm erhebliche Probleme seiner politischen Führung entstanden. Im Getriebe der Tagespolitik, angesichts einer unerbittlichen Opposition und unter dem Druck von Krisen lässt sich ein solcher emotionaler Handlungsstil nicht durchhalten.

Wenn wir leidenschaftliches Handeln mit rationalen Akten vergleichen, ergibt sich ein wesentlicher Unterschied: Rationales Handeln ist unabhängig davon, wie die Adressaten und ein mögliches Publikum empfinden und reagieren. Es kommt allein darauf an, dass auch sie

rational denkende Wesen sind. Beim leidenschaftlichen Handeln ist es anders; es ist darauf angelegt, eine Gemeinsamkeit zwischen dem Handelnden, dem Objekt und den Zuschauern herzustellen. Welches ist die Bedingung, die erfüllt sein muss, damit ein leidenschaftliches Handeln zwischen Personen zustande kommen kann? Das Beispiel Obamas zeigt, dass es eine Gemeinsamkeit zwischen Handelndem und Adressaten geben muss. Aber sie ist keine Voraussetzung dieses Handelns, die vorab erfüllt sein kann. Sie entsteht im Verlauf des leidenschaftlichen Handelns selbst. Leidenschaft und Gemeinsamkeit erzeugen sich gegenseitig.

Die Universalität des Ausdrucks. Zur empirischen Grundlage eines anthropologischen Phänomens

NORBERT MEUTER

1. Die Universalitätsthese

Der leibliche Ausdruck und das Ausdrucksverstehen sind philosophisch gehaltvolle Phänomene, die der universalistischen Frage nach dem Menschen – die den Kern der philosophischen Anthropologie ausmacht – eine solide Basis geben können, ohne dass damit die kulturelle Heterogenität menschlicher Lebensformen bestritten wird. Ich werde diese These hier allerdings nicht in ihrem philosophischen Kontext diskutieren¹, sondern nur anhand der wissenschaftlichen, insbesondere der emotionspsychologischen Forschung überprüfen, ob und inwieweit sie sich empirisch stützen lässt.

In der jüngeren wissenschaftlichen Diskussion zum Ausdruck wird die Universalitätsthese vor allem von dem amerikanischen Emotionspsychologen Paul Ekman vertreten, der dazu seit den 60er Jahren eine Vielzahl von Untersuchungen durchgeführt hat. Ekman ist der Meinung, dass er eine grundlegende Gruppe universeller Formen des Gesichtsausdrucks für bestimmte Gefühle nachgewiesen habe:

Diese Ausdrucksformen stellen keine Sprache dar, die von einem Ort zum anderen verschieden ist; man muss keine ganz neuen Muskelbewegungen und auch keine ganz neuen Regeln für die Deutung mimischen Verhaltens gelehrt bekommen, wenn man von einer Kultur zu anderen reist.²

Ein weiterer Emotionspsychologe, der die Universalitätsthese vertritt, ist Carroll Izard. Er ist davon überzeugt, dass bestimmte Emotionen

¹ Vgl. hierzu Norbert Meuter: *Anthropologie des Ausdrucks. Die Expressivität des Menschen zwischen Natur und Kultur*, München (Fink) 2006.

² Paul Ekman: »Weltweite Gleichheit und kulturbedingte Unterschiede des Ausdrucks von Gefühlen im Gesicht« (1972), in: ders.: *Gesichtsausdruck und Gefühl. 20 Jahre Forschung von Paul Ekman*, hg. u. übers. v. Maria von Salisch, Paderborn (Junfermann) 1988, S. 15–80, hier S. 77.

universelle (pankulturelle) Phänomene sind. Sowohl die Enkodierung als auch die Dekodierung dieser Emotionen ist die gleiche für Menschen in der ganzen Welt, ungeachtet der Kultur, Sprache oder Vorbildung.³

Insgesamt stehen Ekman und Izard mit ihren Auffassungen nicht alleine. Im Gegenteil, die These von der Universalität bestimmter grundlegender Emotionen und ihrer mimischen Ausdrucksformen ist eine Position, die in vielen Lehrbüchern der Emotionspsychologie vertreten wird.⁴ Sie ist allerdings nicht unumstritten.⁵

Ich gehe nun so vor, dass ich zunächst einige sehr grundlegende Annahmen der Emotionspsychologie skizziere⁶, um dann die empirischen Untersuchungen von Ekman und anderen darzustellen. Ein letzter Teil wird sich mit ausgewählten emotionspsychologischen Modellen hinsichtlich der Natur-Kultur-Differenz beschäftigen. Neuere ökologische Ansätze kritisieren die theoretischen Modelle, die von Ekman und anderen aus den empirischen Untersuchungen zur Universalitätsthese gezogen werden, als Rückfall in stratigraphische Konzeptionen der menschlichen Existenz.

Eine *stratigraphische Konzeption* geht davon aus, dass der Mensch aus zwei relativ unabhängigen Schichten besteht: einer grundlegenden Schicht der »Natur«, die seine biologischen Funktionen ausmacht, und einer darauf aufbauenden Schicht der »Kultur«, die seine geistigen Leistungen beinhaltet. Eine solche Sicht auf den Menschen ist anthropologisch jedoch höchst unbefriedigend. Ein antithetischer Dualismus von Natur und Kultur steht, wie es bei Edgar Morin treffend heißt,

³ Carroll E. Izard: *Die Emotionen des Menschen. Eine Einführung in die Grundlagen der Emotionspsychologie* (1977), Weinheim (Beltz) ²1994, S. 127.

⁴ Vgl. hierzu die Hinweise bei James A. Russell: »Is There Universal Recognition of Emotion from Facial Expression? A Review of the Cross-Cultural Studies«, in: *Psychological Bulletin*, 115 (1994) 1, S. 102–141, hier S. 102. Die deutschsprachigen Lehrbücher von Lothar Schmidt-Atzert: *Lehrbuch der Emotionspsychologie*, Stuttgart/Berlin/Köln (Kohlhammer) 1996, und Wulf Uwe Meyer/Rainer Reisenzein/Achim Schützwohl: *Einführung in die Emotionspsychologie*, Bd. 2: *Evolutionstheoretische Emotionstheorien*, Bern/Göttingen/Toronto/Seattle (Huber) ²1999, sehen die Universalitätsthese jedoch durchaus kritisch.

⁵ Vgl. Klaus R. Scherer/Harald G. Wallbott: »Evidence for Universality and Cultural Variation of Differential Emotion Response Patterning«, in: *Journal of Personality and Social Psychology*, 66 (1994), S. 310–328, hier S. 311.

⁶ Ich stütze mich dabei u. a. auf Izard: *Die Emotionen des Menschen* (Anm. 3); Dieter Ulich: *Das Gefühl. Eine Einführung in die Emotionspsychologie*, München/Wien/Baltimore (Urban und Schwarzenberg) 1982; Schmidt-Atzert: *Lehrbuch der Emotionspsychologie* (Anm. 4); Meyer/Reisenzein/Schützwohl: *Evolutionstheoretische Emotionstheorien* (Anm. 4); Wulf Uwe Meyer/Rainer Reisenzein/Achim Schützwohl: *Einführung in die Emotionspsychologie*, Bd. 1: *Die Emotionstheorien von Watson, James und Schachter*, Bern/Göttingen/Toronto/Seattle (Huber) ²2001; sowie die Beiträge in Klaus R. Scherer (Hg.): *Psychologie der Emotion*, Göttingen/Toronto/Zürich (Hogrefe) 1990 (*Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C, Ser. IV, Bd. 3).

»im Widerspruch zum Augenschein. Offensichtlich besteht der Mensch nicht aus zwei übereinander liegenden Schichten, einer biologisch-natürlichen und einer psycho-sozialen«; im Gegenteil: der Mensch ist gerade deshalb menschlich, weil er »zur gleichen Zeit voll und ganz natürlich und voll und ganz kulturell ist«. ⁷ Dieser Einsicht haben auch die wissenschaftlichen Modelle zu Erklärung des Ausdrucksphänomens Rechnung zu tragen.

2. Ausdruck in der Emotionspsychologie

2.1. Basisemotionen

Die meisten Emotionspsychologen vertreten die Auffassung, dass es mindestens drei maßgebliche Aspekte gibt, die bei der Erforschung von Emotionen zu berücksichtigen sind. Emotionen haben demnach (1) für das jeweilige Individuum selbst eine subjektive Erlebniskomponente; sie weisen (2) einen objektiven, d. h. mit wissenschaftlichen Methoden feststellbaren physiologischen und neuronalen Bezug auf, und sie äußern sich (3) in intersubjektiv bedeutsamen Formen des körpergebundenen Verhaltens und speziell des Ausdrucks. ⁸ Im Hintergrund dieser Annahme steht ein evolutionstheoretisch-funktionalistisches Paradigma, nach dem Emotionen in der Phylogenese entstanden sind und als funktional wirksame Zustände der Adaption des Organismus an die Umwelt dienen. Die adaptive Funktion wird dabei vor allem in der Bewertung interner (innerorganismischer) oder externer (situativer) Wahrnehmungsinhalte gesehen, die ständig auf ihre Relevanz für den Organismus überprüft werden.

In einem weiteren Schritt wird das funktionalistische Paradigma dann auf einzelne spezifische Emotionen angewendet. Neben der generellen Funktion von Emotionalität interessiert nun, welche Funktion die jeweiligen verschiedenen Emotionen besitzen. Ekman formuliert dies so: »(1) Die Emotionen sind in der Evolution entstanden, um grundlegende Lebensaufgaben zu meistern. (2) Um in der Anpassung erfolgreich zu sein, dürften sich in der Evolution verschiedene Erregungsmuster für jede Emotion ausgeprägt haben, so dass das, was passiert (im Ausdruck

⁷ Edgar Morin: *Das Rätsel des Humanen. Grundfragen einer neuen Anthropologie* (1973), München/Zürich (Piper) 1974, S. 22 f.

⁸ Vgl. u. a. Izard: *Die Emotionen des Menschen* (Anm. 3), S. 20; Klaus Schneider/Winand Dittrich: »Evolution und Funktion von Emotionen«, in: Klaus R. Scherer (Hg.): *Psychologie der Emotion*, Göttingen/Toronto/Zürich (Hogrefe) 1990 (*Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C, Ser. IV, Bd. 3), S. 41–114, hier S. 41.

oder im physiologischen System), und das, wodurch es passiert (d. h. Ereignisse, die ein Gefühl auslösen), emotionsspezifisch und damit unterschiedlich für Ärger, Kummer, Glück usw. ist.«⁹ Demnach hat z. B. Angst die Funktion, Gefahr zu signalisieren und Fluchtverhalten auszulösen; Ärger ein Angriffsverhalten vorzubereiten usw.

Damit ist das Konzept der sogenannten *Basisemotionen* formuliert. Nach diesem Konzept gibt es eine begrenzte Anzahl von sehr grundlegenden und differenzierbaren Emotionen, zu denen mindestens *Ärger, Ekel, Furcht, Freude, Trauer* und *Überraschung* gehören. Diese Basisemotionen haben sich evolutiv herausgebildet, wobei jede Basisemotion subjektiv durch einen spezifischen Gefühlszustand und objektiv durch spezifische physiologische und neurologische Prozesse sowie durch einen spezifischen mimischen Ausdruck charakterisiert ist. Nun ist es allerdings so, dass das Konzept der Basisemotionen nicht unumstritten ist. Darauf werde ich später noch einmal zurückkommen, zunächst jedoch einige Anmerkung zur spezifischen Funktion des Ausdrucks machen.

2.2. Funktionen des Ausdrucks

Die von der Emotionspsychologie angenommenen adaptiven Funktionen des emotionalen Ausdrucks lassen sich im wesentlichen in zwei Bereiche einteilen: (1) innere bzw. *organismische Funktionen* und (2) äußere bzw. *soziale oder kommunikative Funktionen*.¹⁰

Zu den organismischen Funktionen zählt u. a. die Optimierung der Informationsaufnahme und -verarbeitung. So können z. B. bestimmte Ausdrucksbewegungen die Bedingungen für die Wahrnehmung externer Reize verbessern: durch Zuwendung des Blickes, Hochziehen der Augenbrauen, Öffnen des Mundes und der Nasenflügel. Eine weitere organismische Funktion des Ausdrucks besteht in der Modulation des erlebten Gefühls. Nach der *Facial-Feedback-Hypothese* haben die mimischen Ausdrucksbewegungen und die mit ihnen verbundenen physiologischen und neuronalen Prozesse eine direkte Rückwirkung auf das Erleben des Gefühls.¹¹

⁹ Paul Ekman: »Der Ausdruck und das Wesen von Gefühlen« (1984), in: ders.: *Gesichtsdruck und Gefühl. 20 Jahre Forschung von Paul Ekman*, hg. u. übers. v. Maria von Salisch, Paderborn (Junfermann) 1988, S. 149–179, hier S. 178 f.

¹⁰ Vgl. Klaus R. Scherer/Harald G. Wallbott: »Ausdruck von Emotionen«, in: Klaus R. Scherer (Hg.): *Psychologie der Emotion*, Göttingen/Toronto/Zürich (Hogrefe) 1990 (*Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C, Ser. IV, Bd. 3), S. 345–422, hier S. 350 ff.; Meyer/Reisenzein/Schützwohl: *Evolutionstheoretische Emotionstheorien* (Anm. 4), S. 55 ff.

¹¹ Vgl. Izard: *Die Emotionen des Menschen* (Anm. 3); und kommentierend Scherer/Wallbott: »Ausdruck von Emotionen« (Anm. 10), S. 390.

Beim zweiten Bereich – den kommunikativen bzw. sozialen Funktionen des Ausdrucks – geht es in erster Linie um Interaktionen zwischen Artgenossen. In evolutionstheoretischer Perspektive ist es für sozial lebende Arten außerordentlich wichtig, den jeweiligen motivationalen und emotionalen Zustand des anderen zu erkennen und dessen Reaktion auf äußere Ereignisse oder Verhaltensweisen anderer Artgenossen einschätzen zu können. Die Annahme liegt daher nahe, dass in der Evolution ein Selektionsdruck für die Mitteilung der Emotion und Motivation und der mit ihnen verbundenen Handlungsintentionen bestand. Damit war ein evolutiv wirksamer Anlass für die Ausbildung unterschiedlicher und emotionsspezifischer Ausdrucksmuster und damit einhergehend zur Ausbildung von Mechanismen des Ausdrucksverstehens gegeben.¹² Darüber hinaus besitzt das Ausdrucksverhalten eine soziale Integrationsfunktion, es dient der Etablierung, Aufrechterhaltung und Veränderung der sozialen Strukturen einer Gruppe.¹³

Die Annahme, dass der Ausdruck kommunikative (Signal-)Funktion hat, findet sich übrigens schon bei Darwin, wobei er allerdings meint, dass sich der Emotionsausdruck nicht *ursprünglich* zum Zweck der Kommunikation und Mitteilung ausgebildet habe.¹⁴ Aber man muss hier insofern keinen Gegensatz aufbauen, als man von der Möglichkeit einer ursprünglichen und *unwillkürlichen* kommunikativen Funktion ausgehen kann. Und genau eine solche Funktion schreibt die heutige evolutionstheoretische Emotionspsychologie dem Ausdruck vorrangig zu: »Die Evolution hat unsere Formen des Gefühlsausdrucks ausgebildet und beibehalten, weil sie informativ sind, aber das bedeutet nicht, dass wir solche Formen des Gefühlsausdrucks absichtlich zeigen, um Informationen an andere zu übermitteln.«¹⁵

Insgesamt lässt sich folgendes festhalten. Nach der skizzierten emotionspsychologischen Auffassung haben sich beim Menschen evolutiv eine begrenzte Anzahl Basisemotionen ausgebildet, die im Hinblick auf spezifische Situationen einen adaptiven Wert für den Organismus besitzen, indem sie diesen Situationen eine emotionale Bedeutung zuweisen und zu einem angemessenen Verhalten motivieren. Über den für die Basisemotionen jeweils spezifischen Ausdruck werden diese sowie die

¹² Vgl. Schneider/Dittrich: »Evolution und Funktion von Emotionen« (Anm. 8), S. 50 ff.

¹³ Vgl. Scherer/Wallbott: »Ausdruck von Emotionen« (Anm. 10), S. 351 f.

¹⁴ Charles Darwin: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei den Menschen und den Tieren* (1872), hg. v. Paul Ekman, Frankfurt a. M. (Eichborn) 2000, S. 394.

¹⁵ So Paul Ekman: »Nachwort«, in: Charles Darwin: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei den Menschen und den Tieren* (1872), hg. v. Paul Ekman, Frankfurt a. M. (Eichborn) 2000, S. 407–439, hier S. 419; vgl. auch Schneider/Dittrich: »Evolution und Funktion von Emotionen« (Anm. 8), S. 51.

zugehörigen Motivationen und Verhaltenswahrscheinlichkeiten »öffentlich« gemacht. Der Emotionsausdruck besitzt daher eine hohe kommunikative Funktion, die eine soziale Verhaltenskoordination ermöglicht. Damit sind die theoretischen Hintergrundannahmen skizziert, die den konkreten Untersuchungen von Ekman, Izard und anderen zur empirischen Verifikation der Universalitätsthese zugrunde liegen.

3. Empirische Studien zur Universalität des Ausdrucks

3.1. Ekmans Interkulturelle Beurteilungsstudien

Das Design der Studien Ekmans sieht in seinem Kern so aus, dass Versuchspersonen aus verschiedenen Kulturen ca. 15 Sekunden lang Fotografien gezeigt bekommen, auf denen Gesichter zu sehen sind, die einen mimischen Ausdruck zeigen, der eine bestimmte Basisemotion wiedergibt. Bei jedem Bild können die Versuchspersonen aus einer vorgelegten Liste mit Emotionswörtern, welche die angenommenen Basisemotionen bezeichnen (*Freude, Trauer, Furcht, Überraschung* usw.) einen Begriff auswählen, der ihrer Auffassung nach zu der jeweiligen Fotografie am besten passt. Eine »korrekte« Zuordnung liegt dann vor, wenn die Versuchspersonen denjenigen Emotionsbegriff auswählen, den die Versuchsleiter vorhergesagt haben. Es wird dann der Prozentsatz der korrekten Zuordnungen festgehalten und festgestellt, ob das Ergebnis signifikant ist, d. h. ob und wie weit es über dem Zufallswert liegt. Ekman und andere haben von 1966 an eine Vielzahl von Studien nach diesem Verfahren durchgeführt.¹⁶ Für Ekman ist ihr Ergebnis eindeutig, sie stellen »einen klaren Beweis dafür dar, dass der Gesichtsausdruck universell mit den gleichen Einzelgefühlen verknüpft ist«.¹⁷

Nun lassen sich allerdings gegen die Beurteilungsstudien Ekmans eine Reihe von Einwänden erheben¹⁸, u. a. auch der Einwand der »ökologischen Validität«. Dieser Einwand richtet sich prinzipiell gegen jede Art psychologischer »Experimente«, insofern hierbei die natürlichen

¹⁶ Eine Synopse von 31 Studien findet sich bei Russell: »Is There Universal Recognition of Emotion« (Anm. 4), S. 108.

¹⁷ Vgl. Ekman: »Weltweite Gleichheit und kulturbedingte Unterschiede« (Anm. 2), S. 68.

¹⁸ Auf die methodischen Einwände im engeren Sinne kann ich hier nicht eingehen, ich habe sie ausführlich diskutiert in Meuter: *Anthropologie des Ausdrucks* (Anm. 1), S. 248 ff; vgl. auch Russell: »Is There Universal Recognition of Emotion« (Anm. 4); Hugh L. Wagner: »Methods for the Study of Facial Behavior«, in: James A. Russell/José Miguel Fernández-Dols (Hg.): *The Psychology of Facial Expression*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1997, S. 31–54.

Kontexte des Verhaltens ausgeblendet werden (müssen). Dies trifft ohne Zweifel auf die Beurteilungsstudien Ekman zu. Zwar gehören Fotografien zu unserer Lebenswelt, aber die Situation, dass uns ein Versuchsleiter auffordert, anhand einer Fotografie den mimischen Ausdruck einer Person einer Liste mit Emotionswörtern zuzuordnen, wohl kaum. In wirklichen Lebenssituationen erfassen wir den Ausdruck einer realen Person innerhalb eines konkreten Umfeldes. Der Ausdruck ist nur ein Teil dieses natürlichen Kontextes. Die *Künstlichkeit der Untersuchungssituation* kann also zu einem falschen, jedenfalls tendenziell verzerrten Bild über die Prozesse des Ausdrucksverstehens führen. Psychologische Untersuchungen stehen hier generell in einem kaum auflösbaren Spannungsverhältnis. Einerseits müssen sie, um zu objektiven Ergebnissen zu kommen, kontrollierbare Bedingungen herstellen, unter denen sich gezielt Parameter isolieren und verändern lassen, andererseits besitzt jeder Eingriff Implikationen im Hinblick auf das Verhalten, das eigentlich erforscht werden soll.

In Bezug auf die Beurteilungsstudien Ekman kann man aber argumentieren, dass diese ja gerade darauf abzielen, Kontextinformationen so weit wie möglich zu eliminieren, um den kontextunabhängigen Signalwert der mimischen Ausdrucksformen zu ermitteln.¹⁹ Wie dem auch sei, die Universalitätsthese ist empirisch nicht allein auf die Studien Ekman angewiesen, sondern kann sich auch auf Beobachtungsstudien des Ausdrucksverhaltens von Säuglingen und Kleinkindern stützen. Izard sieht in ihnen sogar eine größere Relevanz für die Universalitätsthese als in den Beurteilungsstudien mit Erwachsenen.²⁰

Beobachtungen früh- und kleinkindlichen Ausdrucksverhaltens sind auch deswegen von besonderer anthropologischer Bedeutung, weil man annehmen kann, dass die Ausdrucksmuster hier noch nicht oder wenig von sozialen und kulturellen Einflüssen geprägt sind. Beim Kleinkind tritt der emotionale Ausdruck unmittelbar und unmodelliert auf. Es existieren noch keine Schemata, die auf Lernen und Erfahrung basieren.²¹ Neuere Untersuchungen können diese Annahme bestätigen.

¹⁹ Carroll E. Izard: »Emotions and Facial Expressions. A Perspective from Differential Emotion Theory«, in: James A. Russell/José Miguel Fernández-Dols (Hg.): *The Psychology of Facial Expression*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1997, S. 57–77, hier S. 62.

²⁰ Carroll E. Izard: »Innate and Universal Facial Expressions. Evidence from Development and Cross-Cultural Studies«, in: *Psychological Bulletin*, 115 (1994) 2, S. 288–299, hier S. 291.

²¹ Vgl. Ulrich Geppert/Heinz Heckhausen: »Ontogenese der Emotionen«, in: Klaus R. Scherer (Hg.): *Psychologie der Emotion*, Göttingen/Toronto/Zürich (Hogrefe) 1990 (*Enzyklopädie der Psychologie*, Themenbereich C, Ser. IV, Bd. 3), S. 115–213, hier S. 130 f.

Zwar beginnen Emotions- und Ausdruckssozialisierung bereits sehr früh – im Alter zwischen drei und sechs Monaten werden z. B. individuelle Besonderheiten des mütterlichen Gesichtsausdrucks, etwa eine bestimmte Art zu lächeln, übernommen –, aber insgesamt charakterisiert den Gesichtsausdruck in den ersten anderthalb Jahren eine »ziemlich unverstellte Wiedergabe der aktuellen Gefühlslage«²² des Kleinkindes. Es bestehen bis zu diesem Alter auch keine oder wenige Anzeichen einer bewussten Kontrolle des Ausdrucks. Man geht davon aus, dass erst ab ca. drei Jahren der Ausdruck intentional eingesetzt werden kann und ein implizites Wissen um bestimmte Ausdrucksregeln vorliegt.²³

3.2. Beobachtungsstudien zur Ontogenese des Ausdrucks

Untersuchungen mit Neugeborenen zeigen, dass man bei ihnen durch verschiedene Geschmacks- und Geruchsstoffe zwei verschiedene mimische Reaktionen auslösen kann. Tröpfelt man Säuglingen eine Zuckerlösung auf die Zunge oder hält ihnen ein mit angenehmen Lebensmittelaromen präparierten Tupfer unter die Nase, wird die mimische Reaktion anschließend von unabhängigen Versuchspersonen signifikant häufig als Lächeln interpretiert. Die auf bitter schmeckende Flüssigkeit und unangenehme Duftstoffe gezeigten mimischen Ausdrücke werden dagegen ebenfalls signifikant als Ausdruck des Ekels interpretiert.²⁴ In einer anderen Studie wurden sieben Monate alte Säuglinge frustriert, indem man ihnen einen Keks, an dem sie einige Sekunden lang saugen durften, wieder wegnahm. Die anschließenden mimischen Reaktionen wurden mit Hilfe des FACS Codiersystems²⁵ analysiert und enthielten mehrere Bestandteile von Ärger: Zusammenziehen der Augenbrauen, Anspannung der Augenlider, Mund fest geschlossen oder zu einem Rechteck geöffnet.²⁶ Durch den sogenannten *visual cliff test* (ein Tisch, der durch eine optische Täuschung so aussieht, als ob er in der Mitte

²² Martin Dornes: *Der kompetente Säugling. Die präverbale Entwicklung des Menschen*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1993, S. 115.

²³ Vgl. ebd.; zur ontogenetischen Entwicklung insgesamt Geppert/Heckhausen: »Ontogenese der Emotionen« (Anm. 21), S. 132.

²⁴ Vgl. Schmidt-Atzert: *Lehrbuch der Emotionspsychologie* (Anm. 4), S. 221; Paul L. Harris: *Das Kind und die Gefühle. Wie sich das Verständnis für die anderen Menschen entwickelt* (1989), Bern/Göttingen (Huber) 1992, S. 20; Irenäus Eibl-Eibesfeldt: *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriss der Humanethologie*, München (Piper) ³1995, S. 58, weist auf die adaptive Bedeutung des Phänomens hin.

²⁵ Das u. a. von Ekman entwickelte FACS – *Facial Action Coding System* – identifiziert die einzelnen bei mimischen Ausdrucksformen benutzten Gesichtsmuskeln; vgl. Schmidt-Atzert: *Lehrbuch der Emotionspsychologie* (Anm. 4), S. 115.

²⁶ Vgl. Harris: *Das Kind und die Gefühle* (Anm. 24), S. 19; Dornes: *Der kompetente Säugling* (Anm. 22), S. 117.

plötzlich steil abfällt) lassen sich bei Säuglingen von zehn bis zwölf Monaten mimische Ausdrucksformen der Furcht auslösen.²⁷ Hier zeigt sich, »dass der Gesichtsausdruck des Babys alles andere als eine zufällige Kombination von Bewegungen ist, sondern auf psychologisch sinnvolle Weise mit dem verknüpft ist, was sich kurz vorher ereignet hat.«²⁸ – oder anders formuliert: Bereits Kleinkinder verhalten sich ausdrucksmäßig nicht nur differenziert, sondern auch *situationsangemessen*.

Dies wird durch weitere Studien, in denen der Gesichtsausdruck der Mutter als emotionsauslösender Reiz verwendet wird, eindrucksvoll belegt. Diese Studien sind von besonderem Interesse, weil sie auch die Fähigkeit des Ausdruckverstehens dokumentieren. Gesichter gehören generell »zu den merkmalsreichsten Reizen (Helligkeit, Kontrastunterschiede, Komplexität), mit welchen schon Neugeborene konfrontiert werden.«²⁹ Die Ausdrucksqualitäten von Gesicht und Stimme sind die entscheidenden bzw. einzigen Quellen für das Kleinkind, um etwas über den emotionalen und motivationalen Zustand des Kommunikationspartners zu erfahren. Neugeborene und Kleinkinder schauen daher signifikant häufiger menschliche Gesichter im Vergleich mit anderen Reizen an.³⁰ Sie können dabei sehr früh differenziert wahrnehmen. In einem Experiment wurden Mütter angeleitet, einen glücklichen, traurigen oder wütenden Gesichtsausdruck zu zeigen. Mit diesen Ausdrücken schauten sie ihre zehn Wochen alten Säuglinge jeweils 15 Sekunden an. Deren mimischen Reaktionen wurden wiederum mit einem Codiersystem analysiert, außerdem wurde die Blickrichtung festgehalten. Die Säuglinge reagierten auf die drei Emotionsausdrücke signifikant unterschiedlich. Der Freudeausdruck der Mutter führte ebenfalls zu Freude und zu Blickzuwendung (Interesse). Der traurige Gesichtsausdruck bewirkte, dass die Kinder den Mund verzogen und dabei den Blick oft nach unten senkten. Der wütende Ausdruck führte oft zu einem Nachlassen jeglicher Gesichtsbewegungen (*freezing response*), der Blick ging dabei häufig zur Seite.³¹ Solche Studien belegen, dass bereits Kleinkinder zwischen zehn

²⁷ Vgl. Harris: *Das Kind und die Gefühle* (Anm. 24), S. 19; Dornes: *Der kompetente Säugling* (Anm. 22), S. 116.

²⁸ Harris: *Das Kind und die Gefühle* (Anm. 24), S. 18 f.

²⁹ Schneider/Dittrich: »Evolution und Funktion von Emotionen« (Anm. 8), S. 72.

³⁰ Vgl. ebd.; Alan J. Fridlund: *Human Facial Expression. An Evolutionary View*, San Diego u. a. (Academic Press) 1994, S. 67.

³¹ Vgl. Schmidt-Atzert: *Lehrbuch der Emotionspsychologie* (Anm. 4), S. 223. Ein weiteres mimisches Verhalten, das die Kleinkinder sichtlich beeinflusst, ist das »Einfrieren« des Gesichtsausdrucks der Mutter. In einer Studie sollten Mütter von drei bis sechs Monate alten Säuglingen folgendes Verhalten zeigen: zunächst drei Minuten lang mit dem Kind mit normaler Mimik reden und es dabei anschauen, dann es zwei Minuten lang schweigend mit neutralem Gesicht anschauen, worauf eine weitere normale Phase

Wochen und einem halben Jahr nicht nur differenziert, sondern auch angemessen auf das mimische Verhalten ihrer Mutter reagieren.³² Bereits Kleinkinder stellen auch einen richtigen Zusammenhang zwischen dem Emotionsausdruck des Gesichts und dem der Stimme her; sie reagieren nicht nur isoliert auf einzelne Ausdrucksmodalitäten, sondern integrieren diese zu einer Gesamtwahrnehmung.

In den hier kurz genannten und in einer Vielzahl von weiteren Beobachtungsstudien lassen sich also »gute Belege dafür finden, dass im ersten Lebensjahr Freude, Interesse/Überraschung, Ekel, Angst, Wut/Unbehagen und (wahrscheinlich) Traurigkeit vorkommen. Mit diesen sechs Emotionen sind im ersten Lebensjahr alle mimischen Ausdrucksformen beobachtbar, die sich in Untersuchungen mit Erwachsenen als relativ gut erkennbar und unterscheidbar erwiesen haben.«³³ Die besondere Frage bei Kleinkindern ist natürlich, ob von einem – durch Beobachter oder mit Codiersystemen festgestellten – Gesichtsausdruck tatsächlich auf das Vorhandensein eines entsprechenden Gefühls geschlossen werden kann. Viele Entwicklungspsychologen gehen jedoch davon aus, dass emotionaler Ausdruck und Erleben ursprünglich isomorph sind. Demnach lässt sich das Vorliegen einer bestimmten Emotion identifizieren, wenn ihr typischer Ausdruck in der Entwicklung auftritt.³⁴ Izard spricht in diesem Zusammenhang von einem angeborenen »expression-feeling-link«.³⁵ Dies bedeutet, dass die Konkordanz von Ausdruck und Gefühl der primäre, nicht-erlernte Zustand ist, der unter dem Einfluss kultureller Faktoren modifiziert werden kann: »Lernen ist notwendig, um Ausdruck und Gefühl voneinander zu trennen, nicht aber, um sie zusammenzubringen.«³⁶

einsetzt. Während des eingefrorenen Gesichtsausdrucks der Mutter zeigten die Kinder signifikant häufig selbst ein neutrales Gesicht, sie lächelten deutlich weniger. Auch das Blickverhalten änderte sich: Sie blickten die »starre« Mutter weniger häufig an und stattdessen im Raum umher.

³² Ein weiteres Experiment zeigt, dass sieben Monate alte Säuglinge in der Lage sind, verschiedene Modalitäten (optische und akustische) eines Emotionsausdrucks richtig zuzuordnen. Man zeigte ihnen parallel zwei Filme, einer mit einem wütenden und einer mit einem fröhlichen Gesicht. Gleichzeitig hörten sie vom Tonband entweder eine fröhliche oder eine wütende Stimme. Die Säuglinge wendeten ihren Blick eher dem Gesicht zu, das zu der jeweiligen Stimme passte. Sie blickten mehr auf das fröhliche Gesicht, wenn sie die fröhliche Stimme hörten und umgekehrt. Vgl. Harris: *Das Kind und die Gefühle* (Anm. 24), S. 22 f.; Martin Dornes: *Die frühe Kindheit. Entwicklungspsychologie der ersten Lebensjahre*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1997, S. 60.

³³ Schmidt-Atzert: *Lehrbuch der Emotionspsychologie* (Anm. 4), S. 226.

³⁴ Vgl. Geppert/Heckhausen: »Ontogenese der Emotionen« (Anm. 21), S. 120.

³⁵ Izard: »Emotions and Facial Expressions«, (Anm. 19), S. 57–77.

³⁶ Dornes: *Der kompetente Säugling* (Anm. 22), S. 121; vgl. generell auch Stern 1985.

Für die Universalitätsthese spricht noch eine weitere Beobachtung, nämlich dass taub-blind geborene Kinder das gleiche Ausdrucksverhalten wie gesunde Kinder zeigen: »taub und blind Geborene lächeln, wenn die Mutter sie kost, sie lachen beim Spielen, weinen, wenn sie sich anstoßen und äußern dazu auch die entsprechenden Laute, machen senkrechte Stirnfalten und beißen die Zähne zusammen, wenn sie in Wut geraten.«³⁷ Obwohl es sich hier nur um einzelne Beobachtungen und nicht um systematische Studien handelt, sind sie doch eine sehr starke Bestätigung der Universalitätsthese, da hier Beobachtungs- und Imitationslernen als Ursache des mimischen Ausdrucks ausgeschlossen werden können.³⁸

Damit möchte ich die Darstellung der empirischen Studien und Beobachtungen, die von der Emotionspsychologie zur Universalität des Ausdrucks vorgelegt werden, abschließen. Wie sind die Ergebnisse nun zu bewerten? Stimmt die Universalitätsthese empirisch? Gibt es mimische Ausdrucksmuster, die kulturübergreifend verstanden werden? Ist die primäre Expressivität universal? Die Position von Ekman und Izard ist natürlich eindeutig. Ekman sieht »strong evidence for universals in facial expression«³⁹, und auch Izard spricht von der »Last des Beweismaterials«.⁴⁰ Andere Autoren sind etwas vorsichtiger: »Befunde aus der vergleichenden Verhaltensforschung, Beobachtungen an Taub-Blind-Geborenen und indirekte Hinweise aus Dekodierungs- und Fragebogenuntersuchungen [lassen] die Existenz mimischer ›Universalien‹ wahrscheinlich erscheinen«.⁴¹ Auch ich meine, dass trotz der methodischen Kritik an den Beurteilungsstudien Ekmans das empirische Material insgesamt sehr gute Argumente dafür liefert, dass bestimmte mimische Ausdrucksformen eine universale Dimension besitzen. Dafür sprechen vor allem die Beobachtungsstudien zur Ontogenese des Ausdrucks, auch weil hier der Einwand der ökologischen Validität weitgehend ausgeschlossen werden kann: Es handelt sich *nicht* um »Spielereien im Labor«.⁴²

³⁷ Eibl-Eibesfeldt: *Die Biologie des menschlichen Verhaltens* (Anm. 24), S. 59.

³⁸ Vgl. hierzu auch die interkulturellen Studien bei Harris: *Das Kind und die Gefühle* (Anm. 24), S. 88 f.

³⁹ Vgl. Paul Ekman: »Strong Evidence for Universals in Facial Expressions. A Reply to Russell's Mistaken Critique«, in: *Psychological Bulletin*, 115 (1994) 2, S. 268–287.

⁴⁰ Izard: »Innate and Universal Facial Expressions« (Anm. 20); vgl. auch Izard: *Die Emotionen des Menschen* (Anm. 3), S. 92.

⁴¹ Scherer/Wallbott: »Ausdruck von Emotionen« (Anm. 10), S. 383 ff.

⁴² Dornes: *Der kompetente Säugling* (Anm. 22), S. 120.

Mit den empirischen Befunden ist die wissenschaftliche Diskussion um die Universalitätsthese jedoch noch nicht abgeschlossen, jedenfalls hängt »die Empirie« auch hier von theoretischen Hintergrundannahmen ab. Wie sich gezeigt hat, ist das empirische Material bezogen auf eine ganz bestimmte Theorie, nämlich auf eine funktionalistische Evolutions- theorie. Damit komme ich zur Diskussion einiger theoretischer Konzepte der Emotionspsychologie. Es muss u. a. geklärt werden, was denn überhaupt mit dem oder im Ausdruck verstanden wird. Die Antwort von Ekman, Izard und vielen anderen lautet kurz gesagt: *Basisemotionen*. Das ist, wie weiter oben bereits angedeutet, nicht unproblematisch.

Ein ernster Einwand kommt z. B. von linguistischer Seite und steht in der Tradition der Sapir/Worf-These. Danach lässt sich die Annahme, es gebe ein bestimmtes Set universaler Basisemotionen, mit dem Argument angreifen, dass das Feld des emotionalen Erlebens je nach Kultur sprachlich anders strukturiert wird.⁴³ Diese Kritik läuft darauf hinaus, dass das Konzept der Basisemotionen eine Aussage darüber macht, dass bestimmte Emotionen für englischsprachige Personen fundamentale und differenzierte Emotionen sein mögen, dies aber nicht für Personen aus anderen Kulturen gelten müsse. Es ist zumindest ungeklärt, ob und inwieweit das emotionale Erleben *auch* davon abhängt, welche sprachlichen – und allgemeiner: welche symbolischen – Möglichkeiten den erlebenden Individuen überhaupt zur Verfügung stehen.⁴⁴

Der Emotionspsychologe Alan Fridlund kritisiert jedoch nicht nur das Konzept der Basisemotionen, sondern die auf diesem Konzept beruhende emotionstheoretische Sicht (*Emotion View*) des Ausdrucks insgesamt und damit die von dieser Sicht angenommene Verbindung von Emotionen und Ausdruck (*expression-feeling-link*). Gegenüber der vorherrschenden emotionstheoretischen Sicht entwickelt Fridlund eine verhaltensökologische Theorie (*Behavioral Ecology View*) des Ausdrucks.⁴⁵ Bevor ich auf Fridlund selbst eingehe, will ich die von ihm kritisierte

⁴³ Anna Wierzbicka: »Human Emotions. Universal or Culture-Specific?«, in: *American Anthropologist*, 88 (1986) 3, S. 584–594; dies.: *Semantic, Culture, and Cognition. Human Concepts in Culture-Specific Configurations*, New York/Oxford (Oxford University Press) 1992, S. 119–134.

⁴⁴ James A. Russell: »Culture and the Categorization of Emotion«, in: *Psychological Bulletin*, 110 (1991) 3, S. 426–450, hier S. 444, vgl. hierzu auch Paul Heelas: »Emotion Talk across Cultures«, in: Rom Harré/W. Gerrod Parrott (Hg.): *The Emotions. Social, Cultural, and Biological Dimensions*, London (Sage) 1996, S. 171–199; und generell zur Kritik an den Basisemotionen Richard A. Shweder: »You're Not Sick, You're Just in Love«. Emotion as an Interpretative System«, in: Paul Ekman/Richard J. Davidson (Hg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, New York/Oxford (Oxford University Press) 1994, S. 32–44.

⁴⁵ Vgl. Fridlund: *Human Facial Expression* (Anm. 30); eine kürzere Zusammenfassung der Theorie findet sich in: ders.: »The New Ethology of Human Facial Expressions«, in:

emotionstheoretische Sicht, wie sie von Ekman, Izard und vielen anderen vertreten wird, skizzieren.

4. Emotionspsychologische Theorien des Ausdrucks

4.1. Die neuro-kulturelle Theorie der Gefühle

Die angenommene Tatsache der Universalität bestimmter mimischer Ausdrücke, impliziert keineswegs die Annahme, dass sie kulturell nicht beeinflussbar sind. In der emotionspsychologischen Literatur findet sich entsprechend oft der Hinweis, dass kulturelle und soziale Konventionen bestimmte Emotionen, oder doch zumindest ihren Ausdruck, regulieren.⁴⁶ Auch Ekman betont ausdrücklich die Bedeutung kultureller Normen und Regeln für das mimische Ausdrucksverhalten des Menschen. Der Ausdruck von Emotionen unterliege sowohl kulturellen als auch historischen Veränderungen. Ekman schlägt in diesem Zusammenhang eine »neurokulturelle Theorie der Gefühle« vor⁴⁷, die von zwei wesentlichen Komponenten des Emotionalen ausgeht. Die erste Komponente besteht in einem genetisch fundierten »Affektprogramm«, die zweite in einem Set kultureller »Darbietungsregeln« (*display rules*). Das Affektprogramm bezieht sich auf die Basisemotionen, hat sich phylogenetisch entwickelt, läuft, wenn bestimmte Auslöser auftreten, mehr oder weniger automatisch ab und besitzt die eingangs skizzierten adaptiven innerorganismischen und kommunikativen Funktionen. Interessant im Hinblick auf die Universalitätsthese ist zunächst Ekmans nähere Position zu den Gefühlsauslösern. »Die Auslöser rufen das Gefühl schnell hervor, doch was abläuft, ist kein Reflexbogen. Die Verbindung zwischen einem bestimmten Reiz und einer bestimmten Reaktion ist nicht angeboren und auch nicht feststehend.«⁴⁸ Wenn man also den mimischen Ausdruck z. B. des Ekels, der Trauer oder der Überraschung sieht, kann man allein aufgrund des Ausdrucks nicht wissen, *wovor* sich die betreffende Person ekelt, *worüber* sie traurig oder *wovon* sie überrascht ist. Die jeweiligen Auslöser hängen sowohl von individuellen Erfahrungen als auch von bestimmten kulturellen Vorgaben ab. Allerdings, so Ekman, gibt es auch einige Gemeinsamkeiten: Die Auslöser von Ekel etwa sind eher giftig als

James A. Russell/José Miguel Fernández-Dols (Hg.): *The Psychology of Facial Expression*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1997, S. 103–129.

⁴⁶ Vgl. Scherer/Wallbott: »Ausdruck von Emotionen« (Anm. 10), S. 360; Izard: »Emotions and Facial Expressions« (Anm. 19).

⁴⁷ Ekman: »Weltweite Gleichheit und kulturbedingte Unterschiede« (Anm. 2), S. 20–36.

⁴⁸ Ebd., S. 26.

schmerzlich; Überraschungsauslöser treten unerwartet, neu und plötzlich auf; Glücksauslöser haben die Befreiung von angesammeltem Druck, Spannung oder Unbehagen gemeinsam; charakteristisch für Trauer ist der Verlust von etwas, an das man emotional gebunden war.⁴⁹

Ekman nimmt also »weltweit gleiche prototypische Situationen«⁵⁰ als Auslöser für die einzelnen Basisemotionen an. Die kulturelle Variation und Ausgestaltung der prototypischen Situationen ist dabei allerdings beträchtlich; z. B. kann fast jedes Objekt psychisch so besetzt werden, dass man über seinen Verlust bekümmert ist.⁵¹ Der Einfluss kultureller Faktoren betrifft aber nicht nur die Auslöser der Emotionen, sondern auch – und darauf kommt es ja hier an – das Ausdrucksverhalten. Dies versucht Ekman mit der zweiten Komponente seiner Theorie (den Darbietungsregeln) festzuhalten.

Die Darbietungsregeln beschreiben explizite oder implizite kulturelle Normen, Gewohnheiten oder Konventionen, die angeben, »wer wann welches Gefühl wem gegenüber zeigen darf«.⁵² Der Ausdruck von Emotionen ist ganz offensichtlich einer wirksamen kulturellen und sozialen Normierung unterworfen.⁵³ Für Ekman sind die Darstellungsregeln »von klein auf erlernte Techniken, um das Mienenspiel ausführen und kontrollieren zu können«.⁵⁴ Er unterscheidet dabei vier Möglichkeiten; die erste dient dem »Herunterspielen emotionaler Zustände«, wenn jemand z. B. eine gelassene Miene in einer Situation zeigt, in der er sich eigentlich fürchtet. Die zweite Möglichkeit besteht in der »Intensivierung der Emotionen«, die dritte darin, sich »möglichst neutral oder emotionslos zu verhalten«, und die vierte darin, »seine tatsächliche Emotionen so gut wie möglich zu verbergen und dafür andere vorzutäuschen«: Jemand gibt sich glücklich, obwohl er traurig ist.⁵⁵ Die *display rules* können den natürlichen Ausdruck des Affektprogramms also intensivieren, abschwächen, neutralisieren oder durch einen anderen ersetzen. Sie werden durch verschiedene Sozialisationsprozesse in der Ontogenese erworben. Zum Beispiel kann durch Bekräftigungslernen kulturell angemessener

⁴⁹ Ebd., S. 28.

⁵⁰ Ekman: »Der Ausdruck und das Wesen von Gefühlen« (Anm. 9), S. 174.

⁵¹ Ebd., S. 175.

⁵² Ekman: »Weltweite Gleichheit und kulturbedingte Unterschiede« (Anm. 2), S. 30.

⁵³ Vgl. auch Schneider/Dittrich: »Evolution und Funktion von Emotionen« (Anm. 8), S. 53.

⁵⁴ Paul Ekman: »Universale emotionale Gesichtsausdrücke« (1970), in: Gerd Kahle (Hg.): *Logik des Herzens. Die soziale Dimension der Gefühle*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1981, S. 177–186, hier S. 179.

⁵⁵ Ebd.

Ausdruck unterstützt, durch Ignorieren und Bestrafen unangemessener Ausdruck unterdrückt werden.⁵⁶

Ekman's neurokulturelle Theorie der Gefühle wird von vielen Emotionspsychologen akzeptiert oder in ähnlicher Weise selbst vertreten.⁵⁷ Gemeinsam ist die Annahme, dass eine ursprünglich natürliche Übereinstimmung zwischen emotionalen Zuständen und Ausdruck besteht, die sich durch soziale und kulturelle Faktoren immer mehr auflösen kann. Die Sozialisation lenkt das natürliche Ausdrucksverhalten in kulturspezifische Bahnen, was auch Verstellungen und Maskierungen einschließt. Im Hinblick auf die Universalitätsthese formuliert Ekman noch einmal eindeutig: »Angehörige verschiedener Kulturen zeigen den gleichen Gesichtsausdruck, wenn sie das gleiche Gefühl empfinden, außer wenn kulturspezifische Darbietungsregeln dazwischentreten.«⁵⁸

Ist an dieser Sicht etwas problematisch? Sie scheint lebensweltlichen Intuitionen doch sehr nahezu kommen. Sie scheint allerdings auch den »stratigraphischen« Vorstellungen der menschlichen Existenz zu entsprechen, die ich eingangs als anthropologisch unbefriedigend kritisiert habe. Treten hier also die natürliche und die kulturelle Existenz des Menschen erneut auseinander und werden in einem »Schichtenmodell« angeordnet: zuerst und primär der natürliche Ausdruck, und dann, darauf aufbauend, die kulturellen Darbietungsregeln? Abschließend will ich nun auf eine alternative Theorie des mimischen Ausdrucks eingehen, die eine solche einfache Dichotomie zu vermeiden versucht. Es handelt sich um die verhaltensökologische Theorie (*Behavioral Ecology View*) des Ausdrucks von Alan Fridlund.

4.2. Die verhaltensökologische Theorie des Ausdrucks

Von einer verhaltensökologischen Theorie des *Ausdrucks* zu sprechen ist eigentlich nicht ganz treffend. Fridlund selbst benutzt zwar auch den Begriff *facial expression*, zieht aber den Begriff *facial display* vor. Der Begriff sei neutraler und fasse die beobachtbaren »Muster von Gesichtsbewegungen« nicht sofort als »äußeren« Ausdruck einer »inneren« Emotion auf. In dieser Vorsicht steckt ein durchaus berechtigter Rest des behavioristischen Programms. Anstatt also von problematischen Basisemotionen auszugehen, hält es Fridlund jedenfalls für sinnvoller, sich

⁵⁶ Vgl. Schmidt-Atzert: *Lehrbuch der Emotionspsychologie* (Anm. 4).

⁵⁷ Scherer/Wallbott: »Ausdruck von Emotionen« (Anm. 10), S. 354.

⁵⁸ Paul Ekman: »Der Gesichtsausdruck als Ausdruck von Gefühlen« (1979), in: ders.: *Gesichtsausdruck und Gefühl. 20 Jahre Forschung von Paul Ekman*, hg. u. übers. v. Maria von Salisch, Paderborn (Junfermann) 1988, S. 115–147, S. 117 f.

auf die Untersuchungen der *displays* selbst zu konzentrieren. *Displays* sind für ihn kein Ausdruck von »inneren« Emotionen, sondern haben Signalfunktion und dienen der Kommunikation sozialer Motive und der Information über Verhaltenswahrscheinlichkeiten. Ein »ärgerliches« Gesicht drückt aus verhaltensökologischer Sicht nicht Ärger aus, sondern signalisiert den Interaktionspartnern, dass das Individuum u. U. bereit ist, anzugreifen, ein »trauriges« Gesicht drückt keine Trauer aus, sondern signalisiert das Bedürfnis nach Beistand usw. Nun haben wir gesehen, dass die emotionstheoretische Sicht ja gar nicht bestreitet, dass Expressivität auch eine kommunikative Funktion, besitzt, im Gegenteil. Für Ekman sind die emotionalen Ausdrucksformen eine besondere Art von Signalen, wobei die Besonderheit genau darin besteht, dass sie normalerweise unwillkürlich, nicht absichtlich – etwa zu Zwecken der Kommunikation – produziert werden: sie treten einfach mit der entsprechenden Emotion auf (wenn sie nicht durch kulturelle Regeln unterdrückt werden). Und Ekman meint nun, dass gerade dies für die kommunikative Funktion von entscheidender Bedeutung sei: »Der kommunikative Wert eines Signals unterscheidet sich, je nachdem ob das Signal beabsichtigt oder unbeabsichtigt ist. Emotionale Ausdrucksformen sind äußerst wirksam; wir trauen ihnen gerade deshalb, weil sie unbeabsichtigt sind. Wir zeigen keinen Gefühlsausdruck, um etwas mitzuteilen, auch wenn eine Mitteilung empfangen wird.«⁵⁹

Die Formen des Gefühlsausdrucks haben sich demnach ausgebildet, weil sie informativ sind, was aber nicht heißt, dass sie absichtlich gezeigt werden, um Informationen zu übermitteln. Der Gefühlsausdruck transportiert die Information, wenn man so will, ungeschminkt und verrät anderen etwas darüber, wie sich das Individuum wahrscheinlich verhalten wird. Das sei, so Ekman, »eine nützliche Information für beide Beteiligten, für denjenigen, der sie erhält, und denjenigen, der den Ausdruck zeigt«.⁶⁰ Genau das wird nun aber von Fridlund bestritten. Dabei argumentiert er strikt evolutionstheoretisch. Er hält die »Kosten« automatischer, unwillkürlicher Signale für das produzierende Individuum einfach für zu hoch.⁶¹ Signale hätten sich in der Evolution nicht entwickelt, wenn sie Informationen weitergeben würden, die dem Individuum schaden könnten. So könnte z. B. der Ausdruck von Furcht gegenüber einem aggressiven Artgenossen diesen in seiner Aggressivität noch unterstützen, weil er weiß, dass er es mit einem furchtsamen Rivalen zu tun hat. Zur Ausbildung von *displays*, die Informationen

⁵⁹ Ekman: » Nachwort« (Anm. 15), S. 418 f.

⁶⁰ Ebd., S. 418.

⁶¹ Fridlund: *Human Facial Expression* (Anm. 30), S. 76.

enthalten, komme es nur dann, wenn dies nicht nur für den Rezipienten, sondern auch für den Produzenten einen adaptiven Vorteil bringe. Insgesamt geht Fridlund daher von einer Koevolution von Produktion und Rezeption des Ausdrucks aus.⁶² Ob und inwieweit dabei »innere« Gefühle beteiligt sind, ist für die Ausbildung des Kommunikationssystems ohne zentrale Bedeutung.⁶³

Ein starkes Indiz für diese Sicht sieht Fridlund darin, dass sich empirisch nur eine sehr schwache Verbindung von Ausdruck und Gefühlen nachweisen lässt. Dies entspricht der lebensweltlichen Einsicht, dass wir bei weitem nicht nur lächeln, wenn wir tatsächlich fröhlich sind, nicht nur weinen, wenn wir traurig sind usw. Oft ist unser Gesicht auch regungslos, obwohl wir u. U. heftigste Gefühle empfinden.⁶⁴ Der mimische Ausdruck hat dann weniger mit den »tatsächlichen inneren Gefühlen« zu tun, sondern mit der sozialen Kommunikationssituation. Fridlund spricht in diesem Zusammenhang von einem *audience effect*. Ob ein *facial display* gezeigt wird, hängt in ganz entscheidender Weise davon ab, ob und welche Interaktionspartner anwesend sind.

Fridlund diskutiert in diesem Zusammenhang auch eine Untersuchung von Ekman mit japanischen und amerikanischen Studenten bei der Betrachtung angenehmer und streßauslösender Filme.⁶⁵ Der Aufbau sah so aus, dass die Versuchspersonen in einem Fall davon ausgehen konnten, bei der Betrachtung der Filme alleine zu sein, während in einem anderen Fall der Versuchsleiter und andere Personen anwesend waren. Insbesondere die japanischen Versuchspersonen versuchten bei Anwesenheit von anderen, ihren Ausdruck möglichst zu neutralisieren und zu lächeln. Sie taten dies jedoch nicht in der unbeobachteten Situation. Die Studie zeigt, dass die Existenz des sog. »asiatischen Lächelns« nicht unbedingt bedeuteten muss, dass die Mitglieder asiatischer Kulturen sich in ihrem emotionalen Erleben von den Mitgliedern anderer Kulturen unterscheiden, sondern dass es für sie stärkere kulturelle Regeln gibt, negative Emotionen in Gegenwart anderer möglichst nicht auszudrücken, sondern durch ein Lächeln zu maskieren.⁶⁶ Ekman findet in dieser

⁶² ebd., S. 75.

⁶³ Vgl. hierzu bereits Paul Leyhausen: »Biologie von Ausdruck und Eindruck«, in: *Psychologische Forschung*, 31 (1967), S. 113–176 (Teil 1), 177–227 (Teil 2), hier S. 115.

⁶⁴ Vgl. José Miguel Fernández-Dols/María-Angeles Ruiz-Belda: »Spontaneous Facial Behavior during Intense Emotional Episodes. Artistic Truth and Optical Truth«, in: James A. Russell/José Miguel Fernández-Dols (Hg.): *The Psychology of Facial Expression*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1997, S. 255–274.

⁶⁵ Vgl. Fridlund: *Human Facial Expression* (Anm. 30), S. 285–293.

⁶⁶ Vgl. Ekman: »Weltweite Gleichheit und kulturbedingte Unterschiede« (Anm. 2); auch Scherer/Wallbott: »Ausdruck von Emotionen« (Anm. 10), S. 358.

Studie einen Beleg für seine neurokulturelle Theorie der Gefühle: In Situationen, in denen sich die Versuchspersonen unbeobachtet fühlen konnten, zeige sich der natürliche und authentische Ausdruck, während unter Bedingungen der Beobachtung die kulturellen Darbietungsregeln einsetzten.

Fridlund kommt zu einer anderen Interpretation. Auch er führt das unterschiedliche mimische Verhalten der japanischen und amerikanischen Versuchspersonen auf kulturelle Differenzen zurück, er ist allerdings *nicht* der Meinung, dass es sich bei den japanischen Studenten um eine Maskierung ursprünglich authentischer Ausdrucksformen durch kulturelle Regeln handelt:

There is a simpler explanation than masking via display rules to account for the results Frieses reports. Simply stated, the Japanese subjects smiled out of politeness to the graduate student interviewer. Indeed, Japanese custom is to smile when being addressed, especially by an authority. When the film was being replayed, the positioning of the interviewer left subjects the choice to look at him or the film. Although the object of the film replay was to obtain reactions to the film with the interviewer present, it would be rude for the Japanese student to ignore the interviewer who was addressing him, and thus the Japanese students' faces were unaffected by the replay. It would be far less for the American student to view the film while being addressed. Thus the cultural difference may not have been in managing facial behavior, but in attending to the film. In the Behavioral Ecology View, the faces issued by the Japanese and Americans were equally authentic displays of social motives. The Americans were authentically moved to comment facially on the film, whereas the Japanese were authentically moved to show politeness to the experimenter.⁶⁷

Im Unterschied zu Ekman muss Fridlund also nicht zwei verschiedene Faktoren oder Schichten – eine natürliche und eine kulturelle – annehmen, um das beobachtete Verhalten erklären zu können. Die verhaltensökologische Sicht erlaubt es vielmehr, von einem Gesamtverhalten des Individuums in konkreten Umweltsituationen auszugehen. Beim Menschen sind in diese Umweltsituationen auch die kulturellen Traditionen eingeschrieben, auf die er dann durchaus »natürlich« reagiert. Zwar kann es zu Spannungen in Bezug auf die kulturellen Regeln und Traditionen kommen; dabei handelt es sich aber nicht um eine Spannung zwischen einer natürlichen und kulturellen Schicht. Wenn man davon ausgeht, dass die natürliche und die kulturelle Existenz des Menschen koevolutiv miteinander verwoben und nicht stratigraphisch angeordnet sind, ist das Verhalten der japanischen Versuchspersonen ebenso natürlich und authentisch wie dasjenige der amerikanischen. Sie müssen

⁶⁷ Fridlund: *Human Facial Expression* (Anm. 30), S. 291 f.

sich nicht kulturell »verbiegen«, um ein ursprünglich natürliches Gefühl mimisch zu unterdrücken. Und ebenso wenig lassen die amerikanischen Versuchspersonen ihren natürlichen Gefühlen freien Lauf. Beide Verhaltensweisen sind ebenso natürlich wie kulturell.

Man kann in der verhaltensökologischen Theorie des Ausdrucks von Fridlund also eine starke Alternative zur emotionstheoretischen Sicht von Ekman und Izard sehen; die Frage ist allerdings, ob die Radikalität, mit der Fridlund das Konzept der Emotionalität insgesamt aufgibt, nicht zu einem (behavioristischen) Reduktionismus führt. Mit dem Emotionspsychologen Nico Frijda lässt sich eine vermittelnde Position beziehen.⁶⁸

Ebenso wie Fridlund verweist Frijda auf die empirisch schwache Verbindung zwischen Emotionen und Ausdruck.⁶⁹ Darüber hinaus diskutiert er in einer Kritik der Beurteilungsstudien Ekmans, dass Versuchspersonen bei freigestellter Reaktion auf vorgeführte mimische Ausdrucksmuster in erster Linie nicht mit der Nennung von (Basis-) Emotionsbegriffen reagieren, sondern Situationen oder kleine Geschichten erzählen oder imaginieren, die dem gezeigten Ausdruck einen plausiblen Kontext geben.⁷⁰ Anders als Fridlund betont Frijda jedoch, dass bei den geschilderten Situationen bzw. Geschichten Emotionalität natürlich sehr wohl eine Rolle spiele.⁷¹ Der Rekurs auf Emotionalität ist demnach nicht gänzlich überflüssig, wohl aber zu verkürzt. Die Emotionalität, auf die der Ausdruck *auch* verweist, ist nur ein Teil eines übergeordneten Verhaltens, das mit dem Ausdruck in Verbindung gebracht werden kann, etwa den »Zuständen der Handlungsbereitschaft« (*states of action readiness*), in denen sich das Individuum befindet.⁷² Mit diesen Zuständen ist eine Etablierung, eine Aufrechterhaltung oder ein Wechsel der Umweltbeziehung – insbesondere im Hinblick auf Interaktionspartner – des Individuums verbunden. Und genau dies drückt der mimische Ausdruck aus.⁷³ Frijda spricht daher insgesamt auch von *expression behavior*. Dadurch, dass Frijda (ebenso wie Fridlund) das umweltbezogene Verhalten zum theoretischen Ausgangspunkt seiner

⁶⁸ Vgl. Nico H. Frijda: *The Emotions*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1986; Nico H. Frijda/Anna Tcherkassof: »Facial Expressions as Modes of Action Readiness«, in: James A. Russell/José Miguel Fernández-Dols (Hg.): *The Psychology of Facial Expression*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1997, S. 78–102.

⁶⁹ Frijda/Tcherkassof: »Facial Expressions as Modes of Action Readiness« (Anm. 68), S. 81.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd., S. 84.

⁷² Frijda: *The Emotions* (Anm. 68), S. 69 ff.

⁷³ Frijda/Tcherkassof: »Facial Expressions as Modes of Action Readiness« (Anm. 68), S. 87.

Analyse macht, erhält der Kontext des mimischen Ausdrucks von Beginn an eine entscheidende Bedeutung: »Facial expression literature curiously neglects that context. The expressions are generally treated as if they stand on their own. This neglect most probably is a mistake. Facial expressions tend to appear in a context of head and body orientations, gross body movements, posture changes, and other object-related actions with a similar relational sense.«⁷⁴ Im Ausdruck zeigt sich die aktuelle Umweltsituation des Individuums, zu der es sich verhält. Expressivität ist genuin praktisch. Bedeutet dies aber, dass der mimische Ausdruck überhaupt nichts mit Emotionen zu tun hat, wie Fridlund (zumindest aus methodischen Gründen) annimmt? Frijda ist anderer Meinung: »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.«⁷⁵ Die Verbindung zwischen Emotion und Ausdruck ist dabei, wie Frijda betont, »neither necessary nor exclusive«.⁷⁶ Der Ausdruck ist ebenso wie die Emotion nur eine Komponente innerhalb eines komplexen Umweltverhaltens in einer Situation. Sie müssen 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 offenlässt.⁷⁷

5. Fazit

Was lässt ich nun aus empirischer Sicht abschließend zur Universalitätsthese festhalten? Die emotionspsychologischen Untersuchungen liefern eine Vielzahl von Belegen dafür, dass der mimische Ausdruck und das Verstehen von mimischem Ausdruck kulturübergreifende Aspekte aufweist. Man sollte aufgrund der Befunde zwar nicht gleich zu solchen vereinfachenden Formeln wie »sind eben alles Menschen gewesen«

⁷⁴ Ebd., S. 90 f.

⁷⁵ Ebd., S. 95.

⁷⁶ Ebd., S. 96; vgl. auch Frijda: *The Emotions* (Anm. 68), S. 66.

⁷⁷ Vgl. hierzu Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur* (1944), Hamburg (Meiner) 1996.

greifen⁷⁸, aber der gängige Antiuniversalismus und Kulturrelativismus der Philosophie und der Kulturwissenschaften greift wohl ebenfalls zu kurz. Die Kritik an den Beurteilungsstudien Ekmans ist zwar ohne Zweifel ernst zu nehmen, sie bedeutet aber keine wirkliche Widerlegung der Universalitätsthese, sondern nur eine wichtige Korrektur: weitere Untersuchungen sollten die ökologische Validität ihres Vorgehens in größerem Maße berücksichtigen. Hinzu kommen, wie sich gezeigt hat, starke ontogenetische Belege.

Die Universalitätsthese ist also keine überholte philosophische Spekulation, von der man sich angesichts der Heterogenität der Kulturformen verabschieden müsste, sondern hält einer empirischen Überprüfung stand. Die interessante Frage ist jedoch, was denn eigentlich interkulturell verstanden wird, wenn man ein bestimmtes mimisches Ausdrucksmuster sieht und nur wenig andere, insbesondere kulturelle Kontextinformationen zur Verfügung hat. Die Diskussion hat ergeben, dass wir in solchen Fällen nicht einfach bestimmte »Basisemotionen« verstehen, sondern ein mehr oder weniger wahrscheinliches kommunikatives und interaktives Verhalten der betreffenden Person in einer Situation erwarten. Entgegen der behavioristischen Sicht von Alan Fridlund müssen wir dabei auf die Zuschreibung von Emotionalität nicht verzichten (was unserer lebensweltlichen Erfahrung auch widersprechen würde), aber die Zuschreibung von Emotionen bezeichnet nur einen Aspekt. Wir verstehen vielmehr, in welcher Gesamtsituation sich ein anderer, der einen bestimmten körpergebundenen Ausdruck zeigt, befindet und wie er sich in dieser Situation wahrscheinlich weiter verhalten oder auch *nicht* verhalten wird. Die wahrgenommenen Ausdrucksformen ziehen uns damit in die Situation, *so wie sie von dem anderen erlebt wird*, hinein. In diesem Sinne bedeuten sie nicht den End-, sondern den Ausgangspunkt einer möglichen Kommunikation und Interaktion. Sie liefern einen Anhalt dafür, wie wir uns dem anderen nähern können, indem wir *seine Sicht* auf die Situation berücksichtigen.

Selbstverständlich können wir uns bei der Wahrnehmung von leiblichem Ausdruck irren (oder auch bewusst in die Irre geführt werden). Der körpergebundene Ausdruck führt nicht zur Herstellung von Eindeutigkeit, sondern er ist vielmehr ein wichtiger Faktor, der die Kommunikation organisieren und lenken kann. Am Ausdruck des anderen lesen wir ab, wie wir uns im nächsten Schritt dem anderen gegenüber

⁷⁸ Vgl. Ernst Hans Gombrich: »Sind eben alles Menschen gewesen«. Zum Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften«, in: Albrecht Schöne (Hg.): *Kontroversen, alte und neue*, Bd. 1, Tübingen (Niemeyer) 1986, S. 17–28; die Formel selbst stammt aus Goethes *Zahmen Zenien*.

möglichst angemessen verhalten könnten. Der Ausdruck gibt dabei Richtungen vor, denen wir uns, jedenfalls was das Verstehen betrifft, nicht entziehen können: Ein freudiges und ein trauriges Gesicht sind, um mit Gregory Bateson zu sprechen, »ein Unterschied, der einen Unterschied macht«⁷⁹ – und zwar kulturübergreifend!

⁷⁹ Gregory Bateson: »Double Bind« (1969), in: ders.: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1985, S. 353–361, hier S. 353.

Wilde Körper. Über die selbsterhaltende Natur der Bedeutung

J. SCOTT JORDAN

Wir haben kein Wort, um Geist-Körper – beides im wechselseitigen Vollzug vereint – zu benennen.¹

Diese Behauptung John Deweys über das fehlende Einheitswort klingt nach wie vor wahr, trotz der vielen Jahrzehnte, die seit ihrer Äußerung vergangen sind. Der Gelehrtengeinschaft fehlt es an der Möglichkeit, den Körper so zu diskutieren, dass vermöge ein und derselben Konzeption dessen qualiagesättigte phänomenale Eigenschaften (d. h. die lebendige Erfahrung) und dessen kausalitätsrelevante physikalische Eigenschaften (d. h. der stofflich zusammengesetzte Körper) gemeinsam anerkannt würden. Natürlich sind sich viele Forscher dieser Situation bewusst und appellieren an die fragliche Einheit mittels Zwei-Wort-Wendungen wie etwa Deweys »Geist-Körper«. In diesem Sinne spricht auch Richard Shusterman vom »empfindsamen Soma« (»sentient soma«) und fügt folgenden Vorbehalt hinzu: »Soma« sei so zu verstehen, dass es »bereits Leben und ein bestimmtes Maß an zielorientiertem Empfindungsvermögen beinhaltet, womit Soma vom bloßen Körper (der sich in einem leb- und empfindungslosen Zustand befinden kann) unterscheidbar ist«.²

Obwohl zwischen Deweys und Shustermans Zwei-Wort-Wendungen etwa ein Jahrhundert philosophischer Forschung liegt, wird mit beiden doch eindeutig versucht, diese Einheit zu begreifen und die Kluft zwischen erster und dritter Person zu überwinden, die den akademischen Bestrebungen zur begrifflichen Erfassung des menschlichen Körpers durch die Geschichte hindurch im Wege standen. Darüber hinaus offenbart der Grad der Überzeugung, der Deweys wie Shustermans Gebrauch solcher dialektiklastiger Begriffskonstrukte zugrunde liegt, ein Spannungsverhältnis zwischen der Annahme, dass Philosophie von

¹ John Dewey: »Body and Mind«(1927), in: ders.: *The Later Works*, hg. v. Jo Ann Boydston, Bd. 3, Carbondale, IL (Southern Illinois University Press) 1984, S. 25–40, hier S. 27.

² Richard Shusterman: *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2008, S. 184.

lebendiger Erfahrung *auszugehen* habe, und der gleichzeitigen Einsicht, dass der Großteil der Philosophie dem Primat rationaler Erfahrung verpflichtet ist. Was Dewey anbelangt, so trat die analytisch-naturalistische Bewegung zu seinen Lebzeiten in Reaktion auf den Idealismus des 19. Jahrhunderts in Erscheinung. Angesichts seiner zunehmenden Bindung an die wissenschaftliche Untersuchungsmethode als der vorzuziehenden kam seine Überzeugung vom philosophischen Vorrang lebendiger Erfahrung – zu dieser Position war Dewey durch seine frühe Beschäftigung mit dem Idealismus gelangt – immer wieder in Konflikt mit dem Naturalismus und dessen Verpflichtung auf den philosophischen Primat von Logik und Sprache.³ Am anderen Ende der Geschichte des Naturalismus steht Shustermans Debattenbeitrag. Shusterman möchte den philosophischen Wert lebendiger, körperlicher Erfahrung mehr – eine Aufgabe, der er sich vermutlich in Reaktion auf analytische Konzeptualisierungen von Körper und Geist stellt, die schon zu Zeiten Deweys in Umlauf gekommen waren. In seinem Buch *Body Consciousness* beschreibt Shusterman, wie renommierte Gelehrte, unter ihnen Foucault, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Wittgenstein und William James, in ihren philosophischen Konzepten den rationalen Zugang zum Körper würdigten, gleichzeitig aber davon Abstand nahmen, der unmittelbaren somatischen Erfahrung (d. h. der lebendigen körperlichen Erfahrung) Aufmerksamkeit zu schenken.

Infolge ihrer Bindung an die lebendige Erfahrung sehen sich Dewey und Shusterman mit der Aufgabe konfrontiert, an einer philosophischen Sichtweise festzuhalten, welcher der großen Mehrheit ihrer Fachkollegen eher gleichgültig ist. Dies mag letztlich erklären, warum beide ihre Philosophien als Pragmatismus ausarbeiten. Keiner von beiden sieht eine Möglichkeit, die dialektische Spannung zu überwinden, die »Geist-Körper« und »empfindsames Soma« innewohnt. Weil aber für beide sowohl der Dualismus als auch der reduktive Materialismus oder der Idealismus nicht akzeptabel sind, vermeiden sie starke metaphysische Ansprüche – bezeigen zwar der lebendigen Erfahrung ihre Reverenz, begegnen gleichzeitig aber auch dem pragmatischen Erfolg der wissenschaftlichen Methode mit Ehrerbietung.

Dieser Schritt weg von der Metaphysik und hin zum Pragmatismus bot Philosophen und Wissenschaftlern, die den Mut hatten, der Verheißung des Naturalismus auf einen geistunabhängigen Zugang zur Wirklichkeit

³ Vgl. David Anderson: »Consciousness and Realism«, in: *Journal of Consciousness Studies*, 14 (2007) 1/2, S. 1–17; Sebastian Gardner: »The Limits of Naturalism and the Metaphysics of German Idealism«, in: Espen Hammer (Hg.): *German Idealism: Contemporary Perspectives*, London (Routledge) 2007, S. 19–49.

zu widerstehen, das vergangene Jahrhundert über einen effektiven intellektuellen Schutz. Obwohl man nun mit einer solchen Absicherung für einige Zeit auf der sicheren Seite zu sein scheint – wir warten einfach ab, ob die wissenschaftliche Methode den Schleier der subjektiven Erscheinung endgültig zerreißen und uns mitteilen kann, was die Wirklichkeit ist und was wir in ihr sind –, mag es doch an *unserer* Zeit sein, ein wenig metaphysischen Mut zu entwickeln. Warum? Erstens, weil er einfach möglich ist, und zweitens, wir ihn eventuell nötig haben.

Zurück zu bedeutungsvollen Körpern

Paradoxerweise scheinen uns den Bedeutungszugang letztlich genau jene konzeptionellen Weichenstellungen zu verwehren, die analytische Philosophen wie Frege und Russell zur Dekonstruktion des holistischen Zugriffs auf die Bedeutung geführt hatten, der dem Idealismus immanent ist. Wird nämlich der *bedeutungsvolle* Monismus des Idealismus (bedeutungsvoll in dem Sinn, dass Idealisten sich weigern, eine Ontologie zu konzipieren, die der Wirklichkeit Bedeutung, Erfahrung und Wert abspricht) durch eine naturalistische Ontologie ersetzt, die von einer *bedeutungslosen*, geistunabhängigen Wirklichkeit ausgeht (bedeutungslos, insofern Bedeutung als subjektive Eigenschaft gilt, die von Beobachtern an eine Wirklichkeit herangetragen wird, die diese Wirklichkeit also nicht an sich selbst besitzt), so wird *Bedeutung* zu einem Bezugsproblem zwischen Symbolen, deren Referenten und Interpretanten.⁴ Die Reduktion von Bedeutung auf eine *relationale*, jenseits *körperlicher* Eigenschaften liegende Eigenschaft macht sie zum Epiphänomen. Dies ist deshalb so, weil die Bindung an den geistunabhängigen *Nichts-als*-Naturalismus, der den Untergang bedeutungstragender Ontologien allererst zuwege gebracht hat, selbstbezüglich wird und die *logische Möglichkeit* offenbart, dass das gesamte körperliche, materielle und kausale Werk der Wirklichkeit ohne eine ihr zugehörige Phänomenologie oder Bedeutung vonstatten gehen kann.⁵ Die zur Klärung von *Bedeutung* naturalistisch in Anspruch genommene Methode hat kurz gesagt selbst *Bedeutung* aus dem begrifflichen Zusammenhang weginterpretiert.

Gardner beschreibt die Situation wie folgt:

⁴ Vgl. Charles Sanders Peirce: *The Collected Papers*, Bd. 1–6, hg. v. Charles Hartshorne/Paul Weiss, Cambridge, MA (Harvard University Press) 1931–1935; Bd. 7–8, hg. v. Arthur W. Burks, Cambridge, MA (Harvard University Press) 1958.

⁵ Vgl. z. B. David J. Chalmers: *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*, New York (Oxford University Press) 1996.

Selbst Anhänger des Naturalismus haben konzediert, dass prima facie der grundsätzliche axiologische Sinngehalt des Naturalismus negativ ist: Dass die Entwertung des Menschen hingenommen wird, lässt sich aus Schriften von Naturalisten über den gesamten Zeitraum von La Mettrie und d'Holbach bis hin zu Freud konstatieren – welcher bemerkt, die Psychoanalyse habe nach Kopernikus und Darwin dem menschlichen Ego die dritte Kränkung zugefügt (Darwin hatte ähnliches über seine eigenen Entdeckungen mitgeteilt).⁶

Diese mit naturalistischen Ansätzen verbundenen axiologischen Schwierigkeiten erklären in gewissem Maße die von Dewey und Shusterman bekundete Hinwendung zum Pragmatismus. Nicht gewillt, die *Nicht-als*-Ontologie des Naturalismus zu akzeptieren, zugleich jedoch darauf verpflichtet, der Entwicklung einer alternativen nicht-naturalistischen Ontologie auszuweichen, sahen Dewey, Shusterman und viele andere Gelehrte des 20. Jahrhunderts einen größeren Wert darin, eine Philosophie der Praxis – in Gegenposition zur Metaphysik – zu entwickeln.

Zu den Reaktionen auf das Unvermögen des Naturalismus, sich mit der Wirklichkeit voller Bedeutung auseinanderzusetzen, gehört neben dem Pragmatismus jene Position, die Gardner als *soft naturalism* vorstellt:

Was gesättigter, nicht-reduktionistischer oder schwacher Naturalismus genannt wird, präsentiert sich als Antwort auf die Mutmaßung, die Natur bestehe aus nichts anderem als den harten, materiellen Grundgegebenheiten der Dinge, als Richtigstellung einer, wie geglaubt wird, allzu beschränkten, unnötig rigiden Vorstellung der Naturordnung, die andere Naturalisten irrtümlicherweise aus den Naturwissenschaften abgeleitet haben.⁷

Gardner zufolge lehnen schwache Naturalisten die Behauptung des starken Naturalismus ab, die gesamte Wirklichkeit lasse sich auf physikalische Eigenschaften reduzieren. Der schwache Naturalismus ist kurz gesagt eine nichtreduktionistische Sichtweise, die Bedeutung wie auch Phänomenologie und Ästhetik als emergente Eigenschaften natürlicher Systeme begreift.

Auf den starken Naturalismus erwidert Gardner:

Wenn nun der schwache Naturalismus erfolgreich demonstriert, das ein bestimmtes Phänomen nicht auf die in rigider Weise interpretierten natürlichen Tatsachen reduziert werden kann, so ist diese Schlussfolgerung *nicht das Ziel* der Untersuchung, sondern eher die *erneute Affirmation* eines Explanandums, d. h. die erneute Behauptung der Notwendigkeit seiner metaphysischen Erklärung. Nichtreduzierbarkeitsargumente erbringen, wenn sie erfolgreich sind, *Tatsachen*, die sich nicht selbst erklären oder verständlich machen, son-

⁶ Gardner: »The Limits of Naturalism« (Anm. 3), S. 23 f.

⁷ Ebd., S. 28.

dem nach Interpretation verlangen. Der schwache Naturalist muss darüber Auskunft geben können, *wozu es allgemein gesehen* Phänomene geben sollte, denen substantielle Wirklichkeit zukommt, ohne dass sich diese den harten Naturtatsachen verdankt.⁸

Die vom *schwachen Naturalismus* verfolgte Strategie, dem Naturalismus Bedeutung zurückzugeben, ohne dessen Metaphysik in Frage zu stellen, findet sich auch in den Bereichen von Kognition und Kommunikation – etwa wenn Abstand von der Computer-Metapher und jener Praxis genommen wird, geistige Arbeit im Sinne interner Systeme der Symbolverarbeitung zu begreifen. Stattdessen legen neue Modelle größeren Nachdruck auf den Körper wie auch auf die konstitutive Rolle, die ihm bei Kognition und Kommunikation zukommt. In der Kognitionswissenschaft dienen diese Modelle, die unter der Rubrik *verkörperte Kognition* (*embodied cognition*) lose zusammengefasst werden, zur Grundlegung kognitiver Arbeit in fortlaufenden dynamischen Kopplungen zwischen Geist, Körper und Welt.⁹ In den Kommunikationswissenschaften dienen diese Modelle, die hier als *verkörperte Kommunikation* (*embodied communication*) verstanden werden, zur Grundlegung kommunikativer Arbeit in »verkörperten interaktiven Praktiken, die einer Spezies dazu dienen, gemeinschaftlich die Handlungen zu bilden, die ihre Lebenswelt ausmachen.«¹⁰

Da die *Embodiment*-Bewegung in vielen Forschungsbereichen Verbreitung findet, vertreten verschiedene Theoretiker unterschiedliche Standpunkte zur Frage der Verkörperung und deren Bedeutung für Ko-

⁸ Ebd., S. 30.

⁹ Vgl. Andy Clark: *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*, Cambridge, MA (MIT Press) 1997; ders.: »Phenomenal Immediacy and the Doors of Sensation«, in: *Journal of Consciousness Studies*, 7 (2000) 4, S. 21–24; J. Scott Jordan: »Recasting Dewey's Critique of the Reflex-Arc Concept via a Theory of Anticipatory Consciousness: Implications for Theories of Perception«, in: *New Ideas in Psychology*, 16 (1998) 3, S. 165–187; Alicia Juarrero: *Dynamics in Action: Intentional Behavior as a Complex System*, Cambridge, MA (MIT Press) 1999; Erik Myin/J. Kevin O'Regan: »Perceptual Consciousness, Access to Modality and Skill Theories: A Way to Naturalise Phenomenology?«, in: *Journal of Consciousness Studies*, 9 (2002) 1, S. 27–45; J. Kevin O'Regan/Alva Nöe: »A Sensorimotor Account of Vision and Visual Consciousness«, in: *Behavioral and Brain Sciences*, 24 (2001) 5, S. 939–1011; Tim J. van Gelder: »The Dynamical Hypothesis in Cognitive Science«, in: *Behavioral and Brain Sciences*, 21 (1998), S. 1–14; Guy C. Van Orden/John G. Holden: »Intentional Contents and Self-Control«, in: *Ecological Psychology*, 14 (2002) 1/2, S. 87–109.

¹⁰ Charles Goodwin: »Human Sociality as Mutual Orientation in a Rich Interactive Environment: Multimodal Utterances and Pointing in Aphasia«, in: Nicholas J. Enfield/Stephen C. Levinson (Hg.): *Roots of Human Sociality: Culture, Cognition, and Interaction*, London (Berg) 2006, S. 97–125, hier S. 118.

gnition und Kommunikation. Wilson¹¹ etwa differenziert sechs verschiedene Versionen von Verkörperung in den Kognitionswissenschaften: 1. Kognition ist situiert, 2. Kognition erfolgt unter Zeitdruck, 3. kognitive Arbeit wird von uns in die Umwelt ausgelagert, 4. die Umwelt ist Teil des kognitiven Systems, 5. Kognition dient dem Handeln und 6. Offline-Kommunikation erfolgt körpergestützt (d. h., auch abgekoppelt von der Umwelt gründet geistige Tätigkeit in Mechanismen, die für die Interaktion mit der Umwelt generiert worden sind). Über diese verschiedenen Ansichten zu Verkörperung und Kognition hinaus wird die Sache von manchen Forschern bis zum Punkt der Ausweitung des Kognitionsbegriffs über die Körpergrenze hinaus in die Umwelt getrieben.¹²

Scheint einerseits der Begriff der Verkörperung dazu geeignet, dem Naturalismus wieder Bedeutung zu verleihen, indem er diese aus dem Körper heraus begründet (im Gegensatz zu triadischen Beziehungen zwischen Zeichen, Referenten und Interpretanten oder Algorithmen der Informationsverarbeitung), so ist damit immer noch nicht erklärt, warum Körper *zwangsläufig* bedeutungsvoll sind. Der Einwand lautet: Wenn man behauptet, dass die Bedeutung der Gedanken aus der Dynamik des Körpers emergiere, ist die logische Möglichkeit noch nicht ausgeschlossen, dass die gesamte kausale, materielle, *Nichts-als*-Arbeit des Körpers vonstatten geht, ohne dass es irgendwelcher Bedeutung bedarf. Kurz gesagt verschafft uns keine naturalistische Beschreibung des Körpers, auch keine mit dem Begriff der Verkörperung imprägnierte, bedeutungsvolle Körper.

Um die Bedeutung wieder in die Körper zu bringen, muss Bedeutung etwas Körperkonstitutives sein, reicht es nicht aus, dass Bedeutung etwas ist, das aus materiellen Eigenschaften der Körper nur emergiert. Dieser Idee – dass Bedeutung konstitutiv dafür ist, was Körper sind – ist nachzugehen, wenn wir Körpern und letztlich auch der Metaphysik wieder Bedeutung verschaffen wollen. Im Folgenden werde ich die *Wild Systems Theory* (WST) vorstellen, ein Begriffssystem zur Konzeptualisierung von Körpern, das sie aus sich heraus bedeutungsvoll macht.

¹¹ Margaret Wilson: »Six views on embodied cognition«, in: *Psychonomic Bulletin & Review*, 9 (2002) 4, S. 625–636.

¹² Edwin Hutchins: »The Role of Cultural Practices in the Emergence of Modern Human Intelligence«, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society B (Biological Sciences)*, 363 (2008), S. 2011–2019; J. Scott Jordan: »Wild-Agency: Nested Intentionalities in Neuroscience and Archeology«, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society B (Biological Sciences)*, 363 (2008), S. 1981–1991.

Wild Systems Theory – eine bedeutungsvolle Ontologie

Wild Systems Theory (WST)¹³ ist eine unlängst entwickelte Philosophie der Verkörperung. Sie konzipiert Körper als *selbsterhaltende, mehrschichtige Verkörperungen* phylogenetischer, kultureller und ontogenetischer *Kontexte*, aus denen sie emergieren und in denen sie sich selbst erhalten. Selbsterhaltende Systeme sind der WST zufolge Arbeitssysteme (d. h. Systeme der Energieumwandlung), die Produkte erzeugen, die dazu dienen, die Arbeit aufrechtzuerhalten, welche jene Produkte allererst erzeugt hat. Im Bereich der Chemie wird selbsterhaltende Arbeit als Autokatalyse gefaßt¹⁴, womit gemeint ist, dass in einem selbsterhaltenden chemischen System durch Reaktionen Katalysatoren entweder für diese Reaktionen oder für eine bestimmte andere Reaktion innerhalb des Systems erzeugt werden. Auf der Ebene der Biologie wird selbsterhaltende Arbeit als Autopoiesis¹⁵ gefasst, wobei mutatis mutandis hier gemeint ist, dass eine einzelne Zelle ein mehrschichtiges Arbeitssystem bildet, in welchem auf niederer Ebene chemische Prozesse das größere biologische Ganze der Zelle hervorrufen, welche wiederum den Kontext bildet, in dem die Arbeit auf niederer Ebene und das Ganze erhalten wird, das sie hervorruft.¹⁶ Donald Hebb¹⁷ betrachtete die selbsterhaltende Natur neuronaler Netzwerke als »cell assembly«, wobei er davon ausging, dass Neuronen, die gemeinsam feuern, auch weiterhin einen Zusammenhang bilden. Jordan und Heidenreich¹⁸ haben jüngst diesen Gedanken als selbsterhaltende Arbeit formuliert, und zwar unter Hinzuziehung entsprechender Daten, die nahelegen, dass die Erzeugung von Aktionspotentialen zur Zunahme von Transkriptionsprozessen in Nervenzellen führt, die wiederum die Synapsenbildung befördern. Auf der Ebene der Verhaltensforschung hatte Skinner¹⁹ die selbsterhaltende Natur von Verhalten als operante Konditionierung gefasst, wobei er

¹³ Vgl. Jordan: »Wild-Agency« (Anm. 12); J. Scott Jordan/Marcello Ghin: »(Proto-)Consciousness as a Contextually-Emergent Property of Self-Sustaining Systems«, in: *Mind & Matter*, 4 (2006) 1, S. 45–68; J. Scott Jordan/Marcello Ghin: »The Role of Control in a Science of Consciousness: Causality, Regulation and Self-Sustainability«, in: *Journal of Consciousness Studies*, 14 (2007) 1/2, S. 177–197.

¹⁴ Vgl. Stuart Kauffman: *Der Öltropfen im Wasser*, übers. v. Thorsten Schmidt, München (Piper) 1995.

¹⁵ Vgl. Humberto R. Maturana/Francisco J. Varela: *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Dordrecht u. a. (Reidel) 1980.

¹⁶ Vgl. Jordan/Ghin: »(Proto-)Consciousness« (Anm. 13).

¹⁷ Donald O. Hebb: *The Organization of Behavior: A Neuropsychological Theory*, New York (Wiley) 1949.

¹⁸ J. Scott Jordan/Byron A. Heidenreich: »The Intentional Nature of Self-Sustaining Systems«, in: *Mind & Matter*, 8 (2010), S. 45–62.

¹⁹ Burrhus F. Skinner: *About Behaviourism*, New York (Vintage Books) 1976.

davon ausging, dass sich Verhalten im je eigenen Verhaltensrepertoire erhält, und zwar als eine Funktion jener Konsequenzen, die dieses Verhalten erzeugt. Jüngst wurde durch Streeck und Jordan²⁰ Kommunikation als dynamisches selbsterhaltendes System beschrieben, in welchem mehrschichtige Ereignisse wie Anpassung der Körperhaltung, Gesten, Blicke und Rede Resultate erbringen, die eine bestehende Interaktion aufrechterhalten. Schließlich nutzten Odum²¹ und Vandervert²² den Begriff selbsterhaltender Arbeit, um ihn auf Umweltforschung im Allgemeinen zu beziehen.

Indem sie Körper als selbsterhaltende, vielschichtige Arbeitssysteme konzipiert, behauptet die WST, dass solche Systeme *Verkörperungen der Kontexte* bilden, aus denen sie emergieren und in denen sie sich erhalten. So gesehen bilden autokatalytische Netzwerke Verkörperungen des chemischen Kontexts der Molekülsuppe. Pflanzen wiederum bilden Verkörperungen der umfänglich verfügbaren elektromagnetischen Strahlung (d. i. des Sonnenlichts) und des reichhaltigen chemischen Kontexts des Bodens, aus dem sie die für ihre Erhaltung notwendigen Chemikalien aufnehmen. Pflanzenfresser bilden Verkörperungen der Zwänge, denen ein System zu begegnen hat, das sich durch den Verzehr von Pflanzen erhält, wohingegen Fleischfresser Verkörperungen der Zwänge sind, sich vermöge der Energie zu erhalten, die in Pflanzenfressern gespeichert ist (d. h. deren Nervensystemen, Muskeln und Knochen). Auf jeder Stufe dieser vielschichtigen Hierarchie verkörperten Kontextes sind kontextuell emergente Systeme²³ auf natürliche und notwendige Weise »über den vielschichtigen Kontext«²⁴, den die verkörpern und in dem sie sich erhalten.

²⁰ Jürgern Streeck/J. Scott Jordan: »Communication as a Dynamical Self-Sustaining System: The Importance of Time-Scales and Nested Contexts«, in: *Communication Theory*, 19 (2009), S. 445–464.

²¹ Howard T. Odum: »Self-Organization, Transformity, and Information«, in: *Science*, 242 (1988) 4882, S. 1132–1139.

²² Larry R. Vandervert: »Chaos Theory and the Evolution of Consciousness and Mind: A Thermodynamic-Holographic Resolution to the Mind-Body Problem«, in: *New Ideas in Psychology*, 13 (1995) 2, S. 107–127.

²³ Harald Atmanspacher: »Contextual Emergence from Physics to Cognitive Neuroscience«, in: *Journal of Consciousness Studies*, 14 (2007), S. 18–36.

²⁴ Das »über« steht hier für das anglo-amerikanische »about« im Sinne von: »Das ist ein Buch über Fußball.« Die deutsche Sprache erlaubt es, das »über« auch als ein Verbindungswort zu verwenden: »Der Zug fährt über Berlin nach München.« Oder auch: »Das andere Ufer erreichen sie nur über die Fußgängerbrücke.« In diesem Sinne sind dann auch bestimmte Zu- und Gegenstände nicht anders als Ergebnis einer bestimmten Ereignisfolge zu begreifen: »Diese hohe Auflage ist nur über den Rotationsdruck möglich.«

Die WST stützt sich im Gegensatz zur einfachen »Emergenz« auf das Konzept »kontextueller« Emergenz. Denn letzteres macht deutlich, warum selbsterhaltende Körper natürlicher- und notwendigerweise ein »Darüber« beinhalten. Insbesondere charakterisiert ein kontextuell emergentes Phänomen, dass bestimmte für dieses Phänomen notwendige Bedingungen auf einer niedrigeren Stufe existieren (z. B. die autokatalytischen Eigenschaften bestimmter chemischer Systeme), während zusätzliche notwendige Eigenschaften auf einer höheren Stufe angesiedelt sind (z. B. das in der Molekülsuppe bestehende Verhältnis zwischen der Anzahl verfügbarer chemischer Typen und der Anzahl möglicher Reaktionen zwischen ihnen). Erreicht dieses Verhältnis einen kritischen Wert, kommt es, so behauptet Kauffman²⁵, zur spontanen Ausbildung weiträumiger Netzwerke selbsterhaltender Arbeit (was er als Systeme mit Eigenstoffwechsel fasst), d. h. lebendiger Systeme. Entscheidend ist, dass die wissenschaftliche Beschreibung eines solchen Systems nicht auf eine Stufe eingeschränkt erfolgen kann. Die auf niedrigerer Stufe befindlichen autokatalytischen Eigenschaften bestimmter chemischer Systeme, die weiträumige Proliferation solcher Systeme und deren relative Verteilung in der Molekülsuppe bilden notwendige Bedingungen für die Emergenz selbsterhaltender, durch Eigenstoffwechsel charakterisierter lebendiger Systeme. Somit ist die Dynamik dieser Systeme natürlicher- und notwendigerweise eine solche »über« den umfassenderen Kontext, aus dem sie emergierten. Sie bilden kurz gesagt selbsterhaltende Verkörperungen dieser Kontexte.

Nun ist es diese Vorstellung eines »verkörperten Kontexts« oder eines »verkörperten Darüber«, welches die WST mit *Bedeutung* gleichsetzt. Unter der Voraussetzung, dass solche verkörperten Kontexte natürlicher- und notwendigerweise *über* die Kontexte sind, die sie verkörpern, gibt es also keine epistemische Lücke zwischen einem Organismus und seiner Umwelt. 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. Stattdessen müssen selbsterhaltende Systeme solche Beziehungen mit den Kontexten, in denen sie eingebettet sind, unterhalten, die zu ihrer Erhaltung führen.

Der WST zufolge ist *Bedeutung konstitutiv* für das Sich-selbst-Erhalten verkörperter Kontexte (d. h. Körper) und *Bewusstsein* ein Gradient des *verkörperten Darüber*, von welchem die eher rekursiven, abstrakten Formen (d. h. Qualia und Selbstreferenz) oft begrifflich eingeklammert und als »Bewusstsein« bezeichnet werden. Somit ist *Bedeutung* synonym

²⁵ Kauffman: *Öltropfen* (Anm. 14).

mit Leben²⁶ – es ist dafür nicht entscheidend, ob ein Körper etwa »lebendig« oder »tot« ist bzw. biologisch oder physisch. Leben ist Bedeutung, denn es ist *aufrechterhaltener, verkörperter Kontext*.

Wenn aber Bedeutung synonym mit verkörperten Kontexten ist, dann müssten, so ließe sich wohl einwenden, auch Steine Bedeutung haben. Denn auch Steine sind kontextuell emergente Körper, die eine Verkörperung des Kontextes bilden, aus dem heraus sie emergieren und in dem sie existieren. Die WST muss sich hier entscheiden. Neigt sie einerseits der Position zu, ausschließlich lebendigen Systemen Bedeutung zuzumessen, so unterscheidet sie die natürliche Ordnung anhand der Kategorien des *Bedeutungsvollen* und des *Bedeutungslosen* und gelangt schließlich zu einer scharfen Teilung zwischen bedeutsam/bedeutungslos. Sie ähnelt damit anderen Standpunkten, welche die Bildung von Valenz an die Bildung lebendiger Systeme knüpfen²⁷, oder aber Konzepten der analytischen Philosophie, die von einer geistunabhängigen Wirklichkeit ausgehen und von dort aus nach einem Weg zurück zur Bedeutung suchen. Obwohl eine solche Teilung oft den Eindruck erweckt, wesentlich und notwendig zu sein, weil uns daran gelegen ist, dass unsere Erfahrungswelt zu unserem Weltmodell passt, erweist sie sich doch in jedem Fall als logisch unnötig. Die vorgeschlagene »Bedeutung« ermangelt der kausalen Rolle und wird zum Epiphänomen. Wenn Bedeutung nicht konstitutiv dafür ist, was Körper sind, so können diese, kurz gesagt, keine Bedeutung besitzen.

Wenn andererseits die WST zugesteht, dass Bedeutung allgegenwärtig ist, so läuft sie Gefahr, panpsychistisch zu erscheinen. Obwohl diese letztere Entscheidung im Rahmen des gegenwärtigen philosophischen Diskurses nicht besonders populär ist, besitzt sie – setzt man Meinung mit »Darüber-Sein« gleich – doch offenbar die größere Plausibilität. Wenn »Bedeutung besitzen« heißt »darüber« zu sein, dann hätte man die größte Mühe, etwas kontextuell Existierendes zu finden, das in keiner Weise »über« seinen Kontext wäre.

Für die Umsetzung der letzteren Option muss deutlich herausgestellt werden, dass der Zugang der WST zum Problem der Bedeutung auf den Begriffen »Kontext« und »Darüber-Sein« basiert. Das unterscheidet sie von naturalistischen Ontologien, die dazu neigen, sich auf Begriffe wie »physisch« oder »materiell« zu stützen. Sucht man ausgehend von diesen

²⁶ Vgl. J. Scott Jordan: »The World in the Organism: Living Systems are Knowledge«, in: *Psychology*, 11 (2000) 113.

²⁷ Vgl. Shusterman: *Body Consciousness* (Anm. 2); Evan Thompson: *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Science of the Mind*, Cambridge, MA (Harvard University Press) 2007.

letzteren Konzepten Bedeutung zu begreifen, so wird man die geistunabhängige Wirklichkeit als physisch, materiell und bedeutungsleer betrachten. Man ist dann veranlasst, Bedeutung mittels solcher Eigenschaften wie Leben, Empfindsamkeit oder Subjektivität in die natürliche Ordnung einzubringen. Dann aber muss man erklären, in welcher Weise Leben, Empfindsamkeit oder Subjektivität entweder vom Physischen qualitativ unterschieden oder irgendwie mit ihm identisch sind. Nähert man sich der Frage nach der Bedeutung aber mittels der Begriffe »Kontext« und »Darüber-Sein«, wird demgegenüber ziemlich schnell deutlich, dass alle »Dinge« in Kontexten existieren. Wenn dem so ist, dann sind alle »Eigenschaften« kontextabhängig: ohne Kontext – keine Dinge, keine Eigenschaften. Sind nun alle Eigenschaften kontextabhängig, dann gibt es keine Lockeschen primären Eigenschaften (d. h. Eigenschaften, die einem Ding in kontextunabhängiger Weise zukommen). Alle Eigenschaften sind kontextabhängig, sind kontextbezogen. Aus diesem Grunde sind Eigenschaften inhärent und in umfassender Weise »darüber«. Folglich sind alle »Dinge« Dinge »über«. Es gibt kein »Ding«, das nicht »über« etwas wäre. Alle Dinge sind inhärent bedeutungs-voll, und Bedeutung (d. h. »über Kontexte zu sein«) ist konstitutiv für die Wirklichkeit.

Bedeutet dies, das »Darüber« sei eine Eigenschaft, die Dingen weit über ihre »physischen« Eigenschaften hinausgehend zukommt? Das ist nicht der Fall, denn im Rahmen der WST gilt »physisch« als das, was es ist: ein Begriff. Mit »physisch« ist eine Art, die Welt zu modellieren, gemeint. Möglicherweise sollte dieser Begriff nunmehr, in unserer Zeit, fallengelassen werden, weil er seine Bedeutung aus der Beziehung zu seinem dialektischen Gegenstück »geistig« gewinnt. Dialektische Komplemente wie etwa physisch-geistig, Geist-Körper oder aber empfindsam-somatisch bezeichnen keine ontologische Teilung; sie signalisieren einen begrifflichen Widerspruch, welcher einer Synthese bedarf. Kurz gesagt bezeichnen sie das Erfordernis, einen konsistenteren Begriffsrahmen zu entwickeln, um das mit physisch-geistig, Geist-Körper und empfindsam-somatisch Gemeinte zu beschreiben. Hingegen charakterisiert den Begriff des ›verkörperten Darüber‹ – obwohl zweifelsohne eine zwei-Wort-Wendung – keine solche Dialektik. Denn jedes »Ding« bildet ein verkörpertes Darüber. Das in einem Stein verkörperte Darüber unterscheidet sich von jenem, das in einem Organismus verkörpert ist, durch die Art der Mikro-Makro-Kopplung, welche die Verkörperung ausmacht. Im Organismus einer Einzelzelle ist die interne Dynamik (d. h. auf der Mikroebene) so mit dem Gesamtorganismus (der Makroebene) verknüpft, dass Änderungen auf der Mikroebene (z. B. niedrige Energieniveaus) zu Änderungen auf der Makroebene führen

(z. B. Verhaltensweisen wie Schwimmen und Fallen), die wiederum auf die Mikroebene zurückwirken (d. h. zur Energieaufnahme führen) und letztlich die Lebenserhaltung auf beiden Ebenen befördern. Die Mikro-Makro-Kopplung ist kurz gesagt hier selbsterhaltend. Im Falle des Steins ist die Mikro-Makro-Kopplung hingegen nicht rückwirkend selbsterhaltend. Sie erzeugt keine Dynamik, die dazu dienlich wäre, einen bestimmten Aspekt – sei es des Makro- oder des Mikrosystems – zu erhalten. Obwohl also ein Stein und ein lebendes System je ein verkörpertes Darüber bilden (d. h. je »über« die Kontexte sind, aus denen sie emergierten und in denen sie existieren), besitzt das letztere eine Art Rückkopplung, welche ihm ein Mittel der Selbsterhaltung ist.

Setzt man voraus, dass die letztere Form der Kopplung ein System der Energieumwandlung bildet, dann bildet sie auch für jedes System, das in der Lage ist, die Zwänge zu verkörpern, sich vermöge einer derart verkörperten Energie zu erhalten, eine mögliche Energiequelle. Als selbsterhaltende Systeme aus der Molekülsuppe emergierten und weite Verbreitung fanden, führte deren Diversifizierung folglich zu einem Wandel im Energiekontext, der die Emergenz von mehrzelligen Organismen, Pflanzen, Pflanzen- und Fleischfressern möglich machte. Auf jeder Stufe einer solchen kontextuellen Emergenz emergierten selbsterhaltende Systeme innerhalb eines bestehenden Energiekontexts und wandelten vermöge ihrer Emergenz den bestehenden Kontext um. Die Entwicklung selbsterhaltender Systeme, die in ihrer zunehmenden Komplexität ihre Bedeutung aufrechterhalten, erweist, dass sich auch Bedeutung durch zunehmende Komplexität auszeichnet.

Warum dies von Belang sei könnte

Warum sollten wir die Anstrengung auf uns nehmen, ein Begriffsschema zu konstruieren, das uns in den Stand setzt, die kausalen und phänomenalen Qualitäten des Körpers als ein und dieselbe Sache zu behandeln? Wir sollten dies tun, weil wir, wie ich glaube, der Geist-Körper-Dialektik überdrüssig geworden sind. Als Gelehrte wie als Bürger sind wir es leid, *Bedeutung* in der Sprache der Humanwissenschaften, der Literatur und Ethik anzusprechen, *Kausalität* aber in der Sprache der Naturwissenschaften. Wie Shusterman in seinem Buch *Body Consciousness* meisterhaft darlegt, hatten selbst die besten unserer Gelehrten des vergangenen Jahrhunderts außerordentliche Mühe oder sahen sich gar außer Stande, angesichts des sich ausbreitenden Naturalismus der Wirklichkeit lebendiger Erfahrung die intellektuelle Treue zu halten.

Jordan und Vandervert (1999) haben dargelegt, dass der pragmatische Erfolg der Naturwissenschaften einen intellektuellen Kontext erzeugt hat, den man als Kuhnschen Paradigmenwechsel verstehen kann.²⁸ Er hat diesen Wissenschaften erlaubt, ihre Methodologie grundlegend in eine Ontologie umzuwandeln²⁹, während die Künste und Humanwissenschaften dazu weitgehend stillschweigend ihre Zustimmung erteilten und letztlich – was ihre Fähigkeit betrifft, der Kultur wirkliches Wissen beizusteuern – in die Defensive gegangen sind.

Trotz des verbreiteten *Akademischen Dualismus*, den Jordan und Vandervert kritisieren, lassen sich der WST analoge Bestrebungen konstatieren, diesen hinter sich zu lassen. So gibt es in der Literaturwissenschaft eine als *Ökozentrismus* bezeichnete Denkrichtung. Colin Riordan zufolge ist diese Strömung kein

Ökozentrismus im politisch ökologischen Sinn eines bestimmten Aktivismus, sondern stattdessen eine Frage der Werte. Wie werten wir die Welt, die uns umgibt, und in welcher Beziehung steht diese Bewertung mit der Art, wie wir uns selbst, unsere Geschichte und unsere Auffassung der Welt bewerten? Eine ökozentrische Ethik beinhaltet, in den Worten von Carolyn Merchant, dass »der gesamten Umwelt, einschließlich unbelebter Elemente, der Steine und Mineralien, zusammen mit lebenden Pflanzen und Tieren ein intrinsischer Wert beigemessen wird«. Ökozentrismus ist ein holistisches Ethos. Verbindungen und Prozess bilden die Grundlagen eines ökozentrischen Verständnisses der Welt und unseres Platzes in ihr.³⁰

Es ist eindeutig, dass die WST wie auch der Ökozentrismus holistische Metaphysiken sind, die jeweils versuchen, Bedeutung als intrinsische Eigenschaft des Seins zu behandeln. In der WST wird Bedeutung im Sinne von kontextueller Emergenz und implizitem Darüber-Sein diskutiert, im Ökozentrismus hingegen mittels »Verbindungen und Prozess«. Die starke Ähnlichkeit der Begriffe »implizites Darüber-Sein« und »Verbindungen und Prozess« mit der idealistischen Vorstellung von »internen Beziehungen« überrascht nicht. Peter Hylton schreibt dazu:

Wenn a intern auf b bezogen ist, dann ist die Beziehung zu b Teil von a's innerer Natur. Da es sich nun bei »a's innerer Natur« um das handelt, was a wesentlich ist, so folgt, dass a nicht davon unabhängig sein kann. Denn es ist,

²⁸ J. Scott Jordan/Larry R. Vandervert: »Liberal Education as a Reflection of Our Assumptions Regarding Truth and Consciousness: Time for an Integrative Philosophy«, in: J. Scott Jordan (Hg.): *Modeling Consciousness across the Disciplines*, Lanham, MD (University Press of America) 1999, S. 307–331.

²⁹ Vgl. Gardner: »The Limits of Naturalism« (Anm. 3).

³⁰ Colin Riordan: »Ecocentrism in Sebald's *After Nature*«, in: Jonathan J. Long/Anne Whitehead (Hg.): *W. G. Sebald – A Critical Companion*, Seattle, WA (University of Washington Press) 2004, S. 45–57, S. 46; zitiert wird: Carolyn Merchant: *Radical Ecology. The Search for a Livable World*, New York u. a. (Routledge) 1992, S. 74 f.

was es ist, allein vermöge seiner Beziehung zu b. Interne Beziehungen sind folglich nicht stabil: Qua Beziehung etablieren sie ihre Objekte als unabhängige Entitäten, da diese Beziehung jedoch eine interne ist, lassen sie keinen Zweifel daran, dass ihre Objekte nicht unabhängig sind, sondern nur als Teil eines größeren Ganzen gelten können. Somit weisen »interne Beziehungen ... auf eine sie übersteigende Erfüllung«. ³¹

Im Zusammenhang einer solchen holistischen Metaphysik ist Bedeutung konstitutiv für die Wirklichkeit. Als die analytische Philosophie an der Destruktion intrinsischer Relationalität (d. h. interner Beziehungen) im Namen geistunabhängiger Objekte eines Nichts-als-Naturalismus arbeitete, verlor sich die Bedeutung durch die dabei entstandenen begrifflichen Risse, während sich naturalistische Versuche, sie mittels Vorstellungen wie ›relationale Eigenschaften‹, ›triadische Beziehungen zwischen Zeichen, Referenten und Interpretanten‹ oder ›Algorithmen der Informationsverarbeitung‹ zurückzugewinnen, immer wieder als fruchtlos erweisen.

Ein unmittelbarer Nutzen der WST besteht darin, den Holismus zurück in die Praxis von Forschung und Bildung zu bringen. Forschung und Bildung ließen sich damit erweitern, um die Dynamik zu thematisieren, durch welche sich Systeme der Arbeit selbst erhalten. Solche Systeme können sich von der physikalischen Ebene zur biologischen, psychologischen, soziologischen, anthropologischen Ebene und darüber hinaus erstrecken. Zwar benötigen Forschung und Bildung auf jeder dieser Ebenen ihre eigene Terminologie, um die spezifische und doch kontextuell emergierende Dynamik auf dieser jeweiligen Ebene zu thematisieren. Diesen begrifflichen Unterschieden zum Trotz werden die Forscher der jeweiligen Bereiche aber eine Metaphysik teilen, die sie nicht miteinander um den privilegierten Zugang zur »Wahrheit« streiten lässt. Jeder Gelehrte hat Zugang zur Wahrheit – allerdings nicht in dem naturalistischen Sinn, der die Wahrheit durch das Maß der »Korrespondenz« von Behauptungen mit einer geistunabhängigen Wirklichkeit messen möchte. Gemeint ist stattdessen »Kohärenz« in dem Sinne, dass eine Aussage insofern wahr ist, als sie sich nicht widerspricht, wie auch im Sinne der vielfachen Kontextebenen, in denen sie eingebettet ist. Natürlich ist die letztere Art Wahrheit viel schwieriger zu gewinnen. Wenn wir allerdings die Dynamik untersuchen, durch welche die Wissenschaften wirklich »Tatsachen« schaffen, so wird sich dieser Prozess als bereichsübergreifend und kontextabhängig erweisen:

³¹ Peter Hylton: *Russell, Idealism, and the Emergence of Analytic Philosophy*, New York (Oxford University Press) 1990, S. 55; zitiert wird: Francis Herbert Bradley: *Essays on Truth and Reality*, Oxford (Clarendon Press) 1914, S. 239–240.

Experimente müssen wiederholt, Ergebnisse in einem theoretischen Rahmen präsentiert werden (der bereits die Experimentalbedingungen geprägt hat, unter denen die Daten gewonnen werden), Manuskripte sind der Beurteilung durch Kollegen zu unterziehen, und die letzte Entscheidung hinsichtlich der Veröffentlichung obliegt den Herausgebern bei der Publikation. An keiner Stelle dieses bereichsübergreifenden und kontextemergenten Prozesses gelangen wir zu einer geistunabhängigen Wirklichkeit. Wozu wir allerdings gelangen, sind kohärentere Begriffsrahmen (d. h. Weisen, ein Phänomen zu konzeptualisieren, die den geringsten Grad an Widersprüchlichkeit aufweisen). Wie der pragmatische Erfolg der Wissenschaften lehrt, ist Kohärenz hinreichend dafür, Wissenschaftlern ungeahnte Möglichkeiten zu verleihen, die Kontexte zu ändern, in denen wir leben und uns entwickeln. Nichts am Naturalismus kann, kurz gesagt, auf irgendeine geistunabhängige Weise belegen, dass er für das Verständnis unserer selbst und dessen, worin wir eingebettet sind, wesentlich wäre. So gesehen werden die Wissenschaften (im Plural!) zu einer besonderen Form menschlicher Praxis. Obwohl dies für ein strenges Wissenschaftsverständnis beunruhigend sein mag – denn man fürchtet die Wiederkehr nichtwissenschaftlicher Wissensformen (z. B. Religionen und Mythen) –, ist dies voraussichtlich doch ein nächster, konsequenterer Schritt in der Praxis von Forschung und Bildung.

Die WST bietet aber nicht nur Gelehrten eine kohärentere Metaphysik, sondern auch einen verlässlicheren Rahmen für die Beziehung zwischen den Begriffsschemata der Forscher und den Begriffsrahmen der Kultur. Angesichts des gegenwärtigen naturalistischen ›Zeitgeistes‹³² sehen nämlich die Bürger das Begriffsschema im Ganzen gefährdet, vermöge dessen sie ihr Leben organisieren – verschiedene Wissenschaftler und analytische Philosophen entfernen Begriffe wie ›Bewusstsein‹, ›Wille‹ und ›Selbst‹ aus den Lebenskontexten, in denen sie fungieren (d. h. dem Alltag interagierender Menschen), halten diese an den Maßstäben von Logik und Mathematik gemessen für mangelhaft und denunzieren sie als bloße Gebilde der Volkpsychologie, die sich letztlich als das erweisen werden, was sie wirklich sind – Hirnzustände im Sinne spezifisch physikalischer Ereignisse.³³

Sicherlich kann man in all den von mir angeführten Argumenten nichts als Übertreibungen sehen – trügerische Hilfsmittel eines in einer

³² Im Original deutsch.

³³ Vgl. Paul M. Churchland: *The Engine of Reason, the Seat of the Soul: A Philosophical Journey into the Brain*, Cambridge, MA (MIT Press) 1995; Thomas Metzinger: *Being No One: The Self-Model Theory of Subjectivity*, Cambridge, MA (MIT Press) 2003; Daniel M. Wegner: *The Illusion of Conscious Will*, Cambridge, MA u. a. (MIT Press) 2002.

