

Tagung

Zum Ausdruck(en)

**Ausdruck als Form- und
Vermittlungsprozess in der Kunst |
Expression: Processes of Form and
Mediation in Art.**

Symposium am Eikones-Forum der
Universität Basel, 23.–25. März 2023

[Zum Veranstaltungsprogramm](#)

Pascale Dassibat, M.A.
Doktorandin an der HU Berlin
dassibatpascale@gmail.com

Zum Ausdruck(en)

Pascale Dassibat



Niklaus Manuel gen.
Deutsch, Pyramus
und Thisbe, um
1513/14. Ungefirnisste
Mischtechnik
auf Leinwand
(Tüchleinmalerei), 151,5
× 161 cm. Kunstmuseum
Basel, Amerbach-Kabinett
1662, Inv. 421 [↗](#)

Das ästhetische Konzept des Ausdrucks, das in den Theorien der Kunstgeschichte (ausgehend von Giorgio Vasari bis hin zu Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer) eine zentrale Rolle spielte, schien in Vergessenheit geraten zu sein und zur Rhetorik einer Epoche zu gehören, die mit der Renaissance begann und sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts nach und nach verlor. Der von strukturalistischen und dekonstruktivistischen Ansätzen durchzogene Interpretationsrahmen des Ausdrucks in der Kunst schien, wenn schon nicht seine Relevanz, so doch seine Kraft verloren zu haben. Daher war es das Ziel des Basler Symposiums, den Ausdruck als aktiven Prozess der Formgebung und der Vermittlung in der Kunst wieder in den Mittelpunkt der kunsthistorischen Reflexion zu

stellen. Auf Initiative von David Misteli (Universität der Künste Berlin), der insbesondere zu Ausdruck und Medialität in der Malerei der Moderne gearbeitet hat, und Markus Rath (Universität Trier), der zu Fragen von Abstraktion und Expressivität in der Frühen Neuzeit forscht, sollte die internationale Konferenz die Möglichkeit eröffnen, eine Verschiebung und Nuancierung topischer Auffassungen von ‚Ausdruck‘, insbesondere im Zusammenhang mit Ähnlichkeit, Abstraktion oder Figuration, zu diskutieren. Drei Sektionen (Ges-te, Fleck, Spur – zur Subikonographie des Ausdrucks; Figurationen des Ausdrucks; Ausdruck und Intention) sowie ein Diskussionsworkshop strukturierten das Symposium. Die Diskussionen ermöglichten, Fragen zu den historischen Transformationsprozessen von

Ausdrucks Konzepten zu stellen und die Legitimität der Verwendung von transdisziplinären oder transhistorischen Konzepten wie Intentionalität, expressive Rezeptivität oder Import von Paradigmen aus den Bereichen der Neuroästhetik oder der Kognition zu hinterfragen.

Subikonische Modalitäten des Ausdrucks

Der Fleck als gestalterisches Mittel eröffnete die prä-ikonische Seite des Ausdrucks – oder vielmehr: dessen sub-ikonische Seite. Der Vorteil dieses Begriffs besteht darin, dass er von Anfang an in Spannung zum Begriff „sub-ektiv“ steht. Mit dem Präfix „sub“ wird auf ein aktives Prinzip verwiesen, das untergründig wirkt. Der Fleck wäre in diesem Sinne ein Impuls, der die ästhetische Reflexion über die unterschwellige Lebendigkeit der Formgebung auszulösen vermag. Yannis Hadjinicolaou (Universität Bonn) untersuchte die Wirkung von roten Flecken, die in den Gemälden von Arent de Gelder an flachen und dunklen Stellen platziert sind. Diese Markierungen im Zentrum der Gemälde sind umso auffälliger, als sie sich als starke Operatoren erweisen, die einen einfachen roten Punkt in einen bedeutungsvollen Blutstropfen verwandeln können. Die Verwendung dieser Verfahren wirkt wie ein Mittel der Provokation, das die Erinnerung aktiviert. Hadjinicolaou sieht in diesem prä-ikonischen Verfahren die Kraft der Enaktion, die dem Topos der agierenden Bilder zugrunde liegt. Aus dieser Perspektive wird der Fleck als ein Element gesehen, das den Weg für eine symbolische Verarbeitung eröffnet (Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923–1925). Die Blutspur ist umso auffälliger, je mehr sie isoliert und als reine lebendige Spur im Bild identifiziert wird. Dabei wird einem Element, das grob, unpassend oder abstoßend erscheint, eine ebenso große ästhetische Wirkmacht wie dem Schönen zugeschrieben. Im Bereich der Defiguration sind die auffälligsten und daher am wirksamsten solche Erinnerungen heraufbeschwörenden Beispiele jene, die sich als Schlamm und Schmutz lesen lassen oder sich gar als monströs darstellen.



