



ANTJE KRAUSE-WAHL,
HEIKE OEHLISCHLÄGEL,
SERJOSCHA WIEMER (Hg.)

AFFEKTE

Analysen ästhetisch-
medialer Prozesse

Mit einer Einleitung von Mieke Bal

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.)
Affekte

ANTJE KRAUSE-WAHL, HEIKE OEHLISCHLÄGEL, SERJOSCHA WIEMER (Hg.)

Affekte.

Analysen ästhetisch-medialer Prozesse.

Mit einer Einleitung von Mieke Bal

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Jane M. Sawyer

Lektorat & Satz: Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-459-X

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis

und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Einleitung:
Affekt als kulturelle Kraft
MIEKE BAL
7

Die Kultur der Affekte:
Ein historischer Abriss
MICHAEL HOFF
20

Plastisches Material und Animation -
Auguste Rodin, *Balzac* und die symbolistische Kunstkritik
NINA GÜLICHER
36

Interesseloses Wohlgefallen als Gefühl -
Zu einigen Fotografien von William Henry Fox Talbot
mit ständiger Rücksicht auf Immanuel Kant
FRIEDRICH WELTZIEN
52

Sechs Zehen, drei Füße und zwei zitternde Hände des Einarmigen:
Narratorische Irritationen
in Klaus Hoffers Roman *Bei den Bieresch*
STEFANIE KREUZER
74

»That's not Her Drowning, but Waving«
ANTJE KRAUSE-WAHL
86

Video - In Between Its
Medium and Post-Medium Condition
CHRISTIAN SPIES
99

Zur Inszenierung von Unheimlichkeit
in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson

HELGA LUTZ

116

Entäußerung als Schauspiel.
Charles Chaplins Figur des Tramp
und die Darstellung von Gefühlen in *The Kid*

ANDREAS BECKER

130

Affekt - Körper - Kino.
Somatische Affizierung im Kino
auf der Folie eines spinozistischen Immanenzplans

SERJOSCHA WIEMER

141

Das Affektbild als Stillstand der Narration:
Überlegungen zur Schlusszene von
Vive l'amour - Es lebe die Liebe

ANKE ZECHNER

155

Theater im Affekt.
Gegenwart bei Einar Schleef

HEIKE OEHLISCHLÄGEL

168

Editorische Nachbemerkung

185

Autorinnen und Autoren

186

Bildnachweis

189

Register

190

EINLEITUNG: AFFEKT ALS KULTURELLE KRAFT

MIEKE BAL

Dieser Band bietet eine Perspektive auf Kunst an, in der die zentrale Bedeutung der Repräsentation zurückgestellt wird, um das Drängen von Kunst, die BetrachterInnen emotional einzubinden, in den Blick zu nehmen. Diese Perspektive rückt den *Affekt*¹ ins Zentrum der Aufmerksamkeit und richtet sich auf die Analyse der Wechselwirkungen zwischen RezipientIn und Kunstwerk. Statt nur davon auszugehen, was beispielsweise auf einer bemalten Oberfläche zu sehen ist, etabliert eine Affektanalyse eine Beziehung zwischen dem Sichtbaren und seinen Wirkungen auf diejenigen, die ein Kunstwerk betrachten und eben von ihm *affiziert* werden.

Diese Perspektive ist nicht neu. So haben sich beispielsweise die Diskussionen um Pornografie immer darauf konzentriert, was pornografische Bilder bei ihren BetrachterInnen womöglich auslösen. Verleiten sie dazu, die eigenen Begierden auszuleben? Eine solche Frage setzt bereits voraus, dass das Bild tatsächlich in der Lage ist, bestimmte erregende Effekte zu erzeugen. Auch in den Debatten um Zensur wird immer schon angenommen, dass diese eine *Antwort* auf jene Bilder oder Texte ist, die »beschuldigt« werden, ihre Rezipienten zu verderben. Und schließlich, allerdings weniger offensichtlich, basieren die Diskussionen über einen ästhetischen Wert auf der Annahme, dass das in Frage stehende Werk, wenn es als Kunst erfolgreich ist, einen Effekt hat, der »ästhetisch« genannt wird.