Welt der Tatsachen verloren treibenden Holisten.³⁴ Die Forschung jedoch verweist auf die Wirksamkeit von Sprache im alltäglichen Leben der Menschen. So haben Vohs und Schooler entdeckt, dass Probanden in Tests nach einer Lektüre, der zufolge Verhalten generell durch genetische Dispositionen und Umweltfaktoren bedingt ist, häufiger betrogen als jene, deren Lektüre ein Text war, der den Begriff der Willensfreiheit befürwortete.³⁵ Maasen hat aufgezeigt, dass das gesellschaftliche Bild des »Selbst« dann physiologischer wird, wenn sich auch die wissenschaftliche Darstellung des Bewusstseins zunehmend neurowissenschaftlich gestaltet:

Bewusstseinsstudien sind folglich nicht nur das Resultat epistemologischer und methodologischer Bemühungen (wissenschaftlicher Aspekt), sondern auch Teil gegenwärtig stattfindender Neujustierungen der Vorstellungen vom bewusst gesellschaftlich agierenden Selbst (gesellschaftlicher Aspekt).³⁶

Es geht hierbei nicht darum, Urteile über die Auswirkungen wissenschaftlicher Arbeit auf die Vorstellungen von der Kultur zu fällen, sondern um die Tatsache, dass das, was wir in der Gemeinschaft der Wissenschaftler über die »Wirklichkeit« sagen, für die Kultur bedeutsam ist. Verharren wir, was die Frage der Bedeutung betrifft, weiter in der Warteschleife des Pragmatismus, während wir insgeheim am Physikalismus festhalten, der uns letztlich den Zugang zur Bedeutung verwehrt, wird unklar bleiben, ob wir als Wissenschaftler der Kultur auch künftig etwas über *Bedeutung* zu sagen haben, von der die Kultur mit Sicherheit weiß, daß sie sie hat.

Die Darstellung von Bedeutung als verkörperter Kontext wurde von der WST als ein Mittel entwickelt, um Bedeutung im Sinne eines im Alltag gelebten Darüber zu beschreiben und einen Weg zu finden, auf dem die Welt der Forschung mit der kulturellen Lebenswirklichkeit in Verbindung bleiben kann. Der WST zufolge ist Bedeutung ein Gradient, dessen Komplexität mit den raum-zeitlichen Dimensionen des Kontextes variiert, mit denen ein Körper Beziehungen dauerhaft unterhalten kann. Während also die Dynamik des Organismus einer Einzelzelle diesem ermöglicht, eine Beziehungen auf dem eher unmittelbaren Kontextniveau seiner Zellwand zu stabilisieren, ist es Menschen möglich, Beziehungen

³⁴ Vgl. Wolfgang Köhler: *The Place of Value in a World of Facts*, New York (Liveright Publishing Corporation) 1966.

³⁵ Kathleen D.Vohs/Jonathan W. Schooler: »The Value of Believing in Free Will: Encouraging a Belief in Determinism Increases Cheating«, in: *Psychological Science*, 19 (2008), S. 49–54.

³⁶ Sabine Maasen: »Selves in Turmoil: Neurocognitive and Societal Challenges of the Self«, in: *Journal of Consciousness Studies*, 14 (2007) 1/2, S. 252–270, hier S. 252.

zu *abstrakten* Kontexten wie *heute, morgen* und *nächstes Jahr* aufrechtzuerhalten. Mit abstrakten Kontexten sind solche gemeint, die nicht in der eigenen unmittelbaren Gegenwart zugänglich sind – also das, was traditionell als *Ideen* galt. Menschen verfügen über diese Möglichkeit, weil ihre Körper und Hirne Muster verkörpern können, die über mehrere Kontexte hinweg bestehen (z. B. das Gesicht eines Freundes, die Melodie eines bestimmten Liedes oder der Stil eines besonderen Künstlers). Die Fähigkeit, Muster zu verkörpern, die über verschiedene Kontexte hinweg bestehen (d. h. das Erzeugen von Erinnerungen), verschafft dem Individuum die Möglichkeit, für die Aufrechterhaltung der Beziehung zu abstrakten Kontexten zu sorgen (d. h. Gedächtnis und Gedanken). So besitzt die Idee ›einen Hochschulabschluss erreichen‹ das Vermögen, die Kontexte zu beschränken, in denen man sich über die Dauer von ca. vier Jahren befindet (z. B. die jeweilige Hochschule, die man besucht, die Seminare, die man wählt, und die Räume, in denen die Seminare stattfinden).

Der WST zufolge entwickelte sich das Vermögen zu abstrakter Erhaltung (d. h. Gedanken) synergetisch zusammen mit externen Kontexten (d. h. Umgebungen), weil die Kopplungen zwischen menschlichen Körpern und den Kontexten, in denen sie eingebettet sind, rekursiv einander prägten.³⁷ Wie also das umfängliche Vorkommen von Pflanzenfressern den Kontext für die Emergenz von Fleischfressern bildete, so schuf die umfassende Verfügbarkeit kultureller Artefakte wie etwa Landwirtschaft, Architektur, Wissenschaft und Künste die Kontexte für die Emergenz zunehmend abstrakter Systeme der Selbsterhaltung.

So gesehen ist Sprache nur eines von vielen kulturerzeugenden »Artefakten«. Als solche hat sie ihre »Bedeutung« in den Kontexten, aus denen sie emergierte. Sicherlich ändern sich Kontexte wie auch die Bedeutungen der Worte. Wenn aber Gelehrte Begriffe wie ›Willensfreiheit‹, ›Selbst‹ und ›Bewusstsein‹, die aus der alltäglichen Interaktion der Menschen hervorgehen (d. h. aus der Kultur), von diesen Lebenskontexten trennen und ihre Bedeutung ändern, so stellt das einen Kategorienfehler dar. Man glaubt dann nämlich, der Kultur mitteilen zu müssen, dass deren »Bedeutung« falsch sei. Das Kriterium für den Wahrheitswert der Sprache war nie die Korrespondenz mit einer geistun-

³⁷ Jordan: »Wild-Agency« (Anm. 12); Lambros Malafouris: »Between Brains, Bodies and Things: Tectonoetic Awareness and the Extended Self«, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B (Biological Sciences)*, 363 (2008) 1499, S. 1993–2002; Dwight Read/Sander van der Leeuw: »Biology is Only Part of the Story ...«, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B (Biological Sciences)*, 363 (2008) 1499, S. 1959–1968.

abhängigen Wirklichkeit. Stattdessen besteht dieses Kriterium im Grad der Kohärenz innerhalb des Kontexts.³⁸ Wie genau kann ein Begriff die Unterscheidungen erfassen, die Gruppen interagierender Menschen treffen mussten, um in abstrakten Kontexten zu kooperieren? *Hier, da, oben, unten, zweimal, nochmals* – all dies sind Externalisierungen, die uns ermöglichen, gemeinsam abstrakte Kontexte aufrechtzuerhalten. Darin liegt die Bedeutung dieser Unterscheidungen, und aus diesem Grunde haben sie überhaupt erst Bedeutung erzeugt.

Reißen wir diese Worte aber aus dem Kontext interagierender Menschen und versuchen, ihren Wahrheitsstatus durch die Korrespondenz mit einer geistunabhängigen Wirklichkeit zu bestimmen, so werden sie uns fehlleiten. Dies ist nicht deshalb so, weil sie metaphysisch falsche Zeichen wären, sondern weil wir sie von vornherein einer inkohärenten metaphysischen Prüfung unterzogen haben. Von keiner Sprache ließe sich sagen, sie korrespondiere treffsicher einer geistunabhängigen Wirklichkeit. Der WST zufolge ist die Frage der Wirklichkeit nicht die nach ihrer vermeintlichen Unabhängigkeit vom Geist. Stattdessen geht es darum, dass nur ein »Un-Ding« kontextunabhängig sein kann, wenn sich nämlich alle »Dinge« in Kontexten befinden. Alle Dinge sind kontextabhängig und somit inhärent »über« Kontexte. Kurzum, alle »Dinge« sind inhärent bedeutungsvoll. Damit wird auch ersichtlich, dass die vom Naturalismus vertretene Vorstellung geistunabhängiger »Dinge«, die kontextunabhängige Lockesche Primäreigenschaften enthalten, ein Nebenprodukt des Dualismus ist, dem er entsprang. Verzweifelt bemüht, die spirituelle Seite des Cartesischen Dualismus aus den wissenschaftlichen Beschreibungen zu entfernen, reduzierten Gelehrte wie John Locke im Namen der Naturalisierung der Erfahrung das Spirituelle auf das »Mentale«. Von nun an war der westlichen Philosophie die »Geistunabhängigkeit« die grundlegende metaphysische Frage. Die WST bietet hingegen einen Ausweg aus dieser dialektikbelasteten Metaphysik, indem sie die Aufmerksamkeit von der »Geistunabhängigkeit« zur »Kontextabhängigkeit« wendet. Damit eröffnet sie der Gelehrtenwelt die Möglichkeit, den Pfad des *Akademischen Dualismus* zu verlassen, dem sie – vom Naturalismus besessen – gefolgt ist, und erlaubt, die Begriffsschemata von Wissenschaft und Kultur als Systeme selbsterhaltender Arbeit zu verstehen, deren Wahrheitsstatus sich durch das Maß ihrer kontextübergreifenden Kohärenz bestimmt, nicht jedoch durch das ihrer Korrespondenz mit einer geistunabhängigen Wirklichkeit, über die man nichts wissen kann.

³⁸ Michael Oakeshott: *Experience and Its Modes*, Cambridge (University Press) 1933.

Schluss

Mit der Behauptung, dass sich alle »Dinge« in Kontexten befinden, vermeidet die WST die bedeutungsfreie *Nichts-als* Auffassung der Wirklichkeit, zu welcher Naturalisten mittels der Vorstellung von der Geistunabhängigkeit logischerweise kommen mussten. Dies wiederum gibt der WST die Möglichkeit, eine Metaphysik der Bedeutung zu präsentieren, in der die homologe Einheit über verschiedene Ebenen verkörperten Darübers (z. B. Geist und Körper) unschwer zu erkennen ist. Ferner bietet sie einen begrifflichen Raum, in dem eine Vielfalt an Formen sich erhaltenden Darüber-Seins zu erwarten ist, weil verschiedene Kontexte zu verschiedenen Formen führen. Ihr Vorzug besteht hier darin, dass sie der potentiellen Emergenz unendlicher Formen von verkörperter Bedeutung Raum gewährt. Gemäß der kontextuellen Emergenz der Systeme werden diese *wert-voll* sein. Dabei muss mit einem Konflikt zwischen Wertesystemen gerechnet werden, weil die in einem System getroffenen Unterscheidungen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in einem anderen anders eingeordnet werden. Somit wird letztlich keine geistunabhängige Wirklichkeit zu finden sein, auf die gestützt die objektive, geistunabhängige Antwort auf den Streit der Werte gefunden werden könnte. Auch der Glaube, ein für alle Mal seine Schuldigkeit getan zu haben, muß aufgegeben werden. Der Kampf um die Bedeutung ist der Kampf um das Sein. Statt nach letzterem in einer *nichts-als* Welt bedeutungsloser »Dinge« zu suchen, wird unser Problem noch schwieriger: Denn der WST zufolge *sind* wir Bedeutung. Folglich wird die Frage der Werte zu einer Frage der Entscheidung darüber, was es ist, für dessen Erhalt wir Sorge tragen werden.

Schwer zu entdecken sind nämlich
 die zwischen den Schiefertafeln
 eingelagerten geflügelten Wirbeltiere
 der Vorzeit. Seh ich aber die Nervatur
 des vergangenen Lebens vor mir
 in einem Bild, dann denk ich immer,
 es hätte dies etwas mit der Wahrheit
 zu tun. Das Gehirn arbeitet ja fortwährend
 mit irgendwelchen und sei es ganz
 schwachen Spuren der Selbstorganisation,
 und manchmal entsteht daraus
 eine Ordnung, stellenweis schön
 und beruhigend, doch auch grausamer
 als der vorherige Zustand der Ignoranz.³⁹

Aus dem Englischen von Veit Friemert

³⁹ W. G. Sebald: Nach der Natur. Ein Elementargedicht, Frankfurt/M. 1995, S. 71.

Körper in Bewegung

Aufmerksame Körper und verkörperlichter Geist. Über Wahrnehmung und Ausdruck im Tanz

EINAV KATAN

Eine jede ästhetische Erfahrung liefert Bedeutungen, denen durch andere Methoden der Verständigung nicht angemessen Ausdruck verliehen werden kann. Menschen artikulieren wortsprachlich Argumente und Behauptungen mittels Propositionen; letztere zielen hauptsächlich darauf, uns mit einem klaren und verständlichen Weltwissen auszustatten, was oftmals durch Verallgemeinerungen geschieht. Verschiedene Wissenschaften bieten mit Hilfe der Sprache Erklärungen über in der Welt befindliche Gegenstände und Sachlagen. Die Kunst hingegen funktioniert anders. Ein Kunstwerk verleiht seiner individuellen Bedeutung Ausdruck, ohne zu erklären und ohne nur Mittel zu einem Zweck zu sein, der darüber hinausgeht, sich selbst in Erfahrung zu bringen. Weil die Menschen aufgefordert sind, die innere Logik eines individuellen Kunstwerkes zu begreifen, ist die ästhetische Erfahrung eine einzigartige Erfahrung. Sie gibt ihnen die Möglichkeit, ihre Denk-, Verstehens- und Wahrnehmungskapazitäten in originärer Weise – unverfälscht durch externe Absichten – zu nutzen.¹ Ein jedes Kunstwerk eröffnet einen *spezifischen* Zugang für die Wahrnehmung von Gefühlen und Ideen, die unser Leben betreffen. Wie ein Kunstwerk Bedeutung zum Ausdruck bringt, hängt von seiner je besonderen Schöpfung innerhalb seines Mediums ab; wie eine Kunstgattung Ideen über das Leben zum Ausdruck bringt, hängt von ihrem Medium selbst ab. Es gibt Ideen und Bedeutungen, die nur durch Farben oder Klänge darstellbar sind, es gibt aber auch Ideen und Bedeutungen, die das Leben betreffen und nicht anders als durch Bewegung dargestellt werden können.²

In dieser Abhandlung möchte ich der Frage nachgehen, wie Tanzkunst Gegenstand philosophischer Untersuchungen sein kann. Das phi-

¹ Seit Kant sind es diese Merkmale, welche generell die Autonomie des Ästhetischen charakterisieren. Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, in: ders.: *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 10, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974, S. 116: »Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse«.

² Vgl. John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, übers. v. Christa Velten/Gerhard vom Hofe/Dieter Sulzer, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1988, S. 228–231.

losophische Nachdenken über Fragen der Kunst ist generell eine schwierige Angelegenheit: In der Philosophie werden zumeist erklärende und verallgemeinernde Worte genutzt, um »Wie«- und »Warum«-Fragen darüber zu stellen, was immer einzigartige Erfahrungen sind, deren Logik zu weiten Teilen jenseits der Sprache liegt. Die philosophische Erkenntnis nutzt Worte; diese setzen die Philosophie in den Stand, das Verstehen einer originären Erfahrung eines einzigartigen Phänomens – mit Bezug auf bereits Vertrautes – zu artikulieren. Die Schwierigkeit, ästhetische Erfahrungen zu artikulieren, erschwerte jedoch nicht die Entwicklung großer Werke auf dem Gebiet der Ästhetik, sie hat im Gegenteil philosophische Leistungen inspiriert. Dennoch ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass viele philosophische Erörterungen der Tanzkunst noch immer unzulänglich sind. Im Allgemeinen betrachtet, beschäftigen sich Schriften zur Ästhetik nur beiläufig mit der Tanzkunst und konzentrieren sich stattdessen auf andere Kunstformen. Ferner erborgen sich Tanztheorien ihre Argumente oftmals von anderen Künsten wie dem Schauspiel oder der Musik und passen sie dem neuen Medium an.³ Um aber ein wirkliches Verständnis der Tanzkunst entwickeln zu können, muss die Ästhetik die dem Tanz spezifischen Quellen untersuchen und ihre Begriffe von ihnen her entwickeln. Hier möchte ich darlegen, dass der tänzerische Ausdruck sehr spezifisch wirkt, womit er sich von dem anderer Kunstformen unterscheidet. Um eine philosophische Untersuchung auf den Weg bringen zu können, werde ich im Folgenden versuchen, den spezifischen Ausdruckscharakter des Tanzes, der diese Kunstform unverwechselbar macht, zu umreißen. Die Skizze wird sich mit dem Rahmen dieses Mediums beschäftigen, damit, was für den Tanz als solchen wesentlich ist, nicht jedoch mit einer bestimmten Technik, einem speziellen Stil oder Genre. Da verschiedene Tänze verschiedene Ideen und Bedeutungen in verschiedenen Gestalten und Formen verkörperlichen [embody]⁴, wird nicht die »Bedeutung« des Tanzes diskutiert, sondern die *Art und Weise* der Ausführung dieser Ideen.

Was *ist* Tanzkunst? Zunächst einmal ist der Tanz mit der Bewegung des menschlichen Körpers in Raum und Zeit beschäftigt und entstammt

³ Vgl. David Michael Levin: »Philosophers and the Dance«, in: Roger Copeland/Marshall Cohen (Hg.): *What Is Dance?*, New York u. a. (Oxford University Press) 1983, S. 85–94; Francis Sparshott: »Why Philosophy Neglects the Dance«, in: ebd., S. 94–102.

⁴ »To embody« wird in diesem Aufsatz mit »verkörpern« übersetzt, wenn es sich um Kunstwerke handelt, die physisch ein von der Person des Schöpfers getrenntes Dasein haben, nicht in dessen Gestaltungsbewegungen bestehen, sondern in einem anderen Gegenstand objektiviert, vergegenständlicht oder eben verkörpert sind. Beim Tanz trifft dies, wie im Folgenden dargelegt wird, nicht zu. Aus diesem Grund wurde in diesem Fall »verkörperlichen« statt »verkörpern« übersetzt. (Anm. d. Übers.)

als solcher dem Leben selbst. Als Darstellung allerdings lässt einen der virtuelle Bereich des Tanzes Raum und Zeit in anderer Weise erfahren – in einer solchen, die sich völlig von der des Alltagslebens unterscheidet, aber auch davon, wie die Welt mittels anderer Kunstformen erfahren wird. Ich behaupte, dass die Ambiguität zwischen der Unmittelbarkeit des handelnden Körpers und seiner Umstellung auf einen ästhetischen Erfahrungsmodus innerhalb eines virtuellen Bereichs die Grundlage des Tanzes als einer Kunstform ausmacht und in den Grundlagen seines außergewöhnlichen Ausdrucks verankert ist. Die ästhetische Erfahrung des Tanzes prägt eine außergewöhnliche Spannung zwischen den tatsächlichen Bewegungen des Tänzers, die von diesem als wirklich erfahren werden, und diesen Bewegungen als Darstellungen, die Ideen verkörperlichen. Die Spannung ist diesem Medium eigentümlich und unterscheidet es auch von anderen Formen der Aktionskunst. Während z. B. im Theater die schauspielerische Handlung künstlich von Anbeginn ist⁵, entsteht im Tanz die wirkliche Bewegung gemeinsam mit ihrem Schein. Der Schauspieler, der im Theater die Rolle des Ödipus spielt, wird sich nicht wirklich die Augen ausstechen und damit das Augenlicht nehmen. Im Unterschied dazu verschmilzt der Körper der Ballerina, die auf ihren Zehenspitzen steht, mit dem Ideal des Himmlischen, das er darstellt. Der »Körper«, so Frank Thiess, »soll schwerelos *erscheinen* und also vom künstlerischen Standpunkt aus schwerelos *sein*«. ⁶ Während in tanzenden Körpern die Spannung zwischen ihrer physischen Existenz und ihrer Erscheinung zur Darstellung kommt, sollte die Untersuchung des Tanzausdrucks den Tanzakt als physische Praxis in ästhetischem Modus betrachten.

Einerseits werden die Ausdrucksqualitäten tänzerischer Bewegungen realisiert, weil sie an und für sich selbst bedeutungsvoll sind. Dieses Merkmal unterscheidet die Tanzbewegungen von solchen Bewegungen, die im Alltag vollzogen werden, und verleiht ihnen ihren ästhetischen Charakter. Die alltäglich genutzten Bewegungen dienen uns generell gesagt dazu, externe Ziele zu verwirklichen, wie etwa ein Glas, aus dem man trinken möchte, zu ergreifen und zum Mund zu führen. Deshalb haben diese Bewegungen einen funktionalen Charakter und sind oftmals eher kurz. Konkret haben Menschen ihre Bewegungen betreffend normalerweise ein Gespür für die Ökonomie von Zeit und Aufwand, um

⁵ Im Falle des »clear theater« und anderer Aktionskünste findet sich diese Spannung auch, unterscheidet sich aber von der Art, wie sie im Tanz erscheint, weil die Handlung in bestimmtem Maße ihren Scheincharakter verliert.

⁶ Zit. nach Susanne K. Langer: »Virtual Powers«, in: Copeland/Cohen: *What Is Dance?* (Anm. 3), S. 40.

den Anforderungen des Alltags möglichst effizient zu entsprechen.⁷ Mit Bewegungen im Tanz hingegen verhält es sich anders: Deren Effizienz betrifft nicht die Erfüllung externer Aufgaben, sondern die physischer. Die Ökonomie von Aufwand und Zeit mag bei einigen Techniken aufs Neue erwogen werden, um Tanzbewegungen zu optimieren. Gleichfalls wird man in verschiedenen Sportarten die Art, in der physische Aufgaben erfüllt werden und deren Erfüllung optimiert wird, immer wieder neu durchdenken. Aber Tanzbewegungen unterscheiden sich auch von den physischen Aktivitäten im Sport. Anders als beim künstlerischen Tanz liegt im Sport der Schwerpunkt auf einer zu erfüllenden Aufgabe: Ein Leistungssport betreibender Läufer ist bestrebt, gegen die Zeit zu kämpfen, während eine Basketball-Mannschaft beabsichtigt, mehr Punkte zu erzielen als die gegnerische Mannschaft. Der Leistungssport macht aus der Produktivität des menschlichen Körpers und dessen taktischer Fähigkeiten eine Kunst; weil er aber den Schwerpunkt auf das Erreichen eines Ziels legt, bietet er im Allgemeinen keine ästhetische Erfahrung. Da die physischen Aufgaben des Tanzes nicht etwas Externes betreffen, werden seine physischen Qualitäten zu einem integralen Bestandteil seines ästhetischen Modus. Der Tanz beabsichtigt nicht, einen Sieg über Zeit, Raum oder Schwere zu erzielen, auch wenn es zuweilen aus seiner Erfahrung heraus *scheint*, dass Zeit, Raum und Schwere ihre Eigenart ändern. Ebenso sind Tanzbewegungen nicht taktischer Art, ihre Komplexität dient ihrer Existenz in der Komposition, während ihre Existenz in einer Komposition das Produkt einer ästhetischen Erfahrung ist. Was die Verwirklichung von Zwecken anbelangt, sind Tanzbewegungen unzweckmäßig; gleichwohl scheinen sie – in ihrer Zusammenstellung und Gestaltung zu einem Tanz – zweckmäßig zu sein.

Adorno behauptet über Kunstwerke: »Ihre Zweckmäßigkeit bedarf des Unzweckmäßigen. Dadurch gerät in ihre eigene Konsequenz ein Illusorisches hinein; Schein ist noch ihre Logik.«⁸ In Übereinstimmung mit anderen Kunstformen, bei denen gleichfalls die Komposition der Materialien ihr Medium formt, vermittelt die Assemblage der Tanzbewegungen Letzteren eine Kohärenz während des Tanzes. Deshalb besitzt die Assemblage Bedeutung. Gleichwohl sind die Bewegungen an und für sich genommen außerhalb des Tanzes bedeutungslos. Dies heißt, die Tanzbewegungen werden nicht so auf den Zweck eines Tanzes bezogen gebildet, wie eine Bewegung im Basketballspiel auf den

⁷ Vgl. Paul Valéry: »Philosophy of the Dance«, in: Copeland/Cohen: *What Is Dance?* (Anm. 3), S. 62.

⁸ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), in ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972, S. 155.

Zweck hin orientiert wird, einen weiteren Punkt zu erringen. Denn die Komposition *selbst* bezweckt nichts. Adorno verweist darauf, dass die Spannung zwischen der Unzweckmäßigkeit und der Zweckmäßigkeit der Kunstwerke diesen ihren Scheincharakter verleiht. Ein Kunstwerk, d. h. ein Tanz, hat Bedeutung, welche eine Eigenschaft der Gestaltung einer Form aus Materialien ist, des Komponierens eines Tanzes aus Bewegungen. Trotzdem operiert ein Kunstwerk nicht im selben Maße logisch wie eine Argumentation, es zielt nicht auf eine Schlussfolgerung. Dennoch besitzt ein Kunstwerk seine eigene konsistente Logik, die nicht-argumentativ ist und sich aus seiner eigenen Struktur ergibt.⁹ Weil das Kunstwerk keine Erklärung gibt, keine festen logischen Regeln besitzt und keinen äußeren Bezugspunkt hat, arbeitet dessen Logik, z. B. die einer bestimmten Choreographie, auf expressive Weise.

Vom Standpunkt der Produktion aus gesehen, ist Tanz ein Mittel des Ausdrucks, denn er ist das Ergebnis einer umsichtigen, schöpferischen Verknüpfung von Bewegungen zu einer kohärenten Komposition. Ausdruck ist, wie John Dewey erklärt, die andere Seite der Wahrnehmung. Er bedeutet die künstlerisch schöpferische Handlung und deren Ergebnis zugleich.¹⁰ Ein Objekt ist ausdrucksvoll, weil es die Impulse seiner Schöpfung und die Intentionen eines erkennenden [perceiving] Schöpfers verkörpert. Im Schöpfungsprozess nimmt, so bemerkt Dewey, der Künstler an einer ästhetischen Erfahrung teil. In *Kunst als Erfahrung* erklärt Dewey, die ästhetische Erfahrung sei »durch alle jene Ursachen eingeschränkt, die ein Erkennen [perception] der Beziehungen zwischen dem passiven Erleben und aktivem Tun beeinträchtigen«. ¹¹ Ästhetische Erfahrung ist Dewey zufolge die Kunst, ein Gleichgewicht zwischen dem Aufnehmen, Erfassen einerseits und dem Handeln andererseits innerhalb der Erfahrung eines Schöpfungsprozesses zu finden. Wer an einer solchen Erfahrung teilhat, nimmt nicht einfach Informationen auf, sondern er nimmt sie wahr, d. h., er ist sich der Logik seiner Schöpfung auf aktive Weise bewusst. Mithin bezieht Dewey die Identifikation eines Kunstwerks als eines künstlerischen Objekts in den Prozess seiner Herstellung ein: Gebäude, Bücher, Gemälde oder Tänze sind das Ergebnis wahrnehmender Schöpfer; sie verkörpern Ausdrucksbedeutung, denn zum Prozess ihres Herstellens gehören Wahrnehmungsakte der Künstler, die sie schaffen. Künstler stellen Materialien zu einem Medium zusammen, wodurch die formierten Materialien expressiv werden: »Alles hängt davon ab, wie das Material eingesetzt wird, wenn es als

⁹ Vgl. ebd., S. 205.

¹⁰ Vgl. Dewey: *Kunst als Erfahrung* (Anm. 2), S. 98.

¹¹ Ebd., S. 58.

Medium fungiert.«¹² So lassen sich also, wenn man Dewey hier folgt, künstlerische Objekte als Ausdrucksspuren eines wahrnehmenden und schöpferischen Geistes verstehen.

Wahrnehmende Erkenntnis [perception] ist Dewey zufolge nicht bloßes Wiedererkennen [recognition]. Während Wiedererkennen sich mit etwas befasst, das dem Gegenstand, welchen man wiedererkennt, äußerlich ist, weil es in umfassenderen Zusammenhängen operiert, in welchen es den jeweiligen Gegenstand bestimmt, ist mit Wahrnehmen [perception] das Erfassen dieses Gegenstands anhand seiner eigenen Eigenschaften und damit eine genuine Reaktion auf ihn gemeint.¹³ Wahrnehmung ist für Dewey eine aktive Anerkennung, die den wahrgenommenen Gegenstand als diesen thematisiert. Diese Definition stimmt mit Kants Bemerkungen über den ästhetischen Geschmack und dessen Freiheit vom äußeren Interesse überein.¹⁴ Kant geht es bei dieser Bestimmung des Geschmacks um das ästhetische Urteil des Betrachters, der sich an der ästhetischen Schönheit erfreut. In Deweys Definition aber betrifft die ästhetische Erfahrung nicht allein die Wahrnehmungserfahrung des Betrachters, sondern in ihr verbinden sich Erfahrung und ästhetischer Reiz des Betrachters mit der ästhetischen Erfahrung, an welcher der Künstler während des Schaffensprozesses teilhatte. Weil Dewey aber den Wahrnehmungsprozess innerhalb des Schaffensprozesses als für den Ausdruck eines Kunstwerks wesentlich bestimmt, eröffnet seine Ästhetik, so behaupte ich, einen Zugang zum Verständnis des Ausdrucks von Kunstwerken in Bezug auf die spezifische Wahrnehmung, die ihre Schöpfer während des Schaffensprozesses in Anschlag bringen. Jedes Kunstwerk besitzt seine spezifische Bedeutung vermöge der individuellen Erfahrung seines Schöpfers. Aus diesem Grund ist jedes Kunstwerk ein Kunstwerk *sui generis* im dem Maße, in welchem dem Künstler Individualität zukommt. Darüber hinaus gehören zur Erfahrung als Wahrnehmungsprozess die Interaktionen zwischen dem Künstler und seinen Materialien.¹⁵ Dieser Interaktionsprozess ist im Kunstwerk verkörpert und verschafft diesem seinen vollen Ausdruckscharakter. Da die Wahrnehmung des Künstlers in seinem Werk verkörpert ist, muss man den Künstler nicht bei der Arbeit sehen, um ein Kunstwerk wahrzunehmen. Es genügt die aufmerksame Wahrnehmung des geschaffenen Produkts.

¹² Ebd., S. 78.

¹³ Vgl. ebd., S. 34, 66.

¹⁴ Vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 1), S. 116.

¹⁵ Vgl. Dewey: *Kunst als Erfahrung* (Anm. 2), S. 31.

Ausdruck ist immer ein Einzelfall. Im Unterschied zu wissenschaftlichen Aussagen, die beabsichtigen, etwas Bedeutsames über die empirische Welt mitzuteilen, ist die Bedeutung eines Kunstwerkes das Ergebnis einer zweckfreien Interaktion innerhalb seines Produktionsprozesses und deshalb mit der Struktur des Werkes *selbst* verbunden. Wie bereits gezeigt, ist mit der Behauptung, der Ausdruck ziele nicht darauf, Wissen über die Welt zu vermitteln, nicht gesagt, der Ausdruck habe keine Bedeutung. In seiner Theorie des ästhetischen Symbols unterscheidet Hegel zwischen Ausdruck und Bedeutung. Hegel zufolge ist Bedeutung Geistiges, Ausdruck hingegen eine sinnliche Erscheinung, ein die Sinne ansprechendes Bild.¹⁶ Außerdem bemerkt Hegel, dass die Bedeutung eines Kunstwerkes dadurch geschaffen wird, dass der Betrachter des Kunstwerkes dessen Ausdruck deutet und befreit. In Hegels *Ästhetik* erhält ein Symbol im Unterschied zu bloßen Zeichen seine Bedeutung direkt von seinem Ausdruck. Deweys und Hegels Vorstellungen zufolge wirkt Ausdruck in der Kunst mittels Symbolen. Während Worte und Zeichen auf eine jenseits ihrer befindliche Bedeutung zielen, erzeugt das Ausdrucksobjekt der Kunst seine Bedeutung – als Resultat einer sinnlichen Komposition – aus seinen sinnlichen Erscheinungen heraus. Ausdruck ist somit eine Sache der Erfahrung; das wahrnehmende Subjekt steht im sinnlichen Kontakt mit dem Objekt, es erfährt dieses und ist allein deshalb in der Lage, dessen Bedeutung durch eine Interpretation freizusetzen. Der Empfänger eines Zeichens bildet keine Interaktion mit dessen Phänomenalität, also damit, wie das Zeichen erscheint, sondern sein Wiedererkennen zielt über es hinaus, auf dessen Referenzobjekt. Das außergewöhnliche Ausdruckssymbol hingegen öffnet sich dem Allgemeinen, weil es sich mannigfaltigen Interaktionen und somit Interpretationen öffnet. Damit wird allerdings nicht behauptet, ein individueller Ausdruck könne allem und jedem Ausdruck verleihen, vielmehr, dass die Bedeutung eines Ausdrucks mit dessen sinnlicher Substanz verbunden und eine Frage der Erfahrungen ist, mit denen sie sich verbindet – der jeweiligen aktiven Wahrnehmung des Teilnehmers entsprechend.

Ein einzelnes Kunstwerk birgt in seinem Ausdruck die unverwechselbare Wahrnehmungserfahrung seines Schöpfers. Mit dieser meiner Behauptung möchte ich hier für einen Moment innehalten, um eine noch genauere Bestimmung von Wahrnehmung als einer aktiven Weise des Wahrnehmens zu beleuchten, die sich der Phänomenologie verdankt. Der Wahrnehmungsakt ist nicht etwas, das im Erkenntnisprozess eines

¹⁶ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik* (1826), hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov, München (Fink) 2004, S. 69–73.

Menschen stattfindet, während er über die außer ihm befindliche Welt nachdenkt. Wahrnehmung ist vielmehr etwas, das man *tut* und *vollzieht*, während man Teil der Welt ist, die man sinnlich wahrnimmt und mit der man interagiert. Folglich unterscheidet Maurice Merleau-Ponty zwischen Wahrnehmung und Reflexion. So erweise sich in der Reflexion das »als dunkel, was zuvor klar erschien. Was Empfinden, was Hören, was Sehen ist, glaubten wir zu wissen, jetzt nennen diese Worte ein Problem.«¹⁷ Während sich wortsprachlich Wissensgegenstände aus ihrem Kontext lösen lassen, sogar dem der eigenen Wahrnehmung, ist Wahrnehmung selbst eine sinnliche Erfahrung, die zwangsläufig einen Kontext umfasst: den der Erfahrung, die man *mit* seiner Umwelt teilt. Menschen können deshalb wahrnehmen, weil sie physische Eigenschaften aufweisen, und sie sind fähig, die Welt wahrzunehmen, weil sie mit ihr vertraut sind; sie sind ein integraler Bestandteil dieser Welt, die sie erfahren, weil sie einen empfindungsfähigen Körper besitzen, der auf den Raum, in dem sie leben, einwirkt.¹⁸ Eine Bewegung hervorbringen zu können heißt, diese mit dem Körper im Kontext von Raum, zeitlicher Präzision und Einsatz innerhalb der physischen Umgebung zu erfahren, in der wir leben – in der gleichen Weise, wie das Schaffen eines Gemäldes das Mischen von Farben auf einer Oberfläche erfordert, welche ihrem objektiven Charakter nach zu einem Gemälde wird. Dass der Betrachter eines Tanzes Körperbewegungen wahrnehmen und fühlen kann, gründet in denselben Qualitäten: Zunächst einmal sieht der Betrachter den Tanz, er folgt ihm mit seinen Augen und den anderen Sinnen. Er nimmt den Tanz wahr, während er die physische Welt empfindet, die er mit den Tänzern auf der Bühne teilt. Die Rolle des Körpers beim Wahrnehmen und Verstehen der Welt wird auch durch den Enaktivismus in der Philosophie und den Kognitionswissenschaften berücksichtigt, welche damit an die Phänomenologie anknüpfen. Diesem Ansatz zufolge wirken Hirn, Körper und Welt bei der Erzeugung von Bewusstsein zusammen.¹⁹ So gesehen ist Wahrnehmung immer etwas, das wir *tun*; es ist eine Art überlegter Tätigkeit.²⁰ Für Alva Noë besteht Wahrnehmen nicht einfach darin, eine Empfindung zu haben, sondern eine solche Empfindung zu haben, die wir, über sensomotorische körperliche Fertigkeiten verfügend, verstehen und vollziehen. Wahrnehmen ist eine Frage sensomo-

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin/New York (de Gruyter) 1974, S. 29.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 29 f.

¹⁹ Vgl. Francisco J. Varela/Evan Thompson/Eleanor Rosch: *The Embodied Mind*, Cambridge, MA (MIT Press) 1999.

²⁰ Vgl. Alva Noë: *Action in Perception*, Cambridge, MA (MIT Press) 2004.

torischer körperlicher Fertigkeiten, es ist aber auch eine Fähigkeit, die sich handelnd *verbessern* lässt. Die Wahrnehmung eines Künstlers wird optimiert, wenn er wiederholt und in je unterschiedlicher Weise in dem Medium agiert, mit dem er arbeitet; der Ausdruck eines Kunstwerks wird klarer und unmittelbarer, wenn er aus einem kunstfertigen und wahrhaftigen Explorieren innerhalb des Mediums resultiert. Ebenso verbessern sich die Fähigkeiten eines Betrachters, Kunst wahrzunehmen, wenn er physisch mit ästhetischen Erfahrungen beschäftigt ist, sie wahrhaftig betrachtet und ihren Eigenschaften nachspürt. Damit ist gesagt, dass in der ästhetischen Erfahrung die eigene Fertigkeit, einen neuen Kontext wahrzunehmen, mit der Befähigung kombiniert wird, in ihm zu reagieren, wobei dieser Kontext sinnlich eine genuine Reaktion auf seinen spezifischen Charakter erfordert. Damit ist eine ästhetische Erfahrung nicht nur die Erfahrung eines wahrnehmenden, schöpferischen Geistes, sondern die Erfahrung eines wahrnehmenden, schöpferischen, *körperlichen* Geistes.

Was ist dann aber wesentlich und charakteristisch für die Wahrnehmung in der ästhetischen Erfahrung speziell des Tanzes? Wie bereits gesagt, sind Kunstwerke verkörperte Resultate kunstfertiger Wahrnehmungen. Dies bedeutet, dass ein Kunstwerk Ergebnis einer überlegten physischen Interaktion zwischen Künstler und den Gegenständen ist, mit denen jener sich beschäftigt. Bei den Gegenständen des Tanzes handelt es sich um Körperbewegungen, die durch die tatsächliche physische Praxis der Tänzer entstehen. Um die Wahrnehmungen des Tanzes verstehen zu können, muss die konkrete physische Praxis untersucht werden. Tänzer und Choreographen haben sich in ihrer Praxis mit der Anatomie ihrer Körper, deren Physiologie und Bewegungsenergie zu beschäftigen. Ihnen muss es um die Organe und Teile ihres Körpers gehen, deren Verbindungen und die Möglichkeiten, diese zu trennen und zu verknüpfen. Ferner müssen sie sich mit den Verbindungen zwischen ihren eigenen Körpern, den Räumen, in denen sie sich befinden, und ihren Tanzpartnern beschäftigen. Zur Praxis des Tanzes gehört eine Untersuchung der Bewegungsmöglichkeiten, der Art, wie Tänzer in der sie umgebenden Welt agieren und auftreten. Bei der Wahrnehmung im Tanz als einer Praxis liegt der Schwerpunkt auf der physischen Existenz der Tänzer in ihrer physischen Umgebung. In der Welt zu sein ist eine Eigenschaft, die alle Menschen miteinander teilen; so gesehen ist das Tanzen eine Kunst, die sich mit unserer alltäglichen Lebenserfahrung beschäftigt. Allerdings entwickelt sich innerhalb eines choreographischen Werkes, d. h. einer Komposition ohne externes Ziel, das In-der-Welt-Sein von einem Moment des Alltagslebens zu einem ästhetischen Moment.

Somit ist physische Existenz im Tanz ein ästhetischer Ausdruck. Folglich ist Ausdruck im Tanz nicht nur die Kehrseite der Wahrnehmung, besteht nicht nur in den verkörperten Impulsen seines Schaffensprozesses. Vielmehr wird dieser Ausdruckscharakter im Tanz mit einem höheren Grad an Unmittelbarkeit praktiziert, denn die Wahrnehmung *per se* wird zur ästhetischen Qualität, zu einem Ausdruck. In der physischen Praxis des Tanzes sind Gegenstand und verkörperter, wahrnehmender Geist vereint. Der Körper eines Tänzers ist nicht etwas seinem Ausdruck Äußerliches. Im Gegenteil wandelt sich der Körper eines Tänzers, während er praktisch und performativ in physischer Weise seine Wahrnehmung ändert. Der sich bewegende Körper ist ein Gegenstand, der das Tanzmedium, d. h. die Ausdrucksform des Tanzes, steuert. Da dieser Körper aber in der Tat nicht von seiner Eigenschaft, ein menschlicher Körper zu sein, unterschieden werden kann, ist er darüber hinaus eine integrale und untrennbare Eigenschaft seiner wahrnehmenden Schöpfer. Werke der Choreographie lassen sich nicht von der in ihr aufgeführten physischen Praxis trennen, wie dies in anderen Bereichen der Kunst möglich ist, in welchen die genutzte Technik das Ergebnis bildet und Genre wie Stil schafft. Die einzigartige und charakteristische Spannung, die zwischen der physischen Wahrnehmung und ihrer Existenz als Ausdruck im Tanz besteht, bestimmt hingegen die Bewegungssprache als etwas, das weit mehr ist als nur Genre oder Stil.

Im Bestreben, die besten Wege zu finden, ihre künstlerischen Ideen aufzuführen und ihnen somit Ausdruck zu verleihen, überdenken Choreographen Möglichkeiten der Körperbewegung immer wieder aufs Neue. Unterschiedliche Bewegungstechniken sind der Einsicht geschuldet, dass verschiedene Bedeutungen nach verschiedenen Ausdrucksweisen verlangen. So fordert das Ideal des Himmlischen im romantischen Ballett den himmlischen Körper, der ohne merkliche Spuren von Anstrengung hoch springen kann. Gleichermäßen fordert das moderne Ideal kraftvoller Rhythmik, etwa in den Arbeiten von Mary Wigman, rhythmische Körperbewegungen. Weil die Körper jeweils unterschiedliche choreographische Ideen verkörperlichen, ist die Ausbildung der Tänzer in verschiedenen Tanzstilen eine unterschiedliche. Die Notwendigkeit, neuen Bedeutungen Ausdruck zu verleihen, veranlasst Wandlungen der Bewegungssprache, und neue Bedeutungen veranlassen verschiedene Weisen der Selbstwahrnehmung, der Wahrnehmung sowohl der anderen Tänzer als auch der physischen Umgebung innerhalb des Schaffensprozesses. Die Behauptung, dass Änderungen im Medium Stiländerungen wie auch Änderungen der ästhetischen Erfahrung darstellen, sollte auch auf andere Kunstgattungen bezogen

werden. Der Unterschied zum Tanz jedoch, der darin besteht, dass in ihm Gegenstand und die wahrnehmenden Schöpfer miteinander verschmelzen, ist noch ausschlaggebender, wenn die Ausdrucksqualitäten des Tanzes verstanden werden sollen. Denn Bewegungsänderungen sind nicht einfach Wandlungen des Stils, wie etwa die Unterscheidung zwischen Realismus und Expressionismus in der darstellenden Kunst, verschiedene Techniken nicht nur voneinander unterschiedene Formen und Gestalten der Komposition, wie etwa der aufgerichtete Körper der Ballerina oder der gewundene Rumpfkörper in der Graham-Technik. Sie unterscheiden darüber hinaus den wirklichen Körper des Tänzers und dessen wirkliche Vermögen, ihn aufzurichten, zu springen oder ihn zu drehen. Ein Balletttänzer muss lernen, seinen Körper zu lösen, ehe er einen Tanz von Trisha Brown aufführen kann, während ein moderner Tänzer, der im Balletttanz ungeübt ist, nicht fähig wäre, Marius Petipas und Lew Iwanows *Schwanensee* zu tanzen.²¹ So gesehen sind Unterscheidungen zwischen Bewegungstechniken weit mehr als solche des Stils – sie sind Unterscheidungen von Gegenständen. Um hier eine Analogie zur Malerei zu bieten: Der Übergang von der Graham-Technik zur Release-Technik gleicht dem vom Ölgemälde zum Aquarell. Aber diese Unterscheidung ist zu erweitern: Weil die Gegenstände des Tanzes vom wahrnehmenden Tänzer nicht getrennt sind, stellen verschiedene Techniken auch verschiedene Wahrnehmungsweisen dar und gestatten folglich verschiedene Weisen, Bedeutung zu generieren. Tänzer verschiedener Tanzstile sind geschult, die Welt in verschiedener Weise wahrzunehmen. Deshalb beschäftigen sich Choreographien mit verschiedenen Wahrnehmungsweisen; ihre verschiedenen Bedeutungen sind Resultate einer Assemblage von Bewegungen, welche die physische Praxis der Tänzer schafft. Um den Ausdruck im Tanz zu verstehen, muss die Philosophie des Tanzes folglich die Bedeutungen in Betracht ziehen, die im menschlichen Körper verkörperlicht werden. Eine Theorie der Bewegungsbedeutungen ist für den Tanz entscheidend, denn Bewegungsbedeutungen sind nicht nur symbolisch. Vielmehr werden sie in großer Vielzahl und Aktualität durch die physischen Intentionen der Tänzer und Choreographen erzeugt.

Es sollte jedoch erwähnt werden, dass ein Tanz – jenseits der Wahrnehmung eines Tänzers – verschiedenen Dingen Ausdruck zu verleihen vermag. Die Gesamtbedeutung eines Tanzes ist normalerweise auch mit den Beziehungen verknüpft, die zwischen den Bewegungen und der

²¹ Vgl. Susanne Leigh Foster: »Dancing Bodies«, in: Jane C. Desmond (Hg.): *Meaning in Motion*, Durham u. a. (Duke University Press) 1997, S. 235–258.

Musik, der Beleuchtung sowie dem Arrangement mit anderen Tänzern und den auf der Bühne befindlichen Objekten bestehen. Ein Tanz ist das Ergebnis der schöpferischen Arbeit des Choreographen und der Tänzer. Der Choreograph leitet das Stück, entwirft die verschiedenen Bewegungen, bringt sie in Konstellationen und verbindet all die visuellen und auditiven Elemente des Stücks zu einer Ausdrucksform.²² Dennoch ist die Wahrnehmung eines Tänzers ein *agens* der Ausdruckskraft seines Körpers in Bezug auf alle anderen auf der Bühne befindlichen Elemente. Tänzer sind wahrnehmende Interpreten der Choreographie, sie sind deren Vermittler, während sie diese ein jedes Mal, wenn sie zur Aufführung gebracht wird, neu schöpfen. In gleicher Weise, wie der Ausdruck einer ästhetischen Erfahrung, während sie sich verschiedenen Interpretationen öffnet, seinen eigenen außergewöhnlichen Charakter besitzt, verschafft die Interpretation eines Tänzers der Choreographie neue Ausdrucksqualitäten, die auf dessen tatsächlicher Erfahrung beruhen. Trotzdem bleiben, sofern der Tänzer ein wahrhaftiger Interpret ist, die ursprünglichen Ausdrucksqualitäten der Choreographie für das Stück grundlegend, da der Tänzer sie nicht willkürlich abändert.

Wie also werden Ideen im Tanz umgesetzt? Sie werden durch Körper umgesetzt, die sowohl künstlerische, zu einer Ausdrucksform kultivierte Gegenstände wie auch eine menschliche Größe sind. Gleich anderen ästhetischen Erfahrungen werden Bedeutungen im Tanz durch die sinnlich wahrnehmende Schöpfung eines physischen Urhebers erzeugt. Während sich jedoch in anderen Kunstgattungen die physische Kreation eines Künstlers letztlich auf sekundärer Ebene verkörpert, ist die physische Wahrnehmung des Urhebers im Tanz auf der Bühne gegenwärtig, verkörperlicht. Diese Präsenz erzeugt in Tänzen eine Spannung zwischen Schöpfung und Resultat und vermittelt Bedeutungen über menschliche Tätigkeiten und Wahrnehmungen, denen keine andere Kunstgattung angemessenen Ausdruck verleihen kann. Der Betrachter eines Tanzes nimmt sinnlich die Interaktionen innerhalb der Choreographie als choreographierte Dynamik und als Prozess physischer Interaktionen wahr. Deshalb sollte eine Tanztheorie, die den Ausdruckskräften des Tanzes nachgeht, zuerst bestimmen, was auf der Bühne geschieht und wie eine Bewegung zwischen sich wandelnden Positionen die menschlichen Körper selbst verwandelt, die innerhalb eines tänzerischen Werkes einen metaphorischen Wert erhalten. Indem die Betrachter eines Tanzes

²² Den Choreographen als denjenigen zu betrachten, der letztlich über die Gesamtheit der Elemente in einer Choreographie befindet, ist eine Verallgemeinerung. Sicherlich ließe sich die Ausdrucksfunktion etwa des Komponisten oder des Bühnenbildners im Rahmen einer Choreographie hinterfragen.

die ihm innewohnende Ausdruckskraft spüren, nehmen sie eine eigentümliche Konstellation von Möglichkeiten wahr, die sich in Raum und Zeit wandeln. Letztere geben den vielfältigen Möglichkeiten Ausdruck, als sich bewegender menschlicher Körper mit einem verkörperlichten Geist, der seine eigenen Bewegungen wahrnimmt, in der Welt zu sein. So gesehen erhält jede Konstellation eine universelle Bedeutung. Diese Möglichkeiten durch gesteigertes Bewusstsein kunstfertiger Tänzer zu erweitern, die ihre physische Wahrnehmung durch die tänzerische Ausbildung verbessern, bedeutet schließlich, dass Tanz auch ein Ausdruck des zunehmenden Zurückweichens der Grenzen ist, denen das aktive Leben in der Welt begegnet – und damit ein *Ausdruck von Freiheit*. In seiner *Phänomenologie des Geistes* betont Hegel, dass das Schöne den freien Geist verkörpert, welcher der absolute ist und die Erfahrung versteht, weil er sie als solche enthält.²³ Hegels Bestimmung des Schönen aufgreifend, möchte ich abschließend die Behauptung aufstellen, dass die Artikulation der verschiedenen Möglichkeiten des In-der-Welt-Seins, denen die sich bewegenden und wahrnehmenden Tänzer sowohl als ästhetische Symbole als auch als konkrete Menschen Ausdruck verleihen, die Quelle dessen ist, was der Betrachter als das Schöne im Tanz erkennen kann. Der Betrachter vermag die aufmerksame Körperlichkeit der innerhalb einer Choreographie agierenden Tänzer mittels seines eigenen verkörperlichten Geistes zu empfinden. Er vermag, während er den Bewegungen folgt, die physischen Möglichkeiten in aller Wandelbarkeit wahrzunehmen, die der dynamischen Erfahrung unseres In-der-Welt-Seins als solchen zugehören.

Aus dem Englischen von Veit Friemert

²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes* (1807), hg. v. Johannes Hoffmeister, Hamburg (Meiner) 1974, S. 506 ff.

»Expression of Emotion« und »Kunstwerk der Zukunft«. Wagner, Darwin und die »Evolution« der Musikpsychologie

TOBIAS ROBERT KLEIN

Zwei Jahre nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs veröffentlichte der franko-amerikanische Historiker Jacques Barzun eine ideengeschichtliche Anatomie des 19. Jahrhunderts mit dem aufsehenerregenden Titel *Darwin, Marx and Wagner*. Eine mit Absolutheitsanspruch verfochtene deterministische Weltsicht betrachtet sein Buch, dessen narrativen Ausgangspunkt die just ins Jahr der Vollendung der *Tristan*-Partitur (1859) fallende Veröffentlichung von *The Origin of Species* und der *Kritik der politischen Ökonomie* bildet, als ein anhaltend problematisches Erbe der mit jenen drei »representatives of the dominant tradition« verbundenen Umwälzungen in den Künsten, Natur- und Sozialwissenschaften: »Their thought embraces the three great relations that cause us the deepest concern – science and religion, science and society, society and art – and it is from them that on these subjects we have learned what we most familiarly know.«¹ Gegen solchen von der weltgeschichtlichen Lage geprägten (liberalen) Skeptizismus kann zwar zum einen auf jene die »ewige Wiederkehr des Gleichen« progressiv durchbrechende Zielgerichtetheit verwiesen werden, die Wagners auf ein multilaterales »Ende« zulaufende Musikdramen mit dem Telos von Marx' Gesellschafts- und Darwins Naturbeobachtung teilen.² Aber auch diejenigen Kopplungen und ideengeschichtlichen Synergieeffekte, die sich in – sich neu formierenden – Problemzusammenhängen wie der (Musik-)Psychologie niederschlagen, lassen sich Barzuns düsterer Zeitgeistdiagnose entgegenstellen. Der vorliegende

¹ Jacques Barzun: *Darwin, Marx and Wagner*, Chicago (The University of Chicago Press) ³1981, S. 2.

² Vgl. Alain Badiou: *Cinq leçons sur le «cas» Wagner*, Paris (Nous) 2010, S. 123 f.: »Marx, Darwin et d'autres, pas uniquement Wagner, ont avancé de grandes visions ou des théories sur l'évolution des espèces ou sur celle de l'histoire et de l'humanité, et ces grands systèmes de pensée ont également coïncidé avec une sorte d'eschatologie politique, quelque chose comme une théorie du progrès. Wagner a été le contemporain de tout ce mouvement et, à mon avis, l'opéra a été en effet pour lui un terrain pour explorer des possibilités de fin, sauf que ces fins sont très divergentes. On ne trouve pas chez lui de pôle unique, unificateur, vers lequel la musique serait en quelque sorte orientée, on trouve plutôt l'exploration presque anarchique de diverses possibilités.«

Aufsatz steht also nicht nur vor der bislang unbewältigten Aufgabe, das Werk eines bedeutenden Komponisten in den Kontext der Wissenschaftsgeschichte zu stellen. Zugleich geht es darum, gewöhnlich nicht ins Blickfeld der Musikwissenschaft fallende Textgattungen und Diskurse für die musikalische Analyse und Historiographie des ausgehenden 19. Jahrhunderts fruchtbar zu machen. Schnell erzählt sind dabei die Wagners Stellung in der Wissensgeschichte des 19. Jahrhunderts keineswegs erschöpfenden persönlichen Bezugspunkte: Marx' ambivalenter Bewertung der Darwinschen Evolutionstheorie als Projektion des bürgerlichen Konkurrenzgedankens auf die Naturgeschichte³ steht bei Wagner ein distanzierteres, jedoch anhaltendes Interesse gegenüber, das sich in zahlreichen Einträgen von Cosimas Tagebüchern, aber auch in den Beständen seiner Bayreuther Bibliothek manifestiert: Diese enthält nicht nur Gobineaus berüchtigten *Essai*, sondern auch Helmholtz *Lehre von den Tonempfindungen* und sämtliche Hauptwerke Darwins von der *Entstehung der Arten* über die Wagners Hausbiographen zufolge⁴ intensiv studierte *Abstammung des Menschen* bis hin zum *Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. (Das Gegenstück zur nächtlichen Bayreuther-Lektüre bildet ein Hauskonzert, bei dem der Erzwagnerianer Hans Richter dem 72-jährigen Darwin Auszüge aus *Tristan* und den *Meistersingern* erläuterte.⁵) Zu Darwins Theorien bekannte sich Wagner verklausuliert in seinem »Offenen Schreiben« an den Tierschützer und Kolonialapologeten Ernst von Weber⁶, während er in seiner Abhandlung »Publikum und Popularität« (1878) zugleich vor einer oberflächlichen Verwechslung biologischer Gesetze mit philosophischen, kulturellen und ästhetischen Prinzipien nachdrücklich warnte.⁷

Gerade die Musik avancierte im Laufe des 19. Jahrhunderts jedoch zu einem bevorzugten Medium der Erforschung psychischer Funktionen wie Wahrnehmung, Vorstellung und Gefühl.⁸ Es bedeutet wohl keine

³ Vgl. Karl Marx' Brief an Engels vom 18. Juni 1862, in: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*, Berlin (Dietz) 1956 ff., Bd. 30, S. 249.

⁴ Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1905, Bd. 6, S. 17, 32: »Darwins *Abstammung des Menschen* [...] diente ihm in manchen üblen Nächten, in denen der Schlaf sein Lager floh und ihm seine heilenden Wohltaten versagte, und beschäftigte ihn sogar in den frühen Morgenstunden als eine fördernde Unterbrechung seiner Arbeit.«

⁵ Vgl. Anonymus: »Hanns Richter bei Darwin«, in: *Signale für die musikalische Welt*, 40 (1882), S. 497–499.

⁶ Vgl. Richard Wagner: »Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber«, in: ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) o. J., Bd. 10, S. 203.

⁷ Richard Wagner: »Publikum und Popularität«, in: ebd., S. 83 f.

⁸ Vgl. Margret Kaiser El-Safti: »Johann Friedrich Herbart und Carl Stumpf – oder die Bedeutung der Musik für die Psychologie«, in: dies./Matthias Ballod (Hg.): *Musik und*

Übertreibung, Schopenhauers folgenreichem Diktum von der Musik als »Abbild des Willens selbst«, das ihr im Vergleich zur gegenständlichen Malerei und Dichtkunst eine ungleich intensivere Wirkung auf das Innerste des Menschen attestiert⁹, die Überzeugung von Helmholtz direkt an die Seite zu stellen, nach der sie »in einem viel näheren Verhältnis zu allen reinen Sinnesempfindungen« als die ihre »Vorstellungen von äußeren Objekten erst mittels psychischer Vorgänge« gewinnenden »übrigen Künste«¹⁰ steht. Die intensiven Bemühungen um eine »Tonpsychologie« waren also keineswegs nur auf eine physikalische Fundierung der Musiktheorie gerichtet, sondern verdanken sich im Kontext der experimentellen Erschließung von »Ausdrucksbewegungen« (Wilhelm Wundt) der Erwartung, durch die Messung psychologischer Vorgänge empirischen Zugang zu den Grundlagen menschlichen Fühlens zu gewinnen. Auch Darwin konzidierte 1872 in *The Expression of the Emotions in Man and Animals* der Musik die »wunderbare Kraft«, in einer vagen und unbestimmten Form jene »strong emotions which were felt during long-past ages«, als »our early progenitors courted each other by the aid of vocal tones«, neu zu erwecken:

As several of our strongest emotions – grief, great joy, love, and sympathy – lead to the free secretion of tears, it is not surprising that music should be apt to cause our eyes to become suffused with tears, especially when we are already softened by any of the tenderer feelings [...]. We know that every strong sensation, emotion, or excitement – extreme pain, rage, terror, joy, or the passion of love – all have a special tendency to cause the muscles to tremble; and the thrill or slight shiver which runs down the backbone and limbs of many persons when they are powerfully affected by music, seems to bear as a slight suffusion of tears from the power of music does to weeping from any strong and real emotion.¹¹

Debatten zu den evolutionären Grundlagen der Tonkunst¹² werden indessen nicht allein durch die Überlegungen von Philosophen oder

Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003, S. 69.

⁹ Artur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: ders., *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich (Haffmans) 1988, Bd. 1, S. 341 (§ 52).

¹⁰ Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig (Vieweg) 1865, S. 3. Zur Popularisierung und Verbreitung von Helmholtz' Schriften vgl. zuletzt Benjamin Steege: »Music Theory in the Public Sphere. The Case of Hermann von Helmholtz«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (Sonderbd. *Musiktheorie und Musikwissenschaft*), hg. v. Tobias Janz/Jan-Phillip Sprick, Hildesheim (Olms) 2011, S. 9–30.

¹¹ Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, in: ders.: *The Works*, hg. v. Paul H. Barrett/Richard B. Freeman, London (Pickering) 1986 ff., Bd. 23, S. 168.

¹² Vgl. Werner Friedrich Kümmel: »Musik und Musikgeschichte in biologistischer Interpretation«, in: Gunter Mann (Hg.): *Biologismus im 19. Jahrhundert*, Stuttgart (Enke) 1975, S. 108–146.

Naturwissenschaftlern wie Darwin, Spencer und Haeckel bestimmt¹³, sondern zugleich unter dem Eindruck von Wagners Musik und seiner das Wort »Ausdruck« in zahlreichen Schattierungen verwendenden kunsttheoretischen Positionen geführt.¹⁴ Zumal die vielzitierte Formel vom »Kunstwerk der Zukunft« verband mit dem Anspruch, in unerschlossene Bezirke der ästhetischen Erfahrung vorzudringen, die Aktualisierung einer verlorenen Einheit von Klang, Sprache und Bewegung. Schon Wagners theoretisches Hauptwerk *Oper und Drama* (1851) siedelte (wie später Darwin) die emotional evozierte Tonsprache vor der Entwicklung einer verbal-begrifflichen Kommunikation an:

Das ursprünglichste Äußerungsorgan des innern Menschen ist aber die Tonsprache, als unwillkürlichster Ausdruck des von außen angeregten inneren Gefühles. Eine ähnliche Ausdrucksweise wie die, welche noch heute einzig den Tieren zu eigen ist, war jedenfalls auch die erste menschliche; und diese können wir uns jeden Augenblick ihrem Wesen nach vergegenwärtigen, sobald wir aus unserer Wortsprache die stummen Mitlauter ausscheiden und nur noch die tönenden Laute übriglassen. In diesen Vokalen, wenn wir sie uns von den Konsonanten entkleidet denken und in ihnen allein den mannigfaltigen und gesteigerten Wechsel innerer Gefühle nach ihrem verschiedenartigen, schmerzlichen oder freudvollen Inhalte kundgegeben vorstellen, erhalten wir ein Bild von der ersten Empfindungssprache der Menschen, in der sich das erregte und gesteigerte Gefühl gewiß nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mitteilen konnte, die ganz von selbst als Melodie sich darstellen mußte.¹⁵

Die Bestimmung der Tonsprache als ursprünglichstes Kommunikationsmedium des Menschen steht durch ihre Herleitung aus der Musik nicht nur mit Condillacs Beschreibung der Gebärdensprache als »langage d'action« und den einschlägigen Theorien zur Musik- und Sprachgenese Rousseaus, Diderots, Herders und weiterer Autoren des 18. Jahrhunderts¹⁶ in Verbindung, sondern verdankt entscheidende Anregungen vor allem der von Thomas Grey und anderen

¹³ Zur zeitgenössischen Verbreitung ihrer Theorien vgl. zusammenfassend z. B. Eve Marie Engels: *Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1995.

¹⁴ So hat Kelly Maynard in ihrem Beitrag »Wagner and the Brain in France« auf der Konferenz »Consequences of Wagner« im November 2009 in Lissabon auf die Wagnerianischen Interessen und Aktivitäten des führenden französischen Neurologen Pierre Bonnier hingewiesen.

¹⁵ Richard Wagner: *Oper und Drama*, hg. v. Klaus Kropffinger, Stuttgart (Reclam) 1984, S. 231.

¹⁶ Vgl. Werner Krauss: *Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte der Menschheit im Blickpunkt der Aufklärung*, Berlin (Akademie-Verlag) 1978, S. 98–100; auch in: ders.: *Das wissenschaftliche Werk*, hg. v. Werner Bahner/Manfred Naumann/Heinrich Scheel, Berlin (Akademie-Verlag) 1984 ff., Bd. 6, S. 141–143. Vgl. auch Downing A. Thomas:

Kommentatoren seiner Schriften unbeachteten Sprachtheorie Jacob Grimms. Bereits dessen bei den Zeitgenossen umstrittene *Geschichte der Deutschen Sprache* führt die Entwicklung der Sprache auf die als Grundkonstituenten angeborenen Vokale a, i, und u zurück, aus deren phonetischer Verschiebung und Gliederung sich alle weiteren Laute ableiten ließen:

Aller laute einfache grundlage erscheinen die vocale und erst an ihnen entfaltet sich die macht der consonanten. Der vocal tönt von selbst, der consonant, um deutlich vernommen zu werden, bedarf einer gemeinschaft mit dem vocal [...]. Es ist ein gewaltiger satz, den uns sanskrit und gothische Sprache zur schau tragen, dasz es ursprünglich nur drei kurze vocale gibt: A, I, U.¹⁷

Grimms zeitgleich zu *Oper und Drama* entstandene Vorlesung *Über den Ursprung der Sprache* präzisiert diese Überlegungen unter Einbeziehung der biblischen Überlieferung, die der Philologe in sein Gedankengebäude anstelle einer göttlichen Offenbarung oder Anerschaffenheit der Sprache emphatisch im Sinne einer vernunftgeleiteten Entwicklung integriert. Die am Schluss der Abhandlung konstatierte chronologische Nachrangigkeit der Musik erscheint dabei als eine unterschiedliche Folgerung aus der mit Wagner geteilten Zuweisung der Vokale an einen vorsprachlichen, mit Tierlauten in Einklang stehenden Modus des sensualistischen Gefühlsausdrucks, von dem Grimm die Musik als ein von (sprachlicher) Vernunft bestimmtes Produkt indessen absetzt.¹⁸

Greys Charakterisierung der von zahlreichen biologistischen Metaphern durchsetzten¹⁹ Gedanken Wagners zur Beziehung von Musik, Gebärde und Sprache als »speculative pseudo-anthropology«²⁰ greift

Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment, Cambridge (Cambridge UP) 1995.

¹⁷ Jacob Grimm: *Geschichte der Deutschen Sprache*, in: Jacob u. Wilhelm Grimm: *Werke*, hg. v. Ludwig Erich Schmidt u. a., Hildesheim (Olms) 1985 ff., Abt. 1, Bd. 15, S. 191.

¹⁸ Jacob Grimm: »Über den Ursprung der Sprache. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 9. Januar 1851«, in: Jacob u. Wilhelm Grimm: *Werke* (Anm. 17), Abt. 1, Bd. 1, S. 266–268, 296 f. Vgl. ebd., S. 297: »Darin aber dasz musik, was ihr name andeutet, und poesie einer höheren eingebung beigelegt, göttlich oder himmlisch genannt werden, zeugnis für der sprache übermenschlichen ursprung zu suchen, scheint schon darum unstatthaft, weil die sprache, bei welcher eine gleiche annahme gebricht, jenen beiden nothwendig voran gieng. Denn aus betonter, gemessener recitation der worte entsprangen gesang und lied, aus dem lied die andere dichtkunst, aus dem gesang durch gesteigerte abstraction alle übrige musik, die nach aufgegebnem wort geflügelt in solche höhe schwimmt, dasz ihr kein gedanke sicher folgen kann.«

¹⁹ Vgl. Jean-Jacques Nattiez: *Wagner androgyne: Essai sur l'interprétation*, Paris (Christian Bourgois) 1990 (engl. Übers.: Princeton 1993).

²⁰ Thomas Grey: *Wagner's Musical Prose. Texts and Contexts*, Cambridge (Cambridge University Press) 1995, S. 265.

trotz ihrer geringen empirischen Belastbarkeit ideen- und wissenschaftlich daher zu kurz, zumal dessen zur Rechtfertigung des eigenen (künstlerischen) Tuns entwickelten Positionen im Lichte aktueller Erkenntnisse der Linguistik oder Kommunikationstheorie unerwartete Aktualität erhalten: Dabei sind sowohl die multimodale Einbindung der Gesten und Bewegungen von Hand und Arm in den Sprechakt²¹ als auch die geradezu als Voraussetzung der verbalen Mitteilung betrachteten körperlichen Handlungen und Bewegungen von Interesse.²² Auch bei Wagner wird körperliche Aktion, nämlich die rhythmische Segmentierung einer die Gestaltung des Wortverses bestimmenden, aus den »Ausdruckslauten« der Vokale hervorgehenden Melodie subjektiv mit Bedeutung versehen: »Von entsprechenden Leibesgebärden in einer Weise begleitet [...], daß sie selbst gleichzeitig wiederum nur als der entsprechende innere Ausdruck einer äußeren Kundgebung durch die Gebärde erschien«, entnimmt sie deren Bewegung zuerst »ihr zeitliches Maß im Rhythmus«, und führt ihr dieses »als melodisch gerechtfertigtes Maß für ihre eigene Kundgebung [wieder] zu.«²³

Die Werke Wagners treten allerdings zugleich mit einem künstlerischen Anspruch auf, der ihrer urgeschichtlichen Ableitung hörpsychologisch bisweilen zu widerstreiten scheint. Mehrere zeitgenössische Autoren fühlen sich mithin veranlasst, ihre von Bewunderung wie Idiosynkrasien geprägte Erfahrung der Wagnerschen Musik und seiner theoretischen Positionen mit von der Lektüre Darwins beeinflussten Überlegungen zur Musikwahrnehmung (als Bewegung der Töne oder emotionales »Mitschwingen« des Körpers) zu verbinden: Edmund Gurneys die Emotionen aus dem unbewussten Eindruck musikalischer Formen ableitende Theorie resultiert dabei in einer harschen, mit Darwins Ideen zum Ursprung der Musik argumentativ verknüpften Zurückweisung der Wagnerschen Auffassung, während Friedrich von Hausegger zur gleichen Zeit versucht, sie als psychophysische Grundlage der Produktion und Perzeption von Klängen mit einer gegen Eduard Hanslick gerichteten Ästhetik des musikalischen Ausdrucks zu verbinden. Der Wiener Musikwissenschaftler Richard Wallaschek fühlte sich sogar noch gegen Ende des Jahrhunderts genötigt, ausführlich auf Wagners Forderung der Vereinigung von Musik,

²¹ Vgl. Cornelia Müller: *Redebegleitende Gesten: Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich*, Berlin (Spitz) 1998; sowie Cornelia Müller/Alan Cienki/Ellen Fricke/Silva H. Ladewig/David McNeill/Sedinha Teßendorf (Hg.): *Body, Language, and Communication. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft – Handbooks of Linguistics and Communication Science*, Berlin/New York (de Gruyter) (im Druck).

²² Vgl. auch den Beitrag von Jens Loenhoff in diesem Band.

²³ Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 15), S. 231.

Tanz und Pantomime im »Gesamtkunstwerk« in seiner Diskussion der von Darwin, Spencer und der kolonialistischen Erschließung »primitiver Kulturen« abgeleiteten Theorien zum Ursprung der Musik einzugehen. Es ist sicherlich kein Zufall, dass diese Diskussionen besonders in Österreich und im durch die empiristisch-sensualistische Tradition geprägten England stattfinden, wo zu dieser Zeit die anregendsten Ideen zur sensuellen und körperlichen Wirkung der Musik formuliert wurden. Auch Carl Stumpf, dessen spätere Theorie des menschlichen Kommunikationsverhaltens als »Ursprung der Musik« deren physiologische Voraussetzungen sozial transzendiert²⁴, betrachtete die moderne Psychologie explizit als eine von den britischen Inseln ausgehende Entwicklung.²⁵

Im sich durch die Arbeit von Neurologen wie William Gowers (1845–1915)²⁶ zugleich zu einem Zentrum der zeitgenössischen Hirnforschung entwickelnden viktorianischen England galt über lange Jahre der Privatgelehrte und Amateurmusiker Edmund Gurney (1847–1888) als bedeutende Autorität einer sensualistisch fundierten Musikästhetik. Zwar wandte er sich im Anschluss an die Publikation seines aus in *Fortnightly Review*, *Fraser's Magazine*, *Nineteenth Century* und *Mind* erschienenen Artikeln kompilierten chef d'œuvre *The Power of Sound* zunehmend para-psychologischen Experimenten zur hypnotischen Übertragung von Gedanken zu.²⁷ Doch drängt sich ideengeschichtlich eine Verbindung zwischen Gurneys Interesse für visuell, akustisch und taktil beeinflusste Halluzinationen und seiner vitalistisch-sensu-

²⁴ Carl Stumpf: *Die Anfänge der Musik*, Leipzig (Barth) 1911, S. 26 f. Vgl. auch Hans Peter Reinecke: »Hermann von Helmholtz, Carl Stumpf und die Folgen. Von der musikalischen Akustik zur Tonpsychologie. Ein Stück Wissenschaftsgeschichte in Berlin«, in: El-Safti/Balod (Hg.): *Musik und Sprache* (Anm. 8), S. 193–194.

²⁵ Carl Stumpf: »Musikpsychologie in England. Betrachtungen über Herleitung der Musik aus der Sprache und aus dem thierischen Entwicklungsproceß, über Empirismus und Nativismus in der Musiktheorie«, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), S. 261–349. Den Austausch zwischen der sich eben als universitäre Disziplin etablierenden Psychologie in Deutschland und der britischen Wissenschaftslandschaft trieb James Sully seinerseits durch eine ausführliche Stellungnahme zu Stumpfs Bemerkungen in *Mind*, 11 (1886), S. 580–585, voran.

²⁶ Macdonald Critchley: *Sir William Gowers: 1845 – 1915. A Biographical Appreciation*, London (Heinemann) 1949.

²⁷ Gurneys Tod infolge einer Überdosis von Schmerz- und Schlafmitteln ist sowohl als Versenhen wie auch als von der Entdeckung einer Manipulation seiner para-psychologischen Experimente motivierter Freitod gedeutet worden. Gordon Eppersons z. T. apologetisch angelegte Darstellung *The Mind of Edmund Gurney*, Madison/Teaneck (Fairleigh Dickinson University Press) 1997, weist die von Trevor H. Hall: *The Strange Case of Edmund Gurney*, London (Duckworth) 1964, spekulativ vorgebrachte zweite These allerdings nachdrücklich zurück.

alistischen Musikauffassung auf.²⁸ Aus »separate impressions received by the eye and the ear«, die eine »innate musical faculty« jenseits der Bewusstseinschwelle zu »distinct wholes« verbindet²⁹, gehen die emotional erregenden Kategorien Form und Melodie hervor. Letztere betrachtet Gurney als Vereinigung von »pitch« und »rhythm«³⁰, die in eine »ideal motion« münden. Obwohl diese Termini ebenso wie die Formel der »beautiful objective forms« deutlich an Hanslicks Bestimmung der »tönend bewegte[n] Formen« als »Inhalt und Gegenstand«³¹ der Musik erinnern, fasst Gurney im Unterschied zu dem Wiener Kritiker Emotionen jedoch als unmittelbares Resultat musikalischer Formstrukturen auf.

Die Form, die als räumliche Qualität das Gegenstück zur zeitlich organisierten »ideal motion« der Melodie bildet, hinterlässt einen unwillkürlichen Eindruck in der »innate musical faculty«, noch bevor ein Ausdruck von »images, qualities or feelings« überhaupt möglich wird.³² Damit nimmt Gurney – trotz der begrenzten empirischen Verankerung seiner Ideen – sowohl Überlegungen der Gestaltpsychologie wie auch von Merleau-Pontys Idee einer Bindung elementarer Wahrnehmungen an größere mit Bedeutung aufgeladene Entitäten vorweg.³³ In den evolutionstheoretischen Arbeiten Darwins, die schon James Sully in seiner immer wieder auf musikalische Phänomene rekurrierenden Untersuchung von »Sensation und Intuition« einbezog³⁴, sah Gurney ein nützliches Instrument, seine sowohl mit Spencers physiologischer Erklärung der Musik als Muskelreflex als auch Wagners Ästhetik des »Gesamtkunstwerks« unvereinbare Musikauffassung naturwissenschaftlich zu untermauern:

While [Darwin's] theory, in its invocation of the strongest of all primitive passions, as germs for the marvellously sublimated emotions of developed Music, seems not only adequate but unique in its adequacy to account

²⁸ Vgl. Jamie Croy Kassler: »Edmund Gurney's *The Power of Sound*. Context and Reception«, in: *Musicology Australia*, 17 (1994), S. 31–42, und 18 (1995), S. 13–24.

²⁹ Edmund Gurney: *The Power of Sound*, London (Smith, Elder & Co.) 1880, S. 7.

³⁰ Vgl. auch Epperson: *Mind of Gurney* (Anm. 27), S. 41 f.

³¹ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig (Weigel) 1854 (ND Darmstadt 1965), S. 32.

³² Gurney: *Power* (Anm. 29), S. 314.

³³ Vgl. Maurice Merleau Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin/New York (de Gruyter) 1974, S. 21–31.

³⁴ James Sully: *Sensation and Intuition*, London (Kegan Paul) ²1880, insbes. S. 221 ff., 239: »Music exerts its deepest influence on the emotional regions of our nature, tiring vague impulses of oft-experienced sorrow and joy, terror and relief. And under the sway of these emotional states, ideas tend to transform themselves into appropriate images.« Vgl. auch Bojan Bujic: »Musicology and Intellectual History: A Backward Glance to the Year 1885«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 111 (1984/85), S. 143 f.

generally for the power of those emotions, it further connects itself in the most remarkable manner with that more special peculiarity of independent impressiveness which is now under review; with the fact which attentive examination of musical experience more and more brings home to us, that Music is perpetually felt as strongly emotional while defying all attempts to analyse the experience or to define it even in the most general way in terms of definite emotions.³⁵

Um an dieser Stelle zunächst zu rekapitulieren: Darwins von der kulturwissenschaftlichen Diskussion gegenüber visuellen Aspekten seiner Theorie³⁶ bis zu einer unlängst erschienenen Studie des Berliner Literaturwissenschaftlers Winfried Menninghaus³⁷ weithin vernachlässigte Bezugnahmen auf Musik finden sich im dritten Kapitel des *Descent of Man* («Comparison of the Mental Powers of Man and the Lower Animals»), sodann in den nachfolgenden Abschnitten zu den »secondary sexual characters« von Insekten und Vögeln und schließlich im neunzehnten Kapitel, das von der Lautproduktion eines Gibbonaffen zur Auseinandersetzung mit Helmholtz' und Spencers Ansichten zur menschlichen Erzeugung und Perzeption von Tönen fortschreitet:

³⁵ Gurney: *Power* (Anm. 29), S. 316. Vgl. auch ebd., S. 315: »And it is all-important to observe that these emotional experiences are essentially connected, throughout the whole long course of development, with the distinctly melodic principle, with the presentation of a succession of single sound-units; such series being exemplified in the percussive drumming of the spider and in the song of the gibbon, as well as in the distinguishable lines of tunes indispensable to the emotional character of modern composition.« Schon in seiner insgesamt anerkennenden, einzelne Divergenzen jedoch nicht verbergenden Besprechung von *The Power of Sound* in *Mind*, 6 (1881), S. 270–278, zweifelt Sully jedoch außer an Gurneys Idee einer »innate musical faculty« an der aus solchen Überlegungen resultierenden Gleichsetzung tierischer und menschlichen Musikwahrnehmung. Vgl. auch Bennett Zon: *Representing Non-Western Music in 19th Century Britain*, Rochester (University of Rochester Press) 2007, S. 180–181.

³⁶ Vgl. Horst Bredekamp: *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin (Wagenbach) 2005; Julia Voss: *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*, Frankfurt a. M. (Fischer) 2007.

³⁷ Winfried Menninghaus: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin (Suhrkamp) 2011. Das sich anders als die bisherige ästhetisch-kulturwissenschaftlichen Darwin-Diskussion auch dessen Äußerungen zur Musik zuwendende Buch erschien im Herbst 2011, nachdem dieser im Frühjahr und Sommer desselben Jahres auf der Grundlage eines Referats auf der Konferenz »Consequences of Wagner« in Lissabon im November 2009 verfasste Artikel im Wesentlichen abgeschlossen war. Aufgrund der prinzipiellen Bedeutung seiner sich philologisch – anders als die vorliegende, primär wissenschaftsgeschichtliche Arbeit – mit aktuellen Strömungen des »Neo-Darwinismus« auseinandersetzen Studie sind daher an mehreren Stellen Verweise auf das Buch nachträglich in eine geringfügig erweiterte Fassung des Texts aufgenommen worden, wenngleich eine detaillierte Auseinandersetzung mit seiner Lektüre von Darwins Vogelstimmenbeschreibung einer weiteren in Vorbereitung befindliche Studie des Verfassers vorbehalten bleiben muss.

Although the sounds emitted by animals of all kinds serve many purposes, a strong case can be made out, that the vocal organs were primarily used and perfected in relation to the propagation of the species [...]. The impassioned orator, bard, or musician, when with his varied tones and cadences he excites the strongest emotions in his hearers, little suspects that he uses the same means by which, at an extremely remote period, his half-human ancestors aroused each other's ardent passions, during their mutual courtship and rivalry.³⁸

In den *Expression of the Emotions in Man and Animals* sind ferner das sich mit Herbert Spencers »music-speech«-Theorie auseinandersetzen- de vierte Kapitel (»Means of Expression in Animals«) und das schon zitierte Kapitel 8 (»Joy, High Spirits, Love, Tender Feelings, Devotion«) von Bedeutung.

Darwins Beschreibung der menschlichen Musik erweist sich primär als »eine evolutionäre Theorie ihrer emotionalen Wirkung«, in der sich Affektkorrelate sexuellen Werbens sowie die supernormale Befriedigung physiologisch-neuronaler Sinnespräferenzen überlagern³⁹: Sie vergleicht die rhythmisch-vokalen Fähigkeiten des Menschen (einschließlich der Möglichkeit des Lernens) mit dem zuvor ausführlich beschriebenen Gesang der Vögel⁴⁰, der eine (genuin ästhetische) Unterscheidung von »love-calls« und »songs« eher zulässt als die beschränkte Lautproduktion der meisten Säugetiere.⁴¹ (Die später u. a. auch von Robert Lach als sexuelles Surrogat betrachtete Verbindung zwischen menschlichem Gesang und Vogelstimmen⁴² erweist sich als ein bis heute nicht völlig verstummtes Kontinuum musikevolutionärer Debatten, dessen bis zu Lukrez zurückzufolgende ideengeschichtliche Entfaltung bereits die Historiographie des 18. Jahrhunderts bewegt.⁴³) Die vor der Entwicklung der Sprache zur Verfügung stehende und mit Körperbewegungen und Gebärden (für die er den Begriff der Rhetorik einführt) synchronisierte protomusikalische Tonproduktion kommt nach Darwin mittelbar auch der Fortpflanzung zugute⁴⁴ und kann mithin wie »zahlreiche Fähigkei-

³⁸ Charles Darwin: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, in: ders.: *The Works* (Anm. 11), Bd. 22, S. 589, 596.

³⁹ Menninghaus: *Wozu Kunst?* (Anm. 37), S. 96, 108.

⁴⁰ Vgl. Darwin: *Descent of Man* (Anm. 38), S. 382–394.

⁴¹ Ebd., S. 593 f.: »Some species of birds which never naturally sing, can without much difficulty be taught to perform; thus the house-sparrow has learnt the song of a linnet.«

⁴² Robert Lach: *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig (Kahnt) 1913, insbes. S. 550–556.

⁴³ Matthew Head: »Birdsong and the Origins of Music«, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 22 (1997), S. 1–23.

⁴⁴ Vgl. Darwin: *Descent of Man* (Anm. 38), S. 594 f.

ten, die für andere Zwecke als ästhetische Konkurrenz entstanden sind [...] durch hohe Elaborierungsgrade zu ›Künsten‹ werden«. ⁴⁵ Hierbei deutet sich freilich eine überraschende ideengeschichtliche Rückkoppelung an: Während Musiktheoretiker sich zusehends um eine naturwissenschaftliche und anthropologische Grundlegung ihrer Überlegungen bemühen, rekuriert Darwin mit einer (nicht näher spezifizierten) Jean-Paul-Referenz zur Verdeutlichung der emotiven und non-verbalen Kraft von »musical cadences« und »rhythms« auf die musikalische Metaphysik der Frühromantik. ⁴⁶

Gurneys Lektüre des *Descent of Man* greift zur Stützung seiner Positionen besonders Darwins These eines Wandels von der Zuneigung und Konkurrenz vereinenden Protomusik zur zweckfreien ästhetischen Betätigung auf, der freilich nur mehr durch tiefenassoziative Referenzen zurückverfolgbar erscheint. Für Gurney, der im Zuge seiner Diskussion einer wechselseitigen Durchdringung von »rhythm« und »pitch« Wagners mit der impliziten Hierarchisierung dieser Kategorien verbundene Charakterisierung der Beethovenschen Symphonien als idealisierte Tanzformen zurückweist ⁴⁷, besteht die »peculiarity of music« in der »isolation of the pleasure it gives from life and social conditions« sowie einer »extreme obscurity and remoteness of its first existence and gathering associations«. ⁴⁸ Musik zeichnet sich ferner durch einen zivilisierenden Charakter aus, der sowohl den Vergleich mit einem Vitalität besitzenden Organismus ⁴⁹ als auch ihr von der utilitaristischen Deutung als Mittel sexueller Attraktion abstrahierendes Eigenleben begünstigt:

The case of Music may be compared to the instances, so common in the history of organic life, where things once useful in the struggle for existence have gradually become merely ornamental [...]. All beautiful things and all healthy emotions tend to dignify existence; and if such power as Music has over life is not by direct suggestion and teaching, but by stimulation of the vital powers which is bound up with the pleasure it gives, this in no way interferes with the tremendous social influence which it can exercise, through sympathy, in swaying a multitude with a common awe and gratitude. ⁵⁰

⁴⁵ Menninghaus: *Wozu Kunst?* (Anm. 37), S. 85–87, 90–93, hier S. 90.

⁴⁶ Darwin: *Descent of Man* (Anm. 38), S. 594: »As Herbert Spencer remarks, ›music arouses dormant sentiments of which we had not conceived the possibility, and do not know the meaning; or, as Richter says, ›tells us of things we have not seen and shall not see.«

⁴⁷ Vgl. Richard Wagner: »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Anm. 6), Bd. 3, S. 90–95; Gurney: *Power* (Anm. 29), S. 157–160.

⁴⁸ Ebd., S. 383.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 43. Vgl. auch Epperson: *Mind of Edmund Gurney* (Anm. 27), S. 36.

⁵⁰ Gurney: *Power* (Anm. 29), S. 374.

Gurneys gegen Wagner gerichtete Überlegungen zur Vokalkomposition⁵¹ knüpfen unmittelbar an seine Auseinandersetzung mit Spencers These der als Resultat von »mental and muscular excitement«⁵² in Musik umschlagenden Sprachtöne an. Ausgehend von der Überzeugung, »that the musical faculty and pleasure [...] are the representatives and linear descendants of a faculty and pleasure which were musical and nothing else«⁵³, gilt ihm die Ausbildung akustischer Sensibilität analog zu Darwins Vermutung als eine vom »struggle for existence« geschärfte Quelle sensuell-ästhetischen Vergnügens (»special source of aesthetic enjoyment«). Ähnliche Vorbehalte wie gegen Spencers Musik-Sprachtheorie werden anhand ausführlich kommentierter Auszüge des zweiten *Lohengrin*-Akts nun aber auch gegen Wagners den Unterschied zwischen »tone« und »language« vermeintlich missachtende Kompositionen geltend gemacht. Gurney kritisiert sowohl Wagners Idee einer Vereinigung von Wort- und Tonsprache als auch seine »extramusikalisch« motivierte Orchesterbehandlung:

The union of verbal phrases with note-phrases which, to a person who did not catch the words and did not look at the stage, would have no charm (and few will deny this to be the case with such passages as I have quoted above), is not spiritual fusion but mechanical welding; however much the writer, who confessedly sits down to evolve music out of long strings of extra-musical conceptions, may deceive himself as to the expressive power of his symbols [...]. When a man shouts – Ortrud! – accompanied by the inevitable harmony, a diminished seventh, it may seem to »express« the fact that he has something disagreeable on his mind; what is lugubrious or violent has of course an exceptionally good chance of being »expressed«

⁵¹ Vgl. auch Epperson: *Mind of Edmund Gurney* (Anm. 27), S. 114 f.

⁵² Herbert Spencer: »On the Origins and Functions of Music«, in: *Fraser's Magazine for Town and Country*, 56 (1857), S. 396–408, hier S. 397 f.: »Variations of voice are the physiological results of variations of feelings«. Ähnliche Gedanken werden anhand des Schreies fast zeitgleich auch in Hippolyte Taines *Philosophie de l'art*, Paris (Hachette) ¹³1909 (ND Paris 1980), S. 45, vorgebracht und erneut von Fausto Torrefranca sowie – als Fortführung von Darwins Überlegungen – in Lachs *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie* (Anm. 42), S. 586–588, aufgegriffen. Zur Genese und Rezeption von Spencers u. a. von Darwin, Gurney, Wallaschek und Ernest Newman kritisierten Überlegungen vgl. John Offer: »An Examination of Spencer's Sociology of Music and Its Impact on Music Historiography in Britain«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 14 (1983), S. 33–52.

⁵³ Kassler: »Gurney's *The Power of Sound*« (Anm. 28), S. 16. Vgl. auch Gurney, *Power* (Anm. 29), S. 477: »Even [...] if we accept Mr. Spencer's view of such emotional speech as being prior to Music, the fact remains that agreeable sounds are only the material of Music; and it is open to us to suppose that our human or semi-human ancestors, having been naturally moved to desert the region of neutral tones in order to be pleasingly emphatic, may have utilised for independent musical purposes the material of increased resonance so discovered and developed, in accordance with the well-known fact that »organs originally adapted for one purpose have been utilised for some quite distinct purpose.«

by what is ugly, shiftless, or abrupt as music. In the same way spasmodic orchestral scurrings are a favourite means of musically ›pourtraying‹ agitation and distress, and vague *tremolando* chords of suggesting mystery. But any value which can be attached to such effects depends on their rarity, as in the somewhat analogous case of metrical irregularities in Poetry.⁵⁴

Wagners eigene Charakterisierung des Schreis als »Grundelement jeder menschlichen Kundgebung an das Gehör«⁵⁵ teilt mit Darwins expressiv-emotionaler Vorstellung das Primat der lautlichen vor der sprachlichen Äußerung. Gurney betrachtet einen den Umfang der melodischen Bewegung zur sprachlichen Artikulation hin aufsprenghenden Septsprung, mit dem Telramund reflexartig auf Ortruds höhnische Feststellung (»Ha, nennst Du Deine Feigheit Gott?«) reagiert, hingegen als ein implizites Äquivalent der Spencerschen »vocal expression«, die das erregte, den Umfang der Tonhöhen erweiternde Sprechen zum Ursprung der Musik erklärte.

setzlich! Wie tönt aus deinem Mun-de furcht-bar der Na-mel Ha,

ORT.

FRIEDR. nennst du deine Feigheit Gott? **ORT.** Ortrud! Willst du mir drohn? mir, einem Wei-be,

poco cresc. *sf* *trem.*

sf drohn? O Fei-ger! hättest du so grimmig ihm gedroht, der jetzt dich in das

⁵⁴ Ebd., S. 517. Vgl. auch Epperson: *Mind of Edmund Gurney* (Anm. 27), S. 43 f.

⁵⁵ Richard Wagner: »Beethoven«, in: ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Anm. 6), Bd. 9, S. 70.

Durch die Verbindung einer solchen Regression des Gesangs mit der Suspension von »Ruhepunkten im harmonischen Kräftespiel« (Ernst Kurth) durch die wiederholte Ausdehnung der zwischendominantisch auf sie verweisenden Akkordverbindungen – im obenstehenden Beispiel das schließlich nur kursorisch eintretende g-Moll – verfällt Wagners Musik dem Verdikt, durch ihren Drang ins Naturalistische jene Ausdrucksbereiche, denen sie sich damit anzunähern glaubt, gerade zu verfehlen: Immer wieder treten in der zeitgenössischen Musikkritik die pathogenen, eine sensuelle Überreizung insinuerenden Varianten des Hanslickschen Diktums vom »melodischen Nervenfieber« wie Rausch, Delirium und Paroxysmus hervor.⁵⁶ Auch der Wagner freundlicher gesonnene Sully zog dessen »less melodic style of recitative moment« zur Verdeutlichung eines ästhetischen Hiatus zwischen »natürlichem« und formal sublimiertem Gefühlsausdruck heran: »The progress of vocal music illustrates the influence of beautiful forms in rendering emotional expression more ideal, that is, finer and grander in its dimensions, as well as more vague and general in its character, than that of spontaneous nature.«⁵⁷ Gurney zufolge missachtet die von Wagner geforderte Vereinigung von Wort und Musik aber nicht nur phylogenetische Gesetze der Musikwahrnehmung, sondern setzt auch die Koinzidenz musikalischer Fähigkeiten mit verbaler Ausdruckskraft voraus: »While Wagner cannot dispense in ›musicians of the future‹ with the special musical aptitudes possessed by those of the past, he in fact demands in addition a totally new set of aptitudes.«⁵⁸

Gleichzeitig mit Gurneys Veröffentlichungen in führenden Periodika der Weltmetropole London verfasste der Grazer Jurist und Kritiker Friedrich von Hausegger (1837–1899) zahlreiche Artikel für die Lokalpresse seiner Heimatstadt, in der er sich zudem als sozial engagierter Rechtsanwalt und Privatdozent an der Karl-Franzens-Universität betätigte. Als Anhänger der »Neudeutschen Schule« befand sich von Hausegger in einer entgegengesetzten Position zu Hanslick, dessen Polemik wider die »verrotte Gefühlsästhetik« eine direkte Verbindung der Musik mit den von ihr erzeugten, seit eini-

⁵⁶ Vom »Delirium tremens des Wagner-Rausches« und »Paroxysmus« spricht Hanslick (mit Bezug auf die apologetische Verhimmlung des »Meisters« durch die *Bayreuther Blätter*) in seinem Aufsatz »Wagner Kultus. Ein Postskriptum zu den Bayreuther Briefen« vom September 1882, in: ders.: *Musikkritiken*, hg. v. Lothar Fahlbusch, Leipzig (Reclam) 1972, S. 251–261.

⁵⁷ Sully: *Sensation and Intuition* (Anm. 34), S. 242.

⁵⁸ Gurney: *Power* (Anm. 29), S. 522.

gen Jahren in den Fokus der Neurobiologie gerückten Emotionen⁵⁹ dezidiert bestritt. Figurierte Darwins Theorie evolutionsgeschichtlich entsexualisierter Brunflaute in Gurneys selektiver Lesart als ästhetische Rechtfertigung einer sensualistisch-selbstreferenziellen Kultur der »absoluten Musik« – eine Argumentationsstrategie, die bezüglich des Primats der Musik noch Steven Mithens *Singing Neanderthals*⁶⁰ aufgreift –, so stellt von Hausegger umgekehrt gerade die emotionale Rückbindung der Töne an das menschliche Gefühlsleben in den Vordergrund. In seinen Versuch einer Synthese wissenschaftlicher und idealistischer Musikbetrachtung bezog er somit auch seit der zweiten Jahrhunderthälfte durch Kymeo-, Kardio-, Pneumo- und Myographen zunehmend quantifizierbare physiologische Kategorien⁶¹ wie Puls, Atmung und Muskelerrregung mit ein.⁶² Dramatische Wirksamkeit und ein exemplarisch von Wagner, Liszt und den Neudeutschen erzielter musikgeschichtlicher Fortschritt werden für Haussegger durch eine zunehmende Korrespondenz der Bewegung von Melodie und Form mit den Ausdrucksformen des menschlichen Organismus realisiert. Auch der Kompositionsprozess wird, indem die emotionale Wirkung der Musik nicht wie bei Hanslick auf den nach wie vor von der Forschung bevorzugt untersuchten Vorgang ihrer Reproduktion⁶³ beschränkt bleibt,

⁵⁹ Vgl. z. B. Anne J. Blood/Robert J. Zatorre/Patrick Bermudez/Alan C. Evans: »Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion«, in: *Proceedings of the National Academy of Science*, 98 (2001) 20, S. 11818–11823; Stéphanie Khalifa/Isabelle Peretz/Jean-Pierre Blondin/Manon Robert: »Event-Related Skin Conductance Responses to Musical Emotions in Humans«, in: *Neuroscience Letters*, 328 (2002), S. 145–149; Stefan Koelsch: »Investigating Emotion with Music: Neuroscientific Approaches«, in: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1060 (2005), S. 457–461.

⁶⁰ Steven Mithen: *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, London (Weidenfeld and Nicolson) 2005. Vgl. dazu u. a. den »Review Essay« von Daniel Avorgbedor: <http://emusicology.org/v3n1/bookreview.html>, zuletzt abgerufen am 20. Juli 2011.

⁶¹ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger/Michael Hagner (Hg.): *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin (Akademie-Verlag) 1993.

⁶² Vgl. Karin Marsoner: »Das ›Jenseits‹ des Künstlers – Ein Bereich transzendenter Erfahrung. Zu Friedrich von Hauseggers ›Ästhetik von Innen‹«, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Entgrenzungen in der Musik*, Wien/Graz (Universal Edition) 1987 (*Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 18), S. 180 f.; Kümmel: »Musik und Musikgeschichte in biologischer Interpretation« (Anm. 12), S. 133–135.

⁶³ Vgl. Alf Gabriellson/Patrik N. Juslin: »Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience«, in: *Psychology of Music*, 24 (1996) 1, S. 68–91; Patrik N. Juslin: »Communicating Emotion in Music Performance: A Review and a Theoretical Framework«, in: ders./John A. Sloboda (Hg.): *Music and Emotion: Theory and Research*, New York u. a. (Oxford University Press) 2001, S. 309–337.

als ein subjektiv-unbewusster Ausdruck von Emotionen und Gemütszuständen aufgefasst.

Bezüglich der Beziehung von Sprache und Musik gelangte von Hausegger – u. a. in der Auseinandersetzung mit Grimm – schon in seiner Habilitationsschrift *Musik und Sprache* (1871) zu einer mit der von Wagner vertretenen Ansicht durchaus kompatiblen Position: Ihre gemeinsame Grundlage bilden rhythmisierte und von Gebärden begleitete Vokalklänge, wobei mit einem gewissen zeitlichen Vorrang sogar eher für letztere zu rechnen sei.⁶⁴ Hauseggers seit der Mitte der 1870er Jahre einsetzendes Interesse für Darwin, dessen Gedanken sich zu einem festen Bestandteil seiner gegen Hanslicks Entkopplung der Form von der Gefühlswelt gerichteten physiologischen Ästhetik entwickeln⁶⁵, korrespondiert dabei zeitlich mit der Annäherung an Wagner. Für diese erweist sich besonders dessen von der Schopenhauer-Rezeption geprägter Beethoven-Aufsatz aus dem Jahre 1870 als von Bedeutung, der unter Bezugnahme auf die Traumtheorie genau jene Fragen nach den körperlichen und psychischen Grundlagen des menschlichen Musikerlebens artikuliert, die empirisch gewendet zu Grundproblemen der Musikpsychologie werden:

Wie die anschauliche Welt des Traumes doch nur durch eine besondere Thätigkeit des Gehirnes sich einbilden kann, tritt auch die Musik nur durch eine ähnliche Gehirnthätigkeit in unser Bewußtsein; allein diese ist von der durch das Sehen geleiteten Thätigkeit gerade so verschieden, als jenes Traumorgan des Gehirnes von der Funktion des im Wachen durch äußere Eindrücke angeregten Gehirnes sich unterscheidet. Da das Traumorgan durch äußere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verschlossen ist, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, so muß dieß durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welche unserem wachen Bewußtsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise theilhaftig sind, daß auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntniß, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können.⁶⁶

⁶⁴ Friedrich von Hausegger: »Musik und Sprache«, in: ders.: *Frühe Schriften und Essays*, hg. v. Rudolf Flotzinger, Graz (Akademische Druck- und Verlagsanstalt) 1986, S. 50–92; vgl. hier die kursorische Erwähnung der Wagnerschen Ursprungstheorie aus *Oper und Drama* auf S. 51, 58–65. Wesentliche Teile dieser früheren Arbeit integrierte von Hausegger in das dritte Kapitel seines Buchs *Musik als Ausdruck* (1885), hg. v. Andreas Dorschel/Elisabeth Kappel, Wien u. a. (Universal Edition) 2010 (*Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 50).

⁶⁵ Vgl. Rudolf Flotzinger: »Friedrich v. Hauseggers Begriff von Musikwissenschaft«, in: *Musicologica Austriaca*, 6 (1986), S. 15–46, insbes. S. 27, 33 f.

⁶⁶ Richard Wagner: »Beethoven« (Anm. 55), S. 70.

Der Terminus »Ausdruck«, der in zahlreichen Ausprägungen sowohl bei Wagner wie auch in Darwins *Expression of the Emotions in Man and Animals* figuriert, erscheint auch im Titel der Abhandlung *Musik als Ausdruck*⁶⁷ (1885) – einem Gegenentwurf zu Hanslicks *Vom Musikalisch Schönen* –, in der Hausegger sich auf Darwins Theorie lautlicher Artikulation und körperlicher Bewegung als unbewusster Kundgabe innerer Gefühlszustände bezieht: Durch »Gesetzmäßigkeiten in den Beziehungen zwischen Innen und Außen« – denen zufolge Tondauer, -höhe und -stärke von der inneren Erregung beeinflusst werden – »lassen sich Körperbewegungen und Lautäußerungen als Ausdruck von Gemütszuständen verstehen.«⁶⁸ Intersubjektive »Erregungsäußerungen in ihrer Beziehung zu anderen«⁶⁹, die als sensuell wahrnehmbare Expression innerer Spannungen, Emotionen und Vorstellungen⁷⁰ in eine Veränderung von Puls und Atmung, Körpergesten und Lautäußerungen münden, begründen den von ihm für die Produktion und Perzeption der Musik als grundlegend erachteten Vorgang des Mitschwingens: »In den Mitschwingungen unseres Körpers wird es unserer Empfindung klar, dass die [musikalische] Form ähnlichen Körperschwingungen entsprungen ist, welche sich als die nothwendige Folge eines erregenden Impulses, demnach als eine Inclination zu Ausdrucksbewegungen ergeben haben.«⁷¹ Charakteristisch für die z. T. hypertrophe Übersteigerung der zeitgenössischen physiologischen Musikdeutung erscheint Otto Fiebachs wenig später publizierte *Physiologie der Tonkunst*, der zufolge »Gehirnerregungen, die wir genauer als Verengung und Erweiterung, nämlich als Gefäßkrampf der Hirnarterien kennen gelernt haben, Stimmungsausdrücke wie Weinen, Lachen und Singen als direkte Wirkung zur Folge haben.« Dabei erscheint »die hörbare unwillkürliche Ausatmung bei der unwillkürlichen Paralyse des Gefäßkrampfes« als »diejenige

⁶⁷ Die erste Buchausgabe von *Musik als Ausdruck* – wie bei Gurneys *The Power of Sound* handelt es sich um eine Zusammenstellung und Überarbeitung früherer Aufsätze – erschien nach einem Vorabdruck in den *Bayreuther Blättern* 1885. Die zweite, überarbeitete Auflage des Buches von 1887 liegt in einer im folgenden zitierten Neuedition vor: Hausegger: *Musik als Ausdruck* (Anm. 64).

⁶⁸ Wolfgang Suppan: »Franz Liszt zwischen Friedrich von Hausegger und Eduard Hanslick. Ausdrucks- contra Formästhetik«, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 24 (1982), S. 113–131, hier S. 122 f.

⁶⁹ Hausegger: *Musik als Ausdruck* (Anm. 64), S. 25. Vgl. ebd. auch die explizite Definition des musikalischen Ausdrucksbegriffs: »Eine Körperbewegung oder Lautäußerung, in welcher ein Gemüthszustand Anderer erkennbar wird, heißt Ausdruck.« Darüber hinaus verweist von Hausegger auch auf das sowohl für Schopenhauer und Wagner als auch Darwin einschlägige Moment des »Mitleidens« und »Mitempfindens. Ebd., S. 27 f.

⁷⁰ Vgl. zur zeitgenössischen Diskussion auch Petra Löffler: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld (Transcript) 2004, S. 159–187.

⁷¹ Hausegger: *Musik als Ausdruck* (Anm. 64), S. 129.

Zeitgröße, welche für die künstliche Zeitgröße [...] Vorbild und somit Darstellungsobjekt bedeutet«. ⁷² Es ist gerade in Zusammenhang mit derartigen Diskussionen aufschlussreich, Hauseggers Idee einer historisch fortschreitenden ⁷³ Beziehung von Musikproduktion und -perzeption mit seiner expliziten Zurückweisung einer Übertragung von Wagners »unsichtbarem Orchester« in den Konzertsaal zu verbinden: Im Laufe des 19. Jahrhunderts zusehends kritisierte musikalische Gesten, Dirigier- und Begleitbewegungen, deren expressiver Gehalt gegenwärtig erneut zu einem gewichtigen Gegenstand musikpsychologischer Untersuchungen avanciert ⁷⁴, beschrieb von Hausegger als motionale Umsetzung innerster expressiver Qualitäten der Musik:

Was an den Instrumentalisten in mehr oder minder verzerrter Weise zur Erscheinung kommt, in ihm vereinigt es sich zu allumfassender harmonischer Bewegung; sein Körper, frei von jeder widerstrebenden Thätigkeit, bietet sich ihr dar. [...] In seiner Erscheinung geben sie sich, wenn auch nur in leise angedeuteten Zügen, kund und werden verstanden als das, was sie sein wollen, als Ausdruck von Gemütsbewegungen. Dieser leisen Andeutung aber bedarf es, dieser Unterstützung des Ohres durch das Auge, dieser Fesselung des Tonlebens an die menschliche Erscheinung, wenn nicht seine rein elementaren Wirkungen das verschlingen sollen, um was es sich eigentlich handelt, und dessentwegen es uns wert ist. ⁷⁵

Zur analytischen Demonstration seiner ästhetisch-physiologischen Theorien griff von Hausegger freilich nicht auf ein Wagnersches Musikdrama, sondern auf die Arie der Donna Anna aus dem ersten Akt von Mozarts *Don Giovanni* zurück. ⁷⁶ Richard Wallaschek, der eigentliche Begründer der Wiener Schule der Vergleichenden und Systema-

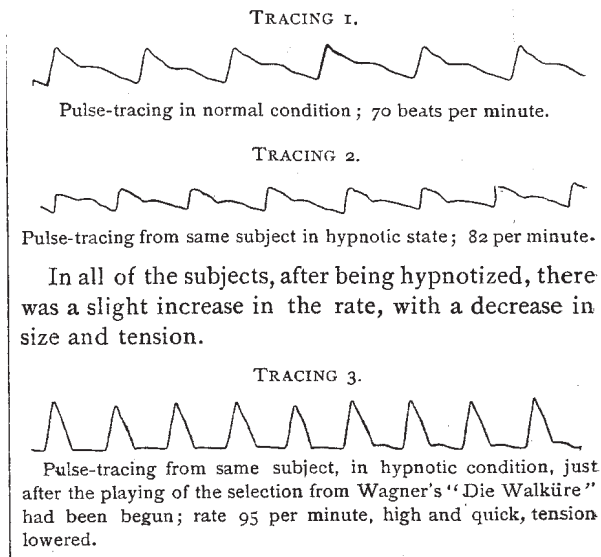
⁷² Otto Fiebach: *Physiologie der Tonkunst*, Leipzig (Merseburger) 1889, S. 23, 30.

⁷³ Vgl. hierzu von Hauseggers in *Musik als Ausdruck* (Anm. 64) wiederholte, erst von Musikhistorikern des 20. Jahrhunderts wie Heinrich Bessler partiell eingelöste Forderung nach einer historischen Aufarbeitung der »Entwicklung des menschlichen Ohrs« (S. 89, 138).

⁷⁴ Vgl. z. B. Jane Davidson: »Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians«, in: *Psychology of Music*, 21 (1993) 2, S. 103–113; dies.: »Communicating with the Body in Performance«, in: John Rink (Hg.): *Musical Performance. A Guide to Understanding*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2002, S. 144–152; sowie die sich der Verbindung spezifischer Teile des Körpers mit spezifischen Emotionen widmende Arbeit von Sofia Dahl/Anders Friberg: »Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements«, in: *Music Perception*, 24 (2007), S. 433–454; Clemens Wöllner: *Zur Wahrnehmung des Ausdrucks beim Dirigieren. Eine experimentelle musikpsychologische Untersuchung*, Berlin (LIT) 2007.

⁷⁵ Friedrich von Hausegger: »Das Unsichtbare Orchester im Konzertsaal«, in: ders.: *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze*, hg. v. Siegmund von Hausegger, München (Bruckmann) 1903, S. 340.

⁷⁶ Vgl. Hausegger: *Musik als Ausdruck* (Anm. 64), S. 111–114.



tischen Musikwissenschaft⁷⁷, zog demgegenüber zur Bekräftigung der individuellen Wirkung der Musik auf das Gefühlsleben eine Studie des amerikanischen Pathologen Aldred Scott Warthin (1866–1931) heran, der in die Medizingeschichte durch die Beschreibung eines Speicheldrüsentumors eingegangen ist.⁷⁸ Warthin hatte, inspiriert durch den von ihm in den Opernhäusern Wiens und Münchens beobachteten »Wagnertaumel«, die Wirkung einer Klaviertranskription des »Walkürenritts« – also einer Darbietungsform, welche die für Wagner zentrale Dimension der »Klangdramaturgie«⁷⁹ ausblendet – auf den Pulsverlauf und die körperliche Reaktion sieben hypnotisierter Versuchspersonen untersucht:

Wagner's »Ride of the Walküre« was played from the piano-score. The subject's pulse became at once more rapid, fuller, and of increased tension. As the music continued the pulse-rate rose from 60, his normal rate, to 120 per minute, becoming very quick, full, and of low tension; at the same time the rate of respiration was increased from 18 to 30 per minute. The subject's face showed great mental excitement; his whole body was

⁷⁷ Vgl. Walter Graf: »Die vergleichende Musikwissenschaft in Österreich seit 1896«, in: *Yearbook of the International Folk Music Council*, 6 (1974), S. 15–43, insbes. S. 16 f., 20–22.

⁷⁸ Vgl. Richard Wallaschek: *Psychologie und Pathologie der Vorstellung*, Leipzig (Barth) 1905, S. 298 f.

⁷⁹ Vgl. Tobias Janz: *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2006 (*Wagner in der Diskussion*, Bd. 5).

thrown into motion; the legs were drawn up and the arms tossed in the air; at the same time the whole body was bathed in a profuse sweat. On being awakened the subject said that he did not perceive the music as sound but as feeling, and that this feeling was a sensation of wild excitement, brought on by »riding furiously through the air.«⁸⁰

Ebenso wie Gurney und von Hausegger betätigte sich auch Wallaschek (1860–1917) neben seiner wissenschaftlichen Arbeit als Journalist und Kritiker.⁸¹ Doch weist schon seine ausführliche Auseinandersetzung mit einer solchen medizinischen Studie, welche die Wagners Musik wiederholt attestierte hypnotische Wirkung in die Sphäre der »Experimentalsysteme« überträgt, auf einen breitgefächerten, die stil- und quellenkritischen Arbeiten der zeitgenössischen Musikologie mühelos überschreitenden Interessenhorizont hin.⁸² Anders als von Hausegger war Wallaschek, der vor seiner Habilitation bei Ernst Mach zwischen 1890 und 1895 eine prägende Zeit als Forscher am British Museum in London verbrachte, zudem in der Lage, Autoren wie Darwin, Spencer und James Sully im Original zu lesen. Im Zuge seiner Suche nach empirischen Antworten auf ästhetische Fragen wandte er sich zunächst einem klinischen Phänomen zu, das zugleich auch den jungen Sigmund Freud beschäftigte, der in seiner Studie *Zur Auffassung der Aphasien* psychologische Ursachen hinter der als physischer Defekt geltenden Störung des Sprachvermögens vermutete.⁸³ Durch eine Zusammenstellung von Berichten über den Gesang sprachlich beeinträchtigter Versuchspersonen versuchte Wallaschek seine gegen Spencer gerichtete These einer neuronalen Trennung von Sprach- und Musikbegabung zu belegen, die allerdings ihr heute wieder stärker betontes gemeinsames motorisches Fundament vernachlässigt.⁸⁴ Seine visuell und motorisch vermittelte Grundlagen der Musik-

⁸⁰ Aldred Scott Warthin: »Some Physiologic Effects of Music in Hypnotized Subjects«, in: *Medical News*, 65 (1894), S. 89–92, hier S. 90.

⁸¹ Vgl. Sandra McColl: »Richard Wallaschek: Vienna's Most Uncomfortable Music Critic«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 29 (1998), S. 41–73.

⁸² Vgl. für Wallascheks sich von der die Musikwissenschaft zunehmend prägenden historisch-stilkritischen Ausrichtung absetzendes Forschungsprogramm Amy B. Graziano/Julene K. Johnson: »Richard Wallaschek's Nineteenth-Century Contributions to the Psychology of Music«, in: *Music Perception*, 23 (2006), S. 293–303; Erich Wolfgang Partsch: »Von der Historie zur Empire: Richard Wallascheks Entwurf einer reformierten Musikwissenschaft«, in: *Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 36 (1985), S. 87–110.

⁸³ Vgl. Sigmund Freud: *Zur Auffassung der Aphasien. Eine kritische Studie* (1891), hg. v. Paul Vogel/Ingeborg Meyer-Palmedo, Frankfurt a. M. (Fischer) 1992.

⁸⁴ Vgl. Wallascheks Aufsatz »Über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck«, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 7 (1891), S. 53–73; Graziano/Johnson: »Richard Wallaschek's Contributions« (Anm. 82), S. 298 f.

wahrnehmung in den Blick nehmenden Überlegungen wandten sich schließlich aber auch gegen Darwins Beschreibung der Musik als ein evolutionsgeschichtliches Residuum von Lock- und Paarungsrufen. Dabei lehnte Wallaschek Darwins Idee einer natürlichen Selektion allerdings keineswegs ab, sondern verwies, noch vor der einschlägigen Studie Karl Büchers⁸⁵, auf den Rhythmus (statt der Tonhöhe) als die (menschliche) Interaktion koordinierendes Charakteristikum der Musik.⁸⁶ Obwohl Wallaschek noch in seiner *Ästhetik der Tonkunst* (1886) im Kielwasser liberaler Wiener Kritiker wie Hanslick, Kalbeck und Speidel Wagners theoretischer Fundierung des Musikdramas eine deutliche Abfuhr erteilte⁸⁷, nähert er sich damit dessen eingangs skizzierten Überlegungen zur Bedeutung von Rhythmus und Gebärde für die Ausbildung melodischer Bewegungsformen⁸⁸ implizit wieder an.