| Abb. 1 | Hans Leinberger, Madonna, um 1515. Bronze, 45,5 × 21 × 16 cm. Berlin, Bode Museum, Inv. Nr. 381. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst | Antje Voigt, CC BY-SA 4.0 [↗](#)

Dies leitet über zum Beitrag von Agnieszka Dziki (Universität Warschau), in dem sie die Materialität der Bronzeskulpturen des deutschen Künstlers Hans Leinberger (ca. 1470–1531) am Beispiel seiner *Madonna* **| Abb. 1 |** mit ihrer groben und unbestimmten Anmutung untersuchte. Das entstellte Gesicht der Muttergottes zeichnet sich durch eine unvollständige und poröse Oberfläche aus, ohne jegliche Ziselier- oder Polierarbeiten. Über die figurativen Werke des Bildhauers hinaus beschäftigte sich Dziki mit der zeitgenössischen Produktion von vergleichbaren Artefakten und Bronzebechern, deren Ausdruck von



| Abb. 2 | Charles Lebrun, Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre, 1661. Öl/Lw., 298 × 453 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 2896 ↗

Unvollkommenheit die Experimente des Bildhauers geradezu nobilitierte, sie zu begehrten Sammlerobjekten machte. Die vermeintliche Entstellung der Marien-Skulptur, deren Produktion auf diese Weise neu kontextualisiert wurde, erinnert an eine sich erst bildende Gestalt, die das Leben der Materie in ihrer eigenen kreativen Bewegung manifestiert.

Die Figur als Vehikel des Ausdrucks

Weitere Beiträge befassten sich mit Darstellungsfragen der Figur als formgebundenem Ausdruck in der an ihn gerichteten mimetischen Entsprechungs- und Ähnlichkeitsforderung. Sie zeigten, dass die Figur als Form mit dem ästhetischen Ausdruck korrespondiert. Wenn man davon ausgeht, dass im 17. Jahrhundert die Codes der Repräsentation festgelegt und, besonders im Genre des Porträts, Darstellungskonventionen fixiert werden, scheint die *Conférence des passions* (1668) von Charles Lebrun (1619–1690) das maßgebliche Modell dafür zu sein. Deren Tafeln stellen eine veritable Grammatik der Ausdrucksformen dar. Lebrun bietet ein Äquivalent zu Descartes' Diskurs (im *Traité des passions* [1649] und dem *Traité de l'homme* [1664]) im Bereich der visuellen Künste und vollzieht eine Verschiebung vom Denken zum Fühlen. Bei dem Versuch, ein systematisches Bild der Lei-