Wenn diese Perspektive auch nicht neu ist, so ist die Art und Weise, in der der Begriff des Affekts in letzter Zeit in den Vordergrund getreten ist, hilfreich, um die Effekte, die bisher politisch oder ethisch, ästhetisch oder sexuell genannte wurden, unter einer Rubrik zu vereinen, die nicht wie das vorangegangene Primat der Repräsentation von der figurativen Qualität eines Kunstwerks abhängig ist. Tatsächlich bietet der Begriff des Affekts den kulturwissenschaftlichen Disziplinen ein nützliches Kon-

1 Zur Verwendung des Affekt-Begriffs im englischsprachigen Raum siehe den folgenden Beitrag von Michael Hoff in diesem Band.

zept, so verschiedene Kunstformen wie Malerei, Film, Video, Musik und Ausstellungspraxis unter einem Gesichtspunkt zusammenzuführen.

Der Begriff des Affekts besitzt also gegenüber demjenigen der Repräsentation theoretische Vorteile. Darüber hinaus hat er den Vorzug, die Analyse die Handlungsfähigkeit [agency] von Kunst voranzubringen. Hier hilft der Affekt, das miteinander zu vereinen, was frühere Konzepte voneinander getrennt gehalten haben. Denn durch das Interesse an dem, was den EmpfängerInnen von Kunst und Literatur (emotional) widerfährt, vermag der Begriff des Affekts so voneinander abweichende Wirkungen wie sexuelle Erregung, politische Manipulation, moralische Erbauung und religiöse Verzückung zu verbinden. Er kann sogar unsere Wissbegierde steigern, dazu beitragen, neue Erfahrungen zu gewinnen oder sich vergangener liebevoll zu erinnern: dies zählt zu den didaktischen Aufgaben der Kunst und der Museen.

Ich verwende den Begriff ›Affekt‹ hier in der Absicht, in einem Dreischritt zu meiner Hauptthese von Kunst als einer kulturellen Kraft zu gelangen. Entsprechend der etymologischen Bedeutung von *Ästhetik* als ›durch die Sinne bindend‹, verknüpft der Affekt die ästhetische Qualität einzelner Kunstwerke in Ausstellungen bzw. die Kunst dieser Ausstellungen mit dem, was ich gerne als neue, absolut zeitgenössische Politik des Betrachtens [politics of looking] verstehe – für die das Kino die Werkzeuge und die Fotografie die konzeptuelle Reflexion bereitstellen. Eine Affektanalyse in dem Sinn, wie ich sie hier vorschlage, muss nicht auf die Psychologie zurückgreifen. So reizvoll das wäre, würde dies bedeuten, die Verwendung des Affekt-Begriffs in einer anthropomorphen Analogie zwischen der Kunst und ihrer Subjektivität einerseits und der menschlichen Psyche andererseits festzuschreiben. Um eine solche Anthropomorphisierung von Kunst zu vermeiden, benötigen wir ein Konzept von Wahrnehmung, das sich von der herkömmlichen Bedeutung dieses Begriffs unterscheidet, demzufolge die Wahrnehmung entweder als somatische Verarbeitung einer dem Auge entgegenkommenden Realität betrachtet wird oder aber als interpretative Konstruktion eines Bildes auf der Grundlage seiner sichtbaren Elemente.

Um den Affekt ohne Rückgriff auf die Psychologie zu verstehen, ist unsere beste Quelle Gilles Deleuze' erstes Kino-Buch.² Dort erläutert er Bergsons Vorstellung von Wahrnehmung und macht sie für seine Theorie des Kinos fruchtbar. Wahrnehmung im Bergson'schen/Deleuze'schen Sinne ist eine *Auswahl* dessen, was aus dem Universum der Sichtbarkeit für unser Leben ›brauchbar‹ ist.³

2 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt am Main 1989.

3 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991 (frz. OA., Paris 1896), S. 16f.