Wallascheks Buch *Primitive Music*⁸⁹ ist ein charakteristisches Beispiel für die mehr als ein Jahrhundert nach dem Zeitalter der kolonialen Expansion keineswegs überwundene Betrachtung »primitiver Musik« als Evidenzmaterial für die urgeschichtlichen »Anfänge der Musik«⁹⁰, die eine der »primitiven Musik« evolutionär erstmals konzidierte und von Hanslick und Hugo Riemann empört bestrittene Relevanz im Zuge einer gleichzeitig propagierten Hierarchie zivilisatorisch-künstlerischen Fortschritts ästhetisch wieder in Frage stellt.⁹¹ In derartige Widersprüche, über die sich noch ihre jüngste kulturwissenschaftliche Exegese durch Menninghaus großzügig hinwegsetzt, verstrickt sich allerdings bereits Darwins Theorie der menschlichen Musikproduktion: Sie versucht eine sich von der Protomusik unse-

⁸⁵ Karl Bücher: *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig (Hirzel) 1904.

⁸⁶ Vgl. Partsch: »Wallascheks Entwurf« (Anm. 82), S. 97. Die Argumentation erinnert an die Darwin-Kritik des Zoologen August Weismann. Ihr zufolge geht die menschliche Musikbegabung auf das Zusammenwirken des im Verlauf von Selektionsprozessen entwickelten Gehörsinns mit der Ausbildung der mentalen Fähigkeit einher, Zusammenhänge zwischen Klangereignissen herzustellen. Vgl. Kümmel: »Musik und Musikgeschichte in biologischer Interpretation« (Anm. 12), S. 117 f. Zur evolutionären Theorie der vokalen Synchronisierung vgl. Björn Merker: »Synchronous Chorus and Human Origins«, in: Nils L. Wallin/Björn Merker/Steven Brown (Hg.): *The Origins of Music*, Cambridge, MA (MIT Press) 2000, S. 315–328.

⁸⁷ Richard Wallaschek: *Ästhetik der Tonkunst*, Stuttgart (Kohlhammer) 1886, S. 166.

⁸⁸ Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 15), S. 231.

⁸⁹ Vgl. auch Zon: *Representing Non-Western Music* (Anm. 35), S. 150–153.

⁹⁰ Vgl. die Aufsätze von Jean Molino: »Toward an Evolutionary Theory of Music and Language« (S. 165–176) und Geoffrey Miller: »Evolution of Human Music through Sexual Selection« (S. 329–360), in: Wallin/Merker/Brown: *The Origins of Music* (Anm. 86).

⁹¹ Vgl. Zon: *Representing Non-Western Music* (Anm. 35), S. 145–150; zur damals besonders in Deutschland vorgenommenen Projektion evolutionärer Theoreme auf die Musikgeschichte vgl. Alexander Rehding: »The Quest for the Origins of Music in Germany Circa 1900«, in: *Journal of the American Musicological Society*, 53 (2000), S. 345–385.

rer »half-human progenitors« abhebende Entwicklung der »musical faculties« einerseits durch einen kulturellen Assimilationsprozess zu belegen (»Hottentots and Negroes [...] have readily become excellent musicians, although in their native countries they rarely practise anything that we should consider music«⁹²) und projiziert an anderer Stelle kulturell bedingte Unterschiede auf die evolutionäre Variabilität des Tierreichs zurück:

It is a curious fact that in the same class of animals, sounds so different as the drumming of the snipe's tail, the tapping of the woodpecker's beak, the harsh trumpet-like cry of certain water-fowl, the cooing of the turtle-dove, and the song of the nightingale, should all be pleasing to the females of the several species. But we must not judge the tastes of distinct species by a uniform standard; nor must we judge by the standard of man's taste. Even with man, we should remember what discordant noises, the beating of tom-toms and the shrill notes of reeds, please the ears of savages.⁹³

Wallaschek greift in diesem Zusammenhang die Idee einer gemeinsamen Grundlage von Musik und Tanz⁹⁴ sowie Wagners Verweis auf die gestische Pantomime als Ursprung des Dramas zustimmend auf, wohingegen er dessen Bestreben, Musik, Poesie und Tanz im »Gesamtkunstwerk« zu vereinigen, als illusionäres Unternehmen erneut zurückweist. (Neuere verhaltensbiologisch orientierte Studien zum Ursprung von Musik und Sprache neigen ebenfalls dazu, die Entstehung einer instrumental-perkussiven von der vokalen Betätigung, für die bei Säugetieren kein homolog deutbares Äquivalent nachweisbar erscheint, zu trennen.⁹⁵) Noch bevor sich Wallaschek ethnographischen

⁹² Darwin: *Descent of Man* (Anm. 38), S. 593.

⁹³ Ebd., S. 394.

⁹⁴ Hier zitiert nach der deutschen Fassung: Wallaschek: *Die Anfänge der Tonkunst*, Leipzig (Barth) 1903, S. 214 f.: »Richard Wagner [ist] auf der richtigen Spur gewesen — wie überall, wo er rein intuitiv seinem Genius folgte — als er die Urform der Musik aus der Tanzkunst ableitete. Ich glaube aber, daß er die weitere Ausführung dieses Gedankens verfehlt hat, als er die Dichtkunst als dritte gleichberechtigte Kunst der Urform der Musik beigesellte [...]. So gibt es denn schon auf primitivster Kulturstufe nicht nur eine Poesie ohne Musik (was beim Tanz ganz undenkbar wäre), es gibt sogar umgekehrt auch eine Vokalmusik ohne Poesie, ja ohne Worte, während sich das Rezitativ und der Sprachgesang, ein Zwitterdings verhältnismäßig späteren Datums, als absolut nicht entwicklungsfähig erwiesen hat.« Vgl. für die ursprünglich in englischer Sprache publizierte Originalfassung *Primitive Music*, London (Longmans & Green) 1893, S. 187 f. Wallaschek bezieht sich hier auf die der Tanz-, Ton- und Dichtkunst und dem Versuch ihrer Wiedervereinigung gewidmeten Abschnitte in Wagners *Kunstwerk der Zukunft*.

⁹⁵ Vgl. W. Tecumseh Fitch: »The Evolution of Music in Comparative Perspective«, in: *Annals of the New York Academy of Science*, 1060 (2005), S. 1–21. Aus musikologischer Perspektive neigen den Schwerpunkt auf die Klangproduktion verschiebende Untersuchungen allerdings gelegentlich dazu, physiologische Voraussetzungen der Tonproduktion mit deren perzeptionsfähigem und -bedürftigem Produkt zu vermischen. Auch dass auf Erich Moritz von Hornbostels beinahe hundert Jahre alte, gleichwohl aber nach wie vor

Beobachtungen zur pantomimischen Nachahmung des »Lebens der Tiere« bei den »Hottentotten« und Damara zuwendet, setzt er sich daher erneut ausführlich mit Wagners »Kunstwerk der Zukunft« auseinander⁹⁶:

Dramatische Musik, oder wenn man will, musikalisches Drama, ist keine zufällige Verbindung zweier oder mehrerer Künste, sondern ein einheitlicher Organismus. Er ist zugleich die früheste künstlerische Tat des Menschen überhaupt. Deshalb hat Richard Wagners künstlerischer Geist den Grundcharakter des Dramas abermals richtig erfaßt, wenn er sagte: »Ehe die epischen Gesänge Homers zum Gegenstande einer literarischen Sorge geworden waren, hatten sie in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge«. [...] Leider hat auch in diesem Falle Wagner, wie immer, die glänzenden Resultate seiner echt künstlerischen Intuition sofort verdorben, als es auf logische Ausarbeitung und Verwertung dieses richtigen Gedankens ankam. Abgesehen davon, daß er diese dramatischen Gesangstänze auch als »Mittelstation von der ältesten Lyrik zu dem Drama« bezeichnet, also den ursprünglich richtigen Grundgedanken vollständig wieder verliert, übersieht er, daß dieses älteste Drama, die Pantomime, nicht eine Vereinigung mehrerer Künste, sondern eine einheitliche Darstellung ist, bei der die Aktion eine fast reflektive Nachahmung eines Vorganges ist, der Eindruck gemacht hat, während die Taktmusik lediglich dazu dient, die darstellenden Bewegungen des mimenden Volksstammes zu einem einheitlichen Ausdruck zusammenzuhalten.⁹⁷

Die visuelle, motorische and akustische Teilmomente vereinigende Perzeption von Klängen vollzieht sich Wallaschek zufolge sowohl als individuelle »Tonvorstellung« wie auch im Rahmen einer von ihm als »Musikvorstellung« bezeichneten Erfassung höher geordneter Zusammenhänge.⁹⁸ Das kognitive Erfassen von Musik erfordert mithin eine Wahrnehmung, die von der Verbindung isolierter klanglicher

zentrale Betrachtungen zum Vergleich von menschlichem und Vogelgesang von Fitch nicht eingegangen wird, passt in das Bild einer monolingualen und um die wissenschaftlichen Voraussetzungen ihres Tuns weitgehend unbekümmerten Empirie.

⁹⁶ Richard Wagner: »Das Kunstwerk der Zukunft« (Anm. 47), S. 104.

⁹⁷ Wallaschek: *Anfänge der Tonkunst* (Anm. 94), S. 241 f. Vgl. auch ebd., S. 242: »Sind dann selbständige Künste da, so widerspricht es allen Entwicklungsgesetzen, sie als solche wieder zu einem Organismus vereinigen zu wollen, ohne die Gleichberechtigung und Gesamtwirkung aufzugeben und zu einem Kompromiß zu greifen.« (vgl. im englischen Original S. 214 f.) In wesentlich größerer Form attackierte ein unter dem Namen von Amsberg 1895 in der *Neuen Musikzeitung*, 16 (1895), S. 222 f., 239 f., 251 f., 262 f., 278 f., 295, erschienener Artikel »Wagner und Darwin« das Musikdrama als einen der Ausdifferenzierung der einzelnen Künste zuwiderlaufenden und daher nicht überlebensfähigen Anachronismus.

⁹⁸ Vgl. Graziano/Johnson: »Richard Wallaschek's Contributions« (Anm. 82), S. 295 f.

Ereignisse (die noch Handschin als »wechselseitige Beleuchtung« einer tonalen Beziehung beschrieb⁹⁹) zugunsten übergreifender Strukturen abstrahiert. Um seine Theorie zweier unterschiedlicher Typen musikalisch-mentaler Perzeptionsmodelle zu illustrieren, bedient sich Wallaschek erneut einer auf Wagners Musik bezogenen Anekdote, die ihren Witz aus den hörpsychologischen Schwierigkeiten einer älteren Generation von Musikern mit Wagners harmonischen Neuerungen gewinnt:

I well remember an occasion when, on coming out of a Wagner concert, I overheard two musicians of the old school exchange their impressions. »Francis,« said one, »could you always follow the harmonies; did you ever know in which mode the passages were written – which kind of chord was struck – when the themes began and ended and if you happened to know it for a moment, could you follow the subsequent transitions?« »No« said Francis. »Now you see what rubbish this Wagner writes.« Francis and his friend were evidently accustomed to listen to music by grasping each of the tone-elements without ever getting the remotest idea of the whole as such.¹⁰⁰

Noch in Wallascheks späterer Abhandlung zur *Psychologie und Pathologie der Vorstellung* – einem Buch, in dem die Diskussion der psychischen und neuronalen Wirkung von Musik breiten Raum einnimmt – findet Wagner in der Beziehung von Musikvorstellung und dramatischer Aktion¹⁰¹ und der zustimmenden Erörterung von Warthins bereits beschriebenem Hypnose-Experiment wiederholte Erwähnung. Eine Schlüsselszene aus dem zweiten Aufzug des *Siegfried* verwendet Wallaschek dabei über die Diskussion der Musikwahrnehmung hinaus sogar zur Illustration tiefenpsychologischer Vorgänge. Der Dialog zwischen Siegfried und Mime, in der dieser dem Helden unbeabsichtigt seinen der Aneignung von Hort, Tarnhelm und Ring dienenden Mordplan offenbart, veranschaulicht das in Wunschvorstellungen verstrickte und intentionaler Kontrolle entzogene Verhalten des »Tagträumers«:

Eine interessante Steigerung erfährt dieser Zustand, wenn der mit ihm Behaftete einmal in die Lage kommt, eine echte Lüge zu sagen, also wissentlich und absichtlich die Tatsachen zu entstellen. Da ihm die erste Entstellung schon zur Gewohnheit geworden und er sich ihrer nicht mehr klar bewußt ist; bringt dann die *zweite* Entstellung erst recht den wahren Tatbestand zu

⁹⁹ Vgl. Jacques Handschin: *Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich (Atlantis) 1948, S. 20–24.

¹⁰⁰ Richard Wallaschek: »How We Think of Tones and Notes«, in: *The Contemporary Review*, 66 (1894), S. 267–268.

¹⁰¹ Vgl. Wallaschek: *Psychologie und Pathologie* (Anm. 78), S. 125 f.

Tage, wie die doppelte Negation eine Bejahung ergibt. Ganz ausgezeichnet ist dieser Vorgang geschildert in Wagners *Siegfried*, wo Mime, der das ganze Leben hindurch sein Pflegekind betrogen hat, nunmehr daran geht, Siegfried nach der Tötung des Drachen durch Lügen zum Genuß eines vergifteten Breis zu bewegen. In der Aufregung des entscheidenden Augenblicks sagt der ans Lügen gewohnte, und nunmehr absichtlich abermals lügende Mime unausgesetzt die Wahrheit.¹⁰²

Wallaschek liefert eine um psychologische Plausibilität bemühte Erklärung eines narrativ zweideutigen und mehrfach gebrochenen Geschehens: »der genuß des blutes« – so heißt es dazu in einer frühen Prosaskizze Wagners zum *Siegfried* aus dem Frühjahr 1851 – »verleiht auch die macht, den wahren sinn der falschen rede zu hören: Mimes heuchelei wird von Siegfried immer so verstanden, wie es Mime meint (das verkünden ihm die vögel auch).«¹⁰³ Peter Wapnewski deutete unter Einbeziehung der von Wagner adaptierten Motive aus der *Edda* und *Thidreks-Saga*¹⁰⁴ den Vorgang als szenisch sicht- und hörbare Reifung Siegfrieds, der nach der Tötung Fafners in der Lage ist, die Gedanken seines Gegenübers zu lesen¹⁰⁵, während Hermann Danuser eine vom Witz als Äußerung des Unbewussten geprägte Teilung in »einen vom Sprechenden kontrollierten Teil« und »einen anderen, in welchem der Rationalität die Kontrolle entgleitet«, beschreibt, die für den vom Drachenblut benetzten Helden sprachlich offenbar, für den Hörer zusätzlich aber durch musikalische Mittel unterstrichen wird: Temposteigerung und Chromatisierung heben die »Diskrepanz zwischen geäußelter und intendierter Kundgabe« auf »vorsprachlich-mimetisch[er]« Ebene hervor.¹⁰⁶

Mimes von der Waldvogelstimme dekuvierte Verstellungsversuche verdeutlichen freilich auch die Erweiterungen und Widersprüche, denen Wagners Auffassungen zur multimodalen Beziehung von Musik, Sprache und Gebärde unterliegen – einerseits im szenisch-dramatischen Zusammenhang und andererseits im Kontext der sich im Zuge ihrer evolutionären Trennung von der Sprache vollziehenden

¹⁰² Ebd., S. 275.

¹⁰³ Richard Wagner: *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*, hg. v. Otto Strobel, München (Bruckmann) 1930, S. 66.

¹⁰⁴ Vgl. auch Robert Donington: *Richard Wagners »Ring des Nibelungen« und seine Symbole*, Stuttgart (Reclam) 1976, S. 161–163; Graham Hunt: »Wagner's Forest Bird(s): The Genesis of the Maternal Spirit in Act Two of Siegfried«, in: *Wagner*, 25 (2004), S. 21–25.

¹⁰⁵ Peter Wapnewski: »Siegfried und sein Waldvögelein«, in: ders.: *Richard Wagner. Die Szene und Ihr Meister*, Berlin (Berlin Verlag) ³2010, S. 117: »Nicht die Vogelstimme, sondern die Stimme in der eigenen Brust hat Siegfried gewarnt. Er ist wissend, ist denkend geworden.«

¹⁰⁶ Hermann Danuser: »Universalität oder Partikularität? Zur Frage antisemitischer Charakterzeichnung in Wagners Werk«, in: Dieter Borchmeyer/Ami Maayani/Susanne Vill (Hg.): *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2000, S. 86–88.

Emotionalisierung der Musik. Seiner Darstellung in *Oper und Drama*¹⁰⁷ zufolge, die zeitlich zwischen den Erfahrungen der Dresdner Opern und der kompositorischen Praxis der folgenden Musikdramen liegt, besitzt das Orchester ein Sprachvermögen, das nicht bis zu der durch die Wortsprachkonsonanten erzielten Mitteilungskraft der Verbalsprache reicht, zugleich jedoch als »reines Organ des Gefühls« ein dieser unzugängliches »Unaussprechliches« kommuniziert¹⁰⁸: Der empfindungsmäßige Anteil des Dramas geht, verbunden mit der Tilgung seines begrifflichen Gehalts durch die Reduzierung der Konsonanten zu einem Anlaut – also gleichsam einer Umkehrung der evolutionären Sprachgenese –, auf die mit der Ausdruckskraft der Vokale identifizierte Instrumententöne des Orchesters über. Ihnen obliegt somit die Kundgabe jener der Versmelodie emotional und affektiv nicht zugänglichen Stimmungslagen. Die Stellung des Orchesters als aurales Äquivalent zu den redegleitenden Bewegungen der Wortsprache, die den emotionalen Gehalt eines »vom Verstand völlig zu erfassenden« Inhalts visualisieren, begründet umgekehrt aber auch das »Gebärdenhafte orchestraler Konfigurationen« als »conditio sine qua non für die Theatermusik«¹⁰⁹: »Wir sehen also, daß, wo das Gehör zu größerer sinnlicher Teilnahme erregt werden soll, der Mitteilende sich unwillkürlich auch an das Auge zu wenden hat: Ohr und Auge müssen sich einer höher gestimmten Mitteilung gegenseitig versichern, um dem Gefühle sie überzeugend zuzuführen«.¹¹⁰

Der in der Erregung zur Melodie geronnene Wortvers kommuniziert als von der Wortsprache gelöste Orchestermelodie für das Ohr also ein Äquivalent zu jenem durch die Gebärde ausgedrückten Gefühlsgehalt für das Auge. Er gewinnt die motorisch bedingte Fähigkeit dazu aus der allmählich differenzierten Tanzbegleitung: einer sich in spezifischen »Tonfiguren« manifestierenden rhythmischen Gliederung der Melodie, in der »Raum« und »Zeit« aufeinandertreffen. Das struk-

¹⁰⁷ Vgl. z. B. Grey: *Wagner's Musical Prose* (Anm. 20), S. 181; Werner Breig: »Das Wort von der Bühne aus« und »die bedeutsame Beteiligung des Orchesters«. Zum dichterisch-musikalischen Verfahren in Wagners Ring des Nibelungen«, in: Ulrich Konrad (Hg.): *Der Komponist Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft*, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 2003, S. 33–48, insbes. S. 37–39.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu und zum Folgenden in der neueren Literatur auch Boris Voigt: *Richard Wagners autoritäre Inszenierungen*, Hamburg (von Bockel) 2003, S. 107–109; Christian Tharau: *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart (Steiner) 2003 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 60), S. 93 f.; Gerd Rienäcker: *Richard Wagner. Nachdenken über sein »Gewebe«*, Berlin (Lukas) 2001, S. 125 f.; und zuletzt Wolfgang Fuhrmann: »Allwissend? – Perspektiven des Orchesters in Richard Wagners Musikdramen«, in: *Wagnerspectrum*, 8 (2012) 1, S. 85–102.

¹⁰⁹ Rienäcker: *Wagner* (Anm. 108), S. 127.

¹¹⁰ Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 15), S. 331.

turelle Korrelat zu dieser sowohl in der kompositorisch-theatralischen Praxis als auch in den späteren Schriften¹¹¹ immer wieder modifizierten Verschränkung gestischer Bewegung mit der Musik bildet die motivische Sequenzierung und Variation musikalisch-gestischer Charaktere, die – wie zuerst Carl Dahlhaus und Mary Ann Smart erkannten¹¹² – sich einerseits musikalisch verselbständigen, zugleich aber den historisch gebundenen Theaterstil der Wagner-Zeit reziprok zur Autonomie des Orchestersatzes in die Partituren integrieren.¹¹³

Kehren wir nach diesem Exkurs zur – wie bei Darwin gegenüber Sprache und Gebärden betonten – emotionalen Funktion der Musik im Gefüge des »Musikdramas« zum zweiten Aufzug des *Siegfried* zurück: Die in wesentlichen Rudimenten bereits 1851 skizzierte Stimme des Waldvogels geht aus dem rhythmisch ausdifferenzierten Sekundwogen des Waldwebens hervor, das Wagner als ein von (früh) romantischer Zivilisationskritik und Schopenhauerscher Musikmetaphysik geprägtes emanzipatorisches Eintauchen in die Natur gestaltete.¹¹⁴ Zur szenisch-dramatischen Vermittlung der Vorgänge muss sich dabei jedoch notwendig ein Übergang von der an die Sphäre des Gefühls gebundenen »Tonsprache« zu einer verbal kommunizierten Mitteilung vollziehen: Noch vor dem Kampf mit Fafner bemüht sich Siegfried vergeblich um die instrumentale Imitation einer abgesetzt von Motiven der Flöte und Oboe (T. 833 ff., in denen der Ornithologe Bernhard Hoffmann Vögel wie Goldammer, Pirol und Baumlerche zu erkennen glaubte¹¹⁵) auftretenden Waldvogelstimme (Klarinette und

¹¹¹ Vgl. auch Richard Wagner: *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, hg. v. Egon Voss, Stuttgart (Reclam) 1996, darin besonders das »Nachwort« des Herausgebers, S. 218–220.

¹¹² Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen* (Vortrag am 9. Dezember 1969 in der Bayerischen Akademie der schönen Künste), München 1970, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Hermann Danuser/Hans-Joachim Hinrichsen/Tobias Pleblich, Laaber (Laaber) 2000 ff., Bd. 7, S. 337–351; Mary Ann Smart: *Mimomania – Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley (University of California Press) 2004, S. 163–204, insbes. S. 178–187.

¹¹³ Zur Beziehung von Gestik und der Bedeutung der von Schauspielern geprägten Körpersprache auf Wagners Werk vgl. neuerdings auch die Arbeit von Martin Knust: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners: Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis*, Berlin (Frank & Timme) 2007 (*Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 16), insbes. S. 174–177, 302–305, die trotz ihrer imponierenden Materialfülle an das Reflexionsniveau von Dahlhaus nicht heranreicht und auch die englischsprachige Wagner-Forschung (u. a. auch Smart) weitgehend unberücksichtigt lässt.

¹¹⁴ Vgl. Arne Stollberg: »Regression und Klangerfahrung. Das »Waldweben« als Wagners ästhetisches Schlüsselerlebnis«, in: Tobias Janz (Hg.): *Wagners Siegfried und die (post-) heroische Moderne*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2011 (*Wagner in der Diskussion*, Bd. 5), S. 241–243, 249 f.; Hunt: »Wagner's Forest Bird(s)« (Anm. 104), S. 36–39.

¹¹⁵ Bernhard Hoffmann: »Die Waldvögel-Motive in Wagners »Siegfried«. Eine naturwissenschaftlich-musikalische Studie«, in: *Bayreuther Blätter*, 29 (1906), S. 137–158.

Flöte ab T. 838 ff.) auf einem Schilfrohr. Besprengt vom Drachenblut, werden ihm (und dem narrativ an seiner Wahrnehmung teilhabenden Zuschauer) der ursprünglich als innere Stimme der Mutter konzipierte Waldvogelgesang¹¹⁶ und dessen adhortative Hinweise auf Tarnhelm, Ring und Mimes Mordplan¹¹⁷ dann jedoch auch verbal verständlich – was zugleich die oft bemerkte Verwandtschaft der Melodie zum aus dem Orchester in die alliterierende »Tonsprache« des »Wagalaweia« übergehenden Gesang der Rheintöchter¹¹⁸ plausibel macht.

Während des anschließenden Dialogs von Siegfried und Mime bricht, angefangen mit dessen geheuchelten Willkommensgruß, der Themenkopf der Waldvogelmelodie sechsmal¹¹⁹ als instrumentales Korrektiv in die von den bis zur Karikatur gesteigerten, gestisch-melodischen Bewegungen des Zwerges bestimmte periodische Form- und Satzstruktur ein: Als warnendes kontrapunktisches Komplement (T. 1469–1471, siehe Notenbeispiel), jäh eintretender Abschluss und Nachsatz eines gestisch bestimmten Abschnitts (T. 1529–1531) und zuletzt zur Illustration einer szenisch-pantomimischen Handlung (T. 1622–1624).

¹¹⁶ Vgl. Hunt: »Wagner's Forest Bird(s)« (Anm. 104), S. 46 f.

¹¹⁷ »Hei! Siegfried gehört nun der Helm und der Ring! O, traute er Mime, dem treulosen, nicht! Hörte Siegfried nur scharf auf des Schelmen Heuchlgerered! Wie sein Herz es meint, kann er Mime versteinern: so nützt' ihm des Blutes Genuß«.

¹¹⁸ Vgl. Grey: *Wagner's Musical Prose* (Anm. 20), S. 266; Voigt: *Wagners autoritäre Inszenierungen* (Anm. 108), S. 97.

¹¹⁹ Wapnewski: »Siegfried und sein Waldvögelein« (Anm. 105), S. 129–131.

Dieser kontrastierende Eingriff in einen von rede- und musikbegleitenden Gebärden bestimmten Formverlauf, die Adorno, verengt auf eine kapellmeisterliche »Gestik des Schlagens«, als sozial-psychologischen Defekt von Wagners »intermittierenden Bühnenmusiken, Tuschs, Signalen und Fanfaren« beargwöhnte¹²⁰, erfolgt hier als (musikalische) Demaskierung einer Verstellung, wobei noch die lakonischen Szenenanweisungen im Widerspruch zum verbal tatsächlich Artikulierten stehen. Wagner nutzt die evolutionäre Alterität des Vogelgesangs – im Sinne eines ebenfalls schon von Jacob Grimm¹²¹, besonders aber Erich Moritz von Hornbostel gegen Hoffmann und andere Ornithologen betonten »Bewegungs- und Hörspiel[s], das das allgemeine Funktionsbedürfnis des motorischen und sensorischen Apparats befriedigt«¹²² – zur Abgrenzung eines aus dem Unbewussten erwachsenden melodischen Erlebnisses vom Gebärden, Laut und Wort multimodal zusammenschließenden konventionellen Kommunikationsverhalten. Diese Differenz, die aktuellen Überlegungen zur Trennung von Musik und Sprache als Ausdifferenzierung ihrer emotional-affektiven Grundlage (im Zuge der Verbindung von Lauten und Logos¹²³) durchaus nahesteht, ergab sich für Wagner nämlich gerade aus der Absenz einer dramatischen, und damit körperlich-ausdruckshaften Gestik: »Das Tier, das seine Empfindungen am melodischsten ausdrückt« – heißt es in einer häufig überlesenen Fußnote am Schluss des zweiten Teils von *Oper und Drama* –, »der Waldvogel, ist ohne alles Vermögen, seinen Gesang durch Gebärden zu begleiten.«¹²⁴

¹²⁰ Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1970 ff., Bd. 13, S. 28–31. Vgl. zum partiellen Scheitern von Adornos Versuchs Carl Dahlhaus: »Soziologische Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1 (1970) 2, S. 137–146, auch in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 112), S. 352–361; sowie unter Bezugnahme auf Walter Benjamins in ihrer Bedeutung noch keineswegs erschöpfend behandelte kritische Reaktion auf Adorno zuletzt Richard Klein: »Noch einmal. Bewusstmachende oder rettende Kritik: Eine musikphilosophische Lektüre des Disputs zwischen Benjamin und Adorno«, in: Tobias Robert Klein (Hg.): *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München (Fink) 2013.

¹²¹ Grimm: »Über den Ursprung der Sprache« (Anm. 18), S. 297.

¹²² »Auch der zweckfreie Gesang [ist] nichts, als ein Bewegungs- und Hörspiel, dass das allgemeine Funktionsbedürfnis des motorischen und sensorischen Apparats befriedigt [...]. Wir sind die Künstler, nicht die Vögel. Uns werden ihre Liebesschreie zum Lied, wie das Plätschern des Bachs zur Sinfonie und die blumige Wiese zum Bild.« Erich Moritz von Hornbostel: »Musikpsychologische Betrachtungen über Vogelgesang«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 12 (1910/11) 5, S. 117–128, Wiederabdruck in: ders.: *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hg. v. Erich Stockmann, Leipzig (Reclam) 1988, S. 86–103, hier S. 100.

¹²³ Vgl. Menninghaus: *Wozu Kunst?* (Anm. 37), S. 96, 108.

¹²⁴ Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 15), S. 232.

Körperliche und nicht-körperliche Expressivität in der afrikanischen Performance. Theoretische Perspektiven und Feldevidenz in der Erstellung eines interdisziplinären Bezugssystems

DANIEL AVORGBEDOR

Aktuelle Tendenzen der zunehmend in größere historische und geographische Bereiche expandierenden interdisziplinären Performanz-, Gesten- und Kommunikationsforschung weisen auf ein anhaltendes Interesse an körperlicher Expressivität hin.¹ Wie in den Schlussbemerkungen dieses Artikels dargestellt, legen neue Möglichkeiten der Computersimulation oder empirisch-experimentell angelegte Forschungsprojekte dabei sowohl Perspektiven als auch spezifische Herausforderungen nahe, die aus der mentalen Vermittlung von Gesten oder körperlichen und nicht-körperlichen Ausdrucksformen resultieren.² In diesem Beitrag beziehe ich mich auf mehrere Beispiele aus der Feldforschung und bereits vorliegender Sekundärliteratur, um verbreitete Vorstellungen und Wahrnehmungen zur Präsenz körperlicher Gesten in einigen Performance-Kontexten afrikanischer Gesellschaften sowohl zu verdeutlichen als auch neu zu positionieren. Meine Argumentation und das zu ihrer Unterstützung herangezogene Material betrachten dabei auch *Nicht-Körperliches* als einen integralen und unentbehrlichen Teil körperlicher Expressivität. Mentale, somatische und verbal nicht artikulierbare Elemente erweisen sich als Teilbestände nicht-körperlicher Schauplätze, die eine dialogische Beziehung zwischen körperlicher Expressivität und der subjektiven Existenz ihrer Teilnehmer beeinflussen und aufrechterhalten. Die Beschäftigung mit dem Themenkomplex der

¹ Vgl. z. B. Alf Gabrielsson: »Music Performance Research at the Millennium«, in: *Psychology of Music*, 31 (2003), S. 221–272; Fernando Iazzetta: »Meaning in Musical Gesture«, in: Marcelo Wanderley/Marc Battier (Hg.): *Trends in Gestural Control of Music*, Paris (Ircam/Centre Pompidou) 2000, S. 259–268; Caroline Palmer: »Music Performance«, in: *Annual Review of Psychology*, 48 (1997), S. 115–138; Jay Juchniewicz: »The Influence of Physical Movement on the Perception of Musical Performance«, in: *Psychology of Music*, 36 (2008), S. 417–427; Mark Hickson III/Nina-Jo Moore/Don Stacks (Hg.): *Nonverbal Communication: Studies and Applications*, New York (Oxford University Press) 2004.

² Beispiele für die gegenwärtige Erforschung virtueller Modellierungen von Gesten und Performances sind z. B. in den Tagungsberichten der NIME (New Interfaces for Musical Expression), einer internationalen, der Entwicklung neuer wissenschaftlicher Technologien zur Darstellung musikalischer Expression und der künstlerischen Performance gewidmeten Konferenz zu finden.

körperlichen Expressivität wird zusätzlich von der Beobachtung geleitet, dass die expressiven und kommunikativen Funktionen körperlicher Gesten und mit ihnen assoziierte Bedeutungsstufen zumindest in der auf Afrika bezogenen Forschungsliteratur bislang nur geringe theoretische und methodologische Aufmerksamkeit gefunden haben. Der vorliegende Aufsatz versteht körperliche Expressivität in letzter Instanz daher als eine kulturelle Praxis, was eine erweiterte Perspektive auf die Erläuterung alltäglicher und außergewöhnlicher Umstände eröffnet, in denen man auf körperliche und nicht-körperliche Ausdrucksformen stößt. Die Substanz dieses Artikels soll jedoch den der Berliner Tagung »Kinaesthetik und Kommunikation« (2010) zugrunde liegenden Forschungsfragen und Schlüsselthemen wie Kontext, Epistemologie und Zwischenbereichen kultureller Kontextualisierung, Bedeutung und Redefinition gelten. Der Artikel stützt seine Argumentation dabei auf das spezifische Beispiel der personalisierten »Name Performance« der Anlo-Ewe in Ghana, die verschiedene Implikationen für die Methodik der Untersuchung körperlicher und nicht-körperlicher Expressivität in afrikanischen Performance-Traditionen aufzeigen.

Im allgemeinen Rahmen der Lebenswelt trifft man sowohl in alltäglichen wie auch in speziellen Kommunikationskontexten auf intentionale, unbewusste, äußerliche und interne Manifestationen von Gesten und ähnlichen Formen körperlicher Expressivität. Da äußerliche (bzw. visuelle) Formen am einfachsten zu beobachten sind, sind sie oft diejenigen, die unmittelbar auf unsere Augen und Sinne einwirken und von mit körperlicher Expressivität befassten Wissenschaftlern – z. B. Kunsthistorikern, Ritualforschern oder Musikethnologen – verwendet werden, um ihre Forschungsnarrative zu verdeutlichen und zu ergänzen. Bedauerlicherweise kann eine unangemessene Bevorzugung visueller Elemente insgesamt aber eine Bestätigung und Rekonstruktion von Stereotypen zur Folge haben, besonders wenn solche multimedialen Narrative (einschließlich ethnographischer und kommerzieller Filme) nicht durch zusätzliche Informationen über kosmologische, psycho-biologische und interne Zwischenzustände beleuchtet werden, die diesen visuellen Manifestationen gerade zugrundeliegen.³

³ Illustrative und multimediale Beispiele sind, besonders wenn es um allgemeine körperliche Expressivität und die mit ihnen verbundenen kinästhetischen und synästhetischen Prozesse und Erfahrungen geht, in jeder ernstzunehmenden Analyse afrikanischer Performance-Traditionen unentbehrlich. Die diesem Aufsatz auf der Konferenz »Kinaesthetik und Kommunikation« am *Zentrum für Literatur- und Kulturforschung* in Berlin zugrundeliegende Präsentation enthielt zur Verdeutlichung mehrere audiovisuelle Beispiele, die jedoch in einer gedruckten Publikation nicht wiedergegeben werden können.

Die mit der Performance verbundenen Vorstellungen müssen daher revidiert und im Kontext der hier diskutierten spezifischen afrikanischen Beispiele erfasst und verstanden werden. Eine Performance überschreitet sowohl rituelle, religiöse als auch weltliche, alltägliche, persönliche, private und spezielle Kontextsituationen. Darüber hinaus werden unsere Bemühungen einer Theroretisierung oder Definition der Performance von einer solchen Beschäftigung mit Genre-Klassifikationen (unnötig) beschränkt. Die enge Interdependenz verschiedener Genres (sowie ihrer Mittel und Bedeutung) in afrikanischen Performance-Traditionen ist, auch wenn eine spezifische Dimension zeitweilig zu bestimmten Zwecken betont werden kann⁴, eine allgemein bekannte Erscheinung. Ihre grundsätzlich wechselseitige Beziehung unterstützt und koinzidiert deutlich, wie später noch zu zeigen sein wird, mit der in aktuellen Forschungsarbeiten betonten Einheit des Körpergefühls (»unity of the felt body«).

Schließlich will der Aufsatz neues Licht auf die in afrikanischen Performance-Traditionen mit körperlichen und nicht körperlichen Ausdrucksformen assoziierten transzendenten Praktiken und Bedeutungen werfen, wobei besonders die wichtige Funktion nicht-körperlicher Entitäten wie Geist, Affekt, Glauben und Emotion betont werden soll. Die Idee der kulturellen Praxis als vorrangige analytische Perspektive scheint in diesem Zusammenhang aus mehreren Gründen angemessen zu sein: Zunächst erlaubt sie eine genauere Identifikation und Darstellung der tiefen kulturellen Schichten, in die diese Traditionen eingebunden sind. Zweitens erfordert sie eine kritischere und differenzierte Wahrnehmung und Einschätzung von Formen körperlicher Expressivität, die oft nicht vollständig verstanden werden. Besonders betrifft dies die kulturelle Matrix aus Tanz, Bewegung und Rhythmus einschließlich der mit diesen kinästhetischen Merkmalen assoziierten Fähigkeiten.

Die sich gegenwärtig mit den Performance-Traditionen der Welt und Afrikas beschäftigende Literatur ist bemüht, jene Orte und Verläufe der Performance, Kinesis und Kommunikation zu betonen, die jenseits der stereotyp als »dance« und »rhythm« bezeichneten liegen. So haben

⁴ Vgl. Ruth M. Stone: »Unity of the Arts in the Aesthetics of Kpelle Performance«, in: Charlotte Frisbie (Hg.): *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. McAllester*, Detroit (Information Coordinators) 1986, S. 197–285; J. H. Kwabena Nketia: *The Music of Africa*, New York (Norton) 1974, S. 206–217 (Kap. 18: »The Interrelations of African Music and Dance«); Elizabeth Oehrle/Lawrence Emeka: »Thought Systems Informing the Musical Arts«, in: Anri Herbst/Meki Nzewi/Kofi Agawu (Hg.): *Musical Arts in Africa: Theory, Practice and Education*, Pretoria (University of South Africa Press) 2004, S. 38–51; Anita J. Glaze: *Art and Death in a Senufo Village*, Bloomington (Indiana University Press) 1981.

Wilson-Bokowiec und Bokowiec den Terminus »kinaesonic« in einer Form entwickelt, die es Wissenschaftlern gestattet, wichtige Bedeutungsschauplätze auch jenseits direkter körperlicher Bewegungen und des Klanges zu lokalisieren. Dies wird z. B. aus dem folgenden Zitat deutlich: »the functioning of the body, the experience of the performer and the nature of the relationship that is forged between performer and technology through kinaesonic actions«.⁵ Von besonderer Wichtigkeit ist dabei, dass die Autoren unsere Aufmerksamkeit auf zwei eng miteinander in Beziehung stehende Forschungsgebiete richten, die sich mit mentalen Zuständen und intermodalen Prozessen (einschließlich ihrer multi- and interdisziplinären Implikationen) beschäftigen, was zugleich meine eingangs erläuterten Überlegungen bekräftigt:

What we are proposing here is the idea that all sensual functioning of the body is fundamentally synaesthetic; in other words, any given sensation is configured as a complex network of cross-modal perceptions. Furthermore, the mind's ability to perceive the *sens* of the body exterior to the body allows us to immediately make associations between, for instance, velocity and size, tone and texture, location, direction of a sound, is an indication of the reversibility of sensation and sense perception. It is the mind/body's ability to both touch and be touched in reality or by virtue of our ability to project the *sens* of the body into the world, to intertwine sensually with the flesh of the world, to encounter/possess it at a distance.⁶

Diese veränderten Ansätze und Perspektiven erscheinen – besonders wenn sie durch ausgewählte und überarbeitete phänomenologische Positionen etwa Husserls und Merleau-Pontys unterstützt werden – für die grundsätzlichen Beispiele und Thesen dieses Aufsatzes sehr geeignet. Die folgende Schlussfolgerung zur »Einheit des Körpergefühls« erweist sich als eine gute Zusammenfassung solcher wechselseitigen Beziehungen:

Further, apart from the familiar, outwardly directed (exteroceptive) senses of sight, touch, taste, smell and hearing, some psychologists proposed the inwardly directed (interoceptive) sense of proprioception, kinaesthesia, and the vestibular sense [...]. These three somatic senses work in synergy, complicating the previous belief in the distinctness and separation of the senses.⁷

Wie bereits betont, werden nicht-körperliche Elemente häufig übersehen, wengleich eine Reihe von Wissenschaftlern substantielle Beiträge zu kontext-sensitiven Repräsentationen von körperlicher Expressivität in

⁵ Julie Wilson-Bokowiec/Mark Alexander Bokowiec: »Kinaesonics: The Intertwining Relationship of Body and Sound«, in: *Contemporary Music Review*, 25 (2006) 1/2, S. 47–57.

⁶ Ebd., S. 55.

⁷ Mark Paterson: *The Senses of Touch: Haptics, Aesthetics, Affects and Technologies*, Oxford (Berg) 2007, S. 20.

afrikanischen Performance-Situationen durch eine Konzentration auf das Konzept der »Bewegung« vorgelegt hat.⁸

Charles Keils direkte Infragestellung der mangelnden Beachtung von Körper und Bewegung in vielen Forschungsansätzen besitzt ebenso wie seine gewagte Herausstellung von deren zentraler Funktion bleibenden Wert und sollte uns ermutigen, vergangene und gegenwärtige Vorstellungen körperlicher und nicht-körperlicher Expressivität in afrikanischen Performance-Traditionen zu überprüfen: Was hindert uns daran, wenn Musik unmittelbar mit körperlicher Anstrengungen zusammenhängt, eine ihrer Aufgabe angemessene Ästhetik zu entwickeln? Während meines Vortrages über das ghanaische »Pan-African Orchestra« auf der Midwest Chapter-Konferenz der Society for Ethnomusicology im Jahr 2006 hat Ruth M. Stone engagiert und mit einiger Berechtigung auf den auftaktigen Schlag (upbeat) des Dirigenten und Gründers des Ensembles Nana Danso Abiam hingewiesen.⁹ Der durch Bewegung, Gesten und Symbole agierende Körper und ein Moment der kolonialen Konfrontation werden vom Dirigenten selektiv (wieder-)hergestellt, um Signale kultureller Autonomie, des Widerstands, der Herausforderung und sogar der Subversion (z. B. durch den Gebrauch des traditionellen Fliegenwedels anstelle des europäischen Taktstocks) zu kommunizieren. (Der aus einer Schafsmähne oder einem Pferdeschwanz hergestellte Wedel erfüllt gleichzeitig rituelle, politische, soziale, gestische, tänzerische Zwecke und fungiert zudem als eine Erweiterung des Körpers.) Stone bekräftigte diese wichtigen Charakteristika des in Bewegung befindlichen afrikanischen Körpers in einem 2007 publizierten Artikel, in dem sie sich mit den Positionen John Blackings und Erich Moritz von Horn-

⁸ Vgl. Ruth M. Stone: »Shaping Time and Rhythm in African Music: Continuing Concerns and Emergent Issues in Motion and Motor Action«, in: *Transcultural Music Review*, 11 (2007), S. 97–101; Kathryn Geurts: *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community*, Berkeley (University of California Press) 2005; Charles Keil: »Motion and Feeling through Music«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24 (1966), S. 337–349; Robert Farris Thompson: *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*, Los Angeles (University of California Press) 1974; ders.: *Flash of the Spirit African and Afro-American Art*, New York (Vintage) 1984; Robert A. Kauffman: »Tactility as an Aesthetic Consideration in African Music«, in: John Blacking/Joan W. Kealiinohomoku (Hg.): *The Performing Arts, Music and Dance*, Den Haag/New York (Mouton) 1979, S. 251–253; John Blacking: »Some Notes on a Theory of African Rhythm Advanced by Erich von Hornbostel«, in: *African Music*, 1 (1955) 2, S. 12–20; Kariamuwelsh Asante (Hg.): *African Dance: An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*, Trenton (African World Press) 1998.

⁹ Bei dieser Präsentation handelte es sich um eine erweiterte und überarbeitete Fassung eines erstmals mit dem Titel »The Pan-African Orchestra of Ghana: Analysis of The Music within its Sociopolitical Manifesto« während des Mid-Atlantic Chapter Meeting der Society for Ethnomusicology in New York 1991 gehaltenen Konferenzvortrags.

bostels auseinandersetzt. Das folgende Zitat bestätigt dabei zweifellos das oben am Beispiel des »Pan-African Orchestras« ausgeführte:

I witnessed some of the most striking evidence in support of Hornbostel's theory [...] in Bulawayo [...]. All the Choirs had to sing set pieces of European composed music [...]. These songs were conducted by the African teachers who coached the choirs: I was astonished to see that several of them gave vigorous up-beats on all the strong beats where I should have given a down-beat. [...] I discussed the matter with some of the African teachers afterwards, and they said that they definitely felt the up-beat to be the strong beat.¹⁰

Die deutliche Beziehung zwischen dem menschlichen Körper (z. B. bei Musikern oder Tänzern) und morphologischen und expressiven Charakteristika von Musikinstrumenten ist ein häufig beschriebenes Phänomen in derjenigen Literatur, die sich mit Performance and Expressivität auseinandersetzt. Zusätzlich zum Beitrag der Zuschauer und den gestischen und paralinguistischen Kommunikationskanälen der beteiligten Akteure wird der menschliche Körper oft bewußt »verstärkt«, um in die Performance zusätzliche konnotative und denotative Bedeutungen einzuführen. Auf diese Weise geht die übergreifende kulturell-ästhetische Bedeutung signifikant über ihr unmittelbares visuell-akustisches Umfeld hinaus. In zahlreichen afrikanischen Performance-Kontexten werden regelmäßig Techniken und Hilfsmittel verwendet, um sowohl den Raum der Performance als auch die von ihr angestrebten Empfindungen zu erweitern. Als »Übertreibung« zu beschreibende Techniken sind dabei von integraler Bedeutung für den theatralischen Gehalt und die dramaturgische Gestaltung einer Performance und werden in zwei grundsätzlichen Formen sowohl in rituell-religiösen Kontexten als auch in gewöhnlichen Performance- oder unterhaltungsorientierten Situationen verwendet. Mit anderen Worten: Der Körper fungiert als ein dynamischer Schauplatz kultureller Imagination, besonders wo, um den Umfang von Katharsis und Expressivität zu steigern, sehr leidenschaftliche Evokationen angestrebt werden. Harold Scheub hat in seiner klassischen Analyse der Darbietung südafrikanischer Xhosa-Folktales einige solcher Vorstellungen, Übertreibungen und ihre affektiven Wirkungen genau klassifiziert und beschrieben.¹¹

¹⁰ Stone: »Shaping Time« (Anm. 8), S. 98, unter Bezugnahme auf Blacking: »Some Notes« (Anm. 8).

¹¹ Harold Scheub: »The Technique of the Expansible Image in Xhosa Ntsomi Performances«, in: *Research in African Literatures*, 1 (1970), S. 119–146; ders.: *The Xhosa Ntsomi*, Oxford (Clarendon) 1975.

Sowohl die Körper der Performance-Akteure wie auch die ihres Publikums werden besonders durch ihr strategisches und dennoch spontanes Engagement als zentrale Medien und Interpretatoren der Performance beachtet. Vorstellung, Techniken und Materialien der Übertreibung können am besten jedoch als auf eine erweiterte und damit affektivere Kommunikationssituation hin gerichtete »Verstärkung« des Körpers verstanden werden. Auch wenn sie in komödienthaften und der Unterhaltung dienenden Kontexten angewendet wird, versetzt Übertreibung die Teilnehmer einer Darbietung in Grenzbereiche, die für eine transzendierende Erfahrung der Performance essentiell sind. In diesem Fall nehmen säkulare Kontexte verschiedene Dimensionen des Rituals und Geheiligten an. In ähnlicher Weise enthalten komplementär dazu aber auch spezifisch ritual-gebundene Performances häufig in strategischer Form angebrachte spielerische Elemente, solche des Witzes oder allgemein des Säkularen, um die zumeist mit Ritualen identifizierten kathartischen Momente zu erreichen. Lokale ästhetische, histrionische und theatralische Traditionen verarbeiten und beziehen zusätzlich das Hässliche als einen essentiellen Bestandteil der Gestaltung und Strukturierung der affektiven Umwelt ihrer Teilnehmer ein. Bei den Anlo-Ewe veranschaulichen und erweitern das Hässliche ebenso wie das Groteske und Obszöne¹² in Verbindung mit der körperlichen Expressivität ausnahmslos den künstlerischen, ästhetischen und kulturellen Rahmen der Übertreibung.

Gesten und das Gestikulieren nehmen zweifellos eine wichtige Rolle in der Vergrößerung des körperlichen Raumes und seiner sich verschiebenden Bedeutungen ein. Sie repräsentieren die Erkundung und Erweiterung des Körpers in der physischen Performance ebenso wie auf sozialem und mentalem Gebiet. Die folgende davon unabhängige Schlußfolgerung hebt zunächst die zentrale Funktion des Körpers in Performance und Kommunikation hervor:

Gestures play an important role in the connection between sensorimotor experience and language. Gestures may be the link between bodily experience and verbal expression that advocates of ›embodied cognition‹ have postulated.¹³

¹² Vgl. Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg (Rowohlt) 1956; Gregory Bateson (Hg.): *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago (University of Chicago Press) 1972; Daniel Crowley: »The Erotic, the Pornographic, and the Vulgar in African Arts«, in: *African Arts*, 15 (1982) 2, S. 46–47; Kennedy C. Chinyowa: »Frames of Metacommunication in African Theatre for Development«, in: *Studies in Theatre and Performance*, 27 (2007) 1, S. 13–24.

¹³ Wolff-Michael Roth/Daniel V. Lawless: »How Does the Body Get into the Mind?«, in: *Human Studies*, 25 (2002), S. 333 (Abstract).

Doch ergibt ein genauerer Blick, dass die Integrität und damit die Zentralität des Körpers sehr leicht untergraben werden können, wenn unsere Forschungsmodelle Gesten nicht als integralen Teil der allgemeinen körperlichen Expressivität betrachten, sondern sie lediglich als getrennte oder teilweise angefügte Entitäten beschreiben.

Der Körper im Anlo-Ewe Kontext

Ein intermodal (oder multisensorisch) ausgerichteter Rahmen ist für das Verständnis körperlicher und nicht-körperlicher Expressivität in afrikanischen Kontexten besonders geeignet. Seine Relevanz wurde unlängst auch für die ethnische Gruppe bestätigt, von der die im weiteren Verlauf des Artikels detailliert untersuchten Beispiele stammen.¹⁴ Außerdem wurden kulturelle Konstruktionen des Körpers bei den Ewe – einschließlich sich ändernder Perspektiven und Einstellungen – kürzlich von Sandra Greene dokumentiert.¹⁵ Greene verweist in einem Kapitel mit dem Titel »Belief and the Body« zum Beispiel nicht nur auf die spirituell-psychosomatische Konzeption des Körpers bei den Anlo-Ewe, sondern situiert sie in angemessener Weise auch in einer allgemeinen kulturellen Dynamik, die den Wandel und die Veränderungen dieser Vorstellungen und Praktiken einschließt:

This chapter argues that the meanings the Anlo had once attributed to the body were not simply retained, forgotten, or displaced to new locations, as was the case with other sacred sites. Rather, the Anlo significantly modified their notions about the body, in some instances abbreviating their beliefs and in others amending them to take into consideration new knowledge introduced by missionaries and British colonial officers.¹⁶

Auch Kathryn Geurts behandelt den Körper als zentralen Ausgangspunkt und Ressource, in dem die kognitiven Funktionen der Sinne und ihre soziokulturellen Bedeutungen angesiedelt sind. Ihre durchaus kontroversen und nicht ohne Bedenken artikulierten Resultate und Schlussfolgerungen haben dennoch einen substantiellen Beitrag zur kontext-sensitiven Beschreibung und Kategorisierung der Empfindungen (besonders der räumlich körperlichen Eigenwahrnehmung und Kinästhesie), einschließlich ihrer signifikanten Wechselseitigkeit geleistet. Geurts Erforschung und Verbindung von körperlicher Expressivität

¹⁴ Vgl. Geurts: *Culture and the Senses* (Anm. 8).

¹⁵ Sandra Greene: *Sacred Sites and the Colonial Encounter. A History of Meaning and Memory in Ghana*, Bloomington (Indiana University Press) 2002.

¹⁶ Ebd., S. 84.

mit »seselelame« (d. h. der Wahrnehmung der Musik im Körper und der aktiven Reaktion durch den Tanz) unterstreicht die reichhaltigen kulturellen und kinästhetischen Eigenschaften des Körpers bei den Anlo-Ewe in Ghana:

One usage of the term seselelame can be illustrated with the following three situations. First, when a person was falling in love or was sexually attracted to another person, Anlo speakers often mentioned physical sensations and charged feelings that occurred simply at the thought of the person or mention of the person's name. They attributed this agitation or these perceptions to seselelame. Second, when drummers beat out rhythms such as agbadza (a particular Ewe form of music and dance) and a person felt inspired to dance, many Anlo-speaking people suggested that it was seselelame that moved the person into the circle.¹⁷

In meiner eigenen Forschung, die sich u. a. mit Performances und internen Gruppenkonflikten bei den Anlo-Ewe auseinandersetzt, werden die expressiven und gelegentlich transzendenten Potentiale des Körpers kreativ im Rahmen von *haló*, einer inzwischen verbotenen Performance-Tradition, erschlossen.¹⁸ Die Körper der Beteiligten sowie mit diesen assoziierte Verhaltensmuster, Stereotypen und Ausdruckskategorien werden dabei umgedeutet und übertrieben, um persönlich bezogene Beleidigungen zu provozieren und auf diese Weise negative psychologische Wirkungen auf Individuen auszudehnen. Der Körper avanciert zu einer hoch-privilegierten kulturellen Ressource und einem formbaren Werkzeug und Medium zur Artikulation (sozialer) Missstände, verbaler Gegenangriffe sowie um Opponenten zu verleumden und in andauernde soziale Stigmatisierung zu setzen. Der unerschöpfliche Vorrat von Beleidigungen bei den Anlo-Ewe enthält mehrere der Ridikülisierung körperlicher Charakteristiken und Angewohnheiten wie Formen des Tanzens, Gehens und Blickes gewidmete Kategorien.¹⁹ Körper werden daher bewußt räumlich und förmlich übertrieben und die Übertreibung durch beigeordnete Nebenübertragungswege wie Sprechgesang, Trommelpattern, Kostüme sowie Call und Response-Strukturen unterstützt und gerechtfertigt. Humor, Spiel, Ironie, Parodie und visuelle Darstellung (einschließlich von Kostümen) werden gemeinsam mit anderen

¹⁷ Geurts: *Culture and the Senses* (Anm. 8), S. 52.

¹⁸ Vgl. Daniel Avorgbedor: »The Turner-Schechner Model of Performance as Social Drama: A Re-Examination in the Light of Anlo-Ewe Haló«, in: *Research in African Literatures*, 30 (1996) 4, S. 144–155; ders.: »It's a Great Song!« *Haló* Performance as Literary Production«, in: *Research in African Literatures*, 32 (2001) 2, S. 17–43; ders.: »Freedom to Sing, License to Insult: The Influence of Haló Performance on Social Violence among the Anlo-Ewe«, in: *Oral Tradition*, 9 (1994), S. 83–112.

¹⁹ Vgl. für eine Typologie der angewandten Beleidigungen auch Avorgbedor: »It's a Great Song!« (Anm. 18).

Formen der Übertreibung wirksam und haben so körperzentrierte Beleidigungen zur Folge.

Tegayi-Atiblagã-Ahloewɔwɔ

Sowohl in gewöhnlichen als auch in besonderen Performance-Kontexten basieren bei den Anlo-Ewe Momente der Heiterkeit und extrem sensitive Begegnungen auf der Fähigkeit der Akteure, die Trennung religiöser und säkularer, privater und öffentlicher, ernsthafter und komischer Elemente zu durchkreuzen. In diesen Kontexten wird der menschliche Körper oft vergrößert und bewusst neu hergestellt, um eine liminale Zone mit Elementen und Techniken der Übertreibung zu besetzen. Das Ziel ausgedehnter und zutiefst affektiver Performance-Erfahrungen (und damit je nach dem betroffenen Kontext auch ritueller Wirksamkeit) wird so zum einen Teil durch kulturell bedingte Formen des Körpereinsatzes und zum anderen durch die Kreativität und das theatralische Vermögen der Teilnehmer verfolgt. Drei Schauplätze der übersteigernden Ausdehnung des Körpers bei den Anlo-Ewe sollen im Folgenden unter besonderer Beachtung ihrer Beziehung zum allgemeinen Umfang von Expressivität und affektiver Kommunikation näher vorgestellt werden.

Tegayi: In dieser Performance-Praxis werden junge Männer und Frauen exzessiv mit Edelsteinen und traditionellen Kentemustern kostümiert. Dekorative Muster im oberen Teil des weiblichen Körpers (normalerweise in einer Mixtur aus Kaolin-Tinktur, weißlichem Ocker, Talcum-Puder, Düften usw.) sollen Staunen erregen und so den Reiz, Glanz und Eindruck des Ereignisses steigern. Solche Gelegenheiten sind Begräbnisse von Mitgliedern höherer Gesellschaftsschichten, herrschaftliche und zeremonielle Zusammenkünfte und Rituale (wie z. B. ahnenbezogene Stuhlzeremonien). Da all diese Kontexte bestimmte Anteile von Musik, Tanz und dramatischer Darstellung erfordern, erhalten die oben beschriebenen Körper – *tegayi* – ihr spezifisches Momentum, wenn sie für kurze Zeit zur Beteiligung an Tanz und Musik geführt werden. Diese vorübergehende Partizipation ist überaus symbolisch, trägt aber zur generellen Qualität der Performance und Grandeur des Rituals bei, indem sie Höhepunkte schafft und als eine symbolische Annahme des Performance-Angebots fungiert.²⁰

²⁰ In normalen Performance-Kontexten wird den Leitern von Ensembles aus ähnlichen Gründen eine vergleichbare Aufmerksamkeit und Anerkennung zuteil.

Verschiedene spezifisch zeitliche und räumliche Strategien sind eng mit der Darstellung und Bedeutung von *tegayi* verbunden. Zum Beispiel sitzen bei herrschaftlich-zeremoniellen Zusammenkünften die *tegayi* nahe und in beschirmender Weise zu den Königen, Königinnen und Schreinen. Ihre Anwesenheit trägt zum reichen und ornamentalen Umfeld der Herrscher bei und besetzt einige ihrer typischen Symbole. Sie nehmen zudem spezifische Haltungen, Blicke und Gesten an, die integral für das Décor des Körpers, seine Zurschaustellung und den allgemeinen Ausdrucksgehalt sind. (Für den zeitlichen Aspekt des Ereignisses sei auf den oben erwähnten Moment ihres Tanzes verwiesen.)

Bezeichnenderweise werden zur Unterstützung der Vorstellung und Praxis der Übertreibung die weiblichen Körper am Gesäß durch die Anbringung zusätzlicher Perlen und Stoffe künstlich erweitert – eine als *atibla* bezeichnete Technik, deren Etymologie auf den Gebrauch künstlicher Erweiterungen und das Tragen zusätzlicher Stoffe, so als ob diese um einen Stock oder Kettbaum gebunden wären, zurückgeht. (Weben in schmalbandigen-horizontalen Streifen gehört zu den verbreitetsten wirtschaftlichen Tätigkeiten der Anlo-Ewe.) Darüber hinaus wird der Sinn und Umfang der Übertreibung durch die erweiterte Verwendung von *atiblagã* erklärt, das mehrdeutig eine Gruppe von Würdenträgerinnen, die während herrschaftlicher Zeremonien und Rituale gezeigten Gesäßerverweiterungen sowie ein mit älteren Frauen assoziiertes Trommelensemble bezeichnet, dessen hauptsächliche visuelle Attraktivität auf der *atibla*-Technik basiert. Formal wird dieses Ensemble daher *atiblagã* genannt.²¹

Eine dritte Dimension oder Stufe körperlicher Ausdehnung, Übertreibung und Expressivität betrifft *ahloewɔwɔ*, komödiantische Inszenierungen, die Teil der Anlo-Ewe »folk-theatre«-Tradition sind. Erweiterungen des Körpers sind dabei auf den in diesem Kontext besonders betonten Zweck der Unterhaltung ausgerichtet – *atibla* besetzt häufig einen erheblichen Raum und intensiviert sowohl die sinnlichen Momente als auch die generelle Affektivität. Die spielerische Dimension *atiblas* ist nicht auf komödiantische *ahloewɔwɔ* oder Performances begrenzt; sie kommt selektiv auch bei Begräbnissen und sogar während bedeutender Rituale zum Einsatz. Daher existiert eine fundamentale Beziehung zwischen der säkularen und religiösen Sphäre, da der Körper, um Bedeutung weit über seinen Raum hinaus zu transportieren und seinen affektiven Wirkungsbereich zu vergrößern, neu hergestellt wird. Diese Beziehung stimmt zudem mit den ontologischen Grundlagen expressiver afrikanischer

²¹ Für eine auch *Atibla* einschließende detaillierte Darstellung musikalischer Genres der Anlo-Ewe vgl. Nissio Fiagbedzi: *The Music of The Anlo-Ewe: Its Historical Background, Cultural Matrix and Style*, Phil. Diss., University of California, Los Angeles 1977.

Kulturen, einschließlich ihrer Ausdehnungen in der Diaspora, überein. So heißt es z. B. in einer Überlegung der nigerianischen Choreographin, Dramatikerin und Wissenschaftlerin Omofolabo Soyinka Ajayi:

The secular and cultural dimensions of the body only serve to establish, confirm and enhance the circular (as opposed to the linear) relationship between the Creator, nature and culture. Thus, there is no ambiguity in the people's concept between the sacred and the secular body; each is distinct and yet they complement each other in the greater glorification of God. Neither does any conflict occur when the same body used in secular concerns is later used in sacred rituals. At the appropriate time, dance is either social, secular, entertainment, or religious, sacred and pious.²²

Diese Beobachtungen bekräftigen eine meiner Prämissen, die Einheit des Körpers, welche auch ein entsprechendes Gefühl umfasst.²³ Die Trias *Tegayi-Atiblagã-Ahloewowo* ist mithin als ein von lokalen Erwartungen und Glaubenshaltungen durchzogener Komplex körperlicher Semiotik anzusehen, die einen erheblichen Einfluß auf ihre generelle Affektivität wie ihre Bedeutung ausüben. Körperliche Erweiterungen und Übertreibungen fördern den Glanz und die Eleganz, die für eine maximale Expressivität und Verbindung der Sinne erforderlich ist: So z. B. durch das Décor des Körpers, Farben, symbolische Bilder, eine Auswahl von Klangvarietäten, das Kontinuum von Blick, Geste und Körperhaltung, Gerüche und Düfte, die zeitliche und räumliche Rahmung des Körpers, den aktiven Körper in einer Performance- oder Tanzsituation sowie sensorische Erinnerungen. Extrem artifiziell gestaltete Elemente der Performance hängen daher ebenso wie solche der Übertreibung und ihre kreative Erschließung einerseits von der inhärenten Geschmeidigkeit und Belastbarkeit des Körpers und zum anderen von Darbietungskonventionen wie Theatralität und Dramaturgie ab.²⁴

Namensbezeichnung und Körperliche Expressivität: Haptik, Gesten, Proximität, Klang und mit ihnen verbundene Empfindungen im Kontext des Anlo-Ewe *Ahanorko*

Bei den Anlo-Ewe existiert ein grundsätzlicher kultureller Rahmen für Berührungen und Taktilität. Zum Beispiel wird in der Erziehung von Kindern immer eine enge Verbindung zwischen Baby und Mutter

²² Omofolabo Soyinka Ajayi: »In Contest: The Dynamics of African Religious Dances«, in: Kariamuwelsh Asante (Hg.): *African Dance: An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*, Trenton (African World Press) ²1998, S. 186.

²³ Paterson: *Senses* (Anm. 7), S. 30.

²⁴ Vgl. Avorgbedor: »The Turner-Schechner Model« (Anm. 18).

hergestellt. Diese Verbindung wird durch die verbreitete traditionelle Praxis befördert, ein Baby auf dem Rücken zu tragen. Bei Musik- und Tanzperformances oder häuslichen Arbeiten wie dem Mahlen und Reiben von Korn, Pfeffer und Cassava-Teig bewegt sich das Baby mit-schwingend gegen und mit dem Körper der Mutter und ihrer Reaktion auf Tanz oder Arbeitsrhythmus. Diese Bewegung bringt das Baby mit dem Rücken der Mutter in einen engen körperlichen Kontakt, der bei den Anlo-Ewe als Bindung und indirektes Rhythmustraining für das Baby einen wichtigen Platz im gesamten Bereich der haptischen Erfahrung einnimmt. Zudem betonen vom Gesang der Mutter begleitete Praktiken der Kindererziehung das Halten und die Unterstützung der Arme, die Handhabung der Körperteile und die Einbindung des ganzen Körpers in einen tänzerischen Ablauf. Das Baden des Babys wird dadurch beendet, dass es mit dem Magen nach unten gerichtet über den Schenkel der Mutter gelegt wird. Die Mutter drückt mit zwei getrennten auf dem unteren Teil des Rückens über dem Gesäß positionierten Fingern, bis sich Einsenkungen auf diesem Teil des Körpers zeigen. Dies geschieht nach jedem Bad und dient der Artikulation lokaler sinnlicher Empfindungen und Schaffung von Zonen der Schönheit.

Ein weiteres Gebiet, auf dem bei den Anlo-Ewe eine Berührung kin- und synästhetisch begründet und als integraler Bestandteil lokaler Epistemologien und kosmologischer Einstellungen erfahren wird, sind rechtliche Auseinandersetzungen und Vermittlungsprozesse. Zunächst gehören besondere, mit aus Elfenbein oder Gold gefertigten Ziersymbolen versehene Botenstäbe (die ähnlich wie Gehstöcke aussehen) zu den mit Herrschern und Führern assoziierten königlichen Status- und Ritualsymbolen. Der *tsiamiti* (oder einfach *atikplɔ*) hat, wie sein Name nahelegt, mehrere besondere Funktionen: Er wird von den *tsiami*, den Boten des Chiefs, getragen, um miteinander im Streit liegende Parteien zu einer Vergleichsverhandlung einzuladen. Um diese formelle Einladung zu bestätigen, müssen die Parteien erklären (oder in einigen Fällen auch ablehnen), zu der anberaumten Verhandlung zu erscheinen, indem sie den *tsiamiti* für einen kurzen Augenblick umfassen. Dieser Vorgang und die mit ihm assoziierten Bedeutungen sind eng mit einer durch Berührungen vollzogenen Hauptform sozialer und interpersonaler Transaktionen verbunden: Dabei handelt es sich um *ahanonkɔ*, eine besondere Form des Händedrucks, die mit der Anrufung von Preis- oder Spitznamen einhergeht. In beiden Fällen ist ein Affekt und eine Hauptform sozialer und zwischenmenschlicher Transaktionen Teil dieses Vorgangs und wird sowohl zeitlich als auch räumlich neu ausgehandelt. Dabei ist in allen drei Beispielen von Berührung und taktilem

Führung ein interpersonale Beziehungen und das gesamte Gesellschaftsgefüge bestimmendes und strukturierendes haptisches Moment von zentraler Bedeutung: Der Moment der Konfrontation mit dem Stab und das Gefühl seiner »Berührung« ist ein kritischer und häufig von großen Emotionen begleiteter Augenblick. (Bei einigen Gelegenheiten kann eine Partei sich dezidiert weigern, den Stab zu umfassen.) Wie aus den bisherigen Beispielen hervorgeht, beschreibt der Terminus Berührung die Details körperlicher Transaktionen somit nicht in ausreichender Weise und ist zudem nicht in der Lage, Stufen der Stimulation, Sensationen und Typen der Erinnerung exakt zu bestimmen und registrieren.

Ahanonko

Um die zentrale Bedeutung, Tiefe und sämtliche Stufen der Affekte und mit haptischen sowie ihnen ähnlichen Sinnesempfindungen assoziierten Bedeutungen bei den Anlo-Ewe zu beschreiben, wende ich meine Aufmerksamkeit im folgenden dem *ahanonko* zu.²⁵ Bei den Ewe kommt es zum Händedruck meistens in gesellschaftlichen und familiären Kontexten. Eine seiner besonderen und für eine bestimmte Form der Nennung und Referenz eines Namens zentralen Formen ist unter der Bezeichnung *ahanonko* bekannt. Eine genauere Untersuchung von *ahanonko* zeigt eine einzigartige Form der Konstruktion, Erfahrung und Teilung körperlicher Expressivität, wenngleich ein zufälliger Beobachter ihre Struktur, ihren Klang und die rezitatorischen und gestischen Komponenten kaum zu erkennen vermag. Diese zusammenfassende Beschreibung des Händedrucks im Rahmen einer namentlichen Begrüßung verdeutlicht die verschiedenen angewandten Wege, in denen dieser körperliche Expressivität und ihre integrativen Performance-Absichten enthält und ausstellt. Zusätzlich zu den verschiedenen Stufen und Typen generierter und geteilter Emotionen während der *ahanonko*-Performance ist eines seiner sozialen Ziele, die individuelle Gesundheit zu bestimmen: Normen, die den körperlichen Kontakt und die Expressivität regulieren, unterliegen dabei auch den Einflüssen von Gender, Klasse, Macht sowie dem situativen Kontext.

Ahanonko gehört zu einer besonderen Gruppe von Namensbezeichnungen, die mit genau ausgearbeiteten sprachlichen, gestischen, klanglichen und haptischen Mitteln performativ zur Darstellung gebracht

²⁵ Für eine detaillierte Darstellung linguistischer, psychologischer, sozialer und emotiver Eigenschaften von *ahanonko* vgl. auch Daniel Avorgbedor: »The Psycho-Social Dynamics of Ewe Names: The Case of the *Ahanonko*«, in: *Folklore Forum*, 16 (1983), S. 21–43.

werden. Zusammengefasst gesagt zeigen die Kontexte ihrer Performance die vielfältigen kinästhetischen Merkmale, die von Individuen während des Austauschs von Begrüßungen und mit ihnen verbundener sozialer Konventionen erzeugt und erfahren werden. Eines der bedeutensten Mittel, diesen Austausch zu erreichen, bilden spezifische Formen des Körperkontakts, besonders ein kräftiger Händedruck, der von anderen körperlichen Gesten wie einer formalisierten, aber dennoch kreativen Namensanrufung begleitet wird. Bei den Anlo-Ewe gibt es mehrere Kategorien von persönlichen Namen sowie auch Spitznamen, vom Vater oder Orten abgeleitete Patronyme und Toponyme, Pseudonyme oder Künstlernamen (besonders bei Komponisten), die durch den Wochentag oder besondere Umstände oder Ereignisse während der Geburt, ihre Reihenfolge, das Geschlecht, die soziale Rangordnung usw. bestimmt werden.²⁶ Weitere Namenskategorien wie [a]hamanɲkɔ (wörtlich etwa »unterstellter Name«) implizieren gewöhnlich Beleidigungen und bedrohen daher die individuelle Psyche und das soziale Wohlbefinden.²⁷ Diese Kategorie von Namen wird, besonders wenn eine Person den Chief und seine Gerichtsbarkeit um Unterstützung ersucht, häufig reglementiert. Unmittelbar im Anschluß an die Autorisation einer öffentlichen Ankündigung durch den Chief tritt ein solches Verbot in Kraft.

Der *ahanonɲkɔ*-Name wird normalerweise einem jungen Mann von seinem Großvater oder einer anderen älteren Person zugewiesen. Einige Personen erhalten ihn aber auch erst im weiteren Verlauf des Lebens oder unter Umständen durch einen ihrer Altersgenossen. Hingegen werden Frauen normalerweise nicht mit einem *ahanonɲkɔ* versehen, obgleich gelegentlich auch weibliche Personen einen solchen Namen führen. Diese Gruppe persönlicher Namen ist bekannt für ihre Betonung eines sozialen Kommentars, von Kritik, Lob, Anspielungen, verdeckten Beleidigungen, didaktischen und zusammenfassenden Intentionen – Ei-

²⁶ Zu Namenssystemen weiterer afrikanischer Gesellschaften vgl. z. B. Alexandre Kimenyi: *Kinyarwanda and Kirundi Names. A Semi-linguistic Analysis of Bantu Onomastics*, Lewiston, NY (Mellen) 1989; Thomas Owen Beidelman: »Kaguru Names and Naming«, in: *Journal of Anthropological Research*, 30 (1974), S. 281–293; F. Niyi Akinnaso: »The Socio-linguistic Basis of Yoruba Personal Names«, in: *Anthropological Linguistics*, 22 (1980), S. 275–304; Modupe Oduyoye: *Yoruba Names: Their Structure and their Meanings*, Ibadan (Daystar) 1972.

²⁷ Für sich den Ewe-Namen widmende Texte vgl. François N'Sougan Agblenagnon: *Sociologie des sociétés orales d'Afrique Noire: Les Ewe du Sud-Togo*, Paris u. a. (Mouton), 1969), S. 71–92; Alex Dzameshie: »The Forms, Functions and Social Value of Greetings among the Ewes«, in: Felix K. Ameka/E. Kweku Osam (Hg.): *New Directions in Ghanaian Linguistics*, Accra (Black Mask) 2002; Edward Y. Eglewogbe: »Social and Psychological Aspects of Greeting among the Ewes of West Africa«, in: *Research Review* (Institute of African Studies, University of Ghana), 6 (1990) 2, S. 8–18; Francis Agbodeka (Hg.): *A Handbook of Ewelnd: The Ewe of Southeastern Ghana*, Accra (Woeli) 2005.

	Nominalphrase	Elaboration	Kurzübersetzung	Allgemeine Bedeutung	Soziale/moralische Werte
SOZIALE KRITIK; SARKASMUS; UNAUFRICHTIG- KEIT	1. *Dze-kaŋ- nagbloe, 2. Poda geče wo, 3. Xedzro fo nu,	rutsu mesina ahama o ebe yedzra molakpatwo do h5 nye ko kpoe dūu	Sei mütig und direkt: Ein echter Mann ver- steckt sich nicht, tratscht nicht und macht keine Anspielungen. Zuviel Talkum-Puder, um ein eigentlich abstoßendes Gesicht zu maskieren. Ein gewöhnlicher Vo- gel spricht, doch der Adler betrachtet ihn mit Zurückhaltung. Nicht zu zerbrechende Festungsmauer. Köni- ge versuchten es, doch ihre eisernen Werk- zeuge verbrannten.	Es ist wichtig, in sozial akzeptier- ter Weise aufzuwachen, was die Demonstration von Mut, Stärke und Aufrichtigkeit einschließt. Du bist sehr hässlich, und so ist es völlig in Ordnung, wenn Du mein Liebes/Eheversprechen aus- schlägst. Einige Leute bedürfen neuer Erfindungen, die ihr natür- liches Aussehen verschleiern. Eine Person niedrigeren sozialen Standes soll ihren Platz einneh- men, anstatt solche höheren Ranges wahllos nachzunehmen Ich bin wahrlich eine mächtige Person, und niemand wird mich leicht überwinden.	Tratsch und versteckte Herabset- zung erzeugen kein gesundes Wesen und tragen nicht zum Wohl der Gesellschaft bei. Deine erste Entscheidung oder Wahl ist nicht notwendig die beste. Eine zurückgewiesene Per- son könnte sich dennoch als Dein bester Partner erweisen. Es gibt Zeit und Raum für alles, aber es zählt sich aus, bescheiden zu sein. Alle Menschen mögen gelegent- lich gleich sein. Zu anderen Zeiten gibt es besondere und unbesiegbare Personen, die man besser in Ruhe lässt. Sei in guten und schlechten Zeiten vorbereitet, und Du wirst niemals Mangel leiden. Harte Arbeit, gute Planung und zu sparen sind nachahmungswürdige Werte.
EIGENLOB/ MACHT/STÄRKE	Agbogli-mate,	Fiawo tem zuwo le bɔbɔm	Die Hochzeit eines Kindes aus reicher Familie verursacht keinen Tratsch. Knochenröhre Frau, die nicht ausgelacht werden kann. Du kannst Deine mägere Schwiegermutter nicht belaedigen.	Finanzielle Rücklagen erlauben die Gestaltung wichtiger Ereig- nisse in einer Form, die keinen Anlass für Tratsch gibt. Deine abnehmende und dürr aus- sehende Schwiegermutter ist den- noch die Mutter/Deiner geliebten Ehefrau. Du kannst nicht über sie lachen, weil man erwartet, dass Du Dich um sie kümmerst.	Schwiegereiern müssen geachtet und anerkannt werden. Ein harmo- nisches Verhältnis zum Familien- verband und an es geknüpfte sozi- ale Erwartungen sind für eine gute eheliche Beziehung relevant.
DIDAKTISCH	1.Hotowowi, 2. Aglaŋ-mako,	Medzea 'hia nufu nɔa eŋu o AmelExo meɔia ku woko na o	Ein Kind, das den Tod fürchtet, hätte nicht in diese Welt gelangen dürfen. Wer Angst vor dem Tod hat, bleibe im Mutterleib.	Der Tod ist unvermeidlich und muss daher mütig als Teil unseres Lebens akzeptiert werden.	
PHILOSOPHISCH MAGISCH- RELIGIÖS	**Vɔisiku, * ** Dieye beiden Namen gehören einer einzigsten Person	mega dz o, vi si ke si ku la, netsi dadawo dome			

Tabelle 1

Umfang der von *ahanɔŋk*] erfassten Themen und Gegenstände

genschaften, die auch für das Lied und die Tradition des Preisgesangs in Afrika charakteristisch sind.²⁸ Die nebenstehende Typologie (vgl. Tabelle 1) fasst den Umfang der von *ahanonko* erfassten Themen und Gegenstände zusammen.

Ahanonko teilt eine Reihe von Eigenschaften, besonders verbale Formeln und den abschließenden Händedruck, mit kurzen und ausgedehnteren Begrüßungsritualen der Anlo-Ewe. Begrüßungen gehören einer Gruppe von Performance-Ereignissen an, die sowohl körperliche als auch nicht-körperliche Ausdrucksformen umfassen, so dass *Ahanonko* genreübergreifend mehrere Eigenschaften anderer Performance-Genres vereinigt. Wie durch die Nomenklatur angedeutet, kennzeichnet *ahanonko* mit dem gemeinsamen Genuß von Alkohol (besonders von *akpeteshie* bzw. *k[ll]*, einer lokal produzierten Gin-Sorte) einen der hauptsächlichen Kontexte, in denen es zur Ausführung gelangt. Unter dem Einfluss des Alkohols kommt es zu intensiven sozialen Interaktionen einschließlich verbaler Auseinandersetzungen. Die Beteiligten benutzen häufig *ahanonko*-Namen, um Spott, Ermahnungen und Ratschläge zu kommunizieren oder um an die gemeinsame Vergangenheit und kollektive Erinnerung zu appellieren. Da die Anlo-Ewe den Körperkontakt als eine bevorzugte Form zur Befestigung und Befragung zwischenmenschlicher Beziehungen betrachten, avanciert *ahanonko* in diesem Zusammenhang zu einem willkommenen und zudem besonders affektgeladenen Medium der Stärkung gesellschaftlicher und persönlicher Ambitionen. Die folgende Tabelle fasst die kinästhetischen und intermodalen Eigenschaften von *ahanonko* zusammen:

Tabelle 2 Kinästhetische und intermodale Eigenschaften von *Ahanonko*

INTER-GENERISCH/ KATEGORIEN-ÜBERBGRIFEND	Gemeinsame strukturierende (Eröffnung/Schluß, Call/Response) oder paramusikalische Eigenschaften wie bei Trankopfern, dem Erzählen von Geschichten, Ansagen und formellen Begrüßungen
--	---

²⁸ Vgl. Kai Kresse: »Izibongo. The Political Art of Praising. Poetical Socio-Regulative Discourse in Zulu Society«, in: *Journal of African Cultural Studies*, 11 (1998) 2, S. 171–196; Trevor Cope (Hg.): *Izibongo. Zulu Praise-Poems collected by James Stuart*, London (Clarendon) 1968; Samuel Babalola: *The Content and Form of Yoruba Ijala*, London (Oxford University Press) 1966; Thomas Hale: *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*, Bloomington (Indiana University Press) 1998; Daniel K. Avorgbedor: »Public Enemy, Or, Sensing Censorship: Musical Performance and Semiotic Disobedience: Popular Music Censorship in Africa (2006) in Perspective«, in: *Research in African Literatures*, 40 (2009), S. 220–235.

KLANG	a. verbale Rezitation b. plosiver Klang des Handschlags c. den Händedruck beschließendes Fingerschnappen.
HAPTİK UND KÖRPERLICHER KONTAKT	Die Hand wird angespannt und geschüttelt; erhöht die intime Nähe, Körperwärme und kinetische Energie, erweckt Emotionen und Erinnerungen, bewertet die individuelle physische und soziale Gesundheit
GESTEN UND PROXIMITÄT	Eine Auswahl von Gesichtsausdrücken, Körperhaltungen, Kopfbewegungen; Lächeln, Zorn, Gesten interpretieren und bestätigen den verbal rezipierten Namensinhalt; enger Kontakt, gleichzeitige Aktion
POETISCH-PROSODISCHES	Eigenklang, Assonanz, parallele Konstruktion, Alliteration, Indirektion, Sprichworte, Sarkasmus, Spott, sozialer Kommentar usw. (auch tonsprachlich vermittelt)
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE EIGENSCHAFTEN	Erweiterung paramusikalischer Eigenschaften durch musikalische Realisierung auf Trommeln (Namen auf Musikinstrumenten gespielt). Erhöhter Sprechrhythmus mit tonalen Inflektionen. Call-and-Response-Schema sowie weitere strukturierende Formen
RAUM FÜR IMPROVISATION	Ermöglicht die Elaboration von Text und Gestik, um Bedeutung und Affektivität hinzuzufügen, erfordert kulturell-soziales Wissen und Kompetenzen.
SOZIALE UND INTER-PERSONALE KULTURELLE KOMPETENZEN	Interaktive, simultane Aktion und multiple Signale und Kommunikationskanäle ermöglichen intensiven interpersonalen sozialen Austausch, einschließlich des (Mit)teilens von Geschichten und Gebräuchen, sozialen Erwartungen; didaktisch.
ANDERE SIGNIFIKANTE VARIABLEN	Ort, Gelegenheit (Zufallsbegegnung, Krise oder häuslicher Besuch), Qualität bereits bestehender persönlicher Beziehungen, Geschichte, unmittelbarer Kontext.

Eine *ahanonkɔ*-Begrüßung findet anlässlich von zufälligen Begegnungen auf Dorfstraßen, im Kontext des mit allgemeiner Kommensalität assoziierten Alkoholgenusses, bei Begräbnisfeierlichkeiten, formellen Vermittlungs- und Schlichtungsverhandlungen, zeremoniellen Zusammenkünften und in allgemein kritischen Momenten statt. In einigen besonderen Situationen, in denen einzelne Familienmitglieder von ihren Ältesten anerkannt und gewürdigt werden, ist häufig *ahanonkɔ* ein Medium, durch das diese Gefühle und Werte kommuniziert werden. Die Performance ereignet sich in unmittelbarer Umgebung – d. h. in engen und intimen persönlichen und physischen Räumen, was direkte körperliche Kontakte und Empfindungen erleichtert. Verschiedene Nebenmerkmale dieser Proximität wie eine intime Entfernung, der Augenkontakt, non-verbale bzw. parasprachliche Kommunikation und Haptik²⁹ bilden integrale Bestandteile der Namens-Performance. In all diesen performativen Interaktionen bilden der kulturell geprägte Körper und Geist die Grundpfeiler, aus denen sensorische und haptische Charakteristika der *ahanonkɔ*-Performance hervorgehen und um die herum sie simultan dazu verarbeitet werden. Diese Gleichzeitigkeit ist, wie noch gezeigt werden soll, auch für ein Verständnis des bereits eingeführten Paradigmas der »Einheit des Körpergefühls« von Bedeutung.

So erfordert der abschließende Händedruck zum Beispiel eine geringe und intime Entfernung zwischen den beteiligten Akteuren. Diese Nähe schlägt automatisch in eine heikle und bedrohliche Situation um: Die Einnahme einer Position von Angesicht zu Angesicht erzeugt Wachsamkeit, Nervosität und provoziert Erinnerungen und Unsicherheit. Vor allem fordert ein enges Umfeld im Kontext eines freundlichen Austausches, der Begrüßung, Namensnennung und des Händedrucks, das soziale Verhalten der beteiligten Akteure sowie ihre Aufrichtigkeit und Gutwilligkeit heraus. Die kurze Distanz ermutigt außerdem dazu, rasch zu handeln, was die Funktion chronemischer Aspekte im übergreifenden Kontext von Proximität, Stimmlichkeit, Haptik, Augenkontakt und Bewegung unterstreicht. Der Zeitfaktor ist von Bedeutung, weil eine ausgedehnte Verzögerung in der Antwort auf den ersten Anruf als Teilnahmslosigkeit, Gleichgültigkeit oder Indiz eines schlechten Gewissens und vor allem körperlicher Schwäche und Krankheit ausgelegt werden kann. Letzte-

²⁹ Vgl. Ray L. Birwhistell: *Kinesics in Context*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1970; Edward T. Hall: *The Silent Language*, Garden City, NY (Doubleday) 1959; ders.: *The Hidden Dimension*, New York (Anchor/Doubleday) 1966; ders.: »Proxemics«, in: *Current Anthropology*, 9 (1968), S. 83–108; George L. Trager: »The Typology of Paralanguage«, in: *Anthropological Linguistics*, 3 (1961), S. 17–21; Paul Ekman/Wallace Friesen: *Unmasking the Face. A Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues*, Englewood Cliffs, NJ (Prentice-Hall) 1975.

res wird üblicherweise durch eine der optionalen verbalen Addenda der Namensperformanz verhandelt: *ηutsuwo-ηutsu* (wörtlich etwa »Ein Mann für Männer«, als Gegensatz zu weich, schwach, weibisch usw.). Die rasche Geschwindigkeit der verbalen Rezitation verdeutlicht den allgemeinen Bezugsrahmen der Dringlichkeit in Beziehung zu chronemischen Aspekten: »Handle schnell und wie ein Mann«. Der im folgenden skizzierte Ablauf verdeutlicht mit besonderer Betonung der körperlichen Empfindsamkeit und Weiterleitung die (sensuelle) Richtung der linearen und vertikalen Dimensionen der Performance:

- Erste Begegnung: Der Freund führt die Nominalphrase an.
Begleitende Gesten, Gefühle und Empfindungen: aufeinander zugehen (ambulant), Verringerung der gegenseitigen Distanz (chronemisch)
- Erste Erregung beim gegenseitigen Erkennen, verbunden mit Aufregung, Nervosität sowie ggf. weiteren, nicht festgelegten Emotionen.
- Direkter Blick- und Augenkontakt, Spannen der Kopf- und Halsmuskeln gleichzeitig und in Übereinstimmung mit dem bestätigenden Nicken.
- Sympathetische Reflexe und reziproke Gesten, um ein Gefühl der Beteiligung, Freundschaft und guter Gesundheit zu vermitteln sowie den Besitz des Namens einschließlich der Affirmation seines semantischen Gehalts und der verbalen Elaboration zu bestätigen.³⁰
Der Träger des Namens setzt den Vorgang fort, indem er einen affirmativen Zusatz zu dessen verbaler Elaboration hinzufügt.

Der dumpfe Aufschlag, die hohe Dezibel-Zahl des plosiven Handschlags (ähnlich wie wenn man einander so laut und kräftig wie möglich auf die Handfläche schlägt) und das gleichzeitige Schütteln der in Kontakt befindlichen Arme und Hände generiert zusätzliche Reibung und kinetische Energie. Die verschiedenen Stufen und Formen der Emotionen und körperlichen Reize werden auf diese Weise intensiviert. Der Hand-zu-Hand-Griff wird, wie in Blutgefäßen und Muskelflexionen der Arme und auch an Hals, Kopf und im Augenkontakt beobachtet werden kann, befestigt und zugezogen. Der haptische Teil wird durch ein letztes und laut vernehmbares gleichzeitiges Schnippen der Mittelfinger beider beteiligter Personen beschlossen.

³⁰ Für mögliche Themen vgl. die voranstehende Tabelle 2.

Der erste plosive Aufschlag und das abschließende Schnippen der Finger repräsentieren zwei spezifisch-klangliche Manifestationen, die dialogisch den körperlichen Kontakt bekräftigen. Das Zusammenwirken des hohen Volumens und der Tonhöhe des Händedrucks (sowohl für den Aufschlag als auch für das Schnippen), des Schüttelns und der Betätigung der Hand- und Armmuskeln, des aufeinander gerichteten Blicks, einer dem Call-and-Response-Prinzip folgenden geteilten Rezitation des Namens sowie sympathetischer Reflexe und gemeinsamer Erinnerung versetzen den Körper in einen kathartischen Zustand. Die semantischen (konnotativen und denotativen) und die poetisch-prosodischen (Assonanz, Eigenklang, Verdopplung und Bildhaftigkeit) Bestandteile des Namens und die auf ihn gerichteten sozialen Erwartungen tragen signifikant zum übergreifenden Respektsgehalt, der Bedeutung und dem Affekt der *ahanɔŋkɔ*-Performance bei. Der Kontext des Trinkens erzeugt eine zusätzliche Stimulation, während ein unmittelbar gesellschaftlicher Rahmen (bei einem Begräbnis oder einer anderen formellen Zusammenkunft einer Gruppe) als eine zusätzliche Quelle der Motivation und körperlicher Energie betrachtet werden kann.

Reiseberichte aus verschiedenen Regionen des afrikanischen Kontinents dokumentieren den Einsatz von Händedruck und Fingerschnippen während eines Begrüßungsvorgangs. Die Anlo-Ewe-Fallstudie demonstrierte jedoch noch spezifischere Charakteristika und Praktiken, die körperlich-kinetische Elemente betonen und sie in klangliche, taktile, soziale und individuell geprägte Räume einbinden. Die Wahrnehmung der »Einheit des Körpergefühls« wird gleichzeitig durch die innere und äußere Erkundung des Körpers und – wie gesehen – in der Verortung, der Produktion, dem Gefühl und der Expression des zusammenfassenden Händedrucks aufrechterhalten. Mentale Elemente, Erinnerung, Sensibilität, soziokulturelles Wissen und Fertigkeiten, sind gleichzeitig und gemeinsam daran beteiligt, den weitreichenden Affektgehalt dieser körperlichen Begegnung und Teilhabe zu registrieren: *Ahanɔŋkɔ*.

Die unterschiedliche Terminologie (Ruf, Nennung, Aussprache, Rezitation), die in Relation zu dem System der Namensgebung in Afrika Verwendung findet, tendiert allerdings dazu, ihren Status als performatives Ereignis im ganzen zu verdecken, selbst wo ihre ästhetischen, symbolischen und allgemeinen kulturellen Eigenschaften in Betracht gezogen werden. Künftige Forschungen sollten daher auf das komparative Studium afrikanischer Namen in enger Verbindung zu anderen Genres konzentrieren, um so ein größeres interdisziplinäres, intermodales und holistisches Verständnis körperlicher und nicht-körperlicher Expressivität in afrikanischen Performances zu erlangen. Mentale Struk-

turen sind niemals unabhängig vom Körper: Soziale Überlieferung und kollektive Erinnerung sind ein Teil jener geistigen Ressourcen, in denen der Körper aufgebaut, aufrechterhalten und zur Anwendung gebracht wird. John Blacking bemerkte daher zurecht, dass

when the mind is artificially separated from the body, or thought is separated from the feelings and movements of the body that generate it, both parts suffer. Cultures are extensions and adaptations of feelings, and especially of fellow-feelings, that are universal to the species, and if the biological base of behaviour is ignored or misrepresented, laws of nature must inevitable override man's attempts to escape them.³¹

Wie anhand des Anlo-Ewe-*ahanonkɔ* gezeigt wurde, sind Berührung oder Körperkontakt grundlegende Kennzeichen einer solchen performativ-sozialen Transaktion. Eine veränderte Konzeption der Berührung (einschließlich methodischer Implikationen) ist daher nötig, um – wie die folgende Beobachtung deutlich nahelegt – ihre Multidimensionalität, Intermodalität und nicht-körperlichen Ressourcen zu verstehen:

Touch being a manifold of sensations, »feeling« involves not only perception by touch [...] but also perception of our whole bodily state, involving interoception and »somatic sensations«. This term is more specific than Armstrong's »bodily-sense-impressions«, groupings of kinaesthesia.³²

Patersons Sensibilitäten beziehen, besonders im Hinblick auf die Relation von Subjektivität und Objektivität im Rahmen eines phänomenologischen Ansatzes, auch methodologische Probleme mit ein:

Touch as both active movement and passive receptivity, its dual aspect, remains a constituent of the kinaesthetic background of bodily intentionality, and potentially poses questions concerning the quasi-objectivity of measurable touch and its simultaneously subjectively felt qualities.³³

Um ein sensibleres und somit auch plausibleres Instrument für die Untersuchung körperlicher und nicht-körperlicher Expressivität zu gewinnen, muss Patersons Position in einem größeren phänomenologischen Diskurs verortet werden, wie zum Beispiel:

If by »subjective« we mean what is accessible only to reflective introspection, then phenomenology is certainly not completely subjective. For its descriptions deal not only with the subject's side of experience, with his acts and dispositions which can become thematic only in a reflective return upon himself, confront him as the objects of his experience and which do not require any

³¹ John Blacking: »Toward an Anthropology of the Body«, in: ders. (Hg.): *Anthropology of the Body*, London (Academic Press) 1977, S. 17.

³² Paterson: *Senses* (Anm. 7), S. 34.

³³ Ebd., S. 30.

reflective turn. Thus colors, melodies, and specifically those »forces« which we experience in our own lived body appear, as it were, in front of us.³⁴

Es ist offensichtlich, dass wir unsere Annahmen über Empfindungen, Körper und Geist im Kontext methodologischer und allgemein-epistemologischer Debatten über Kinästhesie und körperliche Expressivität revidieren müssen. Weitere Entwicklungen der virtuellen Modellierung von Gesten sind zum besseren – allgemeinen, kulturellen sowie ästhetischen – Verständnis der Kinästhesie des Körperlichen und Nicht-Körperlichen ebenso unentbehrlich wie psychologische Versuche oder die genaue Triangulierung von Objektivität und Subjektivität in der gegenwärtigen Phänomenologie bzw. differenzierten ethnologischen Narrativen. Physischer Kontakt, Vibration, Lautstärke und Resonanz können nicht losgelöst vom Körperlichen und Somatischen existieren. Verbaler Ausdruck, Tanz, Gesten sowie vokale und instrumentale Musik bestätigen direkt und indirekt den menschlichen Körper (und Geist) als primäre Quelle ihrer Erregung und Expressivitäten. Individuelle Körper und Körperensembles sind daher bedeutende Quellen des Kulturellen und der Performance, deren expressive und affektive Eigenschaften verarbeitet werden, um soziale Integrität sowohl zu hinterfragen wie auch gleichzeitig zu bewahren. Das Anlo-Ewe-*ahanonko* demonstriert zudem, dass musikalische und nicht-musikalische Klänge gemeinsam mit Gesten, Emotionen und Vorstellungen des resonierenden Körpers produziert und erfahren werden. Die allgemeine Vorstellung von »Musik« wird damit sowohl herausgefordert als auch erweitert.

Trotz deutlicher Fortschritte in der Theoretisierung und Einschätzung des Körpers in verschiedenen Performance-Kontexten bleiben somatische und mentale Strukturen sowie ihre äußerlichen und immanenten Einflüsse auf körperliche Expressivität ein herausforderndes Forschungsgebiet. Die zunehmende, verschiedenen Zwecken dienende Feier und Zurschaustellung des schwarzen Körpers in globalen Räumen legt zugleich nahe, dass dieser sich im Kontext der kolonialen Geschichte und ihrer Unterdrückung und Stereotypen neu herstellt und bestimmt. Die kreativen und konstruktiven Reaktionen afrikanischer Gesellschaften erlauben es expressiven Körperfunktionen, sowohl aktuellen künstlerischen, politischen, kulturellen und religiösen Zielen zu dienen als auch neue Bedeutungen und Performance-Konventionen zu generieren. »Mehr als Tanzen«: Mit dieser kurzen, aber den Gegenstand angemessen zusammenfassenden Formel möchte ich diesen Aufsatz

³⁴ Herbert Spielberg: »The Essentials of the Method«, in: ders.: *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*, The Hague (Martinus Nijhoff) ²1976, S. 667.

daher beschließen: Sie erlaubt es dem afrikanischen Körper, erneut in den Dialog mit seinen diasporischen Verbreitungen zu treten, die im Kontext des Anlo-Ewe-Beispiels zugleich besser verstanden werden können: »Because gospel music is inextricably linked to black bodies and black culture in the United States, it necessarily registers as a signifier of ›authentic‹ blackness.«³⁵

Aus dem Englischen von Tobias Robert Klein

³⁵ E. Patrick Johnson: »Performing Blackness Down Under: Gospel Music in Australia«, in: Harry J. Elam Jr./Kennell Jackson (Hg.): *Black Cultural Traffic: Crossroads in Global Performance and Popular Culture*, Bloomington (Indiana University Press) 2005, S. 61.

Sprache des Ausdrucks und Ausdruck vor der Sprache

Ausdrucksbewegung und Vergegenständlichung

JENS LOENHOFF

1. Einleitung

Vor dem Hintergrund historischer wie aktueller Theoriebildung in den Sozial- und Kulturwissenschaften ist die Kategorie ›Ausdruck‹ ebenso fundamental wie obskur. Der Ausdrucksbegriff ist ausgesprochen vieldeutig, die Verwendung des Terminus in den jeweiligen Theoriesprachen uneinheitlich und seine theoriestrategische Platzierung durch die je verschiedenen Erkenntnisinteressen überaus heterogen bestimmt. Die erneute Konjunktur des Ausdrucksdiskurses dürfte sich indessen nicht nur einem breiten Interesse an der Materialität der Kommunikation verdanken, sondern auch der zunehmenden Skepsis gegenüber kognitivistisch verkürzten Konzepten des Geistes, die den aktuellen Lektüren Heideggers, Wittgensteins, Merleau-Pontys u. a. im praxeologischen Lager erwachsen. Die fundamentale Bedeutung, die dem Ausdrucksbegriff innerhalb einer anticartesianischen und repräsentationskritischen Sozialwissenschaft zukommt – von Wundt und Bühler über den amerikanischen Pragmatismus bis zur philosophischen Anthropologie Plessners und Gehlens – hat einerseits mit der Einsicht zu tun, dass Sinnstiftung an Verkörperung gebunden ist, andererseits aber auch mit dem Umstand, dass die Fähigkeit des Menschen, durch seine Expressivität wahrnehmbare Unterschiede zu produzieren, die Grundlagen der Handlungskoordination schlechthin betrifft.

Ich werde zunächst kurz begründen, warum der Ausdrucksbegriff für die sozial- und insbesondere kommunikationswissenschaftliche Theoriebildung so grundlegend ist. Voraussetzung der Freilegung dieser Fundamente ist allerdings die Verabschiedung cartesianischer Positionen innerhalb des Ausdrucksdiskurses sowie die Einsicht in den performativen Charakter des Ausdrucks als situierte Ausdrucksbewegung. Von dort ergeben sich dann entsprechende Einsichten in den Zusammenhang von praktisch vollzogenen Ausdrucksbewegungen und ihren Vergegenständlichungen, an denen sich dieser Vollzug orientiert. Vor diesem Hintergrund sollte einsichtig werden, dass man das die

Geistes- und Sozialwissenschaften von je her beschäftigende Verhältnis von Performanz und Objektivierung schließlich auch an Ausdrucksphänomenen rekonstruieren kann.

2. Zur Kritik cartesianischer Ausdruckstheorien

Spätestens mit Husserls phänomenologischer Vision von den inneren Akten, die sich dadurch erfüllen, dass sie sich an gegenüber diesen Akten semiotisch indifferente Ausdrücke heften, hatte sich die Bedeutungstheorie einen Dualismus eingehandelt, der die Ausdrucksanalyse vor nichtauflösbare Aporien stellt. In seinen bedeutungstheoretischen Überlegungen, vor allem in den *Logischen Untersuchungen*¹, hatte Husserl reale Kommunikation bzw. Prozesse der Kundgabe und Kundnahme für die Konstitution von Bedeutung als irrelevant ausgeschlossen und damit das praktische Verhalten der Kommunikationspartner als für die Bedeutungskonstitution unwesentlich angesehen. Sinnkonstitution ist nicht an praktische Intersubjektivität, sondern allein an die reflexiven Leistungen des Bewusstseins gebunden.² Doch zieht das Credo eines solchen im Kern schon von Locke formulierten Intentionalismus, dass sich ein symbolischer Ausdruck stets auf ein zeitlich vorausliegendes Meinen oder Intendieren stützt, zwangsläufig das Problem der Verdopplung von inneren und äußeren Akten nach sich: Denn wenn dem inneren Akt der äußere Ausdruck folgt, wird das Explanandum, nämlich die Fähigkeit des Ausdrückens, in ein Innenleben zurückprojiziert, um schließlich dort, wo eigentlich ein logisch unabhängiges Explanans stehen müsste, lediglich die Verdopplung als Explanans anzubieten.³ Übersehen wird in dieser Perspektive nicht nur die pragmatische, also in der konkreten Handlungskoordination vollzogene und stets auf diese zurückweisende Konstitution von Bedeutung, sondern auch das materiale Apriori allen Sinns in Form seiner unhintergehbaren Bindung an das, was schon Humboldt Formen der »Artikulation« genannt hat, die stets auf die leiblich verankerten Wahrnehmungsmöglichkeiten humaner Akteure

¹ Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, Halle (Niemeyer) ²1921, Bd. 2/2: *Elemente einer phänomenologischen Aufklärung der Erkenntnis*.

² Vgl. dazu auch die Kritik an Husserls Idee der Vorausdrücklichkeit der Bedeutungskonstitution in Jacques Derrida: *La voix et le phénomène*, Paris (Presses Universitaires de France) 1967.

³ Vgl. Hans Julius Schneider: »Konstitutive Regeln und Normativität«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 51 (2003), S. 81–97, hier S. 81. Gilbert Ryle hat in *The Concept of Mind*, London (Hutchinson) 1949, der damit verbundenen *petitio principii* ein ganzes Kapitel gewidmet.

zugeschnitten sein muss. Wo diese Realisierungsbedingungen nicht, noch nicht oder nicht mehr vorliegen, können weder Ausdrucksgestalten hervorgebracht werden noch Kommunikationsereignisse stattfinden. Vor allem aber ist die Auffassung, körperliche Expressivität bringe Erlebnisqualitäten oder gemeinten Sinn als kompakte und fassbare Größe zum Ausdruck, selbst schon eine reflexive Abstraktion und das Ergebnis einer extrakommunikativen, d. h. aus dem interaktionalen Kontext herausgelösten Betrachtung. Es ist dies das suggestive Bild des Ausdrucks als einer Oberfläche, hinter oder unter der sich das Wesentliche, nämlich die Innensphäre verbirgt.⁴ So wird die Ausdrucksgestalt zu einer Projektionsfläche für semantisch breit gestreute Hinweise, von denen die Akteure je nach Kontext vollkommen unterschiedlichen Gebrauch machen können. Doch ist im performativen Vollzug – mit Heidegger gesprochen: im Modus des Zuhandenen⁵ – diese Differenz zunächst überhaupt nicht aufweisbar; sie bleibt implizit, vorreflexiv und insofern nicht bewusstseinspflichtig. Bereits Plessner und Buytendijk haben in einer ausdrucks-theoretischen Studie⁶ nicht nur die Performanz der Ausdrucksgestalten betont, sondern auf die damit verbundene Indexikalität ihrer Bedeutung hingewiesen: »Nur in der künstlich objektivierenden Haltung des Wissenschaftlers oder (in gewissen Stadien seiner Arbeit) des bildenden Künstlers werden die Bilder des lebendigen, umweltbezogenen, mit der Umgebung im spielenden Hin und Her begriffenen Leibes zu bildhaften Körperauschnitten.«⁷ Es ist nicht zuletzt dieser Umstand, mit dem die eigentümliche Doppeldeutigkeit der Ausdruckskategorie zusammenhängt, einerseits als willkürlich oder unwillkürlich behandelt, andererseits der Innen- oder Außensphäre zugeschrieben zu werden.

Das mit diesem Dualismus zusammenhängende Repräsentationsproblem suchen anticartesianische Handlungs- und Sozialtheorien dadurch zu überwinden, dass sie den Körper, sein Sinnesvermögen, seine Expressivität und seine Bewegungen als Fundament von Handlungsorientierungen ausweisen und als jeder expliziten Repräsentationsbeziehung immer schon vorausliegend betrachten. Dieser Problemhorizont bleibt

⁴ Clemens Knobloch: »Oberfläche: metapragmatisch – zum Erwerb modalisierender Sprachzeichen«, in: Angelika Linke/Helmuth Feilke (Hg.): *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*, Tübingen (Niemeyer) 2009, S. 255–284, hier S. 255.

⁵ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen (Niemeyer) ¹⁶1986, §§ 15–18.

⁶ Helmuth Plessner/Frederik J. J. Buytendijk: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs* (1925), in: Plessner: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Günther Dux/Odo Marquart/Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1980 ff., Bd. 7, S. 67–130.

⁷ Ebd., S. 112.

auch für die anschließenden ausdrucks-theoretischen Debatten nicht ohne Folgen. Mindestens nämlich bis zu Wundts Erlebnispsychologie war die Vorstellung maßgeblich, die als »Kundgabe« bezeichneten kommunikativen Äußerungen seien stets einer korrelierenden Innendynamik zugeordnet. Erst mit Plessners und Buytendijks Arbeit deutet sich eine Wende zu einer verhaltensorientierten Analyse der Ausdrucksbewegungen an, die eine einseitig erlebnisorientierte Perspektive zu überwinden versucht. Die für die Untersuchung grundlegende »Verhaltenssphäre«, in deren Kontext die Autoren die Hervorbringung und Wahrnehmung menschlicher Ausdrucksgestalten verorten, bestimmen sie als »Sphäre gegenseitig aufeinander bezogener, subjekt-objektiv, bildhaft-sinnhaft, psychophysisch indifferenter Gestaltcharaktere, in denen das Benehmen sich abspielt.«⁸ Begreift man nämlich Ausdrucksformen als Bewegungsgestalten und damit als Verhaltensweisen, in denen sich das Verhältnis eines Organismus zu seiner Umwelt artikuliert, rückt die Frage nach dem ›Psychischen‹ gewissermaßen ins zweite Glied, sie ist hinsichtlich der Verständlichkeit des mimischen Ausdrucks des Kommunikationspartners weitgehend entbehrlich: »Es genügt der Form- bzw. Gestaltcharakter des Sichverhaltens der Leiber.«⁹ Die Frage nach der angemessenen Zuschreibung von Affektlagen und inneren Handlungen

erfüllt sich im Rahmen der jeweiligen *Situation* an der Betrachtung der Gestaltcharaktere des Verhaltens. Scham, Reue, Eifersucht, Zorn usw. sind hier für Kundgeben und Kundnehmen im Miteinander, im Verhältnis zur Mitwelt intersubjektive Seinsweisen, deren Identifikation erst aus der Entwicklung der Situation einigermaßen gelingt. [...] Jeder weiß aus Erfahrung, wie unsicher die Deutung bleibt, wenn sie nur das Ausdrucksbild zur Verfügung hat. [...] Sie ergibt sich eben erst aus der Situation und ihrem zweckhaft, zielmäßig oder in welchen Intentionen immer begründeten Sinn.¹⁰

So hängt die Bedeutung von Ausdrucksgestalten nicht davon ab, ob und was ihnen in der Innensphäre der Beteiligten entspricht, sondern davon, welche Effekte und Funktionen ihnen im Kontext wechselseitiger Verhaltensabstimmung zukommen. Solche interaktionsrelevanten Dimensionen leibkörperlicher Präsenz bezeichnen Plessner und Buytendijk als »Haltungen«:

Aus *Haltungen*, Verhaltungen besteht das intersubjektive Miteinander, und dem Verständnisdrang ist genüge geschehen, wenn in diese sich abwechselnden Haltungen Zusammenhang kommt und die Einheit der Situation zwischen dem betrachteten Leib und seiner Umgebung [...] im Fortgang des Ganzen

⁸ Ebd., S. 125.

⁹ Ebd., S. 123.

¹⁰ Ebd., S. 125 f.

gewahrt bleibt. [...] Wenn man sagt: ich sehe ihm an, dass er sich schämt, dass er bereit, wütend ist, sich grämt, so heißt das nicht, dass mir das Sein und die Weise seines Scham-, Reue-, Zorn-, Gramerlebens gegeben ist, sondern nur, dass die spielenden Formen seines Verhaltens gegeben sind, die in Bezug zur Umgebung eine bestimmte Haltung festlegen.¹¹

Die im Zusammenhang einer erlebnisorientierten Ausdrucksforschung entwickelten Analogie- und Einfühlungstheorien, die die Bedingung der Möglichkeit direkter Teilhabe an der Innenwelt eines alter ego ausbuchstabieren wollen, waren demgegenüber gerade nicht von der Analyse eines wechselseitig aufeinander bezogenen Bewegungsverhaltens ausgegangen, sondern von bereits aus dem Interaktionsprozess und -kontext isolierten und extrakommunikativ fixierten Ausdrucksphänomenen. Dabei geht es Plessner und Buytendijk nicht darum, in streng behavioristischer Manier die Existenz innerer Regungen für abwegig oder vollständig irrelevant zu erklären, sondern vielmehr darum, deren Status für die situativ zu beobachtenden Haltungen zu klären. Insofern Gestalten leiblichen Verhaltens den (sich darin allerdings nicht restlos erschöpfenden) »Sinn der mimischen ›Kundgabe‹« bestimmen, werden schließlich zwei Schichten des Verstehens voneinander unterschieden. Ein eher ›oberflächliches‹ bzw. ›natürliches‹ Verstehen, das »sich mit der Identifizierung der für das Miteinander sinnbedingenden Gestaltcharaktere begnügt«¹², sowie ein in diesem fundiertes »psychologisches Verstehen«, das Motive, Gründe oder Ursachen zu erfassen versucht und daher »streng von dem natürlichen, oberflächlichen Verstehen zu trennen [ist], das seine Grundlage bildet.«¹³

Aus einer ganz anderen Perspektive und dennoch mit vergleichbaren Ergebnissen hat Bühler¹⁴ das Ausdrucksgeschehen analysiert. In seinem kybernetisch angelegten Verständnis des Kommunikationsprozesses¹⁵ kommt er zu einer völligen Neuinterpretation des Ausdrucksproblems: Die elementaren Einheiten des Psychischen sind nicht mehr Bewusstseinstatsachen, Vorstellungen, Erlebnisse und die ihnen korrespondierenden physiologischen Korrelate, wie sie vor allem in der von Wundt begründeten Psychophysik maßgeblich waren, sondern sprecher- und

¹¹ Ebd., S. 123.

¹² Ebd., S. 124.

¹³ Ebd.

¹⁴ Karl Bühler: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena (Fischer) 1933.

¹⁵ Bühler ordnet diesen beiden Deutungsstrategien zwei Effekte zu, die er als »Wirkungsbündigkeit« und als »Sinnbündigkeit« bezeichnet. Siehe dazu auch Jens Loenhoff: »Überlegungen zum Begriff der Suggestion. Ein Beitrag zum Verhältnis von Kommunikation und Bewußtsein«, in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 23 (2000) 1/2, S. 55–67.

hörerseitige Signalprozesse, in denen der cartesianische Dualismus von Sinn und neuronalem Prozess immer schon semiotisch verklammert ist.¹⁶ Schließlich wendet sich Bühler nicht nur kritisch gegen jede Metaphysik des Ausdrucks, sondern gegen die sensualistische und monologisch konzipierte Erlebnisanalyse Wundts, dessen psychophysischer Parallelismus nicht mehr sei als »ein Selbstgespräch des Diogenes im Fass mit seinen eigenen Gedanken.«¹⁷ Von dieser Tradition deutlich abgesetzt, analysiert Bühler Ausdrucksbewegungen – über die von Plessner und Buytendijk bemühten allgemein gehaltenen Kategorien »Verhalten« bzw. »Haltung« hinaus – als »soziale Appell- und Resonanzmittel«. Dabei sollen Erlebnispsychologie, empirische Verhaltensforschung und geisteswissenschaftliche Ansätze des Sinnverstehens so aufeinander bezogen werden, dass die Bedingungen, Formen und Funktionen menschlicher Ausdrucksbewegungen für die wechselseitige Koordination von Handeln und Verhalten bestimmt werden. Bühler löst den Dualismus aristotelisch in eine einheitliche Form auf, nämlich die der Handlung: »Der Reizempfang gleicht im einfachsten Fall schon einer echten ›Meldung‹, und die eigene Sendung ist stets eine ›Handlung‹.«¹⁸ Sprechen, Zeigen, Gestikulieren etc. sind nicht Ausdruck, sondern Handlung, mithin Praxis im aristotelischen Sinn.¹⁹ So schreibt Bühler in seiner 1933 erschienenen *Ausdruckstheorie*: »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.«²⁰ Aus guten Gründen verwendet Bühler weder das Wortpaar Zeichen/Bezeichnetes noch die begriffliche Unterscheidung von Innen/Außen, sondern die Einheit eines Sender-Empfänger-Systems bzw. die kommunikativen Rollen von Sprecher und Hörer. Alle Erklärungen werden deshalb im Kontext eines kommunikations-

¹⁶ Vgl. Clemens Knobloch/Stefan Schallenger: »Sprachhandlung und Sprachbedeutung in der Sprachpsychologie um 1930«, in: *Histoire Épistémologie Language*, 15 (1993), S. 81–109, hier S. 83. Zu den kybernetischen Dimensionen in Bühlers Ansatz vgl. die Rekonstruktion von Gerold Ungeheuer: »Die kybernetischen Grundlagen der Sprachtheorie von Karl Bühler«, in: *Sprache und Kommunikation*, hg. v. Karin Kolb/H. Walter Schmitz, Münster (Nodus) ³2004, S. 128–146.