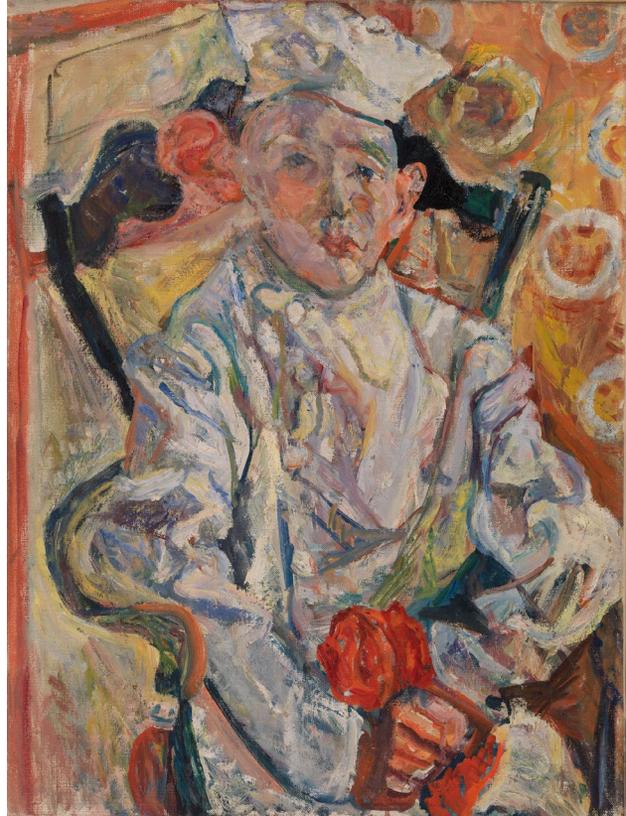
enschaften – also der Affekte – zu erstellen, entwickelt Lebrun, *premier peintre* von Louis XIV., in einem theoretischen und malerischen Projekt ein formales System, das in seinem deduktiven Zugang eher wissenschaftlich als mimetisch ist. Die *Conférence des passions* und die 23 folgenden Zeichnungen (1698), so deskriptiv sie auch sein mögen, regeln im Gegenzug die Gesamtheit der exaltierten Gesichtsausdrücke. In einer doppelten Bewegung geht es dem Maler darum, die „Ausdrücke“ zu katalogisieren, mit dem uneingestandenem Ziel, die Gemütsbewegungen derjenigen, die diesen ausgesetzt sind, zu kontrollieren und zu kodifizieren.

Unter diesem Gesichtspunkt griff Christian Scherrer (Universität Wien) die berühmte Vorlesung auf und entwickelte eine Lesart des Gemäldes *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (1661) | Abb. 2 | als ein „Masken-Alphabet“ (vgl. Hubert Damisch, *L'alphabet des masques* ↗, in: *La passion. Nouvelle Revue de Psychanalyse* 21, printemps 1980). Diese feinsinnige Lektüre zeigte, wie sich der Code für einen Gesichtsausdruck im Kontext der absolutistischen Kultur der Verstellung verschiebt und komplexer wird. So kann der angeblich natürliche und mimetische Ausdruck in Lebruns Zeichnungen, in denen die Gesichtszüge „Strich für Strich“ mit den Gefühlen übereinstimmen

Tagung

und die auch im Gemälde *Les reines de Perse aux pieds d'Alexandre* angelegt sind, aufgrund des Bildsujets nicht umgesetzt werden. Diese erzwungene Zurückhaltung markiert die Lücke zwischen den gefühlten Leidenschaften, die unterdrückt werden müssen, und der sozialen Maske, die es zu zeigen gilt. Scherrer erörterte, wie diese unterdrückte Mimik sich durch das Arrangement aller Figuren im Bild bemächtigt und sich so ein gemeinschaftlicher Ausdruck von Furcht manifestiert.

Im 18. Jahrhundert fanden die dargestellten Kodierungen des Scheins und des kontrollierten Ausdrucks einer aufkommenden Subjektivität in den Seelenregungen und der Geschmacksbildung ihr Gegengewicht. Die Aufklärung als enzyklopädisches Projekt universellen Wissens findet nun im Bereich der verinnerlichten Empfindung und durch den empfindsamen Körper ihren Ausdruck. Der Körper wird zum Träger sinnlicher und ästhetischer Erfahrung und verkörpert sie gleichermaßen. Die Kunst ist das Mittel par excellence, um die Verbreitung von Werten mit der Geschmackserziehung zu verknüpfen. Vor diesem Hintergrund untersuchte Lisa Cornali (Universität de Neuchâtel) die von John Flaxman (1726–1803) angefertigten Skizzen und ihre Verbreitung in ganz Europa. Ende des 18. Jahrhunderts in Rom entworfen, bilden diese ein formales Repertoire, das die Texte der *Ilias* und *Odyssee* sowie Dantes *Göttliche Komödie* illustriert. Die klaren Linien von Flaxmanns Graphiken werden zu eigenständigen ikonographischen Referenzformen. Der Körper und die Bewegungen, die ihn beleben, bleiben zwar zentral, doch die ausdrucksstarke Linie erhält nach und nach einen Eigenwert. Die dargestellte Figur ist nicht nur lebendig, sondern kann auch den Betrachter emotional bewegen, der mit ihr die Fähigkeit teilt, bewegt zu werden. Die Kunstgeschichte hat sich intensiv mit dieser Art von reflexiver, auf Wechselseitigkeit beruhender Beziehung befasst (vgl. Klaus Herding und Antje Krause-Wahl [Hg.], *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahsicht*, Taunusstein 2008; Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17.*