Die Wahrnehmung macht das ›An(ge)sicht‹ [face] der Dinge im Hinblick auf mögliche Handlungen sichtbar. Darum ist Wahrnehmung immer auf eine Rahmung angewiesen: Sowohl das Kino als auch Ausstellungen treffen eine Auswahl für uns und schlagen dadurch eine bestimmte Wahrnehmungsweise vor. Solch eine selektive Wahrnehmung bereitet die Möglichkeit zu handeln vor. »Aktionsbilder«, wie Deleuze sie nennt, zeigen uns, wie auf das einzuwirken ist, was wir wahrnehmen. Deleuze verwendet das Verb »krümmen«: Das sichtbare Universum zu krümmen bedeutet, die Handlungsmöglichkeiten zwischen uns und den Dingen, die wir sehen, auszumessen. Der Schlüssel hierfür ist Gegenseitigkeit: Bilder können auf uns einwirken, ebenso wie wir auf sie einwirken können.

In manchen Fällen versetzen uns die Bilder in Unruhe. Wir möchten sie beeinflussen, etwas am Zustand der Welt verändern, dessen Augenzeugen wir sind. Und gerade hier entsteht der Affekt: zwischen einer Wahrnehmung, die uns beunruhigt, und einer Handlung, die wir zögern auszuführen. Der Affekt ist eine vorübergehend geronnene Beziehung zwischen Wahrnehmung und Handlung, die mit Subjektivität koinzidiert. Mit anderen Worten: Wenn der/die Betrachtende sieht (was innerhalb des Rahmens ist) und zögert zu handeln, dann ist er/sie im Affekt gefangen.

Affektbilder sind wichtig, weil sie, wie die Großaufnahmen, deren Form sie häufig annehmen, die lineare Zeit zum Stillstand bringen. Die besondere Rezeptivität, die solchen Bildern eigen ist, verbindet sie mit ästhetischen Effekten. Das ist der Grund warum es wichtig ist, Kunst in Ausstellungen zu zeigen, denn die *Auswahl* der Objekte ist natürlich für die Wirkung einer Ausstellung keineswegs gleichgültig. Im besten Fall, zwar selten aber dann wirkungsvoll, wird eine Ausstellung zu einer Art Film. Mehr als eine Erzählung oder eine Bühne, verwendet die Ausstellung-als-Film dessen primäre Sprache, die Aneinanderreihung von ausgestellten Objekten, um Affektbilder zu erzeugen.

Um ein Beispiel zu geben: Im Winter 2003/2004 wurde im Haus der Kunst in München die außergewöhnlich wirkungsvolle Ausstellung *Partners* gezeigt. Kuratiert wurde sie von der kanadischen Sammlerin Ydessa Hendeles, die auch einen Essay für den Katalog verfasste.⁴ Die Ausstellung wurde viel besprochen, sogar von der französischen Filmemacherin Agnes Varda dokumentiert. *Partners* demonstriert, was ich eine affektive Syntax nenne. ›Affektive Syntax‹ ist ein Terminus, der zu verstehen gibt, dass die affektive Durchschlagskraft einer Ausstellung statt in jedem einzelnen Objekt in der räumlichen Zusammenstellung und zeitlichen Abfolge (Sequenzierung) von Objekten liegt. Diese Ausstel-

4 Ydessa Hendeles: *Anmerkungen zur Ausstellung / Notes on the Exhibition*. In Ausst.-Kat. *Partners*. Hg. von Chris Dercon/Thomas Weski, Haus der Kunst München, München/Köln 2003, S. 187-229.

lung war ein hervorragendes Beispiel für dieses Prinzip und ihre besondere Verwendung von Objekten, die wir »Kunst« nennen, demonstriert den Wert einer Perspektive, die den Affekt ins Zentrum rückt.



Abb. 1: Ydessa Hendeles: *Partners (The Teddy Bear Project)*. Installation, Haus der Kunst, München 2002, courtesy of the Ydessa Hendeles Art Foundation.