¹⁷ Bühler: *Ausdruckstheorie* (Anm. 14), S. 137. Zum Verhältnis von Bühler und Wundt vgl. Gerold Ungeheuer: »Bühler und Wundt«, in: Achim Eschbach (Hg.): *Bühler-Studien*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1984, Bd. 2, S. 9–67.

¹⁸ Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena (Fischer) 1934, S. 26.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 52. Vgl. dazu weiter Knobloch/Schallenger: »Sprachhandlung und Sprachbedeutung« (Anm. 16).

²⁰ Bühler: *Ausdruckstheorie* (Anm. 14), S. 198 f.

theoretischen Bezugsrahmens entfaltet, insbesondere in dem bereits in *Die Krise der Psychologie*²¹ herausgearbeiteten Steuerungsparadigma, das sämtliche Erscheinungen im Zusammenhang einer »Kontaktsituation« als mögliche Funktionen für die wechselseitige Verhaltenssteuerung behandelt. Die konsequent verfolgte Rezipientenorientierung, die stets nach der »Resonanz des Empfängers auf den Sender«²² fragt, ermöglicht schließlich erst die vollständige Einsicht in interaktionsrelevante Funktionszusammenhänge, wie sie allein durch die von Darwin inspirierte Rekonstruktion von Abstammungsverhältnissen, die externe Beobachtung anatomisch-physiologischer Mechanismen oder aber den verstehenden Nachvollzug individueller Befindlichkeiten, von denen man unterstellt, sie kämen am Körper zum Ausdruck, überhaupt nicht erschlossen und begriffen werden können. So vermutet Bühler²³, dass ein erheblicher Teil der Ausdruckserscheinungen »Handlungsinicien«, »Initialsymptome« und »Verlaufsmomente« sind, in denen sich Handlungsvollzüge ankündigen. Dies macht einsichtig, weshalb in der Sphäre des Verhaltens Handlungen ineinandergreifen können und der kommunikative Effekt von Ausdrucksgestalten funktioniert, ohne von zutreffenden Sinninvestitionen hinsichtlich zugrundeliegender Motive, Emotionen oder Stimmungen begleitet werden zu müssen. Im Gegensatz zum »Erlebnisanalytiker« und zum reinen Phänomenologen, der zu keiner Analyse solcher Bezugswendungen gelangen kann, begreift der »Aktionstheoretiker« das Ausdrucksgeschehen vom »Zweckstreben« bzw. von den praktischen Handlungserfordernissen her, gewissermaßen als eine Pragmatik menschlicher Expressivität, deren Situationsgebundenheit die »Präzisierung der Valenzen durch die konkreten Lebenssituationen«²⁴ erfordert, zumal die »Momente des mimischen Geschehens [...], wo immer sie das Leben erzeugt, in einem semantischen Umfeld [stehen]; ihre pathognomische und physiognomische Valenz ist kontextgetragen.«²⁵

Vor diesem Hintergrund wird die Kritik an der radikalen Differenz von Ausdruck und Darstellung, wie sie u. a. von Klages²⁶ vorausgesetzt wird und übrigens noch in Luhmanns²⁷ Unterscheidung von »Informa-

²¹ Karl Bühler: *Die Krise der Psychologie* (1927), in: ders.: *Werke*, hg. v. Achim Eschbach/Jens Kapitzky, Bd. 4, Weilerswist (Velbrück) 2000.

²² Bühler: *Ausdruckstheorie* (Anm. 14), S. 198.

²³ Vgl. ebd., S. 196.

²⁴ Ebd., S. 210.

²⁵ Ebd., S. 214.

²⁶ Ludwig Klages: *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft: Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, Leipzig (Engelmann) 1913.

²⁷ Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1984.

tion« und »Mitteilung« präsent ist, überhaupt erst verständlich. Richtig sei zwar,

dass im aktuellen Sprechen die Steuerung im Hinblick auf den Ausdruckswert dem Willen weitgehend entzogen ist. Allein das ist doch nur eine grobstatistische Regel und nicht mehr. Wo bliebe die ganze Kunst des Schauspielers und des Redners, wenn man nicht genau so fein wie die Darstellung auch den Ausdruck willentlich und wissentlich abzuwägen und zu gestalten vermöchte?²⁸

Schließlich übersieht eine solche überdeutliche Unterscheidung von Ausdruck und Darstellung, dass mit jeder willentlich ausgeführten Bewegung entsprechende Ausdrucksvalenzen einhergehen, die mit dieser Willkürbewegung notwendig zusammenfallen.²⁹ Das damit aufgeworfene sematologische Begriffsproblem, das von Bühler³⁰ bekanntlich durch das *Prinzip der abstraktiven Relevanz* gelöst wird, ist für ihn allerdings nur im Rahmen einer breit angelegten Lehre von Kommunikationsmitteln und ihrem Gebrauch zu bearbeiten, einer allgemeinen »Sematologie«, deren spezifisches Erkenntnisinteresse und Ziel dann eine Axiomatik der Ausdruckslehre zu sein hat.

Nun handelt es sich bei menschlicher Expressivität primär um *Ausdrucksbewegungen*, selbst wenn die dadurch hervorgebrachten und sich abwechselnden Ausdrucksgestalten in Plastik, Malerei oder anderen Formen typisierend stillgestellt bzw. dargestellt werden. Spätestens mit der Lebensphilosophie und ihrem Interesse am Phänomen ›Lebendigkeit‹, als deren Indikator Ausdruck fungiert, spielt die Analyse der Bewegung von Organismen insofern eine nicht unerhebliche Rolle, als die Verhältnisse von Organismen zu ihren Umwelten eben durch Bewegungen realisiert und bestimmt werden. Eingang in die sprach- und symboltheoretische Begriffsbildung findet das Konzept der Bewegung allerdings erst in Grünbaums Analyse der Sprache als Handlungsvollzug, Gehlens Rekonstruktion des sensomotorischen Aufbaus der sinnhaften Welt oder Merleau-Pontys Wahrnehmungsphänomenologie. Alle drei Entwürfe betonen, dass es sich bei körperlicher Expressivität primär um einen sensomotorischen Vollzug, also einen Bewegungsablauf oder

²⁸ Bühler: *Ausdruckstheorie* (Anm. 14), S. 179.

²⁹ Zweifellos tritt die Unterscheidung zwischen Ausdruck und Darstellung im Kontext gesprochener Sprache deutlich schärfer als im Bereich der Mimik und der Gestik hervor. Aus diesem Grund hat sich die Ausdruckstheorie vornehmlich an visuell wahrnehmbaren Ausdrucksphänomenen orientiert. Die symptomatischen Dimensionen von Schall- und Klanggestalten, etwa die »physiognomischen Valenzen der Sprechstimme« in Bühler: *Ausdruckstheorie* (Anm. 14), S. 35, sind im Kontext des Ausdrucksdiskurses und seiner Geschichte entweder randständig oder kaum beachtet worden.

³⁰ Bühler: *Sprachtheorie* (Anm. 18).

besser: eine Bewegungsgestalt handelt, und dass erst aufgrund dieser Bewegungsqualität der fundamentale Zusammenhang von Ausdruck und symbolischer Struktur vollständig einsichtig wird. Grünbaum, dem sowohl Gehlen wie auch Merleau-Ponty entscheidende Anregungen verdanken, hatte gegenüber cartesianischen Positionen darauf bestanden, dass die Frage, wie Bewegungen und Bewegungsformen zur Basis symbolischer Darstellung werden, schon im Ansatz falsch gestellt ist, »weil zu ihrem Ausgangspunkt etwas gemacht wird, was in der Wirklichkeit des Lebens gar nicht besteht, nämlich der intentionfreie und sinnleilige eigengesetzliche Bewegungsvorgang.«³¹ Motorische Abläufe stünden nie für sich selbst, sondern stets für den gegenständlichen Erfolg der Bewegung. Vor allem aber – und dies ist die antimentalistische Pointe – erscheinen Bewegungen nicht als den Intentionen nachgeordnet, sondern als retrospektive Zurechnungen: »Die schlichten Beobachtungen des Alltags zeigen, dass die Intentionen nicht *vor* den Bewegungen auftreten, sondern dass die Bewegungen ohne besonderes Bewusstsein der Intentionen verlaufen und dass diese letzteren entweder *an* den Bewegungen sich offenbaren, oder nach ihrem Abschluss rekonstruiert werden.«³² Eine ebenso scharfsinnige Analyse der Funktion von Ausdrucksbewegungen im Modus des Zuhandenen hat Merleau-Ponty in seiner Phänomenologie der Wahrnehmung unternommen. Vor dem Hintergrund seiner Lektüren Heideggers, Grünbaums, Goldsteins und der Arbeiten des weitgehend vergessenen ungarischen Philosophen Palágyi (dem übrigens auch Gehlen wichtige Anregungen verdankt) entwickelt er eine pragmatische und antiintellektualistische Ausdruckstheorie, die Intersubjektivität in einer gemeinsamen leibfundierten Praxis garantiert sieht:

De la même manière, je ne comprends pas les gestes d'autrui par un acte d'interprétation intellectuelle, la communication des consciences n'est pas fondée sur le sens commun de leurs expériences, mais elle le fonde aussi bien: il faut reconnaître comme irréductible le mouvement par lequel je me prête au spectacle, je me joins à lui dans une sorte de reconnaissance aveugle qui précède la définition et l'élaboration intellectuelle du sens [...]. Le sens du geste ainsi ›compris‹ n'est pas derrière lui, il se confond avec la structure

³¹ Abraham A. Grünbaum: »Sprache als Handlung«, in: Gustav Kafka (Hg.): *Bericht über den XII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg 1931*, Jena (Fischer) 1932, S. 164–176, hier S. 166 f.

³² Ebd., S. 166. Zur Rekonstruktion der Überlegungen Grünbaums siehe ferner Clemens Knobloch: »Sprache und Repräsentation bei Otto Selz«, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *Konstruktion und Realität. Wissenschaftsphilosophische Studien*, Frankfurt a. M. u. a. (Lang) 1994, S. 169–189; Knobloch/Schallenberg: »Sprachhandlung und Sprachbedeutung« (Anm. 16).

du monde que le geste dessine et que je reprends à mon compte, il s'étale sur le geste lui-même.³³

Alle genannten Quellen stimmen darin überein, dass die Funktion von Ausdrucksbewegungen nicht darin bestehen kann, Vorgänge aus einer Innensphäre an einer Oberfläche anzuzeigen, sondern in der Ermöglichung und Strukturierung einer situationsadäquaten Handlungspraxis. Es ist dies die dem deutschen Idealismus und auch noch der Phänomenologie vollkommen fremde These der Koevolution von Bewegung (als Handlung) und symbolischer Beziehung, wie sie bei Grünbaum, bei Bühler, und bei Gehlen entfaltet ist.³⁴ Folgen die klassischen Ausdruckstheorien dem für Gedanken wie für Gefühlsregungen als gleichermaßen gültig unterstellten Richtungsschema »Von-Innen-nach-Außen«, eröffnet sich über Plessner, Buytendijk, Bühler und Grünbaum bis schließlich zu Gehlen die Einsicht in die Notwendigkeit der Umkehr dieser Anordnung. Dabei ist der entscheidende Anlass zu diesem Richtungswechsel die sorgfältige Verhaltensbeschreibung, die an die Stelle der Bewusstseinsanalyse tritt. Erst hier kann auffallen, dass die Momente wechselseitiger Verhaltensabstimmung sich von den als ihnen zwangsläufig zugrunde liegend angenommenen Bewusstseinsakten oder Affekten emanzipieren und zu einem Phänomen eigenen Rechts werden können.

3. Vergegenständlichung von Ausdrucksgestalten

Im Zusammenhang mit seiner antikantianisch motivierten Kritik am »Vorurtheil vom ›reinen Geiste‹« erinnert Nietzsche in der *Morgenröte* an das Einspruchspotential des Körpers gegen seine fortwährende

³³ Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris (Gallimard) 1945, S. 216 f. Was Merleau-Ponty »reconnaissance aveugle« nennt, nämlich die nicht durch die Reflexion gehende, eine Praxis implizit anerkennende Dimension sozialen Handelns, hat auch Wittgenstein in seinem gleichfalls antimentalistisch motivierten Konzept des Folgens einer Regel im Sinn. Man erinnere sich an den vielzitierten Satz: »Wenn ich der Regel folge, wähle ich nicht. Ich folge der Regel *blind*.« Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1984, § 219.

³⁴ Plessners Haltungstheorie des Ausdrucks trägt darüber hinaus dem Umstand Rechnung, dass solche Haltungen und die mit ihnen verbundenen Bewegungen – z. B. im Gegensatz zur Ortsveränderung von physikalischen Körpern – überhaupt nicht anders beschrieben werden können denn als Formen sinnhaften Verhaltens, das auf eine Umwelt bzw. eine Situation bezogen ist. Buytendijk hat diesem Problem später eine eigene Studie gewidmet: Frederik J. J. Buytendijk: *Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung. Als Verbindung und Gegenüberstellung von physiologischer und psychologischer Betrachtungsweise* (1956), Berlin u. a. (Springer) 1972.

Verhöhnung durch die idealistische Philosophie.³⁵ Vielmehr sei es das »physiologische Ganze«, dem die Konstitution von Bedeutung im Mitteilungsprozess zukomme. Folgerichtig stellt Nietzsche die Genese von Zeichen und Symbolen in einen direkten Zusammenhang mit dem Vergegenständlichungspotential des Körpers. In *Die fröhliche Wissenschaft* heißt es: »Man nehme hinzu, dass nicht nur die Sprache zur Brücke zwischen Mensch und Mensch dient, sondern auch der Blick, der Druck, die Gebärde; das Bewusstwerden unserer Sinneseindrücke bei uns selbst, die Kraft, sie fixieren zu können und gleichsam ausser uns zu stellen, hat in dem Maasse zugenommen, als die Nöthigung wuchs, sie *Andern* durch Zeichen zu übermitteln.«³⁶ Mit dem Hinweis auf die »Kraft« zur Fixierung und den einem kommunikativen Funktionszusammenhang folgenden Prozess der Externalisierung nimmt Nietzsche vorweg, was theoretisch erst später – und selbst dann immer noch nicht befriedigend – auf den Begriff gebracht werden sollte. Wirft man nämlich einen genaueren Blick auf das Verhältnis dieses praktischen expressiven Könnens zu seiner möglichen Explikation, ergeben sich zunächst mehr Fragen als Antworten. Zwar hatte Hegel seinem Begriff des »objektiven Geistes« einen dritten Status zwischen der Natur einerseits und der Sphäre flüchtigen seelischen Erlebens andererseits zugewiesen, doch bleibt sein metaphysisches Objektivationskonzept in der Tradition der Bewusstseinsphilosophie verhaftet und damit gänzlich außerhalb einer körperlich-leiblichen Verankerung. Schopenhauer begreift demgegenüber, darin Hegel gezielt widersprechend, die Aktionen des Leibes als Objektivation des Willens bzw. als ein »Sichdarstellen des Willens in der Körperwelt«.³⁷ Doch fallen spätere Objektivations- und Gebilde-theorien wie z. B. die von Brentano, Stumpf oder Husserl wieder hinter diese vielversprechende Perspektive zurück: Ihre »Gebilde« bleiben rein mentale Größen, die durch körperlose intentionale Akte konstituiert werden. Zwar verfügen solche Akte über gegenständliche Korrelate, doch stellen sie keine Vergegenständlichungen im engeren Sinne dar, denen das Merkmal zukäme, gegenüber den subjektiven sinnsetzen-

³⁵ Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe* (1881), in: ders.: *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München (dtv) 1988, Bd. 3, S. 9–332, hier S. 46.

³⁶ Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in: ebd., S. 343–652, hier S. 592.

³⁷ In § 18 des Zweiten Buches von *Die Welt als Wille und Vorstellung* heißt es ganz unmissverständlich: »Jeder wahre Akt seines Willens ist sofort und unausbleiblich auch eine Bewegung seines Leibes: er kann den Akt nicht wirklich wollen, ohne zugleich wahrzunehmen, daß er als Bewegung des Leibes erscheint. Der Willensakt und die Aktion des Leibes [...] sind Eines und das Selbe, nur auf zwei gänzlich verschiedene Weisen gegeben. Die Aktion des Leibes ist nichts anderes, als der objektivierte, d. h. in die Anschauung getretene Akt des Willens.« Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), Zürich (Haffmanns) 1988, Bd. 1, S. 151.

den Akten eine gewisse Eigenständigkeit zu besitzen. Erst in der stark durch die Lebensphilosophie Diltheys beeinflussten Kulturphilosophie Freyers kommt es zu einer Analyse von Objektivationsschritten, die an der Körperbewegung ansetzt und von dort her die Genese von »Gebilden« und »Geräten« als Objektivationen bzw. als »Objektivierung von Teilstücken von Zwecktätigkeiten« aufzuklären versucht.³⁸ Diese »sind von den Akten ihrer jeweiligen Erfüllung unabhängig [...], sie erlangen einen selbständigen Bestand, die einzelnen Realisierungsakte finden sie vor und strömen in sie ein wie in ein vorbereitetes Bett.«³⁹

Sowohl Bühler als auch Gehlen greifen Freyers Überlegungen auf, um das Verhältnis von performativem Vollzug und der Genese von Formvorlagen für das Handeln und Erleben zu bestimmen. So macht Bühler⁴⁰ in seiner Sprachtheorie darauf aufmerksam, dass an Kommunikation Beteiligte nicht nur Sprech- und Hörakte vollziehen, sondern dadurch zugleich »Sprachwerke« hervorbringen, die jedoch über ganz eigenständige Formate verfügen, die mit den Sprechhandlungen nicht identisch sind. Entsprechend unterscheidet er zwischen einer (kommunikativen) Akt- und einer (extrakommunikativen) Gebildelehre, die zu zwei klar geschiedenen, gleichwohl aber komplementären Perspektiven auf Sprache und Sprechen führt. Die subjektbezogene *Aktlehre* bezieht sich auf die kognitiven und sensomotorischen Produktionsbedingungen und den prozessualen Charakter des Sprechens, die subjektentbundene *Gebildelehre* hingegen beschreibt und analysiert die Sprachwerke als Vergegenständlichungen.⁴¹ Gehlen wiederum arbeitet an der exemplarischen Rekonstruktion der Entlastungseffekte, die von solchen Gebilden ausgehen, und führt diese auf Prozesse der Wahrnehmung und der Bewegung zurück, durch die solche Vergegenständlichungen erzeugt werden.⁴² Die Genese von Kommunikationsmitteln begreift er

³⁸ Hans Freyer: *Theorie des objektiven Geistes. Eine Einleitung in die Kulturphilosophie* (1923), Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1973, S. 61 f.

³⁹ Ebd., S. 65. Natürlich ließen sich weitere Rezeptionslinien verfolgen, etwa über Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–1929), Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1977, Bd. 1–3, oder Nicolai Hartmanns *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin (de Gruyter) 1933, bis zu Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* (1970), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972, die die Ambivalenz von Objektivationen als Bedingung ästhetischer Autonomie ausweist, die »Einspruch gegen die Realität« erheben könne.

⁴⁰ Bühler: *Sprachtheorie*, S. 48 ff.

⁴¹ Es sollte klar sein, dass hier unter »Vergegenständlichung« etwas anderes verstanden werden soll als eine verdinglichende Abstraktion, die stets mit der Suggestion bzw. der Analogie manipulierbarer Gegenstände verbunden ist.

⁴² Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940), in: ders.: *Gesamtausgabe*, hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Bd. 3, Frankfurt a. M. (Klostermann) 1993.

als Darstellung von Ausdruck, dem innerhalb der Situation wechselseitiger Wahrnehmung die Funktion der Handlungssteuerung zukommt. Zugang zur Frage nach der Bedeutung von Ausdrucksbewegungen und deren Vergegenständlichung zu kommunikativ wirksamen Ausdrucksformen gewinnt Gehlen wie vor ihm schon Plessner und Bühler über eine antidualistische, nicht die Innen-Außen-Differenz fundamentalisierende Verhaltensanalyse, die bei der allen Organismen gleichermaßen eigenen »Auslösewirkung des Unwahrscheinlichen« ansetzt. Beim Menschen erwächst diesem Mechanismus die Motivation zur

*Darstellung des Appelldatums, und zwar in vivo, als mimische Nachahmung [...]. Die elementarste Form des darstellenden Verhaltens besteht in der bloßen Rhythmisierung irgendeiner Bewegungsform. Dann tritt die Handlung zu sich selbst in ein Verhältnis und drückt dieses Verhältnis in sich selbst aus: in der einfachen Rhythmisierung und der damit gegebenen Überprägnanz ahmt ein Handeln sich selbst nach oder es stellt sich in sich selbst dar, und eine Handlung, die das Verhältnis zu sich selbst durch Überprägnanz artikuliert, erhält damit *Symbolfähigkeit*.⁴³*

Der für alle höheren Formen wechselseitiger Verhaltenssteuerung bedeutsame Effekt dieses von Gehlen analysierten Funktionszusammenhangs besteht vor allem darin, »daß aus dem eigenen beliebigen, gefühlsmäßig gar nicht ausgezeichneten Sachumgang jetzt eine Figur herauspringt, die selbst Auslöseigenschaften hat: prägnant, überraschend und aus der Situation heraus unwahrscheinlich. Das absichtslos hervorgebrachte, beherrschte Gebilde hat plötzlich Appellqualität.«⁴⁴ Nur Lebensformen, die sich im Akt der mimischen Darstellung gleichsam von sich selbst unterscheiden bzw. sich in Differenz zu dem erfahren können, was der Darstellungsakt verkörpert, kommt eine solche Fähigkeit zum Symbolgebrauch zu. Zu prägnanten Formen werden die Bewegungen, zu denen Gehlen natürlich auch rhythmisch prägnante Lautbewegungen und Artikulationen zählt, schließlich dadurch, dass die »optimale Akzentuierung des Gestaltverlaufs einer Handlung [...] vom Anderen als *Sollform* erlebt [wird], sie hat selbst Appellwirkung und Verpflichtungsgehalt.«⁴⁵ Gehlen identifiziert mit diesem Hypothesenzusammenhang nicht nur die Fundamente einer genuin humanspezifischen Vergegenständlichungskompetenz, sondern erschließt damit zugleich erst die Grundlage dessen, was bei Nietzsche, Freyer, Bühler u. a. als Herausbildung eines Bewusstseins von der Handhabung »be-

⁴³ Arnold Gehlen: *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen* (1956), Wiesbaden (Aula-Verlag) ³1986, S. 145 f.

⁴⁴ Ebd., S. 149.

⁴⁵ Ebd., S. 146.

herrscher Gebilde« angesprochen ist. Damit ist über die Fundamente des Symbolgebrauchs der Konstitutionszusammenhang von Innen- und Außensphäre bestimmt, deren Verschränkungsverhältnis in Gehlens Analyse im Gegensatz zu cartesianischen bzw. phänomenologischen Entwürfen von Beginn an erhalten bleibt. Vor allem zeigen die Überlegungen, dass und inwiefern es einen unvermittelten, präsemiotischen Zugang des Bewusstseins zu sich selbst – dessen Gehalte vielmehr erst in und durch Kommunikation zum Ausdruck kommen – nicht geben kann, sondern nur eine Artikulation im Medium der Vergegenständlichungen, die wiederum in leibnahen und sensomotorisch realisierbaren Darstellungsakten fundiert sind. Gehlens antidualistisches Modell menschlicher Ausdrucks- und Symbolfähigkeit ermöglicht es schließlich, besagte Darstellung des Appelldatums einerseits als eine »Leistung von hoher innerer Mannigfaltigkeit«⁴⁶ auszuweisen, andererseits aber plausibel zu machen, dass eine solche Leistung nur und nur dadurch möglich ist, dass sie durch Ausdrucksbewegungen und die sie begleitenden Akte der Wahrnehmung und der Selbstwahrnehmung zu sich selbst in ein Verhältnis tritt, sofern ihr eine Darstellungsfunktion zukommen soll.

Mit diesem Modell überwindet Gehlen die vom Cartesianismus hinterlassene Innen-Außen-Dichotomie noch entschiedener als Bühler oder Grünbaum, indem er die Bewegungen von Auge, Hand und vokaler Geste zu sensomotorischen Kreisprozessen und einem einheitlichen Fundament der Symbolproduktion zusammenschließt, aus dem auf der pragmatischen Ebene diejenigen Entlastungsgewinne erwachsen, die Gehlen dann als »Erledigungsfunktion« von Sprache und Sprechen bezeichnet.⁴⁷ Diese führen zur »Umkehr der Antriebsrichtung«, nämlich nicht von einem Innen nach Außen, sondern umgekehrt: Das Sprechen führt das Denken, der Körperausdruck das Erleben. Schon hier bahnt sich die pragmatische Auffassung an, dass die tatsächlichen Steuerungsgrößen der Ausdrucksbewegungen und darüber hinaus der Sprechhandlungen von den Intentionen deutlich abgesetzt sind. Da aber jede situierte Äußerungspraxis zugleich durch ein hohes Maß an Indexikalität gekennzeichnet ist, die Kommunikationspartner mithin nur aus dem jeweiligen Kontext und den diese Äußerungen begleitenden nichtkommunikativen Handlungen deren Sinn erschließen können, besteht der Bedarf nach einem geordnetem Umgang mit dieser Indexikalität. Indem sich die Kommunikationspartner den Schwierigkeiten zuwenden, die sie mit den Kommunikationsmitteln und Prozeduren,

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. Knobloch/Schallenger: »Sprachhandlung und Sprachbedeutung«, S. 87.

den kommunikativen Rollen oder den sozialen Konventionen der Kommunikation haben, versuchen sie, diese Indexikalitätslasten in Form einer metakommunikativen »Vergewisserungspraxis«⁴⁸ zu bewältigen. Diese metakommunikative Praxis sucht nach nichtlokalen Bedeutungen, um sich den Gebrauch von Ausdrücken verständlich zu machen und die Kontingenz der Kommunikation und des Verstehens zu reduzieren. Die verschiedenen Modi der Entindexialisierung bilden so eine spezifische Form extrakommunikativen Umgangs mit kommunikativen Mitteln. Diese lässt sich als ein Prozess der semantischen Rückversicherung begreifen, deren von indexikalischen Bezügen weitgehend gereinigte Vergegenständlichungen Feilke u. a.⁴⁹ und Knobloch⁵⁰ als »Rekodierungen« bezeichnen.⁵¹ Geht man davon aus, dass der für alle Kommunikation grundlegende zweifache, nämlich kommunikative/zuhandene und extrakommunikative/vorhandene Umgang mit Kommunikationsmitteln nicht nur an sprachlichen Mitteln aufweisbar ist, sondern auch an nichtsprachlichen Ausdrucksformen, berührt dies insofern auch die fundamentale Ebene der Genese von Objektivationen, als sowohl gattungsgeschichtlich als auch ontogenetisch Sprache und Schrift spätere Produkte der biologischen und kulturellen Evolution darstellen. Körperlicher Ausdruck und nichtsprachliche Darstellungsweisen wurden und werden in den verschiedensten Materialisierungsformen entindexialisiert, sei es durch ihre ostentative Reproduktion oder ihre imitierende Vorführung im Vollzug alltagsweltlicher Kommunikationspraxis, sei es im Kontext wissenschaftlicher Rekonstruktionsarbeit, wie sie sich über die Schriften zur Physiognomik und Pathognomik des 18. Jahrhunderts bis in die naturwissenschaftlichen Ausdrucksdiskurse des 19. Jahrhunderts hinein entwickelt hat⁵², sei es durch die zahlreichen Abbildungen in

⁴⁸ Clemens Knobloch: »Anmerkungen zur Kommunikationssemantik«, in: H. Walter Schmitz/Dieter Krallmann (Hg.): *Perspektiven einer Kommunikationswissenschaft*, Münster (Nodus) 1998, S. 219–230, hier S. 226.

⁴⁹ Helmut Feilke/Klaus-Peter Kappert/Clemens Knobloch: »Grammatikalisierung, Spracherwerb und Schriftlichkeit. Eine Einführung«, in: Helmut Feilke/Klaus-Peter Kappert/Clemens Knobloch (Hg.): *Grammatikalisierung, Spracherwerb und Schriftlichkeit*, Tübingen (Niemeyer) 2001, S. 1–29.

⁵⁰ Clemens Knobloch: »Zwischen ›Ursuppe‹ und ›letzter Instanz‹. Kommunikation in der Linguistik«, in: Helmut Richter/H. Walter Schmitz (Hg.): *Kommunikation – ein Schlüsselbegriff der Humanwissenschaften?*, Münster (Nodus) 2003, S. 231–246.

⁵¹ Innerhalb der Linguistik sind solche Rekodierungen zunächst am Beispiel von Grammatikalisierungsprozessen rein sprachlichen Ausdrucksverhaltens untersucht worden, da diese aus soziogenetisch und ontogenetisch beschreibbaren Prozessen hervorgegangene Rekodierungen »zu einem außerordentlich hohen Grad an gebildemäßiger Formierung und Strukturierung« führen. Feilke u. a.: »Grammatikalisierung«, S. 1 f.

⁵² Exemplarisch etwa in Johann Jakob Engels *Ideen zu einer Mimik* (1785/86), Darmstadt (Wiss. Buchgesellschaft) 1968, oder Theodor Piderits 1858 erschienenen *Grundsätzen der Mimik und Physiognomik*, Braunschweig (Vieweg und Sohn), die bereits eine Art Lexikon

Malerei, Plastik oder darstellender Kunst.⁵³ Als auffällige und prägnante Rekodierungen körperlicher Expressivität bilden sie in ihrer alltäglichen Form nicht nur eine wesentliche Formvorlage für die Deutung und die Sinnbewirtschaftung von Emotionen, sondern ebenso für die Performanz körperlichen Ausdrucks bzw. die Art und Weise, wie Gefühle oder Attitüden gezeigt und gezielt dargestellt werden.⁵⁴ Vergegenständlichungen sind nicht nur Ergebnis implizierter Koorientierung und Koproduktion von Sinn, sondern bereits mit einer Vergewisserungspraxis über ihre semantische Streubreite verwoben, die aus der hochgradigen Indexikalität von Kommunikationssituationen resultiert. Insofern sind bereits elementare, durch Ausdrucksbewegungen gesteuerte Kooperationsprozesse mit der Transformation dieser Praxis zu Vergegenständlichungen kontaminiert, die das Gelingen dieser Kooperation rekodiert und damit für neue Interaktionskontexte mit entsprechenden Entlastungseffekten verfügbar macht.⁵⁵

mimischer Ausdrucksformen enthalten, das ganz bewusst nach dem formalen Vorbild des sprachlichen Lexikons konzipiert ist. Darüber hinaus wurde vor Jahrhunderten schon, etwa in John Bulwers *Chirologia* von 1644, und wird immer noch in sog. Gestenlexika, seien sie in alltagspraktischer Absicht oder im Kontext der zeitgenössischen Semiotik und Kommunikationsforschung verfasst, nonverbales Verhalten vergegenständlicht und entindexialisiert – z. B. Caroline Schmauser/Thomas Noll (Hg.): *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Berlin (Berlin Verlag Arno Spitz) 1998. Zu Engel siehe vor allem Bühler: *Ausdruckstheorie* (Anm. 14), zu Bühlers Rekonstruktion Jens Loenhoff: »Karl Bühlers Ausdruckstheorie: zu einer Sematologie des Nichtsprachlichen«, in: *Kodikas/Code. Ars Semiotica*, 28 (2005) 1/2 (*Special Issue: Karl Bühler*, hg. v. Achim Eschbach/Mark Hala-wa), Tübingen (Narr) 2005, S. 109–119, und ders.: »Ausdruck und Darstellung – Eine kommunikationstheoretische Lektüre Plessners ausdrucks-theoretischer Schriften«, in: *Expressivität und Stil. Helmuth Plessners Sinnes- und Ausdrucksphilosophie. Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie*, hg. v. Bruno Accarino/Jos de Mul/Hans-Peter Krüger, Berlin (Akademie-Verlag) 2008, S. 167–186; zum Problem der Vergegenständlichung nonverbalen Verhaltens vgl. Jens Loenhoff/H. Walter Schmitz: »Kommunikative und extrakommunikative Betrachtungsweisen. Folgen für Theoriebildung und empirische Forschung in der Kommunikationswissenschaft«, in: Dirk Hartmann u. a. (Hg.): *Methoden der Geisteswissenschaften*, Weilerswist (Velbrück) 2012, S. 35–59.

⁵³ Warburg hat hier bekanntlich einige der besonders prägnanten Darstellungen als »Pathosformeln« bezeichnet, die in Malerei und Plastik besonders starke Gemütsregungen vergegenständlichen. Vgl. Aby M. Warburg: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden (Koerner) ³1992.

⁵⁴ Ob und inwiefern körperliche Expressivität durch derartige Rekodierungen des Ausdrucks durchformt wird – so wie dies etwa beim Sprechen durch die Schrift der Fall ist –, bleibt weiterhin offen für die Forschung. Fernández-Dols u. a. haben in José-Manuel Fernández-Dols/Pilar Carrera/Marta Gaciatua: *The »Meaning of the Meaning« of Facial Expression: Old and New Approaches*, Ms. (Universidad Autónoma de Madrid) 2000, die Vermutung geäußert, dass die weitverbreitete Vorstellung der Diskretheit menschlicher Gefühle, die auf der Grundlage eindeutig unterscheidbarer Ausdrucksformen diesen ebenso eindeutig differenzierbare emotionale Regungen zuweist, sich primär einer Vergegenständlichungspraxis durch Malerei, Plastik oder andere ausdrucksbezogene Darstellungsformen verdankt.

⁵⁵ Allerdings zeigen sich hinsichtlich der Möglichkeiten der Vergegenständlichung von Ausdrucksbewegungen deutliche Unterschiede. So gibt es für fast alle gestischen, mi-

4. Zusammenfassung

Die klassische Ausdruckstheorie entwirft, so lässt sich resümieren, das suggestive Bild leiblicher Expressivität als einer Oberfläche, hinter oder unter der sich das Wesentliche, nämlich die Seele, eine Innensphäre bzw. ein Bewusstsein verbirgt.⁵⁶ Dadurch wird die Ausdrucksbewegung zu einer Projektionsfläche für semantisch breit gestreute Hinweise, von denen die Akteure je nach Kontext vollkommen unterschiedlichen Gebrauch machen können. Deshalb liegt die Bedeutung einer Ausdrucksbewegung nicht in einer reflexiven Bewusstseinsleistung ihres Produzenten, sondern in der erfahrenen Reaktion des Interaktionspartners auf diese. Insofern die Bedeutung einer Äußerung eine Funktion der mit dieser Äußerung implizierten (möglichen) weiteren Reaktionen ist, schleppt Kommunikation stets die Erinnerung einer symbolischen Geste an ihren bisherigen, nunmehr eingeschliffenen Gebrauch mit, von der die Erinnerung an die Teilnahme an Kommunikation abhängig ist. Es ist die in der Lebensform geteilte Geschichte gelungener Koorientierung und der Koproduktion von Sinn durch Sprecher und Hörer, die hier impliziert ist. Dieser Geschichte verdanken Zeichen und Symbole letztendlich ihre pragmatische Belastbarkeit. Diese ist nicht mehr rekonstruierbar bzw. explizierbar und muss auch gar nicht expliziert werden, weil sie im Laufe der Zeit in den Gesten oder Sprachzeichen vergegenständlicht worden ist.

Betrachtet man das Ausdrucksgeschehen konsequent als Bestandteil des Kommunikationsprozesses, wird deutlich, dass die Unterscheidung zwischen unintendiertem Ausdruck und intentionaler Darstellung eine für die Beteiligten real höchst wirksame und für den Verlauf des Kommunikationsprozesses ausgesprochen relevante Zurechnungsoption darstellt. Kontingent sind Kommunikationsereignisse u. a. ja auch deshalb, weil sich die intendierte Darstellung mit kommunikativen Absichten stets gegenüber den Überschüssen einer omnipräsenten körperlichen Expressivität profilieren muss. Weil Intention und Attribution die strukturierenden Operationen des Kommunikationsprozesses sind, vollzieht sich dieser gewissermaßen auf der Grenze zwischen Darstellung und Ausdruck. Nur so wird überhaupt einsichtig, inwiefern der in unserer

mischen oder die Blick- und Körperorientierung stützenden Ausdrucksbewegungen eine Reihe sprachlicher Bezeichnungen, doch können demgegenüber die meisten ad hoc gebildeten nonverbalen Zeichen oft nur mühsam beschrieben, imitiert oder dargestellt werden. Insbesondere für prosodische Phänomene wie etwa Intonationsverläufe stehen kaum einheitliche Bezeichnungen zur Verfügung. Vgl. hierzu auch Loenhoff/Schmitz: »Kommunikative und extrakommunikative Betrachtungsweisen«, S. 52.

⁵⁶ Knobloch: »Oberfläche«, S. 255.

kulturellen Lebensform entscheidende Unterschied von Gesagtem und Gemeintem, von Wahrhaftigem, von Simulation oder Dissimulation an dieser als Evidenzquelle behandelten körperlichen Expressivität, die angeblich Authentizitätsunterstellungen stützt und Gemeintes und Gefühltes beglaubigt, spürbar werden kann. Es sind diese Erfahrungen, die schließlich auch dem Mythos der Ehrlichkeit des Körpers unterliegen, die sich angeblich gegenüber aller verbalen Kommunikation zu behaupten verspricht. Doch auch diese alltagsweltliche Leitidee steht unter Kontingenzverdacht; sie dürften sich einem langen Prozess sozialer Differenzierung und einer schriftgestützten kulturellen Evolution verdanken.⁵⁷

Im performativen Modus haben die Kommunikationspartner über den Vollzug einer Ausdrucksbewegung ebenso wenig ein explizites Wissen wie über die Wahl der Sprachzeichen und den Satzbau. Sie können dieses Wissen als explizites Wissen gar nicht haben, da sie sich andernfalls gerade vom Sinn des sprachlich oder nichtsprachlich Artikulierten durch einen Akt der Reflexion vollständig abwenden müssten. Gleichwohl, und dies sollte die Analyse gezeigt haben, etablieren sich Formvorlagen, die einen solchen Gebrauch in Gestalt von Vergegenständlichungen rekodieren, die zugleich als Explikationen fungieren. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen lässt sich verständlich machen, inwiefern die Sinnbewirtschaftung der Innensphäre insbesondere in Gestalt der Ausdifferenzierung fassbarer und zuschreibbarer Intentionen, Motive und Emotionen von den sprachlichen und eben auch nichtsprachlichen Vergegenständlichungsformen abhängt. Einer der Effekte der von indexikalischen Bezügen weitgehend gereinigten Rekodierungen liegt darin, dass Bedeutungen abstrakt und begrifflich werden. Dies jedoch hat erhebliche Folgen für die kognitive Seite der Sinnverarbeitung. Denn erst jetzt können solche Rekodierungen überhaupt auf Motive, Absichten und Emotionen bezogen werden und in der Folge Kommunikationsteilnehmern suggerieren, ihnen entsprächen eineindeutig mentale oder emotionale Zustände. Die Fixierung der Spur, die die Sinneseindrücke am Körper hinterlassen, von der Nietzsche meinte, sie sei der Kommunikation geschuldet, versorgt uns gleichsam mit der Illusion, genau zu wissen, was wir meinen.

⁵⁷ Siehe dazu etwa Alois Hahn: »Kann der Körper ehrlich sein?«, in: Hans U. Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1988, S. 666–679.

Kommunizierte Affekte: gelebt, besprochen und beschrieben.

Emotion und Körperlichkeit in der
britischen Rhetorik des achtzehnten Jahrhunderts

AXEL HÜBLER

1. Zur Körperlichkeit affektiver Ausdrucksformen: ein systematischer Überblick

Affekt (oder Emotion – beide Terme werde ich fortan synonym verwenden) ist eine Grunddimension menschlicher Kommunikation. Aufgrund seiner Allgegenwart hat Affekt viele Manifestationsformen; alle aber sind sie – zu einem größeren oder geringeren Grad – körperlich. Über das prinzipiell verfügbare Ausdrucksrepertoire soll dieses erste Kapitel einen kurzen Überblick bereitstellen.

1.1. Nonverbale Ausdrucksformen

Der Terminus ›non-verbal‹ fungiert nicht nur einfach als Begriff, der den kinetischen Ausdrucksmodus (Mimik und Gestik) und den lautlichen – soweit er keine linguistischen Funktionen übernimmt – zusammenfasst und damit eine Abgrenzung zum verbalen (linguistischen) Ausdrucksmodus vollzieht; vielmehr kann er zusätzlich noch so verstanden werden, dass er zugleich eine innere Affinität zwischen kinetischem und prosodischem Modus andeutet. Was (in kommunikativem Kontext) Bewegung und Lautlichkeit grundsätzlich miteinander gemein haben, wird in folgendem Zitat von Neisser (von einer entwicklungspsychologischen Perspektive auf Sprachwahrnehmung her) anschaulich hervorgehoben:

There is every reason to believe that speech perception begins as just one aspect of the general perception of other people's movements and does not become sharply differentiated for a child until he realizes the denotative and propositional character of speech. Until then, the only difference is that relatively more information about speech events is carried by sound (because many speech events are inside the mouth and cannot be seen), while more information about external bodily motions is conveyed optically.¹

¹ Ulrich Neisser: *Cognition and Reality*, New York (Freeman) 1976, S. 161.

Eine solche Sicht wird durch neurologische Forschungen untermauert. Bewegungen des Sprechapparates sind in dynamischer Hinsicht den Bewegungen der Gliedmaßen äquivalent. Kelso und Tuller zum Beispiel sprechen von einer ›motorischen Äquivalenz‹ oder ›Äquifinalität‹; gestützt auf empirische Daten und Befunde, kommen sie zu dem Schluss, dass »speech and limb movements are dynamically alike in sharing a common solution to the equifinality problem.«² Auch die sog. Frequenz-Theorie³ charakterisiert beide nonverbalen Modi gleichzeitig; sie schreibt ihnen nämlich ähnlich niedrige Frequenzen zu (im Unterschied zum verbalen Modus, der hoch-frequenziell ist), die dann auch (vornehmlich) in der gleichen, nämlich rechten Hirnhälfte verarbeitet werden (während hohe Frequenzen zur Domäne der linken Hemisphäre gehören).⁴ Die Zuordnung zu den beiden Hemisphären hat ihre Parallele in der Zuordnung von affektivem und kognitivem Verhalten; denn für kognitive Operationen ist die linke Hirnhälfte federführend, für affektive Zustände die rechte. Es gibt also offensichtlich eine enge Verbindung zwischen Emotion und Körperlichkeit.⁵

[A]ffective components of language, encompassing prosody and emotional gesturing, are a dominant function of the right hemisphere, and [...] their functional-anatomic organization in the right hemisphere mirrors that of propositional language in the left hemisphere.⁶

Dem Zitat liegt ein Konzept von Sprache zugrunde, bei dem die Trennlinie in funktionaler Hinsicht (kognitiv/propositional vs. affektiv/non-propositional) gezogen wird und formale, auch semiotische Unterschiede ausgeblendet sind. Diese Aufteilung passt gut zu dem, was in dem vorliegenden Kapitel letztlich beabsichtigt ist, nämlich für alle drei Codes (mimisch-gestisch, vokal und verbal) die emotiv-körperliche Basis aufzudecken.

² J. A. Scott Kelso/Betty Tuller: »Exploring the Information Support for Speech Status«, in: *Report in Speech Research*, 69 (1982), S. 43–54.

³ Vgl. Richard B. Ivry/Lynn C. Robertson: *The Two Sides of Perception*, Cambridge, MA/London (MIT Press) 1998.

⁴ In Bezug auf Visuelles von Frequenzen zu sprechen ist weitaus weniger geläufig als in Bezug auf Lautliches; neben Tonfrequenzen gibt es aber auch Spatialfrequenzen, und die greifen für das Visuelle.

⁵ Eine etwas detailliertere Darstellung zu diesen und anderen ähnlichen Untersuchungen vom linguistisch-kommunikativen Interessensstandpunkt aus bietet Axel Hübler: *The Nonverbal Shift in Early Modern English Conversation*, Amsterdam/Philadelphia (Benjamins) 2007.

⁶ Elliot D. Ross: »The Aprosodias. Functional-Anatomic Organization of the Affective Components of Language in the Right Hemisphere«, in: *Archives of Neurology*, 38 (1981), S. 561.

Der kinetische Modus

Im Kontext menschlicher Kommunikation ist kinetisches Verhalten mehr oder weniger gleichbedeutend mit Gestik (Mimik eingeschlossen). Nach Kendon umfasst der Begriff Gestik

any instance in which visible action is mobilized in the service of producing an explicit communicative act, typically addressed to another, regarded by the other (and by the actor) as being guided by an openly acknowledged intention, and treated as conveying some meaning beyond or apart from the action itself.⁷

Funktional gesehen, lassen sich sieben Haupttypen unterscheiden. Affektbekundungen (*affect displays*) – gewöhnlich werden sie als Mimik etikettiert – bilden sicherlich die für unser Thema wichtigste Gruppe. Nach Ekman und Friesen signalisieren sie bestimmte emotionale Zustände.⁸ Wenn sie jedoch zusammen mit sprachlichen Äußerungen auftreten, drücken sie eine emotionale Einstellung zu dem jeweiligen propositionalen Sachverhalt aus. Eine deutliche Verbindung zu Emotionen besitzen auch Adaptoren (*adaptors*) und Schlaggesten (*beats/batons*). Unter Adaptoren versteht man kinetisches Verhalten, mit dessen Hilfe bestimmten emotionalen und physischen Bedürfnissen begegnet werden kann, etwa um innere Anspannung abzubauen⁹; die Emotionen, die sie zum Ausdruck bringen, haben oft mit Nervosität, Verlegenheit oder Hilflosigkeit zu tun. Sie bestehen im Wesentlichen aus Manipulationen von Objekten (z. B. am Bleistift kauen), eigenen Körperteilen oder denen von Gesprächspartnern (z. B. sich am Kopf kratzen bzw. jemanden am Arm anfassen). Schlaggesten wiederum sind akzentuierende Hand- oder Kopfbewegungen, mit deren Hilfe ein Sprecher das hervorhebt und emphatisiert, was er/sie an einer Äußerung als besonders wichtig erachtet.

In den verbleibenden Gestentypen bildet Emotion gewissermaßen nur noch die Grundierung. Ikonische Gesten (*icons*), metaphorische Gesten (*metaphorics*) und Embleme (*emblems*) sind Inhaltsgesten¹⁰, die bestimmte Aspekte des propositionalen Gehalts einer Äußerung wiedergeben; ihre Bedeutungsfunktion ist nicht fest, sondern ergibt sich aus der Interaktion mit dem verbalen Teil der betreffenden Äußerung.

⁷ Adam Kendon: »Did Gesture Have the Happiness to Escape the Curse at the Confusion of Babel?«, in: Wolfgang Aaron (Hg.): *Nonverbal Behavior: Perspectives, Applications, Intercultural Insights*, Lewiston (Hogrefe) 1997, S. 81.

⁸ Paul Ekman/Wallace V. Friesen: »The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding«, in: *Semiotica*, 1 (1969), S. 49–98.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. Judee K. Burgoon u. a.: *Nonverbal Communication. The Unspoken Dialogue*, New York u. a. (McGraw-Hill) 1984, S. 44, nennen sie »topic gestures«.

Hände und Arme sind die Hauptartikulatoren. Ikonische Gesten beziehen sich auf Konkreta, von denen sie jeweils ein besonderes Detail hervorheben, wohingegen metaphorische Gesten mit abstrakten Begriffen auftreten, von denen sie dann jeweils einen bestimmten Aspekt bildlich verdeutlichen – so als wären sie konkret. Embleme sind fest kodierte Gesten, die wie Wörter oder sogar ganze Sätze/Äußerungen verwendet werden können. Den Unterschied zwischen diesen drei Arten von Inhaltsgesten können vielleicht die drei nachfolgenden Beispiele noch verdeutlichen.

Es war [ein Kasten]
ikonische Geste

Er [gestand ihr] seine Liebe
metaphorische Geste

Das ist [großartig]
Emblem



Was diese Gesten an Affektivität vermitteln, lässt sich am besten beschreiben als Involviertheit des Sprechers in das, worüber er/sie gerade spricht.¹¹ Die Involviertheit ist allerdings nicht in den Gesten selbst aufgehoben, sondern es wird auf sie durch die Gesten (indexikalisch) verwiesen.

Sprecherinvolviertheit liegt auch dem Gebrauch von deiktischen Gesten (*deictics*) zugrunde, Gesten also, mit deren Hilfe man auf konkrete oder abstrakte Gegenstände in einer Äußerung zeigen kann.¹²

Die verschiedenen Gestentypen und ihre Realisierung können ganz erheblich in ihrer Körperlichkeit variieren. Das hängt im Wesentlichen von zwei Faktoren ab: zum einen vom Körperteil, der für die Artikulation der Geste Verwendung findet, und zum anderen von der Größe der Geste. So ist beispielsweise ein Gesichtsausdruck weniger körperlich als eine Geste, die mithilfe von Finger und Hand artikuliert ist, und

¹¹ Vgl. Hübler: *Nonverbal Shift* (Anm. 5).

¹² Diese Charakterisierung ist jedoch nicht ganz für Fälle zutreffend, bei denen verbale deiktische Ausdrücke gestische Spezifikationen erforderlich machen, wie beispielsweise in *I prefer this box*, angesichts mehrerer Schachteln; ohne eine spezifizierende deiktische Geste wäre nicht deutlich, welche Schachtel genau der Sprecher bevorzugt.

diese wiederum weniger körperlich als eine, die mithilfe von Hand und Arm gebildet ist. Die Größe einer Geste kommt dort ins Spiel, wo bei ein und derselben Geste verschiedene Ausführungsvarianten möglich sind. Zum Beispiel kann eine Kreisbewegung von Arm und Hand ein größeres oder kleineres Format haben, ohne dass die Größe konzeptuell vorbestimmt wäre; je größer dann der Kreis ist, desto körperlicher erscheint die Geste.

Der lautliche Modus

Drei prosodische Parameter sind bestimmend, nämlich Tonhöhe, Intensität/Lautstärke und Sprechtempo. Die (unsichtbaren) Bewegungen, die hier eine Rolle spielen, sind die der Stimmbänder, von denen Tonhöhe und Intensität abhängen; das Sprechtempo ist der sichtbarste Parameter, weil es sich in der Schnelligkeit der artikulatorischen Bewegungen von Mund/Lippen und Zunge widerspiegelt. Von besonderem Interesse ist für uns nun der Teil der Prosodie, der keine linguistische Funktion ausübt, sondern aus rein pragmatischen, emotionalen und stilistischen Gründen (übertreibend oder untertreibend) variiert wird.¹³ Nehmen wir zur Illustration den Satz »Du gehst jetzt ins Bett.« Er lässt sich als Aussage, Frage oder Befehl äußern. Dazu bedarf es allerdings einer entsprechenden Intonation; die prosodischen Mittel, die dafür eingesetzt werden, sind linguistischer Natur. Freilich lassen sich die Mittel steigern und gewinnen dann nonverbale, expressiv-emotive (Zusatz-) Bedeutungen; so beispielsweise, wenn die Frageintonation derartig gesteigert wird, dass sie auch ein Erstaunen darüber zum Ausdruck bringt, oder die Befehlssatzintonation so, dass sie die zornige Erregung einer (überforderten) Mutter gegenüber dem nervenden Kind deutlich werden lässt.

Emotion wird prosodisch meist in mehr als einem Parameter zum Ausdruck gebracht. Poyatos¹⁴ beschreibt u. a. einen Test von Davitz/Davitz¹⁵, der folgende Ergebnisse zeitigte:

¹³ Vgl. Ann K. Wennerstrom: *The Music of Everyday Speech. Prosody and Discourse Analysis*, Oxford u. a. (Oxford University Press) 2001, S. 60, 206.

¹⁴ Fernando Poyatos: *Paralanguage. A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, Amsterdam/Philadelphia (Benjamins) 1993.

¹⁵ Joel Robert Davitz/Lois Jean Davitz: »The Communication of Feelings by Content-Free Speech«, in: *Journal of Communication*, 9 (1959), S. 6–13.

[S]oftness [i. e., geringe Lautstärke – A. H.] + slow rate [i. e., langsames Sprechtempo – A. H.) are used to express affection and sadness, loud voice + fast rate for anger and joy, moderate-to-low + moderately slow for boredom, moderately high + moderately fast for cheerfulness, normal + moderately fast for impatience, and normal loudness and normal tempo for satisfaction; but, of course, one must allow for affect-blends and for variables such as socio-educational level, personality, or sensitivity toward others.¹⁶

Diese Untersuchung – wie auch andere (etwa von Scherer¹⁷) – arbeitet mit inhaltsleerer Rede; wenn wir dagegen inhaltshaltige Rede analysieren, muss der prosodische Fluss auf der Basis von Ton- oder Sinneinheiten segmentiert werden, bevor man vielleicht prosodische Konturen mit relativ festen emotionalen Werten herausfiltern kann.¹⁸ Ein anderer Weg wird von Hübler eingeschlagen.¹⁹ Er basiert auf markierten Abweichungen von dem, was sich für die betreffende Rede als erwartbar etabliert; getrennt für jeden einzelnen Parameter wird (mithilfe einer Software wie Praat) für die betreffende Rede Durchschnittswert und Standardabweichung berechnet, die zusammengenommen das Erwartbare repräsentieren und folglich Werte oberhalb oder unterhalb davon markiert erscheinen lassen. Ist mehr als eine Silbe in einer Sequenz markiert, wird dies als Konfiguration verstanden; sie stellt das lautliche Äquivalent zur kinetischen Geste dar.

Im Unterschied zum kinetischen Modus, der teilweise bestimmte Emotionen zum Ausdruck bringt und teilweise allgemeine Involviertheit anzeigt, signalisieren prosodische Konfigurationen im Regelfall einheitlich Involviertheit, die sich nur durch Rückgriff auf sprachliche und situative Besonderheiten interpretatorisch ausspezifizieren lässt, etwa als Erstaunen oder Ärger, wie im oben angeführten Beispiel.

Die Sprecherinvolviertheit solcher Konfigurationen wird oft noch durch Pausensetzungen unmittelbar vor oder nach den betreffenden Konfigurationen unterstrichen; teilweise können auch Pausen allein emphatisierend wirken. Es handelt sich dabei immer um nicht syntaktisch motivierte Pausen, also nicht um Pausen zwischen Sätzen bzw. am Satzende oder zwischen Haupt- und Nebensatz oder vor einzelnen Satzteilen; sie sind dort am deutlichsten, wo sie geradezu a-syntaktisch

¹⁶ Poyatos: *Paralanguage* (Anm. 14), S. 181.

¹⁷ Vgl. Klaus R. Scherer: »Nonlinguistic Vocal Indicators of Emotion and Psychopathology«, in: Caroll Ellis Izard (Hg.): *Emotions in Personality and Psychopathology*, New York (Plenum) 1979, S. 495–529.

¹⁸ Vgl. Klaus Kohler: »Prosodie in der sprachlichen Kommunikation« (zuletzt abgerufen unter http://www.ipds.uni-kiel.de/kjk/pub_ex/kk2005_1/potsdam.zip am 25. 11. 2010).

¹⁹ Vgl. Axel Hübler: »Assessing the Body's Share in Conversation«, in: Winfried Nöth (Hg.): *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies*, Kassel (Kassel UP) 2006, S. 49–76; ders.: *Nonverbal Shift* (Anm. 5).

auftreten. Um das kurz an einem Beispiel zu verdeutlichen: Eine Pausensetzung in der Äußerung »Und dann hat er auch noch einen guten Roman geschrieben« vor dem Attribut *gut* ›zerreißt‹ die Nominalphrase, ist a-syntaktisch und somit eine ausdrucksstarke (emphasierende) Pausensetzung; wohingegen eine Pausensetzung vor dem unbestimmten Artikel syntaktisch ist (indem sie die Nominalphrase ›unbeschadet‹ lässt) und somit keine oder nur eine geringe Expressivität gewinnt.

Weiterhin sind gewisse paralinguistische/vokale Phänomene emotionsgeladen, die von Poyatos²⁰ unter die Begriffe ›Qualifikatoren‹ (*qualifiers*) und ›Differentiatoren‹ (*differentiators*) gefasst werden. Qualifikatoren sind Phänomene wie hörbares Atmen, Flüstern oder der Einsatz einer schrillen oder bebenden Stimme; Poyatos listet etwa 80 solcher Qualifikatoren auf, wobei er jedem Qualifikator eine bestimmte emotive Funktion zuschreibt. Differentiatoren sind zum Beispiel Lachen, Gähnen, Husten, Rülpsen und dergleichen, soweit sie (je nach Kontext) mit bestimmten Emotionen assoziiert werden können. Dem Lachen mit seinen verschiedenen Varianten beispielsweise werden so unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben wie Verbundenheit, Furcht, soziale Unsicherheit, Freude, Traurigkeit oder Selbstironie und Geselligkeit, die ja alle zu einem gewissen Grad affektbesetzt sind.

Erwähnenswert sind auch die sog. Alternanten (*alternants*).²¹ Poyatos beschreibt sie folgendermaßen:

Impressionistically we would describe them as: language-free sighs, *voluntary* throat-clearings, clicks, inhalations and exhalations, hisses, throat or nasal frictions, moans, groans, grunts, sniffs, snorts, smacks, blows, slurps, shudders, gasps, pants, hesitation breaks etc.²²

Wichtig an der Definition ist m. E. das Attribut ›voluntary‹, weil einige dieser Lautkombinationen auch ungewollt produziert sein können und dann keine kommunikative Funktion ausüben – obwohl sie natürlich immer vom Hörer in kommunikativem Sinn interpretiert werden können – und entsprechend nicht als Alternanten zu klassifizieren sind. Beispielsweise kann ein Zungenschmalzen oder Seufzen lediglich unkontrolliertes adaptives Verhalten sein, das dann ein Beobachter/Ohrenzeuge als Ausdruck von Nervosität oder Stress interpretieren könnte. Sie werden erst zu affektausdrückenden Alternanten, wenn sie ein Sprecher absichtlich zum emotionalen Ausdruck verwendet, einen Seufzer bei-

²⁰ Poyatos: *Paralanguage* (Anm. 14), S. 199 ff.

²¹ Wenn solche Alternanten kodifiziert werden, werden sie zu lexikalischen Ausdrücken, die man oft ›Interjektionen‹ nennt.

²² Poyatos: *Paralanguage* (Anm. 14), S. 382 (Hvh. A. H.).

spielsweise, um Ungeduld, einen Zungenschnalzer, um Gleichgültigkeit auszudrücken.

1.2. Verbale Ausdrucksformen

Mit diesem Untertitel wird man wohl am ehesten Emotionswörter wie *Ärger* oder *Freude* assoziieren. Wie sich noch zeigen wird, sind solche Wörter jedoch ziemlich ungeeignete Mittel, um Emotionen auszudrücken. Bevor dieser Frage nachgegangen wird, wollen wir uns zunächst einen Überblick über die sprachlichen Mittel verschaffen, die tatsächlich zum Emotionsausdruck geeignet sind. Paradoxerweise liegt ihre expressiv-emotive Tauglichkeit darin, dass sie nicht explizit Emotionen namhaft machen, sondern nur – darin den prosodischen Markern nicht unähnlich – als Indices für Sprecherinvolviertheit fungieren; und nur wo der Kontext es ermöglicht, kann die Involviertheit dann interpretativ spezifiziert werden.

Drei Arten von sprachlichen Mitteln sollen hier vorgestellt werden, lexiko-grammatische, morpho-syntaktische und syntaktische. Unter den lexiko-grammatischen Mitteln findet man viele, die Intensivierungsformen darstellen. Mathesius²³ erwähnt etwa Vergleiche (z. B. *Er hat wie ein Klotz geschlafen*), Wiederholungen (sowohl asyndetische, wie in *Sie ist sehr sehr lieb*, als auch syndetische, wie in *Sie weinte und weinte*, sowie reduplikative Bildungen, z. B. *tagtäglich*), und bestimmte Wortzusammensetzungen wie beispielsweise *zuckersüß*.²⁴ Eine weitere lexiko-grammatische Resource sind die sogenannten Diskurspartikeln, wie *doch*, *gerade*, *sogar* etc., die in unbestimmter, aber markierter Weise andeuten, wie ein Sprecher (oder auch Hörer) bezgl. des propositionalen Sachverhaltes in der betreffenden Äußerung fühlt.²⁵

Unter den morpho-syntaktischen Expressionsmitteln speziell des Englischen findet sich beispielsweise das *present perfect*.²⁶ Obwohl es meist in temporal-kognitivem Sinn interpretiert wird, gibt es Verwen-

²³ Vgl. Vilém Mathesius: »Verstärkung und Emphase«, in: Josef Vachek (Hg.): *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington (Indiana University Press) 1964, S. 426–432; ders.: »Strengthening and Emphasis«, in: ders.: *A Functional Analysis of Present-Day English on a General Linguistic Basis*, übers. v. Lisbuse Duskova, Prague (Academia), S. 163–165.

²⁴ Doppelnegation (vgl. den Stones-Song *I can't get no satisfaction*) and phrasal verbs, soweit sie notional äquivalent sind zu den einfachen verbalen Entsprechungen (z. B. *to face up – to face*), sind weitere affektive Ausdrucksmittel dieser Art.

²⁵ Vgl. Deborah Schiffrin: *Discourse Markers*, Cambridge/New York (Cambridge University Press) 1987.

²⁶ Andere expressive Mittel dieser Art sind im Englischen die Progressivform, das *get*-Passiv und der emphatische Gebrauch der *do*-Periphrase, wie in *You are looking tired this evening*, *He got killed by a stranger*, *She did go to the concert last night*.

dungsweisen, wo sich das ins *present perfect* gesetzte Geschehen offenbar nicht bezieht auf »a succeeding time reference which may or may not be identical with the coding time«²⁷; denn es gibt nicht nur Äußerungen wie *That house has been empty for ages* oder *Have you ever been to Florence?*²⁸, sondern auch solche (kontext-bedingte) Alternativen wie *This house was built by Inigo Jones* und *This house has been built by Inigo Jones in a very unconventional way – look at the roof*²⁹ oder sogar solche wie *Many people have believed that the world is flat, but they were wrong*³⁰ und *We have received information on F. S. from you on the 22nd of September last*. Derartige Äußerungen sollten einen zur Anerkennung der emotionalen Bedeutung als integralen Bestandteils des zentralen grammatischen Systems veranlassen.

As long as we can locate a plausible interpretation of aspect particles in cognitive terms [...] it is not a vital matter to recognize emotional meanings. [...] It is quite otherwise when no cognitive or referential meaning appears [...] or when the context is inconsistent with the cognitive meanings usually recognized.³¹

Was die syntaktischen Mittel zum Ausdruck von Sprecherinvolviertheit betrifft, so hat das Englische vor allem Inversionen zur Verfügung, speziell sog. cleft und pseudo-cleft sentences, wie z. B. in *Faint grew the sound of the bell; It was John who wore a white suit at the dance last night*; bzw. in *What you need most is a good rest*.³² Derartige Konstruktionen werden traditionellerweise als Mittel zur Informationsbearbeitung betrachtet³³, gleichwohl haben sie zusätzlich noch affektive Untertöne³⁴, wie alle Formen von Emphase. Mit anderen Worten, auch sie fungieren als Mittel, um Sprecherinvolviertheit anzuzeigen.

²⁷ Bernd Kortmann: »The Triad ›Tense – aspect – Aktionsart‹. Problems and possible solutions«, in: *Belgian Journal of Linguistics*, 6 (1991), S. 20.

²⁸ Randolph Quirk/Sidney Greenbaum/Geoffrey Leech/Jan Svartvik: *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Harlow (Longman) 1985, S. 192.

²⁹ Manfred Markus: *Tempus und Aspekt. Zur Funktion von Präsens, Präteritum und Perfekt im Englischen und Deutschen*, München (Fink) 1977, S. 56.

³⁰ Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und Erzählte Welt*, Stuttgart u. a. (Kohlhammer) 1985, S. 70.

³¹ William Labov: »Intensity«, in: Deborah Schiffrin (Hg.): *Meaning, Form, and Use in Context: Linguistic Applications*, Washington (Georgetown University Press) 1984, S. 47.

³² Vgl. Quirk/Greenbaum/Leech/Svartvik: *Comprehensive Grammar* (Anm. 28), S. 1380, 1385, 1388.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. Jeffrey P. Kaplan: *English Grammar: Principles and Facts*, Englewood Cliffs (Prentice Hall) 1989; Heidrun Dorgeloh: *Inversion in Modern English. Form and Function*, Amsterdam/Philadelphia (Benjamins) 1997.

Der Spezialfall Lexikon

Obwohl das Repertoire zur Verbalisierung von Emotionen in Menge, Form (Verb, Nomen, Adjektiv) und Konzeptualisierungsmodus (wörtlich, metaphorisch) auf den ersten Blick beeindruckend reich erscheint³⁵, kann es nur bedingt befriedigen. Das hat Susanne Langer beredt zum Ausdruck gebracht:

We have words for general kinds of emotion such as anger, fear, erotic passion, regret; but there are hundreds of angry reactions, hundreds of different loves. Some sad experiences and some happy ones are amazingly alike in feeling-pattern. The unfolding of even so simple a phenomenon as an emotion defies any verbal account, as I think the brave efforts of the phenomenologists show. We usually sum up the character of an emotion by describing some condition in which it would occur, or some overt response it might incur, for instance: »It was as though the bottom had dropped out of everything,« or »I could have wrung her neck.«³⁶

Was das Zitat zumindest indirekt anspricht, ist die Unzulänglichkeit der wörtlichen lexikalischen Mittel zum Ausdruck von Emotionen, nicht natürlich zu ihrer Identifikation. Und selbst die Formulierungen, die sie als halbwegs ›ausdrücklich‹ einstuft, wirken nur in einem distanzierenden Rahmen (d. h. im Tempus der Vergangenheit oder in einem Potentialis); geäußert im Tempus der Gegenwart (im Rahmen einer Kommunikation von Angesicht zu Angesicht) würden derartige Äußerungen nur glaubwürdig, wenn sie durch entsprechenden mimischen Ausdruck unterstützt und dadurch authentisiert würden. Sonst wären sie deskriptiv, aber nicht expressiv.

Die eben vorgenommene Unterscheidung in deskriptiv und expressiv erinnert an eine Differenzierung von Bally; seine Unterscheidung zwischen zwei Arten oder Modi des Sprechens, dem *mode pur* und dem *mode vécu*, ist wert, ausführlicher zitiert zu werden.

Si le langage n'est pas une création logique, c'est que la vie dont il est l'expression n'a que faire des idées pures. Si l'on me dit que la vie est courte, cet axiome ne m'intéresse pas en lui-même, tant que je ne le sens pas, tant qu'il n'est pas vécu [...].³⁷

³⁵ Vgl. Zoltán Kövecses: *Emotion Concepts*, Berlin/New York u. a. (Springer) 1990.

³⁶ Susanne Langer: »Expressive Language« and the Expressive Function of Poetry«, in: Heinz Werner (Hg.): *On Expressive Language*, Worcester (Clark University Press) 1955, S. 3–9.

³⁷ Charles Bally: *Le Langage et la vie*, Genève (Droz) ³1965, S. 15.

Die folgende Exemplifizierung passt besonders gut in unseren Kontext, da das italienische *pur(e)* zu einer bereits eingeführten Klasse indirekt emotiver Ausdrucksmittel gehört, nämlich den Diskurspartikeln.

Le jugement intellectuel *La terre tourne* se change en jugement de valeur dans la bouche de Galilée s'écriant devant ses juges: *E pur si muove!* Ce n'est plus une vérité scientifique, c'est l'affirmation d'une valeur attachée à cette vérité [...].³⁸

Semiotisch gesehen, fungieren die Partikeln als Indices von Sprecherinvolviertheit; als solche sind sie nicht Teil der Proposition, und es gilt dann für sie auch nicht, was Schiller in einer berühmten »Votivtafel« befunden hat: »*Spricht* die Seele, so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr.«³⁹

Zur emotionalen Basis von Kommunikationsakten

Was Searle über Sprechakte schrieb⁴⁰, lässt sich so weit verallgemeinern, dass auch nicht verbale Kommunikationsakte mit inbegriffen sein können. Seine Analysen zeigen, dass zu den Gelingensbedingungen für Sprech- (bzw. Kommunikations-) Akte auch eine jeweils spezifische emotive Gestimmtheit des Sprechers (Kommunikators) gehört. Fragen beispielsweise setzen voraus, dass der Sprecher/Kommunikator an einer entsprechenden Information interessiert ist; Bitten, dass ihm/ihr daran liegt, dass der Adressat das Erbetene tut; Warnungen, dass er/sie sich empathisch auf die Seite des Adressaten stellt, zu dessen Nutzen die zur Debatte stehende Tat (nach des Sprechers Einschätzung) nicht ist. Sofern derartige Kommunikationsakte sprachlich vollzogen werden, fehlt ihrer emotiven Grundlage die Körperlichkeit; erst wenn zusätzlich die affektive Basis noch prosodisch und/oder mimisch-gestisch (beglaubigend und verstärkend) zum Ausdruck gebracht wird, kommt Körperlichkeit wieder ins Spiel. Aber auch rein nonverbal sind derartige Akte prinzipiell möglich. Sie werden vornehmlich im mimisch-gestischen Modus vollführt, bisweilen aber auch mithilfe von Alternanten; in diesen Fällen wird im Akt selbst die Affektgeladenheit unmittelbar und körperlich zum Ausdruck gebracht.

³⁸ Ebd.

³⁹ Friedrich Schiller: »Votivtafel«, in: ders.: *Werke und Briefe in 12 Bänden*, hg v. Otto Dann u. a., Frankfurt (Dt. Klassiker Verlag) 1988 ff, Bd. 1, S. 181.

⁴⁰ John R. Searle: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge (Cambridge University Press) 1969.

1.3. In der Zusammenschau

Nicht Teil der Proposition zu sein, ist ein Charakteristikum, das die (effektiven) verbalen Mittel zum Ausdruck von Emotion mit den besprochenen nonverbalen Mitteln teilen. Aber es sind natürlich auch Unterschiede zu konstatieren. Spezifität der affektiven Bedeutung ist ein Unterscheidungskriterium. Mimisch gezeigte Affekte und, bei den vokalen Mitteln, Alternanten haben (relativ gesehen) mehr spezifisch emotive Bedeutung als die anderen kinetischen Gesten und die prosodischen Konfigurationen (insofern diese ja nur auf Sprecherinvolviertheit verweisen). Ein zweites Unterscheidungskriterium ist Körperlichkeit; die kinetischen Mittel sind generell körperlicher als die lautlichen.⁴¹ Dass die verbalen Mittel am unteren Ende der Skala der Körperlichkeit liegen, ist nicht verwunderlich; sind sie doch in keinem nonverbalen Modus verankert und deshalb praktisch körperlos.

2. Kulturhistorische Varianten

Bei aller Universalität des Phänomens Emotion ›an sich‹ gibt es erhebliche kulturelle Unterschiede nicht nur, was die Anlässe betrifft, die Emotionen auslösen, sondern auch und vor allem, was die Formen betrifft, in denen Emotionen gelebt werden.⁴² Wie die Untersuchungen von Hübler belegen⁴³, lässt sich für das 16. und 17. Jahrhundert eine Zivilisierung des emotionalen Ausdrucks belegen, die sich tendenziell als Entkörperlichung des Ausdrucks beschreiben lässt. Zum einen zeigt sich diese Tendenz darin, dass mehr als in anderen Jahrhunderten (mit Ausnahme vielleicht des 20.) lexiko-grammatische Formen zur Verfügung stehen – geerbt oder neu gebildet –, die den unkörperlichen Ausdruck von Sprecherinvolviertheit indexikalisch ermöglichen; es sind neben der oben vorgestellten Form des *present perfect* u. a. auch die Progressivform, der ethische Dativ, die emphatische *do*-Periphrase und das *get*-Passiv. Zum anderen zeigt sich das innerhalb des nonverbalen Ausdrucksbereichs in der ungeteilten Wertschätzung der vokalen Expressivität und der Vorsicht gegenüber der kinetischen; die Bilder vom gestikulierenden

⁴¹ Hier ergibt sich auch eine interessante Beziehung zu der Vorrangstellung, die in der westliche Kultur das Sichtbare gegenüber dem Hörbaren innehat. Vgl. Daniel Chandler: »Visual Perception 1: Searching for Patterns« (zuletzt abgerufen unter <http://www.aber.ac.uk/media/Modules/MC10220/visindex.html> am 15. 11. 2010).

⁴² Vgl. Ekman/Friesen: »The Repertoire of Nonverbal Behavior« (Anm. 8), S. 74.

⁴³ Axel Hübler: *The Expressivity of Grammar. Grammatical Devices Expressing Emotion across Time*, Berlin/New York (Mouton de Gruyter) 1998; ders.: *Nonverbal Shift* (Anm. 5).

Affen und der Sphärenmusik, wie man sie etwa in den Konversationslehren der Zeit (z. B. bei Braithwait bzw. Allestree)⁴⁴ findet, markieren die Extrempunkte der unterschiedlichen Einstellungen gegenüber dem kinetischen bzw. vokalen Modus.

Das 18. Jahrhundert nun – so wird man vielleicht etwas zugespitzt formulieren können – setzt den Gesamtkörper als Ausdrucksinstrument in seine Rechte wieder ein. Empfindsamkeit und Aufklärung bilden wichtige Koordinaten für seine funktionale Neubestimmung.⁴⁵ Welche Formen diese neue gesteigerte kommunikative Körperlichkeit annimmt, wird im vorliegenden Beitrag im Lichte dreier Rhetoriken aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abgehandelt.

Zwischen Tradition und Innovation

Folgende drei Rhetoriken bilden die Grundlage meines Abrisses: John Wards *A System of Oratory* (1759), John Walkers *Elements of Elocution* (1781) und Thomas Sheridans *A Course of Lectures on Elocution* (1762). Sie stecken den Spielraum der Möglichkeiten für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts recht gut ab; Ward repräsentiert die traditionelle Linie, Walker und Sheridan gehören zu den Neuerern, den Elokutionisten, wobei Walker eher den Prototypen vertritt, während Sheridan der interessante Außenseiter ist. Ward als Traditionalist handelt in seiner Arbeit den gesamten Bereich der klassischen Rhetorik ab; stimmliche und mimisch-gestische Expressionsmittel bilden nur ein (letztes) Teilstück des allgemeinen Kanons. Die für uns einschlägigen Bereiche werden auf ca. 60 Seiten behandelt, wobei der Gesamtumfang ca. 860 Seiten beträgt; das sind noch nicht einmal 10%. Bei den beiden Elokutionisten hat der nonverbalen Bereichs jeweils einen deutlich größeren Anteil. Walkers Gesamtwerk (zwei Bände) umfasst nahezu 800 Seiten; allerdings sind davon nur etwa die letzten 170 Seiten einschlägig, also gut 20%. Die vorausgehenden 690 Seiten behandeln satz- und text-intonatorische

⁴⁴ Vgl. Richard Allestree: *The Ladies Calling*, Part 1 and 2, Oxford (At the Theatre) 1673 (Mikrofilm Ann Arbor 1994); und Richard Braithwait: *The English Gentleman*, London (Bostock) 1630 (ND Bristol 1994).

⁴⁵ Vgl. Michael Bernsen: »Körpersprache als Bedingung authentischer Subjektivität?«, in: Richard Behrens/Roland Galle (Hg.): *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1993, S. 85 f.: »In der Epoche der Empfindsamkeit wird die Forderung nach einem expressiven Körperausdruck laut. [...] Die Frage ist, ob es der Empfindsamkeit gelingt, über die Körpersprache den in den Masken der verbalen Sprache entäußerten natürlichen Körper freizulegen, oder ob nicht gerade die Forderung nach einem stärkeren Einsatz der Körpersprache eine besonders raffinierte ›List der Vernunft‹ darstellt, sich in einem neuen, verdeckten Rationalitätsschub des Körpers zu bemächtigen.«

(im Grunde also linguistische) Fragen; es werden zwar ästhetische Gesichtspunkte miteinbezogen, sie sind aber nicht affektiv verankert, sondern auf Harmoniewirkung ausgerichtet, wie die folgenden Belege deutlich machen (»where the variety is merely to please the ear« und »in such an arrangement of emphatic inflexion, as suits the sense, and is agreeable to the ear«).⁴⁶ Sheridans Traktat hat einen Umfang von nur gut 130 Seiten⁴⁷; auch hier findet Intonation ausführliche Behandlung, themenspezifisch sind aber immerhin ca. 35%, gut 40 Seiten.

Auf die quantitativen Verhältnisse bin ich so genau eingegangen, weil sie in der Tat bestimmte Befunde, wie sie nachfolgend dargestellt werden, präfigurieren. Sie weisen in jedem Fall den Traktaten von Walker und Sheridan ein besonderes Profil zu. Vom absoluten Umfang her findet das Nonverbale bei Walker offensichtlich die ausführlichste Behandlung; das hat Auswirkungen auf die Detailliertheit seiner Beschreibungen und didaktischen Anweisungen. Proportional gesehen ist Sheridans Darstellung des Nonverbalen am umfangreichsten; es wird sich zeigen, dass er die grundsätzlichere und theoretisch kohärentere Vision vermittelt. Diesem Unterschied wird gemeinhin durch die Begriffe ›mechanistisch‹ (für Walkers Art des Zugriffs) und ›natürlich‹ (für Sheridans Art) Rechnung getragen.⁴⁸ Eine solche Einstufung mag nicht voll zutreffend oder ausreichend sein, aber sie bietet zumindest Orientierung und eröffnet Erwartungshorizonte.

3. Teilaspekte

Der Vergleich zwischen den drei Rhetoriken wird sich auf wenige, aber zentrale Bereiche beschränken. Ein Bereich ist die Emotion selbst. Sie hat in jeder Rhetorik ohne Zweifel eine Schüsselfunktion, insofern der Erfolg öffentlicher Rede immer auch davon abhängt, inwieweit ihre Emo-

⁴⁶ Vgl. John Walker: *Elements of Elocution*, London (Cadell u. a.) 1781 (ND Menston 1969), Bd. 2, S. 121, 152.

⁴⁷ Entgegen der klassischen Tradition wird der stimmliche und mimisch-gestische Ausdruck in beiden Abhandlungen zur *elocutio* gezählt (die sonst nur dem sprachlichen Ausdruck vorbehalten ist). Aus dieser Neuordnung (die sich übrigens auch bei Ward findet und dort ausdrücklich reflektiert wird) erklärt sich die Bezeichnung als Elokutionisten. Sie beinhaltet natürlich indirekt auch eine Aufwertung des Nonverbalen, insofern es jetzt auf gleicher Ebene wie die verbale Formulierungsphase steht.

⁴⁸ Vgl. das folgende Zitat von Phillipa M. Spoel: »Rereading the Elocutionists: The Rhetoric of Thomas Sheridan's *A Course of Lectures on Elocution* and John Walker's *Elements of Elocution*«, in: *Rhetorica*, 19 (2001) 1, S. 74: »In twentieth-century discussions of the elocutionary movement, Sheridan frequently is described as the founder of the so-called ›natural‹ school of elocution. By ›natural‹, recent critics mean primarily delivery that is not regulated by a methodical set of mechanical rules.«

tionalität die Gemüter ihres Publikums ›ansteckt‹. Die Frage, die jedoch zu Differenzierungen Anlass geben kann, bezieht sich darauf, wie stark der affektive Ausdruck der Rede an eine emotionale Befindlichkeit des Redners rückgebunden erscheint. Abgesehen von dieser Prämisse soll fernerhin untersucht werden, was vom möglichen Ausdrucksrepertoire, wie es das einleitende Kapitel abgesteckt hat, von den einzelnen Autoren berücksichtigt wird. Der letzte Bereich schließlich knüpft an den didaktischen Auftrag von Rhetorikern an; daraus ergeben sich als Leitfragen, (a) wie anschaulich, und das heißt auch: wie genau, die Beschreibungen sind und (b) welcher Verbindlichkeitsanspruch damit verknüpft ist.

3.1. Zum Stellenwert der Emotion

Für alle drei Autoren ist Emotion eine unabdingbare Komponente öffentlichen Redens, weil der Erfolg an der Persuasivität der Rede hängt und diese ihre Kraft aus der Kraft der Emotion nimmt. Die Emotion entäußert sich, wie wir sahen, vornehmlich im Nonverbalen. Trotzdem gibt es zwischen unseren drei Autoren einige bedeutsame Unterschiede; dabei zeigt sich bei Ward und Walker doch immerhin eine Verwandtschaft untereinander und zur Tradition, während Sheridan die Position eines Außenseiters einnimmt. Vereinfacht ausgedrückt besteht der entscheidende Unterschied darin, dass Ward und Walker Emotion rein rhetorisch-instrumental konzipieren, während Sheridan ihre existentielle Dimension mitberücksichtigt.

Unter rhetorischem Vorzeichen werden bei Ward die Leidenschaften/Emotionen als dritter (und letzter) Teil der *inventio* eingeführt; ihnen wird die Kraft zugeschrieben, auch im Publikum entsprechende Emotionen zu erwecken, durch die es sich überreden lässt selbst noch dort, wo es durch Vernunft nicht überzeugt werden kann:

And where this is the case, that persons will neither be convinced by reason, nor moved by the authority of the speaker; the only way left to put them upon action, is to ingage their passions.⁴⁹

Solch konstruktive Auswirkungen haben Leidenschaften allerdings nur »under the direction and conduct of reason [...] where they are ungovernable [...] they are diseases of the mind.«⁵⁰ Was das Detail angeht, so zeigt sich Ward indes nicht sonderlich generös, immerhin aber ordnet

⁴⁹ John Ward: *A System of Oratory*, London (Ward) 1759 (ND Hildesheim 1969), Bd. 1, S. 157.

⁵⁰ Ebd., S. 157 f.

er bestimmten Redegenres bestimmte Emotionen zu, so etwa der auf Entscheidung abzielenden Rede (*deliberative discourse*) die Affekte Angst, Hoffnung und Scham.⁵¹

Sheridan geht auf die Emotionen nur außerhalb seiner eigentlichen Vorlesungen ein; das halte ich für bedeutsam, denn dadurch macht er sie nicht zum Bestandteil der *elocutio*, sondern zur Bedingung ihrer Möglichkeit, ja sogar der Möglichkeit, überhaupt durch öffentliches Reden zu handeln. Emotionen sind die Triebfeder des Handelns mit und in Rede; mehr noch, sie werden aus jeder Teleologie gelöst und anthropologisch bestimmt: Neben dem Geist gehört zum Menschen allgemein notwendigerweise auch seine Emotionsfähigkeit (und seine Imaginationskraft/Phantasie). Diese Emotionsfähigkeit versteht Sheridan als komplementäre Ergänzung zu John Lockes *Essay Concerning Human Understanding* (1690).

[H]e confined himself entirely to that branch of language, which related to his subject, an enquiry into the human understanding; his only object was, to examine the nature of words, as symbols of our ideas: Whilst the nobler branch of language, which consists of the signs of internal emotions, was untouched by him as foreign to his purpose.⁵²

Die Affektsprache allerdings erscheint als die *prima inter pares*, denn sie repräsentiert die soziale Dimension von Kommunikation.

Upon a right regulation of these parts of the mind, and the faculties belonging to them, all that is noble and praise worthy, all that is elegant and delightful, in man, considered as a social being, chiefly depends.⁵³

Doch keine Taxonomie der Emotionen findet man bei Sheridan und keine Beschreibung einzelner Gefühle; dessen bedarf es nicht, und das würde ohnehin am eigentlichen vorbeigehen.

Walker hingegen zeigt sich sehr detailfreudlich. Er listet nicht nur akribisch mehr als 40 verschiedene *passions* auf, sondern liefert darüber hinaus auch zum Teil geradezu extravagante Beschreibungen dieser Affekte mit, wie beispielsweise die nachfolgende zu Argwohn (*suspicion*) und Neid (*jealousy*).

Fear of another's endeavouring to prevent our attainment of the good desired raises our suspicion; and suspicion of his having obtained, or of being likely to obtain it, raises or constitutes jealousy. Jealousy between the sexes is a ferment of love, hatred, hope, fear, shame, anxiety, grief, pity, envy, pride, rage,

⁵¹ Ebd., S. 164.

⁵² Thomas Sheridan: *A Course of Lectures on Elocution*, London (Millar) 1762 (ND Hildesheim 1970), S. 97.

⁵³ Ebd., S. ix.

cruelty, vengeance, madness, and every other tormenting passion which can agitate the human mind.⁵⁴

Weitere 30, die unter der gleichen Rubrik gelistet sind, würde ich eher zu praktischen, d. h. nicht primär expressiven Kommunikationsakten zählen; aber auch sie gründen natürlich in bestimmten Emotionen.

Was die Rolle und Bedeutsamkeit der Emotionen für die öffentliche Rede anbelangt, artikuliert Walker eine interessante (Natürlichkeit und Künstlichkeit vermittelnde) Doppelsicht.⁵⁵ Affekte sind natürlichen Ursprungs und haben ihren natürlichen Ausdruck; sie motivieren auch die öffentliche Rede und bestimmen deren emotionalen Gestus. Manchmal freilich ist öffentliche Rede nicht primär emotional fundiert, so dass man die notwendige Emotion erst (künstlich) erzeugen muss. Dafür können Beschreibungen emotionaler Erscheinungsformen sehr hilfreich sein; sie lassen sich (durch Nachvollzug, d. h. physisch-mechanische Realisation) als Vehikel benutzen, um sich in die Stimmung zu versetzen, die der Persuasivität einer bestimmten Rede oder einer bestimmten Redepassage dient.

3.2. Fragen des Was

Grundsätzlich plädieren alle drei Autoren für den Einsatz von stimmlichen und kinetischen Mitteln zum Ausdruck von Emotionalität. Bei den stimmlichen Mitteln behandeln Sheridan und Ward Tonhöhe und Stimmvolumen, wobei zwischen diesen beiden prosodischen Parametern oft nicht explizit unterschieden wird; das entspricht ja auch der Artikulationswirklichkeit, da normalerweise bei wachsendem Stimmvolumen auch die Tönhöhe steigt und umgekehrt. Ward behandelt zusätzlich noch Sprechtempo, wie folgendes Kurzzitat belegt: »gay and sprightly ideas should not only be expressed louder, but also faster, than such as are sad or melancholy.«⁵⁶ Walkers Berücksichtigung des Prosodischen als affektiven Ausdrucksmittels ist nirgendwo grundsätzlich oder generisch, sondern immer nur speziell und exemplarisch im Verbund mit konkreten *passions*. In nur wenigen Fällen findet man genaue prosodische Beschreibungen, wie etwa »the pitch of the voice is low, but loud and harsh«⁵⁷ oder »the voice is open and loud, the words quicker«; meist sind es Beschreibungen mithilfe von Wirkungskategorien

⁵⁴ Walker: *Elements of Elocution* (Anm. 46), Bd. 2, S. 365.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 278 f.

⁵⁶ Ward: *A System of Oratory* (Anm. 49), Bd. 2, S. 334–35.

⁵⁷ Für Hass und Aversion vgl. ebd., S. 314.

wie »satirical tone of voice«, »compassionate tenderness of voice«, »the voice is plaintive, and inclining to eagerness«.⁵⁸

Bei der Besprechung der kinetischen Mittel verfährt Walker am detailliertesten (wenn auch nicht im systematischen Sinn), Sheridan am pauschalsten; Ward repräsentiert den Mittelweg. Sheridan äußert sich vornehmlich zur *visible language* allgemein. Immerhin hebt er Leistungsfähigkeit von Augen und Händen gesondert hervor.

What inward emotion is there, which can not be manifested by these? Do not the eyes discover humility, pride; cruelty, compassion; reflection, dissipation; kindness, resentment? [...] With respect to the power of the hands, everyone knows that with them, we can demand, or promise; call, dismiss; threaten, supplicate; ask, deny; shew joy, sorrow, detestation, fear, confession, penitence, admiration, respect [...].⁵⁹

Im Spektrum der an kinetisch-gestischer Kommunikation beteiligten Organe zählt der Gebrauch der Augen sicherlich zu den ›unkörperlichsten‹, der der Hände (vor allem zusammen mit den Armen) zu den körperlichsten Ausdrucksformen.

Ward berücksichtigt Kopf und Mimik, Schultern, Arme und Hände. Nur Gesicht und Hände werden allerdings als Ausdrucksträger behandelt, die anderen Gliedmaßen produzieren lediglich adaptives Gebaren, das es unter Kontrolle zu halten gilt. Ausdifferenzierungen betreffen das Gesicht; so wird auf Stirn, Wangen und Augenbrauen gesondert abgehoben. Speziell zu den Augen unternimmt Ward interessante Differenzierungen, indem er einige besondere Formen von Blickverhalten identifiziert, wie etwa den ›starren Blick‹ (*fixed look*), der den Eindruck von Schwindelgefühl oder Gedankenleere hervorruft⁶⁰, oder das auffällig häufige Umherwandern der Augen, das Leichtfertigkeit (*levity*) oder Lüsternheit (*wantonness*) signalisiert.

Walker reklamiert den gesamten Körper (»every part of the body«) als Ausdrucksmittel⁶¹, dessen Wirken dann aber bei der Besprechung der einzelnen ›Leidenschaften‹ durchaus genauer ausdifferenziert erscheint. Bestimmte Ausdrucksfunktionen übernehmen in Walkers Darstellung neben Kopf, Armen und Händen (z. T. bis in die Finger hinein spezifiziert) auch ungewöhnlichere Artikulatoren wie Beine (zum Beispiel beim Ausdruck von Stolz – »the legs at a distance from each other«) und Füße (zum Beispiel beim Ausdruck von heftigem Zorn – »Anger, when vio-

⁵⁸ Für Aussagen unter Eid sowie für Spott, Mitleid und Hoffnung vgl. jeweils Walker: *Elements of Elocution* (Anm. 46), Bd. 2, S. 386, 297, 308, 312.

⁵⁹ Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 116.

⁶⁰ Vgl. Ward: *A System of Oratory* (Anm. 49), Bd. 2, S. 352.

⁶¹ Vgl. Walker: *Elements of Elocution* (Anm. 46), Bd. 2, S. 260.

lent, [...] stamps with the foot«).⁶² Die Gesichtsmimik umfasst nicht nur Augenausdruck, Blickverhalten und die Bewegungen von Augenbrauen und Stirn, sondern auch die von Mund und Nase. Teilweise werden sie in kleinste Einheiten zergliedert. Bei Mund und Lippen wird zuweilen eigens auf die Oberlippen abgehoben; so heißt es z. B. beim Ausdruck von Gereiztheit (*peevishness*): »The upper lip is disdainfully drawn up«.⁶³ Sogar die Nasenflügel werden als gesondertes Ausdrucksorgan berücksichtigt, so etwa für den Ausdruck von Zorn oder heftiger Verzweiflung: »Anger [...] enlarges and heaves the nostrils« bzw. »Despair [...] widens the nostrils«.⁶⁴ Aber auch Haltungen und Bewegungen des Gesamtkörpers werden von ihm als Ausdrucksträger vorgestellt. So ist der Ausdruck von Verehrung mitbestimmt durch ein leichtes Vorbeugen des (Ober-)Körpers (»inclination of the body«), der von innerer Ruhe durch Entspantheit des gesamten Körpers (»general repose of the whole body, without the exertion of any one muscle«).⁶⁵ Bei acht *passions* ist die Beteiligung des Gesamtkörpers (als Haltung und Bewegung) zu ihrem Ausdruck erforderlich; das ist (bei 40 Gemütszuständen und 30 emotional fundierten Kommunikationsakten) also in mehr als 10% aller Fälle. Zusammen mit Fuß- und Beinverhalten konstituiert sich damit bei Walker ein Ausdruckspektrum von besonders starker Körperlichkeit.

Was das Funktionsspektrum des Nonverbalen angeht, so gibt es in weiten Bereichen Übereinstimmung. Es geht zum einen um den Ausdruck von Emotionen, die direkt im Kontext von Rede als Einstellungen zum dargestellten propositionalen Sachverhalt interpretiert werden können, und es geht zum anderen um Sprechakte wie Drohen, Verbieten, Bitten mit ihren präsupponierten affektiven Einbettungen. Bei Walker werden sie als *passions* geführt, Ward und Sheridan listen einfach einige dieser sprechaktbezeichnenden Verben auf.

Darüber hinaus berücksichtigen Sheridan und Walker noch das Konzept der Emphase, ein Ausdrucksmittel von unspezifischer Affektivität bzw. Involviertheit; bei Walker wird es gestisch⁶⁶, bei Sheridan prosodisch umgesetzt.⁶⁷

Bei Ward und Walker ist das Spektrum indes noch reicher aufgefüllt, und entsprechend findet Affektivität auch in subtileren Modi Berücksichtigung. Ward weist mit Bezug auf Quintilian zusätzlich auf die

⁶² Ebd., S. 351, 318.

⁶³ Ebd., S. 362.

⁶⁴ Ebd., S. 318, 344.

⁶⁵ Ebd., S. 403, 292.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 268.

⁶⁷ Vgl. Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 67.

Möglichkeit hin, Zahlen und Maße durch Handgesten auszudrücken und Handlungen zu imitieren⁶⁸; Walker hebt auf die gestische Beschreibung von Gegenständen ab.⁶⁹ In moderner Terminologie heißt das, dass sie auch den Einsatz von ikonischen bzw. metaphorischen Gesten vorsehen, die ausgewählte propositionale Elemente illustrieren, von Gesten also, die lediglich Involviertheit signalisieren.

Kombinierbarkeit

Diese Teilüberschrift verbindet verschiedene Gesichtspunkte. Zunächst bezieht sich Kombinierbarkeit ganz einfach auf die Frage, ob der Unterscheidung zwischen Affekten (bzw. emotionalen Einstellungen zu propositionalen Sachverhalten) und affektbesetzten Sprechakten, die ja alle drei Autoren *de facto* vornehmen, auch eine besondere Verteilung der prosodischen und mimisch-gestischen Ausdrucksmodi korrespondiert. Sheridans knappe Ausführungen ließen sich zumindest in diese Richtung deuten. Affekte und emotionale Einstellungen finden nämlich nur im prosodischen Kontext Erwähnung, affektbesetzte Sprechakte nur im Kontext von (Hand-)Gesten.⁷⁰ Bei Ward hat es den Anschein, als ob Gestik und Mimik dem Ausdruck von Affekten und Sprechakten in gleicher Weise dienen können, während prosodisches Verhalten in erster Linie für den Ausdruck von Affekten zuständig ist.⁷¹ Eine ähnlich unausgeglichene Verteilung der zwei nonverbalen Modi wird auch bei Walker hinter den vielen Einzelbeschreibungen deutlich. Jede Leidenschaft hat bei ihm einen mimisch-gestischen Ausdruck, einen prosodischen aber haben nur einige von ihnen (und zwar vornehmlich die Affekte bzw. affektiven Einstellungen). In dieser Kombinatorik zeichnet sich allgemein eine Tendenz zur Bevorzugung stark körperlicher Ausdrucksformen ab.⁷²

Die besonderen kombinatorischen Muster sind sicherlich deutungsfähig, aber Vorsicht ist in jedem Fall angezeigt. Am ehesten lässt sich

⁶⁸ Vgl. Ward: *A System of Oratory* (Anm. 49), Bd. 2, S. 355, 359. Vgl. auch ebd., S. 359: »Or ›personates‹ another speaking.«

⁶⁹ Vgl. Walker: *Elements of Elocution* (Anm. 46), Bd. 2, S. 267.

⁷⁰ Vgl. Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 101, 116.

⁷¹ Vgl. Ward: *A System of Oratory* (Anm. 49), Bd. 2, S. 350, 355, 330.

⁷² Dem korrespondiert auch eine Abstufung innerhalb des kinetischen Modus, wie sie in folgendem (schon einmal zitierten) Auszug aus Sheridans Werk deutlich wird. Vgl. Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 116: »What inward emotion is there, which can not be manifested by these? Do not the eyes discover humility, pride; cruelty, compassion; reflection, dissipation; kindness, resentment? [...] with them [i. e., den Händen – A. H.], we can demand, or promise; call, dismiss; threaten, supplicate; ask, deny; shew joy [...]«.

vielleicht die Präferenz des kinetischen Modus für den Ausdruck von (affektbesetzten) Sprechakten deuten: Sprechakte greifen verändernd in Situationen ein, im Unterschied zu emotionalen Einstellungen gegenüber Sachverhalten; dem entspricht die größere Körperlichkeit bei affektbesetzten Sprechakten. Ward hat sich übrigens eine ähnliche Frage gestellt und eine andere Antwort gegeben (die indes nicht unbedingt im Widerspruch zu der von mir ventilierten steht). Er stellt sich die Frage, welcher Modus der bedeutsamere ist, und seine Entscheidung zugunsten des kinetischen begründet er damit, dass (a) der Sehsinn schneller ist als der Hörsinn und (b) Gestik und Mimik oft eine größere Wirkungskraft besitzen.⁷³

Die expressiven Mittel lassen sich aber auch miteinander kombinieren und damit akkumulieren. Entsprechend steigt der Grad der expressiven Körperlichkeit. Die Kombinierbarkeit hat allerdings dort ihre Grenzen, wo die beiden Modi Widersprüchliches ausdrücken. Konsonanz besteht auch zwischen dem Sprachlichen und dem Nonverbalen. Ward⁷⁴ und Walker thematisieren diese Aspekte. Im folgenden Zitat von Walker werden beide zusammen angesprochen.

As some action [...] must necessarily accompany our words, it is of the utmost consequence, that this be such as is suitable and natural. No matter how little, if it be but a-kin to the words and passion; for if foreign to them, it counteracts and destroys the very intention of delivery. The voice and gesture may be said to be tuned to each other; and if they are in a different key, as it may be called, discord must inevitably be the consequence.⁷⁵

Am Beginn des Zitats scheint Walker des weiteren eine wichtige Funktion anzudeuten, die der Mimik/Gestik im Zusammenspiel mit dem Sprachlichen zuweilen zufällt, die Funktion nämlich, der sprachlich vermittelten Affektivität Authentizität zu geben. Ob umgekehrt der nonverbale Ausdruck einer Ergänzung durch das Verbale bedarf, das reflektiert Sheridan wiederholt für den lautlichen Modus. Die größeren Leidenschaften (er spricht von »animal passions«), so meint er, finden selbständigen klaren Ausdruck.

[T]he tones expressive of sorrow, lamentation [...] etc. are usually accompanied with words [...], in order that the understanding may at the same time perceive the cause of these emotions, by a communication of the particular ideas which excite them; yet that the whole energy, or power of exciting analogous emotions in others, lies in the tones themselves, may be known

⁷³ Vgl. Ward: *A System of Oratory* (Anm. 49), Bd. 2, S. 345. Vgl. auch Bernsen: »Körpersprache« (Anm. 45).

⁷⁴ Vgl. Ward: *A System of Oratory* (Anm. 49), S. 344.

⁷⁵ Walker: *Elements of Elocution* (Anm. 46), Bd. 2, S. 263 f.

from this; that whenever the force of these passions is extreme, words given place to inarticulate sounds: sighs, murmurings, in love; sobs, groans, and cries in grief; half choked sounds in rage; and shrieks in terrour, are then the only language heard.⁷⁶

Worauf er *de facto* anspielt, sind die Alternanten, die ähnlich wie kinetische Embleme operieren. Der vokale Ausdruck für unsere edleren und subtileren Gefühle aber bleibt vage und unbestimmt, wenn er nicht durch Worte ergänzt wird.⁷⁷

3.3. Fragen des Wie

Einen ›Lehrauftrag‹ haben sich alle drei Autoren gegeben; der ist auch bereits im Genre ›Rhetorik‹ mitverstanden. Ward weiß sich voll in dieser großen Tradition (sein in lateinischer Sprache verfasstes Vorwort setzt da das passende Signal); Sheridan und Walker begründen ihn (zusätzlich) damit, dass die Zeitgenossen in dieser Hinsicht Lernbedarf haben. Den Auftrag selbst definieren sie nicht auf die gleiche Weise, und das wiederum wird Auswirkungen auf die von ihnen verfolgten didaktischen Methoden haben.

Sheridans Lehrauftrag zielt darauf ab, sein (Lese-)Publikum für die Schwierigkeiten des öffentlichen Vortragens zu sensibilisieren und es zu einem vertieften Problembewusstsein und der Einsicht in Lösungsmöglichkeiten zu führen. Neben der Sprache der Gedanken gibt es noch eine Sprache der Emotionen, »absolutely necessary to the communication of what passes in our minds« und dafür da, »to answer some of the noblest, and most important ends of [...] social communication«. ⁷⁸ Diese Gefühlssprache ist nonverbal. Sie steht uns dort in natürlicher Weise zur Verfügung, wo wir spontan reden, also in Alltagsgesprächen; sobald wir aber öffentlich reden, verlieren wir unsere Natürlichkeit, wird die Vortragsweise künstlich. Angezeigt ist daher der Transfer unserer natürlichen Ausdruckskompetenz in die Sphäre öffentlichen Redens.

There are few public speakers who have not two kinds of delivery; one for public, the other for private use. The one, artificial and constrained; the other, natural and easy. There is therefore nothing more required, than to change one manner for another; to unlearn the former, and substitute the latter in its room; of which, each individual is already master. [...] it requires nothing but attention, and regular information of his errors, when he falls into them.⁷⁹

⁷⁶ Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 101 f.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 107 f.

⁷⁸ Ebd., S. 98.

⁷⁹ Ebd., S. 129 f.

Das ergibt zwar noch keinen perfekten, idealen Redner, wie er bei den Griechen und Römern anzutreffen war, aber immerhin doch einen akzeptablen; mehr ist unter den gegebenen historischen Umständen ohnehin nicht erreichbar.⁸⁰

Die beiden anderen Rhetoriker verstehen ihre Aufgabe positivistischer, praktischer. Ward offeriert sozusagen einen Allgemeinkurs, Walker einen Spezialkurs. Ziel sind in jedem Fall konkrete rednerische Fertigkeiten. Ward definiert Rhetorik als regelgeleitete Kunst.

For it is comprised under certain rules, agreeable to reason, delivered in a regular method, and suited to attain the end it proposes; [...] a good genius is of itself more serviceable, than the most exact acquaintance with all the rules of art, where that is wanting. But it is sufficient that art help nature, and carry it farther, than it can otherwise advance without it. And he who is desirous to gain the reputation of a good orator, will find the assistance of both very necessary.⁸¹

Sein Ziel ist die Vermittlung von allen wichtigen rhetorischen Grundfertigkeiten, nonverbale Präsentationsformen eingeschlossen. In Walkers Spezialkurs geht es um die Vortragskunst im engen Sinn mit dem dazugehörigen Regelwerk, wobei der Anwendungsbereich so weit gesteckt ist, dass er auch das Laut-Lesen mit umfasst.

The delivery of words formed into sentences, and these sentences formed into discourse, is the object of it; and as reading is a correct and beautiful picture of speaking; speaking, it is presumed, cannot be more successfully taught, than by referring us to such rules as instruct us in the art of reading.⁸²

Die Konsequenzen, die sich aus diesen unterschiedlichen Ansätzen für die Didaktik ergeben, sollen nachfolgend unter zwei zentralen Gesichtspunkten abgehandelt werden, Deskriptivität und Präskriptivität. Ein dritter ist die Detailliertheit; doch der ist *de facto* bereits vom obenstehenden Abschnitt über Fragen des Was abgedeckt.

Deskriptivität

Wo keine bildliche Wiedergabe oder Illustration möglich ist⁸³, gewinnt die sprachliche Deskription des nonverbalen Ausdrucksgebarens eine didaktische Schlüsselfunktion. Zumindest die sichtbaren Ausdrucksmittel sind sprachlich beschreibbar; Lautverhalten dagegen sperrt sich gegen

⁸⁰ Ebd., S. 118–122.

⁸¹ Ward: *A System of Oratory* (Anm. 49), Bd. 1, S. 19.

⁸² Walker: *Elements of Elocution* (Anm. 46), Bd. 1, S. 2.

⁸³ Gilbert Austin wird in seiner *Chironomia*, London (Cadell/Davies) 1806 (ND Carbondale 1966) ausgiebig mit Illustrationen arbeiten.

Beschreibung. Beschreibbarkeit selbst bildet ein Kontinuum, dessen Minimalausprägung der identifikatorische lexematische Ausdruck darstellt. ›Nach oben‹ sind der Genauigkeit zwar grundsätzlich vielleicht keine Grenzen gesetzt, aber es gibt natürliche Grenzen im Auffassungsvermögen; bei zu vielen Einzelheiten droht die Geste nicht mehr spontan im Rezeptionsakt vorstellbar zu werden.⁸⁴ Keiner der Beiträge läuft indes diese Gefahr.

Vor dem Hintergrund dessen, was zu Sheridans Abhandlung bereits angemerkt worden ist, sollte es nicht verwundern, dass er gestisch-mimischen und prosodischen Ausdruck so gut wie überhaupt nicht beschreibt. »As every passion has its peculiar tone, so has it, its peculiar look or gesture«.⁸⁵ Im Grunde genügen ihm (globale) referentielle Akte, da sein (von ihm so konzipiertes) Publikum alles natürliche Wissen um den affektiven Ausdruck besitzt, und zwar durch seine Kompetenz im alltäglichen Gespräch. (Die Ebene, wo öffentliches Reden eine Kunst ist, wird – wie erinnerlich – von ihm unter den gegebenen historischen Umständen ohnehin nicht angestrebt.)

Ward hingegen muss – schon von der Bestimmung seines Auftrags her – konkreter werden; Gestik und Gesichtsausdruck und ihr richtiger Gebrauch gehören ja zu seinen Lehrinhalten. Wie er beschreibt, wie Emotionen auszudrücken sind, soll das folgende Exzerpt illustrieren.

But the several parts of the face bear their part, and contribute to the proper and decent motion of the whole. In a calm and sedate discourse all the features retain their natural state and situation. In sorrow the forehead and eyebrows lower, and the cheeks hang down. But in expressions of joy and cheerfulness, the forehead and eyebrows are expanded, the cheeks contracted, and the corners of the mouth drawn upwards.⁸⁶

⁸⁴ Ein extremes Beispiel einer geradezu verständnishindernden Genauigkeit findet sich bei Betty J. Bäuml/Franz H. Bäuml: *A Dictionary of Gestures*, Metuchen, NJ (Scarecrow) 1975, S. 103: »Panurgy suddenly lifted up in the air his right hand, and put the thumb thereof to the nostril of the same side, holding his four fingers straight out closed and orderly in a parallel line to the point of his nose, shutting the left eye wholly and making the other wink with a profound depression of the eyebrow and eyelids. Then he lifted up his left hand, with hard wringing and stretching forth his four fingers and elevating his thumb, which he held in a line directly correspondent to the situation of his right hand, with the distance of a cubit and a half between them. This done, in the same form he abased toward the ground both the one and the other hand. Lastly he held them amidst, as aiming at the Englishman's nose.« Es handelt sich hier um nichts anderes als eine (elaborierte) Variante dessen, was man idiomatisch fasst als ›jemandem eine lange Nase machen‹.

⁸⁵ Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 114.

⁸⁶ Ward: *A System of Oratory* (Anm. 49), Bd. 2, S. 351.

Gebrauchsanleitung ergänzender Art bieten seine Ausführungen darüber, in welchen Teilen eines Diskurses welches expressive Verhalten (im mimisch-gestischen und auch sogar stimmlichen Modus) Verwendung finden soll. Das folgende Zitat gibt davon eine Kostprobe.

The proposition, or subject of the discourse [...] as the design here is only information, there can be little room for gesture.

The confirmation admits of great variety, both of the voice and gestures. In reasoning the voice is quick and pungent, and should be enforced with suitable actions. And as descriptions likewise have often a place here, in painting out the images of things, the orator should so endeavour to adapt both his voice, and the motions of his body, particularly the turn of his eyes, and actions of his hands, as may best help the imagination of his hearers.⁸⁷

Das Zitat liefert zugleich einen der wenigen Belege, in denen (ikonische, metaphorische oder emblematische) Inhaltsgesten als Ausdruck von Sprecherinvolviertheit gesonderte Beachtung finden.

In Konsonanz mit seinen Lehrzielen exzelliert Walker im Detailreichtum seiner Beschreibungen. Sein Lehrziel ist die Reproduktion der zur Persuasion unabdingbar notwendigen Affekte durch Rekreation ihres kinetischen Ausdrucks. Das folgende Beispiel lädt zu einem Vergleich mit Wards Beschreibung des Ausdrucks von innerer Ruhe (aus dem vorletzten Zitat) ein.

Tranquility appears by the composure of the countenance, and general repose of the whole body, without the exertion of any one muscle. The countenance open, the forehead smooth, the eyebrows arched, the mouth just not shut, and the eyes passing with an easy motion from object to object, but not dwelling long upon any one. To distinguish it, however, from insensibility, it seems necessary to give it that cast of happiness which borders on cheerfulness [...]. Cheerfulness adds a smile to tranquility and opens the mouth a little more.⁸⁸

Dort, wo er auch den vokalen Ausdruck berücksichtigt – und das tut er, wie erinnerlich, bei weitem nicht überall – verwendet er vornehmlich Wirkungskategorien, wohl wissend um die Schwierigkeiten einer deskriptiven Annäherung an den vokalen Ausdruck.

Hope [...] brightens the countenance, spreads the arms with the hands open as to receive the object of its wishes: the voice is plaintive, and inclining to eagerness; the breath drawn inwards more forcibly than usual, in order to express our desires the more strongly, and our earnest expectation of receiving the object of them.⁸⁹

⁸⁷ Ward: *A System of Oratory* (Anm. 49), Bd. 2, S. 365 f.

⁸⁸ Walker: *Elements of Elocution* (Anm. 46), Bd. 2, S. 292.

⁸⁹ Ebd., S. 312.

Es ist zu vermuten, dass der avisierte vokale Ausdruck über den Weg der kinetischen Herstellung des Affekts und mit der Wirkungsvorgabe als Orientierung technisch erfolgreich implementiert werden kann. (Wie erinnerlich, werden von ihm vokale Affektausdrücke nämlich nur in Verbindung mit kinetischen behandelt.)

Walkers deskriptive Genauigkeit erstreckt sich noch auf weitere Bereiche. Hervorgehoben werden sollen hier wenigstens noch zwei. Zum einen erklärt er minutiös das, was spätere Forschung als empirischen Befund gewonnen hat⁹⁰, die Synchronisierung von Sprache, Prosodik und Kinetik. Über den richtigen Einsatz der Schlaggeste (*beat*) z. B. lesen wir:

but above all we must be careful to let the stroke of the hand which marks force, or emphasis, keep exact time with the force of pronunciation; that is, the hand must go down upon the emphatical word, and no other.⁹¹

Zum anderen schenkt er der Artikuliertheit bei der Formung kinetischer Ausdrucksgebärden besondere Aufmerksamkeit, wie die folgenden allgemeinen Richtlinien deutlich machen.

The right hand, when in action, ought to rise extending from the side, that is in a direction from left to right; and then be propelled forwards, with the fingers open, and easily, and differently curved: the arm should move chiefly from the elbow, the hand seldom be raised higher than the shoulder, and when it has described its object, or enforced its emphasis, ought to drop lifeless down to the side, ready to commence action afresh.⁹²

Walkers didaktische Methode der deskriptiven Detailgenauigkeit wurde von anderen geteilt, unterstützt und ergänzt. Am bemerkenswertesten sind vielleicht die Versuche, präzise Notationssysteme auszuarbeiten, wie etwa das 25 Jahre später entwickelte von Austin (1806).⁹³ Es war sein erklärtes Ziel, durch ein solche Notationssystem die Möglichkeit zu eröffnen, jedes gestisch-mimische Gebaren eines Redners (oder auch Schauspielers) in schriftlicher Form festzuhalten und dadurch dem eingehenden Studium zugänglich zu machen und natürlich auch der Nachwelt einschlägige Zeugnisse zu hinterlassen.⁹⁴

⁹⁰ Vgl. z. B. David McNeill: *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*, Chicago/London (University of Chicago Press) 1992.

⁹¹ Walker: *Elements of Elocution* (Anm. 46), Bd. 2, S. 268.

⁹² Ebd., S. 267.

⁹³ Das von Joshua Steele in seiner *Prosodia rationalis*, London (Nichols/Payne) 1779 (ND Hildesheim 1971) entwickelte System verzeichnet wohl weniger emotionalen Ausdruck als vielmehr die Mittel, die einen Textvortrag angenehm (*pleasant*) gestalten.

⁹⁴ Vgl. Austin: *Chironomia* (Anm. 83), S. 274 f.

Deontizität und Regelwerk

Je lehrbarer die Inhalte eines Textes sind, desto didaktischer kann er ausgerichtet sein; je dezidierter didaktisch er entworfen ist, desto prononcierter werden – so steht zu erwarten – in ihm Normen und Regeln formuliert sein. In dieser Hinsicht zieht Walker tatsächlich alle Register; aber auch Ward bleibt nicht weit dahinter zurück. Über Intonation stellt Walker sieben Regeln (*rules*) auf; bei den Gesten ist er weniger strikt, dafür gibt es aber eine Fülle deontischer Formulierungen, die zum Ausdruck bringen, was man tun und lassen muss, oder sollte und nicht sollte; Möglichkeiten aufzudecken und Optionen zu formulieren sind wenig genutzte Alternativen. Ward ist da etwas zurückhaltender; er bevorzugt moderat deontische Formulierungen mit *should* und *ought* oder (dis-)qualifizierende Attribute wie (*in-*)*appropriate* oder *unbecoming*.