| Abb. 3 | Chaïm Soutine, *Le Pâtissier*, ca. 1919. Öl/Lw., 66 × 51 cm. Philadelphia, Barnes Foundation ↗

und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991; Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 1990). Aby Warburgs Konzept der Pathosformel ist in hohem Maße davon abhängig, da es den Posen und Gesten des Körpers besondere Aufmerksamkeit schenkt. Ausdrucksstarke Figurationen vermitteln über die Zeiten hinweg Emotionen und Gefühle jenseits der aktualisierten Formgebung.

Angst als unterschwellige Spannung des Ausdrucks, die man in der Malerei zu erahnen glaubt und die die Figuren bedrängt, scheint sich auch in den Porträts von Chaïm Soutine (1893–1943) zu offenbaren, in diesem Fall als Ausdruck von Grausamkeit. Laura Indorato (Universität Basel) widmete sich diesem Phänomen, das der Kritiker Waldemar George (1893–1970; Soutine ↗, in: *L'Amour de l'Art*, 1926, 370) in Soutines Gemälden entdeckt hat. Die anonymen Figuren, wie Hotel-, Restaurant- und Hausangestellte, | Abb. 3 | scheinen durch die Faktur und das Farbmateriale der Malerei buchstäblich unterdrückt und aus dem Bild vertrieben zu werden. Dieser Gestus der Austreibung, der von der ursprünglichen Bedeutung des „Ausdrückens“ (als des „Drückens nach außen“) getragen ist,

fand sich auch im Beitrag von Joseph Henry (City University of New York), der den Zeitdruck thematisierte, unter dem die Mitglieder der „Brücke“ ihre Skizzen anfertigten. Die Viertelstundenakte sollten die kreative Energie bündeln, sie in einer ebenso schnellen wie inspirierten Geste auf dem Papier ausdrücken. Folgt man Henrys formaler Analyse der Skizzen, so scheinen diese die Form jedoch mehr zu bannen als sie freizugeben.

Die Skepsis gegenüber der Ausdrucksfigur findet ihr Pendant in der Akzentverlagerung von der dargestellten Figur auf das Gemälde selbst als umfassendem Ausdrucksmittel. David Misteli erinnerte in diesem Zusammenhang daran, dass der Dichter und Kritiker Charles Baudelaire den Betrachtenden der Gemälde von Eugène Delacroix riet, von den darin enthaltenen Figuren und Handlungen zu abstrahieren, um stattdessen die Gesamtqualität der Gemälde zu goutieren.

Kontrapunkt zur animierten Figur

Seurats hieratische Figuren beschreiben beispielhaft einen Paradigmenwechsel, der sich Ende des 19. Jahrhunderts vollzog. Das erste Kapitel von Emmelyn Butterfield-Rosens Buch *Modern Art and the Remaking of Human Disposition* (Chicago 2021) beginnt mit einer Analyse der Körperhaltungen und Positionen von Figuren in Seurats Gemälde *La Grande Jatte*. Seurats Figuren, denen es an Lebendigkeit und Individualität fehlt, dienen dabei als Maßstab für die Argumentation. Butterfield-Rosen (Clark Art Institute, Williamstown) betonte in ihrem Vortrag, dass es im 20. Jahrhundert einen generellen Wandel in der Darstellung der menschlichen Figur gegeben habe. Diese wird starrer, flacher, stilisierter und entfernt sich von der mimetischen und naturalistischen Bezugnahme auf den menschlichen Körper. Indem sie ihre realistische Verankerung verliert, soll der Eindruck erweckt werden, dass die Figur denselben Bezugsrahmen teilt und von denselben physischen und psychologischen Kräften umgetrieben wird wie die Betrachtenden. Die Figur verliert dadurch auch ihre Ausdruckswerte zugunsten einer Rationalisierung ihrer Form, die nun in das übergreifende Kompositionsgefüge des Gemäl-