»Kunst bewahrt«, schreiben Gilles Deleuze und Felix Guattari in *Was ist Philosophie?*⁵ Die Ausstellung demonstriert sowohl, was die Kunst bewahrt, als auch wie sie das tut. Deleuze und Guattari beschreiben die Objekte der Bewahrung als »Empfindungsblöcke«, das heißt »eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten«,⁶ die unabhängig von den Subjekten, die sie erfahren, vorhanden sind. Nach Ende der Öffnungszeiten existieren die packenden Bilder in der Dunkelheit weiter als Empfindungsblöcke, Perzepte und Affekte, und als Syntax, die »unaufhaltsam in seinem (des Schriftstellers) Werk aufsteigt, und in Empfindungen übergeht«.⁷ Aber auch wenn sie andauern, sie selbst besitzen kein Gedächtnis.

In meinem Beispiel ist die Fotografie in mehrfacher Hinsicht prädestiniert, diese Aufgabe von Kunst zu erfüllen. Schlüssel zum Verständnis dieser filmischen Ausstellung von Fotografien und Objekten, die – im Gefolge der Fotografie – deren grundlegende Charakteristika über-

5 Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000, S. 191.

6 Deleuze/ Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 191 (Hervorh. im Orig.).

7 Vgl. Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*. New York 1996, S. 164 (Hinzufüg. im engl. Orig.).

nehmen, ist das komplementäre Kontrastverhältnis zwischen Fotografie und Erinnerung. Kaja Silverman hat diese Beziehung folgendermaßen beschrieben: »Whereas photography performs its memorial function by lifting an object out of time and immortalizing it forever in a particular form, memory is all about temporality and change.«⁸

Die filmischen Schnitte von einer Installation, einem Ausstellungsraum oder sogar einem einzelnen Kunstwerk zum anderen wurden in *Partners* dramaturgisch eingesetzt. In einem der ersten Ausstellungsräume war unter dem Titel *Partners (The Teddy Bear Project)* eine Anordnung von Fotografien zu sehen, von Hendeles selbst arrangiert. Sie bestand aus Tausenden von gerahmten Schnappschüssen, auf denen Teddybären abgebildet waren. Sie waren geordnet in der absichtlich übertriebenen Manier eines alten naturhistorischen Museums und streng nach den Personen geordnet, die die Teddybären jeweils in Händen halten. (Abb. 1) Im nächsten Ausstellungsraum war die einsame Figur eines knienden Kindes von hinten zu sehen, naturalistisch wie aus einem Wachsfigurenkabinett. (Abb. 2) Sobald die BesucherInnen um die Figur herumgingen, um sie von vorne zu betrachten, blickten sie in das atemberaubend naturalistische Gesicht von Hitler. (Abb. 3) Von *Partners (The Teddy Bear Project)* zu dieser Skulptur *Him* von Maurizio Cattelan erzeugte ein filmischer Schnitt einen Zoom-In hin zu einer Großaufnahme. Die Rückblende, die sich ergibt, sobald die Großaufnahme die lineare Zeit unterbricht, sowie die darauf folgende Überblendung, alles zusammen bildet den besonderen Fall einer Montage, die Fotografie und Erinnerung miteinander verschweißt. Als Ergebnis – und das ist es, was »Kunst bewahrt« – werden BesucherInnen in die Lage versetzt, durch die Installation »ein ›Nicht-Ich‹ in ihren Erinnerungsvorrat einführen« zu lassen.⁹

Die Erinnerung, die diese Ausstellung mit ihren vielen cinematografischen Kunstgriffen herstellte, war also nicht in den Kunstobjekten selbst vorhanden. Die Syntax, die durch die Anordnung gebildet wurde, in der Werke gleich einer Sequenz nebeneinander gestellt waren, war mittels rhetorischer Figuren wie Metapher, Metonymie, Ironie oder Synekdoche lesbar: als ob eine Erzählung geschaffen wurde. Aber die heteropathischen Erinnerungen, die dazu beitrugen, einen affektiven Diskurs in der Gegenwart zu schaffen, waren virtuell, solange die BesucherInnen den Film nicht »zur Aufführung brachten«. Sobald dies geschah, wurde, angestoßen durch die Montage, die Erinnerung aktiviert und konnte aktualisiert werden – in einer Gegenwart, die nicht im Bild vorhanden ist, die aber einen seiner möglichen Zustände darstellt.