Bei beiden Autoren findet sich überdies eine Strategie, die rein oberflächlich nur assertiert, dass etwas sich so oder so ausdrückt. Diese kategorische Aussageform kann indes auch einen stark imperativen Charakter annehmen, vor allem wenn sie so regelmäßig wie bei Walker in seiner Behandlung der einzelnen *passions* und ihres Ausdrucks Verwendung findet:

Pride assumes a lofty look, bordering upon the aspect and attitude of anger. They eyes full open, but with the eyebrows considerably drawn down, the mouth pouting, mostly shut, and the lips contracted. The words are uttered with a slow, stiff, bombastic affectation of importance; the hands sometimes rest on the hips, with the elbows brought forward in the position called a-kimbo; the legs at a distance from each other, the steps large and stately.⁹⁵

Es sind Beschreibungen, die auf Verwendung abzielen und den Auftrag implizieren, den betreffenden Affekt genau so darzustellen, sofern er das Ausdrucksziel sein soll. Zuweilen finden sich bei Walker auch Formulierungen, die diesen Aufforderungscharakter wie im Vorspann formulieren.

Commanding *requires* an air a little more peremptory, with a look a little severe, or stern. The hand is held out, and moved towards the person to whom the order is given with the palm upwards [...].⁹⁶

Sheridans Abstinenz von Regel und Anweisung ist notorisch; er ist von verschiedenen Wissenschaftlern der Gegenwart dafür kritisiert worden.⁹⁷ Sie ist aber systematisch und von seinem Ansatz her voll motiviert.

⁹⁵ Walker: *Elements of Elocution* (Anm. 46), Bd. 2, S. 351.

⁹⁶ Ebd., S. 384 (Hvh. A. H.).

⁹⁷ So u. a. von Spoel: »Rereading the Elocutionists« (Anm. 48).

It will be urged, that a system of rules, pointing out what particular tones and gestures, are in their own nature, best adapted to express the several emotions of the mind, would be the true means [...]. But they who judge in this manner, have not sufficiently considered the nature of the subject.⁹⁸

Allenfalls Ratschläge sind möglich⁹⁹, und nur solche, die darauf abzielen, aus sich selbst den adäquaten und wahrhaftigen Ausdruck zu holen.

I would therefore recommend it to every one, who has any thing to read or recite in public, to reflect in what manner and with what kind of emphasis, he would point out the meaning, if he were to deliver those words, as proceeding from the immediate sentiments of his own mind.¹⁰⁰

Und was für den Ausdruck von Emphase gilt, auf die im Zitat abgehoben wird, das ist letztlich für jeden affektbesetzten Ausdruck gültig. Der kommunikative Erfahrungsbereich für solche Selbstreflexion ist die Alltagswelt; was wir daraus in die Welt der öffentlichen Rede übertragen können, sichert ihr Natürlichkeit.

Sheridans anderer Weg

Wo Sheridan so wenig Möglichkeiten zu handlich-griffiger Fixierung eines Regelwerks hat und – als Konsequenz daraus – so wenig Möglichkeiten zu sinnfälliger Illustration, da greift er kompensatorisch zu einer persuasiven Strategie, durch die er seine abstrakte Botschaft zumindest beleben und dadurch ihre Akzeptanz steigern kann: Sie besteht in einem prosodisch lebhaften (Schreib- und Vortrags-)Stil.¹⁰¹ Was er in späteren Texten vielleicht noch perfekter umsetzen wird, findet hier bereits bei besonders wichtigen Passagen erste Anwendung: eine besondere Interpunktion, die bestimmte prosodische Vortragsweisen präfiguriert und imaginiert, welche angenehm und harmonisch auf den Empfänger (Zuhörer/Leser) wirken und damit seine Rezeptionsbereitschaft (möglicherweise) steigern.

Wie kann man sich das nun genauer vorstellen? Sheridan hat dazu selbst in einem früheren Kapitel seiner Vorlesungen theoretische Ausführungen gemacht.¹⁰² Für unser Thema Affekt und Ausdruck waren sie nicht wichtig; unter dem instrumentalen Gesichtspunkt der didak-

⁹⁸ Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 122.

⁹⁹ Sein präferiertes Modalverb ist dann entsprechend auch *may* (statt *should* oder *must*).

¹⁰⁰ Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 71.

¹⁰¹ Auch bei Walker gibt es gelegentlich Ansätze dieser Art zu beobachten, sie sind allerdings weniger ausgeprägt als bei Sheridan.

¹⁰² Noch sehr viel ausführlicher behandelt Walker Fragen des ansprechend-lebhaften Vortrags; er skizziert sogar Ansätze einer Notation. Ein voll entwickeltes Notationssystem findet sich in Steeles *Prosodia rationalis* (Anm. 93), auf die auch Walker verweist.

tischen Vermittlung werden sie nun aber doch interessant. Die Interpunktionszeichen repräsentieren Pausen von unterschiedlicher Länge (in ansteigender Reihenfolge , < ; < .). Bestimmte damit eng assoziierte Tonhöhenverläufe (z. B. aufsteigend, Höhe haltend, abfallend) erbringen zusätzliche Bestimmungsleistungen, indem sie anzeigen, was noch zu erwarten ist, z. B. Fortsetzung oder Abschluss. Diese Mittel ermöglichen es einem Sprecher, seine Pausen (und Intonationsverläufe) nach der Bedeutsamkeit des Gesagten zu bemessen, und nicht so sehr nach Maßgabe der syntaktischen Strukturen.¹⁰³ Die schriftliche Version der ursprünglich öffentlich vorgetragenen Vorlesungen kann natürlich nur die Interpunktionszeichen setzen, aber die lösen ganz ähnliche Effekte aus, zumindest wenn man sich durch sie zur Subartikulation beim Lesen ›verführen‹ lässt – in vielen Fällen ist der Satzbau so komplex-bewegt, dass man ohnehin wohl nur auf diese Weise ›durchsteigt‹. Dann aber gewinnen derart gestaltete Passagen eine überraschende Lebhaftigkeit.¹⁰⁴ Das folgende Zitat zeigt, wie Sheridan dieses Gestaltungsmittel in der abschließenden, seine Gesamtsicht vermittelnden Passage einsetzt, um die zentrale Botschaft attraktiver, weil sinnlicher zu machen. (Die Passage lädt übrigens auch zum Selbstexperiment ein!)

The office of a public speaker is,* to instruct, to please, and to move. [...] To move therefore,* should be the first great object of every public speaker; and for this purpose, he must use the language of emotions, not that of ideas alone, which of itself has no power of moving. It is evident,* in the use of the language of emotions,* that he who is properly moved, and at the same time delivers himself,* in such tones, as delight the ear with their harmony;* accompanied by such looks and gestures, as please the eye with their grace;* whilst the understanding also perceives their propriety;* is in the first class,* and must be accounted a master. In this case, the united endeavours of art and nature,* produce that degree of perfection, which is no other way to be obtained, in any thing that is the workmanship of man. Next to him,* is the speaker, who gives way to his emotions,* without thinking of regulating their signs;* and trusts to the force of nature, unsollicitous about the graces of art. And the worst is he,* who uses tones and gestures, which he has borrowed from others, and which, not being the result of his feelings, are likely to be misapplied,* and to be void of propriety, force, and grace. But he who is utterly without all language of emotions, who confines himself to the mere

¹⁰³ Vgl. Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 75, 77.

¹⁰⁴ Vgl. die folgende Einschätzung von H. Lewis Ulman: *Things, Thoughts, Words, and Actions. The Problem of Language in Late Eighteenth-Century British Rhetorical Theory*, Carbondale (Southern Illinois University Press) 1994, S. 158: »Whereas Campbell and Blair both point out that their rhetorical treatises are didactic and therefore should not be mistaken for [...] persuasive public oratory [...], Sheridan presents his lectures as part of a very public campaign. [...] Sheridan emphasizes the oral public nature of his original lectures.«

utterance of words, without any concomitant signs, is not to be classed at all amongst public speakers.¹⁰⁵

Zumindest die von mir mit Asterisk versehenen Satzzeichen sind intonatorisch-prosodisch motiviert und evozieren eine lebhaftere Klanggestalt, von der eine persuasive Wirkung ausgeht.¹⁰⁶ Zusammen mit den dezidiert expressiven syntaktischen Mitteln¹⁰⁷ könnte möglicherweise die lebhaftere Intonation auch zum Ausdrucksmittel von Engagement und Sprecherinvolviertheit ›umschlagen‹. Das wird sogar von Sheridan selbst ansatzweise mitreflektiert: »He [i. e., der Sprecher – A. H.] may go still farther, and make a pause before some very emphatical word, where neither the sense nor common usage would admit of any; but this liberty is to be used with great caution«.¹⁰⁸

4. Natur und Synthese: eine kurze Würdigung

Beschränkung, Verfälschung und Anti-Intellektualität sind bisweilen den Elokutionisten vorgeworfen worden.¹⁰⁹ Von unseren drei Autoren entgeht solchem Vorwurf nur Ward, Professor am Gresham College in London, dessen Vorlesungen in der Ciceronischen Tradition stehen und den Vergleich aushalten »with the best works of its kind in England«.¹¹⁰ Walker und Sheridan waren, wie übrigens auch viele andere Elokutionisten, in England gesellschaftliche Außenseiter¹¹¹; Sheridan war Ire; beide waren sie Leute vom Theater. Ihre Theatererfahrung konnten sie natürlich bei Fragen des öffentlichen Vortrags unmittelbar einbringen. Außerdem gab es einen Markt dafür. Nicht nur dass die klassische Rhetorik in Kritik geraten war und Revisionen diskutiert wurden, es gab auch von kirchlicher Seite speziell den Wunsch nach eindrucksvolleren Formen des Vortrags bei der Predigt von der Kanzel.¹¹² Nachfrage gab es sicherlich auch noch von ganz weltlicher Seite; in England blühte eine

¹⁰⁵ Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 133.

¹⁰⁶ Nach klassischem Rhetorik-Modell wäre diese Strategie wohl dem ›Ethos‹ zuzuordnen, durch das sich der Redner als ›Charakter‹ konstruiert. Zu anderen von Sheridan benutzten Strategien vgl. Spoel: »Rereading the Elocutionists« (Anm. 48).

¹⁰⁷ An anderen Stellen finden sich auch noch andere markierte syntaktische Formen wie etwa Inversionen und rhetorische Fragen.

¹⁰⁸ Sheridan: *A Course of Lectures* (Anm. 52), S. 77.

¹⁰⁹ Vgl. Wilbur Samuel Howell: *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (1971), Bristol (Thoemmes) 1999; Spoel: »Rereading the Elocutionists« (Anm. 48).

¹¹⁰ Howell: *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Anm. 109), S. 91.

¹¹¹ Vgl. Spoel: »Rereading the Elocutionists« (Anm. 48); Howell: *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Anm. 109), S. 156 f.

¹¹² Vgl. Howell: *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Anm. 109), S. 152–154.

Kultur öffentlichen Redens, und zwar nicht nur im Parlament, sondern auch in Schulen und Redner- bzw. Diskussionsclubs¹¹³; »Parliament was simply the supreme English club, in which the manners and prejudices of ordinary Englishmen were fully displayed«. ¹¹⁴ Die Stärken lagen in der Freiheit und Kraft des Wortes, die Schwächen in der Unbeholfenheit vor allem des gestischen Ausdrucks, wovon gerade Berichte ausländischer Besucher vielfach Zeugnis geben.¹¹⁵

So zutreffend Erklärungen dieser Art auch sein mögen, so haben sie gleichwohl einen leicht defensiven Unterton; dabei gibt es bei unseren beiden Elokutionisten durchaus auch Aspekte hervorzuheben, die in positivem Sinn bemerkenswert sind.

Sheridans Beschränkung auf das Grundsätzliche und seine integrale Konzeption von Verbalem und Nonverbalen in Äußerungen baut Brücken zu den Kognitivisten des späten 20. Jahrhunderts.¹¹⁶ Einer ihrer Protagonisten, McNeill, versteht eine Äußerung als Prozess mit einer inneren Entwicklung, deren Endpunkt die Materialisierung als Satz/Äußerung mit verbalen und nonverbalen Realisationskomponenten markiert. Seine Theorie fußt auf der Hypothese einer Mikrogenese von Sätzen/Äußerungen aus einem ›Wachstumspunkt‹ (*growth point*), definiert als kleinste Gedankeneinheit eines Sprechers, welche die Eigenschaft des Ganzen hat, zu dem sie sich entwickelt, d. h. eines Ganzen aus verbalen und nonverbalen Anteilen. Schon den Wachstumspunkt definiert McNeill als eine imagistisch-sprachliche Bedeutungskategorie.¹¹⁷ Das Nonverbale (als dessen imagistischer Anteil) ist damit als ursprünglich postuliert; es ist dem Gedanken und dem Denken innerlich und wesentlich und nicht nur ein Aspekt von Entäußerung und Veräußerung.¹¹⁸ Damit gilt eigentlich für jede Äußerung das, was Sheridan schon vorgedacht hat, nämlich – um eine heutige Formulierung zu verwenden: »the subject of discourse is a ›passional being‹. [...] the

¹¹³ Vgl. Paul Langford: *Englishness Identified. Manners and Character 1650–1850*, Oxford (Oxford University Press) 2000, S. 205 ff.

¹¹⁴ Ebd., S. 213.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 175–216.

¹¹⁶ Howells harsches Urteil gewinnt so gesehen eine durchaus ironische Note. Vgl. Howells: *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Anm. 109), S. 239: »It was Sheridan's tragedy as a rhetorician that he glimpsed a peninsula through the fog of his own folly and thought his discovery a continent.«

¹¹⁷ Vgl. McNeill: *Hand and Mind* (Anm. 90), S. 218–236.

¹¹⁸ In dieser Grundposition stimmen nahezu alle Kognitionswissenschaftler überein, sofern sie das Nonverbale mitberücksichtigen; nur in den Details finden sich Unterschiede.

emotion is not considered as a meaning that is somehow expressed, but as an operator modifying all meaning«. ¹¹⁹

Bei Walker lassen sich von seinen detaillierten (auf künstliche Re-Kreation abzielenden) Beschreibungen des emotionalen Ausdrucks Verbindungen ziehen zu einem der großen Aufklärungsthemen des 18. Jahrhunderts, dem von künstlichen Menschen bzw. lebendigen Maschinen. ¹²⁰ Zugleich atmen die Beschreibungen aber auch schon von dem Geist, der etwas später in Kleists *Marionettentheater* (1810) eine wunderbare, ins Anthropologische geweitete, poetisch-literarische Form findet. Ausgehend von der Geschichte eines jungen Mannes, der durch ›eine bloße Bemerkung‹ über seine an den Tag gelegte natürliche Grazie »seine Unschuld verloren und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden« hat, zieht der Gesprächspartner des Ich-Erzählers den Schluss, dass sich, »wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist«, die Grazie wieder einstellt, »so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott«. ¹²¹ Der Ich-Erzähler bietet dazu als mögliche Schlussfolgerung an: »Mithin [...] müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?«, worauf der Gesprächspartner antwortet: »Allerdings, [...] das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.«

¹¹⁹ Isabella Pezzini: »Review of Herman Parret, ›Les passion‹ and ›Le sublime du quotidien‹«, in: *Journal of Pragmatics*, 15 (1991), S. 95.

¹²⁰ Vgl. Anne Fleig: »Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert.«, in: Annette Barkhaus/Anne Fleig (Hg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*, München (Fink) 2002, S. 117–130.

¹²¹ Heinrich von Kleist: »Über das Marionettentheater«, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner, München (Hanser) ⁹1993, Bd. 2, S. 345.

»Ränder« des sprachlichen Ausdrucks? Wie lautliche und gestische Artikulationen zu Typen werden, die bedeuten können

ELLEN FRICKE

1. Einleitung¹

Handelt es sich bei redebegleitenden Gesten und lautsprachlicher Ikonizität lediglich um »Ränder« des sprachlichen Ausdrucks, wie vielfach angenommen wird? Die Saussuresche These von der Arbitrarität des sprachlichen Zeichens² stellt in der Sprachwissenschaft immer noch eine selten reflektierte Grundannahme dar, und Untersuchungen in diesem Bereich gehören bisher nicht zum linguistischen Kerngeschäft. Ähnlich steht es mit den redebegleitenden Gesten, die innerhalb der Sprachwissenschaft weitgehend als Epiphänomen des Sprachgebrauchs betrachtet werden, als etwas, was zum »eigentlichen Sprechen« hinzukommt und sich außerhalb des Sprachsystems – des eigentlichen Gegenstandes der Linguistik – befindet. Ein Ziel dieses Beitrags besteht darin, beide Randbereiche aus der Peripherie stärker ins Zentrum zu rücken.

Die sprachwissenschaftliche Theoriebildung ist mit ihren Dichotomien *langue* vs. *parole*, sowie Kompetenz vs. Performanz durch eine starke Abwertung des Sprachgebrauchs gekennzeichnet. Neuere performanzorientierte Ansätze zeichnen sich hingegen durch »die Analyse von sprachlichen Phänomenen in ihrer tatsächlichen, kontextbezogenen und lebensweltlich verankerten Verwendung« aus.³ Sie knüpfen damit an den vor allem in den Kulturwissenschaften propagierten Begriff der Performativität an:

¹ Dieser Beitrag ist im Rahmen des von der Volkswagenstiftung geförderten Forschungsprojekts »Towards a Grammar of Gesture« (www.togog.org) entstanden. Zeichnungen: Karin Becker und Mathias Roloff. Er beruht in wesentlichen Teilen auf meinem Aufsatz »Phonaestheme, Kinaestheme und multimodale Grammatik: Wie Artikulationen zu Typen werden, die bedeuten können«, in: *Sprache und Literatur*, 41 (2010) 1, S. 69–88.

² Vgl. Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (1916), hg. v. Charles Bally/Albert Sechehaye, Berlin (de Gruyter) 1967.

³ Susanne Günthner: »Eine Grammatik der Theatralität? Grammatische und prosodische Inszenierungsverfahren in Alltagserzählungen«, in: Mareike Buss/Stephan Habscheid/Sabine Jautz/Frank Liedtke/Jan Georg Schneider (Hg.): *Theatralität des sprachlichen Handelns. Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften*, München (Fink) 2009, S. 293–317, hier S. 294.

»Performativität« kann zum Kennwort werden für eine Sprachbetrachtung, die jenseits universalpragmatischer, hermeneutischer und kognitivistischer Tendenzen und unabhängig von den methodischen Prämissen des »Zwei-Welten-Modells« sich mit dem Phänomen der Sprachlichkeit auf eine Weise auseinandersetzt, bei der an die Stelle der Virtualisierung von Sprache und Kommunikation, wie sie für die kompetenzorientierten Theorien charakteristisch ist, das Leitbild von der »verkörperten Sprache« treten kann. Mit der Hervorhebung des »Vollzugs« ist eine Akzentverschiebung verbunden, die nicht nur für die Sprachanalyse, sondern für den gesamten Bereich kulturwissenschaftlichen Forschens anregend und impulsgebend werden kann.⁴

Hat man als Sprachwissenschaftler oder Sprachwissenschaftlerin eine derartige Performanzorientierung durchlaufen, dann kann es darüber hinaus sehr gewinnbringend sein, sich von diesem neuen Ausgangspunkt aus wieder grundlegenden grammatischen Fragestellungen zuzuwenden. Wenn man beispielsweise zeigen will, dass eine multimodale Grammatik, in der Wörter und Gesten zusammenwirken, im Ansatz möglich ist, muss man nachweisen können, dass redebegleitende Gesten in die Lautsprache strukturell und funktional integrierbar sind.⁵ Dieser Nachweis lässt jedoch sich nur unter der Voraussetzung führen, dass man zugleich zeigt, dass Gesten unabhängig von der Lautsprache typisierbar und semantisierbar sind. Ein wichtiges Argument, das gewöhnlich gegen redebegleitende Gesten als potentielle Einheiten des Sprachsystems angeführt wird, ist ihre mangelnde Konventionalisierung. Ohne Konventionalisierung keine eigenständige gestische Segmentierung, ohne Segmentierung keine abgegrenzten sprachlichen Einheiten mit stabilen Form-Inhalt-Beziehungen, die beispielsweise als Konstituenten in syntaktische Konstituentenstrukturen eingehen können – so die Struktur des Arguments.

Wie begegnet man diesem Einwand? Die Behauptung, dass Handbewegungen grundsätzlich nicht sprachfähig und im engeren Sinn nicht morphemfähig seien, lässt sich leicht entkräften. Betrachtet man die Gebärdensprachen der Gehörlosen, dann hat man es mit voll ausgebildeten linguistischen Systemen zu tun, die sowohl über eine gestische Syntax als auch über ein gestisches Lexikon verfügen. Auch Gebärdensprachen der Hörenden können bedeutungstragend vergleichbar den Morphemen in der Lautsprache sein. Bei diesen Gesten mit stabilen Form-Bedeutungs-Beziehungen handelt es sich um sogenannte »emblematische Gesten«.

⁴ Sybille Krämer: »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2002, S. 323–346, hier S. 344.

⁵ Vgl. Ellen Fricke: *Grammatik multimodal: Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*, Berlin u. a. (de Gruyter) 2012.

Wenn ich Sie beispielsweise auffordere, die sogenannte »Victory-Geste« auszuführen, welche als Zeichen für Sieg interpretiert werden kann, zu welchem Ergebnis kommen Sie dann? Sie führen wahrscheinlich eine Geste aus, welche derjenigen in Abb. 1 gleicht. Bei derartigen Gesten können – wie bei Phonemen der Lautsprache – Änderungen einzelner Formparameter bedeutungsunterscheidend wirken. Ich bitte Sie nun, dieselbe Geste noch einmal auszuführen, und zwar mit dem folgenden Unterschied: Die Orientierung der Handfläche ist ihrem Körper nicht abgewandt, sondern zugewandt ist (Abb. 2). Was ist geschehen? Die Änderung eines einzigen Parameters, nämlich in diesem Beispiel die Orientierung der Handfläche, hat dazu geführt, dass sich die Bedeutung

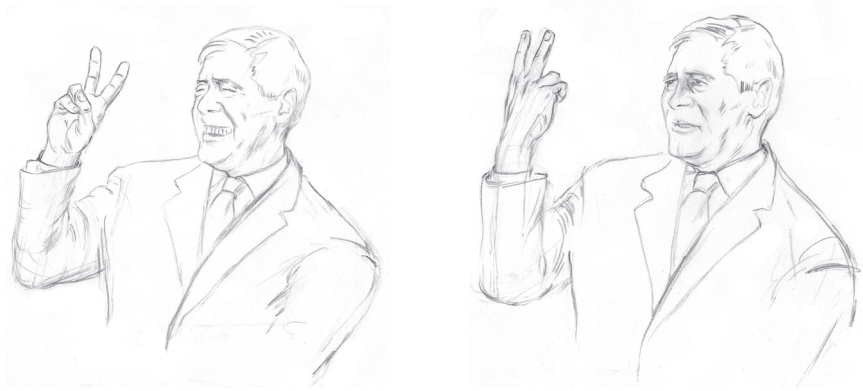


Abb. 1 und 2. Die Victory-Geste und ihre Abwandlung durch eine Änderung der Handflächenorientierung

gegenüber der ursprünglichen Geste verändert. Mit dieser neuen Geste könnten Sie beispielsweise in Deutschland in einem Lokal erfolgreich zwei Getränke bestellen.⁶ Ähnliches kann geschehen, wenn wir die Parameter-Position im Gestenraum, Bewegungsform und -richtung oder die Handform einer Geste verändern. Wenn die Victory-Geste im Gestenraum nach hinten an den Hinterkopf versetzt wird, wird sie in Deutschland als Hasenohren interpretiert, insbesondere dann, wenn die Finger sich zusätzlich »wackelnd« bewegen (Abb. 4). Ändern wir

⁶ Bei den emblematischen Gesten gibt es zum Teil große interkulturelle Unterschiede. In anderen kulturellen Kontexten, so z. B. in Großbritannien, hat dieselbe gestische Form mit V-förmigem Zeige- und Mittelfinger und dem Körper zugewandter Handfläche eine obszöne Bedeutung. Vgl. Desmond Morris/Peter Collett/Peter Marsh/Marie O'Shaughnessy: *Gestures. Their Origins and Distribution*, New York (Stein and Day) 1979.

die Handform der Victory-Geste dahingehend, dass Zeigefinger und Mittelfinger zusammengeklappt werden, so dass sie sich berühren und parallel zueinander sind, erhalten wir die Geste des Schwörens (Abb. 3), die sich von der Bedeutung der Victory-Geste ebenfalls unterscheidet.

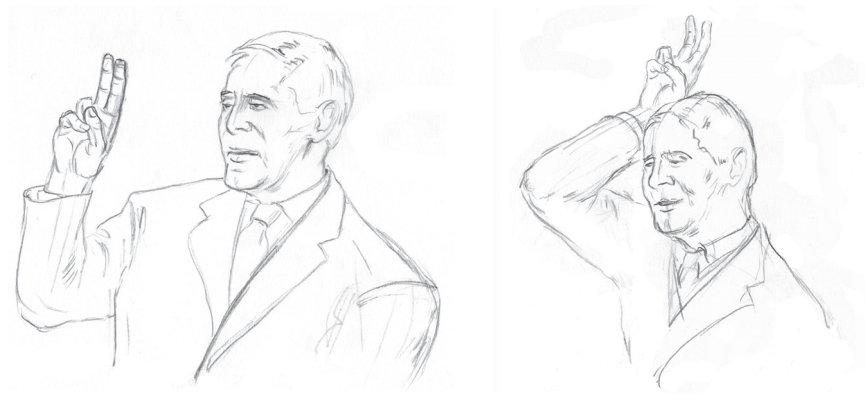


Abb. 3 und 4. Abwandlungen der Victory-Geste: Schwurgeste (Handform) und Hasenohren (Position im Gestenraum)

Auch lautliche Artikulationen sind letztendlich Körperbewegungen. Wenn man sich diese grundlegende Parallele lautsprachlicher und gestischer Artikulatoren verdeutlicht, dann ist es weniger erstaunlich, dass man bei beiden ähnliche sprachliche Strukturen und Funktionen finden kann, die sich allerdings für den Rezipienten in unterschiedlichen Sinnesmodalitäten manifestieren. Mit anderen Worten: Redebegleitende Gesten, die man beobachten kann, wenn jemand spricht, sind nicht notwendig idiosynkratisch.⁷

Eine andere Möglichkeit, den obengenannten Einwänden zu begegnen, besteht darin zu prüfen, ob denn in der Lautsprache selbst Laut-Bedeutung-Korrelationen in jedem Fall bei der klassischen Morphemgrenze halt machen. Dabei stellt sich heraus, dass es für die Lautsprache linguistische Ansätze gibt, die unterhalb der Morphemebene für Einzellaute und Lautkombinationen systematische Semantisierungsprozesse annehmen, die zu abgrenzbaren, segmentierbaren Einheiten führen. Diese Einheiten werden »submorphematische Einheiten« oder

⁷ In dieser zentralen Grundannahme weicht der vorliegende Beitrag von einer Richtung der Gestenforschung ab, für die beispielsweise als zentraler Vertreter David McNeill steht. Vgl. David McNeill: *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*, Chicago (University of Chicago Press) 1992; ders.: *Gesture and Thought*, Chicago (University of Chicago Press) 2005.

»Phonaestheme« genannt.⁸ Es handelt sich um im Äußerungskontext durch Gewohnheit begründete, erlernbare, intersubjektiv nachvollziehbare Laut-Bedeutung-Korrelationen wie zwischen Reim und Bedeutung in den englischen Einsilbern *bump*, *chump*, *clump*, *crump*, *flump*, *glump*, *grump*, *hump* usw., die »im Lexikon der semantischen Kategorie ›heavy‹ zugeordnet sind«.⁹

Phonaestheme gibt es nicht nur im Englischen, sondern auch im Deutschen. Mein Ziel ist es im Folgenden zu zeigen, dass dieselben sprachlichen Prinzipien der Typisierung und Semantisierung sich sowohl auf der verbalen als auch auf der gestischen Ebene im Deutschen manifestieren. Ich beginne mit dem Begriff des Phonaesthems, den ich zunächst gegenüber traditionellen Ansätzen unter Bezugnahme auf den Wittgensteinschen Begriff der Familienähnlichkeit und auf das Peircesche Konzept des diagrammatischen Ikonismus modifiziere. Der Begriff des Phonaesthems gewinnt auf diese Weise an Flexibilität und Präzision. Meine Behauptung ist, dass sich phonaesthematische Wortbildungen im Deutschen als Spezialfall der morphologischen Kontamination auffassen lassen. Damit wird zugleich das zentrale Problem der Kompositionalität angerissen. Definiert man analog zu einem derart modifizierten Phonaesthemebegriff für nicht-orale Körperbewegungen den Begriff des Kinaesthems, dann lassen sich Typisierungen und Semantisierungen in vergleichbarer Weise beschreiben.

2. Der Begriff des Phonaesthems

Beginnen wir mit der Definition des Phonaesthems, wie ich sie in meinen Grundlagen einer multimodalen Grammatik vorgenommen habe:

Ein Phonaesthem ist eine Menge semantisierter submorphematischer Token, deren Ähnlichkeit auf der Ausdruckseite mit einer Ähnlichkeit auf der Inhaltsseite korreliert. Semantisierungen erfolgen entweder durch die Zuweisungen derselben semantischen Merkmale an alle Wortformen, die die entsprechende submorphematische Einheit enthalten, oder die Zuweisung beruht auf dem Wittgensteinschen Prinzip der Familienähnlichkeit.¹⁰

⁸ Vgl. John Rupert Firth: »The Use and Distribution of Certain English Sounds« (1935), in: ders.: *Papers in Linguistics 1934–1951*, London u. a. (Oxford University Press) 1957, S. 34–46; Dwight Bolinger: *Aspects of Language* (1968), New York u. a. (Harcourt Brace Jovanovich) ²1975; Cornelia Zelinsky-Wibbelt: *Die semantische Belastung von submorphematischen Einheiten im Englischen: Eine empirisch-strukturelle Untersuchung*, Frankfurt a. M. u. a. (Lang) 1983.

⁹ Vgl. Zelinsky-Wibbelt: *Semantische Belastung* (Anm. 8), S. 22.

¹⁰ Fricke: *Grammatik multimodal* (Anm. 5), S. 102.

In dieser Definition sind drei Bestandteile entscheidend, auf die ich im Folgenden kurz eingehen möchte, nämlich erstens Stettens Begriff der Typisierung in Anlehnung an Nelson Goodman¹¹, zweitens das Konzept des diagrammatischen Ikonismus nach Peirce und drittens der Wittgensteinsche Begriff der Familienähnlichkeit.

Die Integration solcher Konzepte wie desjenigen des Phonaesthems in lautsprachliche Grammatiken wird insbesondere durch die scharfe sprachtheoretische Trennung zwischen System und Performanz behindert, die sowohl für die strukturalistische Linguistik in der Tradition Saussures als auch für die Generative Linguistik in der Tradition Chomskys gilt. Nimmt man jedoch wie Christian Stetter ein an Goodman orientiertes Konzept der Typisierung an, bei dem sprachliche Typen als Mengen von Kopien aufgefasst werden, die einander nicht gleich, sondern nur ähnlich sind und denen kein gemeinsames Original zugrunde liegt, dann wird dieser unüberbrückbare Graben gleichsam »zugeschüttet«. Sprachliche Einheiten sind dann nicht mehr Einheiten des Sprachsystems oder der Performanz, sondern »Zwischenstufen« wie Phonaestheme werden damit integrierbar. Gleiches gilt für die Semantisierung redebegleitender Gesten. Dadurch, dass nach Stetter ein Token nicht mehr eine gleiche, sondern nur eine ähnliche Replik eines anderen Tokens ist, kann der Typ nicht mehr hinter dem, sondern nur im Gebrauch aufgefunden werden. Damit werden Prozesse des Sprachwandels und der Kodeentwicklung als Resultat intersubjektiven Sprachgebrauchs darstellbar.

Daraus folgt für unsere Konzeption: Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des Systems im Gebrauch ist die Äußerung in der Fülle ihrer medialen Erscheinung, also inklusive manueller Gesten und anderer redebegleitender Körperbewegungen.

Inwieweit sind Phonaestheme überhaupt ikonisch? Im Gegensatz zu Onomatopoeitika wie dem klassischen Vogelrufbeispiel »Kuckuck« ist beim diagrammatischen Ikonismus eine direkte Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Ausdruck und Inhalt nicht notwendig gegeben, sondern die Ähnlichkeit besteht zwischen Ausdrucksrelationen und Inhaltsrelationen. Betrachten wir die folgende Abbildung, in der Verkehrsschilder dargestellt sind, die auf einen schrankenlosen Bahnübergang hinweisen. Die Entfernung zum Bahnübergang, die durch die Schilder bezeichnet wird, nimmt von links nach rechts ab.

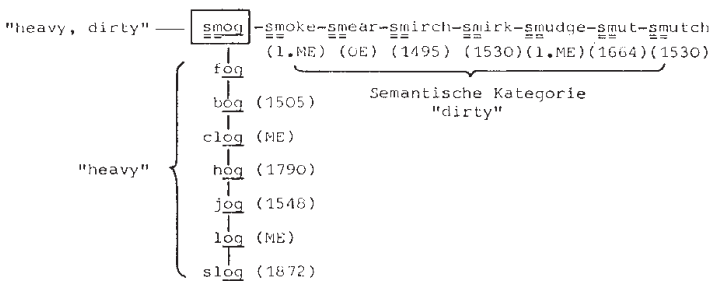
¹¹ Vgl. Christian Stetter: *System und Performanz. Symboltheoretische Grundlagen von Medientheorie und Sprachwissenschaft*, Weilerswist (Velbrück) 2005.

Abb. 5. Diagrammatischer Ikonismus bei Verkehrszeichen¹²

Die einzelnen Zeichen selbst scheinen auf der Ausdrucksebene, wenn man sie isoliert betrachtet, kaum in irgendeinem Aspekt durch den jeweiligen Inhalt motiviert zu sein. Es lässt sich auch keine Ähnlichkeit zum bezeichneten Objekt finden. Stellt man jedoch jedes einzelne Zeichen in den Kontext der anderen Zeichen, dann lässt sich eine Relation der Ähnlichkeit zwischen den einzelnen Zeichen feststellen: Alle drei Verkehrsschilder gleichen sich bis auf die Anzahl der Diagonalbalken, die von links nach rechts abnimmt. Diese Ähnlichkeitsbeziehung auf der Ebene des Ausdrucks findet eine Entsprechung in der Relation zwischen den einzelnen Zeicheninhalten: Die abnehmende Zahl der Balken korreliert mit der jeweiligen Abnahme der Entfernung.

Derartige Phänomene fallen bei Saussure unter den Begriff der relativen Motiviertheit und bei Peirce unter den Begriff des diagrammatischen Ikonismus. Ein Diagramm ist nach Peirce »ein Repräsentamen, das in erster Linie ein Ikon von Relationen ist und darin durch Konventionen unterstützt wird.«¹³

Was vermag nun der Wittgensteinsche Begriff der Familienähnlichkeit für den Phonaesthemebegriff zu leisten? Beginnen wir zur Illustration mit dem englischen Beispiel *smog* gemäß der Analyse von Zelinsky-Wibbelt:

Abb. 6. Das komplexe Phonaesthem *smog*¹⁴

¹² Vgl. Frans Plank: »Über Asymbolie und Ikonizität«, in: Günter Peuser (Hg.): *Brennpunkte der Patholinguistik*, München (Fink) 1978, S. 253.

¹³ Charles Sanders Peirce: *Semiotische Schriften*, Bd. 2, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 98.

¹⁴ Vgl. Zelinsky-Wibbelt: *Semantische Belastung* (Anm. 8), S. 48.

Das Phonaesthem *-og* bildet den Reim in den Wortformen *fog*, *bog*, *clog*, *hog*, *jog*, *log* und *slog*. Die entsprechende phonologische Einheit ist mit der Bedeutung ›heavy‹ semantisiert bzw. »semantisch belastet« (Zelinsky-Wibbelt). Das Phonaesthem *sm-* als Anlaut in den Wortformen *smoke*, *smear*, *smirch*, *smirk*, *smudge*, *smut* und *smutch* hingegen ist mit der Bedeutung ›dirty‹ verbunden. Die Zusammensetzung beider Phonaestheme führt auf der Ausdrucksebene zur phonologischen Form *smog* (von Zelinsky-Wibbelt graphematisch repräsentiert) und auf der Inhaltsebene zur Semantisierung sowohl durch ›heavy‹ als auch durch ›dirty‹. Wir haben hier also einen Fall semantischer Kompositionalität. Vergleicht man die Bedeutung von *smog* (dt. Smog) insbesondere mit der Bedeutung von *fog* (dt. Nebel), dann lässt sich die Bedeutung von *smog* paraphrasieren als ›schwerer, lastender Nebel, der schmutzig ist‹.

Folgt man dem Konzept der semantischen Belastung nach Zelinsky-Wibbelt, dann sind alle submorphematischen Token verschiedener Wortformen durch eine gemeinsame Bedeutung bzw. in unserer Terminologie durch ein gemeinsames semantisches Merkmal belastet (siehe Tabelle 1). Zelinsky-Wibbelt folgt damit einem Typ-Token-Konzept, das auf der traditionellen Annahme einer Replika-Beziehung zwischen den verschiedenen Token beruht.

Submorphematische Struktur:	Wort 1 /-x-/	Wort 2 /-x-/	Wort 3 /-x-/	Wort 4 /-x-/
Semantische Merkmale:	+ a	+ a	+ a	+ a
	+ y	+ u	+ m	+ l
	+ z	+ v	+ n	+ p

Tab. 1. Semantisierung durch ein gemeinsames Merkmal nach Zelinsky-Wibbelt

Folgt man, wie oben vorgeschlagen, dem Stetterschen Konzept der Typisierung, das eine Ähnlichkeit und nicht eine Gleichheit der Token untereinander annimmt, dann ist das Wittgensteinsche Konzept der Familienähnlichkeit damit verbindbar, und man kommt zu einer Darstellung der Semantisierungsstruktur wie in Tab. 2:

SUBMORPHEMATISCHE STRUKTUR:	WORT 1 /-x-/	WORT 2 /-x-/	WORT 3 /-x-/	WORT 4 /-x-/
SEMANTISCHE MERKMALE:	+ a	+ b	+ a	+ a
	+ b	+ c	+ b	+ c
	+ c	+ d	+ d	+ d
	+ w	+ x	+ y	+ z

Tab. 2. Semantisierung durch familienähnliche Merkmale

Die submorphematische Struktur /-x-/ ist durch die Menge der semantischen Merkmale [+ a], [+ b], [+ c], [+ d] semantisiert. Es kommen jedoch nicht bei jedem Wort, das die submorphematische Struktur enthält, alle Merkmale dieser Menge vollständig vor. Vielmehr konstituieren die semantischen Merkmale auf der Inhaltsebene des Phonaesthems ein Netz semantischer Ähnlichkeiten analog zur Wittgensteinschen Charakterisierung der Familienähnlichkeit am Beispiel der Spiele (vgl. Fricke 2008):

Betrachte z. B. einmal die Vorgänge, die wir »Spiele« nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel [sic!], Kampfspiele, usw. Was ist all diesen gemeinsam? – Sag nicht: »Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht »Spiele« – sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. [...] Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort »Familienähnlichkeiten«; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werde sagen: die »Spiele« bilden eine Familie.¹⁵

Den weiteren Ausführungen legen wir die am Anfang des Kapitels bereits angeführte modifizierte Definition des Phonaesthems zugrunde, welche das Wittgensteinsche Konzept der Familienähnlichkeit integriert.

3. Das Phonaesthem /-ɔpf/ im Deutschen

Phonaestheme gibt es nicht nur im Englischen, sondern auch im Deutschen. Das folgende Beispiel in Abb. 7 illustriert die Wortbildung des komplexen Phonaesthems *Knopf* im Deutschen. Wir haben es hier mit zwei submorphematischen Einheiten zu tun, nämlich mit dem Anlaut /kn-/ und dem Reim /-ɔpf/.

Das Phonaesthem /-ɔpf/ ist im Wesentlichen durch das Merkmal [+ RUNDLICH] semantisiert, welches jedoch nicht in allen Wortformen auftritt. Betrachtet man aber die Ausnahmen genauer, nämlich *Schopf* und *Zopf*, dann fällt auf, dass deren Bedeutungen mit der Bedeutung von *Kopf* über die Beziehung der Kontiguität verbunden sind: Bei einem *Schopf* handelt es sich um das Haupthaar, das auf dem menschlichen Kopf wächst und diesen annähernd zur Hälfte bedeckt und sich dabei der rundlichen Form des Kopfes anpasst. Die Bedeutung von *Zopf* steht

¹⁵ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen* (1952), in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1984, S. 277 f. (§§ 66, 67); vgl. Fricke: *Grammatik multimodal* (Anm. 5).

in derselben Kontiguitätsbeziehung: Es handelt sich bei einem Zopf um zusammengebundenes Kopfhaar.

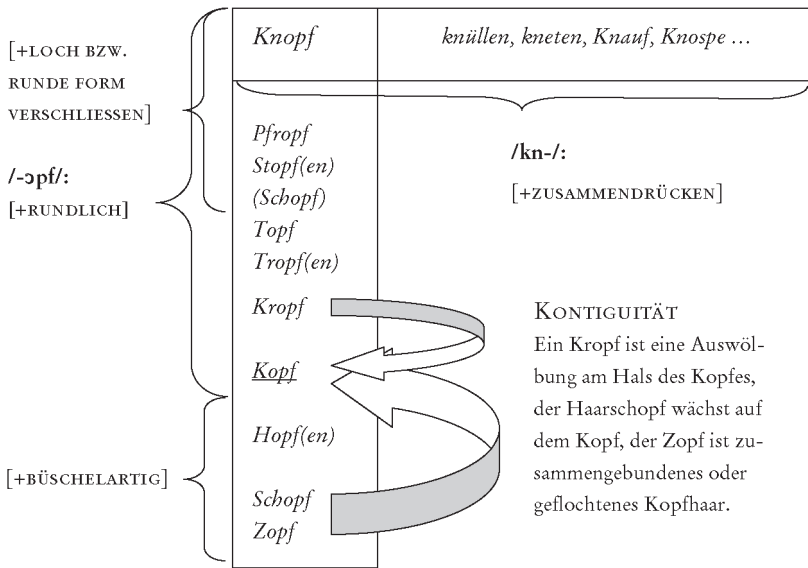


Abb. 7. Phonaesthetische Wortbildung und Bedeutungsveränderung in *Knopf*

Eine weitere Kontiguitätsbeziehung liegt bei *Stopfen* und *Pfropfen* vor. Beide werden als mundartliche Varianten von *Korken* im Sinne von Flaschenverschluss verwendet.¹⁶ Da die Flaschenöffnungen rund sind, haben die entsprechenden Verschlüsse auch eine rundliche, zylindrische Form. *Stopfen* und *Pfropfen* »verstopfen« runde Löcher. Damit haben wir zugleich eine weitere Semantisierung: Die Eigenschaft, ein Loch bzw. eine runde Form zu verschließen bzw. abzuschließen, teilen *Stopfen* und *Pfropfen* mit den Einheiten *Schopf* und *Knopf*.

Ein dritte Semantisierung von /ɔpf/ liegt durch das Merkmal [+BÜSCHELARTIG] vor, dass den Einheiten *Zopf*, *Schopf* und *Hopfen* zugewiesen werden kann. Die Bedeutung von *Hopfen* lässt sich paraphrasieren als »Pflanze, deren Fruchtstand aus büschelartig angeordneten Kapseln besteht« (siehe Abb. 8).

¹⁶ Vgl. Duden, Bd. 7: *Das Herkunftswörterbuch. Die Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim u. a. (Dudenverlag) 1963, S. 507, 683.



Abb. 8. Abbildung einer Hopfenpflanze¹⁷

Das Wort *Knopf* ist deshalb ein so interessantes Beispiel, weil hier ein Fall von semantischer Kompositionalität vorliegt: So besteht *Knopf* aus zwei submorphematischen Einheiten, nämlich neben dem Reim /-ɔpf/ und dem anlautenden /kn-/. Dem Anlaut /kn-/ von *Knopf* ist das semantische Merkmal [+ ZUSAMMENGEDRÜCKT] zugewiesen¹⁸, das es mit *Kneten*, *Knauf*, *Knospe* usw. teilt. Bei der Einheit *Knopf* lässt sich zudem ein Sprachwandelprozess beobachten, der durch das Phonaesthem /-ɔpf/ bewirkt wird. Es handelt sich dabei um eine semantische Erweiterung: Im Althochdeutschen hat *knopf* die Bedeutung ›Knoten, Knorren‹ die sich im Mittelhochdeutschen in Richtung des Phonaesthems /-ɔpf/ zu ›Knoten, Knorren, Knospe, Kugel, kugelförmiges Ende, Knauf, Hügel, Schlinge‹ erweitert.¹⁹ Das semantische Merkmal [+ RUNDLICH] tritt zur bereits bestehenden Bedeutung hinzu.

Fassen wir zusammen: Insgesamt ergibt sich eine Semantisierung des Phonaesthems /-ɔpf/ durch drei Merkmale: erstens [+ RUNDLICH], zweitens [+ LOCH BZW. RUNDE FORM VERSCHLIESSEN], drittens [+ BÜSCHELARTIG]. Sie kommen nicht allen Einheiten des Phonaesthems zu, sondern diese Merkmale sind familienähnlich strukturiert, wie Tab. 3 zeigt. Die semantischen Merkmale tragen zum einen zur Abgrenzung der pho-

¹⁷ *Das große Fackel-Lexikon*, Bd. 5, Stuttgart (Fackel-Buchklub) 1975, S. 57.

¹⁸ Vgl. *Duden* (Anm. 16), S. 340; *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim u. a. (Dudenverlag) 42006, S. 420.

¹⁹ Vgl. *Duden* (Anm. 16), S. 340.

naesthematischen Einheiten untereinander bei, zum anderen markieren sie zentrale und periphere Elemente: So ist *Schopf* die einzige Wortform, deren submorphematische Einheit mit allen drei semantischen Merkmalen semantisiert ist.

WORTFORM	SEMANTISCHE MERKMALE DES PHONAESTHEMS		
	RUNDLICH	BÜSCHELARTIG	LOCH BZW. RUNDE FORM VERSCHLIESSEN
<i>Hopf(en)</i>	+	+	–
<i>Knopf</i>	+	–	+
<i>Kopf</i>	+	–	±
<i>Kropf</i>	+	–	–
<i>Pfropf(en)</i>	+	–	+
<i>Schopf</i>	±	±	+
<i>Stopf(en)</i>	+	–	+
<i>Topf</i>	+	–	± ²⁰
<i>Tropf(en)</i>	+	–	–
<i>Zopf</i>	±	+	–

Tab. 3: Die semantischen Merkmale des Phonaesthems /-ɔpf/

In welcher Beziehung stehen Typisierungen von submorphematischen Einheiten zu Typisierungen von Wortformen und Lexemen als Mengen von Wortformen mit einer lexikalischen Bedeutung? Die Typisierung von Einheiten des Ausdrucks beruht auf Prozessen der Mustererkennung. Formen werden als ähnlich erkannt und zu einem Typ als Menge von Token zusammengefasst. Eine derartige Typbildung kann auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden. Nehmen wir die Wortform oder in Peirces Terminologie das Repräsentamen *Kopf*. Die verschiedenen Vorkommnisse der Äußerung von *Kopf* werden als ähnlich aufgefasst, ihnen wird ein Typ zugewiesen, die Wortform *Kopf*. Auf dieser Ebene der Typisierung ist eine potentielle Bedeutung noch nicht im Spiel. Die Wortform *Kopf* wird zum einen in sich wiederholenden situativen und sprachlichen Kontexten gebraucht, zum anderen tendiert sie, da sie sich von allen anderen sprachlichen Ausdrücken unterscheidet, zur Semantisierung. Im Fall von *Kopf* ist diese Semantisierung lexikalisiert. Es gibt ein Lexem *Kopf* (Zitierform), das die Menge der Wortformen {*Kopf*, *Kopfes*, *Kopf(e)*, *Köpfe*, *Köpfen*} umfasst, die sich insofern ähnlich sind, als sie einen gemeinsamen Stamm haben. Hier findet eine Typisierung statt, die auf bereits typisierten Wortformen operiert. Wir haben also das Lexem als

²⁰ Roland Posner verdanke ich den Hinweis auf frühere Herdformen mit offenen, runden Löchern, in die runde Töpfe hineingestellt wurden (»Loch stopfen durch vertopfen«).

Typ von einander ähnlichen Typen auf der Ausdrucksseite, denen eine gemeinsame lexikalische Bedeutung auf der Inhaltsseite zugewiesen ist.

Ähnlich verhält es sich mit Phonaesthemen nur unterhalb der Morphemebene: Die Typbildung der submorphematischen Einheiten auf der Ausdrucksseite operiert über bereits typisierten Wortformen, welche die entsprechenden submorphematischen Einheiten enthalten. Die typisierte submorphematische Einheit tendiert zur Semantisierung, nur dass diese im Unterschied zum Lexem (noch) nicht lexikalisiert ist. Ein Phonaesthem schließlich ist ein Typ, der über submorphematischen Einheiten als Typen und über Wortformen als Typen operiert: Die Korrelation der Ähnlichkeit zwischen den submorphematischen phonologischen Einheiten in verschiedenen Wortformen und der Ähnlichkeit zwischen den ihnen zugewiesenen Bedeutungen ist wiederum typisiert.

Gibt es vergleichbare Formen der Typisierung auch bei redebegleitenden Gesten? Die Beantwortung dieser Frage ist Gegenstand der folgenden Ausführungen.

4. Kinaestheme

Wenn man innerhalb der redebegleitenden Gesten nach Strukturen sucht, die Phonaesthemen auf der lautsprachlichen Ebene analog sind, dann bieten die sogenannten »Gestenfamilien«²¹ einen ersten Ansatzpunkt. Gestenfamilien sind nach Kendon Gruppierungen von Gesten, denen bestimmte gestische Formeigenschaften gemeinsam sind:

When we refer to *families* of gestures we refer to groupings of gestural expressions that have in common one or more kinesic or formational characteristics. We shall show that, within each family, the different forms that may be recognized in most cases are distinguished in terms of the different *movement patterns* that are employed. As we shall see, each family not only shares in a distinct set of kinesic features but each is also distinct in its semantic themes. The forms within these families, distinguished as they are kinesically, also tend to differ semantically although, within a given family, all forms share in a common semantic theme.²²

²¹ Vgl. Adam Kendon: *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge (Cambridge University Press) 2004, S. 281; Cornelia Müller: »Forms and Uses of the Palm up Open Hand: A Case of a Gesture Family?«, in: dies./Roland Posner (Hg.): *The Semantics and Pragmatics of Everyday Gestures. Proceedings of the Berlin Conference April 1998*, Berlin (Weidler) 2004, S. 233–256.

²² Kendon: *Gesture* (Anm. 21), S. 227.

Kendon mischt für sein Konzept der »Gestenfamilie« die auf der lautsprachlichen Ebene gegebenen Konzepte der »Wortfamilie« und des »Wortfeldes«. In der Lautsprache sind Wortfamilien Gruppierungen von Wörtern, bei denen auf der Ausdrucksseite gleiche oder ähnliche Stammmorpheme vorliegen, die auf dieselbe etymologische Wurzel zurückgehen, wie z. B. *fahren, Fahrt, Fuhre, Führer, Geführt*.²³ Wird durch eine Gruppierung von Wörtern ein gemeinsamer Inhaltsbereich abgedeckt, ohne dass notwendig Ähnlichkeiten auf der Ebene des Ausdrucks bestehen, dann werden derartige Gruppierungen »Wortfelder« genannt.²⁴ Anders als bei Kendons Gestenfamilien liegt der Ausgangspunkt in diesem Fall auf der Inhaltsseite und nicht auf der Ausdrucksseite der Zeichen. Die allen Wörtern gemeinsamen semantischen Merkmale sind diejenigen Merkmale, die ein Wortfeld als solches definieren und von anderen lexikalischen Einheiten abgrenzen. Sind diese Merkmale durch eine Lexikoneinheit instanziiert, dann handelt es sich um ein »Archilexem«. ²⁵ So ist *Blume* als Oberbegriff das Archilexem zu *Rose, Tulpe, Geranie* usw. Die Einheiten eines Wortfeldes der Lautsprache können, aber müssen keine gemeinsamen Eigenschaften auf der Ausdrucksseite aufweisen. Analog zu Wortfeldern ließen sich auch Gestenfelder aufstellen, indem Methoden der Wortfeldanalyse für die Gestenforschung zielführend adaptiert werden.²⁶

In ihrem grundlegenden Aufsatz *Forms and uses of the Palm Up Open Hand: A Case of a Gesture Family?* untersucht Müller die Gestenfamilie der flachen Hand. Sie entwickelt aus der Beobachtung, dass sich die flache Hand mit der Orientierung nach oben (»palm up open hand (PUOH)« in der Terminologie Müllers, »Open Hand Supine (OHS)« in der Terminologie Kendons) mit zusätzlichen semantisierten Formmerkmalen wie z. B. bestimmten Bewegungsmustern verbindet, den Grundgedanken einer rudimentären Morphologie:

²³ Vgl. Hadumod Bußmann: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart (Kröner) 1983, S. 588.

²⁴ Für eine Überblicksdarstellung vgl. Ellen Fricke: *Die Verben des Riechens im Deutschen und Englischen. Eine kontrastive semantische Analyse*, KIT-Report 136 aus dem Institut für Software und theoretische Informatik, Berlin: FB Informatik, Technische Universität Berlin, 1996; ferner: Jost Trier: *Aufsätze und Vorträge zur Wortfeldtheorie*, Den Haag/Paris (Mouton) 1973; Eugenio Coseriu: »Lexikalische Solidaritäten«, in: *Poetica*, 1 (1967) 3, S. 293–303; ders.: *Einführung in die strukturelle Betrachtung des Wortschatzes*, Tübingen (Narr) 1970; ders.: *Probleme der strukturellen Semantik*, Tübingen (Narr) 1973.

²⁵ Coseriu: »Lexikalische Solidaritäten« (Anm. 24), S. 294.

²⁶ Zum Forschungsdesiderat »Gestenfeld« ist ein Forschungsprojekt der Autorin in Vorbereitung, und zwar auf der Grundlage der in Fricke: *Verben des Riechens* (Anm. 24) entwickelten Analysewerkzeuge.

I propose that this gesture family is based on a common origin (the instrumental action of giving, offering, and of showing objects), on a recurring set of kinesic features (open palm, oriented upwards), on a specific mode of representation (acting as if one would give or receive some entity), and on a common meaning (as a result of the functional extension from the instrumental action and its use in a specific context). Furthermore, I suggest that the family is structured around a formational core: hand shape (open) and orientation (upwards), which relates the gestures of the family most closely to their origin or source domain. All members of the family share hand shape and orientation; members vary regarding the movement pattern and the use of one or two hands. These variations in form and function point to a rudimentary gesture morphology that structure this small scale gesture family.²⁷

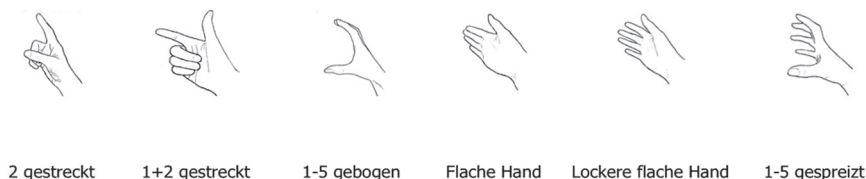
Meine These ist nun, dass die Semantisierung und Konventionalisierung der zentralen und peripheren gestischen Formmerkmale dieser Gestenfamilie nicht allein auf ihrer Ableitbarkeit aus nicht-gestischen Handlungen (»common origin«) und entsprechenden funktionalen Erweiterungen beruht oder deren ikonischer Abbildung (»mode of representation«), sondern zusätzlich auf der Etablierung von Form-Bedeutung-Korrelationen im Sinne eines Kinaesthems.

Wie wäre das Kinaesthem analog zum Phonaesthem zu definieren? Nehmen wir als Ausgangspunkt die folgende Charakterisierung: Ein Kinaesthem ist eine Menge intersubjektiv semantisierter Bewegungstoken, deren Ähnlichkeit auf der Ausdrucksseite mit einer Ähnlichkeit auf der Inhaltsseite korreliert. Die Ähnlichkeitsrelation auf der Inhaltsseite entspricht der Relation der Familienähnlichkeit nach Wittgenstein.

Wir sind zunächst mit der Frage konfrontiert: Wie können wir für den Nachweis gestischer Kinaesthembildung, die ja auf dem Prinzip der relativen Motiviertheit beruht, unmittelbare Motiviertheit als alleinige Ursache gestischer Semantisierungen ausschließen? Bei deutschen Sprechern sind nach Bresssem sechs Handformen über Sprecher und Kontexte hinweg rekurrent.²⁸ Zwei von diesen Handformen, nämlich die flache Hand und der ausgestreckte Zeigefinger, treten auch bei nichtikonischen Zeigegesten auf, die auf das vom Sprecher intendierte Referenzobjekt lediglich hinweisen.

²⁷ Müller: »Forms and Uses« (Anm. 21), S. 254.

²⁸ Vgl. Jana Bresssem: »Formen redebegleitender Gesten – Verteilung und Kombinatorik formbezogener Parameter«, Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, unveröff. Ms., 2006; dies.: »Recurrent Form Features in Coverbal Gestures«, in: dies./Silva Ladewig (Hg.): *Hand Made Patterns. Recurrent Forms and Functions in Gestures* (wird eingereicht bei *Semiotica*.)

Abb. 9. Sprecherübergreifende Handformen nach Bressems²⁹

Mit dieser Formdifferenzierung ist zugleich, wie ich in meinem Buch *Origo, Geste und Raum*³⁰ gezeigt habe, eine semantische Differenzierung verbunden: Ich habe dort zwischen Raumpunktdeixis und Richtungsdeixis unterschieden. Raumpunktdeiktische Gesten tendieren zur Form des ausgestreckten Zeigefingers mit der Handfläche nach unten (G-Form, PD), richtungsdeiktische Zeigegesten zur flachen Hand mit der Orientierung der seitlichen Handfläche hin zum Zentrum des Gestenraums (PLOH).³¹

Dass diese Formdifferenzierung bei raumpunkt- und richtungsdeiktischen Gesten tendenziell konventionalisiert ist, zeigt die Analyse des verbalen Deiktikons *geradeaus* mit begleitender Zeigegeste in Wegbeschreibungen deutscher Sprecher am Potsdamer Platz.³²

HÄUFIGKEITEN	GESTENFORM			
	Auswertbare Gesten gesamt	PLOH	G-Form	weder PLOH noch G-Form
Absolute Häufigkeit	80	64	5	11
Relative Häufigkeit	100 %	80 %	6,25 %	13,75 %

Tab. 4. Die absolute und relative Häufigkeit der Gestenformen von *geradeaus* begleitenden Gesten

Die Äußerung von *geradeaus* bezeichnet eine Richtung nach vorn entlang der Vorn-hinten-Achse in Relation zum Körper des Sprechers. Als begleitende Zeigegeste ist also eine richtungsdeiktische Geste zu erwarten. Von 80 (= 100 %) Vorkommnissen von *geradeaus* wurden 64

²⁹ Bressems: »Formen redebegleitender Gesten« (Anm. 28), S. 57; dies.: »Recurrent Form Features« (Anm. 28).

³⁰ Ellen Fricke: *Origo, Geste und Raum: Lokaldeixis im Deutschen*, Berlin/New York (de Gruyter) 2007.

³¹ Kendon und Versante beobachten ähnliche Tendenzen im Italienischen, allerdings nur auf der Grundlage von Einzelbeispielen: Adam Kendon/Laura Versante: »Pointing by Hand in ›Neapolitan‹«, in: Sotaro Kita (Hg.): *Pointing: Where Language, Culture, and Cognition Meet*, Mahwah u. a. (Erlbaum) 2003, S. 109–137.

³² Vgl. Fricke: *Origo* (Anm. 30).

von einer richtungweisenden Geste begleitet, die mit der flachen Hand ausgeführt wurde.

Fünf Gesten hingegen, die sich zeitlich mit *geradeaus* überlappen, entsprechen der Form einer typischen raumpunktdeiktischen Geste, die mit dem gestreckten Zeigefinger (G-Form) ausgeführt wird. In allen fünf Fällen stellt jedoch *geradeaus* nicht die lautsprachliche Bezugsgröße für die raumpunktdeiktische Geste dar.

Bei den verbleibenden elf Vorkommnissen entspricht die Handform weder einer einfachen richtungweisenden Geste (PLOH) noch einer einfachen raumpunktdeiktischen Zeigegeste (G-Form). Dies ergibt sich dadurch, dass es sich hier um komplexe Zeigegesten mit einer ikonischen Komponente handelt.

Wenn man nur die einfachen Zeigegesten betrachtet, dann wird das verbale Deiktikon *geradeaus*, wenn es als verbale Bezugsgröße der begleitenden Zeigegeste fungiert, in dieser Stichprobe ausnahmslos von richtungsdeiktischen Gesten mit der flachen Hand begleitet.

Handelt es sich bei den beiden Zeigegestentypen um emblematische Gesten mit lexikalisierter Form-Inhalt-Beziehung? In meinem Buch wird diese Frage verneint.³³ Zum einen können sowohl die raumpunktdeiktische als auch die richtungsdeiktische Funktion durch beliebige idiosynkratische Formen instanziiert werden; so kann man beispielsweise auch mit dem Ellenbogen oder dem Fuß auf einen bestimmten Raumpunkt oder in eine bestimmte Richtung zeigen³⁴, zum anderen ist die Interpretation der beiden rekurrenten Handformen Zeigefingergeste und flache Hand als gestisches Raumpunktdeiktikon und Richtungsdeiktikon kontextuell auf den Bereich der Deixis beschränkt. So kann etwa die Form der Zeigefingergeste in anderen Kontexten als ikonische Darstellung einer Straße interpretiert werden.³⁵ Verbale Deiktika hingegen wie z. B. *dort, hier, da* sind zwar wie die Zeigegesten referentiell variabel, aber zugleich verfügen sie, wie Bühler betont, über eine nennende Komponente, und zwar über alle Kontexte hinweg.³⁶ Gleiches gilt grundsätzlich für emblematische Gesten: Die Form-Inhalt-Beziehung ist lexikalisiert und kontextuell nicht beschränkt. In meinem Buch wird den Zeigegesten im Kendonschen Kontinuum ein Ort zwischen ikonischen redegleitenden Gesten und emblematischen Gesten zugewiesen.³⁷ Das Konzept

³³ Ebd., S. 153 ff.

³⁴ Vgl. ebd., S. 279.

³⁵ Vgl. ebd. Es handelt sich in diesem Fall nicht um konventionalisierte Polysemie oder Homonymie der gestischen Form.

³⁶ Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (1934), Stuttgart/New York (Fischer) 1982.

³⁷ Vgl. Fricke: *Origo* (Anm. 30), S. 151 ff.

des Kinaesthems erlaubt es nun, diese Zuweisung zu präzisieren. Das Kinaesthem der flachen Hand ist eine Menge intersubjektiv semantischer gestischer Token, deren Ähnlichkeit auf der Ausdrucksseite mit einer Ähnlichkeit auf der Inhaltsseite korreliert. Gleiches gilt für das Kinaesthem der Zeigefingergeste (G-Form, PD).

5. Kinaestheme und morphologische Komplexität: gestische Kontamination

Nicht nur im Bereich der Gestenfamilien, sondern auch für Zeigegesten lassen sich komplexe Kinaesthembildungen aufzeigen. Betrachten wir in dem folgenden Beispiel die Abfolge der Gesten 3, 4 und 5:

(1) A: [du kommst hier vorne raus an dieser Straße (.), [und gehst hier geradeaus (.)]₂ ³[nich ⁴[da durch]/]₄ ³(.) ⁵[sondern hier geradeaus (uv: immer geradeaus)]₅

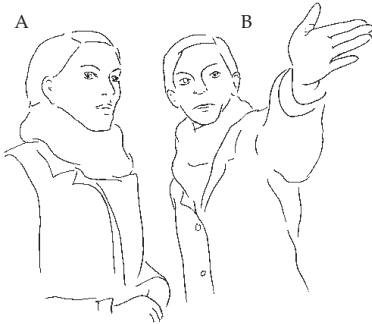


Abb. 10. Die Ausführung der richtungsdeiktischen Geste 3

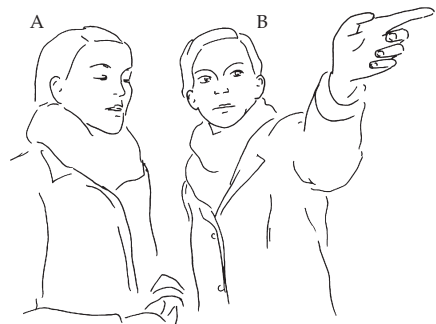


Abb. 11. Die Ausführung der raumpunktdeiktischen Geste 4

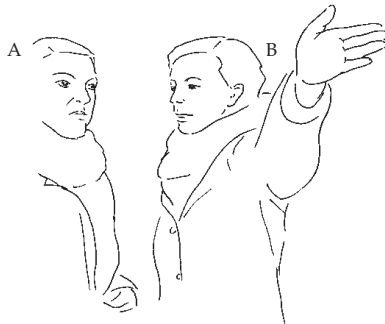
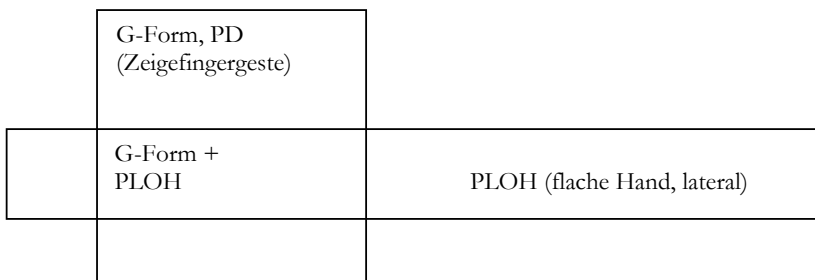


Abb. 12. Die Ausführung der richtungsdeiktischen Geste 5

Bei Geste 3 handelt es sich um eine zunächst richtungweisende Geste (Geste 3), die mit der flachen lateralen Hand ausgeführt wird. Von dieser flachen Hand zweigt der Zeigefinger (Geste 4) gewissermaßen ab, und die anderen Finger werden leicht gekrümmt, ohne dass die sonstige Handposition verändert wird. Dabei zeigt der Zeigefinger begleitend zu *da* auf einen Raumpunkt. In Geste 5 (PLOH) schließlich werden, immer noch in derselben Position, die Finger gestreckt, und ein neuer Stroke wird mit der flachen Hand begleitend zu *hier* in der Äußerung *sondern hier geradeaus, immer geradeaus* ausgeführt. Die Geste wird gehalten und begleitet die beiden Vorkommnisse des verbalen Deiktikons *geradeaus*.

Dass die Handfläche der raumpunktdeiktischen Geste 4 in dieser Äußerung nicht nach unten gerichtet ist, lässt sich durch eine Kontamination von raumpunktdeiktischer und richtungweisender Form erklären.³⁸ Sie ergibt sich aus der Kombination des richtungsdeiktischen mit dem raumpunktdeiktischen Kinaesthem, wie sie die folgende Grafik darstellt³⁹:

Kinaesthem: »Raumpunktdeixis«
 Handform und Orientierung: G-Form, PD
 Semantisierung: [+ RAUMPUNKTDEIKTISCH]



Kinaesthem: »Richtungsdeixis«
 Handform und Orientierung: PLOH
 Semantisierung: [+ RICHTUNGSDEIKTISCH]

Abb. 13. Komplexe Kinaesthembildung: Kontamination von Richtungsdeixis und Raumpunktdeixis

³⁸ Vgl. ebd., S. 113 f.

³⁹ Weitere Beispiele für potentielle Kinaestheme sind Varianten der Kurbelgeste, die Silva Ladewig beschreibt: »Beschreiben, suchen und auffordern – Varianten einer rekurrenten Geste«, in: *Sprache und Literatur*, 41 (2010) 1, S. 89–111; vgl. auch dies.: »Putting a Recurrent Gesture on a Cognitive Basis«, erscheint in: *CogniTextes*.

Kontamination bezeichnet in der Wortbildung »den Vorgang und das Ergebnis der Kreuzung bzw. Verschmelzung zweier Ausdrücke zu einem neuen Ausdruck«⁴⁰. Beispiele sind etwa *tragikomisch* aus den Bestandteilen *tragisch* und *komisch* oder *Millionarr* aus den Bestandteilen *Millionär* und *Narr* (ebd.). Bußmann führt zur Abgrenzung von Kontamination und Komposition in der Wortbildung folgende Kriterien an:

Kontaminationen werden im Gegensatz zu normalen Komposita durch die enge Assoziation zweier Wörter immer einzeln geprägt und wirken vor allem nicht als Wortbildungsmuster weiter. Aufgrund von Verständnisschwierigkeiten und starker Kontextgebundenheit gehen nur wenige Kontaminationen in den usuellen Sprachgebrauch über wie z. B die sprachwissenschaftlichen Termini »Franglais«, »Morphonemik« für »Morphy-Phonologie«.⁴¹

Zelinsky-Wibbelt subsumiert phonaesthematische Wortbildungen als Spezialfälle unter den Begriff der Kontamination und weist ihnen damit einen Bereich innerhalb der lautsprachlichen Morphologie zu.⁴² Da wir bei redebegleitenden Gesten analoge Strukturen finden, wird das Postulat Müllers, dass für redebegleitende Gesten in beschränkten Kontexten wie Gestenfamilien eine »rudimentäre Morphologie« vorliegt⁴³, durch unsere Analysen und Befunde unterstützt. Nicht unterstützt hingegen wird die Annahme »gestischer Morpheme«, wie sie Karin Becker vorschlägt.⁴⁴ Der Morphembegriff wird in dieser Konzeption nur unzureichend reflektiert, und zwar vor allem im Hinblick

1. auf die Unterscheidung von System und Performanz,
2. auf die Abgrenzung von bedeutungstragender und bedeutungsunterscheidender Funktion,
3. auf Prozesse der Semantisierung und Konventionalisierung.

⁴⁰ Hadumod Bußmann: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart (Kröner) ²1990, S. 416.

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl. Zelinsky-Wibbelt: *Die semantische Belastung* (Anm. 8).

⁴³ Vgl. auch Ray L. Birdwhistell: *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, London (Penguin) 1971; Press; Geneviève Calbris: *The Semiotics of French Gestures*, Bloomington (Indiana University Press) 1990; dies.: »Multireferentiality of Coverbal Gestures«, in: Monica Rector/Isabella Poggi/Nadine Trigo (Hg.): *Gestures. Meaning and Use*, Porto (Universidade Fernando Pessoa) 2003, S. 203–207; Rebecca Webb: »Linguistic Features of Metaphoric Gestures«, in: Lynn Messing (Hg.): *Proceedings of WIGLS. The Workshop on the Integration of Gesture in Language and Speech. October 7–8, 1996*, Applied Science and Engineering Laboratories Newark, Delaware and Wilmington, Delaware, 1996, S. 79–95; dies.: »The Lexicon and Componentiality of American Metaphoric Gestures«, in: Christian Cavé/Isabelle Guitella/Serge Santi (Hg.): *Oralité et gestualité. Interactions et comportements multimodaux dans la communication*, Montréal/Paris (L'Harmattan) 1998, S. 387–391.

⁴⁴ Vgl. Karin Becker: »Zur Morphologie redebegleitender Gesten«, Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, unveröff. Ms., 2004.

Das gestische Morphem wird zwar analog zum lautlichen Morphem im strukturalistischen Ansatz als kleinste bedeutungstragende Einheit eingeführt; da jedoch keine Systemebene redebegleitender Gesten angenommen wird, ist die Wahl des Terminus »Morphem« als emischer Einheit auf der Systemebene im Gegensatz zu etischen Einheiten auf der Ebene der Performanz nicht adäquat. Morpheme sind darüber hinaus dadurch charakterisiert, dass die Form-Inhalt-Beziehung über alle Kontexte und Vorkommnisse hinweg stabil ist. Dies ist jedoch bei den von Becker angeführten Beispielen, die z. B. auch Müllers Gestenfamilien der offenen Hand einschließen, nicht der Fall.

Des Weiteren verneint Becker die Möglichkeit einer doppelten Gliederung von redebegleitenden Gesten:

Bei Gesten gibt es dagegen keine phonologische Ebene; es ist fraglich, ob in einem nicht arbitrarisierten kommunikativen System wie dem der redebegleitenden Gesten überhaupt Elemente denkbar sind, die Bedeutung differenzieren, ohne selbst welche zu übermitteln.⁴⁵

Nehmen wir folgende Frage zum Ausgangspunkt: Gibt es neben der lokal begrenzten bedeutungstragenden Funktion, wie sie bei Kinaesthemen vorliegt, auch lokal begrenzte bedeutungsunterscheidende Funktionen? Betrachten wir wieder das Beispiel der flachen Hand: Die flache Hand mit der Orientierung der Handfläche nach oben (PUOH) ist für beide Parameter, nämlich Handform und Orientierung, mit den Merkmalen [+ GEBEN], [+ ZEIGEN], [+ ANBIETEN] semantisiert (vgl. oben). Gleiches gilt für die Semantisierung der flachen Hand mit der Orientierung der Handflächen nach unten (PDOH); jeweils beide Parameter zusammen, sowohl Handform als auch Orientierung, sind semantisiert. Die beiden Gesten PUOH und PDOH bilden ein gestisches Minimalpaar analog zu einem lautlichen Minimalpaar wie *da* und *du*. Substituiert man nun die Orientierung der Hand mit der Handfläche nach oben (PUOH) durch eine Orientierung nach unten, dann ergibt sich eine andere Bedeutung, nämlich die Bedeutung der Form PDOH. Die Orientierung der Handfläche hat also zumindest begrenzt auf die Gestenfamilie der flachen Hand eine bedeutungsunterscheidende Funktion. Die Orientierung der Hand allein ist in dieser Gestenfamilie nicht bedeutungstragend. Damit ist die Behauptung von Becker widerlegt.

Beckers Negierung einer bedeutungsunterscheidenden Funktion liegt der implizite Fehlschluss zugrunde, dass bedeutungsunterscheidende und bedeutungstragende Funktionen sich prinzipiell ausschließen. Dies

⁴⁵ Ebd., S. 58.

ist jedoch nicht der Fall, wie man an dem folgenden Beispiel aus dem Lateinischen sehen kann, das auf Hjelmslev zurückgeht: »I« ist im Lateinischen der Imperativ Singular des Verbs *gehen*. Welche Funktionen man annimmt, ist abhängig von der Ebene der Analyse, die angesetzt wird. Auf der Ebene der Laute hat »I« den Status eines Phonems, auf der morphologischen Ebene handelt es sich um ein Morphem, auf der syntaktischen Ebene um einen Imperativsatz.

Halten wir also fest: Kontextuell begrenzt können bestimmte redebegleitende Gesten sowohl Bedeutungen unterscheiden als auch Bedeutungen tragen. Dabei setzt die Annahme einer bedeutungsunterscheidenden Funktion voraus, dass einzelne Formmerkmale oder ihre Kombinationen intersubjektiv semantisiert sind. Aufgrund der kontextuellen Beschränkung kann es sich nicht um phonem- oder morphemanaloge Einheiten handeln. Lokale Typisierungen von intersubjektiven Form-Inhalt-Beziehungen beruhen auf Korrelationen der Ähnlichkeit von gestischen Token auf der Ebene des Ausdrucks mit der Ähnlichkeit ihrer Semantisierungen auf der Ebene des Inhalts. Derartige Typen haben wir in Analogie zu den Phonaesthemen der Lautsprache Kinaestheme genannt. Aus der Tatsache, dass Gesten nicht ausschließlich idiosynkratisch, sondern auch typisierbar sind, folgt für das Konzept einer multimodalen Grammatik, dass redebegleitende Gesten zumindest eine wichtige Grundvoraussetzung erfüllen: Sie können sich wie Wörter der Lautsprache zu komplexeren Einheiten verbinden, denen Konstituentenstrukturen zugewiesen werden können.⁴⁶

6. Schluss

»Ränder« der sprachlichen Ausdrucks? Rückt man Gesten und Phänomene des diagrammatischen Ikonismus von der Peripherie ins Zentrum und zielt auf eine multimodale Grammatik des Deutschen, dann stellt sich die Frage, ob und inwieweit Gesten als Komponenten komplexer Einheiten fungieren können. Ausgehend von Stetters Begriff der Typisierung haben wir gezeigt, dass dieselben Prozesse der Typisierung und Semantisierung im Deutschen sich sowohl in der lautsprachlichen Modalität als auch in der gestischen Modalität manifestieren. Sprachliche Typen werden bei Stetter als Mengen von Kopien aufgefasst, die einander nicht gleichen, sondern einander nur ähnlich sind und denen

⁴⁶ In *Grammatik multimodal* (Anm. 5) haben wir gezeigt, dass den redebegleitenden Gesten nicht nur Konstituentenstrukturen zugewiesen werden können, sondern dass diese Strukturen überdies über die Eigenschaft der Rekursivität verfügen.

kein gemeinsames Original zugrunde liegt.⁴⁷ Diesen Gedanken haben wir mit dem Konzept des diagrammatischen Ikonismus nach Peirce verbunden, bei dem Relationen zwischen Ausdrücken mit Relationen zwischen Inhalten korrelieren. Saussure nennt derartige Form-Inhalt-Beziehungen »relativ motiviert«. ⁴⁸ Er unterscheidet zwischen grammatikalischen und lexikologischen Zeichensystemtypen. Ein Zeichensystem ist um so grammatikalischer, je stärker es relativ motiviert ist. Relative Motiviertheit lässt sich jedoch nicht nur in Lexikon und Grammatik der Lautsprache, sondern kontextuell begrenzt auch für redebegleitende Gesten nachweisen. Unserem Begriff des Kinaesthems haben wir dabei den Begriff des Phonaesthems zugrunde gelegt, der für die Analyse submorphematischer Semantisierungen innerhalb eines einzelsprachlichen Wortschatzes in der Lautsprache entwickelt wurde. Kinaestheme sind nach unserer Definition intersubjektiv semantisierte gestische Token, deren Ähnlichkeit auf der Ausdrucksseite mit einer Ähnlichkeit auf der Inhaltsseite korreliert. Die Ähnlichkeit auf der Inhaltsseite entspricht dabei der Relation der Familienähnlichkeit nach Wittgenstein. Wie wir am Beispiel von nicht-abbildenden Zeigegestenklassen aufzeigen konnten, können Kinaestheme sowohl einfach als auch komplex sein. Komplexe Kinaestheme lassen sich dabei mit Kontaminationen in der lautsprachlichen Wortbildung vergleichen und verfügen damit über eine zumindest rudimentäre syntaktische und semantische Kompositionalität. Kinaesthematische Semantisierungen können dabei als komplementär zu Prozessen der Bedeutungskonstitution durch direkte Ikonizität, Ableitung aus Alltagshandlungen⁴⁹ sowie durch nichttypisierte multimodale Metaphern und Metonymien⁵⁰ betrachtet werden. Beide Verfahren ermöglichen eine Art Triangulation auf die Frage, wie Körperbewegungen bedeuten können. Kinaestheme beantworten jedoch darüber hinaus eine entscheidende weitere Frage, die für die Annahme von Grammatikalisierungsprozessen grundlegend ist: Wie werden Körperbewegungen zu *Typen*, die bedeuten können?

⁴⁷ Stetter: *System und Performanz* (Anm. 11).

⁴⁸ De Saussure: *Grundfragen* (Anm. 2).

⁴⁹ Vgl. Roland Posner: »Alltagsgesten als Ergebnis von Ritualisierung«, in: Matthias Rother/Hartmut Schröder (Hg.): *Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske. Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums 9. bis 11. November 2000, Berlin – Frankfurt (Oder)*, Frankfurt a. M. (Lang) 2002, S. 395–421.

⁵⁰ Irene Mittelberg: *Metaphor and Metonymy in Language and Gesture: Discourse Evidence for Multimodal Models of Grammar*, Ph.D. Dissertation, Cornell University, Ithaca, USA, 2006; Cornelia Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*, Chicago (The University of Chicago Press) 2008; Alan Cienki/Cornelia Müller (Hg.): *Metaphor and Gesture*, Amsterdam/Philadelphia (Benjamins) 2008; Cornelia Müller: »Wie Gesten bedeuten. Eine kognitiv-linguistische und sequenzanalytische Perspektive«, in: *Sprache und Literatur*, 41 (2010) 1, S. 37–68.

Künste – diesseit und jenseits des Ausdrucks

Situation und Bewegung. Die Kunst des Ausdrucks bei Fiedler und Freud

ERIK PORATH

Körperbewegungen als Ausdrucksphänomen zu deuten und ihren Ausdruckswert konkret zu bestimmen stellt ein fortdauerndes Problem sowohl für das Selbstverständnis als auch für das Fremdverstehen des Menschen dar. Die immer wieder unternommenen Versuche zur Klärung und Systematisierung in Bereichen wie der Physiognomik, der Schauspielkunst, der (Kriminal-)Anthropologie sind stets von kritischen Diskussionen um die Reichweite, Genauigkeit, Verlässlichkeit der vorgeschlagenen Entzifferungsstrategien begleitet worden, insbesondere wenn sie auf einen eindeutigen Ausdruckskatalog oder ein stabiles Gestenrepertoire hinauslaufen. Gegen solche Festschreibung richten sich viele Versuche der Differenzierung, ja Pluralisierung von Bedeutung des Ausdrucksspektrums, um so die Kontexte des Auftretens von Ausdrucksphänomenen als konstitutive Faktoren in die Bestimmung ihrer Bedeutung einzubeziehen. Sowohl Konrad Fiedler als auch Sigmund Freud können in dieser Hinsicht als Theoretiker einer situationsbezogenen Ausdrucksdeutung gelesen werden, auch wenn ihre Ausgangspunkte und Herangehensweisen ganz unterschiedlich sind. Beider Deutungskunst kann auf dem Feld der Kunstdeutung in Beziehung gesetzt werden und in ihrer Unterschiedlichkeit als einander ergänzende Teile zu einer umfassenden Philosophie der Kunst begriffen werden. Fiedlers kunstphilosophischen Betrachtungen geht es um eine »Beurteilung von Werken der bildenden Kunst« durch Rückführung auf den »Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, wobei sich letztere als eine selbstbezügliche Dimension erweist, aus der die Eigentümlichkeit und bedingte Autonomie der Kunst hervorgeht. Freud hingegen interessiert sich einerseits für die komplexe »psychische Konstellation« des Künstlers, die es ihm ermöglicht, das Kunstwerk zu schaffen, und andererseits für die Bedingungen, unter denen der Betrachter der Wirkung des Kunstwerks teilhaftig werden kann. Während Freud also zu ästhetischen Fragen im engeren Sinne einer Lehre vom Schönen ausdrücklich nichts beizutragen hat, konzentriert Fiedler sich ganz auf die Dimension der künstlerischen Tätigkeit selbst.

Damit ist das Programm meines – überwiegend methodologische Überlegungen anstellenden – Beitrages benannt, der sich einerseits mit dem schmalen Œuvre des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler befasst und sich andererseits auf Sigmund Freuds kürzere Schrift über den *Moses des Michelangelo* (1914) beschränkt. Beginnend mit Freud soll dessen Studie anhand einiger Zentralbegriffe seiner kunsttheoretischen Überlegungen aufgeschlüsselt werden, die für die Frage nach der Kontextualität der Kunst, insbesondere jedoch für die Interpretation der in ihr dargestellten Gestik, Mimik, Körperhaltung relevant sind: Wirkung, Gesamteindruck und Detail; Übertragung oder Ausdruckslektüre; Affektlage, psychische Konstellation, Triebkräfte des Künstlers lauten hier die Stichworte. Dabei bleibt Freuds Deutung der Moses-Statue sowie die dahinterstehende religionswissenschaftliche Auseinandersetzung um – wie Freud es später nennen wird – den »Fortschritt in der Geistigkeit«¹ unberücksichtigt, soll doch hier allein seine Vorgehensweise zur Vorbereitung und Durchführung einer möglichen Deutung interessieren.²

Im Zuge dessen ist vor allem darauf zu achten, an welchen Punkten Freud ein Ungenügen an der herkömmlichen kunstgeschichtlichen Forschung seiner Zeit wie auch an seinen eigenen Überlegungen äußert – ein Ungenügen, das aus dem Problem der Kontextualität und Situativität jeder Kunst resultiert. Diesem Ungenügen werden im Folgenden einige Grundgedanken Fiedlers aus seinen Schriften *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876) und *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) gegenübergestellt, die Freud wahrscheinlich nicht gekannt, jedenfalls nicht erwähnt hat.

Damit soll zunächst ein Problemhorizont umrissen werden, der Fragen des Ausdrucks, der Ausdruckskonstitution und des Ausdrucksverstehens an die komplexen Kontexte zurückbindet, aus denen Ausdrucksphänomene jeweils hervorgehen. Darüber hinaus sollen diese Phänomene und ihre unterschiedliche Fassung bei Freud und bei Fiedler auf ihre Reichweite in Bezug auf die bildenden Künste und deren spezifische »Ausdrucksbewegungen« untersucht werden. Mit diesem Terminus, den Wilhelm Wundt geprägt hat³, ist zugleich der wissen(schaft)s-geschichtliche Horizont angesprochen, in dem sowohl Fiedler als auch

¹ Sigmund Freud: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939), in: ders.: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M. (Fischer) 1989, Bd. 9, S. 455–581, hier S. 557 ff. (Einzelne Schriften Freuds werden abkürzend mit der Sigle StA für diese Ausgabe und der Bandnummer zitiert.)

² Zur Geschichte der Deutungen des Moses von Michelangelo vgl. Franz-Joachim Verspohl: *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II. Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenlenker*, Göttingen (Wallstein) 2004.

³ Vgl. Wilhelm Wundt: *Völkerpsychologie*, Bd. 1: *Die Sprache*, Leipzig (Engelmann) 1900.

Freud sich befinden, nämlich die wesentlich von zwei Hauptströmungen bestimmte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts: Einerseits handelt es sich um die von Charles Darwin initiierten evolutionstheoretischen Ansätze, welche die Entstehung von beliebigen natürlichen, aber auch kulturellen Phänomenen unter Bedingungen naturgesetzlicher Faktoren untersuchen; andererseits ist die experimentelle Laborforschung zu nennen, die nach den überprüfbareren, mess- und beobachtbaren Mechanismen und Gesetzmäßigkeiten des lebenden Organismus fragt. Von beiden Strängen der naturwissenschaftlichen Forschung her geraten kulturwissenschaftliche Deutungsmuster für Ausdrucksphänomene seit Mitte des 19. Jahrhunderts in eine Legitimationskrise⁴: Ihre Geschichtlichkeit wird zunehmend durch die evolutionstheoretisch gedachte Kette von Variationen und Selektionen ersetzt, die die Veränderungen der Organismen und ihres Verhaltens vollständig bestimmen soll. In der Regel bleibt dabei die Eigendynamik kultureller Prozesse unberücksichtigt, die durch zeichenvermittelte Interaktion und (Inter-)Subjektivität, insbesondere durch Sprachgebrauch, einen Aggregatzustand erreicht haben, der nicht auf Zufall, Überlebenstüchtigkeit und ökonomische Gesetze der Knappheit allein zurückführbar ist. Die Analyse der Bedeutungskonstitution auf kultureller Ebene bedarf über die genannten Faktoren hinaus der Berücksichtigung eines komplexen Modells der Dynamik des Wandels und der Umgestaltung des menschlichen Verhaltens ebenso wie einer – damit zusammenhängenden – anspruchsvollen Konzeption des kulturellen und individuellen Gedächtnisses.⁵ Beispielhaft für eine solche nicht reduktive, sondern faktorenanreichernde Analyse steht das, was Sigmund Freud zunächst als Matrix des Psychischen, nämlich als den sogenannten psychischen Apparat, entwirft, diesen mit dem

⁴ Vgl. zur historischen Kontextualisierung die Einleitung zu diesem Band sowie die Einleitung zu: Tobias Robert Klein/Erik Porath (Hg.): *Figuren des Ausdrucks. Zur Entstehung einer wissenschaftlichen Kategorie zwischen 1700 und 1850*, München (Fink) 2012.

⁵ Parallel zu Freud arbeitet Aby Warburg an einer »historische[n] Phänomenologie der energetischen Ausdruckswertbildung« auf »universeller bildgeschichtlicher Grundlage« (vgl. Aby Warburg: »Mnemosyne I. Aufzeichnungen« (1927–1929), in ders.: *Werke* in einem Band, hg. v. Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Frankfurt a. M. 2010, 640–646, hier: S. 644), in der er insbesondere das »Überleben der antiken kultischen und weltlichen Pathosformeln als Funktion des Gesetzes des (kleinsten) Kraftmasses durch das mnemische Wiederauftauchen von Ausdruckswerten maximaler Ergriffenheit« (S. 646) untersucht: »Die Bildersprache der Geberde, häufig durch Inschriften um die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet, verstärkt, zwingen durch solche gedächtnismäßige Funktion auf Architekturwerken (z. B. Triumpfbögen, Theater) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben menschlicher Ergriffenheiten in dem ganzen Umfange ihrer tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven Sieghaftigkeit.« (vgl. Aby Warburg: »Mnemosyne Einleitung« (1929), in ders.: *Werke* in einem Band, hg. v. Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2010, 629–639, hier: S. 638).

Konzept des Wunsches in Bewegung setzt und später als »Triebe und Triebchicksale«⁶ zu fassen versucht. Denn die Strategie der Beschreibung begreift den Einzelnen von seinen natürlichen und kulturellen Kontexten *und* den ihm zu Gebote stehenden, d. h. verkörperten Möglichkeiten her, sich in diesen Kontexten zu erhalten und zu verwandeln, aber auch seinerseits auf diese erhaltend und verändernd einzuwirken.⁷

Freud, das Kunstwerk und der Ausdruck: Deutung im Handlungskontext

Sigmund Freud entfaltet seinen interpretativen Ansatz der Erklärung von Ausdrucksphänomenen als einen situationsgebundenen, der die Bedeutung eines bildnerischen Kunstwerks durch Kontextualisierung in einem Handlungszusammenhang aufzuschließen versucht. Mit Helmuth Plessner kann man davon sprechen, daß Ausdrucksphänomene als »Antwort auf eine Situation«⁸ zu verstehen sind. Die Nähe Freuds und Plessners zueinander wird daran deutlich, daß beider Bildungshintergrund – Freud als Neurophysiologe der Helmholtz- und Brücke-Schule, Plessner als studierter Biologe – den Begriff der Situation eben auch die inneren Zustände des Organismus selbstverständlich mit einschließen lässt. Diese organische Innenperspektive, das »innere Milieu«, wird geöffnet hin auf ein Spektrum von Aspekten, das »äußere Milieu« – ja es ist als immer schon bezogen auf jenen weiteren Kontext gedacht. Die Bestimmung der Bedeutung der Situation greift dabei nicht nur auf handlungsrelevante,

⁶ So auch der Titel von Freuds metapsychologischer Abhandlung. Vgl. Sigmund Freud: »Triebe und Triebchicksale« (1915), StA 3, S. 75–102.

⁷ Zum Kontextualismus jenseits von natur- und kulturwissenschaftlicher Vereinseitigung vgl. Scott Jordans Beitrag in diesem Band. – Der Psychoanalyse ist einerseits wiederholt reduktionistischer Naturalismus und Pansexualismus vorgeworfen worden, mitunter gerade um ihre Unwissenschaftlichkeit nachzuweisen (Grünbaum); andererseits wurde ihr ein »szientistisches Selbstmißverständnis« (Habermas) attestiert, nur um sie insgesamt als ein hermeneutisches Verfahren zu vereinnahmen. Die kulturwissenschaftliche Perspektive, die dieser Beitrag sich zu eigen macht, nimmt Freuds Ansatz eines interpretativen Umgangs mit klinischen Phänomenen ernst, ohne die naturwissenschaftlichen Aspekte der psychoanalytischen Theoriebildung zu negieren. Vgl. Jürgen Habermas: *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1968; Adolf Grünbaum: *Die Grundlagen der Psychoanalyse. Eine philosophische Kritik* (1984), Stuttgart (Reclam) 1988; zur wissenschaftstheoretischen Diskussion um die Psychoanalyse vgl. Erik Porath: *Gedächtnis des Unerinnerbaren. Philosophische und medientheoretische Untersuchungen zur Freud'schen Psychoanalyse*, Bielefeld (Transcript) 2005, Kap. 2.2: »Jenseits von Natur- und Geisteswissenschaft? Der sinnkritische Sinn-Begriff der Freud'schen Psychoanalyse«.

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.

gar allein nutzenorientierte (wie eine utilitaristische Perspektive nahelegen möchte) Aspekte zu, sondern auf alle möglichen epistemischen, ästhetischen und ethischen Klassifikationen, Einschätzungen, Wertungen des aktuellen, vergangenen und zukünftigen Geschehens, was sich nicht zuletzt in Kategorien wie Komplexität, Überdetermination und Ambivalenz ausdrückt. Freud wie Plessner geht es also darum, die unbestreitbare somatische Dimension auf epistemische und ästhetische, sprachliche und kommunikative, soziale und ethische, handlungstheoretische und psychologische Aspekte menschlicher Existenz hin zu erweitern bzw. die grundlegende Einbettung des Körpers schon als eines natürlichen Phänomens in kulturelle Bestimmtheiten aufzuweisen.

Subjektivität und Wirkung

Freuds kleine Schrift *Der Moses des Michelangelo* aus der Vorzeit des Ersten Weltkriegs ist auch ein Erinnerungstext, nämlich an die Italienaufenthalte des Autors. Damit situiert sich der Ausgangspunkt von Freuds Überlegungen zunächst in einem autobiographischen Kontext, mithin im Rekurs auf die erinnerten Erlebnisse seiner persönlichen Vergangenheit.⁹ Gleich zu Beginn des Textes wird die subjektive Erfahrung einer »starken Wirkung« der Kunstwerke »auf mich« exponiert, d. h. der Autor Freud spricht von sich, wie er es als Psychoanalytiker, der auf professioneller Distanz und Verschwiegenheit besteht, vielleicht nicht hätte tun können. Zugleich steht diese persönliche Bekundung unter zweifacher Negation: Zunächst betont Freud, »kein Kunstkenner«, auf alle Fälle kein akademisch ausgewiesener Kunsthistoriker zu sein; und außerdem gibt er sich nicht als Psychoanalytiker zu erkennen, sondern nur als jemand, der von Psychoanalyse und psychoanalytischen Einsichten gehört habe. Dem bei der Erstveröffentlichung seiner Studie hinter der Maske der Anonymität¹⁰ versteckten Freud geht es demnach, wie

⁹ Die biographischen Einzelheiten sind nachzulesen bei Ernest Jones: *Sigmund Freud: Leben und Werk* (1953–1957), übers. v. Katherine Jones, München (dtv) 1984, Bd. 2, S. 429 ff.

¹⁰ Wie Freud hinter der Maske der Anonymität, so verbirgt sich Morelli hinter dem anagrammatischen Pseudonym Lermolieff, auf dessen Methodologie sich Freud beruft, um seinen eigenen Überlegungen Dignität zu verleihen und seine Unsicherheit zu minimieren, die ihn auf fremdem Terrain, der Kunstbetrachtung, befällt. Rettung aus diesem Unbehagen scheint allein der Rückgriff auf allgemein anerkannte Autoritäten (»Senator des Königreiches Italien«) oder ein ihm vertrautes Wissensgebiet zu gewähren: »Es hat mich dann sehr interessiert zu erfahren, daß sich hinter dem russischen Pseudonym ein italienischer Arzt, namens Morelli, verborgen hatte.« (Freud: »Der Moses des Michelangelo« (1914), StA 10, S. 195–222, hier S. 207). Nicht nur die medizinische Zunft und das politische Amt, sondern auch noch Italien als sein persönliches Sehnsuchtsland und kunstgeschichtliches Quellgebiet werden aufgerufen.

er nahelegt, um die Sache der Kunst selbst: Das von ihm beanspruchte »ewige« Laientum¹¹ (wie Sigrid Weigel es genannt hat) kennzeichnet sich selbst als von inhaltlichem Interesse und formal-technischer Leidenschaftslosigkeit beherrscht.¹² Gleichwohl oder gerade deshalb fühlt er sich von Kunstwerken »veranlaßt [...] lange vor ihnen zu verweilen«, um sich »begreiflich« zu machen, »wodurch sie wirken«.¹³ Ausgehend von dem starken Eindruck (und der daran anknüpfenden Genussfähigkeit) beharrt Freud auf seiner »rationalistischen oder vielleicht analytischen Anlage«, die sich dagegen »sträubt«, »daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift.«¹⁴

»Gesamteindruck« und »einzelne Charaktere«

Wenn Freud später von der »Analyse der Bewegungsmotive der Gestalt«¹⁵ spricht, dann hebt er gerade hervor, dass es darauf ankomme, sich nicht einfach dem Gesamteindruck hinzugeben, sondern Einzelheiten in ihrer Bedeutung zu würdigen und daraus Schlüsse zu ziehen. Um zu einer überzeugenden Deutung zu gelangen, bedarf es eines gewissen Zögerns im Urteil, so dass die unmittelbare Wirkung des Kunstwerks suspendiert, wenn auch nicht vollkommen aufgehoben wird. Wirkung und Deutung sind keine sich ausschließenden Gegensätze. So erläutert Freud das »ungemein Ansprechende« der »Deutungsversuche«, die Kunsthistoriker wie Justi und Knapp an Michelangelos Mosesfigur unternommen haben:

Sie verdanken diese Wirkung dem Umstande, daß sie nicht bei dem Gesamteindruck der Gestalt stehenbleiben, sondern einzelne Charaktere derselben würdigen, welche man sonst, von der Allgemeinwirkung überwältigt und gleichsam gelähmt, zu beachten versäumt.¹⁶

Es ist die anregende Wirkung auf den analytischen Verstand, die Freud schätzt. Und genau dieses Moment muss es auch sein, das Freud dazu bringt, in scheinbar einleuchtenden Deutungen durch kunstkritische

¹¹ Sigrid Weigel: »Freuds Schriften zu Kunst und Literatur zwischen Rätsellösung, Deutung und Lektüre. Die Studien zur Gradiva und zur Mosesstatue«, in: Birgit R. Erdle/Sigrid Weigel (Hrsg.): *Mimensis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln/Weimar/Wien (Böhlau) 1996, S. 41–61, insbes. S. 55–61.

¹² »Ich habe oft bemerkt, daß mich der Inhalt eines Kunstwerkes stärker anzieht als dessen formale und technische Eigenschaften, auf welche doch der Künstler in erster Linie Wert legt. Für viele Mittel und manche Wirkungen der Kunst fehlt mir eigentlich das richtige Verständnis.« Freud: »Moses« (Anm. 10), S. 197.

¹³ Ebd., S. 197.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 206.

¹⁶ Ebd., S. 204.

Autoren dennoch etwas zu vermissen¹⁷: ein spezifisches Durcharbeiten von zunächst unbedeutend erscheinenden Einzelheiten und Nebensächlichkeiten. Erst dies könnte den psychoanalytischen Kunstfreund Freud – neben der Herausforderung der Eigentätigkeit – zur Anerkennung einer gelungenen Deutung veranlassen. Freuds Zögern speist sich also nicht nur aus der Unsicherheit im Urteil, sondern ebenso aus der Unzufriedenheit, noch nicht detailliert genug analysiert zu haben.¹⁸ Das dargestellte Zögern der Mosesfigur – das Hin- und Hergerissensein zwischen dem »Gegensatz von ›scheinbarer Ruhe‹ und ›innerer Bewegtheit‹«¹⁹, zwischen verschiedenen Motiven und Impulsen: der ausbrechende Zorn und die Hemmung der Leidenschaften, das Rachebedürfnis und die Gesetzestreue – wiederholt sich demnach in der Figur des Interpreten des Kunstwerks, der zwischen abschließender Deutung und ungeklärten Details, zwischen homogener Gesamtschau und widersprüchlichen Tendenzen des Ausdrucks schwankt und nach einer besseren, befriedigenden Lösung sucht. Erst das Zögern eröffnet also den Horizont für Nachfragen, neue Überlegungen und Deutungen.

Unbewusstes als Bedingung der Wirkung(sästhetik)

Mit den »großartigsten und überwältigendsten Kunstschöpfungen« wie der Moses-Statue des Michelangelo verbindet Freud die »paradoxe Tatsache«, dass das, was uns am meisten »ergreift«, »unserem Verständnis dunkel geblieben«²⁰ sei. Ja, Freud erwägt, ob »solche Ratlosigkeit unseres begreifenden Verstandes [...] sogar eine notwendige Bedingung für die höchsten Wirkungen, die ein Kunstwerk hervorrufen soll«, sein könne.²¹ Damit deutet er die Möglichkeit unbewusster Wirkungen an. Allerdings könne man die »Überzeugung von der Existenz des Unbewußten«²² nicht bei allen voraussetzen, auch nicht beim »Kunstkenner oder Enthusiasten«²³, und so macht er sich zunächst den skeptischen Tonfall gegenüber dem Unbewussten zu eigen. In der Maske des psychoana-

¹⁷ »Ich finde nichts in mir, was sich gegen die Erklärung von Thode sträuben würde, aber ich vermisse irgend etwas. Vielleicht, daß sich ein Bedürfnis äußert nach einer innigeren Beziehung zwischen dem Seelenzustand des Helden und dem in seiner Haltung ausgedrückten Gegensatz von ›scheinbarer Ruhe‹ und ›innerer Bewegtheit‹.« Ebd., S. 207.

¹⁸ »Was nicht verstanden war, wurde auch ungenau wahrgenommen oder wiedergegeben.« Ebd., S. 200. In der Umkehrung: Nur was genau wahrgenommen oder wiedergegeben ist, kann auch verstanden werden!

¹⁹ Ebd., S. 207.

²⁰ Ebd., S. 197.

²¹ Ebd.

²² Freud: »Die endliche und die unendliche Analyse« (1937), StA Erg.bd., S. 351–392, hier S. 388.

²³ Freud: »Moses« (Anm. 10), S. 197.

lytischen Laien weist er zurück, dass die Wirksamkeit der Kunst von der »Ratlosigkeit unseres begreifenden Verstandes« abhängen solle und die Wirkungsmacht ästhetischer Phänomene auf einem Nichtverstehen beruhe, sich also wesentlich einem unbewussten Einfluß verdanke: »Ich könnte mich nur schwer entschließen, an diese Bedingung zu glauben.«²⁴

Andererseits zielt der Text auf eine Wirkungsmacht der Kunst, die über die Analyse des Kunstwerks hinausgeht. Freud hegt die »Hoffnung«, dass der künstlerische »Eindruck keine Abschwächung erleiden wird, wenn uns eine solche Analyse geglückt ist.«²⁵ Diese Einsicht berührt sich mit Freuds klinischer Erfahrung, dass eine zur Unzeit gegebene Deutung das Subjekt in der Analyse in der Weise verfehlt, dass die subjektiven Bedingungen und Möglichkeiten zum Verständnis noch nicht oder nicht mehr gegeben sind.²⁶ Freud möchte also beides: eine analytische Durchdringung des Kunstwerks bei fortgesetzter Wirkung. Aber auf welcher Ebene können sich diese beiden Aspekte überhaupt kreuzen?

Kunst als Kommunikation und/oder Übertragung?

Der Weg zu einer Antwort Freuds auf die Frage nach der starken Wirkung der Kunst führt nun zunächst in ein traditionelles dreistelliges Modell der Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient vermittelt Kunst, das ausgeht (1.) von der »Absicht des Künstlers«, sich (2.) »in dem Werke auszudrücken« und (3.) seine Absicht dadurch »von uns erfassen zu lassen.«²⁷ Eine rein rationalistische oder intentionalistische, auf das Bewusstsein beschränkte Auffassungsweise der Kunst durch den Betrachter weist Freud allerdings umgehend zurück: »Ich weiß, daß es sich um kein bloß verstandesmäßiges Erfassen handeln kann; es soll die Affektlage, die psychische Konstellation, welche beim Künstler die Triebkraft zur Schöpfung abgab, bei uns wieder hervorgerufen werden.«²⁸ Weder ein bewusster Willensakt noch eine klare Vorstellung oder ein deutlich formulierbarer Gedanke werden also hier mit der »Absicht des Künstlers« identifiziert. Stattdessen geht es um eine ganze »psychische Konstellation«, die auch eine »Affektlage« umfasst und auf »Triebkräfte« verweist. Dies ist das weitergehende Ziel der ergreifen-

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 198. Der mächtige Eindruck findet seine theoretische Parallele in Kants These vom transzendentalen Schein, den anzuerkennen auch ein kritisches, aufgeklärtes Bewusstsein genötigt ist.

²⁶ Vgl. z. B.: »Der Patient hört die Botschaft wohl, allein es fehlt der Wiederhall.« Freud: »Unendliche Analyse« (Anm. 22), S. 373.

²⁷ Freud: »Moses« (Anm. 10), S. 198.

²⁸ Ebd.

den, überwältigenden Kunst, ihre eigentliche Wirkungsabsicht – und nicht die vordergründigen Inhalte oder formalen Kniffe, mit denen die künstlerische Arbeit *prima vista* befaßt ist. Dies läuft nun nicht, wie man vorderhand meinen könnte, auf eine Psychoanalyse des Künstlers hinaus, denn der Betrachter ist ja zunächst immer mit dem Kunstwerk konfrontiert und mit nichts anderem: »Das Werk selbst muß doch diese Analyse ermöglichen, wenn es der auf uns wirksame Ausdruck der Absichten und Regungen des Künstlers ist.«²⁹

Hier wird der »wirksame Ausdruck«, bei dem Freud ansetzt, als das »Werk selbst« identifiziert – also als Objektivation –, ohne dessen Vermittlung wir nichts über den künstlerischen Prozess, als dessen Ergebnis es vor uns steht, wissen könnten und dessen einziges Zeugnis es oftmals darstellt. Zudem wird das Kunstwerk in seiner Wirksamkeit nicht nur auf »Absichten« des Künstlers, sondern auch auf dessen sonstige »Regungen« bezogen, die bekanntlich alles andere als absichtlich sein können. Schließlich erscheint diese Wirksamkeit in ein Übertragungsgeschehen eingespannt, welches die »Affektlage«, ja die gesamte »psychische Konstellation« des Künstlers im Betrachter zu erzeugen bzw. »wieder hervorzurufen« in der Lage sei. Da jedoch offenbar diese Wirkung den Betrachter nicht in die Lage versetzt zu verstehen, bedarf es einer Analyse des im Kunstwerk Dargestellten: »Und um diese Absicht [des Künstlers] zu erraten, muß ich doch vorerst den *Sinn* und *Inhalt* des im Kunstwerk Dargestellten herausfinden, also es *deuten* können.«³⁰ Weder ist also die Absicht des Künstlers direkt anzusteuern – sie muss »erraten« werden, und zwar nach Maßgabe der Analyse des Kunstwerks –, noch kann es bei der Erfassung des »im Kunstwerk Dargestellten« bleiben, geht es doch um dessen »*Sinn* und *Inhalt*«, welche sich direkter Beobachtbarkeit, zeigbarer Anschaulichkeit entziehen. Damit zielt Freud auf das nicht direkt im Kunstwerk Dargestellte bzw. Darstellbare.

Deutung der Kunst(wirkung) als Kunst(genuss) der Deutung

Die Deutungsbedürftigkeit der Kunst, die Freud hier postuliert³¹, haben auch Arnold Gehlen³² und Theodor W. Adorno³³ besonders für die avant-

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ »Es ist also möglich, daß ein solches Kunstwerk der Deutung bedarf und daß ich erst nach Vollziehung derselben erfahren kann, warum ich einem so gewaltigen Eindruck unterlegen bin.« Ebd.

³² Vgl. Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960), Frankfurt a. M. (Klostermann) 1986.

³³ Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. a., Bd. 7, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972.

gardistische Moderne herausgestellt. Bei der Deutungsarbeit handelt es sich also nicht um einen Kommentar, der bloß wiederholt und verdoppelt, was schon gesagt worden ist (wie Michel Foucault es für das klassische Modell der Hermeneutik von Texten behauptet³⁴) – denn angesichts der Kunstwerke handelt es sich ja nicht nur nicht um Gesagtes. Vielmehr zielt Freud darauf, was einerseits dem Kunstwerk vorausging (besagte »Affektlage«, »psychische Konstellation«, »Triebskräfte« des Künstlers) und andererseits mit dem Kunstwerk einhergeht, aber nicht direkt dargestellt ist (»Sinn und Inhalt«, die bloß angedeutet werden können bzw. sich erst aus der »Deutung« ergeben). Wenn Freud im anschließenden Satz die »Hoffnung« »hegt«, die Wirkung möge durch Deutung nicht nachlassen, so versteht man, dass Freud nicht nur darum weiß, dass sich ein beträchtlicher Genuss aus dieser Wirkung selbst ziehen läßt, sondern dass er allzugern an diesem Genießen festzuhalten gedenkt. Selbst wenn sich sein Begehren auf die Analyse richtet, deren notwendiges Element die »geglückte« Deutung ist, fürchtet Freud die Aufhebung der Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter gerade durch dessen Deutung. Freud gewinnt dem Zögern vor der gelungenen Kunstdeutung beiläufig ein camouffiertes Eigenlob³⁵ ab und streicht die Leistung der psychoanalytischen Betrachtungsweise hervor, der Deutungsvielfalt ein Ende bereitet zu haben. Genauer betrachtet richtet Freuds Verdikt sich jedoch gegen die »Überfülle von verschiedenen, miteinander unverträglichen Deutungsversuchen« und beklagt besonders, dass diese uns heute nicht mehr berühren: »Und wie viele dieser Deutungen lassen uns so kalt, daß sie für die Erklärung der Wirkung der Dichtung nichts leisten können.«³⁶ Freuds Umgang mit der Bedeutungsfülle, ja sein Verdruss angesichts der Überfülle des miteinander Unverträglichen, zielt also auf eine vertretbare Verknappung der Deutungsmöglichkeiten und nicht unbedingt auf eine letzte Vereindeutigung.

»Eindruck der Gedanken«, »Glanz der Sprache« und die verkannte »Quelle«

Sowenig Freud am Kunstwerk unmittelbar Genügen findet oder sich dessen Wirkung zu überlassen gedenkt, sowenig traut er einer rein

³⁴ Michel Foucault: *Les Mots et les choses* (1966); dt.: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974, Kap. IV.1: »Kritik und Kommentar«.

³⁵ Dieses Zögern, jener Zwischenzustand, dem Joseph Vogl eine Studie gewidmet hat – Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, Zürich/Berlin (diaphanes) 2007 –, findet denn auch seinen Helden gleich in Freuds nächstem Satz: »Nun denke man an den *Hamlet*«, bei dem »erst die Psychoanalyse durch die Zurückführung des Stoffes auf das Ödipus-Thema das Rätsel der Wirkung dieser Tragödie gelöst hat.« Freud: »Moses« (Anm. 10), S. 198.

³⁶ Ebd.

sprachlich-ästhetischen Erklärung: Wenn die »Meinungen über den Charakter des Helden und die Absichten des Dichters« unbefriedigend bleiben, da sie »für die Erklärung der Wirkung der Dichtung nichts leisten können«, sondern »uns eher darauf verweisen, deren Zauber allein auf den Eindruck der Gedanken und den Glanz der Sprache zu begründen«, dann ist es gerade dieses Verwiesensein auf Sprache und Gedanke, das Freud skeptisch macht: »Und doch, sprechen nicht gerade diese Bemühungen dafür, daß ein Bedürfnis verspürt wird, eine weitere Quelle dieser Wirkung aufzufinden?«³⁷ Freud hält eine werkimmanente bzw. formalistische Interpretation für ebenso ungenügend wie den Standpunkt eines interesselosen Wohlgefallens an der Kunst. Ein kontemplativ-distanziertes Betrachten der Werke kommt einer Selbsttäuschung des Kunstkenners gleich. Das Verkennen der »Quelle« der Unzufriedenheit bedeutet zugleich ein Verfehlen der eigentlichen Kräfte, die sich in der Wirkung der Kunstwerke zur Geltung bringen. Insofern greift Freud die Tradition des Amateurs, des Dilettanten und Liebhabers der Kunst auf, ist also nicht bereit, die Leidenschaften zu vergessen, die ein ursprünglich vorhandenes Interesse geweckt haben mögen.³⁸

Die Schwierigkeiten mit der Deutung von Kunstwerken im Allgemeinen, mit der Moses-Statue des Michelangelo im Besonderen, führen Freud zur Suche nach Strategien, mit dem unaufgeklärten und möglicherweise unaufklärbaren Rest in der Deutung umzugehen. Dies ist der Moment, in dem er nach Aufbietung aller Beweise das Indizienparadigma verlässt und sich auf das Feld der Konstruktion und Deutung begibt.³⁹ Sofern Indizien als objektive Anzeichen, als physische Indikatoren für ein Geschehen oder ein Verhalten genommen werden und somit deren tatsächlichen Vollzug belegen oder widerlegen, handelt es sich bei der psychoanalytischen Spurenlese um die Frage, welche plausiblen Motive einer bestimmten Handlung unterstellt werden können. Im Falle der Ausdrucksdeutung der Mosesfigur mobilisiert Freud mögliches Kontextwissen, d. h. er versucht die Gestik, Mimik und Körperhaltung in den Kontext eines Narrativs von Handlungen und Motivationen zu bringen, um aus deren Schlüssigkeit die Bedeutung der einzelnen im Kunstwerk kristallisierten Ausdrucksgebärden zu bestimmen und zu plausibilisieren. Erst aus diesem Geflecht der

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Safia Azzouni/Uwe Wirth (Hg.): *Dilettantismus als Beruf*, Berlin (Kadmos) 2010.