des integriert wird, wobei dieses als Form und erste Einheit der Wahrnehmung eine Neubewertung erfährt. David Misteli wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass hier vielleicht „die abgeschwächte Bedeutung der Figur als Ausdrucksträgerin mit einer Bewegung einhergeht, mit der sich die Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert verstärkt allgemeineren wissenschaftlichen Theorien der Expressivität von Kunst und Bild zuwandte, die an die Stelle von historisch distinkten Theorien der Kunst als Ausdrucksmittel traten“. Im Rahmen der anschließenden Diskussion wurde vorgeschlagen, zwei verschiedene Ausdrucksbegriffe zu unterscheiden, von denen sich der eine auf die Intentionalität in der Kunst bezieht und der andere auf das Problem der Umsetzung und der Übertragung von Begriffen aus einer Kategorie auf eine andere.

Ausdruck von Bewusstsein und Intentionalität

Eine Reflexion über den Begriff der „Intentionalität“ wurde mit einem Zitat des Philosophen Robert B. Pippin eröffnet. Pippin ist der Ansicht, dass „eine Absicht zu haben bedeutet, darum zu kämpfen, diese Absicht durch eine öffentlich anfechtbare Handlung zum Ausdruck zu bringen, die einer großen Fluidität, der Aneignung und Interpretation durch andere unterliegt, die die Bedeutung dessen, worum es geht, stark verändern können.“ (Hegel on Political Philosophy and Political Actuality, in: *Inquiry* 53, No. 5 [Oktober 2010], 412). Das bedeutet auch, die Ungebrochenheit und Sicherheit des eigenen Selbstverständnisses zu „opfern“ und sich „den Reaktionen, Gegenansprüchen und Herausforderungen anderer zu unterwerfen“ (ebd., 412). Diesbezüglich schlug Misteli vor, Honoré de Balzacs *Das unbekannte Meisterwerk* (1831) und Émile Zolas *Das Werk* (1885) als literarische Pendants zu betrachten, die diese Überlegungen auf der fiktionalen Ebene umsetzen. So sind Zolas Claude Lantier und Balzacs Frenhofer beides Maler, die nach dem perfekten Ausdruck ihrer künstlerischen Vision suchen, aber sich nicht der Öffentlichkeit aussetzen wollen, wie es Pippin fordert. Da sie sich weigern, ihre Arbeiten zu zeigen, bleiben die beiden fiktiven Maler in ständigem



Abb. 4 | Phil Chang, *Four over One* (2010). Künstlerbuch, Los Angeles County Museum of Art, urn:lcp:fouroverone0000chan:epub:edc64e81-da19-43fe-8d16-41933d6826be↗

Zweifel über ihr künstlerisches Projekt und stellen ihre Identität als Künstler infrage; sobald sie dann doch den Reaktionen des Publikums ausgesetzt sind, stoßen sie notwendigerweise auf Unverständnis und Ablehnung. Beide werden so zu Symbolen des tragischen Scheiterns des Ausdrucks einer Intention, da sie es zu lange vermieden haben, „ihr eigenes subjektives Verständnis ‚zu opfern‘. Beide erleben den Kampf, ihre Intentionen auszudrücken, als eine existentielle Infragestellung ihres Künstlerbildes, die schließlich zu Frustration und Selbsterstörung führt“ (so Misteli in seiner Einführung zur Sektion III des Symposiums).