8 Silverman, *The Threshold*, S. 157.

9 Silverman, *The Threshold*, S. 185.

Dieses Beispiel zeigt die Nützlichkeit des Affekts als übergreifendes Konzept. Das bedeutet nicht, dass alles im Sinne einer unreflektierten Vereinheitlichung miteinander verschmolzen wird. Im Gegenteil: Wie die Aufsätze in diesem Band, jeder auf seine Art und Weise, demonstrieren, eröffnet der Affektbegriff eine Vielzahl an Untersuchungsmöglichkeiten. Sicherlich ist es so, dass viele Artefakte, die wir als künstlerische Werke begreifen, sich dazu eignen als »Affektbilder« beschrieben zu werden. Jedoch sei beispielhaft für das nicht-vereinheitlichende Potential des Affektbegriffs darauf hingewiesen, dass das Deleuzsche Affektbild keineswegs an das menschliche – oder digital: das »posthumane« Gesicht – gebunden sein muss.¹⁰ Vielmehr bezieht sich Deleuze auf Bilder, die weder vermittelnd zwischen BetrachterIn und Vorstellung stehen (er verwendet bezeichnenderweise das Verb »übersetzen«), noch zu einer Handlung führen, sondern ein Verschmelzen von Subjekt und Objekt auszulösen vermögen.



Abb. 2: Maurizio Cattelan: *Him*. 2001, Installation, Haus der Kunst, München. Courtesy of the Ydessa Hendeles Art Foundation. Foto von Robert Keziere.

Wie wir wissen, ist die Vorstellung vom Gesicht als Ausdruck des menschlichen Wesens ein Grundmotiv in der Geschichte der Kunst. Wie Mark Hansen in einem anderen, aber verwandten Kontext dargelegt hat, identifiziert Deleuze das Affektbild, das er in der Großaufnahme des

10 Mark B.N. Hansen: *Affect as Medium, or the Digital-Facial-Image*. In: *Journal of Visual Culture*, Jg. 2, Nr. 2, 2003, S. 205-28.

klassischen Kinos entdeckt hat, nicht nur *mit* dem Gesicht, sondern vielmehr *als* Gesicht. Deleuze schreibt:

Es gibt keine Großaufnahme des Gesichts. Die Großaufnahme *ist* das Gesicht, allerdings genau in dem Maße, wie es seine dreifache Funktion aufgegeben hat [Individuierung, Sozialisation Kommunikation] [...] die Großaufnahme [macht] aus dem Gesicht ein Gespenst [...] Das Gesicht ist der Vampir [...].¹¹

Für eine Analyse zeitgenössischer, »posthumanistischer« Kunst ist diese Auffassung der Großaufnahme *als* Gesicht, insbesondere wenn die Großaufnahme anstelle eines menschlichen Gesichts verwendet wird, von besonderer Bedeutung: Bilder und andere Phänomene, wie zum Beispiel eine extreme Verlangsamung, können gleichsam als »Gesicht« fungieren, ohne deshalb die Großaufnahme eines Objekts beinhalten zu müssen; es geht um die Großaufnahme als Gesicht für einen Betrachter/eine Betrachterin, die Subjekt und Objekt ineinanderstürzen lässt.