³⁹ Vgl. hierzu die kritischen Bemerkungen Sigrid Weigels zu Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin (Wagenbach) 1983, es werde »aber gerade die Differenz zwischen einem Indizienbeweis (für die Identifizierung eines Originals) bei Morelli und einer symptomalen Lektüre bei Freud nivelliert.« Weigel: »Freuds Schriften« (Anm. 11), S. 57.

Handlungen können Motive schlüssig rekonstruiert werden.⁴⁰ Zudem bringt Freud seine eigene Erfahrung als Betrachter ins Spiel, wenn er auf seinen Besuch »in der Kirche von S. Pietro in Vincoli zu Rom«⁴¹ zurückgeht und den empfangenen Eindruck vom Grabmal des Papstes Julius II., zu dem die Moses-Statue gehört, als »starke Wirkung« des Kunstwerks qualifiziert. Ohne diese beiden Möglichkeiten im Einzelnen ausführlicher hier durchführen zu können – nämlich einerseits eine autobiographisch-psychoanalytische Betrachtung des Autors Freud als Betrachter zu einem bestimmten Zeitpunkt vor dem Michelangelo-Werk und andererseits eine »Analyse der Bewegungsmotive der Gestalt« der Mosesfigur selbst –, kann man sie als Strategien der Verschiebung und des Umgangs mit dem unauflöselichen »Rest« verstehen (wie in der *Traumdeutung*, wo Freud ein Bild für den unauflöselichen Rest gefunden hat: den »Nabel des Traums«⁴²). Trotz des vorhin genannten generellen Interesses psychoanalytischer Theoriebildung an den strukturellen Bedingungen der *conditio humana* macht die Deutungsstrategie Freuds klar, dass sie auf eine radikale Individualisierung abzielt, indem sie (1.) die Bedeutung der Ausdrucksgesten (hier der Moses-Figur) allein im Kontext eines (historischen oder mythischen) Handlungsablaufes für bestimmbar hält⁴³ und (2.) die Frage nach der Wirkung an den Kontext einer biographischen Situation mit Einmaligkeitswert, nämlich an die des Betrachters, zurückbindet.

Während also gängige, insbesondere einführende Darstellungen der Psychoanalyse Sigmund Freuds der Tendenz folgen, die verallgemeinerbaren Thesen und Grundsätze herauszupräparieren, von ihrem jeweiligen Entstehungszusammenhang zu lösen und in generell

⁴⁰ Zur handlungstheoretischen Rekonstruktion ist der Rückgriff auf eine cinematographische Theoriebildung nicht zwingend, kann jedoch hilfreich bei der visuellen Analyse von Bilderfolgen sein, die Momentaufnahmen einer möglichen Handlungssequenz festhalten, wie Horst Bredekamp erhellend gezeigt hat. Vgl. Horst Bredekamp: »Michelangelos Moses als Gedankenfilm. Freuds Ambivalenz gegenüber der Kinematographie«, in: Kristina Jaspers/Wolf Unterberger (Hg.): *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin (Bertz & Fischer) 2006, S. 31–37. Freuds Analyse der Mosesfigur stützt sich zwar auf eine Folge von Handlungen, die einen plausiblen Handlungskontext bilden, vor dessen Hintergrund die von Michelangelo dargestellte Gestik, Mimik und Haltung des Moses verständlich gemacht werden soll. Die Bildersequenz, die Freud seinem eigenen Text beigibt, ist aber nicht auf den Film als Modell zum Verständnis des möglichen Handlungsablaufs angewiesen – das Theater als performative Kunst und die Malerei und Fotografie als feststellende Künste, die auch Bilderfolgen herzustellen in der Lage sind, erfüllen den nämlichen Zweck.

⁴¹ Freud: »Moses« (Anm. 10), S. 199.

⁴² Freud: *Die Traumdeutung* (1900), StA 2, S. 503.

⁴³ Freuds »Schluß, daß die Figur keinen Moment, sondern eine dynamische Komprimierung verschiedener Situationen darstelle, ist [...] ein maßgebliches Modell der Deutung geblieben.« Bredekamp: »Michelangelos Moses« (Anm. 40), S. 33.

verfügbare Werkzeuge der Interpretation zu verwandeln, möchte ich hier betonen, wie sehr Freud Vorbehalte gegen einen solchen Gebrauch psychoanalytischer Einsichten schon in seinem eigenen Werk zur Geltung zu bringen versucht. Freud misstraut der Abstraktion nicht einfach deshalb, weil sie zum Handwerkszeug der Philosophie gehört, von der er sich bekanntlich wiederholt abgegrenzt hat. Vielmehr weiß er um die Rolle der Abstraktion auch im Bereich der Wissenschaft, aber er klagt ihre Rückbindung an eine vermittelbare Empirie und damit das »Offenhalten der psychoanalytischen Erfahrung« ein.⁴⁴ Freud geht so weit, dass er Abstraktionen und Verallgemeinerungen mit der Phantastätigkeit und den spekulativen Möglichkeiten des Denkens in Verbindung bringt und deren Brauchbarkeit kritisch beschränkt: Letztlich komme es im Einzelfall auf die »geringfügigsten Züge« an, die »zur Deutung unentbehrlich« seien.⁴⁵ Theoriebildung ist als orientierender Rahmen unbedingt nötig, helfe jedoch zum Begreifen des konkreten Falles, mit dem der Psychoanalytiker jeweils befasst sei, nur ein Stück weiter und gebe nur selten vollkommenen, befriedigenden Aufschluss. So wird jedes Ausdrucksphänomen – ob im Alltagsleben oder in der Kunst – zu einem besonderen, das es mit genauer Beobachtung und gleichschwebender Aufmerksamkeit zu erfassen gilt, um dann unter Zuhilfenahme allgemeiner theoretischer Annahmen und Berücksichtigung der individuellen lebensgeschichtlichen Situation einer Deutung zugeführt zu werden.

Fiedler, die künstlerische Tätigkeit und der Widerstreit zwischen Auge und Hand

Konrad Fiedlers kunsttheoretische Überlegungen setzten strikt auf den tätigen Vollzug des Künstlers, auf dessen künstlerischen Akt zur Herstellung von Kunstwerken, der zuerst seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten folge, bevor andere Aspekte der Existenz des Künstlers als Mitglied einer sozialen Gruppe, einer Familie oder Nation, einer Religions- oder Sprachgemeinschaft auf den Plan treten. Diese Konzentration auf die eigentlich künstlerische Dimension der Kunstproduktion kommt dem

⁴⁴ Zur kritischen Methodologie Freuds vgl. Porath: *Gedächtnis des Unerinnerbaren* (Anm. 7), S. 464 ff.

⁴⁵ »Jede Analyse könnte mit Beispielen belegen, wie gerade die geringfügigsten Züge des Traumes zur Deutung unentbehrlich sind und wie die Erledigung der Aufgabe verzögert wird, indem sich die Aufmerksamkeit solchen erst spät zuwendet.« Freud: *Traumdeutung* (Anm. 42), S. 492)

phänomenologischen Verfahren der Epoché, der Einklammerung von Geltungsansprüchen sozialer, ökonomischer, historischer oder philosophischer Natur, nahe.⁴⁶ Deshalb sind Fiedlers Überlegungen mit bestimmten Ansätzen der Phänomenologie nicht nur kompatibel, sondern haben gerade dort Interesse geweckt und ihre größte wirkungsgeschichtliche Bedeutung außerhalb der engeren kunstgeschichtlichen Theoriebildung und Traditionsaufarbeitung erfahren.⁴⁷

Konrad Fiedlers Ansatz für die Betrachtung von Kunstwerken und künstlerischer Tätigkeit fragt in aller Eindringlichkeit nach deren Alleinstellungsmerkmal: Was vermag die Kunst, was sonst, auf anderen Wegen, nicht erreicht werden kann? Was ist der genuine Ansatzpunkt und die spezifische Arbeitsweise des Künstlers, das eigentliche Feld seiner Tätigkeit? Wenn man Fiedlers kunsttheoretischen Ansatz als einen werkbezogenen und formanalytischen bezeichnet, so darf daraus nicht gefolgert werden, dass alle anderen Aspekte, von denen eine Kunstbetrachtung ausgehen kann, von Fiedler übersehen oder grundsätzlich für unwichtig, gar falsch erklärt und kategorisch ausgeschlossen würden. Ganz im Gegenteil hält Fiedler andere Interessen an der Kunst durchaus für legitim, betrachtet jedoch beispielsweise philosophische Ästhetik, Ethik und Erkenntnistheorie als von außen an Kunst herangetragene Aspekte, die er nicht dem innersten Impuls der künstlerischen Tätigkeit zurechnet. Der Künstler fühle sich nicht per se einem sozialen Auftrag oder der ästhetischen Norm der Schönheit verpflichtet – zumal ein kurzer Blick in die Geschichte zeige, wie sehr diese äußeren Zwecke sich wandeln können und wenig dazu taugen, eine klare Orientierung für das Künstlerische abzugeben. Zur Aufklärung der spezifischen Leistung der Kunst, nämlich dessen, was nur durch künstlerische Betätigung erreicht werden kann, können also diese Aspekte nicht direkt beitragen. Das spezifisch Künstlerische bildet eine eigene Dimension.⁴⁸ Gleichwohl wird die Kunst bei Fiedler nicht zu einem rein formalen, inhaltsleeren Phänomen stilisiert, denn die Kunst befaßt sich mit und realisiert sich immer an konkreten, situationsbestimmten Materialien und Möglich-

⁴⁶ Lambert Wiesing: »Konrad Fiedler (1841–1895)«, in: Stefan Majetschak (Hg.): *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*, München (Beck) 2005, S. 179–198.

⁴⁷ Vgl. Gottfried Boehm: »Anschauung als Sprache. Nachträge zur Neuauflage« (1991), in: Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*, Bd. 1, hg. v. Gottfried Boehm, München (Fink) ²1991, S. VII–XXII.

⁴⁸ »Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen.« Es muss der Kunstbetrachtung zur Erhellung der künstlerischen Eigenart also um »das Erkenntnis des innersten Wesens künstlerischer Tätigkeit«, um »das Interesse des Künstlers an der sichtbaren Welt« gehen. (Fiedler: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst« (1876), in: ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. 1 (Anm. 47), S. 18).

keiten. Mag auch jeder Künstler seine Tätigkeit in den Dienst weiterer Zwecke stellen – das Künstlerische daran lässt sich dadurch nicht begründen. Fiedler geht es darum, das Feld herauszuarbeiten, auf dem der genuin künstlerische Ansatzpunkt zur Geltung gebracht wird. Insofern widerspricht das Alleinstellungsmerkmal des Künstlerischen seiner weitergehenden Einbeziehung in Zweckmäßigkeiten keineswegs.

Zur Bestimmung des Künstlerischen kann man sich auf Fiedlers These berufen, »daß der Mensch eine Entwicklung seiner Gesichtsbilder zu höheren Graden des Vorhandenseins nur einer Tätigkeit verdanken könne, durch welche sichtbar nachweisbare Gebilde hervorgebracht werden, und daß diese Tätigkeit keine andere als die künstlerische sei.«⁴⁹ Anders gesagt: Egal, um welche Thematik, um welchen Zweck es sich handelt, die Art und Weise, wie der Künstler ansetzt, um sein Werk hervorzubringen, liegt – im Falle des bildenden Künstlers – auf dem Felde der Sichtbarkeit. Dem Künstler geht es um die schöpferische Verwirklichung einer sichtbaren Gestaltung, um die Umsetzung einer Möglichkeit, die sichtbare Welt zu gestalten. Die dabei entstehenden »sichtbar nachweisbaren Gebilde« sollen einer Steigerung des Sichtbaren dienen. Damit ist schon angedeutet, dass es – Konrad Fiedlers Auffassung nach – dem Künstler nicht um bloße Abbildung des Sichtbaren zu tun ist. Kunst intensiviert und modifiziert die »Gesichtsbilder«, welche durch die menschliche Wahrnehmung entstehen. Und in der bildenden Kunst zeigt der Mensch diese seine spezifische Tätigkeit, das Sichtbare in seiner Eigentümlichkeit herauszuarbeiten bzw. bestimmte Aspekte zur (Über-)Deutlichkeit zu steigern und in »sichtbar nachweisbaren Gebilden« zu transformieren und festzuhalten. Die Kunst ist also in der Lage, den sichtbaren Phänomenen ein die Perspektive des augenblicksgebundenen Sehens überschreitendes Sein zu geben. Die »höheren Grade des Vorhandenseins« erlangt das Sichtbare durch Auswahl und Hervorhebung, Verstärkung und Konzentration, Verwandlung und Verstetigung des Gesehenen.

Dabei geht es Fiedler gerade nicht darum, die Kunst einer Idealisierung auszuliefern und sie so einem aus dem Sichtbaren herauszuarbeitenden Ideal zu unterstellen. Vielmehr ist die Arbeit des künstlerischen Prozesses selbst von einer grundlegenden Spannung gekennzeichnet, die einer solchen einseitigen Ausrichtung widerstreitet. Denn die Verbindung von Auge und Hand, die ein Hauptelement einer in den psychophysisch bestimmten Gesamtorganismus des Menschen einbezogenen

⁴⁹ Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (1887), in: ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. 1 (Anm. 47), S. 145.

Sinnlichkeit bildet, ist aus Fiedlers Sicht für die künstlerische Arbeit zentral.⁵⁰ Er begreift Sichtbarkeit als etwas zwar Besonderes, aber nicht Isoliertes gegenüber der Körperlichkeit und allen sonstigen geistigen Fähigkeiten. Vielmehr muss die Möglichkeit der Gestaltung der sichtbaren Welt durch und in Kunst als charakteristisch für die grundsätzliche Sprachlichkeit des Menschen angesehen werden: Für Fiedler gibt es eben nicht nur einen wortsprachlichen, auf Begriff und Urteil ausgelegten Weltzugang, sondern daneben jenen sich auf die Anschauung direkt beziehenden künstlerischen Umgang mit Welt, den Fiedler als *eine* Form von Sprache, von Ausdruckskunst versteht.⁵¹ Diese Weltaneignung, ja -konstitution durch die Kunst, die nichts Nachgeordnetes, Sekundäres gegenüber Wort, Begriff und Verstand hat, steht für Fiedler gleichrangig neben dem Gebrauch der Wortsprache, die ihrerseits in Dichtung ebenso wie in Wissenschaft zum Ausdruck findet. Der bildenden Kunst ebenso wie der Dichtung, der Musik und der Wissenschaft kommt also eine weltkonstitutive Funktion zu, die in ihrer jeweiligen Spezifik irreduzibel, unverwechselbar, unersetzlich und unerschöpflich ist.

Im Ausgang von der Anschauung, die in der Sphäre der Sinnlichkeit entsteht, generiert die gestaltende Fähigkeit des Künstlers Möglichkeiten der Darstellung, die weder vorhersehbar noch aus dem Gegebenen ableitbar sind. Vielmehr geht es dem künstlerischen Impuls gerade um ein Herausarbeiten von solchen Gestaltungsmöglichkeiten, die so in der Sichtbarkeit noch nicht vorgekommen sind. Dieser Formbildungs- und Darstellungsprozess selbst ist also die Sphäre, in der die künstlerische Tätigkeit sich verwirklicht, ohne je an ein unüberschreitbares, erschöpfendes Ende zu kommen. Jede künstlerische Produktion zeichnet sich für Fiedler durch Einmaligkeit und Eigentümlichkeit aus und ist deshalb in ihrer Art unübertrefflich; die ihr zugrunde liegende künstlerische Tätigkeit kann jedoch jederzeit von neuem ansetzen und zu anderen Ergebnissen führen. Fiedler spricht im Zusammenhang dieser Gestaltungsprozesse oft von »Entwicklung«, was weniger historisch oder evolutionstheoretisch verstanden werden sollte. Vielmehr handelt es

⁵⁰ Lambert Wiesing: »Fiedler oder das unbewußte Gestalten«, in: ders. (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2002, S. 43–45.

⁵¹ Dass der Mensch also Sprache habe, nach der alten aristotelischen Formel ein *zoon logon echon* sei, fungiert in Fiedlers Denken als ein integrativer Begriff, der durch die verschiedenen Dimensionen der Sinnlichkeit des menschlichen Organismus hindurchgreift, wenn auch mit je unterschiedlicher Ausformung. In den Worten Gottfried Boehms: »Die zwiespältige Doppelung der Wirklichkeit in Worte, Zeichen, Bilder, Töne, Gebärden, Symbole – auf der einen Seite – und von ihnen bezeichneten Sachverhalten – auf der anderen – möchte Fiedler auf das Modell eines einzigen in sich artikulierten Prozesses (>Ausdrucksbewegung<) zurückführen.« Boehm: »Anschauung als Sprache« (Anm. 47), S. XII.

sich um die Herausbildung und Umwandlung des sinnlich Gegebenen in einer spezifischen Weise: vom bloßen Rauschen und Geräusch zum wohlgeformten Klang und Ton, zu Wort oder Musik; vom sichtbaren, ungefähren Eindruck zur gestalteten Form, der klaren Zeichnung, dem gemalten Bild; von der körperlichen Bewegung, dem reflexhaften Zucken zur bestimmten Gebärde; in jedem Falle von der Empfindung zur Ausdrucksgestalt – und dies alles durch »Ausdrucksbewegung«. Das »Wesen einer Ausdrucksbewegung« liegt nicht nur darin, »äußerlich wahrnehmbar und einer fremden Intelligenz verständlich«⁵² zu sein, sondern darüber hinaus gelangt in den Ausdrucksbewegungen »ein vorher noch nicht vorhandenes geistiges Gebilde überhaupt erst zur Entstehung.«⁵³ Damit ist das kreative Potential der Ausdrucksbewegung benannt, die sich nicht auf die ihr zugrundeliegenden Dispositionen eines Verhaltensrepertoires reduzieren lässt.

Fiedler (vermittelt über Wilhelm von Humboldt, Heymann Steinthal und Wilhelm Wundt⁵⁴) untersucht also die »Ausdrucksbewegung«, die für alle Phänomene des Ausdrucks grundlegend ist, von der Gebärde und Mimik über die Sprache und den begrifflich organisierten Diskurs bis zu allen Formen künstlerischer Artikulation (Zeichnung, Malerei, Architektur, Musik, Dichtung etc.). In diesem für ästhetische, psychologische, sprachwissenschaftliche und anthropologische Fragestellungen zentralen Konzept der »Ausdrucksbewegung« gelten Fiedler die traditionellen Antagonismen von Innen und Außen, Körper und Geist, Inhalt und Form, Prozess und Produkt als überwunden. Denn keiner der genannten Begriffe vermag allein zu stehen und ohne Bezug zu seinem vermeintlichen Gegenteil auszukommen. Alle diese Begriffe müssen in ihrer Korrelationalität gedacht werden.

Die Selbstbezüglichkeit der prozessual verlaufenden künstlerischen Tätigkeit – in der Wahrnehmung und Ausdruck, Bewegung und Empfindung jeweils aufeinander beziehbar sind, um sich in beständigem Rekurs aufeinander zu entwickeln, ohne dass Ursache und Wirkung klar verteilt wären – zeigt Fiedler am Verhältnis von Auge und Hand auf: Es ist eben nicht immer das Auge, das erst sieht und dadurch die Hand anleitet, sondern die Bewegung der Hand selbst trägt zur Entwicklung der Gestaltung auf dem Papier bei und kann so zu Formen finden, die

⁵² Fiedler: »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (Anm. 49), S. 115.

⁵³ Ebd., S. 117; vgl. Boehm: »Anschauung als Sprache« (Anm. 47), S. XIV. »Unvordenkliches zeigt sich, was ohne diesen Vorgang ungesehen bliebe. [...] Die sich fortbestimmende Artikulation macht allererst sichtbar, sie bildet nicht ab.« (Boehm: »Anschauung als Sprache« (Anm. 47), S. XII f.)

⁵⁴ Vgl. hierzu Boehm: »Anschauung als Sprache« (Anm. 46).

das Auge niemals aus eigener Anschauung zu sehen bekommen hätte. Es gibt ein vermittelndes Körpergefühl von der Lage und der Bewegung der Hand (wie auch sonstiger Gliedmaßen), das mit Selbstverständlichkeit zur räumlichen Orientierung in Anspruch genommen wird, ohne dass es ständig zu Bewusstsein kommt: Dieses neurophysiologisch als Propriozeption bezeichnete und, wenn man den Bewegungsaspekt betont, auch als Kinästhesie gefasste Phänomen der Eigenwahrnehmung des Körpers wird jedoch in einem zweiten Schritt von Konrad Fiedler in den weiteren Horizont jener spezifischen Situation gestellt, in der sich das künstlerische Subjekt hier und jetzt befindet (Situativität), und zudem auf die geschichtliche Stellung bezogen, die sein Handeln als Künstler mitbestimmen (Historizität).

Mit dieser Auffassung nimmt Fiedler in den 1870er Jahren kunsttheoretische Einsichten vorweg, die die gesamte Diskussion über die Künste im 20. Jahrhundert bestimmen werden – sowohl was das Abstrakt-Werden von Kunst⁵⁵, ihren performativen Charakter als auch was ihr Nicht-mehr-schön-Sein anbelangt.

Die Formfindung durch die Künstler ist also ebensogut als Formerfindung anzusprechen: In diesem Sinne geht es um die Entwicklung von Formen, um schöpferische Gestaltung der Sichtbarkeit, um »vorbildlose Leistung« (wie Freud es einmal genannt hat⁵⁶) auch dann noch, wenn der Künstler sich von einem konkreten Vorbild – einem Stück Natur oder einem anderen Kunstwerk – hat anregen lassen. Seine Aufgabe besteht ja laut Fiedler nicht darin, etwas bloß zu wiederholen oder zu kopieren, sondern seine eigene Lösung für ein gegebenes Problem, eine neue Gestaltung überkommener Sichtweisen, eine »Entwicklung seiner Gesichtsbilder« zu suchen, ja zu schaffen.

Fiedler befreit die künstlerische Tätigkeit also zunächst von jeglicher Indienstrahme durch andere als die ihr eigenen Interessen. Das aber wirft die Frage auf: Wozu dient diese künstlerische Anstrengung? Hat sie überhaupt einen Zweck? Oder genügt sich die künstlerische Tätigkeit selbst, liegt ihr Ziel in ihr selbst? Und was an ihr ist verallgemeinerbar? Fiedlers Antwort für die bildenden Künste lautet: Die künstlerische Betätigung widmet sich der sichtbaren Gestaltung der sichtbaren Welt. Sie ist in diesem Sinne selbstbezüglich – aber gerade indem sie dem

⁵⁵ »Die abstrakte Kunst schließlich (von der Fiedler selbst, der 1895 starb, nicht einmal etwas träumen konnte) liegt in der Konsequenz eines Werkhandelns aus selbstreflexiven Elementen.« Boehm: »Anschauung als Sprache« (Anm. 46), S. XVIII.

⁵⁶ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), StA 9, S. 191–270, hier S. 221. Vgl. Erik Porath: »Medien-Symptome. Symptome der Technik und Techniken des Symptoms – als Medien der Artikulation«, in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud. Lacan*, 16. (2001–3) 52: *Medien*, S. 47–61.

der Kunst immanenten Drang zur Individualisierung dadurch folgt, dass sie sich nicht mit dem Vorgegebenen zufriedengeben kann und will, verwirklicht sie ungeahnte Möglichkeiten der Sichtbarkeit und kommt demzufolge einer Erkenntnisleistung gleich. Dieses Erkennen ist untrennbar mit einem Hervorbringen verbunden, und die Erkenntnisleistung besteht darin, die Welt in einer neuen Sichtweise sinnlich vor Augen zu stellen. Durch die Darstellung vermittelt unvertrauter, so noch nicht vorkommender Formen macht sie auf Sichtbarkeit als solche, auf die Möglichkeiten des Sichtbarmachens selbst aufmerksam. Damit leistet die Kunst einen wesentlichen Beitrag zur Philosophie der Sichtbarkeit und gibt Anlass zu einer Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit von Darstellbarkeit der Welt. Das erwähnte Erschließen neuer Darstellungsmöglichkeiten durch die Kunst bedeutet für die Philosophie, dass es sich bei der künstlerischen Tätigkeit um eine fundamentale Weise des Weltzugangs handelt, die neben der Dichtung und der Wissenschaft ihren gleichrangigen Platz einzunehmen vermag.

Wie lässt sich diese selbstreferentielle Bestimmung der Kunst – Kunst als sichtbare Gestaltung der sichtbaren Welt – nun damit verbinden, daß Fiedler ihren grundsätzlich kulturellen Charakter anerkennt, der gerade darin besteht, in einem hochkomplexen Beziehungsgeflecht von gesellschaftlich, wirtschaftlich, wissenschaftlich, religiös bestimmten Bedeutungen zu stehen? Man sollte dies im Sinne Fiedlers nicht als einen ausschließenden Gegensatz ansehen, sondern betonen, dass gerade eine selbstreferentielle oder auch eine formästhetische Fassung der Kunst ihre Offenheit für konkrete Kontexte allererst ermöglicht. Denn entgegen einem verbreiteten Vorwurf gegen den Formalismus, den Einzelfall nur nach Maßgabe des Allgemeinen zu verhandeln (Abstraktheit, Rigorismus) oder vom Inhalt zugunsten formaler Aspekte abzusehen (Leerheit, Unverantwortlichkeit), wäre im Sinne Fiedlers gerade stark zu machen, dass eine formästhetische Bestimmung der Kunst keine inhaltlichen Voreingenommenheiten kennt und eben deshalb geeignet ist, die Spezifik jedes einzelnen Kunstwerkes hervortreten zu lassen. Ein solches Eingehen auf das Besondere ist ja durch allgemeine theoretische Prämissen niemals vorherzubestimmen, sondern erfordert Kontextwissen. Mit Fiedler heißt das: »Das Kunstwerk als Resultat und zugleich als Element des gesamten Kulturlebens zu verstehen, ist die Aufgabe solcher [kunstgeschichtlicher] Forschung.«⁵⁷ Die formalen Bestimmungen, die sich den sichtbaren Gestaltungen der sichtbaren Welt entnehmen lassen, lassen sich an den ›sichtbar nachweisbaren Gebilden‹, den Kunstwerken,

⁵⁷ Fiedler: »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst« (Anm. 47), S. 14.

besonders gut aufzeigen. Deren Formen existieren allerdings genauso wenig wie deren Materialien in einem leeren Raum, sondern sind als »Element des gesamten Kulturlebens zu verstehen«. Worauf also eine solche Fiedlersche Analyse der künstlerischen Tätigkeit letztlich zielen müsste, wäre deren Einbettung in das komplexe Geflecht aller Tätigkeiten, aus denen das Leben von Kulturen besteht.

»Eindruck der Gedanken«, »Glanz der Sprache« und die verkannte »Quelle«

Phänomene der Kunst lassen sich innerhalb des Dreiecks von Poesis, Werk und Wirkung bzw. Produktion, Produkt und Rezeption bestimmen. Entsprechend kann man drei grundsätzlich verschiedene Ansatzpunkte der Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Kunst unterscheiden: den produktionsorientierten, den formanalytischen und den rezeptionsästhetischen Ansatz. Während Fiedler die Auseinandersetzung mit Kunst bzw. Kunstwerken auf den produktiven Prozeß selbst, aus dem die Werke hervorgehen, konzentriert wissen will, also einen formanalytischen Ansatz der künstlerischen Tätigkeit befürwortet, geht es Sigmund Freud einerseits um die Wirkung auf den Betrachter und die subjektiven Bedingungen der Wahrnehmung der Kunstwerke (Rezeptionsbedingtheit), andererseits um die Bedingungen und Bedingtheiten der Hervorbringung, wie sie sich in der Persönlichkeit des Künstlers als einem historischen Individuum kristallisiert haben (Produktionsbedingtheit). Wenn Freud eingesteht, für die formalen Aspekte der Kunst kein Gespür und kein besonderes Interesse zu haben, also auch nichts zur Ästhetik im engeren Sinne als einer Lehre von den künstlerischen Prinzipien der Gestaltung der Werke beizutragen gedenkt, dann bietet es sich an, Fiedlers Beiträge über den »Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« als jenes Zwischenstück anzusehen, welches zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik steht, indem es eine Analytik des künstlerischen Prozesses selbst beisteuert. Das für Fiedler wesentliche Kennzeichen künstlerischer Tätigkeit – ihre sichtbare Gestaltung der Welt des Sichtbaren – wird zum Alleinstellungsmerkmal der (bildenden) Kunst, an dem sich das Spezifische der künstlerischen Perspektive gegenüber allen anderen konstitutiven Weltverhältnissen zeigt. In diesem Sinne kann kein anderes Verhältnis zu und in der Welt leisten, was das künstlerische vermag. Und die Autonomie dieser Tätigkeit verdankt sich nicht einer Abwendung von der Welt oder vom kulturellen Leben, sondern allein der eigentümlichen Selbstbezüglichkeit, in der sich das Sichtbare auf die produktive Aktivität des (bildenden) Künstlers bezieht, der genau diese Sichtbarkeit des Sichtbaren zum Gegenstand seiner bildnerischen Tätigkeit macht. Diese Zone der Selbstbezüglichkeit

ist das Medium – Zwischenstellung und Vermittlung gleichermaßen – von Welt- und Lebensgestaltungsmöglichkeiten, die im künstlerischen Prozeß erforscht, erprobt, erweitert werden – gerade deshalb kann alles zum Thema der Kunst werden. Oder umgekehrt: Das Künstlerische findet sich überall dort, wo in der Gestaltung von Welt kreative Prozesse in ihrer Eigendynamik zum Zuge kommen. Und jede ge- und erfundene Form, jedes Material, das zum Element der Kunst geworden ist, kann die Welt im Allgemeinen bereichern – wenigstens die Sicht auf sie –, und so zum Anstoß weiterer Prozesse der Gestaltung werden, künstlerischer wie nicht-künstlerischer. Als Ausdrucksfigur, die aus einer Ausdrucksbewegung hervorgegangen ist, vermag das Kunstwerk in den Austauschprozess einzutreten, der zwischen Produktion und Rezeption oszilliert – ja es ist von je her Teil dieser allgemeinen kulturellen Zirkulation von bildnerischen Bedeutungen, ohne von den Bedingungen der Produktion, Distribution und Rezeption völlig absorbiert zu werden. Es gibt keine bruchlose Kontinuität zwischen den Sphären der Produktion und der Rezeption, ebenso wenig wie eine gänzliche Unabhängigkeit zwischen ihnen herrscht.

Ebenso wäre es verfehlt, ein bloßes Ergänzungsverhältnis, gar eine Kontinuität zwischen den Ansätzen Freuds und Fiedlers zu vermuten oder zu konstruieren: Denn nichts stand Fiedler ferner, als seinen kunstphilosophischen Beitrag als ein Element im Gesamtkanon der Ästhetik oder gar der Künstlerpsychologie zu begreifen. Vielmehr grenzt sich sein Unternehmen scharf von aller philosophisch inspirierten Ästhetik ab, agiert doch der Künstler in der Sphäre der Anschauung, entweder in direkter Reaktion auf das von der Sinnlichkeit bereitgestellte Material oder durch die schöpferische Erzeugung nicht nur der Gestaltung des Kunstwerks, sondern der Materie selbst, mit der das Kunstwerk entsteht. Demnach ist jede noch so bescheidene Reaktion (in ihr steckt eben auch: Aktion) – ein Blick, ein Lauschen, eine Berührung – nichts rein Passives, sondern im Sinne Fiedlers zugleich ein kreativer Akt. Deswegen greift jede mimetische Auffassung der Kunst zu kurz. Stattdessen geht es um die Sichtweisen, die die Kunst zu vermitteln vermag, indem sie überhaupt Sichtbarkeiten erzeugt – und weniger um die Inhalte oder Zwecke der Kunst, auch wenn diese ebenso mit ihr verbunden werden können. Was also macht Kunst eigentlich zu Kunst? Dass sie schöpferische Gestaltung der sichtbaren Welt ist, so Fiedler. Und genau darin liegt ihre fundamentale Bedeutung – nicht mehr und nicht weniger.

Freud hingegen sucht die Erklärung für die Wirkung der Kunst gerade in den konflikthaltigen, strukturellen Gemeinsamkeiten der *conditio humana*, aus der die Arbeit des Künstlers ebenso hervorgeht wie jede

andere Betätigung aller möglichen, gewöhnlichen Betrachter. In psychoanalytischer Sicht geht es also um grundlegende Beziehungsmuster wie das Verhältnis zu Vater und Mutter, zum eigenen und zum anderen Körper, zum Symbolischen und zum Gesetz und natürlich zu Geburt und Tod. Aber der Künstler hat einen spezifischen Weg gefunden, diese grundlegenden Dinge auf seine Weise zur Darstellung zu bringen und damit zugleich einen Beitrag zu ihrer Be- und Verarbeitung, also auch zur Sublimierung zu leisten, der dem Betrachter aus eigenen Kräften so nicht zu Gebote steht, an dessen Lösung er jedoch teilhaben kann, weil er die Voraussetzungen mit dem Künstler grundsätzlich teilt, da sie beide der *conditio humana* unterliegen. Diese zeigt sich bei Freud jedoch immer in ihren historischen Bestimmungen und muss aus diesen erst rekonstruiert werden. Es sind diese konkreten geschichtlichen Bedingungen, die den Rahmen der Möglichkeiten von Erfahrung jedes Einzelnen bestimmen bis hin zu den unverwechselbaren und intimsten Momenten. Die Psychoanalyse hat hierfür den medizinischen Begriff der *Pathologie* bemüht, um jene Verwerfungen im Leben der Individuen vor dem Hintergrund allgemeiner Verhältnisse (eben dem *Alltagsleben*), les- und verstehbar werden zu lassen.⁵⁸ Die Ausdrucksgestalten der Fehlleistungen und körperlichen Symptome, aber auch der nicht-pathologischen Phänomene wie des Traums und des Witzes, werden lesbar unter der Annahme ihrer Sprach- und Handlungsförmigkeit. Die Frage, was das alles zu bedeuten habe, das sich vor den Augen des Betrachters abspielt, lässt sich nur mit Verweis auf die *mögliche Bedeutung* des Beobachteten im Rahmen des Sprechens und Handelns beantworten. Und noch das Ergebnis, keine Bedeutung oder keinen verständlichen Sinn gefunden zu haben, muss offenlassen, ob nicht ein anderer Sinn vorliegen könnte, dem das jetzige Unverständnis korrespondiert. Wo bei Fiedler die Bewegung der Hand jenes Moment unbeherrschbarer Eigensinnigkeit repräsentiert, das die Oberhoheit des Auges unterwandert und überschreitet, sind es bei Freud die aus den Poren der Haut, dem Schweiß und dem Zittern der Finger, dem Missgriff und dem Versprecher, dem Erröten, Hüsteln und Kichern zu entnehmenden Spuren einer inneren Erregung, einer aufkeimenden Leidenschaft, eines unterdrückten Wunsches, die ein anderes Geschehen im Subjekt zur Geltung bringen⁵⁹, dessen mögliche Bedeutung sich nur im Kontext von Sprache und Handlungszusammenhang erschließen lässt.

⁵⁸ Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901), Frankfurt a. M. (Fischer Tb) 1954.

⁵⁹ »Wer Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, überzeugt sich, daß die Sterblichen kein Geheimnis verbergen können. Wessen Lippen schweigen, der schwätzt mit den Fingerspitzen; aus allen Poren dringt ihm der Verrat. Und darum ist die Aufgabe, das verborgenste Seelische bewußtzumachen, sehr wohl lösbar.« (Freud: »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« [Der Fall Dora] (1905), StA 6, S. 83–186, hier S. 147 f.)

Erlebnismetrik. August Endells Phänomenologie der Architektur

ZEYNEP ÇELİK ALEXANDER

Im Jahre 1898 veröffentlichte die Zeitschrift *Dekorative Kunst* eine eigenartige Liste, bestehend aus in acht Spalten und acht Zeilen angeordneten Worten (Abb. 1).¹ Alle Worte waren Adjektive. Ein rechteckiger Rahmen trennte die 28 Worte am Rande von den in der Mitte befindlichen 36 Worten, welche von »übermütig« und »einfach« auf der linken Seite bis zu »wild« und »erhaben« auf der rechten Seite reichten. Schöpfer dieser Liste war der Architekt August Endell (1871–1925), der in der beigegefügtten Abhandlung erklärte, jedes der Worte korrespondiere einem Gefühl, das aus der unmittelbaren Einwirkung von Formen auf die Physiologie des Beobachters entstehe.² Veränderungen dieser Gefühlswirkungen sind, so Endell, das Resultat zweier Faktoren: der Spannung und des Tempos der Wahrnehmung, welche in der Liste jeweils auf der Horizontal- und Vertikalachse dargestellt werden.³ Auf der Folgeseite veranschaulichten

boshaft	höhnisch	hochmütig	pathetisch	kalt	unerbittlich	grausam	fürchterlich
frivol	übermütig	herausfordernd	stolz	streng	gewaltsam	wild	grässlich
kokett	chic	prächtig	kühn	rücksichtslos	wuchtig	kolossal	scheusslich
geziert	graziös	elegant	energisch	kraftvoll	derb	ungeschlacht	roh
süßlich	zierlich	geschmeidig	feurig	stark	gedrungen	gewaltig	entsetzlich
fade	zart	hingebend	gross	vornehm	machtvoll	ungeheuer	furchtbar
nüchtern	einfach	innig	warm	ernst	tief	erhaben	grausig
stumpf	kraftlos	müde	bekümmert	traurig	schwermütig	düster	finster

Abb. 1

* Die englische Originalversion dieses Artikels erscheint zuerst in *Greys Room* 40, 2 (2010), S. 50–83. Für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der für diesen Band erstellten Übersetzung danken wir der MIT-Press in Cambridge/Massachusetts.

^{#1} August Endell, »Formenschönheit und dekorative Kunst«, Teil 2, in: *Dekorative Kunst*, 2 (1898). Die Veröffentlichung des Aufsatzes erfolgte in drei Teilen in zwei Ausgaben der Zeitschrift: »I. Die Freude an der Form«, in: *Dekorative Kunst*, 1 (1897/1898), S. 75–77; »II. Die gerade Linie« und »III. Geradlinige Gebilde«, in: *Dekorative Kunst*, 2 (1898), S. 119–125; Wiederabdruck in: August Endell: *Vom Sehen. Texte 1896–1925 über Architektur, Formkunst und »Die Schönheit der großen Stadt«*, hg. v. Helge David, Basel/Berlin/Boston (Birkhäuser) 1995. Im Folgenden zitiert nach den Originaltexten, gefolgt vom Seitenverweis im Wiederabdruck (in Klammern).

² Endell: »Formenschönheit und dekorative Kunst« (Anm. 1), Teil 2, S. 119 (154).

³ Ebd., S. 120 (155).

eine Reihe schematischer Vorderansichten von Häusern (Abb. 2), wie sich diese unmittelbare Beziehung zwischen Form und Gefühl in der Architektur zeigt. Durch einfache Änderung der Proportionen der Fassade könne, so behauptete Endell, der Architekt Gefühle im Beobachter erzeugen, und zwar in einem Spektrum, das »einfach, innig, warm«, »ernst, tief, erhaben« und »stolz, streng, gewaltsam, wild« umfasst.⁴

Die Zeitschrift *Dekorative Kunst* – im Jahre 1897 zur Beförderung einer neuen, antihistoristischen Kunsteinstellung gegründet – betrachtete das Endellsche Anliegen durchaus wohlwollend. Dennoch gestanden die Herausgeber ein, mit der Liste ihre Schwierigkeiten zu haben. So erklärten sie im Anschluss an die Abhandlung – einer Gegenerklärung ähnlich –, Endell habe mit seinen Ideen ein derart neues und abstraktes Gebiet betreten, dass man erfreut sei, diese zu publizieren; andererseits könne man sich »nicht ohne weiteres mit ihnen identifizieren«.⁵ Einige Jahre mussten vergehen, ehe die *Dekorative Kunst* Endells Abhandlung als theoretische Darstellung der neuen Ausrichtung der deutschen Ästhetik anerkannte. In einem im Jahre 1904 in der Zeitschrift veröffentlichtem Aufsatz würdigte der Kritiker Karl Scheffler (1869–1951) Endell dafür,

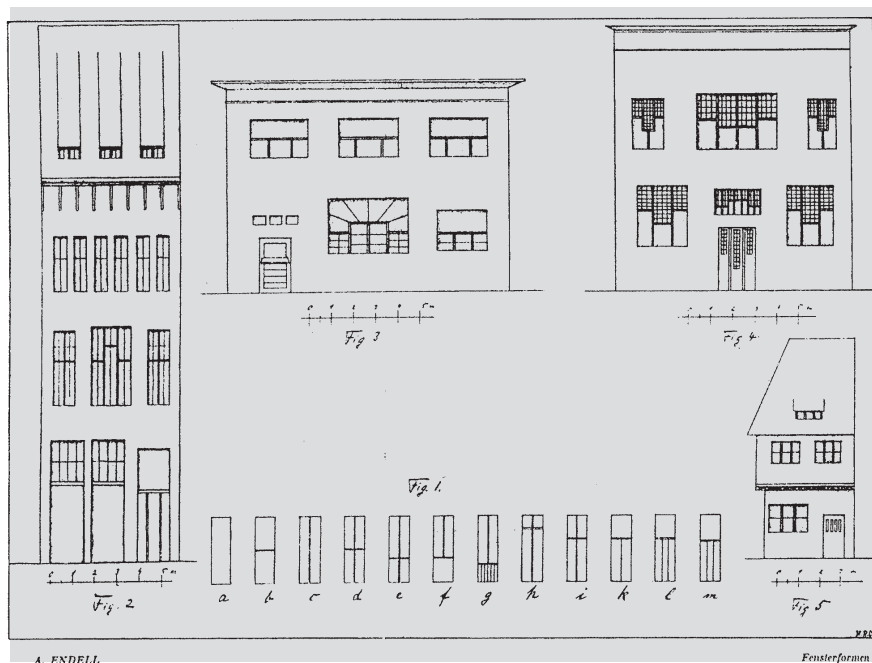


Abb. 2

⁴ Ebd.

⁵ Die Redaktion in: *Dekorative Kunst*, 2 (1898), S. 125.

sich mutig dahin vorgewagt zu haben, was er ein »dunkles Gebiet« der Theorie der Formempfindung nannte.⁶ Nachdem er ähnliche Bestrebungen seitens des Kritikers Julius Meier-Graefe (1867–1935), des Dekorationskünstlers Henry van de Velde (1863–1957) und des Malers Wilhelm von Debschitz (1871–1948) gewürdigt hatte, beklagte Scheffler, dass die genaue Beziehung zwischen Formen und deren Wirkungen noch zu enträtseln sei. Im Anschluss forderte er die Leser der *Dekorativen Kunst* auf, zur Komplettierung des Projekts beizutragen. Sie sollten ihre eigenen Beobachtungen hinsichtlich der Auswirkungen von Formen, Linien und Farben der Zeitschriftenredaktion zusenden, die nunmehr bereit sei, diese Befunde regelmäßig zu veröffentlichen.⁷

Schefflers Aufruf zur Gründung eines Kollektivbestands von Formempfindungen blieb letztlich unbeachtet. Dennoch hatte in den unmittelbar vorausliegenden Jahrzehnten ein neuentdecktes Vertrauen in die Kraft der Form – eine Idee, die Scheffler als grundlegend für die aufkommenden Kunstbewegungen betrachtete – die Bedingungen des ästhetischen Diskurses in Deutschland unterschwellig geändert. Im letzten Jahrzehnt des alten Jahrhunderts war es dann nicht mehr ungewöhnlich, Erklärungen über den Tod der philosophischen Ästhetiken Hegels, Schellings und sogar Kants zu vernehmen – einer »Ästhetik von oben«, wie der Physiker Gustav Theodor Fechner (1801–1887) dies nannte.⁸ Künstler, Architekten, Kritiker, Museumsmitarbeiter sowie Akademiker aus den Bereichen der Philosophie, Kunstwissenschaft und Psychologie haben abwechselnd behauptet, dass die deutsche Ästhetik einer grundsätzlichen Neuorientierung bedürfe. Sie müsse sich von der Metaphysik des Schönen und Erhabenen trennen und zu einer »Ästhetik von unten« kommen, die sich mit der Wirkungsweise des Erlebnisses zu beschäftigen habe. Die neue Ästhetik wurde als »wissenschaftlich«, »experimentell« oder »praktisch« und nahezu immer als »psychologisch« gefasst und sollte auf dem Fundament konkreten Erlebens errichtet werden – das heißt von Empfindungen, Eindrücken, Gefühlen und Wirkungen, die sich vor der Intervention des Bewusstseins einstellen.⁹

⁶ Karl Scheffler: »Ein Vorschlag«, in: *Dekorative Kunst*, 12 (1904), S. 378 f.

⁷ Die Redaktion in: *Dekorative Kunst*, 12 (1904), S. 379.

⁸ Gustav Theodor Fechner: *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1876.

⁹ Zur Geschichte der neuen Ästhetik im Deutschen Kaiserreich vgl. Christian G. Allesch: *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Wien (WUV) 2006; ders.: *Geschichte der psychologischen Ästhetik: Untersuchung zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen u. a. (Hogrefe) 1987; Hermann Drüe: »Die psychologische Ästhetik im deutschen Kaiserreich«, in: Ekkehard Mai/Stephan Waetzoldt/Gerd Wolandt (Hg.): *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft: Philosophie und die bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin (Mann) 1983, S. 71–98. Im englischen Sprachraum fand dieser Diskurs eine kritisch Rezeption bei Mark Jarzombek: »The Body Ethos«,

Forderungen nach einer stärker am Erlebnis orientierten Ästhetik, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts erhoben wurden, stützten sich häufig auf die »Psychophysik«, ein Forschungsfeld, dessen Erfindung in den 1860er Jahren man gleichfalls Fechner zurechnete.¹⁰ Die Psychophysik, welche als Vorläufer der experimentellen Psychologie gilt, suchte äußere Reize mit den internen, vom Subjekt gefühlten Empfindungen zu korrelieren – quantitativ mittels Diagrammen, Graphen und Listen ähnlich denen von Endell. Der Terminus Wirkung¹¹, der für Endells ästhetische Überlegungen von zentraler Bedeutung war, hatte im psychophysikalischen Diskurs eine besondere Bedeutung erlangt. Auf die mechanistische Sprache von Ursache und Wirkung anspielend, wurde der Terminus zum Stellvertreter für die schwer fassbare Kategorie Erlebnis. Künstler und Kritiker diskutierten um die Jahrhundertwende häufig die Gefühlswirkungen von Formen, Linien und Farben, wenige aber versuchten diese Wirkungen in so systematischer Weise zu analysieren wie Endell dies vorgeschlagen hatte. Eine methodische Analyse der Gefühlswirkungen war ihm nicht nur eine formale Übung – sie sollte erhabeneren intellektuellen Bestrebungen dienen. So machte er in einer 1904 verfassten Abhandlung einen verblüffenden Gedankensprung von der Funktionsweise der Gefühlswirkungen hin zu Fragen der Grundlagen des Wissens.

Es muß und es wird gelingen, die verwirrende Vielfältigkeit der Gefühle zu ordnen, auf ein Prinzip zurückzuführen [...], weil ohne das Geschichte als Wissenschaft gar nicht möglich ist. Denn das Gefühl ist die große und einzige Triebfeder im Leben der Menschen, es ist nicht [...] ein schwärmerischer Schein, sondern vielmehr etwas absolut Klares und Bestimmtes, das Allerrealste, das Tatsächlichste; das es überhaupt gibt. Erst das Gefühl wertet alle Dinge, gibt ihnen Bedeutung und damit Wesen; alles was wir tun, tun wir nicht um der Dinge an sich willen, sondern um des Wertes willen, den sie durch unsere Gefühle bekommen. So lange wir das Wesen des Gefühls nicht wissenschaftlich begreifen, ist weder exakte Nationalökonomie, weder Staats- noch Religionswissenschaft, weder politische noch kulturelle, weder wirtschaftliche noch künstlerische Geschichtsbeschreibung überhaupt vollendbar.¹²

in: ders.: *The Psychologizing of Modernity*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2000, S. 37–72; ders.: »De-Scribing the Language of Looking: Wölfflin and the History of Aesthetic Experientialism«, in: *Assemblage*, 23 (Summer 1994), S. 28–69.

¹⁰ Fechner: *Elemente der Psychophysik*, 2 Bde., Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1860.

¹¹ Im Original deutsch, was im Folgenden mit Asterisk gekennzeichnet ist (Anm. d. Übers.).

¹² Endell: »Kunsterziehung: Geschichte oder Psychologie«, in: *Freistatt: Süddeutsche Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst*, 46/47, 12. November 1904/19. November 1904, S. 941.

Was Endell hier vertrat, war nichts weniger als eine Neubegründung der »Geisteswissenschaften« in ihrer Gesamtheit auf dem Fundament des Gefühls statt der Vernunft. Endell beließ es nicht bei vagen Anspielungen auf die Psychologie der Form: Er bestand auf der Klassifikation der Gefühle und deren mit mathematischer Präzision durchzuführender Analyse. In seinen Schriften begreift er Ästhetik, Ethik und Erkenntnistheorie im Sinne einer Triangulation und verweist darauf, dass nur eine systematische Gefühlslehre die am Ende des 19. Jahrhunderts drängenden Fragen der Erkenntnisbegründung beantworten könne. Somit war Endells Liste mit einem kühnen erkenntnistheoretischen Projekt verbunden, das Scheffler provokativ als »Logarithmenphantastik« und »Mathematik des lebenden Gefühls« umschrieben hat.¹³ Endells Theorie der Gefühlswirkungen könnte man als »Metrik des Erlebnisses« fassen, als eine Wissenschaft, die von sich behauptet, das Erlebnis mit einer den Naturwissenschaften vergleichbaren methodischen Strenge zu vermessen. In seinem Bestreben, das Erlebnis zur wirklichen Grundlage des Erkennens zu machen, ist Endell von seinem Lehrer Theodor Lipps (1851–1914) beeinflusst wie auch durch die Philosophien Wilhelm Diltheys (1833–1911) und Edmund Husserls (1859–1938) geprägt, die beide die Grundlagen für die Phänomenologie des 20. Jahrhunderts schufen. Aber Endells erkenntnistheoretische Grundlegung erhielt eine solidere Gestalt als die jener Philosophen: Seine Gefühlstheorie war fest verankert in der Architektur.

Endells Verknüpfung von mathematischer Strenge und Gefühl mag einem Leser des 21. Jahrhunderts ungewöhnlich scheinen. Dieser ist eher daran gewöhnt, Human- und Naturwissenschaften im Widerspruch zu sehen, insbesondere was die menschliche Erfahrung betrifft. Die These von der Architektur als einer »Mathematik des lebenden Gefühls« würde unter heutigen Architekten mehr Kritik als Zuspruch finden. Angesichts von Endells Vorliebe für die Phänomenologie ist es ironisch, dass insbesondere aus jenen Kreisen die Unvergleichbarkeit von Erfahrung und sogenannten exakten Wissenschaften eindringlich geltend gemacht wird, die mittlerweile unter der Bezeichnung »Phänomenologie der Architektur« bekannt sind. Dieser Ansatz, der als Verteidigung der Erlebnisses gilt, gründet auf einer bestimmten These über die Geschichte des Modernismus: dass nämlich die menschliche Erfahrung durch das heimliche Einverständnis zwischen szientifischer Rationalität und moderner Architektur verarmt und die Architektur

¹³ Karl Scheffler: »August Endell«, in: *Der Lotse*, 8. März 1902, S. 705; ders.: »August Endell«, in: *Kunst und Künstler*, 5 (1907), S. 317.

zum »Werkzeug der technologischen Beherrschung« gemacht wurde.¹⁴ Endells Vermessung des Erlebnisses wäre somit eine Phänomenologie der Architektur, die in den Grundannahmen ihren Pendanten des 20. und 21. Jahrhunderts widerspricht. Im Folgenden werde ich das ethische, das erkenntnistheoretische und schließlich das disziplinäre Projekt vorstellen, welche sich mit Endells Liste verbinden. Damit hoffe ich, das Engagement für das Erlebnis aufklären zu können, das um die vorletzte Jahrhundertwende zu konstatieren ist. Mir geht es jedoch um mehr als eine nur historische Vergegenwärtigung: Indem man die ehrgeizigen Behauptungen nachvollzieht, die Endell vor mehr als einhundert Jahren in Hinblick auf die Grundlagen der Erkenntnis formuliert hatte, lässt sich möglicherweise auch etwas Neues über die gegenwärtige Architektur als Disziplin erfahren.

Das ethische Projekt: Architektur als Pathognomie

„»[I]ch habe da ein Gebiet angeschnitten, was so gut wie unbearbeitet ist und der Brennpunkt aller Philosophie, der Zielpunkt aller Psychologie und der Ausgangspunkt aller angewandten Psychologie also aller Ethik, Logik, Ästhetik etc. ist«, schrieb Endell im Jahre 1896, »nämlich Gefühlstheorie.«¹⁵ Endell war im Jahre 1892 von Tübingen nach München gekommen, nachdem er seine philologischen Studien aufgegeben hatte. Stattdessen wollte er nun Mathematik und Naturwissenschaften studieren – aus einem Interesse an dem, was er »neue Philosophie« nannte. Diese sollte, wie er erklärte, die Hegelsche Spekulation durch Fragen der Erkenntnistheorie ersetzen, die die Psychologie der Wahrnehmung betrafen.¹⁶ Schon bald aber begann er, das naturwissenschaftliche Insistieren auf der Kausalität in Frage zu stellen, und wandte sich Ethik

¹⁴ Alberto Pérez-Gómez: *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge, MA u. a. (MIT Press) 1983, S. 31. Zur Geschichte der Rolle, welche die Phänomenologie in der Architektenausbildung gespielt hat, vgl. Jarzombek: *The Psychologizing of Modernity* (Anm. 9); Jorge Otero-Pailos: *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 2010.

¹⁵ August Endell an Kurt Breysig, ohne Datum (Frühjar 1896), in: Breysig-Nachlass, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, K.5.93–94. Auszüge aus Endells Korrespondenz sind veröffentlicht in: Tilmann Buddensieg: »Zur Frühzeit von August Endell«, in: Justus Müller Hofstede/Werner Spiess (Hg.): *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin (Mann) 1981, S. 223–250. Eine erheblich gekürzte Version dieses Aufsatzes in englischer Übersetzung findet sich in: Buddensieg: »The Early Years of August Endell: Letters to Kurt Breysig from Munich«, in: *Art Journal*, 43 (1983) 1, S. 41–49.

¹⁶ August Endell an Kurt Breysig, 6. Dezember 1891, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.22–23.

und Ästhetik als dem möglichen Fundament der neuen Philosophie zu.¹⁷ Dokumentiert ist Endells intellektuelles Ringen in den Briefen an seinen Vetter, den Kulturhistoriker Kurt Breysig (1866–1940) aus den 1890er Jahren. Zu einer Zeit, als die Fachbereiche an deutschen Universitäten restrukturiert und die Grenzen zwischen den Disziplinen neu verhandelt wurden – insbesondere zwischen den Natur- und den Geisteswissenschaften –, offenbarten Endells beständig sich ändernde Karrierepläne mehr als eine unschlüssige Persönlichkeit. Seine Hinterfragung der Disziplinschranken war Ausdruck erkenntnistheoretischer Bedenken des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Seiner eigenen Auskunft zufolge bot die pulsierende Münchener Kunstszene einige Antworten auf diese Fragestellungen: Debatten um die *Münchener Secession*, die Kunstgewerbebewegung, die Gedichte Stefan Georges und vor allem das Werk von Hermann Obrist (1863–1927), dessen Stickereien, so Endell, auf den Beobachter, der Musik gleich, eine unmittelbar formative Wirkung ausübten.¹⁸ Obwohl er nie eine künstlerische Ausbildung genossen hatte, entschied er sich Mitte der 1890er Jahre für Architektur und Dekorationskunst als neuen Karrierepfad. Attraktiv war die Ästhetik, wie er schrieb, weil sie nicht wie andere philosophische Bereiche in höheren Regionen schwebte, sondern in Literatur und Künsten gründete.¹⁹

Nachdem Endell die Gefühlswirkungen als ertragreiches Feld theoretischer Untersuchung entdeckt hatte, stellte er sie in den Mittelpunkt seiner Unternehmungen als Architekt, Dekorationskünstler, Kritiker und Pädagoge. Er beendete sein Studium in München mit einer »Gefühlskonstruktion« betitelten Arbeit, betreut von dem für seine Einfühlungstheorie bekannten Theodor Lipps.²⁰ Beeinflusst von seinem Freund Rainer Maria Rilke (1875–1926) und dem Kreis um Stefan George, versuchte

¹⁷ August Endell an Kurt Breysig, 2. April 1892, in: ebd., K.5.24–34.

¹⁸ August Endell an Kurt Breysig, ohne Datum (1896), in: ebd., K.5.95–98. Für Endells Stellung zu Obrist siehe auch: August Endell: »Der englische Einfluss im Kunstgewerbe«, in: *Wiener Rundschau*, 2 (1898), S. 703 f.

¹⁹ August Endell an Kurt Breysig, 4. Juli 1891, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.19–21.

²⁰ Theodor Lipps lehrte Philosophie und Psychologie mit den Schwerpunkten Logik, Ethik und Ästhetik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Sein bedeutendster Beitrag zur psychologischen Ästhetik bestand in der Entwicklung einer Theorie der Einfühlung. Das Psychologische Institut, das er im Jahre 1896 in München gründete, unterschied sich erheblich von Wilhelm Wundts 1879 in Leipzig gegründetem Institut. Oft wird Lipps ein beachtlicher Einfluss auf die Münchner Phänomenologie zugeschrieben. Zu seinen Veröffentlichungen gehören *Grundtatsachen des Seelenlebens* (1883), *Ästhetische Faktoren der Raumschauung* (1891), *Raumästhetik und Geometrisch-Optische Täuschungen* (1893), *Das Selbstbewusstsein: Empfindung und Gefühl* (1901), *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst* (1903), *Leitfaden der Psychologie* (1903) und *Zur Einfühlung* (1913). Obwohl Lipps Endells Lehrer war, ist ihr Verhältnis nicht so eng gewesen, wie zuweilen angenommen. Endell ist eingeständenermaßen mehrfach von

sich Endell zuerst in der Poesie, ehe er sich für die Architektur entschied. Einen ersten Umriss seiner Gefühlstheorie bildete die Abhandlung *Um die Schönheit*, ein Bericht über die Glaspalast-Ausstellung von 1896.²¹ Seine Gefühlstheorie – die ihn bis zu seinem Tode im Jahre 1925 beschäftigen sollte – bildete auch das Rückgrat seiner pädagogischen Arbeit. An der von ihm geleiteten *Schule für Formkunst* (1904–1914) wie auch als Nachfolger von Hans Poelzig als Direktor an der *Akademie für Kunst und Kunstgewerbe* in Breslau bestand er auf der Wichtigkeit einer höchsten systematischen Ansprüchen genügenden Untersuchung der Gefühlswirkungen von Formen.²²

Endells erster Versuch, seine Theorie der Gefühlswirkungen in der Architektur zu verankern, war die Gestaltung von Fassade und Innenräumen eines bereits bestehenden Gebäudes – des Ateliers Elvira in München. Dieses Gebäude gehörte dem Feministenpaar Anita Augspurg und Sophia Goudstikker und beherbergte ein Fotoatelier sowie die Wohnräume der Eigentümerinnen.²³ Schon kurz nach der Enthüllung der Fassade im Jahre 1898 wurde das Haus jedoch zum Stein des Anstoßes (Abb. 3, 4). Kontrovers war insbesondere das an der glatten Außenwand befestigte riesenhafte asymmetrische Reliefformament, das aus ineinandergreifenden Flächen verschiedener Texturen und heller Farben bestand. Es wurde mit japanischen Drucken und den Illustrationen aus den Büchern des Zoologen Ernst Haeckel in Verbindung gebracht.²⁴ Endell selbst beschrieb seine Gestaltung unter Rückgriff auf die formalistische Ausdrucksweise von »Wirkung«, womit er gezielt jede

Lipps' Lehremeinung abgewichen. Vgl. August Endell an Kurt Breysig, 16. November 1894, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.79–82.

²¹ August Endell: *Um die Schönheit: Eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896*, München (Emil Franke) 1896.

²² Zu Endells pädagogischen Aktivitäten in Berlin vgl. die Programme der *Schule für Formkunst*, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.244–245, 257–258; sowie Karl Scheffler: »Eine Schule für Formkunst«, in: *Kunst und Künstler*, 2 (1903/1904), S. 508. Für den Zeitraum seines Direktorats der Akademie in Breslau, dem heutigen Wrocław in Polen, vgl. Herta Elisabeth Killy u. a.: *Poelzig, Endell, Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911–1932*, Ausstellungskatalog, Berlin (Akademie der Künste) 1965; Petra Hölscher: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau: Wege einer Kunstschule, 1791–1932*, Kiel (Ludwig) 2003, S. 195–255.

²³ Zu der faszinierenden Geschichte dieses Gebäudes und der beiden Frauen vgl. Rudolf Herz/Brigitte Bruns (Hg.): *Hof-Atelier Elvira, 1887–1928: Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, Ausstellungskatalog, München (Münchener Stadtmuseum) 1985.

²⁴ Eine Beschreibung der Farbgebung der Fassade findet sich in: Klaus Reichel: »Vom Jugendstil zur Sachlichkeit: August Endell (1871–1925)«, Diss., Ruhr Universität Bochum, 1974, S. 126 f.; sowie Werner Hansen (Hg.): *August Endell: der Architekt des Photoateliers Elvira 1871–1925*, Ausstellungskatalog, München (Münchener Stadtmuseum) 1977, S. 24.



Abb. 3



Abb. 4

ikonographische Anspielung vermied.²⁵ Eindringlich plädierte er für eine neue Architektur, welche die unmittelbare Wirkung der Formen auf die menschliche Psyche anerkennt. Moderne Architektur solle »Formkunst« sein, sich nicht mit der Stilisierung natürlicher Formen beschäftigen, sondern ausschließlich mit formalen Strukturen, die »nichts sind und nichts bedeuten, die direkt ohne jede intellektuelle Vermittlung auf uns wirken, wie die Töne der Musik.«²⁶ Endells Versuchen zum Trotz, seine Gestaltung als reine Form auszuweisen, wurde das Gebäude als »Polypenrokoko« und »vergrößertes Seepferdchen« verlacht.²⁷ Das von einem Kritiker als so gefährlich wie der Anarchismus bezeichnete Ornament rissen dann die Nationalsozialisten im Jahre 1937 im Zuge der »Säuberung« vor der Eröffnung des »Hauses der deutschen Kunst« ab (Abb. 5).²⁸ So schienen selbst Endells Kritiker von seiner modernistischen Rhetorik der Unmittelbarkeit überzeugt zu sein.



Abb. 5

²⁵ Endells eigene Beschreibung des Gebäudes ist nachzulesen in: August Endell: »Architektonische Erstlinge«, in: *Dekorative Kunst*, 6 (1900), S. 297–317.

²⁶ August Endell: »Möglichkeit und Ziele einer neuen Architektur« (1897–1898), in: Annette Ciré/Haila Ochs (Hg.): *Die Zeitschrift als Manifest*, Basel u. a. (Birkhäuser) 1991, S. 33, ursprünglich erschienen in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1 (1897/1898), S. 141–153. Häufig dient diese Äußerung als Beleg für die Behauptung, Endells Architektur sei ein Vorläufer des modernistischen Abstraktionismus des 20. Jahrhunderts gewesen.

²⁷ Karl Scheffler: *Die fetten und die mageren Jahre: Ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig u. a. (List) 1946, S. 25.

²⁸ Vgl. Johannes Otzen: »Die historische Tradition in der Kunst und der Einfluss des Individualismus«, in: *Deutsche Bauzeitung*, 33, 8. November 1899, S. 558.

Was machte das Atelier Elvira so bedrohlich? Kritiker spotteten über Endells epiphanische Konversion zum Künstler nach seinen Begegnungen mit Obrist und parodierten seine Prosa durch den Vergleich mit zeitgenössischer Poesie. Die pointierteste Kritik kam jedoch von jenen, die sich besorgt über das zeigten, was sie als Beliebigkeit und mangelnde Disziplin in Endells Designarbeit sahen.²⁹ Der Hochschullehrer und Architekt Johannes Otzen, der ein Jahr zuvor Endells gestalterisches Werk in die Nähe des Anarchismus gestellt hatte, streicht in einer im Jahre 1900 gehaltenen Rede das Atelier Elvira als Inbegriff moderner Kultur mit ihrem »ganz unangemessene[n] Vertrauen zu dem eigenen Ich« heraus.³⁰ Die Liebe der modernen Kunst zu Nietzsches *Übermensch* habe das geschaffen, was Otzen »Überornament« nannte – etwa das der Fassade des Ateliers Elvira: nicht länger Beispiel bautechnischer Notwendigkeit, sondern Ausdruck von Willkürlichkeit und »Koketterie«.³¹ Otzens Bemerkungen – wie auch ein erheblicher Teil der übrigen Kritik an der Gebäudegestaltung – waren durch die Debatten gefärbt, die zur Jahrhundertwende um das sogenannte dritte Geschlecht und das mit ihm verbundene Modell eines vagen Selbst geführt wurden.³² (Die Eigentümerinnen des Ateliers waren ein lesbisches und feministisches Paar. Endell wiederum wurde öfters wegen des ihm nachgesagten effeminierten Verhaltens verspottet.³³) Otzens größte Sorge galt dem scheinbaren Verlust an Wille, Intention und Wirkung in der neuen Architektur.³⁴ Endells Architektur war ihm nicht nur effeminiert, sondern darüber hinaus so unernst wie »stammelnde Laute eines Kindes«.³⁵

²⁹ Vgl. die satirische Kurzgeschichte »Wie ich ein moderner Kunstgewerbler wurde«, in: *Jugend*, 17 (1898), S. 284–286. Thomas Manns Kurzgeschichte *Gladius Dei* (1903) beginnt mit einer kurzen Beschreibung des Ateliers Elvira.

³⁰ Johannes Otzen: »Das Persönliche in Architektur und Kunstgewerbe«, in: *Deutsche Bauzeitung*, 34, März 1900, S. 146.

³¹ Ebd.

³² Zum »dritten Geschlecht« siehe den kontrovers aufgenommenen Roman von Ernst von Wolzogen: *Das dritte Geschlecht*, Berlin (Eckstein) 1899. Wolzogen war der Auftraggeber von Endells folgendem großen Projekt, dem Wolzogen-Theater in Berlin.

³³ Zur Geschichte des feministischen Vereins für Fraueninteressen vgl. Renate Lindemann: *100 Jahre Verein für Fraueninteressen*, München (Verein für Fraueninteressen) 1994. Gerüchte über Endells Sexualität wurden von seiner erster Ehefrau, Elsa Hildegard Plötz, gestreut, die nach erneuter Heirat als die dadaistische Künstlerin und Dichterin Elsa von Freytag-Loringhoven bekannt wurde.

³⁴ Dies waren die Unterscheidungsmerkmale des von Historikern so genannten »postkantianischen Selbst«. In der vorliegenden Diskussion der Geschichte des Selbstseins beziehe ich mich auf Jan Goldstein: *The Post-Revolutionary Self: Politics and Psyche in France, 1750–1850*, Cambridge, MA u. a. (Harvard University Press) 2005; ders.: »Foucault and the Post-Revolutionary Self: The Uses of Cousinian Pedagogy in Nineteenth-Century France«, in: ders. (Hg.): *Foucault and the Writing of History*, Oxford u. a. (Blackwell) 1999, S. 99–115; Lorraine Daston/Peter Galison: *Objectivity*, New York (Zone Books) 2007.

³⁵ Otzen: »Das Persönliche in Architektur und Kunstgewerbe« (Anm. 30), S. 147.

Seinem konservativen Akademismus zum Trotz war Otzens Kritik in einem Punkt stichhaltig. Die im Atelier Elvira verkörperte formalistische Konzeption markierte einen grundlegenden Wechsel der Art und Weise, Architektur bezogen auf ihren imaginierten Gegenstand zu begreifen. In der Tradition der *Beaux Arts* war diese Beziehung seit dem 18. Jahrhundert durch die Idee des »caractère« organisiert worden. Im Jahre 1668 mit Charles Le Bruns Vorlesungen über den Ausdruck der Leidenschaften beginnend, entwickelte sich diese Idee in der akademischen Architekturtheorie als eine Konzeption der durch Architektur vermittelten Stimmungen und Gefühle. Mit Einführung der Cartesischen Prinzipien des Gefühlsausdrucks wurde sie (durch Jacques-François Blondel, Nicolas Le Camus de Mézières und Étienne-Louis Boullée) zu einem konzeptionellen Mittel, das die Übereinstimmung eines Gebäudes mit Decorum und *convenance* (Schicklichkeit) sichern sollte – hauptsächlich durch Rückgriff auf die angemessenen Ordnungen und die Ornamentik.³⁶ So hatte ein militärisches Gebäude der dorischen Ordnung zu entsprechen, denn es sollte Männlichkeit und Entschlossenheit Ausdruck verleihen; die im Gegensatz dazu durch Eleganz und Leichtigkeit geprägte ionische Ordnung galt als eher angemessen für ein ländliches Lusthaus. Diese Lesart der Idee ging eine enge Verbindung mit der physiognomischen Methode ein, die nach der Publikation von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (1775–1778) in ganz Europa Popularität erlangt hatte (Abb. 6).³⁷ Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755–1849), dem *secrétaire perpétuel* der *École des Beaux Arts*, zufolge bestand »Charakter« in der »Kunst, jedem Gebäude solch eine prägende Beschaffenheit zu verleihen, die seiner Natur oder seiner Nutzung so angemessen ist, dass man aus seinen ins Auge springenden Eigenschaften herauszulesen vermag, was es ist und was es nicht sein kann.«³⁸ In der »architecture parlante« des Claude-Nicolas Ledoux

³⁶ Eine prägnante Darstellung des Charakterbegriffs in der Architekturtheorie bietet Harry Francis Mallgrave: *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2005, S. 36–43.

³⁷ Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur (Weidmann/Steiner) 1775–1778; Abb. 6: Tafel aus Bd. 4, 1778, vor S. 353. Im revolutionären Europa, in dem gesellschaftliche Unbeständigkeit Quelle erheblicher Ängste wurde, versprach die Physiognomie die Lücke zwischen Wesen und Erscheinung zu schließen, indem sie mehrdeutige, oberflächliche Hinweise auf einen eindeutigen, angeborenen Charakter bezog. Judith Wechsler zum Beispiel zeigt, dass das Aufkommen der Karikatur in Paris mit dem massiven Zustrom von Menschen verschiedener Herkunft zusammenhing: *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in Nineteenth-Century Paris*, Chicago/London (University of Chicago Press) 1982.

³⁸ Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy schrieb sein *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris (le Clere) 1832, in zwei Bänden von 1788 bis 1825. Vgl. auch Vittoria

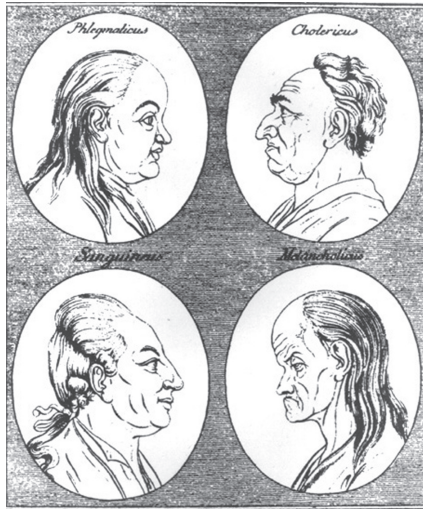


Abb. 6

(1736–1806) wurde die Charakteridee bis zum Äußersten getrieben: Das Haus des Flussinspektoren sah nun aus wie eine Röhre (Abb. 7).³⁹

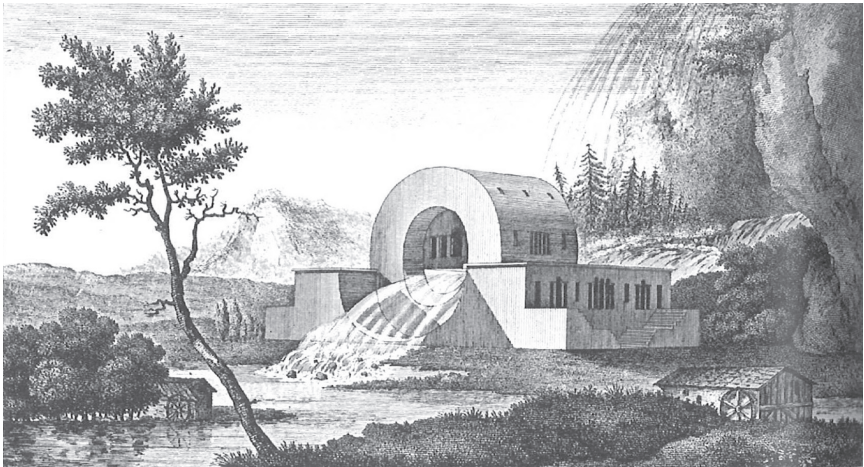


Abb. 7

Di Palma: »Architecture, Environment, and Emotion: Quatremère de Quincy and the Concept of Character«, in: *AA Files*, 47 (September 2002), S. 45–56.

³⁹ Claude-Nicolas Ledoux: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris (Perronneau) 1804. Vgl. auch Anthony Vidler: *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton, NJ (Princeton Architectural Press) 1987; ders.: »The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750–1830«, in: *Oppositions*, 8 (Spring 1977), S. 95–115; ders.: *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, MA u. a. (MIT Press) 1990.

Ein solches Interesse an Tiefenstrukturen fehlte dem Atelier Elvira völlig. Endells Theorie der Gefühlswirkung hatte mit Charakter, Decorum und *convenance* im akademischen Sinne nichts im Sinn. Das Überornament der Gebäudefassade war der Programmatik des Gebäudes wie auch der Gestaltung der Innenräume gegenüber gleichgültig. Darüber hinaus fiel auf, dass das Gebäude keinen moralischen Gesamteindruck hinterließ.⁴⁰ Stattdessen sollte es fragmentarisch mittels seiner Oberflächen auf den Beobachter wirken, am offenkundigsten durch das große Fassadenornament, aber auch durch die vielen Reliefformate an Wänden, Türen und Fenstern des Hauses. Wenn man hier überhaupt von einer Prägung reden kann, dann im Sinne der der Gebäudeoberflächen auf die Psyche des Beobachters. Der Beobachter sollte durch die Wirkungen der Reliefformate so geprägt werden, wie die sprichwörtliche Wachstafel ihre Eindrücke erfährt. Im eigentlichen Sinne hatte Endells Gefühlsarchitektur weniger mit der Physiognomie gemeinsam als mit deren Verwandtem aus dem 19. Jahrhundert, der Pathognomie, die Gefühlsausdrücke als Kontraktion und Expansion von Gesichtsmuskeln unter dem Einfluss von Leidenschaften untersuchte.

Im Unterschied zur stets an Tiefe und Charakter interessierten Physiognomie beschäftigte sich die Pathognomie ausschließlich mit den Oberflächen des Körpers. Der berühmteste Pathognomist des 19. Jahrhunderts, Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne (1806–1875), entwickelte eine Technik, die Gesichtsmuskeln seiner Versuchspersonen systematisch elektrischem Strom auszusetzen, während er fotografisch ihre Reaktionen dokumentierte (Abb. 8). In seiner Abhandlung *Mécanisme de la physiognomie humaine* aus dem Jahre 1862 bezeichnet er Pathognomie als »Gymnastik der Seele«.⁴¹ Lavaters Physiognomie hatte ihre Aufmerksamkeit in der Annahme auf die Körperoberflächen gerichtet, dass es unter ihnen eine Tiefenstruktur gebe. Jedem, der diese Zeichen zu lesen verstand, war die Botschaft völlig klar: Die spitze Nase war so gut ein Zeichen, das das cholerische Temperament verriet, wie die hängenden Lippen das phlegmatische entlarvten. Im Unterschied dazu hatte Duchennes Pathognomie kein Tiefeninteresse. Während Lavaters Subjekte Kaufleute, Landmänner, Aristokraten waren, gab Duchenne

⁴⁰ Zu Endells Zurückweisung von *convenance* vgl. ders.: »Architektur-Theorien«, in: *Neudeutsche Bauzeitung*, 10 (1914), S. 53. Zu seiner Ablehnung von Tektonik und Funktionalismus: ders.: »Möglichkeit und Ziele einer neuen Architektur« (Anm. 26), S. 31, 36.

⁴¹ Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne: *Mécanisme de la physiognomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, Paris (Renouard) 1862; engl. Übersetzung: *The Mechanism of Human Facial Expression*, hg. u. übers. v. R. Andrew Cuthbertson, Cambridge (Cambridge University Press) 1990, S. 29.

leeren Gefäßen den Vorzug, die er »erregbare Kadaver« nannte. Diese waren in einem Maße taub und willenlos, dass sie sich wie Schaufensterpuppen aufstellen ließen.⁴² Befreit von der Last eines singulären und wesenhaften Charakters, dessen Entschlüsselung Gegenstand der Physiognomie gewesen war, konnte das inszenierte Subjekt der Pathognomie – überall Oberfläche, keine Tiefe – eine Vielzahl an Charakteren darstellen.

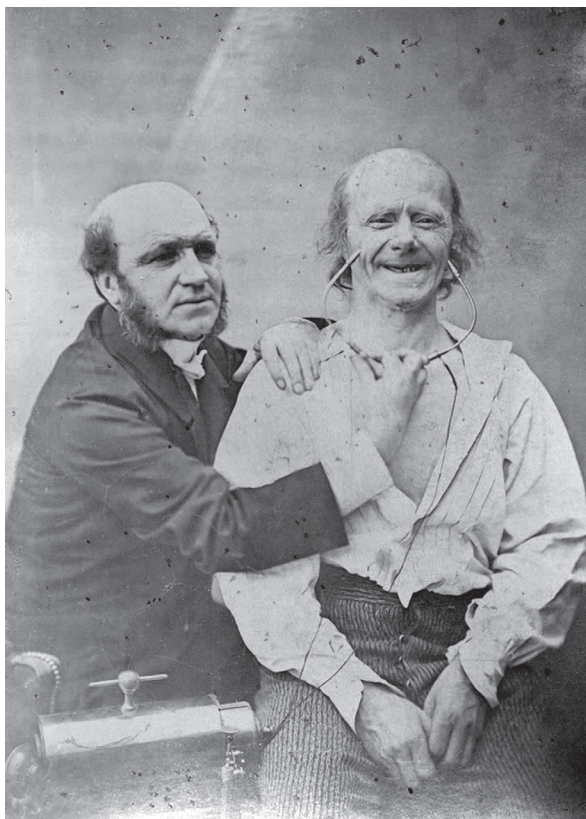


Abb. 8

Ein solches In-Szene-Setzen wurde auf forcierte Weise im Kabarett- und Tanztheater praktiziert, das Endell für Ernst von Wolzogen (1855–1934) in Jahre 1901 in Berlin gestaltet hatte.⁴³ Auf kleiner Fläche im Hinterhof eines städtischen Häuserblocks gelegen, wurde das Gebäude

⁴² Duchenne de Boulogne: *The Mechanism of Human Facial Expression* (Anm. 41), S. 42.

⁴³ August Endell: »Das Wolzogen-Theater in Berlin«, in: *Berliner Architekturwelt*, 4 (1902) 11, S. 376–395. Zur Geschichte von Wolzogens Kabarett vgl. Peter Jelavich: *Berlin Cabaret*, Cambridge 1993, S. 36–61. Vgl. auch oben Anm. 32 zu Wolzogens Buch über das »dritte Geschlecht«.

um das Zentrum eines Auditoriums herum gestaltet. Das Atelier Elvira beeindruckte seine Besucher durch Reliefformate, das Wolzogen-Theater hingegen nutze hierzu pointillistisch gemalte Flächenmuster (Abb. 9, 10): Endell erklärte, er habe sich diese Technik von belgischen

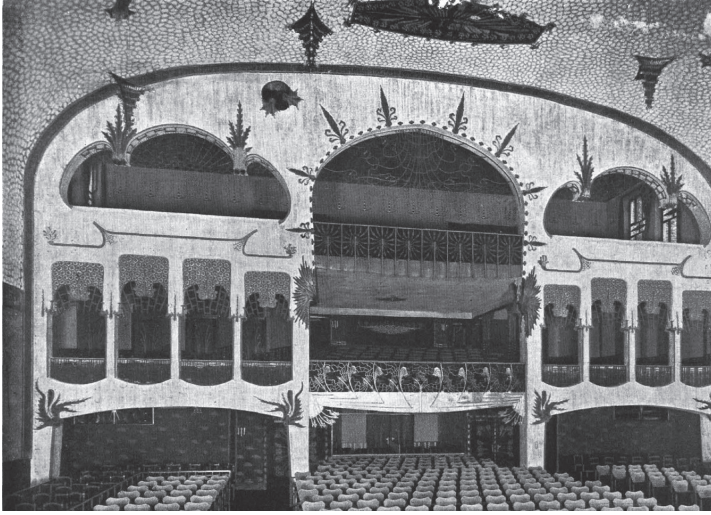


Abb. 9

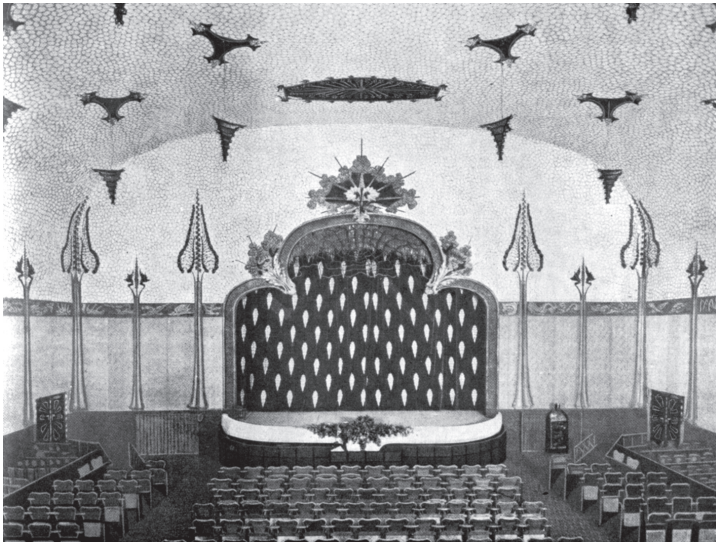


Abb. 10

pointillistischen Malern abgeschaut.⁴⁴ Auf einem braunen und grauen Hintergrund wurden Farbflecken aufgetragen, die kreisförmige Konstellationen bilden, von denen jede ein hellrotes Zentrum besaß und violett, hell- und dunkelgrün umringt war. Um den Eindruck eines den Zuschauer total umgreifenden Raumes zu steigern, entwarf Endell die Wände und die Decke des Auditoriums als Kontinuum und versah die Oberfläche mit Mustern pflanzenartiger Formen.⁴⁵ Der Raum suchte einen kraftvollen atmosphärischen Eindruck zu erzielen, eine Stimmung*: Endell hatte jedes Detail des Gebäudes mit peinlicher Genauigkeit konzipiert – von den Türornamenten zu den Teppichmustern, von der Möblierung und dem Lampeninventar bis hin zu den Wandfriesen (Abb. 11, 12).



Abb. 11



Abb. 12

In dieser Architektur waren Oberflächen dazu bestimmt, die Nerven zu elektrisieren. In seiner Einschätzung des Wolzogen-Theaters nannte ein Kritiker die Gestaltung des Gebäudes »stehend und stachelig«, während Scheffler die Reaktion des Beobachters auf Endells Formen als »Gehirnakrobatik« bezeichnete, welche die Nerven »zucken und

⁴⁴ Endell: »Das Wolzogen-Theater in Berlin« (Anm. 43), S. 392.

⁴⁵ Ebd.

jucken« lasse.⁴⁶ Die »Steigerung des Nervenlebens«, die der Soziologe Georg Simmel in den modernen Metropolen erkannte, fand sich nun in den Innenräumen des Wolzogen-Theaters.⁴⁷ Was Endell vorschwebte, war eine Architektur der Erregung. Seiner Verbindung zu Lipps wegen wird Endells Werk im Zusammenhang mit Theorien der Einfühlung* gesehen, die im weiteren Sinne als geistige Befähigung zu verstehen ist, die eigene körperliche Gestalt auf ein Objekt zu projizieren und in dieses zu inkorporieren. Endell aber hatte einen Prozess ästhetischer Wahrnehmung im Sinn, der in genau entgegengesetzter Richtung verläuft:

»Das ist die Macht der Form über das Gemüt, ein direkter unmittelbarer Einfluß ohne alle Zwischenglieder, durchaus nicht etwa die Folge eines Anthropomorphismus, einer Vermenschlichung«. »Nicht vom Wesen zum Schein geht der Weg, nein, umgekehrt, das Aussehn gibt uns den ersten Aufschluß über das Wesen«. »Die Form weckt unmittelbar das Gefühl, wir wissen von keinem dazwischenliegendem, psychischen Ereignis.«⁴⁸

Endells Architektur der Pathognomie gründete in der Vorstellung, dass die Formen die Physiologie des Beobachters auf so unmittelbare Weise stimulieren wie Duchennes elektrische Stromstöße die Gesichtsmuskeln. Energisch und unvermittelt drängen sich diese Formen ihrem Empfänger auf, hinterlassen ihr Kennzeichen in Gestalt von Mustern an Wänden, Böden und Decken. Statt an der geistigen Projektion eines Subjekts auf ein Objekt schien Endell an Kraftlinien interessiert zu sein, die von einem Objekt ausgehen, und daran, wie dieses Kraftfeld die Muskeln der Ausdrucksbewegung aktiviert. Otzen hatte zu Recht betont, dass sich Endells Architektur einem unüblichen Modell des Selbst verschrieben hatte. Das war nicht mehr das einheitliche, stabile und unteilbare Selbst, das dem akademischen Konzept des Charakters zugehörte, sondern eines, das man sich äußeren Reize gegenüber so anfällig vorstellen musste wie Duchennes puppenartige Subjekte. Mit der Pathognomie verband sich somit eine entscheidende Frage: Wenn Gefühle nicht aus inneren geistigen Zuständen heraus entstehen, wie Duchenne in seinen

⁴⁶ Fritz Stahl: »Ernst von Wolzogens Buntes Theater«, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 29. November 1901; Scheffler: »August Endell«, in: *Der Lotse*, 8. März 1902 (Anm. 13), S. 705.

⁴⁷ Vgl. Georg Simmel: »Großstädte und das Geistesleben«, in: *Die Großstadt: Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung, Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden*, 9 (1902/1903), S. 185–206; jetzt in: Georg Simmel: Gesamtausgabe Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–08, Bd. I, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1995, S. 116–131.“

⁴⁸ Endell: »Formenschönheit und dekorative Kunst« (Anm. 1), Teil 1, S. 149, 151 (im Wiederabdruck).

Experimenten zeigen konnte, wäre es dann möglich, diese durch äußere Reizung auszulösen?⁴⁹

Mit der Pathognomie hat sich, anders gesagt, implizit die Betonung vom internen Charakter auf die externe Umgebung als dem Akteur des Ausdrucks verschoben. Die Physiognomie beruhte auf der Annahme, dass ein innerer Charakter dem Gesicht seine Zeichen einschreibt, die Pathognomie hingegen lief darauf hinaus, den Gefühlsausdruck als Eindruck nicht von innen, sondern von außen zu verstehen. Im Physiognomie-Diskurs des 18. Jahrhunderts galt Gefühl als *Affekt* innerer, geistiger Zustände. Zum Ende des 19. Jahrhunderts sprach sich die Pathognomie dafür aus, im Gefühl einen *Effekt* äußerer Kräfte zu sehen. In Endells pathognomischem Gefühlsmodell zeichnete sich somit umrissartig ein anderes Bild des Selbst ab, eine solches, welches nicht den Interaktionen mit seiner Umgebung vorausliegend existierte – ein Selbst, dessen Bewusstsein nicht in der Sicherheit des Geistes situiert, sondern dissipativ und kontingent war.⁵⁰

Es konnte kein Zufall sein, dass das Konzept des Raumes mitsamt der Konstellation verwandter Begriffe wie Atmosphäre und Milieu in kunstgeschichtlichen und architekturtheoretischen Debatten just zu diesem geschichtlichen Zeitpunkt Bedeutung erlangte. Das obsessive Interesse des Jugendstils an Oberflächen ging einher mit einer Begeisterung für atmosphärische Effekte, die von diesen Oberflächen, wie man sich vorstellte, ausgingen. Nirgends sonst fand die Idee der Atmosphäre so umfänglichen Ausdruck wie in Endells 1908 veröffentlichtem Buch *Die Schönheit der grossen Stadt*. Hier beschrieb er ausführlich die »Schleier des Tages« und die »Schleier der Nacht« in ihrer Großartigkeit, welche die bekanntermaßen hässliche Metropole Berlin trug.⁵¹ In Endells Ber-

⁴⁹ Im amerikanischen Pragmatismus wurde diese Frage zur radikalen Konsequenz geführt. William James behauptete, Körperzustände seien nicht einfach »Ausdruck«, »Manifestation« oder die »natürliche Sprache« der Gefühle, sondern im Gegenteil für diese konstitutiv. Vgl. William James, »What is an Emotion?«, in: *Mind*, 9 (April 1884) 34, S. 188–205. Dieser Logik folgend, wird George Herbert Mead später behaupten, dass »wir keinen Beleg für eine vorgängige Existenz des Bewusstseins als etwas finden, das das Verhalten eines Organismus zustande bringt, der so gestaltet wäre, eine adaptive Antwort seitens eines anderen Organismus hervorzurufen, ohne selbst von einem solchen Verhalten abhängig zu sein. Wir sind eher zu dem Schluss genötigt, dass Bewusstsein aus einem solchen Verhalten heraus entsteht, dass Bewusstsein, statt eine Voraussetzung sozialen Handelns zu sein, soziales Handeln zur Voraussetzung hat.« George H. Mead: *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist* (1934), Chicago u. a. (University Press) 1967, S. 17.

⁵⁰ Auch hier ist der Gegenpart das post-kantianische Selbst, auf das oben in Anm. 34 verwiesen wurde.

⁵¹ Endell: *Die Schönheit der grossen Stadt*, Stuttgart (Strecker & Schröder) 1908. Zum Interesse der Zeitgenossen an der Idee der Stimmung* vgl. Julius Meier-Graefe: »Ein modernes

linbeschreibung wichen die physischen Strukturen der Großstadt ihren atmosphärischen Räumen.

Endells Architektur der Pathognomie signalisierte folglich den Beginn eines Wandels der ethischen Funktion von Architektur. In vorausliegenden Debatten um die Architektur wurden Begriffe wie Charakter, *convenance* und Decorum in der Absicht entwickelt, die Beziehung der Architektur zur Gesellschaft dadurch zu vermitteln, dass sie die Konformität der Gebäude mit den Prinzipien der gesellschaftlichen Ordnung durch diese Begriffe sichern. Im frühen 20. Jahrhundert begannen diese Begriffe zu verschwinden, während Konzepte von »Form« und »Raum« sich anschickten, die Architekturtheorie zu dominieren – Konzepte, welche das Erlebnis zum alleinigen normativen Maßstab der Architektur machen. Dies bedeutete, dass Fragen der Architektur sich nicht mehr durch Bezugnahme auf Prinzipien von Ordnung, Proportion, Charakter usw. beantworten ließen, sondern allein durch die physiologischen Vorschriften, die dem menschlichen Körper gemacht werden. Somit war eine unmittelbare Beziehung zwischen Architektur und Körper geschmiedet. Das Subjekt der Vorstellungswelt der modernen Architektur unterlag den Einflüssen von Formen derart, dass sich diese Formen der Physiologie des Subjekts in direkter Weise einprägten. Die Interaktion zwischen Architektur und ihrem Subjekt verstand man nun analog zur Funktionsweise des Reflexbogens: als unmittelbar, als physiologisch und als einen Prozess, der jenseits der für höhere kognitive Prozesse notwendigen Nervenzentren abläuft.

Das erkenntnistheoretische Projekt: Architektur als Körperwissen

Das Modell des Selbst, das Endells Kritiker in seiner Architektur erkannten, war um die Jahrhundertwende sowohl ansprechend als auch beunruhigend. Es war ansprechend, weil die Eigenheit dieses Selbst, Eindrücken und Beeinflussungen zu unterliegen, sozialreformerischen Ideen besser entsprach als konkurrierende Konzepte des Selbst. Viele miteinander verbundene Reformbewegungen – von der Kunsterziehung über die angewandte Kunst bis zu den Lebensreformbewegungen* – konzipierten das menschliche Sensorium als Forum des gesellschaftli-

Milieu«, in: *Die Kunst*, 4 (1901), S. 249–264; Alois Riegl: »Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst«, in: *Graphische Künste*, 22 (1899), S. 47–56.

chen Wandels im Deutschland des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts.⁵² Für die Liberalen wurde die Sozialreform zum ästhetischen Problem – buchstäblich zum Problem, den Ansturm der durch die Moderne geschaffenen Sinneseindrücke in den Griff zu bekommen. Das moderne Subjekt, das man eher in Frauen, Kindern und der ungebildeten Masse als im männlichen protestantischen Bildungsbürgertum* verkörpert sah, galt als den Einflüssen der Umgebung unterworfen, deren Kontrolle und Steuerung nunmehr zu der Aufgabe wurde, die Sozialreformer hauptsächlich beschäftigte.

Aber diese Dyade eines Eindrücken unterliegenden Subjekts und einer Umgebung, die es ihren Wirkungen aussetzte, war wiederum auch beunruhigend. Welchen Zugriff auf die Welt – im erkenntnistheoretischen Sinn – konnte dieses Subjekt noch für sich beanspruchen, wenn es doch nur ein passiver Empfänger von unterschiedslos auf seinen Körper einwirkenden Sinneseindrücken war? Das post-kantianische Modell des Selbst hatte ein willensstarkes, einheitliches und unteilbares Selbst vorausgesetzt, das die wahllos von außen kommenden Sinneseindrücke filterte und in eine strukturierte Erfahrung* überführte. Das zu Beginn des Jahrhunderts innerhalb der »Ästhetik von unten« entwickelte Modell hingegen schien das Selbst der unmittelbaren Gefahr auszusetzen, in seine einzelnen Sinneseindrücke zu zerfallen – als Preis dafür, die Fülle des Erlebnisses* erreichen zu wollen.⁵³ Als besonders gefährlich galt der Einfluss neuer Formen von Massenmedien wie dem Film, die, wie Reformer bemerkten, das Sensorium der städtischen Menschenmassen mit beispielloser Unmittelbarkeit attackierten.⁵⁴ Die Schwächung des Willens, die Erosion der Befähigung zur Aufmerksamkeit sowie der allgemeine Niedergang der kognitiven Kapazitäten der deutschen

⁵² Ein Überblick über die verschiedenen Reformbewegungen findet sich in: Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke (Hg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen: 1880–1933*, Wuppertal (Hammer) 1998.

⁵³ Die Unterscheidung zwischen Erlebnis und Erfahrung wurde u. a. von Wilhelm Dilthey, Walter Benjamin und Martin Buber ausgearbeitet. Zur Geschichte dieses Begriffspaares vgl. Martin Jay: *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley/Los Angeles (University of California Press) 2005.

⁵⁴ Eine Gruppe deutscher Intellektueller, die zur sogenannten Kinoreformbewegung gehörten, behauptete in den frühen 1920er Jahren, das Filmpublikum vor dem Einfluss bewegter Bilder durch Einführung einer Filmzensur schützen zu müssen. Beispiele für diese Argumentation bieten Albert Hellwig: *Die Filmzensur: Eine rechtsdogmatische und rechtspolitische Erörterung*, Berlin (Frankenstein) 1914; ders.: *Kind und Kino*, Langensalza (Beyer) 1914; Konrad Lange: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart (Enke) 1920. Vgl. auch Gabriele Kilchenstein: *Frühe Filmzensur in Deutschland: Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München*, München (Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig) 1997; Corinna Müller: »Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter«, in: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hg.): *Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900*, Köln u. a. (Böhlau) 2001, S. 62–91.

Nation waren, so wurde befürchtet, die unvermeidlichen Folgen der Moderne. Nichts weniger schien auf dem Spiel zu stehen als das gesamte Gesellschaftssystem: Tätigkeit, Wille und Verantwortlichkeit wurden suspekt, wenn die Grenzen des Selbst derart fließend waren.⁵⁵ Sollte dieses wandelbare moderne Subjekt ein praktikables Modell des Selbst sein, dann müsste seine Integrität im erkenntnistheoretischen Sinne erst konstruiert werden.

Wie ließen sich diese Erlebnisfragmente unmittelbarer Sinneseindrücke zu einem kohärenten Ganzen zusammenfügen? Während einige im Versuch, das Modell des Selbst des 19. Jahrhunderts zu bewahren, mit allem Nachdruck die Kakophonie der Moderne unterbinden wollten, spekulierte manch eher liberal Gesinnte über die Möglichkeit, eine alternative Art Erkenntnis zu entwickeln, die unabhängig wäre von jener Matrix von Denken und Sprache, welche die neuhumanistische Bildung charakterisiert hatte.⁵⁶ In einer Debatte zwischen Endell und dem Historiker Karl Lory, der 1904 eine Polemik gegen die Kunsterziehungsbewegung verfasste, trafen beide Einstellungen aufeinander.⁵⁷ Lory zufolge irrten die Fürsprecher der Kunsterziehung in der Annahme, die modernen Menschenmassen ließen sich mittels Ästhetik erziehen. Die »Aristokratie des Geistes« (womit er paradoxerweise das Bildungsbürgertum meinte) wüsste sich an einem Gemälde, einem Musikstück oder einem Gedicht im Zustand tiefer Versenkung und Kontemplation zu erfreuen.⁵⁸ Aber kein Maß an »Bildung«* könne, so Lory, die Massen zu der »Denkarbeit« bewegen, die für das Erlangen eines solchen Zustands erforderlich wäre. Obwohl Deutschlands öffentliche Museen nunmehr voller Kunstschätze seien, mache die Arbeiterschaft um die Kunstwerke

⁵⁵ Vgl. die Beschreibung von Körperschaften und das Phänomen der »Entindividualisierung« [depersonalization] in: Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München (Fink) 2000.

⁵⁶ Ein Beispiel der ersteren Einstellung ist die einflussreiche Verteidigung des Reliefs durch den Bildhauer Adolf Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg (Heitz) 1893.

⁵⁷ Karl Lory: »Künstlerische Bildung«, in: *Die Zukunft*, September 1904, S. 409–412. Für kritische Untersuchungen zur Kunsterziehungsbewegung vgl. u. a. Diethart Kerbs: »Kunsterziehungsbewegung und Kulturreform«, in: Maase/Kaschuba: *Schund und Schönheit* (Anm. 54), S. 378–397; ders.: »Kunsterziehungsbewegung«, in: Kerbs/Reulecke: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen* (Anm. 52), S. 369–378; Peter Ulrich Hein: *Transformation der Kunst: Ziele und Wirkungen der deutschen Kultur- und Kunsterziehungsbewegung*, Köln u. a. (Böhlau) 1991; Gerd Selle: *Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung: Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik*, Köln (DuMont) 1981; Hartwig Brandt: *Motive der Kunsterziehungs- und Kunstgewerbebewegung*, Würzburg (Königshausen u. Neumann) 1981; Peter Joerissen: *Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im wilhelminischen Deutschland. 1871–1918*, Köln u. a. (Böhlau) 1979; Hermann Lorenzen: *Die Kunsterziehungsbewegung*, Bad Heilbrunn (Klinkhardt) 1966.

⁵⁸ Lory: »Künstlerische Bildung« (Anm. 57), S. 409.

eine großen Bogen – unfähig, das überwältigende Durcheinander ihrer Eindrücke zu verarbeiten.⁵⁹ Lory nannte die Fürsprecher der Kunsterziehungsbewegung »Neuromantiker«: Wie die ersten Romantiker sich der Aufklärung in den Weg gestellt hatten, würden ihre Nachfahren um die Wende zum 20. Jahrhundert, wie er schrieb, einen »Nebel brauen, der die klaren Pfade der Wissenschaft überdeckt«.⁶⁰

Endell konterte mit der Zielrichtung, den propagierten Zusammenhang von Vernunft, Wissenschaft und Aufklärung zu demontieren.⁶¹ Er offenbarte hierbei seine sozialdemokratische Gesinnung und behauptete, die Arbeiterschaft sei dem ästhetischen Vergnügen gerade aus dem Grunde zugänglicher, weil diese Menschen ihren Lebensunterhalt mit den eigenen Körpern bestreiten.⁶² Die Freude eines Arbeiters an der Musik z. B. würde nicht dadurch aufgehoben, dass er den Namen des Komponisten kennt.⁶³ Ästhetische Erfahrung sei keine Sache des Wissens, sondern eine der Gewohnheit. Ebenso wie neuhumanistische Bildung Kenntnisse kultiviert, d. h. durch den Intellekt erreichtes Wissen*, so ließe sich eine Erziehung vorstellen, die das Können* schult, d. h. körperliche Fertigkeiten von der Art, über welche die Arbeiterschaft verfügt. Endell profitiert hier von der Doppeldeutigkeit des Begriffs Bildung* – einerseits Kennzeichen bürgerlicher Abgrenzung zu sein, andererseits ein Begriff, der die Perfektibilität eines jeden Einzelnen anzeigt. Endell spekulierte somit über körperliche Empfindungen als eine unkonventionelle, dem neuen Subjekt der Moderne angemessene Form von Wissen. Das Beharren der Kunsterziehungsbewegung auf dem Primat präreflexiver Erfahrung war somit kein Verrat an den Idealen der Aufklärung, sondern deren Wiederinkraftsetzung. Auf diese Weise präsentierte Endell Gefühle (im Unterschied zum Verstand) als Quelle dieser alternativen Wissensform, die als propädeutische, zur Grundlage aller Kenntnisse, d. h. als Vorwissenschaft* dienende, Wissenschaft zu begreifen sei.⁶⁴

⁵⁹ Ebd., S. 411.

⁶⁰ Ebd., S. 412.

⁶¹ Endell: »Kunsterziehung« (Anm. 12), S. 919–921, 940–942.

⁶² Analoge Gedanken finden sich in August Endell: »Kunst und Volk«, in: *Neue Gesellschaft*, 1 (April 1905), S. 8–9. *Neue Gesellschaft* war eine linke Zeitschrift, die von Heinrich und Lily Brau herausgegeben wurde. Beide gehörten zu einer Strömung innerhalb der Sozialdemokratie, die, vom radikalen Klassenkampf nicht überzeugt, vielen liberalen Reformern gleich danach strebte, gesellschaftlichen Wandel durch Kultur zu erreichen.

⁶³ Endell: »Kunsterziehung« (Anm. 12), S. 920.

⁶⁴ Ebd., S. 941.

Der speziell klassenkämpferische Unterton der Debatte mag der Situation um die Jahrhundertwende geschuldet sein, die Thematisierung der Möglichkeit eines körperlichen Wissens war mitnichten eine neue Idee. Besonderen Einfluss hatte die bereits weit früher im 19. Jahrhundert von dem renommierten Physiologen Hermann von Helmholtz (1821–1894) getroffene Unterscheidung zwischen Wissen* und Kennen*: Wissen ist die intellektuelle, von Begriffen, Logik und Sprache abhängige Erkenntnis, Kennen hingegen eine körperbezogene Vertrautheit mit den Erscheinungen, die durch Muskeltätigkeit erreicht wird, »wie beim Stelzgehen oder Schlittschuhlaufen, oder wie der Sänger mit der Stimme, der Violinspieler mit dem aufgesetzten Finger einen Ton zu treffen weiß, dessen Schwingungsdauer nicht um ein halbes Prozent variieren darf.«⁶⁵ Helmholtz betrachtete Wissen* und Kennen* als den »Naturwissenschaften« respektive den »Geisteswissenschaften« angemessen, womit er einen Keil zwischen die akademischen Disziplinen trieb.⁶⁶ Er prophezeite, dass Kennen* ein hohes Maß an Präzision und Verlässlichkeit durch Verfeinerung seiner Operationen vermöge dessen, was er »künstlerische Induction« nannte, erlangen könne. Diese sei in ihrer Genauigkeit den »logischen Inductionen« gleich, aber abhängig von rohen Sinnesdaten statt der Logik. Kennen* habe, so Helmholtz, diesen Präzisionsgrad bisher auf einem Gebiet erreicht – dem der Ästhetik.⁶⁷ Er deutete an, dass dem Beispiel der Ästhetik folgend Kennen* als disziplinübergreifendes erkenntnistheoretisches Prinzip der Geisteswissenschaften verstanden werden könne.

Obwohl diese Helmholtzsche Idee körperlichen Wissens schwer verständlich blieb, wurde sie doch zu Ende des Jahrhunderts von vielen Sozialreformern begierig aufgegriffen. Zeichen- und Werkunterricht an höheren Schulen, Bildungsprogramme an den neuerrichteten öffentlichen Museen und die formalistische Kunstgeschichte an den Universitäten gehörten zu den vielen Reformaktivitäten, die an jenen Wilhelminischen Institutionen eingerichtet wurden, die auf die Idee des Kennens* setzten.⁶⁸ Man berief sich auf die Unterscheidung von Wissen* und Kennen*, um eine Reihe anderer Begriffsoptionen zu untermauern – Verstand versus Gefühl, verbaler versus nonverbaler Ausdruck,

⁶⁵ Hermann von Helmholtz: »Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens«, in: ders.: *Vorträge und Reden*, Bd. 1, Braunschweig (Vieweg) 1896, S. 359.

⁶⁶ Hermann von Helmholtz: *Ueber das Verhältniss der Naturwissenschaften zur Gesammtheit der Wissenschaften*, Heidelberg (Mohr) 1862, S. 15–17.

⁶⁷ Helmholtz: »Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens« (Anm. 65), S. 361.

⁶⁸ Zu denen, die diese Reformbestrebungen verwirklichten, gehörten der Leipziger Lehrer Rudolf Schulze, der Museumsdirektor Alfred Lichtwark sowie die Kunsthistoriker Hermann Grimm und Heinrich Wölfflin.

Wort* versus Anschauung* usw. Aber in nahezu jedem Fall wurde die Opposition auf die vorgebliche Differenz zwischen vermittelter und unvermittelter Wahrnehmung gegründet. Fürsprecher des Kennens* hatten die Idee, dass präreflexive Erfahrung einen vom verschulten Lernen unterschiedenen Wissensmodus begründen könnte – Wissen etwa, das Schulkinder beim Museumsbesuch durch die Betrachtung eines Gemäldes erwerben, anstatt im Klassenzimmer Latein zu pauken.⁶⁹ Sollte die Moderne die moralische und intellektuelle Integrität der Massen durch den Angriff auf deren Sensorium bedrohen, dann müssten, so dachten die Reformen, in Reaktion Strategien erdacht werden, um diese planlosen Empfindungen in ein systematisches Wissen zu überführen. Das war es, was Scheffler zufolge, Endells Architektur zu erzielen behauptete.

[Endells] Ornamente sind Hieroglyphen und muten an wie Formeln für ganze Komplexe von gebundenen Architekturempfindungen. Die Ursächlichkeit der plastisch formenden Lebenskräfte mit ornamental spielendem Griffel zu umschreiben, das Müssen der formal motivierenden Energien arabeskenhaft aufzuzeichnen und den ewigen Bautrieb der Natur mit sensiblen Temperament nachschaltend zu begreifen: das war von je dieses Künstlers ganze Lust. Darin aber ist eine architektonisch gerichtete Tendenz schon erhalten [...]. Um aus Ornamenten Bauglieder zu entwickeln, dazu gehört freilich eine mühsame Erziehung des Willens; es müssen aus Empfindungen Erkenntnisse gemacht werden.⁷⁰

Scheffler begriff den erkenntnistheoretischen Anspruch, der Endells Formen zugrunde lag: der Gebrauch von Architektur als Mittel, um körperliche Empfindungen in Wissen – allerdings unkonventioneller Art – überzuleiten. Obwohl die Einzelheiten dieser Umsetzung noch der Klärung harren, fand Endell in der modernen Großstadt und ihrer Architektur einen der Schauplätze, auf dem der Angriff der Moderne auf die Sinne als ästhetische Belehrung des modernen Subjekts gedeutet werden konnte. Dies erforderte allerdings, die den Metropolitendiskurs um die Jahrhundertwende dominierende großstadtfeindliche Rhetorik aufzuheben.⁷¹ Die Tatsache, so Endell in *Die Schönheit der grossen Stadt*,

⁶⁹ Vgl. z. B. die Museumsbildungsprogramme von Alfred Lichtwark: *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*, Hamburg (Gebr. b. Lütcke & Wulff) 1897.

⁷⁰ Scheffler: »August Endell«, in: *Kunst und Künstler*, 5 (1907) (Anm. 13), S. 316 f.

⁷¹ Einige Jahre vor der Veröffentlichung von Endells Text hatte Walther Rathenau behauptet, Berlin mangle es nicht nur an natürlichen und menschengemachten Sehenswürdigkeiten, sondern auch am übergreifenden Image einer Metropole. Schinkels Spreeathen erklärte er für tot. Stattdessen entstehe, geleitet allein durch die Gier nach materiellem Gewinn, ein Chicago an der Spree. Bald darauf erklärte Karl Scheffler Berlin nicht nur zur hässlichsten Stadt Deutschlands sondern zur »Hauptstadt aller modernen Häßlichkeit«. Vgl. Walther Rathenau, »Die schönste Stadt der Welt«, in: ders.: *Impressionen*, Leipzig (Hirzel) 1902, S. 137–163; Karl Scheffler: *Berlin: Ein Stadtschicksal*, Berlin (Reiss) 1910, S. 200. Für eine Untersuchung des Antiurbanismus im Kaiserdeutschland vgl. Andrew

dass Berlin banal und berüchtigt dafür sei, »keine Form« zu haben, mache sie eigentlich zum besten Milieu für die städtischen Massen, sich am »Sehen als solche[m]« zu beteiligen.⁷² Lehrreich an der Metropole waren nicht ihre natürlichen Sehenswürdigkeiten, lehrreich war auch nicht ihre menschengemachte Architektur, sondern waren ihm die prosaisch leeren Räume, die Stimmungen* schufen – kraftvolle und theatralische, mit den Wetterverhältnissen wechselnde atmosphärische Effekte.⁷³

Endell nahm das Projekt der Überführung von Kennen* in systematisches Wissen ernst, wie sein enzyklopädischer Zugang zum Ornament zeigt: Die kleinsten Formabweichungen auf den Oberflächen des Ateliers Elvira (Abb. 13) und denen des Wolzogen-Theaters waren so genau bemessen wie die Einträge in Endells Listen. In Fortführung des Helmholtzschen Gedankens von der »künstlerischen Induction« behauptete Endell, ein aus Gefühlen geschlossenes Urteil könne so präzise sein wie ein solches aus Gedanken:

Nun wird gewöhnlich aus der Unbeschreiblichkeit der Gefühlserlebnisse der Schluß gezogen, daß das Gefühl etwas Vages, etwas Unklares sei; das ist aber gar nicht der Fall, die Gefühle sind durchaus bestimmt, klar und deutlich, sie lassen sich nur nicht in Worten, Zahlen und Maßen ausdrücken, das beweist aber nicht das mindeste für ihre Verschwommenheit. Im Gegenteil wird das gefühlsmäßige Empfinden sehr oft benutzt, um das zählende und messende Beurteilen zu ersetzen, etwa beim Halbieren einer Linie, beim Beurteilen der Parallelität zweier Graden und ähnlicher Dinge. Dieses sogenannte Augenmaß ermöglicht ein Beurteilen von Maßverhältnissen durch das Gefühl, und man weiß, wie außerordentlich genau dieses Augenmaß werden kann. [...] Und wer unter Malern und Musikern gelebt hat, weiß, wie gut sie sich durch Tonfall, Handbewegung und ähnliches verständigen können, trotzdem ihnen jede Möglichkeit einer exakten Beschreibung abgeht.⁷⁴

Lees: »Critics of Urban Society in Germany, 1854–1914«, in: *Journal of the History of Ideas*, 40 (1979) 1, S. 61–83.

⁷² Endell: *Die Schönheit der grossen Stadt* (Anm. 51), S. 23, 36.

⁷³ Endells Verbundenheit mit dem Impressionismus ist in exzellenter Weise dargestellt in: Lothar Müller: »The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin«, in: Charles W. Haxthausen/Heidrun Suhr (Hg.): *Berlin: Culture and Metropolis*, Minneapolis u. a. (University of Minnesota Press) 1990, S. 37–57. Vgl. auch Alexander Eisenschmidt: »Visual Discoveries of an Urban Wanderer: August Endell's Perception of a Beautiful Metropolis«, in: *Architectural Research Quarterly*, 11 (2007), S. 71–80.

⁷⁴ Endell: »Architektur-Theorien« (Anm. 40), S. 54. Zur Frage des »Augenmaßes« oder des »optischen Unterscheidungsvermögens« vgl. Theodor Lipps: »Die empirischen Täuschungen des Augenmasses«, in: ders.: *Zur Einfühlung*, Leipzig (Engelmann) 1913, S. 359–379.