Expressivität und Relation

Markus Rath schlug vor, mit Leibniz den Ausdruck als ein Verhältnis zwischen heterogenen Begriffen zu betrachten. Die Leibniz'sche Theorie des Ausdrucks konzentriert sich auf den Begriff der Relation und führt willkürliche Zusammenhänge zwischen zwei heterogenen Systemen ein: Zwischen den artikulierten Worten und dem ihnen zugrundeliegenden Gedanken besteht für ihn ein Verhältnis, das nicht nur der Repräsentation dient. Der Ausdruck führt darüber hinaus ein analoges Verhältnis zwischen der gesprochenen Sprache und den formalen Symbolsystemen vor. Zwischen den beiden Systemen findet eine Übersetzung vom

einen in ein anderes statt: Körpersprache, emotionale Sprache, Sprache des Diskurses, mathematische Sprache etc. „Il faut stipuler, en premier lieu, que l'expression ne suppose nullement la ressemblance mais tend au contraire à s'en affranchir. Leibniz fait la critique d'idées-tableaux et établit que les idées ne sont pas de petites images volantes dans la tête. Lorsqu'il fait référence à une ressemblance, il s'agit d'une ressemblance abstraite, d'une ‚similitude‘.“ (Marc Parmentier, *Relations linguistiques et mathématiques chez Leibniz* ↗, in: *Methodos* 14 [2014]). Eine ausdrucksstarke Beziehung ist genaugenommen keine Übereinstimmung von Begriffen, sondern von Verhältnissen. „Une chose exprime une autre (dans mon langage) lorsqu'il y a un rapport constant et réglé entre ce qui se peut dire de l'une et de l'autre.“ (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Lettre à Arnauld* ↗, 9 octobre 1687, [594]). Charles Palermo (College of William and Mary, Williamsburg) griff diese Verschlüsselungsrelation auf und projizierte sie auf den Erwartungshorizont des Kunstbetrachtenden. Er konzentrierte sich dabei auf einen kognitiven Mechanismus, der im Betrachter fiktionale Fähigkeiten aktiviert, die Palermo dem Medium selbst, in diesem Fall der Fotografie, zuschreibt. Obgleich die Fotografie keine Illustration von Intentionalität darstellt, konnte er im Fall von Tacita Deans gefundenen Fotografien oder

Phil Changs gescannten Fotopapieren aufzeigen, dass die generelle und arbiträre Tendenz der Kunst, Erzählungen und Fiktionalisierungen hervorzurufen, fortbesteht. Indem Changs *Four over One* (2010) | **Abb. 4** | die Genese eines Systemprozesses darstellt, bietet er eine gelungene Alternative zur Erzählung. Das Werk *Four over One*, das in Buchform herausgegeben wurde, geht aus der Umsetzung seiner eigenen Produktionsmodalitäten hervor. Als Teil des Produktionsprozesses vollzieht Chang eine Reihe von Eingriffen an den beiden Medien, die an der Produktion des Werkes beteiligt sind: an sich selbst und am Fotopapier. Einerseits informiert sich Chang in einer Reihe von Texten über die wirtschaftliche Verbreitung und die Regulierung digitaler Informationen. Andererseits hält er Fotopapierblätter mit abgelaufenem Verfallsdatum unter das Licht eines Buchscanners, um ein digitales Bild zu erzeugen, das das lichtempfindliche Papier unbrauchbar macht. Diese Aktion ist ein Nullsummenspiel, das die kapitalistischen Zyklen des einkalkulierten Verschleißes nachahmt. Das Projekt *Four over One* bringt durch die Aktivierung interaktiver Verfahren die wirtschaftliche Rezession von 2007 durch die spezifischen Qualitäten des fotografischen Mediums und seiner Handhabung zum Ausdruck.

Fazit

Das Konzept des Ausdrucks in der Kunst wurde auf der Tagung aus unerwarteten und weitreichenden Perspektiven in den Blick genommen. Die Präsenz einer Spur in einem Gemälde wurde mittels kognitiver Theorien neu bewertet (Hadjinicolaou) sowie der Kontakt und die Begegnung von Körpern herausgearbeitet, die von Missverständnissen, Ängsten (Lebrun) und Grausamkeit (Soutine, Waldemar) geprägt sind. Der Ausdruck kann – nach außen gewendet – den Rahmen der Kunstgeschichte sprengen; er entzieht sich ihren theoretischen Konzepten. An der Wende von den 1960er zu den 1970er Jahren ist der Ausdruck durch die Dynamik des Austauschs und durch die Produktionsprozesse charakterisiert, die beispielsweise auf dem Papier eines Buches (Phil Chang) oder eines Magazins zum Ausdruck gebracht werden.