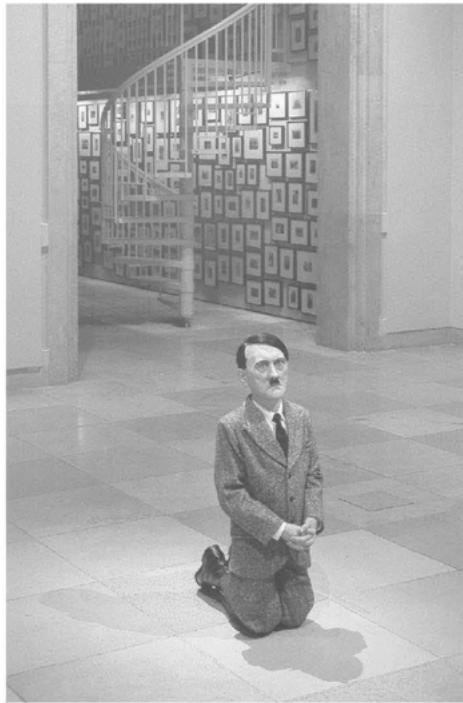


Abb. 3: Maurizio Cattelan: *Him*.

Für Hansen führt dieses deleuzianische Konzept den Affekt vom Körper der BetrachterInnen fort. Im Unterschied dazu werde der Körper der BetrachterInnen durch die »Digital-Facial-Images« auf direkte Weise

11 Deleuze, *Bewegungs-Bild*, S. 139 (Anm. M.B.).

adressiert und in Bewegung versetzt: nicht im Sinne einer Handlung, sondern im Sinne einer affektiven Reaktion. Ich denke allerdings, dass Hansen hier einen irreführenden theoretischen Gegensatz aufmacht, auch wenn seine getroffene Unterscheidung mit den jeweils gewählten Beispielen und ihrer historischen Positionierung zusammenhängt. Die Beispiele von Deleuze – Griffith und Eisenstein – besitzen zwar andere Eigenschaften als die digitalen Bilder, die Hansen diskutiert, aber ungeachtet der Bedeutung gegenteiliger Schlussfolgerungen, wird auch hier der Körper der BetrachterInnen in Bewegung versetzt. Wenn er auch nicht wie bei einem interaktiven Video zu einer Bewegung gezwungen wird, so wird er doch in jene Bewegung hineingesogen, die das Kunstwerk erzeugt.¹²

Der Status des Affekts als Medium mindert die Bedeutung – nicht jedoch die Gegenwart – der medialen Heterogenität visueller beziehungsweise literarischer Darstellung. Stattdessen wird so etwas wie ›Stimmung‹ [mood] zu einer ›Sprache‹, durch welche sich ein Werk mitteilt. Nehmen wir zum Beispiel die 2002 auf der documenta XI in Kassel gezeigte Videoinstallation *The House* der finnischen Künstlerin Eija-Liisa Ahtila. Diese bestand aus drei gigantischen Leinwänden, auf denen in jeweils verschiedenen Bildern die Geschichte einer jungen Frau gespielt wurde. (Abb. 4) Ideal positioniert standen die BetrachterInnen inmitten des von Leinwänden gebildeten Raums. In einem Abschnitt des Films sieht man eine Frau über Baumwipfel schweben, kindliche Träume vom Fliegen auslebend. Aber die meiste Zeit sitzt, läuft oder fährt sie, während sie darüber spricht, wie die Welt um sie herum auseinanderzufallen scheint, so als sei sie in einem psychotischen Wahn gefangen. Durch die Kindheits-erinnerungen einerseits, die durch die märchenhaften Elemente evoziert werden, und der Qual andererseits, die die Erfahrung einer Psychose hervorruft, erfüllt eine unbehagliche Mischung aus zwei entgegengesetzten Stimmungen die Interaktion zwischen dem Werk und den BetrachterInnen mit einem Affekt. Der Affekt als Medium bleibt während der gesamten Installation wirksam. Aber er kann auf sehr verschiedene Weise aufgerufen werden, um die visuellen und sprachlichen, akustischen, filmischen und malerischen Effekten der Installation aufzuzeichnen, die sich in der kurzen Dauer entfalten, in der die Frauenfigur ihr ›In-die-Welt-geworfen-Sein‹ erst erfährt und dann akzeptiert. Der Begriff der Stimmung ist für solch eine Analyse ein wirkungsvolles konzeptuelles Werkzeug.