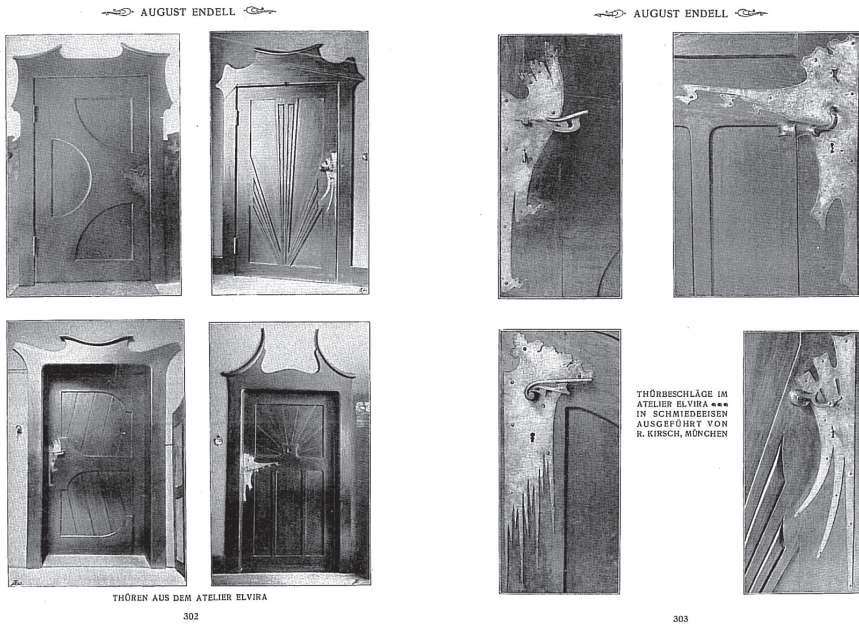


Abb. 13

Einerseits beseitigte Endell aus dem Reich der ästhetischen Erfahrung alles, was verstandesmäßigen Charakter hatte; womit die Beziehung zwischen Form und Affekt so unmittelbar wurde, wie bei Duchennes elektrischer Muskelreizung. Andererseits behauptete er, Gefühle ließen sich als Kennen* verwenden, als Ersatz*-Folgerung. Denkt man z. B. an die Idee architektonischer Proportionen, so blendete Endell Jahrhunderte der Architekturtheorie aus, wenn er seinen Studenten lehrte, Proportionen seien durch nichts als das unvermittelte Gefühl bestimmbar.⁷⁵ Sollte sich mittels Körperempfindungen so effizient messen und zählen lassen, wie durch den Verstand, dann müsste die Annahme der Aufklärung von der Dominanz der Vernunft über das Gefühl neu durchdacht werden. In diesem Falle würden Gefühle mit der Vernunft wetteifern und gleichfalls gültige Wahrheits- und Erkenntnisansprüche erheben. Die gewöhnlich mit der Arbeit des Geistes in Verbindung gebrachte Präzision ließe sich folglich auch durch expressive, wenngleich nonverbale Vermögen des Körpers erreichen – durch Geste, Tonfall, Affektion, Körperhaltung usw. Sicherlich lassen sich solche Ausdrucksbewegungen als Sprache verstehen, nur nimmt Endell hier an, der Körper sei zur logischen

⁷⁵ Vgl. die Aufzeichnungen des Studenten Hanns Jacob: »August Endells Schule für Formkunst. Formwirkungen« (o. J.), in: End-01-40, Baukunst Abteilung, Akademie der Künste Archive, Berlin.

Schlussfolgerung aus seinen Bewegungen heraus fähig, und zwar ohne Rückgriff auf die Verbalsprache.

Warum hat sich Endell in seiner Liste der Gefühle letztendlich allein auf Worte gestützt? Wenn doch die Körpermuskulatur so viel präziser die Komplexität des Fühlens registrieren kann, als die Abstraktionen des Geistes dies vermögen, warum wurde dann jede Gefühlsnuance in der Liste mit einem Wort fixiert? Theoretisch könnte das Erleben den gleichen erkenntnistheoretischen Anspruch erheben wie Gedanken und Sprache. Aber als Kennen* um die Jahrhundertwende den Anspruch auf einen legitimen Platz in den Institutionen der Wissensproduktion erhob, trat das durch Endells Liste offenbar gewordene Problem der Zirkularität noch deutlicher hervor.

Das disziplinäre Projekt: Design als propädeutisches Wissen

Auch die zahllosen Gelehrten-dispute, die sich zur Zeit der Jahrhundertwende um das Problem der Klassifikation von Gefühlen drehten, wurden von diesem Zirkularitätsproblem heimgesucht. Für Wilhelm Wundt (1832–1920) und die Anhänger seiner experimentellen Psychologie ließ sich jedes Gefühl mittels einer Kurzformel fassen, die aus drei Variablen besteht, von denen jede einen exakten Wert zwischen den Gegensätzen Lust – Unlust, Erregung – Hemmung und Spannung – Lösung hat.⁷⁶ Anderen, wie dem Theoretiker der Einfühlung Theodor Lipps, widersetzte sich das lebendige Gefühl entschieden jeder Rubrizierung: Was das eine Gefühl vom anderen unterschied war – jenseits der Vermittlung durch Denken oder Sprache – reine Erfahrung.⁷⁷ In diesen Debatten ging es um mehr als die Bestimmung der Funktionsweise des Gefühlsausdrucks. Der Unterschied der Positionen der beiden Psychologen – in einigen Kreisen als der zwischen einer »zergliedernden« und einer (die Phänomenologie vorwegnehmenden) »beschreibenden« Psychologie gefasst –

⁷⁶ Wilhelm Wundt: »Über das Verhältnis der Gefühle zu den Vorstellungen«, in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 3 (1879), S. 129–151; ders.: »Über den Ausdruck der Gemütsbewegungen«, in: *Deutsche Rundschau*, April 1877, S. 120–133; ders.: »Bemerkungen zur Theorie der Gefühle«, in: *Philosophische Studien*, 15 (1900), S. 449–482.

⁷⁷ Lipps' Position findet ihren klarsten Ausdruck in: Theodor Lipps: »Gefühlsqualitäten«, in: ders. (Hg.): *Psychologische Untersuchungen*, Bd. 2/1, Leipzig (Engelmann) 1912, S. 81–110. Endell wollte »von der jetzt modernen Richtung in der Psychologie ausgehen, [...] diejenige, die gegen Wundt Front macht und ihren Mittelpunkt in der Zeitschrift *Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* hat. Ich brauche Lipps gegenüber also nicht zu heucheln. Ich stehe teilweise auf einem anderen Standpunkt. Im übrige kann ich sehr viel von ihm lernen.« Endell an Breysig, 16. November 1894, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.79–82.

betrifft wesentlich eine Meinungsverschiedenheit über die Psychologie als Disziplin.⁷⁸ Sollte die Psychologie, von vielen als die dem geschichtlichen Zeitpunkt angemessene propädeutische Geisteswissenschaft betrachtet, kausaltheoretisch Tiefenstrukturen und Gesetzmäßigkeiten zu *erklären* suchen? Oder sollte sie sich dem Beschreiben und Verstehen* von Oberflächenformationen widmen? Die verschiedenen Gruppierungen waren hinsichtlich der legitimen Methoden, der Erklärungsweisen und sogar dahingehend uneins, was eigentlich als Gegenstand dieser immer noch proteischen Disziplin gelten sollte.⁷⁹

Als Ende des 19. Jahrhunderts die Universitäten in Deutschland ausgebaut wurden, war die Psychologie in der Tat der Präzedenzfall in der Debatte um die Festlegung von Disziplinergrenzen.⁸⁰ Viel ist geschrieben worden über die Spannung zwischen den Geisteswissenschaften – mit denen man die vermeintlichen Errungenschaften der klassischen Sprachen, von Geschichte und neuhumanistischer Bildung assoziierte – und den Naturwissenschaften – denen man oft das Verdienst des technologischen Fortschritts zuschrieb, der Deutschland auf die Weltbühne der Moderne gebracht hatte.⁸¹ Einige Historiker haben die philosophischen

⁷⁸ Diese Unterscheidung hatte im späten 19. Jahrhundert der österreichische Philosoph Franz Brentano (1838–1917) geprägt; sie fand Eingang in das Werk vieler Theoretiker, die zu dieser Zeit über die Psychologie nachdachten. Brentano diskutierte die »beschreibende Psychologie« (beziehungsweise »Phänomenologie«) als einen notwendigen Vorläufer ihres ursachorientierten Gegenspielers, der »genetischen Psychologie«. Vgl. Franz Brentano: *Deskriptive Psychologie*, hg. v. Roderick M. Chisholm/Wilhelm Baumgartner, Hamburg (Meiner) 1982. Der gleiche Gegensatz wurde von Wilhelm Dilthey in *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* erörtert, in: *Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften* vom 20. Dezember 1894 (1895), S. 1308–1407; vgl. auch: Hermann Ebbinghaus: »Über erklärende und beschreibende Psychologie«, in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, 9 (1896), S. 161–205; Edward Bradford Titchener: »Brentano and Wundt: Empirical and Experimental Psychology«, in: *American Journal of Psychology*, 32 (1921), S. 108–120.

⁷⁹ Zur Geschichte des psychologischen Wissens vgl. das in manchem überholte, aber immer noch nützliche Werk von Edwin G. Boring: *A History of Experimental Psychology*, New York (Appleton-Century) 1950. Eine kritische Darstellung jüngerer Datums bieten Kurt Danziger: *Constructing the Subject: Historical Origins of Psychological Research*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1990; ders.: *Naming the Mind: How Psychology Found Its Language*, London u. a. (Sage) 1997; Mitchell G. Ash: *Gestalt Psychology in German Culture, 1890–1967: Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1995; Martin Kusch: *Psychological Knowledge: A Social History and Philosophy*, London (Routledge) 1999; ders.: *Psychologism: A Case Study in the Sociology of Philosophical Knowledge*, London (Routledge) 1995.

⁸⁰ Vgl. Fritz K. Ringer: *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890 – 1933*, München (dtv) 1987; Charles E. McClelland: *State, Society and University in Germany, 1700–1914*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1980; Detlef K. Müller/Fritz Ringer/Brian Simon (Hg.): *The Rise of the Modern Educational System: Structural Change and Social Reproduction, 1870–1920*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1987.

⁸¹ Die Literatur zur Debatte um die Geisteswissenschaften ist umfangreich. Eine gute Zusammenfassung findet sich jedoch bei R. Lanier Anderson: »The Debate over the

Ursprünge dieser Spannung – die oft als Gegensatz von Erklären* und Verstehen* rekapituliert wurde – bei Kant und Goethe ausgemacht. Generelles Einverständnis herrscht jedoch darüber, dass der Disput Mitte des Jahrhunderts seine Eigendynamik erhielt, als Helmholtz Kennen* als einen vom Wissen* unterschiedenen Erkenntnismodus beschrieb.⁸² Die Bestimmung der Aufgabe der Psychologie – bei Vermeidung des Positivismus – wurde eine für diese Debatte um die Organisation der Fachdisziplinen zentrale Frage: Gehört die Psychologie zu den Naturwissenschaften oder zu den Geisteswissenschaften? Wundt betrachtete die Psychologie als Brücke zwischen beiden. Neukantianern zufolge waren Natur- und Geisteswissenschaften so voneinander verschieden, dass die Psychologie besser daran täte, sich den ersteren einzugliedern.⁸³

Eine spezifische Antwort auf dieses erkenntnistheoretische Dilemma der disziplinären Organisation um die Jahrhundertwende stellt Endells Liste dar. In dieser wird das lebendige Gefühl mit einer aus den Naturwissenschaften vertrauten mathematischen Präzision klassifiziert. Dennoch versprach Endell in seinen Schriften, diese rigorose Wissenschaft der Gefühlswirkungen werde das zukünftige Fundament der Geisteswissenschaften bilden. Seine Lösung war weder an Wundt noch am Neukantianismus orientiert, auch pflichtete er nicht der positivistischen Rezeptur bei, in den Naturwissenschaften das Muster aller Disziplinen zu sehen. Im Hinblick auf ihre Ambitionen stand die Liste dem disziplinären Unternehmen an nächsten, das der Philosoph Dilthey für die Geisteswissenschaften entwickelt hatte. Wenn die Naturwissenschaften auf Mathematik und Experiment gründen, müssten, so Dilthey, die Geisteswissenschaften auf das Fundament der lebendigen menschlichen Erfahrung gestellt werden.⁸⁴ Indem sie die Intentionalität berücksichtigt, d. h. die Fähigkeit des Geistes, sich auf Dinge zu richten, ist diese deskriptive und protophänomenologische Lesart von Psycho-

Geisteswissenschaften in German Philosophy«, in: Thomas Baldwin (Hg.): *The Cambridge History of Philosophy, 1870–1945*, Bd. 1, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2003, S. 221–234.

⁸² M. Norton Wise: »On the Relation of Physical Science to History in Late Nineteenth-Century Germany«, in: Loren Graham/Wolf Lepenies/Peter Weingart (Hg.): *Functions and Uses of Disciplinary Histories*, Bd. 7, Dordrecht u. a. (Reidel) 1983, S. 3–34.

⁸³ Anderson: »The Debate over the Geisteswissenschaften in German Philosophy« (Anm. 81), S. 223–225.

⁸⁴ Dilthey hat seine Vorstellungen über die Geisteswissenschaften* umrissen in der *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (1893), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Stuttgart (Teubner) 1959; sowie in den *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (Anm. 78). Eine verlässliche Erläuterung von Diltheys schwierigen Ideen findet sich bei Rudolf A. Makkreel: *Dilthey: Philosopher of Human Studies*, Princeton (Princeton University Press) 1975, S. 35–73.

logie genötigt, die Welt als werthalt aus sich heraus zu begreifen (statt als abstrakt und gefühlsleer) und die abstrakte Methodologie der Naturwissenschaften durch ihr analytisches Pendant zu ersetzen. Obwohl Diltheys Ideen – insbesondere die in den späteren Schriften entwickelte hermeneutische Methode – in die philosophische Phänomenologie des 20. Jahrhunderts Eingang fanden, hatte seine Antwort auf die Frage der fachdisziplinären Organisation letztlich das Nachsehen gegenüber der neukantianischen Forderung nach methodologischer Autonomie.⁸⁵

Es ist nun kein Zufall, dass in dieser Zeit fachdisziplinärer Gewissensforschung die auf psychophysischer Grundlage errichtete moderne Gestaltungserziehung als ein neues Arbeitsfeld in Erscheinung trat. Mit Ausnahme weniger Disziplinen, wie der Formalistischen Kunstgeschichte, war es dem Kennen* nicht vergönnt, in der akademischen Fächerstruktur eine so bedeutende Stellung zu erwerben, wie seine Theoretiker erhofften. Es entwickelte sich unterdessen andernorts, so in höheren Schulen und den neu geschaffenen und erweiterten öffentlichen Museen, welche sich gemeinsam der liberalen Idee verpflichtet sahen, das moderne Subjekt zu bilden. Kennen* war insbesondere in einer neuen Art Bildungseinrichtung erfolgreich, die am Ende des Jahrhunderts überall in Deutschland in Erscheinung trat: in den unabhängigen Kunstschulen, die von Künstlern wie van de Velde, Peter Behrens (1868–1940) und Wassily Kandinsky (1866–1944) geleitet wurden.⁸⁶ Diese Schulen distanzieren sich von traditionellen Formen der Kunst- und Architektureraziehung – die an Kunstakademien, Schulen für angewandte Kunst und Technischen Hochschulen angeboten wurden – und entwickelten sich zu Forschungsstätten für das andernorts nicht zu verwirklichende Projekt der Überführung von Kennen* in systematische Erkenntnis. Ein ungewöhnlich hoher Anteil an weiblichen Studenten (Frauen war bis

⁸⁵ Zur Geschichte der Phänomenologie vgl. Herbert Spiegelberg: *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*, Den Haag 1971; ders.: *The Context of the Phenomenological Movement*, Den Haag (Nijhoff) 1982. Zum Neukantianismus vgl. Klaus Christian Köhnke: *Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus. Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986; Thomas E. Willey: *Back to Kant: The Revival of Kantianism in German Social and Historical Thought, 1860–1914*, Detroit (Wayne State University Press) 1978.

⁸⁶ Zu diesen gehörte Neu-Dachau, gegründet im Jahre 1888 von Adolf Hölzel, Ludwig Dill, Fritz von Uhde und Arthur Langhammer, die von Anton Azbè gegründete Azbè-Schule, Wassily Kandinskys Phalanx-Schule (1901), Henry van de Veldes Kunstgewerbliches Seminar (1902), und die Lothar-von-Kunowski-Schule (1902). Einen zeitgenössischen Überblick über diese Schulen bietet Peter Behrens/Lothar von Kunowski/Hermann Obrist/Paul Schultze-Naumburg/August Endell: »Kunstschulen«, in: *Kunst und Künstler*, 5 (1906/1907), S. 206–210. Vgl. auch Hans M. Wingler (Hg.): *Kunstschulreform 1900–1933*, Berlin (Mann) 1977; John V. Maciuika: *Before the Bauhaus: Architecture, Politics, and the German State, 1890–1920*, New York (Norton) 2005.

zur Weimarer Zeit der unbeschränkte Zugang zur akademischen Welt verwehrt) charakterisierte diese neuen Kunstschulen, was ihre Vorstellung als experimentell orientierte Unternehmungen – zur Erlangung alternativen Wissens für alternative Subjekte – plausibel machte.⁸⁷ Nahezu immer von zentraler Bedeutung für die Lehrpläne dieser Schulen war eine spontane Art des Zeichnens, von der man annahm, sie sei weniger durch die Intellektualität geistiger Vorgänge als durch unmittelbare Körperbewegungen geprägt. So begann Adolf Hölzel jeden Unterrichtstag mit der Aufforderung, seine Studenten sollten geistesabwesend 1000 Bleistiftstriche ziehen, Lothar von Kunowski erdachte Zeichenübungen, um den Rhythmus der Handbewegungen zu trainieren, Johannes Itten wiederum führte zu Beginn jeder Unterrichtsstunde Atemübungen durch und experimentierte mit beidhändigem Zeichnen (Abb. 14), um die Beeinflussung des schöpferischen Prozesses durch den Geist zu überwinden.⁸⁸



Abb. 14

⁸⁷ Welche Rolle Gender an diesen Schulen spielte, wird ersichtlich in meiner Abhandlung »Jugendstil Visions: Occultism, Gender, and Modern Design Pedagogy«, in: *Journal of Design History*, 22 (2009) 3, S. 203–226.

⁸⁸ Adolf Hölzel: »Die Schule des Künstlers«, in: *Der Pelikan*, 11 (1921), S. 8; Lothar und Gertrud von Kunowski: *Unsere Kunstschule*, Liegnitz (Kunowski) 1910; Johannes Itten: *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg (Maier) 1963. Johannes Itten hatte in Stuttgart bei Adolf Hölzel studiert, ehe er seine eigene Schule und den Vorkurs am Bauhaus leitete.

Im Jahre 1904 gründete Endell seine eigene *Schule für Formkunst* und folgte damit dem Beispiel der weit bekannteren, 1902 in München von Obrist und Debschitz gegründeten Debschitz-Schule. Ein Prospekt aus dem Jahre 1906 verkündet, die Schule liefere eine »systematische Anleitung zu selbständigem Entwerfen für Kunstgewerbe und Architektur«. ⁸⁹ Obwohl Kunsterziehung scheinbar ein Widerspruch in sich sei, ließe sich Schülern dennoch, so Endell, ein Gefühl für Form und Farbe ohne Rückgriff auf die Praktiken akademischer Erziehung lehren. Das erste Ausbildungsjahr bestand in einer »allgemeinen Formenlehre«, die sich aus drei aufeinander folgenden Kursen zusammensetzte: Naturstudium, Übungen zu zweidimensionalen und abschließend zu Raumformen. Im zweiten und dritten Jahr beschäftigten sich die Studenten mit angewandter statt mit reiner Form, wobei es bei der Dreiteilung der Kurse wie im ersten Jahr blieb. Als Endell im Jahre 1918 Direktor der *Akademie für Kunst und Kunstgewerbe* in Breslau wurde, änderte er den bestehenden Lehrplan zu einer gleichfalls dreigliedrigen Struktur – in diesem Fall bestehend aus Vorklasse, Grundunterricht und Fachunterricht. ⁹⁰ Die Formschule blieb ihrem Namen treu: In der dreijährigen Ausbildung ging es nicht darum, anspruchsvolle Darstellungstechniken auszubilden, sondern, so erklärte Endell, darum, die Befähigung der Schüler zu entwickeln, Formen zu verstehen und zu gestalten.

Nirgendwo sonst kam Endells Bestreben nach Errichtung eines soliden, auf Gefühlswirkungen aufbauenden Propädeutikums seiner Verwirklichung so nahe wie in den Grundkursen zur Formlehre, die an den neuen Kunstschulen eingeführt wurden und deren berühmtester der des Bauhauses war. Unter verschiedenen Bezeichnungen (z. B. Elementarunterricht, Vorklasse, Vorkurs und Vorlehre) sollten im Grundkurs zur Formlehre körperliche Empfindungen in systematisches Wissen überführt werden, wie Helmholtz dies vorhergesagt hatte. ⁹¹ Der Unterschied zwischen moderner Form- und Gestaltungserziehung und ihren akademischen Vorgängern war erkenntnistheoretischer Art: Die erstere gründete im Erlebnis, die letztere auf dem Prinzip kumu-

⁸⁹ »Schule für Formkunst«, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.244–245, 257–258.

⁹⁰ Vgl. Hölscher: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau* (Anm. 22), S. 195–255.

⁹¹ Die Literatur zum Vorkurs ist umfangreich. Zur Geschichte der Elementarkurse zur Formlehre vor dem Bauhaus vgl. insbesondere Nina G. Parris: *Adolf Hoelzel's Structural and Color Theory and Its Relationship to the Development of the Basic Course at the Bauhaus*, Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1979; dies.: »Van de Velde, Obrist, Hoelzel: The Development of the Basic Course«, in: Gerald Chapple/Hans H. Schulte (Hg.): *The Turn of the Century: German Literature and Art, 1890–1915*, Bonn (Bouvier) 1981, S. 327–346; Wingler: *Kunstschulreform* (Anm. 86).

lativen Wissenserwerbs. Bei der Künstler- oder Architekturausbildung an den neuen Schulen ging es nicht mehr darum, vergangene Kunst oder Techniken zu erlernen, die für ein spezielles Medium spezifisch waren. Die neuen Schulen lehnten dieses Wissen als veraltet ab, beförderten stattdessen die Idee einer Kreativität, die das Verständnis und die Beherrschung der Körperreaktionen auf Formen erforderte.⁹² Die Gestaltungserziehung des frühen 20. Jahrhunderts war analog zur Psychologie des späten 19. Jahrhunderts transdisziplinär. Konventionelle Grenzen zwischen angewandten und schönen Künsten wie auch jene zwischen Medien, Materialien und Techniken wurden abgelehnt. Eine universelle Formsprache war auszubilden, von der man behauptete, sie werde die Kreativität des modernen Subjekts freisetzen. Somit bestärkte der Grundkurs zu Formlehre eine Experimentierfreudigkeit, die mit den Vorstellungen von Sachkompetenz und Spezialisierung im Widerspruch stand. Daher die Forderungen nach Verschmelzung der verschiedenen Künste, die am Bauhaus, das viele seiner Erziehungsmethoden den unabhängigen Kunstschulen der Jahrhundertwende verdankte, erhoben wurden.⁹³ Man könnte folgenden Vergleich anstellen: Wie die neuhumanistische Bildung* des 19. Jahrhunderts die Idealform der Erziehung des post-kantianischen Subjekts war, so stellte die Form- und Gestaltungserziehung die dem beeinflussbaren Subjekt des 20. Jahrhunderts angemessene Schulung dar.

Wenn der Grundkurs zur Formenlehre den transdisziplinären ersten Schritt der Gestaltungserziehung bildete, so wurde die Architektur oftmals als deren höchste Erfüllung gedacht. In Berlin behielt Endell die besten Ateliers der Bauklasse vor, während er in Breslau dem Ministerium das Recht abringen wollte, Studenten den Besuch der Bauklasse mit einer staatlich anerkannten Prüfung abschließen zu lassen.⁹⁴ Die Vorstellung, dass Architektur unter den Künsten einen Sonderstatus genießt, war bereits früher geäußert worden, erhielt aber um die Jahrhundertwende neuen Nachdruck. Der neuerlangte Stellenwert von Architektur stand sowohl im Zusammenhang mit den früheren Ideen

⁹² Vgl. z. B. diesbezügliche Äußerungen von Wilhelm von Debschitz: »Eine Methode des Kunstunterrichts«, in: *Dekorative Kunst*, 7 (März 1904), S. 209–227; ders.: »Lehren und Lernen in der bildenden Kunst«, in: *Süddeutsche Monatshefte*, März 1907, S. 266–279; Hermann Obrist: »Ein künstlerischer Kunstunterricht«, in: *Der Lotse: Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur*, 1, Nr. 23 (23. Februar 1901), S. 679–688; Lothar von Kunowski: *Rhythmus und Bilderbogen: Grundsätze meiner Zeichenschule, Durch Kunst zum Leben-Serie*, Leipzig (Diederichs) 1903.

⁹³ Diese Genealogie ist eindringlich herausgearbeitet bei Wingler: *Kunstschulreform* (Anm. 86).

⁹⁴ »Schule für Formkunst«, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.257–258; Hölscher: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau* (Anm. 22), S. 209.

vom Gesamtkunstwerk* wie auch mit der zentralen Bedeutung, welche der Außenwelt für die Konstitution des modernen Subjekts zugemessen wurde.⁹⁵ Architektur wurde zum Versuchsfeld nicht allein für die Ausbildung dieses Subjekts sondern auch, so Endell, für die Entwicklung einer allumfassenden Erlebniswissenschaft. Dem Formalismus war Raum das Thema der entscheidenden, abschließenden Phase der Designausbildung sowohl an den Schulen um die Jahrhundertwende, am Bauhaus wie auch an jenen Schulen, welche später der Bauhauspädagogik folgen sollten. Obwohl das *Bauhaus-Manifest* mit der Erklärung anhob, das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit sei Bauen und Baukunst, besaß das Bauhaus doch bis ins Jahr 1927 keine offizielle Bauklasse. Die Mitte des Kreisschemas, das bildlich den Studienplan der Schule vorstellte, war anders gesagt ursprünglich leer (Abb. 15). Architektur erschien in diesem Abschnitt der modernen Gestaltungserziehung nicht als ein Fach unter anderen, sondern als eine Metadisziplin – war kein Feld zur Ausbildung von Kompetenz im eigentlichen Sinne, sondern ein zu erstrebendes Ideal.

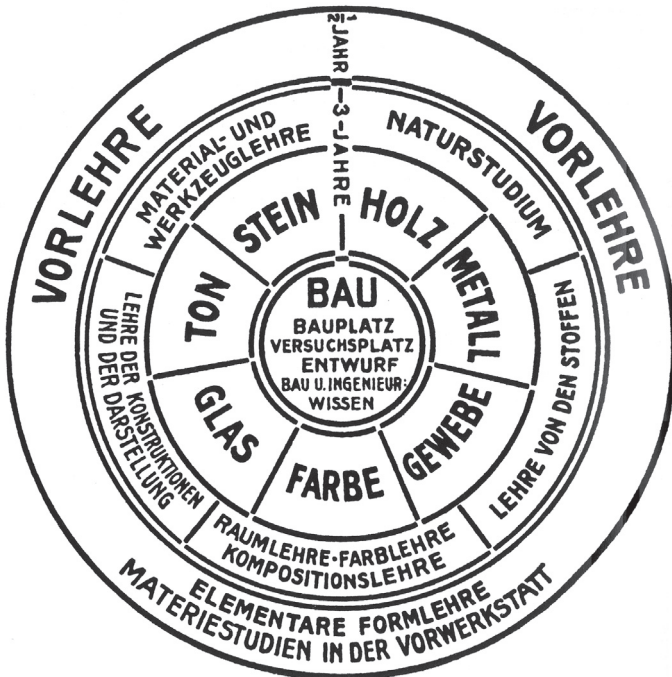


Abb. 15

⁹⁵ Vgl. Juliet Koss: *Modernism after Wagner*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 2010.

Kennen* blieb, auch nach seiner erfolgreichen Eingliederung in die neuen Institutionen, eine wenig verlässliche Form des Wissens. Besonders deutlich trat diese inhärente Unsicherheit in der Architekturtheorie, dem erkenntnistheoretischen Funktionsbereich von Architektur, zutage.⁹⁶ Indem sie dem Erlebnis den Vorzug vor dem theoretischen Wissen gab, brachte die neue Gestaltungspädagogik die Architekturtheorie in eine prekäre Lage. Das Problem der Zirkularität, welches von den am Ende des 19. Jahrhunderts geführten Diskussionen um das Gefühl her bekannt war, verfolgte nunmehr auch die Architekturtheorie: Wie wäre so etwas Vages wie das Erlebnis theoretisch zu konzipieren? Ließen sich die wahllos den menschlichen Körper affizierenden Empfindungen ohne Begriffskonstrukte als systematisches Wissen interpretieren? Wenn der Architekturdiskurs, wozu Endell aufrief, von all den Begriffen gereinigt werden sollte, die ihn seit Alberti geprägt hatten – Begriffe wie Charakter und *convenance* sowie Konzepte von Ordnungen und Proportion –, dann müsste die Architekturtheorie in selbstreferentieller Weise operieren. Letztlich war dem Kennen* innerhalb der Gestaltungspädagogik nicht, wie seine ersten Theoretiker mutmaßten, als Form theoretischen Wissens, sondern als praktischem Wissen Erfolg beschieden. Endells Darstellung zufolge bestand Gestaltung in Anwendung, Gewohnheit und Übung:

[...] ich nehme eine Lippenblüte, ich verändere die Verhältnisse und achte, wie die Wirkung sich ändert, mache die Lippe rau oder glatt, lasse die Staubfäden im Rachen verschwinden oder lang hervorwachsen, mache sie stark oder ganz dünn mit schweren Staubbeutel. Ich löse sie vom Stengel und fasse sie als frei fliegendes Gebilde auf, verändere die Staubbeutel in netzförmige Gebilde, bedecke den Körper mit dunkeln Flecken oder verziere ihn mit parallel laufenden Streifen, löse die Streifen wieder in Flecken auf u.s.w. u.s.w.⁹⁷

Die Gestaltungserziehung setzte sich, so erläuterte Endell, aus einer Reihe methodischer Übungen zusammen, die darin bestanden, Formen systematisch in ihre Elemente zu zerlegen, neu zusammenzufügen und umzugestalten. Diese Übungen gründeten in dem, was Helmholtz »künstlerische Induction« genannt hatte: Der Körper lernt Schlüsse aus seinen Bewegungen zu ziehen, ohne dass er Rückgriff auf den Geist nähme. Auf diese Weise verschwanden normative Begriffe wie Charakter und *convenance* aus dem Architekturdiskurs, und die physiologische Reaktion des Körpers auf Formen etablierte sich stillschweigend als neue Norm. In der Gestaltungserziehung wurde den Studenten abverlangt,

⁹⁶ Endells Ansichten zur Architekturtheorie lassen sich nachlesen in: ders.: »Architektur-Theorien« (Anm. 40), S. 37–39, 53–56.

⁹⁷ Endell: »Das Wolzogen-Theater in Berlin« (Anm. 43), S. 386.

ihre Körper in einem Kreisprozess von Reiz und Reaktion zu betätigen. Gleich den früheren Vertretern der experimentellen Psychologie, die an sich selbst Versuche durchführten, sollten sie lernen, die reflexartigen Reaktionen ihrer Körper auf Linien, Formen und Farben in einem endlosen Kreislauf formaler Manipulation zu beobachten und zu registrieren. Von den Skizzenübungen an Endells Formschule* über den Vorkurs* am Bauhaus bis zum Nine-Square-Grid-Problem, das man an amerikanischen Architekturschulen behandelte, die ein halbes Jahrhundert später existierten – jedem Studenten, der sich im 20. Jahrhundert der Gestaltungserziehung unterzog, wurde die Logik des Formalismus zur zweiten Natur.

Die Zirkularität einer auf Psychophysik gegründeten Ästhetik war bereits 1892 von niemand anderem als Dilthey erkannt worden. Dieser betonte, im ästhetischen Eindruck, den eine Person habe, seien »die Folgen langer denkender Sinneserfahrung enthalten. Sein ursprünglicher einfacher Charakter ist psychologischer Schein.«⁹⁸ Ohne geschichtliche und soziologische Überlegungen, so schrieb er in dieser vorausweisenden Abhandlung, würde jede Analyse ästhetischer Wirkungen notgedrungen in einem Zirkel befangen sein, denn die Analyse müsse dann »einen gewissen Begriff des ästhetisch Wirksamen schon voraussetzen.«⁹⁹ Gegen Ende des Ersten Weltkriegs gaben jene, die sich zwei Jahrzehnte früher der experimentellen Ästhetik verschrieben hatten, Dilthey recht.¹⁰⁰ Selbst die leidenschaftlichsten Anhänger der psychologischen Ästhetik behaupteten jetzt, die Zukunft der Ästhetik in Deutschland sei von deren Fähigkeit abhängig, sich von der Last der Psychologie zu befreien.¹⁰¹

Als Hannes Meyer im Jahre 1928 sein aus bautechnischen Vokabeln bestehendes Gedicht veröffentlicht (Abb. 16), scheint Endells Erlebnismetrik völlig obsolet. Wie die von Endell 30 Jahre zuvor angefertigte Liste bestand diejenige Meyers aus nichts als anschaulich und ohne syntaktischen Zusammenhang auf einer Seite angeordneten Worten. Im Unterschied zu Endell jedoch verwarf Meyer ausdrücklich jede mögliche Rolle psychologischer Wirkungen in der Architektur. Statt

⁹⁸ Wilhelm Dilthey: »Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Leipzig/Berlin (Teubner) 1924, S. 264.

⁹⁹ Ebd., S. 263.

¹⁰⁰ Theodor Ziehen: »Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 9 (1914) 1, S. 16–46; Paul Moos: *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*, Berlin (Schuster & Loeffler) 1919, S. 478; Edward Bullough: »Recent Work in Experimental Aesthetics«, in: *British Journal of Psychology*, 12 (1921), S. 76.

¹⁰¹ Vgl. z. B. Moos: *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart* (Anm. 100), S. 478.

stahlbeton	drahtglas	aluminium	si-stahl	ripolin	asbest
kunstgummi	preßkork	euböolith	kaltleim	viscose	azeton
kunstleder	kunstharz	sperholz	gasbeton	eternit	casein
zell-beton	kunstthorn	kautschuk	rollglas	goudron	trolit
woodmetall	kunstholz	torfoleum	xelotekt	kanevas	tombak

Abb. 16

»subjektiver« Gefühle listete seine Aufstellung »objektive« Baumaterialien. Veröffentlicht wurde sie in der Bauhauszeitschrift im ersten Jahr seines Direktorats. Sie war Teil eines »Bauen« betitelten Bildessays, in welchem Meyer polemisch erklärte, Architektur sei Produkt der Formel Funktion mal Ökonomie (Abb. 17).¹⁰² Im Unterschied zu Endells aus Adjektiven zusammengesetzter Liste bestand diejenige Meyers aus Substantiven: Von Stahlbeton bis Kunstgummi listete diese Version einer architekturtheoretischen Tabelle künstlich hergestellte Stoffe auf, die der technologische Fortschritt der Architektur jüngst zugänglich gemacht hatte. Endells Tafel war zu einer Zeit erschienen, als das formalistische Vokabular von Form und Raum begann, die normativen Bezeichnungen der akademischen Architekturtheorie zu verdrängen. Was jetzt aber Meyer vorschlug, waren die von deutschen Technokraten als neue bautechnische Normen entwickelten DIN-Standards, war die *Deutsche Industrienorm*. Modernes Bauen bestehe im Zusammenfügen von Baumaterialien gemäß den biologischen Erfordernissen des Lebens, die Meyer in einer weiteren Liste zusammengestellt hatte.

bauen

alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: funktion mal ökonomie!
 alle diese dinge sind daher keine kunstwerke:
 alle kunst ist komposition und mithin zweckwidrig.
 alles leben ist funktion und daher kunstlos!
 die idee der „komposition eines zwecklosen“ scheint zweckfunktionshinterst!
 jedoch wie entsteht der zweck? eines zielplanes? oder eines wohnplans? komposition oder funktion?
 kunst oder leben? ??? ?
 bauen ist ein biologischer vorgang. bauen ist kein architektonischer prozess. elementar gestaltet wird das neue wohnhaus nicht nur eine wohnmaschine, sondern ein biologischer apparat für seelische und körperliche bedürfnisse. — die neue zeit stellt dem neuen hausbau ihre neuen baustoffe zur verfügung:
 stahlbeton drahtglas aluminium si-stahl ripolin asbest
 kunstgummi preßkork euböolith kaltleim viscose azeton
 kunstleder kunstharz sperholz gasbeton eternit casein
 zell-beton kunstthorn kautschuk rollglas goudron trolit
 woodmetall kunstholz torfoleum xelotekt kanevas tombak

diese baustoffe organisieren wir nach ökonomischen grundsätzen zu einer konstruktiven einheit. so erstellen selbsttätig und vom leben bedingt die einzelelemente, der gebäudekörper, die materialfarbe und die oberflächenstruktur. (genüßlichkeit und repräsentation sind keine leitmotive des wohnungsbaues.) (die erste hängt am menschenherzen und nicht an der stimmungswand. . .)
 (die zweite ergibt die haltung des ganggehers und nicht sein perspektivbild)
 architektur als „abstraktion des künstlerischen ist ohne daseinsbeziehung.
 architektur als „fortführung der baustoffe“ ist baugeschichtlich treibend.

diese funktionell-biologische auffassung des bauens als einer gestaltung des lebensprozesses führt mit folgerichtigkeit zur reinen konstruktion: diese konstruktive formenwelt kennt kein wasserland. sie ist der ausdruck internationaler baugestaltung. internationalität ist ein vorgang der epoche. die reine konstruktion ist grundlegende und kassation der neuen formenwelt.

- | | | | |
|---------------------|-----------------|------------------|---------------|
| 1. geschiedlichkeit | 4. gartenkultur | 7. wohnhygiene | 10. erwärmung |
| 2. schlafwohnhalt | 5. küchenpflege | 8. anstrich | 11. besonnung |
| 3. küchenhaltung | 6. wettenschutz | 9. küchenbetrieb | 12. bedienung |
- solche forderungen sind die ausschließlichen motive des wohnungsbaues. wir untersuchen den ablauf des tagelabens jedes hausbewohners, und dieses ergibt das funktionendiagramm für vater, mutter, kind, kleinkind und wohnmaschine. wir erforschen die beziehungen des hauses und seiner insassen zum fremden: postbote, passant, besucher, nachbar, einbrecher, kaminfeger, wäscherin, polizist, arzt, aufwartefrau, spielkamerad, gastzither, handwerker, krankenknecht, botze. wir erforschen die menschenlichen und die tierelichen beziehungen zum garten, und die wechselseitigen zwischen menschen, kassierten und hausinsekten. wir ermitteln die jahreswankungen der bodentemperatur, und wir berechnen danach den wärmeverlust der füllböden und die tiefe der fundamenteinsätze. — der geologische befund des haus-

Abb. 17

gartenuntergrundes bestimmt die kapillarfähigkeit und entscheidet, ob untergrundbeseelung oder schwammkalkulation. wir errechnen die sonnenfallwinkel im jahreslauf und basieren auf den breitengrad des baugeländes, und wir konstruieren danach den schattenerfasser des hauses im garten und den sonnenfallreflektor des fensters im schlafzimmer. wir errechnen die tagelichtleistung der arbeitsfläche im lüftungsumm, und wir vergleichen die wärmeleitfähigkeit der außenwände mit dem feuchtigkeitsgehalt der außenluft; die luftbewegung im erwärmten raum ist uns nicht mehr fremd. die optischen und die akustischen beziehungen zum nachbarhaus werden sorgfältig gesteuert. wir kennen die stauweisen neigungen der kindtügen bewohner zu unsern bauchzähnen und wählen je nachdem als innenverkleidung des getornen montagelases die flammige kiefer, das fremde okunde oder den seidenen ahorn. — die farbe ist uns nur mittel der bewohnen seelischen einwirkung oder ein orientierungsmittel. die farbe ist niemals mittel für allerlei baustoffe. buntheit ist uns ein greuel. ausstrich ist uns ein schutzmittel. wir uns farbe psychisch unerbittlich erachtet, mitberechnen wir deren lichtreflexionswert. wir vermeiden reinweißen hausausschnitt: der baukörper ist bei uns ein akkumulierer der sonnenwärme. . . .

das neue haus ist als trockenmontagebau ein industrieprodukt, und als solches ist es ein werk der spezialisten: volkwirte, statistiker, hygieniker, klimatologen, betriebswissenschaftler, normengelehrte, wärmetechniker. . . der architekt? . . . war künstler und wird ein spezialist der organisation!

das neue haus ist ein soziales werk. es erfüllt das baugewerbe von der partienen arbeitslosigkeit eines salonberufes, und es bewahrt vor dem odium der notstandsarbeit. durch eine rationelle hauswirtschaft schließt es die hausfrau vor verkrüppelung im haushalt, und durch eine rationelle gartenwirtschaft schließt es den städler vor dem diletantismus des kleingärtlers. es ist vornehmlich ein soziales werk, weil es (wie jede DIN-norm) das industrie-normen-produkt einer ungenannten erfindergemeinschaft ist.

die neue städung vollends ist als ein endeziel der volkwohlfahrt ein bewußt organisiertes gemeinschaftliches werk, in welchem auf einer integral-genossenschaftlichen grundlage die kooperativkräfte und individualkräfte zum gemeinschaftlichen ausgleich kommen. die modernität dieser städung besteht nicht aus flach- und vertikal-horizontaler fassadenanordnung. — sondern in ihrer direkten beziehung zum menschlischen dasein. in ihr sind die spannungen des individuum, der geschlechter, der nachbarschaft und der gemeinschaft und die genossenschaftlichen beziehungen überlagert gestaltet.

bauen heißt die überlegte organisation von lebensvorgängen.

bauen als technischer vorgang ist daher nur ein teilprozess. das funktionelle diagramm und das ökonomische programm sind die ausschlaggebenden richtlinien des bauverfahrens.

bauen ist keine einseitige arbeit des architekten-einzelnes mehr. bauen ist gemeinschaftsarbeit von werktätigen mit erforscher. nur wer als mitarbeiter in der arbeitgemeinschaft anderer den lebensprozess selbst meistert, . . . ist baumeister.

bauen ist so einer einseitigkeit von einzelnen gefördert durch arbeitslosigkeit und wohnungsnot, zu einer kollektiv angelegentlich der volkwohnen.

bauen ist nur organisation!
 soziale, technische, ökonomische, psychische organisation.

hannes meyer

¹⁰² Hannes Meyer: »Bauen«, in: *Bauhaus: Zeitschrift für Gestaltung*, 2 (1928) 4, S. 12 f. Wiederabgedruckt in: Hans M. Wingler (Hg.): *Das Bauhaus 1919–1933: Weimar-Dessau-Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln (DuMont) ⁴2002, S. 160 f.

Sollte Meyers Liste dann im Gegensatz zu jener Endells gelesen werden? Meyers bei aller Kürze umstrittenes Direktorat am Bauhaus stand am Ende einer bedeutenden Umstellung der formgestalterischen Ausbildung. Viel ist geschrieben worden über diese Wendung in der Geschichte der Schule: vom frühen, mystischen Ideen anhängenden Bauhaus zum späteren, das sich strategisch an technologischer Neuerung und Massenproduktion orientierte.¹⁰³ Überdies war die Schule, unter einem enormen politischen Druck in zunehmend zugespitzter politischer Lage, 1925 von Weimar nach Dessau gezogen und ein Jahr darauf als *Hochschule für Gestaltung* dem deutschen Universitätssystem eingegliedert worden. Die disziplinäre Struktur, die sich an den deutschen Universitäten herausbildete, wurde auch am Bauhaus offensichtlich. Obwohl der transdisziplinäre *Vorkurs* für weitere Jahre seine zentrale Stellung behaupten sollte, stellte sich die Architektur mit der Einrichtung einer eigenständigen Bauklasse im Jahre 1927 nicht mehr als ideelles Zentrum des Lehrplans der Schule dar, sondern wurde zu einer Klasse unter anderen (Abb. 18).¹⁰⁴ Zunehmend fand disziplinäres Fachwissen Verbreitung, während die

semesterplan

	1. semester	2. semester	3. semester	4. semester	5. semester u. folg.
1	architektur a. bau b. inneneinrichtung	2	3	4	
	vermittlung der grundbegriffe der gestaltung allgemeine einföhrung: a) abstrakte formelemente b) wesentliche zeichnungen allgemeine fächer: a) darstellende geometrie b) schrift- u. sprachliche ausbildung c) gymnastik oder tanz (fakultativ)	einföhrung in die spezialausbildung praktische arbeit in einer bauhauswerkstatt vorträge und übungen: a) primäre gestaltung der fläche b) raumvermittlung allgemeine fächer: a) darstellende geometrie b) schrift- u. sprachliche ausbildung c) physik oder chemie	spezialausbildung prakt. arbeit in einer werkst. 18 std. baukonstr. 4 „ statik 4 „ entwurf 2 „ veranschlag. baustofflehre 2 „ b. inneneinrichtg. praktische arbeit in einer werkstatt, mit entwerfen, detaillieren, kalkulieren 36 std. fachzeichnen 2 „	entwurfstatiker mit anschließender baupraxis einstufige über bautechnik, baustatik, baupraktik, bauplanung, baubauwirtschaft, baupreisbildung entwurfstatiker mit bautechnik, baupraktik, bauplanung, baubauwirtschaft, baupreisbildung entwurfstatiker mit bautechnik, baupraktik, bauplanung, baubauwirtschaft, baupreisbildung entwurfstatiker mit bautechnik, baupraktik, bauplanung, baubauwirtschaft, baupreisbildung	wie im 4. semester wie 4. semester selbständige laboratoriarbeit in der werkstatt 30 std.
2	reklame	3	4	5	
			einföhrung in das werbewesen untersuchung der werbemitel praktische übungen	wie im 3. semester und einzelvorlesungen über fachgebiete	selbständige mitarbeit an praktischen werbeaufgaben
3	bühne	4	5	6	
			werkstattarbeit gymnastisch-tänzerische, musikalische, sprachliche übungen	werkstattarbeit choreographie dramaturgie bühnenwissenschaft	werkstattarbeit, selbständige mitarbeit an bühnenaufgaben und auf-föhrungen
4	seminar für freie plastische und malarische gestaltung	5	6	7	
			korrektur eigener arbeiten nach vereinbarung selbstwahl der meiste praktische arbeit in einer werkstatt 18 std.	wie im 3. semester ohne werkstatt	wie im 4. semester

Abb. 18

¹⁰³ Vgl. Peter Galison: »Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism«, in: *Critical Inquiry*, 16 (1990) 4, S. 709–752.

¹⁰⁴ Für Materialien zu diesen Entwicklungen vgl. Wingler: *Das Bauhaus 1919–1933* (Anm. 102).

Grenzen zwischen den einzelnen Klassen deutlicher hervortraten. Die Transdisziplinarität wich der Interdisziplinarität: Regelmäßig wurden Fachleute anderer Bereiche von Meyer eingeladen, um der Schule ihr Expertenwissen anzubieten. Mit der Änderung des Bauhausprogramms durch den nächsten Direktor Mies van der Rohe war der *Vorkurs* nicht mehr obligatorisch, wurde im Lehrplan stattdessen größerer Nachdruck auf die Architekturausbildung gelegt.¹⁰⁵

Dennoch widerlegte Meyers Tabelle nicht eigentlich diejenige von Endell, sondern gestaltete sie unter dem neuen disziplinären Regime um. Letzten Endes bedeuteten weder Meyers technokratischer Funktionalismus noch van der Rohes Beförderung speziell der Architektenausbildung das Ende des Körperwissens im architekturwissenschaftlichen Diskurs. Die moderne Designausbildung entstand im frühen 20. Jahrhundert im protophänomenologischen Vertrauen auf die erkenntnistheoretische Beweiskraft des Erlebens. Auch nachdem Kennen* seine Glaubwürdigkeit andernorts eingebüßt hatte, überlebte es innerhalb der Architekturausbildung. Es überlebte hier nicht allein in solchen Begriffen wie etwa Raum, von denen anzunehmen ist, dass sie die ethische Funktion von Architektur im 20. Jahrhundert geformt haben, sondern auch in den alltäglich in der professionellen Formgestaltung ausgeübten Praktiken. So wird noch Jahrzehnte nach dem Verschwinden der Psychophysik Architekturstudenten weltweit die Befähigung zu formaler Manipulation vermittelt, von der angenommen wird, sie sei die beste Vorbereitung dafür, Räume und deren Wirkungen auf ihre Bewohner zu gestalten. Indem sie Formen neben- und übereinanderstellen, drehen, gegensinnig positionieren und umformen, erzeugen sie eine ungewöhnliche Art Wissen, verschieden von dem der Geistes-, Sozial- oder Naturwissenschaften. Das Fortbestehen dieser Praktiken mag den eigenartigen Charakter von Architektur als Disziplin zu erklären helfen: einerseits Außenseiter auf dem ansonsten streng fachbereichsgegliederten akademischen Feld zu sein, andererseits ein selten freier Raum, offen für unorthodoxe Erkundungen, die anderswo im universitären Bereich unmöglich sind.

Aus dem Englischen von Veit Friemert

¹⁰⁵ Im Umriss dargestellt werden diese Entwicklungen bei Wallis Miller: »Architecture, Building, and the Bauhaus«, in: Kathleen James-Chakraborty (Hg.): *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 2006, S. 63–89; Klaus-Jürgen Winkler: *Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919–1933*, Weimar (Univ.-Verl.) 2003; Rainer K. Wick: *Bauhaus-Pädagogik*, Köln (DuMont) 1982.

Ausdruck und Verkörperung. Fritz Kortners Überlegungen zu Stimme und Geste in Film und Theater

REINHART MEYER-KALKUS

1. Europäisches Overacting – amerikanisches Underacting im Film

Bertolt Brecht hat in seinem *Arbeitsjournal* aus dem kalifornischen Exil die Schwierigkeiten eines seiner Bekannten, des Schauspielers Fritz Kortner (1892–1971), in den Filmstudios von Hollywood beschrieben:

Kortner kann keine rolle bekommen. eisler erzählt, daß die leute in RKO [Radio Keith Orpheum, eine amerikanische Radio- und Filmgesellschaft] bei der Vorführung von Probeaufnahmen laut gelacht hätten: er habe mit den augen gerollt. nun ist eigentliches spiel hier verpönt, man gestattet es nur den negern. die stars spielen nicht rollen, sondern kommen in »situationen«. ihre filme bilden eine art von comics (abenteurerroman in fortsetzungen), welche einen typ in vielen bedrängnissen zeigen (selbst die wiedergabe der story in der presse sagt etwa: gable haßt garbo, hat aber als reporter ... usw.). aber gerade seine arbeitslosigkeit veranlaßt k[Kortner], sogar im privatleben sehr viel mehr zu spielen, als er es je auf der bühne tat. ich sehe ihn mit einem gemisch von heiterkeit und entsetzen eine einfache erzählung unbedeutender vorgänge mit einem unmaß von gestik und »ausdruck« vortragen.¹

Diese Eintragung Brechts aus dem Jahre 1942 ist über den anekdotischen Anlass hinaus aufschlussreich. Brecht notiert die unterschiedlichen Auffassungen bei europäischen Emigranten und den Gewaltigen der amerikanischen Filmindustrie hinsichtlich dessen, was es heißt, eine Rolle zu spielen. Fritz Kortner verfügt über die vokalen und mimisch-gestischen Ausdrucksmittel der expressionistischen Schauspieler-Generation vor und nach dem Ersten Weltkrieg, er weiß, wie man etwas ›mit Ausdruck‹ vorträgt.² Doch erscheint eben dieser von ihm so virtuos verkörperte Schauspielertypus im amerikanischen Filmgeschäft der 40er Jahre nur

¹ Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*, hg. v. Werner Hecht, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1973, Bd. 1, S. 490 (Eintragung vom 11. 7. 1942 in Santa Monica).

² Kortner hatte mit Brecht seit den 20er Jahren zusammengearbeitet. In der Aufführung von Brechts *Dickicht der Städte* 1924 am Deutschen Theater in Berlin spielte er die Rolle des Shlink, in der Rundfunkfassung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* 1932 sprach er den Mauler.

noch als exotisch.³ Allenfalls wird dergleichen bei ›Negern‹, also den Verlachfiguren des Hollywood-Films, toleriert. Von weißen Schauspielern wird etwas anderes erwartet: Nicht die Verwandlung ist das Ziel, sondern die Wiedererkennbarkeit der Stars in unterschiedlichen Kontexten. Und gefragt ist eine unterkühlte und – gemessen an europäischen Maßstäben – anti-theatralische Art des Schauspielens mit herabgesetztem Einsatz von Mimik, Gestik und vokalen Mitteln.⁴

Für die Unterschiede von Schauspiel-Traditionen und -Kulturen besaß Brecht ein untrügliches Gespür. So konnte ihm auch nicht entgehen, dass die amerikanischen Schauspieler trotz ihrer reduzierten Ausdrucksmittel eine eigene Theatralität kreierten. Bei dem zusammen mit Fritz Lang vorbereiteten Filmprojekt *Hangmen also die* hatte er Gelegenheit, nicht nur zahlreiche amerikanische Filme zu betrachten, sondern auch an der Auswahl von Schauspielern mitzuwirken. Aus diesem Kontext stammt die Aufzeichnung:

Ich denke oft über die handicaps unserer Kortner und Homolka⁵ nach. es ist keine bloße frage von »overacting«. die amerikaner überspielen vielfach und sind fast alle recht theatralisch. nur ist die art ihrer theatralik eine andere, so fällt die unsre hier als theatralisch auf, während die hiesige natürlich erscheint.

³ Wir besitzen eine Schilderung derselben von Brecht festgehaltenen Situation durch den Beteiligten: Fritz Kortner hat in seiner Autobiographie *Aller Tage Abend*, München (Kindler) 1959, S. 545, aus der Rückschau erzählt, wovon Brecht nur vom Hörensagen berichten konnte – und er bestätigt, was dieser festgehalten hatte: Eingeladen von dem Autor Ben Hecht zu einem Dinner in Hollywood, um »Aufmerksamkeit und Gunst der Filmgewaltigen zu erringen«, stellt sich heraus, dass man für Kortner und seine Frau Hanna Hofer zu decken vergessen hat. Die Tischgespräche gestalten sich mühsam und streifen das Peinliche, und dies umso mehr, als Kortner bei seinen amerikanischen Gastgebern mit seinem Optimismus über den baldigen Kriegsausgang zugunsten der westlichen Alliierten auf Skepsis stößt. Jene befürchten, dass auch Stalins Sowjet-Russland zu den Siegern gehören wird. Kortner erweist sich dabei mehr und mehr als Kommunikationshindernis, er spielt keine Karten und bringt die Gespräche der abendlichen Runde bald zum Verstummen. Am Ende befreit er die Gesellschaft, indem er sich davonstiehlt – »und fuhr zu Brecht, wo meine kabarettistische Darstellung des erlebten Abends zwar Heiterkeit, aber auch Beklommenheit auslöste.«

⁴ Wie sie exemplarisch Humphrey Bogart oder John Wayne seit Ende der 30er Jahre im Film noir und Western vorführen. John Wayne etwa wird in John Fords Western *The Searchers* (1956, dt. *Der schwarze Falke*) eine eigene Diktion für die Rolle des mysteriösen Kriegsheimkehrers Ethan Etlam entwickeln: langsam, mit schwerem südlichen Akzent und immer – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in einer Art von Kammerton sprechend, der sich nicht nur dem bewusst antitheatralischen Sprechstil verdankt, sondern auch einer Aufnahmetechnik, welche die Stimme mit Mikrofonen nahe heranholt. So hat es den Anschein, als ob er wie für sich selbst und in sich hinein spreche – damit die Hörperspektive des Zuhörers auf seine innere Welt fokussierend. John Wayne kreierte einen Typus des lakonisch coolen Sprechens, das für Generationen von Schauspielern und Politikern (bis hin zu Präsidenten der USA) stilbildend geworden ist.

⁵ Oskar Homolka (1901–1978) war gleichfalls ein Brecht-Schauspieler. Brecht nannte ihn in mehreren Aufsätzen als einen der begabtesten jungen Schauspieler des deutschen Theaters.

schließlich theatralisieren die amerikanischen schauspieler einen andern grundgestus, eben den der amerikaner. unsere schauspieler fallen schon als »hamy« [eigentlich »hammy«, übertrieben – R. M.-K.] auf, weil der muskel immerfort spielt, der die augenbrauen hochzieht. er ist bei den amerikanern stillgelegt. die bewegungen sind bei den deutschen meistens zu abrupt für die leinwand, zu »zackig«. die amerikaner haben etwas fließendes, plastisches, was sich besser fotografiert. geste und mimik müssen im maßstab 1 zu 10 verkleinert werden, da die hauptsache das brustbild ist – in den riesenkinos sehen die zuschauer totalaufnahmen zwerghaft klein.⁶

Nach Brecht sind es also kulturelle Differenzen zwischen den deutschen Emigranten und den amerikanischen Filmproduzenten, die der unterschiedlichen Wahrnehmung und Bewertung dessen, was als »natürlich« oder »theatralisch« (bzw. »hammy«) im Film erscheint, zugrunde liegen. Körperhaltung, Gestik und Mimik der amerikanischen Schauspieler seien dem Medium Film im übrigen besser angepasst, weil das »under-acting« bei filmischen Großaufnahmen angemessener sei. Europäischen Emigranten vor der Kamera sei dagegen stets ihre Bühnenvergangenheit anzumerken.

Fritz Kortner hat selbst auf solche und andere kulturell bedingten Unterschiede in seiner Autobiographie reflektiert, als er von seinen Schwierigkeiten in den Londoner Filmstudios während der ersten Phase seiner Emigration erzählt. Hier gewinnt er den Beobachtungen unterschiedlicher Ausdrucksformen der kontinentalen und anglo-amerikanischen Schauspiel-Traditionen allerdings eine andere Pointe ab: Das scheinbar antitheatralische Spiel der Anglo-Amerikaner erscheint ihm als »Ausdrucksunverbindlichkeit«, ja als Unfähigkeit zum Ausdruck des eigenen Leidens:

Die englischen Schauspieler unterspielen. Ausdrucksstärke gilt als schmierenhafte Übertreibung. Sie haben es auf diese Weise zu einer charmanten Virtuosität der Ausdrucksunverbindlichkeit gebracht und zu einem meisterlichen Plauschtheater. Ich, um Ausdruck bemüht, sollte ihn verleugnen. Es ging nicht etwa um die untheatralisch-unaufdringliche Wiedergabe dieses oder jenes Vorgangs, sondern um die Darstellung der im britischen Leben erreichten Vermeidung des Ausdrucks. Das bekannte englische Unterspielen beginnt nämlich im Leben. [...] Die Ausdrucksanämie, so schien mir, hätte wechselwirkend die tatsächliche Erlebniskraft der Engländer herabgesetzt. So verblaßte die Bühne immer mehr. Und ich, jüdischer Schwerblütler aus deutschem Stall, bemühte mich, es ihnen gleichzutun. Ich mußte salopp sein – mit Sprachkünsten, nonchalant – mit schwerer Zunge.⁷

⁶ Brecht: *Arbeitsjournal* (Anm. 1), Bd. 1, S. 520 (Eintragung vom 3. 9. 1942).

⁷ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 428 f.

Kortner spitzt den Gegensatz zwischen angelsächsischen und kontinental-deutschen Schauspieltraditionen noch zu, und seine Analyse der englischen Ausdrucksanämie mündet im Verdacht, dass die stete Gewöhnung zum Unterspielen aller Erregung und die Vermeidung allen Ausdrucks eigenen Leidens – trotz allen Charmes – am Ende zur Unempfindlichkeit auch gegenüber dem Leiden selbst führen könne. Ausdrucksanämie impliziere herabgesetzte Erlebniskraft.⁸ Solche Bemerkungen sind ein Beispiel für die scharfsinnigen, häufig theoretisch ausgreifenden und sprachlich pointierten Überlegungen von Fritz Kortners Autobiographie. Kortner war ja nicht nur einer der prägenden Theater- und Filmschauspieler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und nicht nur einer der bestimmenden Theaterregisseure des deutschsprachigen Theaters in dessen zweiter, sondern auch Dramatiker, der mit mehreren eigenen Theaterstücken hervorgetreten ist⁹, und nicht zuletzt ein Schriftsteller, dessen Autobiographie *Aller Tage Abend* (1959) ein theater-, kultur- und politikgeschichtliches Dokument ersten Ranges darstellt. Seine Erfahrungen in Theater und Film übersetzt er in Formulierungen von hoher Treffsicherheit und einen Stil reflektierter Nachdenklichkeit, ja Weisheit. Eingeflochten in diesen Text und einige Fragmente aus dem Nachlass¹⁰ sind theater- und schauspieltheoretische Reflexionen, die man getrost als eine Art von *Hamburgischer Dramaturgie* des 20. Jahrhunderts ansprechen darf. Kortners Texte bestechen nicht nur durch Überlegtheit und Umsicht, sondern durch eine wortgewaltige und polemische Verve, die vom Stilvorbild Karl Kraus inspiriert ist.¹¹ Man möchte diese viel zu wenig bekannten Texte immer nur zitieren, so aktuell sind sie auch für das Theater der Gegenwart.

⁸ Vielleicht vermag der Mensch in der Tat nur in dem Maße selbst zu erleben, wie ihm auch Ausdrucksmittel zur senso-motorischen Artikulation solcher Erfahrungen zur Verfügung stehen. Zwischen Erleben und Tun, Wahrnehmung und Handlung scheint ein Wechselbezug zu bestehen: Die senso-motorischen Fertigkeiten des Ausdruckshandelns in Mimik und Gestik haben Rückwirkungen auch auf unsere Wahrnehmungsfähigkeit und damit aufs Erleben. Nur darf man eine solche Behauptung nicht zu stark generalisieren, denn niemand würde etwa in Zweifel ziehen, dass auch stumme Menschen differenzierte emotionale Erfahrungen haben können, ohne sie sprachlich oder gestisch zu artikulieren. Und wer kann sich andererseits schon sicher sein, dass eine zur Virtuosität gesteigerte mimische und gestische Ausdrucksfähigkeit immer auf ein angemessenes Erleben und Mitleiden schließen lässt? Doch scheint die Tendenz von Kortners Überlegungen zutreffend zu sein, wonach die Unfähigkeit oder der Unwille, einen angemessenen emotionalen Ausdruck für Leiden und katastrophische Erfahrungen zu finden, auch die Erlebnissfähigkeit nicht unbetroffen lässt.

⁹ U. a. Fritz Kortner: *Die Sendung der Lysistrata*, München (Kindler) 1961; ders.: *Die Zwiesprache*, München (Kindler) 1964.

¹⁰ Fritz Kortner: *Letzten Endes. Fragmente*, hg. v. Johanna Hofer, München (Kindler) 1971.

¹¹ Sein Motto dabei lautete: »Ich [bin] zu sprachberauscht, zu wortwollüstig, tonorganisch, um mich stumm auszuleben.« Vgl. Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 270.

2. Von Josef Kainz zu Albert Bassermann

Kortner entschloss sich wohl noch als Gymnasiast zum Schauspielerberuf, nachdem er den damals auf deutschsprachigen Bühnen wahrscheinlich berühmtesten Schauspieler Josef Kainz (1858–1910) als Franz Moor auf der Bühne des Burgtheaters in Wien gesehen hatte. Dieses Erlebnis hatte den Charakter einer fieberhaften Ansteckungskrankheit:

Schlagartig wurde ich theaterhörig. Theaterliebeskrank lag ich danach tagelang fiebernd im Bett. Kainz' aufregende Stimme, ihr vergebliches Girren und Werben um die Gunst Amaliens [...] erregte meine sich damals gerade räkelnde Liebesehnsucht. [...] In schneller Folge sah und hörte ich Kainz' Liebesdurst, Ekstasen, Sprechkaskaden, stromschnell, prasselnd, fegend, versengend, alles überrennend, aber immer hirn-, herz- und nerven-dirigiert, dynamisch, geladen, elektrisierend, das matte Gaslichtchen und die Spiritus- und Petroleumflämmchen seiner Mitspieler bis zur Blendung überspielend.¹²

Joseph Kainz ist der Protagonist einer sprachlich virtuosen, nervös, ja exaltiert erscheinenden Schauspielkunst, welche die alten Traditionen der Burgtheater-Deklamation hinwegfegt: Elektrizität statt Gaslicht oder Petroleumlämpchen. Keine rhetorische Beteuerung von Liebesaffekten mehr, sondern deren körperliche Vergegenwärtigung durch einen Einsatz der Stimme, wie man ihn noch nicht erlebt hat. Die Metapher der Elektrizität wird zum Leitmotiv von Kortners Kainz-Reminiszenzen: Die neue Energiequelle setzt die junge Generation mit einem Schlage unter Strom. »Hier sang ein Genie eine neue Melodie, von den Rhythmen der anbrechenden Zeit durchpulst, ehe sie uns bewußt ward.«¹³

Eine Ahnung des Sprechstils von Kainz vermitteln die sechs im Jahre 1902 in Wien produzierten phonographischen Aufnahmen¹⁴: eine schier bis zum Hysterischen gesteigerte Differenzierung von Sprechmelodien, Tempi und Lautstärkegraden, mit denen er den überlieferten getragen-feierlichen Sakral- und Repräsentationsstil seiner Vorgänger (Jordan, Possart und Lewinsky¹⁵) über den Haufen rennt, ohne doch nur selbst-

¹² Ebd., S. 25.

¹³ »[...] Das Zeitalter der Elektrizität hatte begonnen, und Josef Kainz war sein Sohn, und wir waren durchströmt und angeschlossen durch ihn an den Strom der Zeit. Selbst seine Ruhe war elektrisch geladen, sein Geist sprühte und funkte, seine Rede war Starkstrom, nahm bisweilen schallschnelle Geschwindigkeit an, wenn er zornig, aufrührerisch, liebestoll, jauchzend sich entlud und seine Stimme zu bisher noch nicht gehörten Höhen emporschnellte.« Ebd., S. 25 f.

¹⁴ Vgl. zu den Umständen der Entstehung dieser Aufnahmen Judith Eisermann: *Josef Kainz - zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers*, München (Utz) 2010, S. 288 f.

¹⁵ Vgl. Irmgard Weithase: *Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*, Bd. 1, Tübingen (Niemeyer) 1961, S. 547 ff. Vgl. auch Matthias Nöther: *Als Bürger leben, als Halbgott*

zweckhaft die eigene Sprechvirtuosität in den Vordergrund zu stellen. Kainz zielt auf eine geistige Durchdringung der Sprecherrolle und die Wahrhaftigkeit des Vergegenwärtigten, für die er außerordentliche stimmliche Ausdrucksmittel mobilisiert.¹⁶ Auch Kortner insistiert darauf, dass Kainz seine »tollkühnen Gefühlskaskaden« immer mit dem Ziel eingesetzt habe, »den Denkvorgang, das Dramatisch-Geistige« der Rolle hör- und sichtbar zu machen.¹⁷ »Er, einer der ersten Nervenschauspieler seiner Zeit, ein Pionier der Entoperung des Ausdrucks am Theater, der Gebärde, der Körperhaltung, des Geistes, der Nerven.«¹⁸

Kortner knüpft an die von der zeitgenössischen Theaterkritik und Literaten wie Alfred Kerr, Hugo von Hofmannsthal, Richard Blümner u. a. entwickelten Deutungsmuster des Phänomens Kainz an, welche den Zauber seiner Stimme und die Gewalt seiner Sprechkunst betonen.¹⁹ Doch setzt er einen eigenen Akzent mit dem Begriff der »Entoperung des Ausdrucks am Theater«: Kainz imitiere nicht länger das auf Opernbühnen verwendete Vokabular von Gesten und Posen, sondern nutze die dem Sprechtheater eigenen Ausdrucksmöglichkeiten, um ungewohnte Töne und Gesten hervorzubringen. Kortner gewinnt hier ein Leitmotiv dessen, was ihm die Bühne künftig leisten soll: Keine konventionellen, scheinbar erprobten Ausdruckshaltungen abzurufen, sondern einen unerhörten, bestürzend aktuellen Ausdruck in Stimme, Gebärde und Körperhaltung zu finden, um eine realistisch erscheinende Menschen-darstellung auf die Bühne zu bringen.

Allerdings erlebt Kortner – nach eigener Darstellung – recht bald, wie die Kainz-Infektion von noch stärkeren Eindrücken abgelöst wird. Eine Begegnung mit dem Berliner Theater von Max Reinhardt und Otto Brahm relativiert die Leidenschaft für Kainz. Besonders eine Inszenierung von Ibsens *Gespenster* durch Max Reinhardt mit dem Schauspieler Albert Bassermann, die als Gastspiel nach Wien gekommen war, bewirkt den Bruch:

Als ich diese [...] *Gespenster*-Aufführung verließ, hatte Kainz bei mir seine erste Niederlage erlitten. Er war aufrührerisch modern im Klassiker; und im Zeitstück – klassisch. Bassermann hatte mich eben überwältigt. Seine geborstene Stimme war der heisere Ruf der Stunde, seine gebrochene Männlichkeit

sprechen. *Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*, Köln u. a. (Böhlau) 2008.

¹⁶ Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin (Akademie-Verlag) 2001, S. 260.

¹⁷ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 98.

¹⁸ Ebd., S. 12.

¹⁹ Vgl. Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste* (Anm. 16), S. 251–263; vgl. Eisermann: *Kainz* (Anm. 14), S. 281–301 (zu Kainz' Vortragstätigkeit).

der Alldruck, der auf ihm lastete; seine seelische Tiefenforschung war die Röntgendurchleuchtung des dargestellten Bruders von heute, war der Theaterausdruck dessen, was mit Sigmund Freud in der Wissenschaft anhub.²⁰

Auch Albert Bassermann (1867–1952) trägt »eine neue Melodie« vor, »von den Rhythmen der anbrechenden Zeit durchpulst, ehe sie uns bewusst ward« – allerdings nicht so sehr durch die Virtuosität von Stimme und Sprechkunst, als vielmehr durch das eigentümlich Gebrochene seines Sprechens mit »geborstener Stimme«²¹, durch das Korn der Stimme, wie man mit einem Begriff von Roland Barthes sagen könnte. Hier rieb sich ein durch Heiserkeit behinderter Körper an der Sprache, statt sie aus sich hervorquellen zu lassen:

Vielleicht schlug sich sein Darstellungsimpetus in sein Gesicht und in seine Glieder, weil er stimmbehindert war. Die Magie der Stummen, die der Sprache sogar entraten kann, kannte ich noch nicht. [...] Als ich dann jahrelang staunend vor ihm stand, bahnte sich bei mir eine durchgreifende Neuorientierung an, die lange in mir rumort hatte, bis ich begriff, daß die Übermacht des Sprachlichen gebrochen werden müsse und das Mimisch-Kreatürliche, den Menschen Bewegende, zur Dominante, zur das Sprachliche dirigierenden Vormacht erhoben werden müsse, um die Ganzheit der Menschendarstellung zu erreichen. Ich erkannte: das Mimische beherrscht das Sprachliche, ja kreierte es erst.²²

Bassermann steht für eine andere Art von Wahrhaftigkeit der Menschen-darstellung auf der Bühne, die nicht vor allem durch Sprechkunst und Stimmvirtuosität à la Kainz zu erlangen ist, sondern durch einen ganzheitlichen, Stimme und Körper umfassenden Ausdruck, wobei gerade Handicaps wie die Heiserkeit als Kunstmittel eingesetzt werden können. Was Bassermanns Spiel so überwältigend macht, ist gerade dieser Einsatz scheinbar nebensächlicher körperlicher Gesten, Haltungen und Symptome. Kortner erinnert sich, wie er einige Zeit benötigte, »bis mir aufging, dass Stirn, Augen, Wimpern, Brauen, Pupille, Lippe, Mund-

²⁰ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 73. Zu Albert Bassermann als Rezitator vgl. Herbert Jhering: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film 1909–1923*, Berlin (Aufbau) 1961, Bd. 1, S. 11–14. Seine Stimme »habe immer den Tonfall des Gesprächs, die Akzente des alltäglichen Lebens, und diese doch zu einer musikalischen Melodie von kaum jemals gehörter Eindringlichkeit gesteigert. [...] Bassermann löst nicht, wie Moissi, Sprechwerte in musikalische Werte auf. Er entdeckt, von seinem mimischen Instinkt geleitet, die verschütteten Werte der alten Sprechmelodie.« (Ebd., S. 11).

²¹ Vgl. auch die Erinnerung an die Aufführung von Schillers *Wilhelm Tell* im Jahre 1920, als Bassermann den Protagonisten spielte, Kortner den Gessner. »Es war das erste Mal, daß ich mit einem großen Schauspieler – in meinen Augen mit dem größten – auf der Bühne stand. – Schon auf den Proben war ich oft fassungslos über Bassermanns Vermögen, die klischeebedrohte Tellgestalt zu einem so echten rührenden, unaufheblich heldischen, wahren Mannsbild zu erheben.« Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 356 f.

²² Ebd., S. 277.

winkel, Kinn, Hinterkopf, Nacken, Arme, Beine, Handgelenke, Finger, Rückgrat, Hals, Haaransatz, Leib und Becken mitspielen müssen, um Verborgenes, Menschliches so zu kommunizieren, wie ich es später zum erstenmal bei Chaplin sah.«²³ Das Erlebnis von Chaplins Stummfilmen einerseits, die von der Psychoanalyse eröffneten Einsichten in menschliches Verhalten andererseits sind die beiden Quellen, aus denen eine veränderte Wertschätzung von Mimus, Gestus und Körperbewegung auf dem Theater entspringt. Die Bühne als Ort »seelischer Tiefenforschung« wird zu einer der Prämissen von Kortners Theaterverständnis.²⁴

Nun hätte ein Schauspielstil wie der von Albert Bassermann verkörperte keine Resonanzen unter den Zeitgenossen gefunden, wenn sich nicht die Normen dessen, was man vom Theater erwartete, um 1920 gründlich verändert hätten und es nicht zu einer Abkehr vom überlieferten Theater-ton und dessen virtuoser Sprechkunst gekommen wäre. Der vokale Ausdruck sollte nicht länger losgelöst vom »Körperausdruck« bleiben, und um die innere Wahrheit von Figuren und Stücken herauszutreiben, sollte er aus dem Gestisch-Körperlichen heraus entwickelt werden, ohne dabei das Hässliche und Gebrochene zu scheuen. Kortner, der ja selbst in seinen Anfängen an die Kainz-Tradition anknüpfte und sich vor allem als Sprechkünstler einen Namen gemacht hatte, sieht sich zu einer Neuorientierung veranlasst, überzeugt davon, dass die »Übermacht des Sprachlichen gebrochen werden müsse und das Mimisch-Kreatürliche, den Menschen Bewegende, zur Dominante, zur das Sprachliche dirigierenden Vormacht erhoben werden müsse.«²⁵

3. »Entoperung des Ausdrucks« – Kampf gegen Stimm-Kult und Pathos im Burgtheater

Nach der Begegnung mit dem Berliner Theater konnte Kortner nach eigener Schilderung den »Stimmbandathleten«²⁶ auf der Bühne nicht mehr viel abgewinnen. Die Neuorientierung an einem ganzheitlichen Körperausdruck schlägt sich in einer Kritik an der Sprech- und

²³ Ebd.

²⁴ In anderem Zusammenhang hat Ivan Nagel auf die Verwandtschaft von Theater und Psychoanalyse in Kortners Regiearbeit hingewiesen: »Zunächst in der Liebe und dem Haß der ›Übertragung‹ und ›Gegen-Übertragung‹, in der sich Abhängigkeit und Unselbständigkeit verraten«. Ivan Nagel: »Nachruf auf Kortner«, in: ders.: *Kortner, Zadek, Stein*, München (Hanser) 1989, S. 11–34, hier S. 19.

²⁵ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 277.

²⁶ Ebd., S. 96. In anderem Zusammenhang, der Berliner *Wilhelm Tell*-Aufführung von 1920, bezeichnet er sich selbst mit eben diesem Epitheton – vgl. ebd., S. 356.

Stimmvirtuosität nieder, wie sie zumal am Burgtheater über Jahrzehnte hinweg gepflegt worden war. Kortner stellt ein ganzes Bestiarium von Bühnen-Stimmen zusammen. »Ausdrucksempfindlich«, wie er ist, wettet er »gegen den Burgtheater-ton«²⁷ und »den Balz- und Erregungslaut aus dem Kostüm-Fundus«²⁸. In dasselbe Register gehört sein Spott auf die »jungen, schäumenden Stimmathleten«²⁹ oder die »»Deklamations-Hünen« mit Dolchblicken und Bühnenschwertstimme«³⁰, »mit einem Fortissimo in der Stimme, das die Krampfadern in der Wade anschwellen läßt.«³¹.

Leitmotiv dieser Polemik ist Kortners Kampf gegen den konfektionierten Ausdruck scheinbar allzeit verfügbarer Leidenschaftstöne und -gesten, gegen die »Ausdrucksfertigware«.³² Seine Überzeugung dabei ist: »Es gibt keine Gebraucht-Erlebnisse, wie Gebrauchtwaren. Es gibt keinen second-hand-Ausdruck. Jede menschliche Regung, erblickt sie das Licht der Probe, ist erst unbeholfen, später gelenkiger und wird schließlich eine Form finden, die sich zum Ausdruck prägt und, über die Rampe gehend, zum Eindruck wird.«³³ Exemplarisch dafür ist seine satirische Abrechnung mit dem Schauspieler und Regisseur Ferdinand Gregori (1870–1928), einem Hofschauspieler am Wiener Burgtheater und Regisseur, später dann Intendanten am Nationaltheater in Mannheim, wo der Debütant Kortner ihn kennenlernte.³⁴ Kortner zeichnet ein physiognomisch boshaftes Portrait von Gregori und dessen »tremolierendem Gefühlsgesabber«³⁵, das allein schon wegen seiner literarischen, an Karl Kraus geschulten Kunst der Schmähung bemerkenswert ist.³⁶

²⁷ Ebd., S. 100.

²⁸ Ebd., S. 103. Den »Durchschnittsschauspieler« nennt er einmal ein »Mißgebilde aus falschem Ton, nichtssagender Krampfgebärde, das, Schmerz und Humor falsch münzend, im kellnerhaften Rampendienst den Abonnenten eilfertig bewirbt.« Ebd., S. 21. Und was die Schauspielerinnen am Burgtheater anbelangt, so hätten sie, aus der Ferne betrachtet, »nur Körperrisse und Stimmchen, oft gezierte, manirierte oder penetrant innige, pseudoschmerzvoll mit dem Schmerzensjodler, der, vom italienischen Gesang kommend, sich Eingang bei den Heurigenängern und Burgschauspielern verschaffte hatte.« Ebd., S. 27.

²⁹ Ebd., S. 356.

³⁰ Ebd., S. 54.

³¹ Ebd. An einer Stelle erinnert er sich an »eine terroristische Stimme, die Erklärungen und Schlüsse im Sprechstaccato wie Maschinengewehrfeuer auf mich eintrommelte.« Ebd., S. 51. Vgl. auch seine Begegnung mit dem bayrischen Dialekt nach dem Zweiten Weltkrieg in München – ebd., S. 564.

³² Ebd., S. 112.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Leopold Jessners Nachruf auf Ferdinand Gregori, in: Leopold Jessner: *Schriften. Theater der Zwanziger Jahre*, hg. v. Hugo Fetting, Berlin (Henschel) 1979, S. 197 f.

³⁵ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 97.

³⁶ Gregori »zog die Luft hörbar durch die Nase – es sollte das gedämpfte Erregungsschnauben der Sinnenlust sein. So, die Hände zu Fäusten verkrampft, tremolieren alle

Es ist das Affektierte und Vorgefertigte von Gregoris Kostüm-Stimmen, das Kortner in Rage bringt. Das ganze Vokabular von pathetischem Tremolo, Atem-Geschnaube, begleitendem Händeringen und Fäuste-Ballen will nicht länger glaubwürdig erscheinen: falsche Theatralität statt innerer Wahrheit. In Kortners Abrechnung mit Gregori erkennt man eines der Leitmotive der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts wieder: den immer wieder neu geführten Kampf gegen falsches Pathos und Theatralik, um zu einem gefühlswahren und wirklichkeitstgetreuen Ausdruck zu finden.

Die Begegnung mit dem Regisseur und Schauspieler Gregori nimmt Kortner als Gelegenheit zur Abrechnung mit einer scheinbar unausrottbaren Tradition des Schauspielens, vor allem am Wiener Burgtheater.³⁷ Kortner zeigt an seinem Beispiel Grundzüge dessen auf, was er als Beteuerungstheater kritisiert: die Abrufung von Ausdrucksmitteln »aus dem für jeden Zweck und Anlaß vorhandenen Klischeearsenal des Hoftheaters«:

Die Geste der Selbstanfeuerung ständig wiederholend, beteuert der Schauspieler dem Publikum immer wieder, daß es dem Menschen, den er darstellen sollte, ganz schrecklich schlecht gehe. Dieser Aufreger ist gewissermaßen ein Bote der nicht verkörperten Person. Er berichtet, wie bedauernswert die Lage des von ihm nicht dargestellten Menschen sei. [...] Der Theaterabonnent akzeptiert den Boten für die Person. So ist das dramatische Boten-Betriebstheater entstanden. Die Menschen aber erscheinen nur, wenn sie verkörpert werden. Das gelingt ausschließlich dem außerordentlichen Theater, auf dem sich nach langen Geburtswehen die Menschwerdung vollzieht.³⁸

Das ist eine präzise Bestimmung dessen, was die Verkörperung einer Figur auf der Theaterbühne eben nicht sein soll: nur der epische Botenbericht von dem, was in ihr vor sich geht. Diese unfreiwillige

Gregoris auf allen Bühnen das jeweilige ›ich liebe dich‹ mit einer Kostümstimme, die, aus keinem Menscheninnern kommend, über kunstseidene Stimmbänder streichend in den Plüschmund gelangt. Es ist der unausrottbare, unveränderbare, alle Großen des Theaters, die gegen ihn vorgangenen sind, überlebende Balz- und Erregungslaut aus dem Kostüm-Fundus. [...] Das schaumschlagende Gebaren und Tremolo-Getöne schien mir schon damals veraltet, siech, todeswürdig. Es lebt heute noch«. Ebd., S. 102 f.

³⁷ Als jemand, »der sich gegen den wahren Ausdruck versündigte«, sei Gregori ein »Komplize der viel zu kompakten Majorität der Fälscher, der Gefühlskooftmichs.« Ebd., S. 103. Kortner fährt geradezu ausdruckselig und sprachberauscht fort: »[...] [die] hirn- und nerventrägen Arbeitssaboteure, [die] beistellenden Boykotteure aller Schritte nach oben, jene Denkdrückeberger, die schönsprecherisch ihre Hohlheit verhehlen und versichern, wie tiefbeend sie fühlen; die beteuern, statt darzustellen, die am liebsten in zigeunerprimashafter Verzückung über die Rampe ins Parkett stiegen und gleich den Ungargeigern, das Glühauge vom simulierten Bühnenfeuer erhitzt, von Sitz zu Sitz gingen«. Ebd.

³⁸ Ebd., S. 130 f.

Selbstdistanzierung verhindert eben das, was Kortner emphatisch als Menschwerdung auf der Bühne bezeichnet.

Diese »Erregungs-Beteuerungsstellung des konventionellen Theaters«³⁹ stammt nach Kortner letztlich von der Opernbühne her: Das Theater ahme dessen »ranzige Deklamations-»Melodie« und [...] Gebahren« nach.⁴⁰ Besonders Klassikeraufführungen in der Provinz übernahmen den Darstellungsstil der Oper, doch mache die Veroperung auch vor Theaterbühnen der Metropolen nicht halt. Die Theatralik der falschen Schauspielerei sei sogar ins gesellschaftliche und private Leben eingedrungen. Kortner will einmal bei einem lautstark ausgetragenen Disput mit seiner damaligen Freundin erfahren haben, dass auch die in echter Leidenschaft hervorgebrachten Töne falsch klingen können:

Meine Wut, meine Verzweiflung waren echt, doch es klang, als ob ich nur zum Teil der Angeschrienen und zum Teil einem imaginären Publikum zugewandt gewesen wäre, den einen Opernfuß sängerhaft einen Schritt vor den anderen gestellt. Was war das? Das Leben ahmte die Bühnen nach und die echte Erregung die Bühnenerregung? Das geschieht vielfach. Das Leben orientiert sich an dem, was sein Abbild sein sollte. Der falsche Ton der Bühnen schleicht sich ins Leben ein und klingt daher auf der Bühne wie echt. Ich muß auf der Hut sein, dachte ich mir, sonst schleicht sich der verhaßte und verbannte Tonfall auch noch in meinen Beruf ein.⁴¹

Kortners »Tonempfindlichkeit« ist also eine Abwehr gegenüber dem theatralischen Pathos, das über die Bühne hinaus auch das soziale Leben überzieht. »Mich regen die falschen Töne auf«⁴², das ist seine Devise, mit der er seinen »Kampf gegen falsche Provinztöne und -gebärden« führt, auf der Bühne wie anderswo.⁴³ Er folgt dabei einer Maxime seines Lehrers Max Reinhardt, der das Theaterschauspiel geradezu als Gegengift gegen die gesellschaftliche Theatralik verstanden wissen wollte.⁴⁴ Eben weil im sozialen Umgang so viel Schauspielerei im Sinne von Verstellung und Rollenspiel anzutreffen sei, müsse die Bühne ein Ort sein, wo

³⁹ Ebd., S. 102.

⁴⁰ Ebd., S. 111; vgl. auch S. 102 f. Kortner spricht einmal anschaulich von dem »sich selbst genießenden Duliöhschluchzer des Burgtheater-Verdi-Schmerzes.« Ebd., S. 59.

⁴¹ Ebd., S. 105. Kortners Beobachtung verweist auf eine Gespaltenheit der Subjektivität als Grund gespreizt theatralischen Verhaltens, dessen Deutung vielleicht erst mit Mitteln der Psychoanalyse Jacques Lacans möglich geworden ist. Doch dies verdiente eine eigene Untersuchung.

⁴² Ebd., S. 320.

⁴³ Ebd., S. 129.

⁴⁴ Vgl. Max Reinhardt: »Rede über den Schauspieler« (1930), in: ders.: *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. v. Hugo Fetting, Berlin (Henschel) 1989, S. 436: »Die Schauspielkunst ist aber zugleich die Befreiung von der konventionellen Schauspielerei des Lebens, denn: nicht Verstellung ist die Aufgabe des Schauspielers, sondern Enthüllung.«

die Schauspieler das Menschliche hinter den Masken hervorkehren und »mit dem Licht des Dichters [...] in die noch unerforschten Abgründe der menschlichen Seele« steigen.⁴⁵

4. Sprechen als körperliche Gebärde (Herbert Jhering über Fritz Kortner und Werner Krauss)

Was Kortners Autobiographie als einen Prozess leidvoller persönlicher Erfahrung und der Neuorientierung beschreibt, nämlich die Abkehr vom Sprechtheater und die Hinwendung zu einem realistischen »Anschaulichkeits-Theater«, ist ein offenes Thema theatertheoretischer und dramaturgischer Debatten um 1922 gewesen. Die grundlegenden Optionen wurden hier allerdings nicht nur mit den Namen von Josef Kainz und Albert Bassermann bezeichnet, sondern ebenso mit denen der beiden Star-Schauspieler der 20er Jahre, mit Fritz Kortner selbst und dem vielfach als Opponenten betrachteten Schauspieler Werner Krauss (1884–1959). So etwa in der Streitschrift *Der Kampf um das Theater* des Theaterkritikers und Publizisten Herbert Jhering aus dem Jahr 1922. Hier lässt sich ablesen, dass Kortners Überlegungen zu Stimme und Gestus keine bloß individuellen Einsichten, sondern Motive einer ganzen Generation von Theaterleuten und Theaterkritikern in den 20er Jahren gewesen sind.

Jhering beschreibt die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen von Kortners Schauspielkunst in der Gegenüberstellung mit Werner Krauss:

Kortner hat nicht die Suggestionskraft des Körpers wie Krauß, er hat nicht die Macht der inneren Verwandlung. Aber er hat den sprachlichen Aufbau. Wenn man von Krauß gezwungen wird, mit den Augen zu hören: aus den Variationen der Geste die Variationen des Tons zu folgern, so wird man von Kortner gezwungen, mit dem Gehör zu sehen: aus der sprachlichen Suggestion die körperliche zu folgern. Kortner hat die Bannkraft der Sprache, weil er das Wort nur im Zusammenhang der Periode empfindet. Jedes Wort stützt das andere, stützt den Satz, den Vers, die Szene, den Akt. Jedes Wort treibt weiter. Kortner spricht Satzbogen. Kortner spricht Satzgebäude. Wenn man eine Silbe entfernt, bricht das Ganze zusammen. Und dadurch, dass er rhythmische Komplexe spricht, erhöht er wieder die Plastik des einzelnen Wortes. [...] Die Pause ist Spannungsleiter zwischen den Perioden. Der Schrei ist nicht isoliert, weil er in den Rhythmus eingeordnet ist: In der Lautlosigkeit vorher und nachher geht die Rede unterirdisch weiter.⁴⁶

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Herbert Jhering: *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften: 1918-1933*, Berlin (Henschel) 1974, S. 131–183, hier S. 169 f.

Kortner ist frühzeitig als Virtuose der Bühnen-Sprechkunst anerkannt worden, in dieser Hinsicht galt er als Nachfolger des 1910 gestorbenen Kainz und als Pendant zu Alexander Moissi, dem von Max Reinhardt protegierten Helden-Darsteller.⁴⁷ Er besaß »eine damals heller Schmetter-töne fähige Stimme«, mit der er jeden Theatersaal füllen konnte.⁴⁸ Ein memorabler Augenblick der deutschen Theatergeschichte ist das Geschrei gewesen, mit dem er in Jessners Inszenierung von Schillers *Wilhelm Tell* am Berliner Staatstheater im Jahre 1920 die brüllenden Protestierer im Zuschauerraum überbrüllte: »Treibt Sie auseinander!«⁴⁹ Kortner hatte zwar die Sprechgeläufigkeit und sprechmelodiöse Begabung eines Kainz, doch konnte er als geborener »Stimmbandathlet« diese Ausdrucksmittel bei Bedarf auch überbieten. Er imitierte Kainz weniger, als dass er die von diesem geschaffenen Ausdrucksmittel weiterentwickelte und für ein ›realistisches‹ Theater wie das von Leopold Jessner in den 20er Jahren einsetzte.⁵⁰ Während Kainz noch um Ausgleich und Mäßigung bemüht war und besonders in modernen Stücken einen gewissen Klassizismus der Sprechkunst pflegte, scheute sich Kortner nicht, zu extremen Mitteln zu greifen, ja die von Lessing für theaterunfähig erklärten Höchststufen der Affekte zu gebrauchen. Dabei kam ihm immer wieder seine von Jhering gerühmte rhythmische Sprechkunst zugute, mit der er selbst ein Schweigen oder einen Schrei noch in einen großen Spannungsbogen

⁴⁷ Kortner selber hat dem beim Berliner Publikum umstrittenen Moissi (1879–1935) in seiner Autobiographie Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Moissis Sprechweise charakterisiert er treffend als ein »melodiöses Tongefälle, das nichts mit falscher Deklamation oder Heldenpathos zu tun hatte, wie seine Verächter uns glauben machen wollten. Er war ein Italiener aus Triest, das in seiner Kindheit zur österreichisch-ungarischen Monarchie gehört hatte. Seine Sprache schien eine viele Menschen und auch mich berücksichtigende Tonfallsynthese aus dem österreichischen und italienischen Singsang.« Ebd., S. 80 f. Tatsächlich hat Kortner selbst etwas von diesem Sprech-sängerischen bis in seine späten Rezitationen auf Sprech-Schallplatte bewahrt.

⁴⁸ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 356. Ivan Nagel, der mit ihm an den Münchner Kammer-spielen in den 60er Jahren zusammengearbeitet hatte, spricht anschaulich von Kortners »hohe[r], lockere[r] Stimme (die oboenhaft heuchelnd oder trompetenhaft trotzig klingen konnte)«. Vgl. Nagel: »Nachruf auf Kortner« (Anm. 24), S. 18.

⁴⁹ Vgl. Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 356: »Ich stürmte, peitschenknallend, nun bis an die Rampe vor, übersteigerte den schon höchstgesteigerten Ton und schrie, die Gegen-schreie ignorierend, so lange in die Zuschauerhölle hinein, das ›Treibt Sie auseinander!‹ unzählige Male wiederholend, bis die Radaubande wie vor einem Vorgesetzten kuschte.« Kortner mochte mit seinen Schmetterrufen im übrigen an einen Mythos aus der Burgtheaterzeit anknüpfen: »Aus der Riesenzeit [der Burgtheaterriesen des ausgehenden 19. Jahrhunderts] drang der Wolterschrei [gemeint ist die Burgschauspielerin Charlotte Wolter (1834–1897)] noch in ehrfürchtigen Berichten in meine Kindheit. Dieser sagenhafte Schrei war wohl der große Jugendeindruck meiner Mutter gewesen, und auf ihn hatte offenbar ihr aufschreibereites Innenleben leidenschaftlich reagiert.« Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 127.

⁵⁰ In diesem Sinne auch Eisermann: *Kainz* (Anm. 14), S. 299.

einpassen konnte.⁵¹ Ein spätes Echo dieser Kortner-Schreie kann man in den von Hans-Jürgen Syberberg produzierten Film-Aufnahmen der Proben von Schillers *Kabale und Liebe* an den Münchner Kammerspielen mit Christiane Hörbiger und Helmut Lohner im Jahre 1965 hören: der 73-jährige Kortner macht hier aus dem Regiestuhl heraus vor, wie es klingen muss, wenn Ferdinand sein »Mörder und Mördervater!« (V, 7) »im Ausdruck unbändigster Wut« herausschleudert: ein schlechthin markerschütternder Schrei.

Doch stellt ein solcher, aus der Sprechkunst entwickelter Schauspielstil für Jhering, wie später für Kortner selbst, eine einseitige Schwerpunktsetzung dessen dar, was das Theater leisten soll. Fehlt dabei doch »die Suggestionskraft des Körpers« und der Geste. Während Werner Krauss seine sprachlichen Äußerungen aus Geste und körperlicher Bewegung heraus entwickelt, appelliert Kortner immer nur an die Ohren der Zuschauer. Nach Jhering gehört die Zukunft aber einem Schauspielstil, wie ihn Krauss verkörpert: rhythmisches Theater jenseits von Naturalismus und Expressionismus: »Theater ist heute Bewegungskunst. Jedes Wort treibt weiter. Jede Geste reißt vorwärts. Es geht hinaus bis zum fünften Akt.«⁵² Zentral ist hier der Begriff des Rhythmus, der ja auch in anderen künstlerischen Gruppierungen der Zeit wie im Berliner Sturm-Kreis und in der akademischen Welt von Philologen und Musikwissenschaftlern zum Leitbegriff ästhetischer Überlegungen avanciert war.⁵³ Nach Jhering bleibt der von Kortner so virtuos vorgeführte Rhythmus der Sprechkunst unvollkommen, solange er beziehungslos neben der körperlichen Ausdrucksbewegung steht: »Denn Sprechrhythmus ist hörbar gewordenes Körpergefühl. Ohne körperliche gibt es keine sprachliche Präzision.«⁵⁴

⁵¹ Vgl. das Kortner-Proträt von Julius Bab: *Schauspieler und Schauspielkunst*, Berlin (Oesterheld) 1926, S. 130–142 (»Krauss und Kortner oder Gestalt und Stimme«): »Fritz Kortners Gestalt lebt zuerst und zutiefst von der Stimme aus, [...] in der es wie von elektrischen Funken knittert, wie im Blitzschlag herausprasselt. Zwischen deren ununterbrochen gespannten, mit pfeifenden Akzenten niederfahrendem Ton und der Reitpeitsche [in der Gestalt des Gessler in Schillers *Wilhelm Tell*], die in der Rechten des Wesens wippt, ist eine tiefe Verwandtschaft.« Ebd., S. 138. »Aber seine eigentlich wilde, hinreißende Kraft steckt doch ganz in dem schwellenden Strom, der schmetternden Schlagkraft seiner Stimme.« Ebd., S. 139. Nach Bab hat Kortner rasch Nachahmer in der jüngeren Schauspieler-Generation wie Leonhard Steckel, Gerhard Ritter, Wolfgang Heinz, Aribert Wäscher, Matthias Wiemann, Veit Harlan, Walter Frank und Rudolf Forster gefunden.

⁵² Jhering: *Kampf ums Theater* (Anm. 46), S. 173.

⁵³ Vgl. Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste* (Anm. 16), S. 265 f.

⁵⁴ Jhering: *Kampf ums Theater* (Anm. 46), S. 153 f. Eine Parallele dazu ist: »Weil Lucie Höflich nur sprachlich, nicht mimisch eine Bewegungsschauspielerin ist, fehlt ihrem Spiel die letzte rhythmische Klarheit.« Ebd.

Weil Schauspielkunst nicht ohne körperliche Ausdruckskunst vorstellbar ist, fordert Jhering eine gründliche Reform des Schauspielunterrichts durch die Zusammenführung von Sprech- und Bewegungskunst. Der Schauspieler müsse frühzeitig ein Bewusstsein von der Notwendigkeit einer rhythmischen Einheit von Ton und Gebärde erhalten. Die Delegation des Unterrichts einerseits an den für die Aussprache zuständigen Sprechlehrer und andererseits an den Tanz- bzw. Turnlehrer müsse aufgegeben werden.⁵⁵ Nur wenn beide Bereiche schon in der Ausbildung miteinander verschränkt seien und im Zusammenhang unterrichtet würden, lerne der Schauspieler, die sprachlichen Gebärden aus den körperlichen und die körperlichen nicht ohne Rücksicht auf die sprachlichen zu entwickeln.

Jhering erscheint diese Reform umso dringlicher zu sein, als ein gerade auf Berliner Bühnen in den 20er Jahren gepflegter Naturalismus die Einheit von Sprech- und körperlicher Ausdruckskunst preiszugeben drohte. Zwar hatte er zu einer Ausdifferenzierung der Körper-Ausdruckskunst geführt, dabei aber »die Empfindung für die gesprochene Periode« zerstört.⁵⁶ Gerade in Opposition zu dem auf anderen Bühnen gepflegten Sprechtheater-Klassizismus machte sich ein sprachloser Naturalismus auf einigen Theaterbühnen breit.⁵⁷ Auch heute noch, 90 Jahre

⁵⁵ »Wenn [an den Schauspielschulen] noch immer eine rationalistische Spielart gelehrt wird, eine Spielart, die zwischen Wort und Gebärde logische Beziehungen herstellt, wie soll der Schüler zum Bewußtsein der rhythmischen Einheit von Ton und Gebärde kommen? Wie kann er fühlen, daß das Wort nicht von der Gebärde aus etwas Zweitem erklärt werden darf, sondern daß Wort und Gebärde eins sind. Auf den Schauspielschulen ist die Körperkunst eine kommentierende Nebenkunst. [...] So wird [der Schauspielschüler] angehalten, den Ton für sich und die Gebärde für sich zu empfinden, anstatt sie auseinander zu entwickeln. Er lernt das Wort beim Tonlehrer und die Bewegung beim Turnlehrer [...]. Er lernt bei dem ersten Phonetik, bei dem zweiten Mimik. [...] Hier stehen die Schüler des ausgezeichneten Stimmbildners Dr. Daniel, die aber, wenn sie die Methode nicht individuell weiterbilden und dem Ausdruck dienstbar machen, rhetorische Stimmkünstler werden; wie anfangs Johanna Hofer [die spätere Frau von Fritz Kortner]. Dort stehen die Anhänger von Herreau und Dalcroze, die Körperkunst an sich lernen und diese dann ebenfalls nicht dem Ausdruck dienstbar machen: Mary Dietrich.« Ebd., S. 159 f.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 164.

⁵⁷ Wir haben Zeugnisse dieser Entwicklungen auf Berliner Bühnen, wie die autobiographische Schilderung des Schauspielers Alexander Granach, welche die Beobachtungen Jherings unterstützen: »Genauso, wie die Schauspieler im Königlichen Schauspielhaus zu unnatürlich waren, waren die im Lessing-Theater zu natürlich. Man hustete, spuckte, kratzte sich, machte Riesenpausen – eine Vorstellung sah da immer aus, als ob man zufällig in ein fremdes Haus hineingekommen und Zeuge peinlichster privater Auseinandersetzungen wäre. Man war ein bißchen unangenehm berührt«, so erinnert sich Granach an den Schauspielstil am Berliner Lessing-Theater in den 20er Jahren. Vgl. Alexander Granach: *Da geht ein Mensch. Autobiographischer Roman* (1945), München (Weismann) 1982, S. 230. Granachs Liebe gilt letztlich weder dem klassizistischen Staatsschauspiel des Königlichen Schauspielhauses noch der naturalistischen Bühne

später, erscheinen solche Überlegungen aktuell – gerade im Hinblick auf Berliner Theaterbühnen. Ist doch die Monotonie eines sprachvergessenen Naturalismus deutlicher denn je geworden. Ton-unempfindliche Regisseure koppeln das Körpertheater vom Sprechtheater ab, das Sprechen auf der Bühne tritt in den Hintergrund zugunsten von Bühnenaktionen, Bühnenbild, Beleuchtung, Einsatz der Medien und Musik. Doch nur wenn man beides zusammenführt und aus dem Rhythmus heraus entwickelt, wird man zu überzeugenden Lösungen gelangen, wie man bei Regisseuren wie Michael Thalheimer, Barbara Frey und Philip Thiedemann beobachten kann – und bei den Altmeistern Peter Stein, Luc Bondy und Andrea Breth immer schon lernen konnte.

Vor diesem Hintergrund einer Ausdifferenzierung in ein klassizistisches Sprechtheater hier und ein naturalistisches Körpertheater dort plädierte Jhering schon in den 20er Jahren für eine Zusammenführung von Sprechkunst und körperlicher Ausdruckskunst. Scharfsinnig erkannte er, dass die Reform bei der Sprech-Erziehung der Schauspieler ansetzen müsse.⁵⁸ Sie sei der Dreh- und Angelpunkt für eine reformierte Ausbildung, denn hier müsse vermittelt werden, wie der Sprechausdruck aus der körperlichen Bewegung heraus zu gewinnen ist. Zu diesem Zweck dürfe sich die Sprecherziehung der Schauspieler nicht länger auf sprachlichen Ausdruck und Phonetik beschränken, sondern müsse ein Bewusstsein für die Notwendigkeit der Aufeinanderbezogenheit von Wort und Geste, von Stimme und Körper entwickeln.

Eben dies war auch die Überzeugung von Fritz Kortner, auch wenn er sich gegenüber dem Erfolg von Schauspielschulen skeptisch bis höhnisch zeigte und stattdessen auf die intensive Arbeit des begabten Schauspielers mit einem intelligenten Regisseur setzte, der ihm seine Marotten austreibt.⁵⁹ »Den kreatürlichen Ausdruck, um den es zuerst

des Lessing-Theaters, sondern dem Theater Max Reinhardts: Dieses »war natürlich und doch nicht alltäglich – es war feierlich und doch ohne falsches Pathos – es war Theater – romantisches, poetisches Theater.« Ebd.

⁵⁸ Vgl. Jhering: *Kampf ums Theater* (Anm. 46), S. 164: »Der Schauspielschüler muß von Beginn an lernen, die Rede nicht als augenblicklichen Einfall, sondern als notwendige Tonfolge zu sprechen. Der Schauspielschüler muß lernen, nicht Worte, nicht Sätze, sondern Satzkomplexe zu sprechen. Das Sprechen zu reformieren, ist wichtiger als die Bühnenaussprache zu reformieren. Denn das Sprechen reformieren heißt gleichzeitig: aus dem Körperrhythmus heraus sprechen lernen. Das Gefühl für die rhythmische Bedeutung der Satzzeichen: der Kommata, der Punkte zu wecken, über die der Naturalismus hinweggürte, ist entscheidender, als den Lautcharakter der Vokale, der Konsonanten, der Diphthonge festzulegen.«

⁵⁹ Vgl. Kortners kritischen Kommentar zum Karriereweg des österreichischen Schauspielers Oskar Werner: »Hätte der hochbegabte, tiefgesunkene Oskar Werner das Glück gehabt, einem Max Reinhardt zu begegnen [wie er, Kortner, selbst] und sich ihm anvertraut, »er hätte sich höchst königlich bewährt«. Nehmen wir an, dieser Werner geriete in die

und zuletzt geht, lernt man vom großen Theatermann, Schauspieler oder Regisseur, vom kleinen Kind und von großen und kleinen Tieren; nicht aber in den Theaterschulen!«⁶⁰ Doch war die Verbindung von Wort und Geste Kortners eigenes Credo nach der Neuorientierung durch das Erlebnis mit Albert Bassermann.⁶¹ Es gelte, das »schauspielerische Vermögen« zu unterstützen und auszubilden, »das Wort zu aktivieren, es darzustellen, statt es nur rhetorisch zu behandeln.«⁶² »Die realistische Verlebendigung, durch die aufschlußreiche Geste verstärkt, ergibt den Darstellungsstil.«⁶³

Kortner hat diese Einsichten als Schauspieler wohl vor allem in der Zusammenarbeit mit Max Reinhardt gewonnen, als er der Grenzen der eigenen, primär verbalen Darstellungskunst inne wurde:

Auch mit ein oder zwei Proben war ich imstande, durch die mir eigene Stimmvirtuosität nach bewährtem Muster Wirkungen zu erzielen, eine Rede zu steigern, andere zu überschreien, gegen den Aktschluß die Bühne zusammenzureißen, auf Applaus, auf Vorhänge zu zielen. Ich hatte mich auf die Sprache verlassen und hatte nicht Zeit, die Rolle wirklich zu erlernen, geschweige denn sie zu formen, nach der vollgültigen, mimischen Entsprechung zu tasten. Es drängte mich von nur Sprachlichen weg zum Körperausdruck, ohne daß ich den Weg finden konnte. Ich hatte Chaplin noch nicht gesehen. Also konnte ich das Mimische, den stummen Ausdruck des Gesichts, des Körpers nur an Tieren, Kindern, am Menschen selbst beobachten und vom mimischen Können der Vor-Chaplinischen Ära lernen: vor allem von Bassermann, mimisch, gestisch der Ausdrucksvollste des deutschen Theaters. [...] Ich erkannte: das Mimische beherrscht das Sprachliche, ja kriert es erst. Durch das spätere Chaplin-Erlebnis bahnte sich die schließlich zur Überzeugung gewordene Erkenntnis langsam an: der Körper- und Gesichtsausdruck löst den wahren Sprachausdruck aus. Ich mißtraute immer den Regisseuren, die isoliert den

Hände eines großen Regisseurs, dann würden Wochen vergehen mit Heilversuchen, mit dem Bemühen, ihn aus seiner Gefühlsepilepsie zu erlösen.« Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 177.

⁶⁰ Ebd., S. 176.

⁶¹ Kortner beschreibt diesen Zusammenhang von Gestik und Rede einmal am Beispiel von Giorgio Strehlers Inszenierung von Goldonis *Diener zweier Herren*, die die Welt als ein »Narrenhaus mit infantil schwatzhaften, ziel- und sinnlos herumlaufenden, aufeinander stoßenden Egozentriker, Genuß suchenden, ihn nie findenden Egoisten und im Lebenslabyrinth herumkrabbelnden manischen Dümmlingen« darstellt. Kortner hebt hier auf die Divergenz von Gesten und Reden ab: Indem sie sich verselbständigen und auseinander laufen, geben sie ein getreues Bild des alltäglichen Sprechverkehrs: »Eine die Rede begleitende Geste verleitet den Redenden zu einer Serie von Gesten, die zwar in einem äußeren physischen Zusammenhang mit der sie auslösenden Gebärde steht, aber längst nicht mehr sinnvoll, sondern sinnwidrig die Rede begleitet, die ihrerseits Geschnatter geworden ist. Die Gedankenlosigkeit, das emsige, denkfaule, sich und andere betäubende Treiben geistig unbeherrschter Triebe einer Verfallswelt stellt Strehler dar. Die Zuschauer wissen nicht, daß sie und ihre Welt gemeint sind; sie brüllen vor Lachen. Mir nahm es den Atem.« Ebd., S. 503.

⁶² Ebd., S. 231.

⁶³ Ebd., S. 202. Vgl. auch ebd., S. 130 f.

Ton für einen Satz, ein Wort suchen, probieren, korrigieren, ihn nicht finden und sich und den Schauspieler zur Verzweiflung bringen. Wenn bei einem befähigten Darsteller der Ton falsch ist, dann liegt die Fehlerquelle meist im Gesicht, in der Körperhaltung, oft in den Beinen, oft in der Geste. Das ist das Primäre.⁶⁴

Das ist ein für die Schauspieltheorien im 20. Jahrhundert zentraler Text. Kortner ist mit diesem Plädoyer zugunsten des Vorrangs von Körperhaltung und Geste vor dem Sprechen zu einem der Mitbegründer der modernen Theaterregie geworden. Als Regisseur konnte er seine Einsichten nach 1945 in der Arbeit mit Schauspielern und jungen Regisseuren weitergeben. Das gestisch-körperliche »Anschaulichkeitstheater«, wie es in den 20er Jahren begründet worden war und wie er es propagierte, sollte zu einer Alternative zu jedem Theater werden, das allein vom Sprechen her konzipiert war.

5. Vergegenwärtigung statt Verfremdung und Überrumpelung

Nach der Formulierung des Theaterwissenschaftlers Klaus Völker hat Kortner

als Regisseur [...] dem in Deutschland nach 1945 noch lange praktizierten Staatstheaterklassizismus und dem wirklichkeitsfernen »Stil«-Theater der fünfziger Jahre einen widerspruchsvollen, die bitteren Lebenswahrheiten betonenden Realismus entgegengesetzt. [...] Er hielt es für angebracht, die Stoffe und Menschen der klassischen Dramen in die Gegenwart der Zuschauer zu übersetzen, sie aus der Abstraktion der Zeitferne in konkret anschauliche Nähe zu bringen. Denkfaulheit war für Kortner gleichbedeutend mit Gefühlsduselei, mit falscher Sentimentalität.⁶⁵

Was Kortner mit Realismus bezeichnet, ist ein Theater, das den Menschen in seiner »Kreatürlichkeit«, seiner Begrenztheit und Leid-Erfahrenheit, aber auch als denkend reflektierendes Wesen zeigt. Emotionen sollen demnach nicht einfach beteuert oder mit dem »sich selbst genießenden Duliöhschluchzer des Burgtheater-Verdi-Schmerzes« ausposaunt werden, sondern vielmehr aus einem inneren Kampf der Figuren hervorgehen. Darstellenswert sei nicht die Emotion als solche, sondern vielmehr der Kampf gegen das Gefühl, der Widerstand, den »Geist, Vernunft,

⁶⁴ Ebd., S. 276 f.

⁶⁵ Klaus Völker: »Nachwort«, in: Fritz Kortner: *Aller Tage Abend*, hg. v. Klaus Völker, Berlin (Alexander) 1991, S. 580 f.

Roheit, Unglaube, Aberglaube, Bigotterie« ihm entgegensetzen.⁶⁶ Kortner verlangt ein Doppeltes: einerseits eine Darstellung jener gesellschaftlichen Umstände, aus denen Emotionen überhaupt erst entstehen, um ihre Motivationen und Ursachen zu erkennen; andererseits darf kein Gefühlsausbruch auf die Bühne gebracht werden, ohne dass der letztlich vergebliche Kampf gegen die unmittelbare Emotion erkennbar wird. Auf die Größe dieses Widerstandes kommt es an. Oberflächlich betrachtet knüpft Kortner an Schillers Lehre vom Pathetisch-Erhabenen an, doch ist seine Zielrichtung eine andere: Denn nicht um die negative Darstellung der Erhabenheit geistiger Freiheit geht es ihm wie Schiller, sondern umgekehrt um das Begrenzte menschlicher Lebensumstände und Handlungsmöglichkeiten, das eher Resignation und Trauer einflößt – das, was Kortner das »Kreatürliche« nennt.

Kortner entwickelt eine eigene, nicht zuletzt von Max Reinhardt bestimmte Theaterkonzeption in Opposition zu Naturalismus und Epischem Verfremdungstheater wie auch zu Expressionismus und Neo-Expressionismus. Mit dem gewiss missverständlichen Label »Realismus« meint er eine Darstellung der im Drama festgehaltenen vergangenen Lebensformen durch Töne und Gesten der Gegenwart. Jede Inszenierung müsse den »Lebenslaut« der Stücke erwecken und dafür unbenutzte Ausdrucksmittel finden, die eine Entsprechung in der Welt der Zuschauer haben. Inszenierungen in diesem Sinne sind Übersetzungen und Verwandlungen. Kortner hat dazu in einigen aus dem Nachlass publizierten Fragmenten die Überlegung festgehalten:

Es wird meinem Kopf eingehämmert, Oberhaupt eines phantastischen Unterfangens zu bleiben, nämlich die Worte des gedruckten Stückes – aber auch seine ungedruckten Morsezeichen – in Tonfall, Gesten, Ausdruck umzusetzen, umzuschmelzen, in eine andere Materie zu verwandeln. Das unverwandelte Stück, dessen gedruckte Worte nur akustisch und nur verständlich hörbar gemacht werden, dessen Tonfall aus der Vorstellungskonfektion eines verbrauchten, ausgeleiterten Mimentums kommt, vermag nicht dem Stückinnern Geheimlaute abzulauschen, sie also nicht als Lebenslaute vernehmbar zu machen. Laute Leblösigkeit wird im Schnellverfahren in Blechdosen gefüllt und dem Abonnement vorgesetzt.⁶⁷

Das sind Aussagen, die für das Theater wie auch für andere performative Künste richtungsweisend sein können. Vergegenwärtigung im Sinne Kortners ist eine Reflexion auf die Lebendigkeit von Texten, die nicht anders als durch unbenutzte und die Zuschauer unmittelbar

⁶⁶ Vgl. Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 59 f.