12 Vgl. für eine exzellente Erläuterung des Affektbildes Patricia Pisters: *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford 2003, S. 66–71 und Paola Marrati: *Gilles Deleuze: Cinéma et philosophie*. Paris 2003, S. 46–52. Eine hervorragende Studie zu Deleuze' Kinobuch, auf die sich diese Texte ebenfalls beziehen, ist D.N. Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham 1997.

Dieses paradoxe ›In-die-Welt-geworfen-Sein‹ formuliert Kaja Silverman, auf Heideggers Begriff der ›Sorge‹ Bezug nehmend, wie folgt: »We are only really in the world when it is in us.«¹³ Gegen Ende des dreizehneinhalb minütigen Videos wird das Wörtlichnehmen dieser Aussage ein Weg, politisches Potential zu entfalten. Ahtilas Arbeit ist dann philosophisch ohne zu philosophieren. Solche affektgeladenen Gedankenexperimente vergegenwärtigen die Aufgabe des Kunstwerks als theoretisches Objekt. Um von dem ›in-die-Welt-geworfen-sein‹ der Protagonistin Elisa affiziert zu werden, müssen wir, wie sie, auf irgendeine Weise die Mannigfaltigkeit der Perspektiven erfassen, die das »Sein« der anderen ausmacht. Psychotisches Verhalten ist eine wirkungsvolle Metapher für dieses Sich-Einlassen auf die Welt.¹⁴

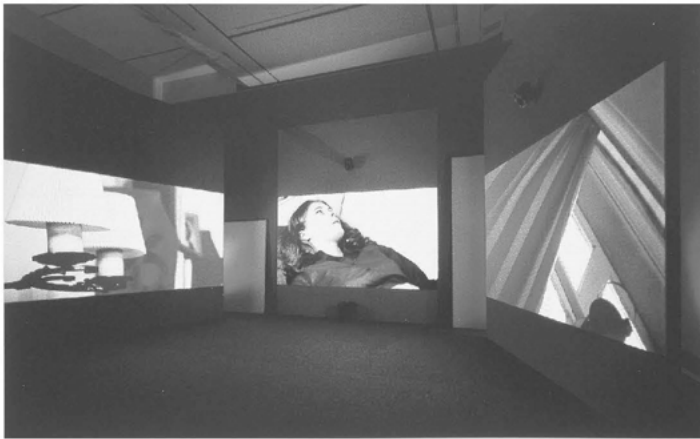


Abb. 4: Eija-Liisa Ahtila: *The House*. DVD-Installation für drei Screens mit Ton, 2002. Tokyo Opera City Art Gallery. Crystal Eye, Helsinki. Courtesy Klemens Grasser & Tanja Grunert Inc.

Wie bereits erwähnt, verwendet Heidegger für dieses Sich-Einlassen den Ausdruck ›Sorge‹. Auch er vermeidet Identifikation in dem oberflächlichen Sinne, in dem der andere auf einen Klon von uns reduziert wird oder wir in Empfindungen vergehen und unsere Handlungsfähigkeit verlieren. Der Kampf gegen Indifferenz als alleinige Alternative, die sich aus dieser anti-identifikatorischen Politik ergibt, behält auch heute in vollem Umfang seine Aktualität. Silverman formuliert das sich ergebende Paradox wie folgt:

[...] it is only by embracing other people and things that we can free them to be themselves – only by enfolding them within our psychic enclosure that we can create the space where they can emerge from concealment.¹⁵

13 Kaja Silverman: *World Spectators*. Stanford 2000, S. 29.

14 Silverman, *World Spectators*, S. 26.

15 Silverman, *World Spectators*, S. 55.

Dieses Paradox, so Silverman, »widersteht allen rationalisierenden Gesten«. Vielleicht kann Kunst das erreichen, was Gedanken und ihre Niederschrift in Kritik, Theorie und Philosophie nicht vermögen. Ich behaupte, dass Ahtilas Installation diesem Bemühen Gestalt gibt. Uns in eine räumliche Beziehung und affektive Empfänglichkeit gegenüber einer Frau zu versetzen, die wie eine Patientin mit Wahnvorstellungen spricht, die sich manchmal wie ein allmächtiges Kind benimmt, und die uns ein ausdrucksloses Gesicht zeigt, auf das wir Affekte zu projizieren eingeladen sind, ist ihr kreativer Beitrag, um das Heideggersche Paradox zu lösen.