⁶⁷ Kortner: *Letzten Endes* (Anm. 10), S. 43.

treffende Darstellungsmittel vermittelt werden kann.⁶⁸ Die »aufschlußreiche Geste«, die zum »lebendigen Zeichen« innerer und sozialer Vorgänge wird, ist eines der wesentlichen Ausdrucksmittel. Ivan Nagel, der Regieassistent von Kortner war, spricht von einer »Brechung aller Darstellungsmittel zur Merk- und Denkwürdigkeit, bis Geste und Wort aus automatischen Anpassungsmitteln wieder zu lebenden Zeichen wurden.« Das sei »Kortners stilistische Entsprechung zu Brechts ›Verfremdung« gewesen.⁶⁹

Kortner verwendet dieses immer wieder erneuerte Vokabular von Ausdrucksmitteln im Sinne von Brecht, wenn er das, was scheinbar vertraut ist und eine zweite Natürlichkeit angenommen hat, als fremdartig und befragenswert zeigt. Die Entlarvung gesellschaftlicher Haltungen und die Sichtbarmachung verstellter Herrschaftsverhältnisse sind Aspekte seines Konzepts des Realismus auf der Theaterbühne. Was aber vor allem zählt, ist eine Übersetzung des Vergangenen in die Gegenwart, eine Vergegenwärtigung, mit der das uns Ferngerückte für die Gegenwart sprechend wird: »Daher handelt es sich beim Aufführen von Klassikern um das Vergegenwärtigen der Vergangenheit und nicht um das Entrücken der ohnehin entrückten Gestalten und ihrer Lebensumstände. Es muß eine Brücke geschlagen werden vom Damals zum Heute.«⁷⁰

Kortner begründet sein Postulat einer Vergegenwärtigung klassischer Texte auf der Bühne von heute nicht mit ihrer scheinbaren Allzeitgültigkeit, ihrer Klassizität, sondern gerade mit dem historischen und kulturellen Abstand, also mit der Differenz von überliefertem Drama und aktueller Aufführung:

Die Menschen im klassischen Drama sind zu weit entfernte Verwandte, um uns nahezugehen. Jene Menschen müssen aus der Abstraktion der Zeitferne in konkret anschauliche Nähe gebracht werden, um für uns Heutige begreifbare Gestalten zu sein. Ihre Sprache muß trotz des unantastbaren Gefüges ihrer Gebundenheit dem heutigen Ohr Orientierungssignale durch realistische Tonfälle vermitteln. Der Körperausdruck und die Gestik müssen den inneren Vorgang für uns Heutige verständlich optisch verdolmetschen und trotz ihrer Anpassung an die Sprachgebundenheit, an die Gewandung, an die Lebenssitten und -utensilien den damaligen Alltag durch die Ausdrucksformen des heutigen kommunizieren. Erst wenn diese verwandtschaftliche Einbezogenheit

⁶⁸ »Die Darstellung darf sich nicht vor den Erfahrungen und Belehrungen der Geschichte hermetisch abschließen, wie es die standardisierte Massenkunst vermöge ihrer ›gefrorenen‹ Modelle tut. [...] Die Dynamik der Geschichte muß in die Gestaltung einbrechen, damit der unablässigen tödlichen Wiederholung des einmal Akzeptierten ein Ende bereitet wird.« Ebd., S. 39.

⁶⁹ Nagel: »Nachruf auf Kortner« (Anm. 24), S. 19.

⁷⁰ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 485.

mit uns hergestellt ist, kann der Zuschauer zu dem Bessergeratenen oder noch nicht so heruntergekommenen Seinesgleichen von damals aufsehen.⁷¹

Das Theater wird zum Ort kultureller Übersetzungen: Der historische und kulturelle Abstand soll nicht durch Empathie oder Pseudo-Aktualisierung überspielt werden, sondern vielmehr selbst zum Thema werden in einem Prozess der Übertragung und der Herstellung von historischen Korrespondenzen. Nur auf diese Weise kann in überlieferten Stücken Jetztzeit hör- und sichtbar gemacht werden, also etwas, in dem wir uns selbst als gemeinte wiedererkennen können.⁷² Es geht nicht um die Vergegenwärtigung verschwundener gesellschaftlicher Umstände und Situationen, wie sie die Stücke bereithalten, sondern vielmehr darum, mit den optischen und akustischen Ausdrucksmitteln der Gegenwart jenen Problemgehalt der Stücke zu treffen, mit dem sie uns heute noch ansprechen. Der »Lebenslaut« der überlieferten Stücke kann nur durch Töne und Gesten der Gegenwart vernehmbar gemacht werden. Nur so ist die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schlagen.

Die Tradition des klassischen Dramas war für Kortner nicht lediglich eine Tradition der Verblendung und des Herrschaftszusammenhangs, sondern eine solche, die bei aller Gebrochenheit und idealistischen Überschwenglichkeit immer auch Beispiele von bewunderungswürdiger Haltung, moralischer Stärke, Vorbildhaftigkeit und einzigartiger sprachlicher Kraft aufweist. Kortner will sich dieses Moment des Exemplarischen in der Überlieferung nicht abhandeln lassen, meint allerdings, dass es erst dann zum Vorschein komme, wenn die Übersetzung der damaligen Lebensverhältnisse in heutige gelingt, wenn also die Figuren als unseresgleichen auftreten, gewissermaßen ›von gleichem Schrot und Korn‹ sind, wie dies schon Lessing gefordert hatte.⁷³ Diese ›realistische‹ Haltung gegenüber den überlieferten klassischen Dramen bestimmt auch Kortners Verhältnis zu dem gerade nach 1945 problematisch gewordenen Komplex des Heldisch-Heroischen im Drama der deutschen Klassik.⁷⁴

⁷¹ Ebd., S. 484.

⁷² Der Begriff der Jetztzeit ist hier im Sinne von Walter Benjamins Überlegungen zum Begriff der Geschichte gemeint, allerdings ohne dessen geschichtstheologische Fundierungen mit zu übernehmen.

⁷³ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (75. Stück), in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. v. Wilfried Barner u. a., Bd. 6, Frankfurt a. M. (Dt. Klassiker Verlag) 1985, S. 559.

⁷⁴ Kortners Überlegungen dazu sind zu wichtig, als dass sie nicht zumindest in einer Fußnote verdient festgehalten zu werden: Vgl. Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 486: »Der Held am Theater, soll er nicht ins Nebulose, ins Unfaßbare entrücken, muß sich immer wieder als realer Mitmensch legitimieren. Sein Verhalten wird sich in dem ausdrücken, was uns vertraut ist: im Essen, Trinken, Liegen, sogar im Gähnen. Daß er unsereiner auf der Bühne ist, der sich in des Lebens Wirrnissen und Gefahren beispielgebend

Studiert man diese Dokumente, so ist man immer wieder verblüfft über den Respekt, den Kortner den Klassikern der dramatischen Literatur entgegenbringt, als Schauspieler wie als Regisseur. Nach 1945 mochte eine solche Haltung eher einer kulturkonservativen Gesinnung entsprechen, wie sie viele Theater- und Vortragskünstler in der jungen Bundesrepublik teilten. Einige dieser Künstler haben die ›klassische‹ Überlieferung wie eine heile Bildungswelt gegenüber der jüngst vergangenen nationalsozialistischen Barbarei beschworen.⁷⁵ Der »Rückzug in die Klassiker und in den ›hohen Ton‹« sei bei vielen Theaterleuten der Versuch gewesen, »die ererbte künstlerische Substanz über die Zeit des totalitären Schreckens hinweg zu bewahren«, hat Wolfgang Schwiedrzik kürzlich behauptet.⁷⁶ Für Kortner galt dies nicht. Er kehrte sich von aller sentimentalischen Vergangenheits- und Klassikerpflege ab, er wollte die Auseinandersetzung mit den überlieferten Texten zum Organon einer Selbstverständigung des Menschen in der Gegenwart machen. Für ihn bedeutete Vergegenwärtigung nicht die Erschleichung einer Nähe oder Pseudo-Vertrautheit mit den klassischen Texten und erst recht nicht die Zelebrierung eines idealistischen Bildungspathos. Vielmehr nahm er das Erlebte des »Kriegsschreckens, der in uns allen steckt« wie andere zeitgeschichtliche Erfahrungen als Reflexionsmedium, um die Klassiker auf Antworten zur Gegenwart zu befragen. Auf die Jetztzeit in den überlieferten Stücken kam es ihm an. Ein Richard III. sollte nach Hitler

benimmt, hebt ihn über sich selbst; nicht das erhabene Gehabe, angesichts dessen der heutige Zuschauer ausrufen müßte: ›Hab dich nicht so!‹« Kortner kritisiert allerdings eine Art von beschwingtem Bühnenheldentum, wie es sich vermutlich in den 50er Jahren auf deutschen Bühnen zeigte: »Die Forderung, den Helden vor allem schwungvoll zu spielen, entstammt der Weigerung, die Gründe, die ihn zur heroischen Tat führen, die meistens eine Bluttat ist, auf ihre moralische Stichhaltigkeit, auf ihre Unausweichlichkeit zu prüfen. Der auf Schwung und Tirade bestehende Zuschauer will sich überrumpeln, seine moralische Bedenken gar nicht erst aufkommen lassen«. Ebd., S. 492. Diesen Veränderungen von Wahrnehmung und Bewertung des Heroischen in der Gegenwart entsprechen veränderte pathetische Darstellungsmittel: »Persönliches Leid, von der Dampfwalze der Umwälzungen verdrängt, steht eingeschüchtert in der Ecke. Seine Stimme geht im öffentlichen Lärm unter. Leise kann es sich eher Gehör verschaffen. Es darf sich nicht aufspielen, wie es das einst tat. Es muß sich kurz und bündig fassen. [...] Der Kriegsschrecken, der in uns allen steckt, verträgt kein animiertes Sprach- und Schlachtengetöse. Geschehenes und drohendes Grauen müssen einem Darsteller die Stimme verschlagen.« Ebd., S. 165. Die pathetische Extroversion von Leiden überzeugt nicht länger, leisere Töne sind dem Unsäglichen solchen Leidens angemessener. Auch das gehört zu dem sprechonsensiblen Theater des Zeigens, wie es Kortner vorschwebt.

⁷⁵ Wie dies etwa für die im Literarischen Archiv der Deutschen Grammophon-Gesellschaft festgehaltenen Rezitatoren Mathias Wieman, Will Quadflieg, Ernst Ginsberg u. a. gilt.

⁷⁶ Wolfgang M. Schwiedrzik: »Die Erfahrung der Katastrophe«, in: Begleittheft zu: Johann Wolfgang von Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, mit Maria Wimmer, Hermann Schomberg, Rolf Henniger, Hannes Riesenberger u. Wolfgang Golisch, Aufnahme des WDR Köln, 1956, 2 CDs (Edition Mnemosyne) 2002, S. 15.

anders als vor Hitler auf der Bühne erscheinen, hat er einmal gesagt.⁷⁷ Ivan Nagel, sein Münchner Regieassistent, hat eindrücklich von Kortners »inhaltlich-kritischem Befragen der Klassiker« gesprochen, »mit aller Bemühung eines ungewöhnlichen Intellekts, mit allem Mißtrauen einer störrischen Humanität, mit aller Empörung einer gleichsam sinnlich gewordenen moralischen Sensibilität – und mit allem Glauben an die ›heiligen Texte‹.«⁷⁸

Solche Vergegenwärtigung setzt voraus, dass man den Lebenslaut der Stücke erweckt, mit Mitteln, die unmittelbar zur Gegenwart sprechen. Kortner fordert denn auch, dass der Regisseur

sich Zeit nimmt – um Tempo unbekümmert –, das Ohr ans Herz des Stückes zu legen, den Pulsschlag zu prüfen, den Dialog abzuhören. Das ist der Unterschied zwischen der flinken Gedankenarmut des Übrumpelungstheaters und der tieflotenden Stückbelebung durch den, der niedertaucht und wieder auftaucht mit den Schätzen vom tiefen Grund und – im alten Stück nie Gesehenes – sie an die Oberfläche bringt.⁷⁹

Eine Theateraufführung müsse ein »wie durch ein Vergrößerungsglas gesehene[s], vergrößerte[s] Leben[]« darstellen.⁸⁰ Wer die in Hans-Jürgen Syberbergs Film festgehaltenen Probenarbeiten zu *Kabale und Liebe* an den Münchner Kammerspielen 1965 verfolgt, ist verblüfft über den Vertrauensvorschuss, den Kortner jeder Wendung der exzentrischen Schillerschen Bühnensprache zu geben bereit war. Immer wieder hört er in diese Sprache hinein, sie gewissermaßen auskultatorisch abklopfend, um die richtigen Töne und Gesten dafür in der Gegenwartssprache zu finden, wie beflügelt vom Glauben an die Kraft des Klassiker-Texts.⁸¹

⁷⁷ Mündliche Äußerung gegenüber August Everding in dem Film von Hans-Jürgen Syberberg *Kortner probt Schillers ›Kabale und Liebe‹* (1965). Mit dieser Problemstellung ist Kortners Haltung im übrigen mit der anderer jüdischer Emigranten verwandt, wie etwa Max Ophüls, der im Exil in Hollywood die Idee entwickelte, klassische deutsche Dramen zu verfilmen, allerdings mit dem Wissen der inzwischen eingetretenen Kulturkatastrophe.

⁷⁸ Ivan Nagel: *Epitaph und Apologie auf Steins ›Tasso‹*, in: *Johann Wolfgang Goethe: Torquato Tasso. Regiebuch der Bremer Inszenierung*, hg. v. Volker Canaris, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1970, S. 174–192, hier S. 192. Mit sybillinischem Witz erläuterte Kortner einmal die selbstgesetzte Aufgabe als Theaterregisseur: »Ich versuche über des Autors Sprache in sein Geheimnis einzudringen. Komme ich von dieser Expedition zurück, so glaube ich im Besitz seines dem flüchtigen Betrachter vorenthaltenen Geheimauftrags zu sein. Ich beuge mich der Diktatur des Dramatikers und übe sie vertretungsweise aus.« Vgl. *Kortner anekdotisch*, hg. v. Claus Landsittel, München (Kindler) 1967, S. 37.

⁷⁹ Kortner: *Letzten Endes* (Anm. 10), S. 56.

⁸⁰ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 567.

⁸¹ Kortners Verhältnis zur deutschen Sprache und Literatur war das des gebildeten Judentums vor der Vernichtung durch die Nationalsozialisten: Deutsch als Sprache der Emanzipation, des Zugangs zu Kultur und Wissenschaft; und Schiller als Dichter

Nach Kortner macht es sich das »Überrumpelungstheater« mit dieser Erbschaft der Überlieferung zu leicht, indem es der Aufgabe einer Übersetzung ausweicht und stattdessen mit Schein-Aktualisierungen verblüffende Wirkungen erzielen will. Bereits in der ausgehenden Weimarer Republik sei der Realismus eines Theaters wie desjenigen von Leopold Jessner durch Expressionismus und Sprach-Verhunzung unkenntlich gemacht worden. In der Hitlerzeit sei »das um die Freilegung des Geistigen bemühte, auf den Realismus gestützte Anschaulichkeitstheater der zwanziger Jahre, das ein getreueres Abbild des Zusammenlebens der Menschen zu bieten unternommen hatte«, vollends verdrängt worden.⁸² Kortner ist deshalb auch ein geschworener Feind aller Versuche einer Neubelebung des Expressionismus nach 1945.⁸³ Die Abrechnung mit diesem Expressionismus ist zugleich eine Distanzierung von den eigenen Anfängen:

Der Neo-Expressionismus ist die Sünde wider den Geist. Seine schwerste Untat ist die Sprachverhunzung. Wieviel menschliches und wieviel musikalisches Sprechen in der Verssprache der Klassiker zulässig ist, ohne daß sie zur Gesangssprache wird, ist ein Grundproblem des in jeder Generation um Modernität bemühten Theaters. Der Realismus hat sich als Prüfstein, Fingerzeig und Kompaß in allen echten Bemühungen um die Erneuerung des Theaters erwiesen. [...] Der Geist, bisher überdröhnt, will sich Gehör verschaffen. Zu lange unterdrückt, will er sich von allen ihn verleugnenden Melodien befreien. Im Aufruhr seiner Befreiung versündigt er sich manchmal am Sprachgefüge: ein entschuldbarer Übergriff des endlich Befreiten. Die nur gesangesfreudige Wiedergabe des Verses muß vor der geistigen Durchdringung zurückweichen, die Melodie vor der Sinnggebung. Das Versprechen muß transparent werden, damit die Zustände des dargestellten Menschen erkannt werden.⁸⁴

Die Sprechkunst des Theaters ist der Vermittlung des geistigen Problemgehalts der Stücke und ihrer Vergegenwärtigung verpflichtet. Wenn dafür »musikalisches Sprechen« erforderlich ist, so ist dies legitim, um den Lebenslaut der Dramen hörbar zu machen. Sofern diese Mittel aber genießerisch um ihrer selbst willen eingesetzt werden, fällt das Theater hinter seinen Anspruch zurück. Auf die gestische Griffbarkeit der Sprache und ein vom gedanklichen Sinn her durchleuchtetes Sprechen kommt

der Freiheit, als Kritiker jeder standesmäßigen, sozial oder ethnisch religiös bedingten Ausgrenzung.

⁸² Ebd., S. 480 f.

⁸³ »Die geistige Durchdringung besonders des klassischen Stücks bewirkt einen entschlackten Sprech- und Körperausdruck der Schauspieler, der wiederum erst die inneren Zusammenhänge des Stückes und seinen Zusammenhang mit unserer Zeit freilegt. Die Flucht vor diesem schweren Schaffensprozeß führt in die äußerliche Stilisierung, deren gesuchtester Unterschlupf der Expressionismus ist.« Ebd., S. 479.

⁸⁴ Ebd., S. 481 f.

es an. Dieses Postulat geistiger Durchdringung widersetzt sich jedem aufgesetzten Neo-Expressionismus.

Diese differenzierte Haltung gegenüber Neo-Expressionismus und Sprechkunst ist für die jüngeren Theaterregisseure in der Bundesrepublik richtungsweisend geworden. Klaus Völker hat darauf hingewiesen, dass Kortners Regiearbeit tiefe Spuren im Theater der Bundesrepublik hinterlassen hat, vor allem bei Regisseuren wie Peter Stein, der ihn als seinen Lehrer betrachtet, oder auch Peter Zadek, Hans Hollmann, Claus Peymann und Jürgen Flimm. Für diese Generation waren die Theaterarbeit Brechts am Berliner Ensemble und Kortners Inszenierungen in Berlin, München, Hamburg und Wien die bestimmenden Vorbilder.⁸⁵ Als Regisseur habe Kortner mit nicht nachlassender Energie versucht, »die Bühne als ›Schauplatz der Menschen-Erkenntnis‹ zu behaupten, nicht zuletzt auch deshalb, weil ihm so oft die schmerzliche Einsicht zu Bewußtsein kam, dass der Mensch keiner ist.«⁸⁶

Zwei Dinge konnten die jungen Regisseure von Kortner lernen: zum einen, dass die Inszenierungspraxis in einem wirkungsgeschichtlichen Überlieferungszusammenhang steht und der Auseinandersetzung mit vorgefertigten Ausdrucksformen nicht ausweichen kann, die nur um den Preis von Sterilität und Konformismus einfach übernommen werden können. Zum anderen, dass jede Inszenierung ein Test auf die Lebensfähigkeit der überlieferten Dramen ist, auf ihre Jetztzeit. »Das Aufrütteln der Lethargischen, das Losrütteln aus der Konvention und Konfektion, in denen das nachhitlerische Theater leider so erfolgreich dahinsieht«⁸⁷, hatte Kortner selbst in seiner Autobiographie als Ziel seiner Regietätigkeit nach 1945 bezeichnet. Seit seinen ersten Engagements in Mannheim und Berlin, so schrieb Kortner, »führe ich einen Kampf mit dem Betriebstheater, hoffend, hoping against hope, für das außerordentliche Theater doch noch eine mich überdauernde Bresche zu schlagen«.⁸⁸

⁸⁵ Völker: »Nachwort« (Anm. 65), S. 585.

⁸⁶ Klaus Völker: *Fritz Kortner. Jude und Rebell gegen das privilegiert Konventionelle*, Berlin (Hentrich & Hentrich) 2007, S. 51.

⁸⁷ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 5.

⁸⁸ Ebd., S. 155.

Die Maske als Medium: Theater, Ritual, Film

MARGARETE VÖHRINGER

1918 sprang der berühmte russische Filmmacher Dziga Vertov von einer Mauer und ließ dabei sein Gesicht filmen. Heraus kam eine Folge von Einzelbildern, die die Veränderungen seines Gesichtsausdrucks während



Abb. 1 Dziga Vertov: Nachstellung des »Sprungs von der Grotte«, aus: Thomas Tode/Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, Wien (Österreichisches Filmmuseum/Synema – Gesellschaft für Film und Medien) 2006, S. 83.

des Sprungs zeigen sollten, innere Befindlichkeiten also, die er selbst nur unbewusst zum Ausdruck gebracht hatte. Jahre später wiederholte er den Sprung und schrieb dazu:

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. Wenn vom Lesen der Gedanken eines Menschen auf Entfernung

(und es ist nicht selten wichtig für uns, nicht die Worte eines Menschen zu hören, sondern seine Gedanken zu lesen) die Rede ist, so haben Sie diese Möglichkeit gerade hier erhalten. Die Mittel des »Kinoglaz« haben sie entdeckt. Die »filmtauglichen« Mittel bieten die Möglichkeit, die Maske vom Menschen wegzunehmen, ein Teilstück der Filmwahrheit zu erhalten.¹

Das menschliche Auge desjenigen, der den springenden Filmemacher beobachtete, sah hiernach die Unwahrheit. Stattdessen war es das technische Auge der Kamera, das Vertovs wahres Antlitz offenbarte, das ihm die Maske vom Gesicht riss. Der frühe Film schien menschliche Gesichter auf eine bestimmte Weise noch ›wirklicher‹ sehen zu können, als dies natürliche Augen gekonnt hätten. Doch um welche Art Wirklichkeit ging es hier? Was kommunizierte der frühe Film über das menschliche Gesicht, wenn Vertov nicht die natürliche Wahrheit sondern die ›Filmwahrheit‹ anvisierte? Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, ob die Maske durch den Film tatsächlich zum Verschwinden gebracht werden konnte oder ob sie sich nicht vielmehr einen neuen Ort gesucht hat – statt vor dem Gesicht etwa auf der Leinwand oder in der Kamera.

1. Maske im Theater

Um die Veränderungen zu beschreiben, die das Medium Film für den Einsatz von Maske mit sich brachte, ist es hilfreich, einige wichtige historische Stationen der Maske zu rekapitulieren. Vor der Einführung des Kinos war der geläufigste Ort für den Einsatz von Masken das Theater.

Allen Medieumbrüchen zum Trotz hat sich das älteste Maskentheater des japanischen Nō-Theaters bis ins 20. Jahrhundert erhalten. Als Theater hatte es sich im 14. Jahrhundert herausgebildet und entwickelte mit der Zeit eine immer weiter standardisierte und stilisierte Aufführungspraxis im Freien mit festgelegten Sprech- und Bewegungsmodi. Die verwendeten Nō-Masken wurden etwas kleiner angefertigt als das Gesicht, so dass beide – Maske und Gesicht – während der Vorstellung sichtbar blieben. Dabei trug nur der Hauptakteur eine Maske. Nō-Masken bildeten fünf Gruppen: Gottheiten, Geister, Dämonen, junge und alte Männer sowie junge und alte Frauen.² Die menschlichen Masken waren zudem in bestimmte Emotionen differenziert und ließen

¹ Dziga Vertov: »Drei Lieder über Lenin« und »Kinoglaz« (1934), in: ders.: *Schriften zum Film*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München/Wien (Hanser) 1973, S. 54–57, hier S. 55.

² Als besonders einschlägig und umfassend zur Geschichte der Maske ist die Habilitationsschrift von Richard Weihe hervorzuheben: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München (Fink) 2004, auf deren Lektüre die folgenden Gedanken aufbauen. Zum Nō-Theater vgl. ebd., S. 251 f.



Abb. 2 Nō-Maske aus dem 18. Jahrhundert, aus: Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München (Fink) 2004, S. 254.

auf gesellschaftliche Gruppen und Klassen schließen. Die detaillierten Spielregeln mussten genau befolgt werden, der Schauspieler sollte sich in der künstlichen Situation vergessen – und aus einer Kunstfigur eine Naturfigur werden lassen, eine Figur also, die Natürlichkeit ausstrahlte, gerade weil der Schauspieler im Spiel nichts anderes war als die Figur selbst. Seine menschliche Identität schien er zu vergessen, gleichwohl blieb sie aber auf der Bühne immer als Hintergrund der aufgesetzten Maske sichtbar.

Diese Wechselbeziehung zwischen der natürlichen und der künstlichen Identität, zwischen Gesicht und Maske, findet sich auch in anderen Theaterkulturen, sie wurde aber immer unterschiedlich ausgeführt. So sollte der Schauspieler in der griechischen Tragödie durch das Aufsetzen von Masken das Rollenspiel illustrieren und hatte damit die Möglichkeit, die eigene Person zu vervielfältigen, das heißt also viele – wenn auch künstliche – Persönlichkeiten zu verkörpern. Ein und derselbe Mensch konnte auf der Bühne in verschiedene Rollen schlüpfen. Masken bargen hier das Versprechen der Veränderung, der Transformation.

Von den Masken der griechischen Tragödie wird überliefert, dass sie mit der Zeit immer ausdrucksstärker wurden, also immer weniger abstrakt gestaltet waren. Als die Aufführungen, die dem Weingott Dionysos gewidmet waren, sich einem größer werdenden Publikum

zuwandten, mussten die Masken expressiver werden, um in den großen Theaterbauten auch aus größerer Entfernung erkannt werden zu können. So wurden im Laufe des 4. Jahrhunderts n. Chr. beispielsweise die Mundöffnungen erweitert. Dadurch entstanden Masken-Typen, die leicht zu erkennen waren und zugleich sehr stilisiert wirkten.

Diese Stilisierung des Schauspielers durch das Aufsetzen von Masken schloss seine Individualisierung aus und hatte höheren Allgemeinwert zur Folge. Der praktische Vorteil der Masken für die Aufführung war, dass ein Schauspieler, der meist mehrere Rollen zu spielen hatte, schnell seine Rollen wechseln konnte. Da sich die Rollen durch die Stimme des Schauspielers nicht zuordnen ließen, war seine Gesichtsmaskierung umso wichtiger als Unterscheidungsmerkmal für das Spiel. Man sah die Verschiedenartigkeit der Figuren, aber man hörte sie nicht. Der entindividualisierte Ausdruck der Maskenfiguren wurde zudem auf der Textebene eingeholt: Gefühle, die nicht gezeigt werden konnten, mussten sprachlich geäußert werden – was nicht sichtbar wurde, vermittelte sich im gesprochenen Text.³

Masken waren hier wie im Nō-Theater Teil einer künstlichen Welt, einer Zeichenwelt mit eigenen Regeln, einer hergestellten Welt. Das Maskieren verdeutlichte, dass es im Theater um eine gespielte Wirklichkeit ging und nicht um eine wie auch immer geartete Verfremdung der natürlichen Wirklichkeit. Durch das Verbergen der natürlichen Person wurde das Spiel offensichtlich gemacht, nicht etwa verheimlicht – zumal wenn wie im Nō-Theater das Gesicht hinter der Maske sichtbar blieb. So erklärten die Masken im Theater den Schauspieler zu einer Figur, die fiktiv war, sie stellten diese Figur zur Schau und verdeckten dabei die wirkliche Person. Indem sie zwischen dem Ausdruck des Schauspielers und dem Ausdruck der Figur trennten, sich zwischen das Gesicht und das Sichtbare schoben, ließen die Masken eine Theater-Wirklichkeit entstehen, die sich vor die wirkliche Welt stellte und im wahrsten Sinne des Wortes eine andere Wirklichkeit ›vor-stellte‹. Und dieses Sich-zwischen-das-Gesicht-und-die-Rolle-Schieben scheint es gewesen zu sein, was von dem eingangs erwähnten Filmemacher Dziga Vertov an der Maske als störend empfunden wurde.

Bertolt Brecht verstand das Maskieren als positives und strukturell zentrales Moment des Theaters, und zwar auch im übertragenen Sinne: Der Schauspieler verschmolz nicht mit der Figur, er stellte sie dar, ganz gleich, ob nun mit oder ohne Maske. Brecht ging es nicht um die Identifikation des Akteurs mit seiner Rolle, sondern um das bewusste,

³ Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 133 f., 138, 140 f.

ja geradezu distanzierte Spiel dieser Rolle. Durch den Text und die stilisierten Figuren sollte sich der Schauspieler immer dessen gewiss sein, dass er eine Rolle spielte, mit der er nicht identisch war, und sich so gleichermaßen außerhalb der Rolle und in der Rolle wahrnehmen.⁴ Die Maskierung beziehungsweise Theatralisierung des Spiels ermöglichte demnach einen Verfremdungseffekt und trug dazu bei, dass die Zuschauer die Lehre eines Theaterstücks besser verstehen konnten. Brecht war gegen die Psychologisierung der Rollen im Theater, da sie eher zur Identifikation von Betrachter und Schauspieler führte als zur distanzierten Reflexion des Geschehens. Eben diese distanzierte Reflexion könnte es gewesen sein, um die es Vertov ging, wenn auch er die psychologisch aufgeladene Handlung kritisierte: »In unseren Augen ist das [...] psychologische russo-deutsche Kinodrama Humbug«, und weiter: »Das ›Psychologische‹ stört den Menschen, so genau wie eine Stoppuhr zu sein.«⁵ Doch anders als Brecht sah Vertov eben keine Maske zur Distanzierung vor – stattdessen war es das Medium Film, welches sich zwischen den Schauspieler und den Zuschauer schob und so zur Verfremdung des Geschehens beitragen sollte. Die Frage ist nur, ob es Vertov auch um Verfremdung ging.

Richard Weihe konstatiert schon in seiner Einleitung in die Geschichte der Maske, dass das Maskieren als paradigmatisch für das Schauspiel gelten könne, dass die Maske zum Modell werde für das Theatrale: »Der Schauspieler soll sich etwas Fremdes aneignen und mit dem Fremden als Eigenes spielen«. Und mehr noch, »die Maske steht für die Präsentation des Einen vermittelt durch das Andere«.⁶ Dabei agiert die Maske im Vordergrund des Geschehens, und dahinter erst deutet sich das Subjekt an, der Schauspieler, dessen Spiel trotz der Maskierung so natürlich wie möglich wirken und in seiner Künstlichkeit nicht irritieren, sondern aufklären soll. Dies aber erscheint paradox – wie kann ein Mensch so weit wie möglich hinter einer Maske verschwinden und zugleich natürlich und präsent wirken? Oder, anders gefragt: Wie kann mit Hilfe von Künstlichkeit Natürlichkeit entstehen?

Bleibt man im griechischen Sprachraum, so fällt auf, dass das Wort für Maske – *prósopon* – zugleich die Maske und das Gesicht bezeichnete. Hiernach zeigte sich in der Maske eine Ambiguität. Maske und

⁴ Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater*, Bd. 1–3, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 15–17, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1982; zu Brechts Maskenauffassung vgl. Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 23 (Fn.) und S. 266.

⁵ Dziga Vertov: »Wir. Variante eines Manifestes« (1922), in: ders.: *Schriften zum Film* (Anm. 1), S. 7–10, hier S. 7, 8.

⁶ Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 24.

Gesicht bildeten kein Gegensatzpaar, es wurde nicht zwischen natürlichem Gesicht und künstlicher Maske getrennt, sondern beides in einem Dualismus vereint betrachtet. Richard Weihe bringt es hinsichtlich des Theaters auf den Punkt: »Dadurch, dass die Theatermaske für die Dauer der Aufführung einer Figur als ›Gesicht‹ dient, wird ihre Künstlichkeit funktional gesehen irrelevant.«⁷ Für Vertovs Film aber blieb die Künstlichkeit des Gesichts relevant. Er betonte das Paradox geradezu, wenn er behauptete, der Film könne (trotz seiner Künstlichkeit) die Natürlichkeit des Gesichts zeigen, während unsere natürlichen Augen dazu nicht in der Lage seien.

2. Maske im Totenkult

Hinsichtlich des paradoxen Verhältnisses von Maske und Gesicht bietet der Einsatz von Masken im Ritual neue Aspekte, die wichtig sind, da schon das Schauspiel aus dem Ritual hervorgegangen ist. Der französische Zeichen-, Literatur- und Kulturtheoretiker Roland Barthes konstatierte dies prominent in seiner Schrift zur Photographie: »Die ursprüngliche Beziehung zwischen Theater und Totenkult ist bekannt: die ersten Schauspieler sonderten sich von der Gemeinschaft ab, indem sie die Rolle der Toten spielten: sich schminken bedeutet, sich als einen zugleich lebenden und toten Körper zu kennzeichnen.«⁸ Die Maske galt hier als Objekt der Erinnerung an die Toten und diente der Vergewärtigung, und zwar in einem zweifachen Sinne: Vergangenes und Abwesendes wurde präsent gemacht.⁹ Tatsächlich sah auch Vertov seinen Film in der Tradition des Totenkults, wenn er die Möglichkeiten der Filmmontage so beschrieb: »Du gehst durch eine Straße, heute im Jahre 1923, doch ich lasse dich den verstorbenen Genossen Volodarskij grüßen, der im Jahre 1918 durch eine Straße Petrograds geht und deinen Gruß erwidert.«¹⁰ Auch Vertovs Film schien die Toten zumindest auf der Leinwand lebendig zu machen.

⁷ Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 27.

⁸ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1985, S. 41.

⁹ Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 22.

¹⁰ Dziga Vertov: »Kinoki-Umsturz« (1923), in: ders.: *Schriften zum Film* (Anm. 1), S. 11–24, hier S. 18.



Abb. 3 Zeitungsbild Thailand, aus: *Spiegel online*, 19.09.2010.

Ein Zeitungsbild zu den Unruhen in Thailand im Jahr 2010 zeigt den thailändischen Premierminister Shinawatra, wie er von seinen Anhängern als Maske getragen wurde, während sie versuchten, die Militärregierung zu stürzen, die sich gegen Shinawatra an die Macht geputscht hatte. Der Premier selbst hielt sich zu dem Zeitpunkt im Exil auf, er war also sowohl als Regierender als auch als Person physisch abwesend. Nur seine Maske machte ihn präsent. Ihr Einsatz als Stellvertreter deutet auf einen zentralen Aspekt der durch Masken in Szene gesetzten Erinnerungskultur: Die Maskierung stellte Beziehungen her zwischen anwesenden und geographisch oder zeitlich entfernten Wesen.

Claude Lévi-Strauss weitete diesen Gedanken der Beziehung zwischen Masken und Menschen aus auf ein Bezugssystem innerhalb der Masken selbst. Am Beispiel der Inuit-Indianer beschrieb er, wie zwischen verschiedenen Maskentypen Beziehungen entstehen konnten, die wiederum eine mythologische Gesellschaft entstehen ließen.¹¹ So kommunizierten nicht nur die Lebenden vermittels der Masken mit den Toten, sondern auch die Toten waren über die Masken aufeinander bezogen.

Besonders gut zeigt sich dies am Beispiel des Dionysos-Kults, der die dionysische Ekstase für alle Teilnehmer in einem gemeinsamen Raum erlebbar machte. Die mit Masken und Kostümen verkleideten

¹¹ Claude Lévi-Strauss: *Der Weg der Masken*, Frankfurt a. M. (Insel) 1977.

Männer trugen in einer Prozession unter Musik- und Gesangsbegleitung einen großen Phallus zum Kultplatz und opferten einen Bock als Zeichen ihrer Zeugungskraft. Das Ritualverhalten war auf eine äußere Anverwandlung aus, auf eine durch die Maske vermittelte Identifikation der Maskenträger mit Dionysos. Sie kommunizierten mit Dionysos, verhandelten dabei aber primär ihr jeweils einzelnes Verhältnis zu dem Weingott.

Als Anfang des 3. Jahrhunderts aus dem Kult Theater wurde, entwickelte sich der Maskenträger zum Stellvertreter des Zuschauers, der mit der Maske nicht mehr nur in Beziehung zu Dionysos trat, sondern auch den Zuschauer in Beziehung zur Götterwelt setzte. Der Zuschauer betrachtete die ihn vertretende Maske und distanzierte sich dadurch vom Ritual, so dass für ihn die dionysische Ekstase nicht mehr unmittelbar erfahrbar war.¹²

Während also die Maske im Ritual durch die kultische Handlung eine Verbindung zwischen den Welten herstellte, trennte die Maske im Theater zwischen diesen Welten und stellte stattdessen sich selbst zur Schau. War das Maskenwesen im Ritual Botschafter einer anderen Welt, zu der die Masken in eine Beziehung traten und zudem durch tatsächliche Handlungen untereinander kommunizierten, wirkten die Masken im Theater nicht aufeinander, sondern auf den Zuschauer außerhalb ihres Handlungsraums. Das im Ritual als Bindeglied eingesetzte ›Dazwischen‹ war im Theater zu einem Moment der Trennung und Unterscheidung geworden. Dabei kam dem Theater eine doppelte Rolle zu, die Hans-Christian von Herrmann folgendermaßen zuspitzt: »Auf die Zuschauer bezogen ist Theater Spiel, im Sinne der Etablierung eines virtuellen Spielraums. Bezogen auf Bühne und Schauspieler ist Theater Maske, im Sinne eines die Wirklichkeit von sich selbst trennenden Einschnitts.«¹³ So blieb die vom Ritual tradierte Kommunikation der Masken untereinander zumindest im Innenverhältnis – auf der Bühne – erhalten. Im Bezug aber auf das Außenverhältnis war die Funktion der Masken in ihr genaues Gegenteil verwandelt: Sie verhinderten die Kommunikation zwischen Publikum und Schauspieler, denn sie zeigten eine fremde, andere, eine inszenierte Welt, die der Wirklichkeit des Zuschauers frontal gegenüberstand. Vor dem Hintergrund der Maskenrituale fällt auf, dass auch Vertov auf eine Kommunikation durch Film abzielte: Er stellte sich

¹² Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), zum Dionysos-Kult S. 105 ff., zum Vergleich von Kult und Theater S. 131.

¹³ Hans-Christian von Herrmann: »Spiel und Maske. Zur Theatralität der digitalen Medien«, in: Regine Strätling (Hg.): *Spielformen des Selbst. Das Spiel zwischen Subjektivität, Kunst und Alltagspraxis*, Bielfeld (Transcript) 2012, S. 1–14, hier S. 14.

vor, dass seine Filme eine »visuelle Verbindung zwischen den Menschen der gesamten Welt auf der Grundlage eines kontinuierlichen Austausches von sichtbaren Fakten, Filmdokumenten«¹⁴ herstellen konnten, dass also Filme wie Masken eine Kommunikation zwischen den Lebenden herbeiführen würden, auch wenn diese das Schauspiel nur aus der Distanz betrachteten und nicht aktiv daran teilhatten. Insofern ließe sich Vertovs Film als ein Ersatzmedium für die Maske verstehen. Anstelle der Masken sollten bei ihm Filme die Kommunikation zwischen den Kino-Zuschauern befördern. Dass Vertov hierbei aber auch die »Maske vom Menschen wegzunehmen« vermeinte, muss seinen Ursprung in einer anderen Maskenpraxis haben.

3. Physiognomik

Die Physiognomik gewann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* eine neue Qualität.¹⁵ Lavater hatte ein Verfahren entwickelt, nach welchem der Charakter einer Person aus deren Gesichtsform ablesbar sein sollte. So behauptete er, dass sich vom Äußeren des Menschen auf sein Inneres schließen lasse, vom Gesicht also auf den Charakter, wobei Lavater von einem Zusammenhang zwischen schönem Gesicht und gutem Charakter überzeugt war. Diese »Moralisierung des physiognomischen Modells im Zeitalter der Gefühle«, so Sigrid Weigel, »entwickelte jene Deutungskunst, mit der die Physiognomie zur Charakterkunde wurde [...]«.¹⁶

Lavater versuchte, das Gesicht wie einen Text zu lesen, und brauchte hierfür, wie Richard Weihe ausführt: »ein Regelsystem, eine optische Grammatik des Gesichts«. Als Grundlage für seine Charakteranalysen aber benutzte Lavater nicht etwa lebendige Menschen, sondern »Druckgraphiken, Schattenrisse und Porträts, die manchmal ihrerseits nach Gemälden und nicht ›nach der Natur‹ gezeichnet«¹⁷ waren – Repräsentationen von Gesichtern also statt wie auch immer gearteter natürli-

¹⁴ Dziga Vertov: »Vom ›Kinoglaz‹ zum ›Radioglaz‹ (Aus den Anfangsgründen der Kinoki)« (1929), in: ders.: *Schriften zum Film* (Anm. 1), S. 74–81, hier S. 77.

¹⁵ Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (zuerst 1775), hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart (Reclam) 1984.

¹⁶ Sigrid Weigel: »Phantombilder zwischen Messen und Deuten. Bilder von Hirn und Gesicht in den Instrumentarien empirischer Forschung von Psychologie und Neurowissenschaft«, in: Bettina von Jagow/Florian Steger (Hg.): *Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne*, Heidelberg (Winter) 2004, S. 159–198, hier S. 182.

¹⁷ Weihe: *Paradoxie der Maske* (Anm. 2), S. 288 und S. 292.

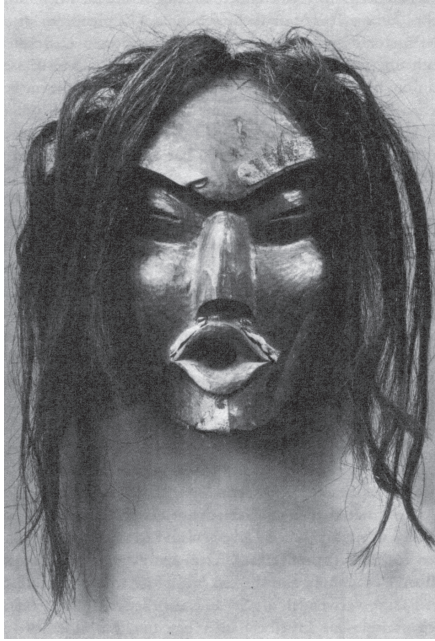


Abb. 4 Dzonokwa-Maske, aus: Claude Lévi-Strauss: *Der Weg der Masken*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2004, S. 122.

cher Phänomene. Der Zusammenhang zwischen einem Ausdruck des Gesichts und einem inneren Gefühl schien hiernach völlig willkürlich gesetzt worden zu sein, da die Kausalbeziehung auf einer visuellen Repräsentation des Objekts, einem Bild, beruhte und nicht auf direkten empirischen Beobachtungen.

Das abgebildete Gesicht wurde somit von Lavater von vornherein als eine Maske verstanden, die anstelle des wirklichen Gesichts analysiert wurde. Die Maske fungierte in diesem Zusammenhang als Stellvertreter für das reale Gesicht und für die behauptete Verbindung zwischen Innen und Außen. Diese aber war tatsächlich eine mehr oder weniger bewusste Konstruktion durch den Wissenschaftler, der zudem vorgab, er würde eben diese Maske oder Verhüllung des Inneren durch das Äußere entlarven und das Gefühl durch den Ausdruck des Gesichts erkennen.¹⁸ Zunächst scheint es, als würde Vertov diese Idee teilen, wenn er wie die Physiognomik behauptete, die Gedanken des Gefilmten lesen zu können.

¹⁸ Zu diesem Anspruch, Ausdrucksgebärden ließen auf moralische Gesinnungen schließen oder auf innere Befindlichkeiten, vgl. Weigel: »Phantombilder« (Anm. 16).

4. Maske im Film

Bezogen auf den frühen Film lässt sich nach all dem schließen, dass dieses noch junge technische Medium, wie Vertov es kannte, in den 1920er Jahren die Qualitäten aller drei Maskenkulturen in sich vereinte: 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. 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. Vertov handelte dementsprechend von der Film-Wahrheit und nicht von irgendeiner allgemeinen Wahrheit. Was aber war es, das diese Film-Wahrheit demaskierte?

Schon Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Filmkamera insofern als Mittel der Demaskierung verstanden, als die Einzelbildbeobachtung von Bewegungsaufnahmen, Zeitlupe und Zeitraffer neue Sichtweisen ermöglichten, die nur die Film-Kamera dem menschlichen Auge voraus hatte.¹⁹ Statt diese technische Ebene aber als Maske zu verstehen, die sich über das Aufgenommene in der Weise legte, daß sie natürliche Bewegungen verfremdete (anhielt, schneller oder größer zeigte), verstanden die Filmpioniere wie Vertov den Film als Mittel der Demaskierung: »Die Menschen spielen oft im Leben, spielen manchmal nicht schlecht. Und diese Maske wollte ich abnehmen.«²⁰ Film kommt laut Vertov der eigentlichen Natur des Menschen viel näher, als das menschliche Sehen dies vermöchte. Film enthülle die willentlich konstruierte Maske des Gesichts und zeige die unbewusste, unwillentliche Wahrheit des Menschen, die Wahrheit, die von der menschlichen Wahrnehmung überschattet oder ausgeblendet und somit nur für die Kamera sichtbar würde.

¹⁹ Zur grafischen Methode bei Étienne Jules Marey vgl. Soraya de Chadarevian: »Die ›Methode der Kurven‹ in der Physiologie zwischen 1850 und 1900«, in: Michael Hagner (Hg.): *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a. M. (Fischer Tb.) 2001, S. 161–188; zu Eadweard Muybridge vgl. Vinzenz Hediger: »Das Prinzip der Pferdewette«, in: Daniel Gethmann/Christoph B. Schulz (Hg.): *Apparaturen bewegter Bilder*, Münster (Lit) 2006, S. 162–178.

²⁰ Dziga Vertov: »›Drei Lieder über Lenin‹ und ›Kinoglaz‹« (Anm. 1), S. 56.

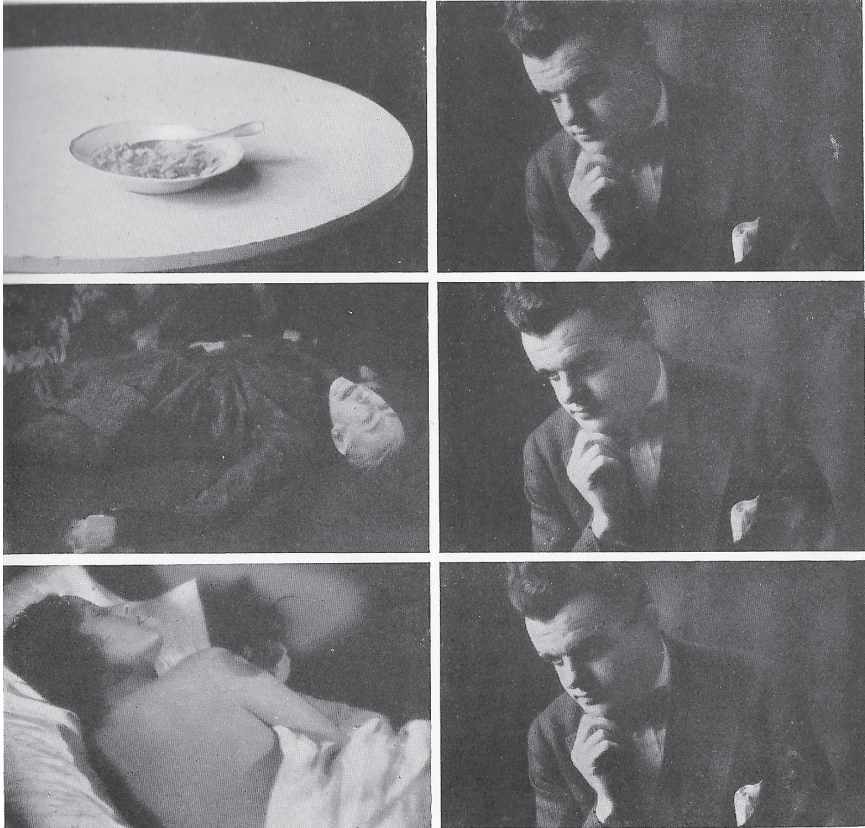


Abb. 5 Kuleshow-Effekt, aus: Hans Richter: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, Berlin (Reckendorf) 1929, S. 29.

Diese Demaskierungsfunktion des Mediums Film bestätigte der ebenfalls russische Filmemacher Lev Kuleshov. In den frühen 20er Jahren filmte er nicht zuletzt aus Mangel an Schauspielern immer wieder dasselbe Gesicht und benutzte es für ganz verschiedene Situationen. Ähnlich wie die Schauspieler der griechischen Tragödie, brauchten seine Schauspieler eine zweite Ebene, die ihre emotionalen Unterschiede zum Ausdruck brachte. Statt Text verwendete Kuleshov die Bildmontage: Einmal montierte er auf das Gesicht folgend etwas zu essen, einmal eine Leiche und ein drittes mal eine Frau, so dass mit dem Folgebild auf das Gesicht dessen Bedeutung erst klar wurde. Bei der ersten Montage entstand der Eindruck, das Gesicht blicke hungrig, bei der zweiten Kombination erschien das Gesicht traurig und im dritten Fall hatte es einen gierigen Ausdruck. Wurden die Filmstreifen dem Publikum vor-

geführt, bewiesen deren Reaktionen, dass dasselbe Bild verschiedene Emotionen provozieren und transportieren konnte: »Wir haben dann diese drei Streifen in einer Rolle zusammengeklebt und einem unvorbereiteten Publikum vorgeführt und das Resultat war überraschend. Sie waren darüber so begeistert, wie fein der Artist spielte. [...] Aber in Wirklichkeit war in allen drei Fällen das Gesicht dasselbe.«²¹

Die Film-Gesichter trugen keine Masken, aber das Medium Film ermöglichte es, dass ihre Gesichter zu natürlichen Masken wurden, denn nur durch den Film waren die Gesichter wiederholt darstellbar und erschienen als immer gleiche Schematisierungen, als Masken, die mit verschiedenen Emotionen aufladbar waren. Somit hatte der Film hier zugleich eine Maskierungs- und eine Demaskierungsfunktion.

Indem sie die Austauschbarkeit des Ausdruckswerts des Gesichts entlarvten, demaskierten diese Filmaufnahmen und kritisierten jeden Glauben an die Natürlichkeit des Gesichtsausdrucks einerseits. Andererseits legten sie offen, 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.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Theater Masken als Mittel der Verfremdung dazu beitrugen, die Rolle des Schauspielers zu intensivieren. Im Ritual fungierten sie als Kommunikationsmittel, das Beziehungen zwischen den Teilnehmern der Kulthandlung und einer abwesenden Welt, den Toten und den Göttern, herstellte. In der Physiognomik schob sich die Maske als Interpretationsmuster zwischen die Oberfläche des Gesichts und die Innenwelt des Gefühls und wurde so zu einem Medium der Konstruktion von Persönlichkeit. In all diesen Beispielen scheint die Maske vor das Gesicht zu treten, es gleichsam zu verdecken und herauszufordern. 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 Kuleshovs Konzeption des Kinos wurde der Film zum Medium der Maskierung und Demaskierung und die Maske selbst zur filmischen Funktion.

²¹ Ein anderer Filmmacher der Zeit – Vsevolod Pudovkin – berichtete von diesen Experimenten in einem Vortrag bei der Filmliga in Amsterdam, RGALI (Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst), f. 2060, op. 1, ed. chr. 1, I. 1942.

Blockierter Ausdruck: Philip Guston

ARMIN SCHÄFER

1.

Philip Guston (1913–1980) beginnt seine Karriere als figurativer Zeichner und Maler in Los Angeles.¹ In den 1930er Jahren lernt er den Muralismus kennen und arbeitet als Gehilfe von David Alfaro Siqueiros bei der Ausführung von Wandmalereien in Mexiko. In den 1940er Jahren entstehen die ersten abstrakten Gemälde. Keinem Anliegen verpflichtet, das außerhalb des Malens angesiedelt ist, sind die Bilder allein in der Malerei gegeben. Die Bedingungen, denen sich diese Malerei unterwirft, sind in sie selbst hineingenommen und zu etwas Innerbildlichem geworden. Die Wahl von Malmaterial, Pinsel, Format, die Art und Weise, wie die Leinwand gespannt ist, die Grundierung und das Bindemittel sind schon malerische Entscheidungen: Sie spannen die Triebfeder der Malerei und entwinden sie zugleich dem Determinismus, den die materiellen und technischen Bedingungen ausüben. Guston setzt weder eine anderswo formulierte Bildidee um, noch steht diese in einer nachholenden oder illustrierenden Beziehung zum Begriff. Er gebraucht keinen vorgängigen Code von Farben und Formen: Statt distinkter Farbformen gibt es übergängige Zonen und Blöcke mit einer Tendenz zur losen Gruppierung. Die Farben sind aus der Arretierung in Formen gelöst und bilden Zonen, die durch eine Beziehung der Kontiguität verbunden sind; ihr Übergang und Zusammenspiel ist der Malweise selbst, nicht aber einer übergreifenden Komposition von Farbformen überantwortet. Farbe kommt überhaupt nur im Plural vor, auch wenn lediglich ein einziges Pigment verwendet wird. Die Unbestimmtheit des Pigments wird dann nicht in *einen* Farbton überführt, sondern die Farbe durchläuft eine Modulation und geht von Zone zu Zone von einem Zustand in einen anderen über, und zwar vermöge einer Binnenarbeit mit dem Material selbst. Keine Stelle ist einzeln und unabhängig von anderen,

¹ Vgl. Martin Henschel: »Von der Abstraktion zur Figuration: Philip Gustons steiniger Weg«, in: Christoph Schreier (Hg.): *Philip Guston. Gemälde 1947-1979*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 1999, S. 47–59.

jede Stelle hat ihre Vorgänger und Nachfolger, jeder Pinselstrich ist eine Entscheidung und eine Vorentscheidung für weitere, davon abhängige Entscheidungen, und in allem, was gemalt ist, gibt es eine Überzahl von Nachbarschaften. Das versetzt die Farbe in einen eigentümlichen Zustand: Sie ist nicht allein ihrer Funktion entbunden, etwas zu färben, etwas zu bedeuten oder auf etwas zu verweisen, sondern die Farben steigen in die Ebene der Komposition auf. An die Stelle einer doppelten Gliederung von Farben und Formen, die Farben mit Formen kombiniert, um dann diese Farbformen anzuordnen, tritt eine Malweise, die nicht mehr zwischen Farben und Formen unterscheidet: Die Farben sind durchformt vom Strich und entstehen im Wechselspiel von Malmittel, Auftrag und Bildträger.

Gustons Pinselstriche sind weder Ausdruck, wie im abstrakten Expressionismus, noch ein inneres Objekt, wie die Linie im Surrealismus.² Auch wenn der Strich die Aufzeichnung des Unbewussten erlaubt, behindert der Surrealismus die Ausdrucksfunktion des Strichs, weil er dem Gegenständlichen verhaftet bleibt.³ Gustons Freund Jackson Pollock ist es gelungen, die Ausdrucksmöglichkeiten des Strichs nicht zuletzt dadurch zu steigern, dass er die Farbe trägheitsfrei auf die horizontale Leinwand aufträgt: So werden Linien und Flecken von ihrer Aufgabe befreit, Konturen zu beschreiben und Formen zu begrenzen, und erzeugen ein rein optisches Feld: »Pollock's field is optical because it addresses itself to eyesight alone.«⁴ Guston hingegen versucht mit seinen Strichen den Ausdruck zu blockieren. Die Erfahrung des Muralismus bildet hierfür eine wichtige Voraussetzung, weil sie die Frage aufwirft, wie der Auftrag der Farbe zu kontrollieren sei. Die Arbeiten, die Guston in den 1930er Jahren zusammen mit Reuben Kadisch unter der Leitung von David Alfaro Siqueiros ausführt, werfen das Problem einer Vermittlung von Auge und Hand auf.⁵ Wandmalereien sollen aus

² Vgl. André Breton: »Genesis und künstlerische Perspektiven des Surrealismus« (1941), in: ders.: *Der Surrealismus und die Malerei*, übers. v. Manon Maren-Griesebach, Berlin (Propyläen) 1967, S. 71 f.: »Die wesentliche Entdeckung«, so resümiert André Breton die Funktion der Linie im Surrealismus, »ist in der Tat die, daß die Schreibfeder beim Schreiben oder der Bleistift beim Zeichnen ohne jede Absicht dahinläuft, und so eine äußerst kostbare Substanz spinn, die vielleicht nicht in allem als eine Art Ersatzausdruck angesehen werden kann, die aber zumindest mit dem beladen ist, was der Dichter oder der Maler an Emotionalem in sich birgt.«

³ Rosalind E. Krauss: *The Optical Unconsciousness*, Cambridge, MA/London (MIT Press) ²1994, S. 266.

⁴ Michael Fried: »Jackson Pollock«, in: Ellen G. Landau (Hg.): *Reading Abstract Expressionism*, New Haven/London (Yale University Press) 2005, S. 256–263, hier S. 259.

⁵ Siqueiros gründete 1936 in New York ein »Experimental Workshop. A Laboratory of Modern Techniques in Art«, in dem u. a. Reuben Kadisch und Jackson Pollock arbeiteten. Vgl. Jürgen Harten: »Als Künstler noch Helden waren«, in: ders. (Hg.): *Siqueiros/Pollock*.

einer größeren Entfernung betrachtet werden, so dass die Art und Weise des Farbauftrags nachrangig ist. Und die schiere Größe des Malgrunds in der Wandmalerei erlaubt in der Regel keinen Überblick beim Arbeiten. Der fernsichtige Blick, der die entstehende Arbeit kontrolliert, und die Tätigkeit des manuellen Farbauftrags können sich nicht mehr ohne Weiteres zu einem Regelkreis schließen. Der Farbauftrag selbst kann mit Pinsel, Roller oder Sprühgerät erfolgen und nicht zuletzt auch arbeitsteilig ausgeführt werden. So berichtet Willem de Kooning, der im Muralisten-Programm der *Works Progress Administration* tätig war, über eine Wandmalerei, die unter der Leitung von Fernand Léger ausgeführt werden sollte, in einem Interview Folgendes: »He made a little sketch and quared it off; after all, it was a mural.« Sometimes, Léger also used pigment right out of the tube without any mixing of colors on a palette. ›He would make a figure yellow, outline it in black,‹ said de Kooning. ›He would shade flat, just like a child.«⁶ Léger begriff, wie auch de Kooning, die Art und Weise des Farbauftrags als Ausdruck einer Individualität, die ihn aber nicht interessierte: »C'est de cette Renaissance que date l'individualisme en peinture, et je ne crois pas qu'il soit utile de regarder de ce côté, si nous désirons réaliser et rénover un art mural collectif populaire actuel.«⁷ Wenn die Wandmalerei den Regelkreis von Auge und Hand auf zwei ausführende Instanzen aufteilt, die voneinander unabhängig sein können, kann eine taktile Funktion der Hand freigesetzt werden. Dieser taktile Referent, der im Muralismus funktionslos geworden ist, wird im abstrakten Expressionismus verschiedene Funktionen übernehmen: Er wird Mittel des Ausdrucks, Zeichen einer Handlung, Spur der Individualität oder 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, wird Guston die Ausdrucksfunktion der Malerei blockieren, indem er aus der Tätigkeit des Strichemachens heraus den Farbauftrag steuert.

Pollock/Siqueiros, Band 1: *Katalog* (Kunsthalle Düsseldorf), Köln (DuMont) 1995, S. 13–27, hier S. 16. Octavio Paz hat in mehreren Essays auf den Einfluss des mexikanischen Muralismo auf den abstrakten Expressionismus hingewiesen. Vgl. Octavio Paz: *Essays on Mexican Art*, New York/San Diego/London (Harcourt Brace) 1993; vgl. auch Laurence P. Hurlburt: *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque (University of New Mexico Press) 1989. Zum Verhältnis von Auge und Hand bei Konrad Fiedler vgl. auch den Beitrag von Erik Porath in diesem Band.

⁶ Mark Stevens/Annalyn Swan: *De Kooning. An American Master*, New York (Knopf) 2004, S. 128. Irving Sandler führte das Interview mit de Kooning, dem die Zitate entstammen.

⁷ Fernand Léger: »Le nouveau réalisme continue« (1936), in: ders.: *Fonctions de la peinture*, hrsg. v. Sylvie Forestier, Paris (Gallimard) 2004, S. 195–203, hier S. 198.

Guston hat keinen der Hauptwege der Abstraktion eingeschlagen. Das ist zum einen ein Weg, der zur konkreten Malerei führt.⁸ Im Laufe dieser Entwicklung wurde die Malerei immer mehr ihrer materialen und medialen Bedingungen gewahrt: Während sie zunächst noch die Beschaffenheit und Form des Bildträgers, die Eigenschaften der Pigmente sowie die rhetorischen und illusionistischen Mittel, die sie einsetzte, vergessen machen wollte, hat sie später diese Bedingungen als ihre spezifischen Voraussetzungen begriffen und die Malerei zu einer Kunstform gemacht, die zeigt, was ein Gemälde sei: eine Anordnung und Verteilung von Farbe(n) auf einer Oberfläche. »Man möchte von der abstrakten Malerei sagen«, kommentiert Gilles Deleuze, »was Péguy von der kantischen Moral sagte: Sie habe saubere Hände, aber keine Hände. Denn die abstrakten Formen gehören zu einem neuen, rein optischen Raum, der sich nicht einmal mehr manuelle oder taktile Elemente unterordnen muß.«⁹ Und das ist zum anderen der Weg der Abstraktion, der in den abstrakten Expressionismus und in das Informel mündet: Im Laufe dieser Entwicklung wurde die Farbe von der Figuration abgelöst und die Linie von ihrer Aufgabe befreit, Konturen zu ziehen und Formen zu begrenzen: »Die optische Geometrie«, schreibt Deleuze, »zerfällt zugunsten einer manuellen, ausschließlich manuellen Linie. Das Auge folgt nur mit Mühe. Denn die unvergleichliche Entdeckung dieser Malerei besteht in einer Linie (und in einem Farbfleck), die keine Kontur ergibt, nicht begrenzt, weder innen noch außen, weder konkav noch konvex ist: die Linie bei Pollock, der Fleck bei Morris Louis.«¹⁰

Guston folgt keinem dieser Wege. Michael Auping spricht davon, dass die Pinselstriche seiner abstrakten Gemälde so weit zusammenhängen, um eine »kritische Masse« zu bilden, die zwischen »Nicht-Form und Form« schwebt.¹¹ Die Masse schließt sich nicht zur prägnanten Gestalt, sondern sie bildet unbestimmte Flecken und Zonen von modulierter Farbigkeit, welche die Codes von Formen, Farben und Räumlichkeit fliehen, weswegen sie der Wahrnehmung auch keine besonderen Anhaltspunkte bieten. Das Gemälde selbst ist in Einzelstriche differenziert, wie auch die Zonen selbst keine umrissenen Summen von Strichen sind.

⁸ Vgl. Clement Greenberg: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, übers. v. Christoph Hollender, Amsterdam/Dresden (Verlag der Kunst) 1997; John Rajchman: »Abstraktion. Was ist abstrakt?«, in: Friedrich Meschede (Hg.): *Etwas von etwas. Abstrakte Kunst*, Köln (König) 2005 (*Jahresring*, 52), S. 91–107.

⁹ Gilles Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sensation*, übers. v. Joseph Vogl, München (Fink) 1995, S. 64.

¹⁰ Ebd., S. 65.

¹¹ Michael Auping: »Eine Störung im Gesamtbild. A Disturbance in The Field«, in: Schreiber (Hg.): *Philip Guston* (Anm. 1), S. 28–45, hier S. 37.

Vielfach sind die Innenränder der Gemälde unbemalt oder weniger dicht bemalt belassen, und weder ist die Illusion erzeugt, dass das Gemalte über den Bildrand hinaus fortgesetzt werden könnte, noch ist die Form des Malgrunds mit dem Gemalten zur Kongruenz gebracht.

Die koloristische Vermittlung des Ganzen, die Gustons frühen abstrakten Gemälden das Epitheton »lyrisch« einträgt, wird um 1960 zurückgenommen zugunsten einer Aufsplitterung des Kolorits in schmutzige Farbinseln, die hart kontrastieren. Zugleich werden die Formate immer größer. Die Größe des Malgrunds legt nämlich nicht zuletzt fest, ob etwas mit einem Blick überschaubar ist oder nicht. Große Formate lenken den Betrachter in anderer Weise als kleinformatige Bilder, die mit einem Blick zu erfassen sind: Sie schlagen dem Betrachter vor, umherzugehen, weil mit jeder Position, die er einnimmt, in seiner Aufmerksamkeit etwas Neues in Erscheinung tritt und etwas anderes abgeschattet wird. Die Position, die der Maler bzw. der Betrachter vor der Leinwand einnimmt, bestimmt über die Wahrnehmung von Feld und Fokus. Guston tritt während des Mal-Akts nun nicht mehr von der Leinwand zurück und versagt sich einen fernsichtigen Blick: »The desire for direct expression finally became so strong that even the interval necessary to reach back to the palette became too long; so one day I put up a large canvas and placed the palette in front of me. Then I forced myself to paint the entire work without stepping back to look at it. I remember that I painted [...] (*White Painting I*) [...] in an hour.«¹² Guston behält trotz wachsender Größe des Felds einen nahen Fokus bei. Je größer die Leinwand ist, desto näher wird das Gemälde fokussiert.¹³ Und je näher das Gemälde fokussiert wird, desto langsamer werden die Pinselstriche ausgeführt, wie Leo Steinberg beobachtet: »We are accustomed to paintings whose elements move on the speed of more than human performance. But in Guston the brush is drawn hither and back like a sleeper's breath.«¹⁴

Während das sensomotorische Band, wie es der Unterricht im Zeichnen und Malen zu knüpfen sucht, auf einen Selbstlauf im Zusammenspiel von Bewegungsempfindungen, gesehener Vorlage und gesehener Bewegung zielt, trennen Gustons Striche den Regelkreis von Auge und Hand auf. Einerseits gibt es einen langsamen Strich, dem eine gewisse

¹² Philip Guston, zit. nach Robert Storr: *Philip Guston*, New York/London/Paris (Abbeville Press) 1986, S. 31.

¹³ Leo Steinberg: »Fritz Glarner and Philip Guston at the Modern« (1956), in: ders.: *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London/Oxford/New York (Oxford University Press) 1972, S. 277–285, hier S. 283.

¹⁴ Ebd., S. 284.

Geläufigkeit fehlt, als ob er das Resultat einer gestörten Transmission von Körperbewegungen sei oder die Applikation der Farbe nur unter größter Anstrengung habe verrichtet werden können. Vielfach sind dies relativ lange Pinselstriche, die eher ein Produkt des Arms als der Hand sind. In solchen langsam ausgeführten Strichen, vor allem bei großer Amplitude, beginnt die Bewegung mit sich selbst zu kommunizieren und erzeugt Rückkopplungen, die als zitternde, aufgebrochene Kontur sichtbar werden. Je nach Konsistenz des Malmaterials ist die Menge der Farbe, die der Pinsel in Abhängigkeit von seiner Beschaffenheit und Breite aufnehmen kann, festgelegt und dementsprechend vorgegeben ist, wie weit der Strich reichen kann: Der Pinsel wird mit Farbe geladen, angesetzt und dann so weit geführt, wie die Farbe reicht. Andererseits gibt es einen schnellen und geläufigen Strich, als ob er die trägheitsfreie Aufzeichnung einer Körperbewegung sei. Allerdings ist er kein ungeformter oder spontaner Ausdruck, sondern das Resultat einer langjährigen Disziplinierung, die im Körper ein sensomotorisches Band knüpft, das die Bewegungen beim Malen auf eine unbewusste und kontrollierte Weise ablaufen lässt: Es malt. »I think«, erklärt Guston, »in my studies and broodings about the art of the past my greatest ideal is Chinese painting, especially Sung painting dating from about the 10th or 11th century. Sung period training involves doing something thousands and thousands of times – bamboo shoots and birds – until someone else does it, not you, and the rhythm moves through you. I think that is what the Zen Buddhist calls *satori* and I have had it happen to me. It's a double activity, when you know and you don't know.«¹⁵

2.

1967 flieht Guston den Kunstbetrieb, der ihn mehr und mehr langweilt, zieht von Manhattan nach Woodstock und beginnt zu überdenken, was und wie er überhaupt noch malen könne. Die abstrakte Malerei hat ihre Selbstverständlichkeit eingebüßt: »What kind of man am I sitting at home, reading magazines, going into a frustrated fury about everything – and then going into my studio to adjust a red to a blue.«¹⁶ Der Schriftsteller Philip Roth, der nach der Veröffentlichung seines Romans

¹⁵ Philip Guston: »Public Lecture at the University of Minnesota, March 1978«, zit. nach Dore Ashton: *A Critical Study of Philip Guston*, Berkeley/Los Angeles/Oxford (University of California Press) 1990, S. 186.

¹⁶ Jerry Talmer: »Creation is for Beauty Parlors«, in: *New York Post*, 9. 4. 1977, zit. nach Henschel: »Abstraktion« (Anm. 1), S. 52.

Portnoys Complaint (1969) ebenfalls von New York nach Woodstock zieht, um seiner »Berühmtheit als Perverser zu entgehen«, berichtet, dass Guston voll »Zweifel« war: »Er glaubte, die Mittel erschöpft zu haben, die den abstrakten Maler in ihm freigesetzt hatten, und das Können, das ihn berühmt gemacht hatte, langweilte ihn und widerte ihn an.«¹⁷

Wie kann man einen Neuanfang machen? In der bildenden Kunst sind Papier, Leinwand, Malgrund niemals leer. Leere Malgründe, so groß sie auch sein mögen, sind immer schon mit Handlungen wie etwa dem Aufspannen und Grundieren der Leinwand angefüllt und nicht zuletzt von Imaginationen bevölkert.¹⁸ Deshalb müssen sie, wie Guston sagt, zunächst freigeräumt werden von den Klischees, die man im Kopf hat: »My strongest sensation at that time was a feeling of needing to start again with the simplest means to clear the decks.«¹⁹

Guston fertigt um 1968 eine Reihe von Arbeiten an, die er als Zeichnungen begriffen hat und die aus einem oder wenigen Strichen auf Papier bestehen und den Strich als Grundelement erforschen. »It is the bareness of the drawing that I like. The act of drawing is what locates, suggests, discovers. At times it seems enough to draw, without the distraction of color and mass. Yet, it is an old ambition to make drawing and painting one.«²⁰ Es geht nicht darum, den Strich von seiner Geschichtlichkeit zu befreien und zu zeichnen und malen, als ob ein biographischer oder historischer Neuanfang möglich wäre, sondern die Arbeiten zielen auf eine Versicherung der Mittel, mit denen man arbeiten kann. Man könnte, wenn es keine haltlose Vereinfachung wäre, behaupten, dass die Zeichnungen, die um 1968 entstanden, auf der Suche nach dem Nullpunkt sind.²¹ An diesem Nullpunkt ist noch nicht festgelegt, ob das Strichemachen zur Abstraktion oder zur Figuration führt, wie ein Hinweis auf die prähistorische Kunst verdeutlichen mag. Denn in den

¹⁷ Philip Roth: »Bilder von Philip Guston« (1989), in: ders.: *Shop Talk. Ein Schriftsteller, seine Kollegen und ihr Werk*, übers. v. Bernhard Robben, München/Wien (Hanser) 2004, S. 167–177, hier S. 169, 170. Zu den Angriffen auf Richard Nixon, die Roth und Guston ausheckten, vgl. Debra Bicker Balken: *Philip Guston's Poor Richard*, Chicago, IL (University of Chicago Press) 2001.

¹⁸ Vgl. John Cage: »On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work«, in: ders.: *Silence*, Hanover, NH (Wesleyan University Press) 1973, S. 98–108, hier S. 99; Deleuze: *Francis Bacon*, (Anm. 9), S. 55, 60; Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, übers. v. Bernd Schwibs/Joseph Vogl, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1996, S. 212–218.

¹⁹ Philip Guston: »Commentary on the Manuscript of Dore Ashton's Monograph *Yes, but*«, in: Magdalena Dabrowski: *The Drawings of Philip Guston*, New York (The Museum of Modern Art) 1988, S. 29.

²⁰ Philip Guston, 1973, zit. nach Dabrowski: *Drawings of Philip Guston* (Anm. 19), S. 9.

²¹ Vgl. André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* (1964/65), übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) ²1984, S. 477; ders.: *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, Grenoble (Millon) 1992.

Anfängen der Malerei gibt es zunächst nur Markierungen, Punkte, Striche, die vermutlich aus einem frühen graphischen System herstammen, von dem sie sich losgelöst haben. André Leroi-Gourhan kann zeigen, dass für die Anfänge der bildenden Kunst eine Unterscheidung von Figuration und Abstraktion unangemessen ist, weil diese Kategorien die Spuren und Markierungen, die Punkte und Striche auf den Höhlenwänden nicht erfassen. Die stilistische Entwicklung beginnt »nicht mit einem primitiven Realismus«, »sondern mit einer Darstellung, die das Tier in abstrakter Einschränkung wiedergibt«²²: »Die primitive Kunst beginnt also im Abstrakten, ja sogar noch im Präfigurativen.«²³ Und erst dann beginnt sie, »einen Weg einzuschlagen, auf dem sie, ausgehend vom Abstrakten, Schritt für Schritt die Darstellungsweisen von Form und Bewegung herausarbeitet, um am Ende der Kurve zum Realismus zu finden und schließlich zu verlöschen.«²⁴ Die Abstraktion ist, mit anderen Worten, keine spätere historische Entwicklung, die von einer bereits bestehenden figurativen Kunst ausgeht, sondern sie findet sich von Anfang an neben figurativen Darstellungen. Ungeachtet der Einwände, die gegen diesen präntendierten Entwicklungsgang erhoben werden können, ist eine Zuordnung der parietalen Kunst zur Figuration oder Abstraktion fruchtlos. Deren Gegensatz, so lässt sich folgern, impliziert vielmehr eine Unterscheidung, die mit den Markierungen und Strichen, die beim Malen oder Zeichnen ausgeführt werden, zunächst nichts zu tun hat. Denn ein Strich ist in sich nicht abstrakt, und erst nachträglich ist diese Unterscheidung in das »Gekritzeln«²⁵ hineingewandert: Sie tritt in das Sehen ein, setzt sich dort fest, codiert den Blick, versorgt ihn mit Kategorien und wappnet ihn gegen Überraschungen.

Vor diesem Hintergrund ließen sich jene von Gustons Arbeiten, die er als Zeichnungen begriffen hat und die aus einem oder wenigen Strichen auf Papier bestehen, als Suche nach einem Nullpunkt begreifen: So wenig durch den Strich die Zeichnung und durch Strichfolgen, die den Grund restlos bedecken und sich zur Fläche schließen, die Malerei zu definieren wäre, so sehr bestimmen Zeichnung und Malerei, wie ein Strich gesehen wird. 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.²⁶

²² André Leroi-Gourhan: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, Freiburg i. Br./Basel/Wien (Herder) 1971, S. 248.

²³ Leroi-Gourhan: *Hand und Wort* (Anm. 21), S. 457 f.

²⁴ Ebd., S. 243.

²⁵ Vgl. Leroi-Gourhan: *Prähistorische Kunst* (Anm. 22), S. 248.

²⁶ Vgl. Christoph Schreier/Michael Semff (Hg.): *Philip Guston. Arbeiten auf Papier*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2007.

Guston führt den Strich auf eine Weise, die ihn einer Kategorisierung entwindet: So gibt es zum Beispiel in *Wave II* (1967) jeweils einen schwarzen Tuschestrich, der verwackelt und aufgebrochen ist, als ob etwas von jenem Moment festgehalten wäre, in dem noch nicht darüber entschieden ist, ob er Linie oder Fläche und Element einer Zeichnung oder der Malerei gewesen sein wird. So erzeugt in *Full Brush* (1966) der Pinsel, der ausgemalt ist, ohne abzusetzen, eine verdichtete Markierung, die weder Figur noch Zeichen, noch etwas ist, das als Linie oder als Fläche zu bezeichnen wäre. Die Markierung hat ihr Maß nicht in einer Formähnlichkeit, sondern birgt ein figurales Potential, das sich nicht durch eine Wiederholung von etwas Gesehenem in der Umrisslinie bestimmt. Jeder Strich verändert hierbei das gesamte Bild: Auch dann, wenn das Papier nicht mit Farbe bedeckt ist, stellt die unbearbeitete Fläche keinen neutralen Hintergrund dar. »I like a form against a background – I mean, simply, empty space«, erklärt Guston und fügt hinzu: »The form must emerge from this background. It's not just executed there.«²⁷ Guston arbeitet mit Strichen und Farbflecken, die weder figurativ noch abstrakt sind. Allerdings hat er keineswegs die naive Illusion gehegt, dass ein Neuanfang des Zeichnens und Malens möglich wäre: Sein Strich ist durch und durch historisch, wenn auch am Nullpunkt noch nicht festgelegt ist, wie das Potential eines Strichs verwirklicht werden wird.

3.

Guston folgt keiner allgemeingültigen Regel, wenn er gegenständlich malt. Die Malweise erarbeitet von Strich zu Strich das Sujet und trägt eine fortwährende Reflexion der Mittel in sich, mit denen es ausgeführt ist. Die Striche besitzen zwar ein figurales Potential, aber sie alleine erzeugen noch keine bildliche Repräsentation eines Gegenstands oder einer Figur. Jedenfalls ist die getrocknete Farbe von sich aus niemals ein Gegenstand oder eine Figur, sondern eine bloße Ansammlung von Markierungen, Strichen, Flecken. Erstens gibt es Bilder, in denen die Zeichnung über die abstrakte Malerei herrscht. Die Kontur wird im Nachhinein über einen Grund gelegt. Unter den sogenannten *Klansmen-Paintings* finden sich hierfür zahlreiche Beispiele. Die Kapuzen der Männer des Ku-Klux-Klans sind mit dickem Strich gezogen und auf eine abstrakte Malerei gesetzt, die dadurch zum Hintergrund der Figuren

²⁷ Philip Guston: »Interview«, 1966, zit. nach Harold Rosenberg: »Liberation from Detachment«, in: ders.: *The De-Definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, London (Secker & Warburg) 1972, S. 132–140, hier S. 135.

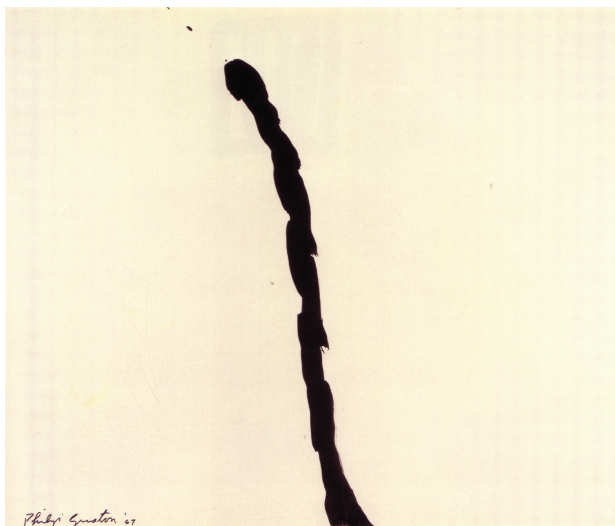


Abb. 1 Philip Guston: *Wave II*, 1967, Tusche auf Papier, 34,9 x 40,6 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München, in: Christoph Schreier/Michael Semff (Hg.): *Philip Guston. Arbeiten auf Papier*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2007, S. 81.



Abb. 2 Philip Guston: *Full Brush*, 1966, Tusche auf Papier, 45,7 x 58,4 cm, Estate of the Artist, courtesy David MacKee Gallery, New York, in: Christoph Schreier/Michael Semff (Hg.): *Philip Guston. Arbeiten auf Papier*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2007, S. 77.

wird: Die Kontur schneidet in die Malerei hinein und eine Figur aus dem Grund heraus.

Zweitens gibt es ein Ineinander von Zeichnung und Malerei. Auch wenn die Figuration vermittelt einer Kontur erfolgt, wird die Zeichnung der Malerei nicht untergeordnet, sondern tritt als ein Verfahren eigenen Rechts auf. So erzeugt in *Painting Table* die Zeichnung des Tisches, dessen Form sich von der breiteren zur schmaleren Gestalt verjüngt, ein Gefälle, ohne dass die Vorgabe der Zeichnung durch die Malerei aufgegriffen würde: Weder gibt es eine allmählich abnehmende Farbdichte noch eine Strukturierung des Farbauftrags, die an der perspektivischen Gestaltung durch die Zeichnung Anteil hätten. Zeichnung und Gemälde sind gleichsam ineinander gelegt, wobei die Zeichnung nicht über die Malerei dominiert, wie auch die Malerei die Zeichnung nicht übertüncht.

Drittens kann die Malerei Funktionen einer Zeichnung übernehmen. So ist in *The Hand* der größte Teil der Leinwand mit einer abstrakten Malerei in schwarzer Farbe bedeckt; die Hand ist ebenso in schwarzer Farbe ausgeführt, wobei die deutlich sichtbaren Pinselspuren teilweise die Funktion von Objektlinien übernehmen. Die Figur geht hier nicht aus einem dramatisch abgesetzten Aspektwechsel, sondern aus einer Modulation der Farbe mittels des Strichs hervor: Es gibt keine klare Grenzziehung mittels einer Kontur, sondern eine Verbreiterung und Vervielfachung der Kontur, die eine Zone von Strichen umhüllt. Die Kontur, falls sie als eigenständige Linie gegeben ist, ist dennoch mehr als nur das Hilfsmittel einer Darstellung, die vergessen lassen will, dass vermittelt der Kontur die Figur konstituiert ist. So sind im Porträt des Komponisten Morton Feldman die verschiedenen Partien des Gesichts nicht als Flächen voneinander abgesetzt und unterschieden, sondern das ganze Gesicht ist eine einzige, binnenstrukturierte Fläche: Das Inkarnat ist nicht so sehr aus Flecken zusammengesetzt als vielmehr aus Markierungen, die man vielleicht als Strichflächen bezeichnen könnte. Es gibt so viele Objektlinien im Gesicht, dass keine über die anderen dominiert, und die Figur ist so groß, dass der Umriss kaum mehr in der Lage ist, den Raum bzw. die Fläche zu gestalten; der Begrenzungscharakter des Umrisses ist schwach, und er funktioniert wie eine selbständige Objektlinie. Die meisten Körper und Körperteile besitzen bei Guston zwar eine Kontur, die sie als Figur konstituieren, aber die Kontur vermag das von ihr Eingeschlossene nicht mehr zur übersummativen Gestalt eines Organismus oder zum Teil eines Organismus zu schließen. Figur und Grund sind gleichzeitig, konstituieren sich wechselseitig und stehen sowohl an der Kontur, die wie eine Membran ist, als auch insgesamt in Austauschbeziehungen.



Abb. 3 Philip Guston: *Painting Table*, 1975, Öl auf Leinwand, 201,3 x 281,9 cm, Privatsammlung, in: Christoph Schreier (Hg.): *Philip Guston. Gemälde 1947-1979*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 1999, S. 102.



Abb. 4 Philip Guston: *The Hand*, 1979, Öl auf Leinwand, 81 x 91,5 cm, Kunstmuseum Winterthur, in: *Philip Guston Retrospective*, organized by Michael Auping, Modern Art Museum of Fort Worth, London (Thames & Hudson) 2003, S. 131.



Abb. 5 Philip Guston: *Friend – To M. F.*, 1978, Öl auf Leinwand, 172,7 x 223,5 cm, Nathan Emory Coffin Collection of the Des Moines Art Center, in: *Philip Guston Retrospective*, organized by Michael Auping, Modern Art Museum of Fort Worth, London (Thames & Hudson) 2003, S. 123.

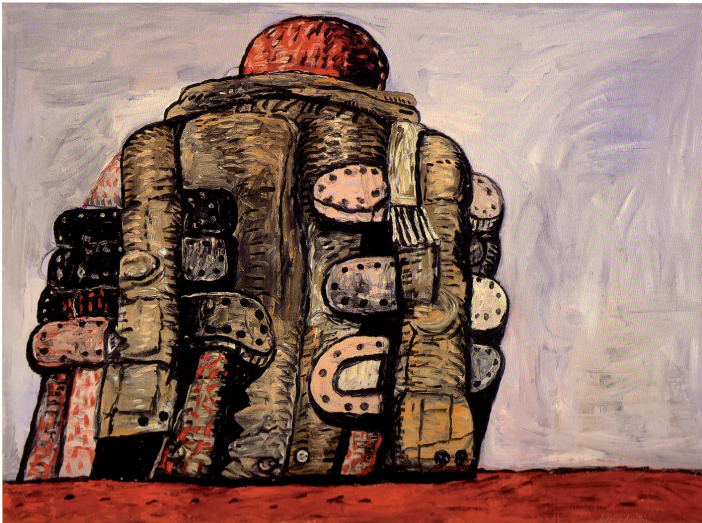


Abb. 6 Philip Guston: *Back View*, 1977, Öl auf Leinwand, 175,3 x 238,8 cm, San Francisco Museum of Modern Art, in: *Philip Guston Retrospective*, organized by Michael Auping, Modern Art Museum of Fort Worth, London (Thames & Hudson) 2003, S. 110.

Die Figur ist bei Guston ohne stringenten Bezug zum Grund bzw. zum Raum und zu anderen Objekten, und wenn es mehrere Figuren gibt, sind sie lose gruppiert oder zu einem Haufen zusammengeballt: ein Nebeneinander von Körpern, Körperteilen, Dingen bei gleichzeitiger Betonung von deren Flächenbindung. Die Figuren sind zumeist flach modelliert, gleichsam entkörperlicht, und die Fläche um die Figur herum oder zwischen den Figuren ist weniger ein perspektivisch organisierter Raum als vielmehr tiefenlose Ebene. Es gibt weder Schatten, noch sind die einzelnen Figuren untereinander verbunden, und man weiß nicht, wo sie stehen. Der Bildgrund entzieht sich seiner räumlichen Bestimmung: Die Figur ist auf eine Fläche gesetzt, die zugleich Raum unbestimmter Tiefe ist. So fluchtet in *Back View* der Raum nicht, sondern wölbt sich nach vorne und rückt die Figur an den Betrachter heran. Es ist unentscheidbar, ob die graue Fläche eine Tiefe anzeigt, die nicht weiter perspektivisch gegliedert ist, oder ob sie so etwas wie eine Wand vorstellt, die sich unmittelbar hinter der Figur erhebt. Mit der Unbestimmtheit der räumlichen Gestaltung korrespondiert ein pastoser Farbauftrag, der gleichwohl matt ist und Spuren einer Durcharbeitung zeigt.

Guston setzt die Figur(en) nicht nur auf eine Ebene mit dem Grund, sondern auch ins Profil: Die Darstellungsweise löscht die Tiefenstaffelung der Figuren und überspringt die Distanz des Gemäldes zum Betrachter. Es gibt weder eine perspektivische Ordnung des Raums, noch dient die Kontur zur räumlichen Situierung von Figur oder Gegenstand. Figur und Grund teilen also keine Welt, deren Zusammenhang anders als durch die Malweise selbst gegeben wäre. Beispielsweise fehlt eine homogene Beleuchtung, und vielfach ist unklar, ob das Dargestellte überhaupt von einer gedachten Lichtquelle aus beleuchtet ist, zumal Schatten oftmals fehlen oder unverständlich sind. Gerade die allgegenwärtigen Glühbirnen zeigen, dass die gemalte Lichtquelle keine Beleuchtungsfunktion in der Welt des Dargestellten einnimmt, sondern ein Objekt ist wie die anderen Gegenstände auch, ohne dass ihr die herausgehobene Funktion zukäme, andere Objekte zu beleuchten oder gar in Szene zu setzen: Die Anschauungseinheit von Licht bzw. Farbe und Räumlichkeit ist zerbrochen.

Insofern ist diese Malerei der klassischen Repräsentation entgegengesetzt, die einen optischen Raum mit Fernsicht erzeugt. Gilles Deleuze erläutert diese Leistung der traditionellen Malerei folgendermaßen:

Wenn man von einer klassischen Repräsentation sprechen kann, so im Sinne einer Eroberung eines optischen Raums mit Fernsicht, die niemals frontal ist: Form und Grund liegen nicht mehr auf derselben Ebene, die Ebenen unterscheiden sich voneinander, und die Perspektive durchquert sie in die Tiefe,

wobei sie Vordergrund und Hintergrund vereint; die Gegenstände werden teilweise verdeckt, Licht und Schatten erfüllen und rhythmisieren den Raum, die Kontur ist nicht länger gemeinsame Grenze auf derselben Ebene, sondern wird Selbstbegrenzung der Form oder *Primat des Vordergrunds*.²⁸

In Gustons Gemälden liegen hingegen Form und Grund auf derselben Ebene. Die perspektivische Gliederung, die Vordergrund und Hintergrund verbindet, fehlt, und stattdessen sind die Gegenstände auf einer Fläche wie in der ägyptischen Perspektive nebeneinandergestellt. Alois Riegl hat für diese Perspektive den Begriff des Haptischen entwickelt. Die haptische Funktion der Malerei, wie sie beispielhaft in der ägyptischen Malerei verwirklicht ist, verbindet Tastsinn und Gesichtssinn: Sie erzeugt diese Verbindung mittels einer Fläche, die zugleich als Boden und als Horizont fungiert, so dass Figur und Hintergrund sich auf derselben Ebene der Fläche befinden.

Gustons späte Gemälde stellen Gegenstände wie Schuhe, Lampen, Uhren, Arme, Zigaretten oder die Kapuzenmänner des Ku-Klux-Klans und Situationen wie ein schlafendes Paar unter einer Decke oder einen Hund auf der Straße dar. Auch wenn ein Schuh, eine Uhr, ein Buch oder eine Zigarette zu sehen sind, stehen sie nicht für konkrete Gegenstände, die einer spezifischen Ordnung außerhalb des Bilds angehören. Weder verweisen die Gegenstände auf eine Erzählung, die der Betrachter kennen muss, noch ein Wissen, das er benötigte, um decodieren und verstehen zu können, was dargestellt ist. Die Fehlfarben, die geringe Ähnlichkeit, die falschen Perspektiven und die Flächigkeit der Gegenstände und Figuren höhlen zusätzlich das Vermögen der Malerei aus, einen stringenten Bezug des Bilds zu einer Ordnung außerhalb der Malerei herzustellen. Man erkennt vielmehr die Gegenstände, so wie man bestimmte sichtbare Zeichen des Alltags unmittelbar erkennt. Die Ikonographie ist ein Stück weit von spezifischen Ordnungen, die außerhalb der Malerei bestehen, abgelöst und verweist nur mehr auf eine unbestimmte Welt jenseits der Malerei. Es sind zwar Gegenstände in den Bildern sichtbar, aber die Kraft der Malerei, etwas zu repräsentieren, das außerhalb der Malerei angesiedelt wäre, ist geschwunden.

So viel scheint sicher: 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. Zweifellos bringt das Figurale auch eine gewisse Ähnlichkeit mit sich, die das Bild mit einer Figur, einem Gegenstand in Bezug setzt und so dem Betrachter aufhilft zu erkennen,

²⁸ Deleuze: *Francis Bacon* (Anm. 9), S. 77.

um was es sich handelt. Das eigentliche Thema von Gustons Malerei, sei sie abstrakt oder gegenständlich, scheint aber nicht die Wiedergabe der sichtbaren Welt zu sein, sondern das Spiel der Differenzen und Kombinationen von Strichen, die das Gemälde erzeugen. Und nicht zuletzt werden die verschiedenen Arten von Strichen in den Gemälden wiederholt, variiert und kombiniert, so dass sie untereinander verschiedene Serien bilden. Gilles Deleuze hat für diese Gesamtheit der Linien und Zonen des Bilds, die von an sich bedeutungslosen Strichen und Flecken gebildet werden, den Begriff des Diagramms vorgeschlagen. Das Diagramm ist eher nur eine gedachte Ebene, auf der sich noch keine Figuren oder Gegenstände niedergelassen haben. Das Diagramm ist kein Ort, an dem sich sichtbare Figuren und Gegenstände befinden, sondern ein Schauplatz von Kräften, und es stiftet durch die Art und Weise, wie es beschaffen ist, seine eigene Repräsentationsbeziehung zu einem Außen des Bilds – oder auch nicht. Guston hat in seinem Diagramm vor allem eine manuelle Kraft eingefangen: Sie wird hauptsächlich vom Arm ausgeübt und in den Strichen sichtbar, die den taktilen Referenten ins Bild hineinholen.

Der Strich ist eine polymorphe Markierung, die zum Schlitz in der Kapuze eines Klansman, zur Schrift in einem Buch oder zum Haar auf einem Körper werden kann.²⁹ So wie der Strich nicht schon festlegt, welchen figurativen Schein er erzeugt, so besitzen die Objekte, die dargestellt sind, keine Identität, als ob sie auch etwas anderes gewesen sein, als ob sie jederzeit etwas anderes werden könnten.³⁰ Harry Cooper hat eine Reihe von entsprechenden Äußerungen zusammengestellt, in denen Guston die Wandlungsfähigkeit der Figur herausstellt. So wie in Henri Clouzots Picasso-Film eine Metamorphose der Figur sichtbar wird, so verwandelt sich auch bei Guston die Figur während des Malens:

When you paint things they change into something else, something totally unpredictable. [...] You're painting a shoe; you start painting the sole, and it turns into a moon; you start painting the moon, and it turns into a piece of bread. [...] This painting started out as a hand with a brush and it turned into a pawn.³¹

Dabei spielen die Striche in einer Kombinatorik zusammen und bringen so die verschiedenen Figuren hervor. Zugleich bestimmt diese Zusammensetzung über die Aspekte, die an den Gegenständen überhaupt

²⁹ Harry Cooper: »Recognizing Guston (in four slips)«, in: *October*, 99 (Winter 2002), S. 97–128, hier S. 100.

³⁰ Ebd., S. 105.

³¹ Ebd.

zur Darstellung gelangen können. Details, wie etwa die Behaarung von Körperteilen, sind dann überproportional vergrößert oder gelangen gar nicht erst zur Darstellung. Die Figuren und Gegenstände, die auf den Bildern zu sehen sind, sind keine unmittelbare Wiedergabe einer gesehenen Welt: Hand und Auge treten in einen Regelkreis, der nicht durch den Blick auf ein zu malendes Motiv unterbrochen würde. Sondern die Malerei tritt auf eine zweite Stufe: Sie ist einerseits von der Funktion einer Repräsentation abgelöst und erzeugt stattdessen die in sich geschlossene Welt der Malerei. Und die Malerei produziert andererseits einen Rest von Ähnlichkeiten, der die Beziehung des Bilds auf die Gegenständlichkeit trägt.

4.

Der Komponist Morton Feldman erzählt folgende Anekdote:

Some years ago, Guston and I made plans to have dinner together. I was to meet him at his studio. When I arrived he was painting and reluctant to leave off. »I'll take a nap,« I told him. »Wake me up when you are ready.« I opened my eyes after an hour or so. He was still painting, standing almost in the top of the canvas, lost in it, too close to really see it, his only reality the innate feel of the material he was using. As I awoke he made a stroke on the canvas, then turned to me, confused, almost laughing because he was confused, and said with a certain humorous helplessness, »Where is it?« A blind person who works with the knowledge of the confines he moves in night, because of some slight unexpected shock, momentarily lose that all-important sense of the space around him. The simple fact that I woke up at that moment had much the same effect on Guston. It was as though he himself awoke – awoke to a sudden sense of danger of what he was doing. Yet the painting itself is not a representation of that danger of that ambition. That collision with the Instant, which I witnessed, is the first step to the Abstract Experience. And the Abstract Experience *cannot be represented*. It is, then, not visible in the painting, yet it is there – felt.³²

Es gibt, so will es die Anekdote, keinen nahtlosen Übergang zwischen dem Malen und dem In-der-Welt-sein. Und es scheint, dass Guston diese Kluft zwischen den Ordnungen sogar noch zu vertiefen versucht: Er löst mit seiner Malweise die Figuren und Gegenstände so weit von der Repräsentation ab, dass es keinen geregelten Übergang mehr geben kann zwischen der Ordnung der Malerei und der Ordnung der Welt.

³² Morton Feldman: »After Modernism«, in: ders.: *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings*, hg. v. Bernard H. Friedman, Cambridge, MA (Exact Change) 2000, S. 67–79, hier S. 75 f.

Im Korpus von Gustons sogenannten *One-Shot-Paintings* gibt es eine Reihe von Bildern, die sich wie ein Rebus über das Malen lesen lassen.³³ Das Gemälde *Line* ist mit dünnem Farbauftrag in einem Zug gemalt und zeigt auf einem hellblauen Grund einen Unterarm samt Hand, deren Daumen vollständig, deren Ringfinger und kleiner Finger nach dem ersten Glied amputiert zu sein scheinen. Der Arm ragt aus einer Wolke heraus, die Hand hält zwischen Mittel- und Zeigefinger einen Gegenstand, mit dem eine dünne schwarze Linie gezogen wird. Gegenstandslose Malerei, wie sie im hellblauen Monochrom des Hintergrunds vorliegt, verdichtet sich zu einem Gebilde von unbestimmter Form, das eine Wolke ist. Aus der unbestimmten Form der Wolke heraus entsteht die Linie, und zwar vermittels von Arm und Hand, die auf ungeschickte Weise das Mal- oder Zeichengerät führen. Ohne Daumen kann man den Stift oder Pinsel nicht umgreifen, und so gehalten ist die Transmission



Abb. 7 Philip Guston: *Line*, 1978, Öl auf Leinwand, 180 x 186 cm, Estate of the Artist, courtesy David MacKee Gallery, New York, in: *Philip Guston Retrospective*, organized by Michael Auping, Modern Art Museum of Fort Worth, London (Thames & Hudson) 2003, S. 122.

³³ Vgl. Philip Guston: *One-Shot-Paintings. De un solo aliento*, Valencia (Institut Valencià D'Art Modern/Ediciones Aldeasa) 2001.

der Körperbewegung von ihrem expressiven Automatismus befreit. Das Gemälde thematisiert in seinem Sujet sein eigenes Verfahren: der blockierte Ausdruck der abstrakten Malerei, aus der wie ein Blitz eine Figur hervorbricht – vermittelt einer Hand, die einen ersten Strich zieht.

Über die Autoren

DANIEL KODZO AVORGBEDOR stammt aus der Volta-Region im Osten Ghanas und unterrichtete nach dem Abschluss seiner Dissertation an der Indiana University (1986) an der University of Ghana (Legon), am Bretton Hall College (UK), dem City College of New York und von 1995 bis 2009 als Associate Professor an der Ohio State University. Seit 2010 ist er Academic Director des Ghana Program von World Learning, Inc., Brattleboro. Seine Arbeitsschwerpunkte bilden Theorien der »Word Music«, urbane Musikkultur, afrikanische Elemente in der afro-amerikanischen Performance sowie die performative und expressive Vermittlung der Musikkultur der Anlo-Ewe in Ghana. Er hält ferner Workshops und Vorlesungen zur afrikanischen Perkussionsmusik und zur Schmalband-Webtechnik der Ewe. Zu seinen thematisch einschlägigen Publikationen zählen u. a.: *The Interrelatedness of Music, Religion and Ritual in African Performance Practice* (Hg.), Lewiston 2003; »Public Enemy, Or, Sensing Censorship: Musical Performance and Semiotic Disobedience. Popular Music Censorship in Africa«, in: *Research in African Literatures*, 40 (2009) 3, S. 220–235; »Steven Mithen, The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body« (<http://emusicology.org/v3n1/bookreview.html>); »Competition and Conflict as a Framework for Understanding Performance Culture among the Urban Anlo-Ewe«, in: *Ethnomusicology*, 45 (2000) 2, S. 260–282.

ZEYNEP ÇELİK ALEXANDER ist nach dem Studium von Architektur und Design in Istanbul, an der Harvard University und dem Massachusetts Institute of Technology seit 2010 Assistant Professor an der John J. Daniels Faculty of Landscape der University of Toronto. Daneben beteiligte sich an Architekturwettbewerben und nahm Fellowships u. a. am Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte und der Columbia University wahr. Zu ihren Publikationen gehören *Kinaesthetic Impulses: Epistemologies of Aesthetic Modernism circa 1900* (in Vorbereitung); »Jugendstil Visions: Occultism, Gender, and Modern Design Pedagogy«, in: *Journal of Design History*, 22 (2009) 3, S. 203–226 und »Zur Konstruktion körperlichen Wissens: Theorien der ästhetischen Wirkung im Münchner Jugendstil«, in: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009, S. 213–231.

ELLEN FRICKE vertritt seit Oktober 2010 den Lehrstuhl für Germanische Philologie an der Universität Freiburg. Von 2008 bis 2010 übernahm sie eine Lehrstuhlvertretung für Angewandte Sprachwissenschaft an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder). Sie ist seit 2006 Projektleiterin des von ihr mitbeantragten und von der Volkswagenstiftung geförderten Forschungsprojekts »Towards a Grammar of Gesture: Evolution, Brain, and Linguistic Structures« sowie Gründungsmitglied der International Society for Gesture Studies (ISGS) und des Berlin Gesture Center. Seit Oktober 2008 vertritt sie im Beirat der Deutschen Gesellschaft für Semiotik die Sektion Sprachwissenschaft. Sie ist Mitherausgeberin des zwei-

bändigen Handbuchs *Body – Language – Communication*, das bei Mouton de Gruyter in der Reihe *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* erscheint. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Reflexion von Sprache als Medium und Sprache in Medien. Ausgewählte Publikationen: *Grammatik multimodal: Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*, Berlin/New York 2011; »PowerPoint und Overhead: Mediale und kontextuelle Bedingungen des mündlichen Vortrags aus deixistheoretischer Perspektive«, in: *Zeitschrift für Semiotik* 30 (2008) 1/2, S. 151–174; *Origo, Geste und Raum – Lokaldeixis im Deutschen*, Berlin/New York 2007; »Intermedialität, Stil und Mental Spaces: Das Visuelle als Dimension musikalischen Komponierens in Georg Nussbauers Installationsoper ›orpeusarchipel«, in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotika*, 29 (2006) 1–3, S. 135–154.

GUNTER GEBAUER ist Professor für Philosophie und Sportsoziologie an der Freien Universität Berlin, Mitbegründer und Sprecher des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie sowie Projektleiter im Exzellenzcluster »Languages of Emotion« und des Teilprojektes »Die Aufführung der Gesellschaft in Spielen« im Sonderforschungsbereich »Kulturen des Performativen«. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen Historische Anthropologie, Sozialphilosophie, Sprachphilosophie. Publikationen (in Auswahl): *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft* (zus. mit Christoph Wulf), Reinbek b. Hamburg 1992; *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt* (zus. mit Christoph Wulf), Reinbek b. Hamburg 1998; *Poetik des Fußballs*; Frankfurt a. M. 2006; *Wittgensteins anthropologisches Denken*, München 2009.

AXEL HÜBLER studierte Germanistik, Anglistik, Kunstgeschichte und Philosophie und habilitierte sich 1981 im Fach Anglistische Sprachwissenschaft mit einer Untersuchung zu Understatements im Englischen in Duisburg. Er war u. a. von 1986 bis 1993 Ordinarius für Englische Sprache an der Universität Palermo und ab 1993 bis zu seiner Emeritierung (2009) an der Universität Jena. Seine wichtigsten Veröffentlichungen zur Semantik, Pragmatik und Konversation, synchron und diachron: *The Expressivity of Grammar. Grammatical Devices Expressing Emotion across Time*, Berlin/New York 1998; *Das Konzept Körper in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften*, Tübingen/Basel 2001; *The Nonverbal Shift in Early Modern English Conversation*, Amsterdam/Philadelphia, 2007.

J. SCOTT JORDAN ist Professor und Chair am Department of Psychology und Direktor des Institute for Prospective Cognition an der Illinois State University. Zu seinen Veröffentlichungen aus jüngster Zeit zählen »Shusterman, Merleau-Ponty, and Dewey: The role of pragmatism in the conversation of embodiment«, in: *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 9 (2010) 1, S. 67–73; »The Intentional Nature of Self-Sustaining Systems«, in: *Mind & Matter*, 8 (2009), S. 45–62; »Forward-Looking Aspects of Perception-Action Coupling as a Basis for Embodied Communication«, in: *Discourse Processes*, 46 (2009), S. 127–144; »Communication as a Dynamical Self-Sustaining System: The Importance of Time-Scales and Nested Contexts«, in: *Communication Theory*, 19 (2009), S. 445–464 (zus. mit Jürgen Streeck), »Wild-Agency: Nested Intentionalities in Neuroscience and Archaeology«, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society B (Biological Sciences)*, 363 (2008), S. 1981–1991; »Toward a Theory of Embodied Communication: Self-Sustaining Wild Systems as Embodied Meaning«, in: Ipke Wachsmuth/Manuela Lenzen/Günther Knoblich (Hg.): *Embodied Communication in Human and Machines*, Oxford 2008, S. 53–75.

EINAV KATAN ist parallel zu ihrer Praxis als Tänzerin Fellow der »Forschergruppe Bildakt und Verkörperung« der Humboldt-Universität zu Berlin und beschäftigt sich in ihrer Dissertation zum Schaffen des Israelischen Choreographen Ohad Naharin mit Theorien von Verkörperung, Enaktivismus, Ästhetik und Hermeneutik. Sie war außerdem »visiting scholar« an der Juilliard School of Arts, New York und am Center for Philosophy and History of Science der Boston University (2007–2008).

TOBIAS ROBERT KLEIN war nach dem Studium der Musikwissenschaft, Afrikanistik und Informatik in Berlin als wissenschaftlicher Mitarbeiter in Magdeburg sowie bei der Edition der Schriften von Carl Dahlhaus tätig. Er ist Associate Member des International Centre for African Music and Dance der University of Ghana und war 2008–2010 am Berliner Zentrum für Literatur- und Kulturforschung tätig. Seine Forschungsinteressen, Projekte und Publikationen gelten zu gleichen Teilen der (west)europäischen und (west)afrikanischen Musik- und Kulturgeschichte. Zuletzt erschienen u. a.: »Fondling Breasts and Playing Guitar: Textual and Contextual Expressions of a Socio-Musical Conflict in Accra«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (Hg. v. Tobias Janz/Jan-Phillip-Sprick, Sonderbd. *Musiktheorie und Musikwissenschaft*, Hildesheim 2011 (online: <http://www.gmth.de/zeitschrift.aspx>), S. 261–278; »Dahlhaus der Fortschrittliche«, in: Hermann Danuser u. a. (Hg.): *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität*, Schliengen 2011, S. 347–362; »Musik in Passagen: Walter Benjamin und die Musik der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«, in: Tobias Robert Klein (Hg.): *Klang und Musik im Werk von Walter Benjamin. Benjamin und die Musik*, München 2012 (im Druck).

JENS LOENHOFF ist Inhaber des Lehrstuhls für Kommunikationswissenschaft an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen. Seine Arbeitsschwerpunkte bilden Kommunikationstheorie und ihre Geschichte; kommunikative Funktion von Wahrnehmung und Bewegung; interkulturelle Kommunikationsforschung. Zu seinen mit dem thematischen Feld dieser Publikation in Zusammenhang stehenden relevanten Veröffentlichungen zählen: »Fundierende Ebenen der Koordination und der Handlungskoordination«, in: Fritz Böhle/Margit Wehrich (Hg.): *Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen*, Bielefeld 2010, S. 59–78; »Ausdruck und Darstellung. Eine kommunikationstheoretische Lektüre Plessners ausdrucks-theoretischer Schriften«, in: Bruno Accarino/Matthias Schloßberger (Hg.): *Expressivität und Stil. Helmut Plessners Sinnes- und Ausdrucksphilosophie*, Berlin 2008 (*Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie*, Bd. 1), S. 167–186; »Karl Böhlers Ausdruckstheorie: zu einer Semantologie des Nichtsprachlichen«, in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 28 (2005) 1/2 (Special Issue: *Karl Böhler*, hg. v. Achim Eschbach/Mark Halawa), S. 109–119.

NORBERT MEUTER ist Privatdozent und Lehrkraft für besondere Aufgaben am Philosophischen Seminar der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen: Praktische Philosophie, Philosophische Anthropologie, Kulturphilosophie, Theorien der Narrativität, Ausdrucksforschung. Publikationen: *Anthropologie des Ausdrucks. Die Expressivität des Menschen zwischen Natur und Kultur*, München 2006; »Empfindlichkeit für Expressivität. Überlegungen im Anschluss an Susanne K. Langers nicht-funktionalistischen Naturalismus«, in: Cornelia Richter/Petra Bahr (Hg.): *Naturalisierung des Geistes und Symbolisierung des Fühlens. Susanne K. Langer im Gespräch der Forschung*, Marburg 2008, S. 147–176.

REINHART MEYER-KALKUS arbeitete nach dem Studium in Bochum und Göttingen für den Deutschen Akademischen Austauschdienst in Bonn und Paris und wurde 1992 als Wissenschaftlicher Koordinator ans Wissenschaftskolleg zu Berlin berufen. 1996 habilitierte er sich an der Universität Potsdam, wo er auch als Apl. Professor für Deutsche Literaturwissenschaft tätig ist. 1998/99 war er Research Fellow am Getty Research Institute in Los Angeles. Seine Forschungsschwerpunkte bilden Sprechkunst, deutsche und französische Literatur (17.–20. Jahrhundert), Musik und Medien, internationale wissenschaftliche Kooperation. Seine wichtigsten Publikationen: *Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von »Agrippina«*, Göttingen 1986; *Die akademische Mobilität zwischen Deutschland und Frankreich 1925–1992*, Bonn 1994; *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001; György Ligeti/Gerhard Neuweiler: *Motorische Intelligenz*, hg. v. Reinhart Meyer-Kalkus, Berlin 2007.

ERIK PORATH studierte Philosophie, Geschichte, Pädagogik und Kunst in Hamburg und promovierte 2004 in Basel mit der Arbeit *Gedächtnis des Unerinnerbaren. Philosophische und medientheoretische Untersuchungen zur Freudschen Psychoanalyse* (Bielefeld 2005). Er ist Gründungsmitglied der Assoziation für die Freudsche Psychoanalyse (AFP) und war von 2008–2010 im Projekt »Ausdrucksgebärden zwischen Evolutionstheorie und Kulturgeschichte« am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin tätig. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Ausdruckstheorien, Gedächtnistheorie, Medientheorie, Begriffsgeschichte, Psychoanalyse. Er ist u. a. Mitherausgeber der Bände *Arbeit in der Psychoanalyse* (Bielefeld 2012), *Ränder der Enzyklopädie* (Berlin 2012), *Figuren des Ausdrucks* (Berlin 2012).

ARMIN SCHÄFER ist Professor für neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Geschichte der Medienkulturen an der Fernuniversität Hagen und war zuvor u. a. als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin und Mitglied der Forschergruppe »Kulturen des Wahnsinns. Schwellenphänomene der urbanen Moderne (1870–1930)« tätig. Publikationen: *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik*, Köln/Wien 2005; *Psychographien*, Zürich/Berlin 2005 (hg. mit Cornelius Borck); *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich/Berlin 2007 (hg. mit Claudia Blümle); sowie Aufsätze zur Literatur des Barock, der Klassik und des 20. Jahrhunderts.

MARGARETE VÖHRINGER ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin im Forschungsprojekt »Das Auge im Labor. Kunst- und Wissenschaftsgeschichte eines Organs«. Sie studierte Kunstwissenschaft und Medientheorie, Philosophie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe und der Humboldt-Universität zu Berlin, promovierte mit einer Arbeit zu »Avantgarde und Psychotechnik« in den 1920er Jahren und nahm im Sommersemester 2010 eine Vertretungsprofessur für »Geschichte der Kulturtechniken« an der Bauhaus-Universität Weimar wahr. Ihre gegenwärtigen Forschungsschwerpunkte umfassen Praktiken in Kunst und Wissenschaft, technische Medien, Bildtheorie, Wahrnehmungsforschung, russische Avantgarde und die Geschichte des Experimentierens. Veröffentlichungen: »Fakten sind tausendmal wichtiger als Worte« – Fotografie, Physiologie und Literatur in der frühen Sowjetunion«, in: Michael Bies/Michael Gamper (Hg.): »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. *Experiment und Literatur III: 1890–2010*, Göttingen 2011, S. 96–111; »The Museum Darwinianum and Evolutionism in Early Soviet Russia«, in: *History and Philosophy of the Life Sciences*, 31 (2009) 2 (Sonderheft *Cultures of Evolution*, hg. v. Ohad Parnes/Peter Berz), S. 279–294; *Phantome im Labor: Die Verbreitung der Reflexe in Hirnforschung, Kunst und Technik* (hg. mit Yvonne Wübben), Themenheft der *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 32 (2009) 1.