Abb. 5: Ausschnitt aus Eija-Liisa Ahtila: *The House*.

Die beiden Beispiele, Hendeles Ausstellung und Ahtilas Videoinstallation, müssen an dieser Stelle genügen, um die Produktivität des Affektbegriffs anzudeuten, des konzeptuellen Werkzeugs, das die Aufsätze in diesem Band verbindet. Es muss jedoch klar sein, dass der Affektbegriff genau deshalb so mächtig ist, weil er, weit davon entfernt »gefühluselige« Interpretationen zu befördern, eine starke politische Komponente besitzt. »Stimmung« ist für unser »In-der-Welt-Sein« essentiell; für unser Potential andere in Sorge zu umfassen, ohne sie zu vereinnahmen, indem wir ihnen ihr Anderssein absprechen. Am Ende einer Erörterung der Stimmung in *Sein und Zeit* schreibt Heidegger emphatisch: »In der Befindlichkeit liegt existenzial eine erschließende Angewiesenheit auf Welt, aus der her Angehendes begegnen kann.«¹⁶ Gerade weil die Stimmung der BetrachterIn so grundlegend ist, wird Ahtilas Figur Verantwortung übertragen; aber nicht weil sie an einer Psychose leidet und unser Mitleid herausfordert, sondern weil sie die psychotische Wahrnehmung als ein Mittel der Einbildung entwickelt, um eine Möglichkeit aufzuzeigen dem

16 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen ¹¹1967, S. 137f. (Hervorh. im Orig.)

Paradox der ›Sorge‹ zu entkommen. Die Installation selbst, ihre drei umschließenden Leinwände, deren schiere Größe, die Qualität von Ton und Bild, ist der Kanal oder das Medium im materiellen Sinne, durch welches die entstehende Stimmung auf die BetrachterInnen übertragen werden kann.

Um es präzise zu formulieren: Die Stimmung ist hier das *Medium*, nicht der Gegenstand der Repräsentation, weil Stimmung aus der Vielzahl von Affekten der offenste Begriff ist, zugleich der am stärksten verbreitete und eindringlichste. Wenn wir uns mit Kunst im Modus des Affekts anstelle der Taxonomien, auf denen die Unterteilung der Geisteswissenschaften basiert, auseinandersetzen, dann bin ich aber nun auch verpflichtet anzugeben, was dieser Imperativ beinhaltet, und warum er qua Definition die verschiedenen Disziplinen überschreitet und gleichzeitig all diejenigen unterschiedlichen disziplinären Bereiche durchkreuzt, an die sich das Werk wendet. Charles Altieri schreibt in einer bemerkenswert negativen Definition:

[Affect] comprises the range of mental states where an agent's activity cannot be adequately handled in terms of either sensations or beliefs but requires attending to how he or she offers expressions of those states.¹⁷

Affekte, führt er weiter aus, sind eine Art in Erregung versetzt zu werden, bei der eine Empfindung wenigstens durch ein Minimum an imaginativer Projektion ergänzt wird.¹⁸ Der Autor fährt dann fort, die Affekte gemäß einer hierarchischen Stufenfolge von der Empfindung [sensation] bis zur Leidenschaft [passion] zu spezifizieren:

Feelings are elemental affective states characterized by an imaginative engagement in the immediate processes of sensation. Moods are modes of feeling where the sense of subjectivity becomes diffuse and sensation merges into something close to atmosphere, something that seems to pervade an entire scene or situation. Emotions are affects that involve the construction of attitudes that typically establish a particular cause and so situate the agent within a narrative. [...] Finally, passions are emotions within which we project significant stakes for the identity that they make possible.¹⁹

Aus dieser kurzen und nur widerstrebend vorgeschlagenen Taxonomie wird deutlich, dass *Stimmung* tatsächlich diejenige affektive Domäne ist, in der das Kunstwerk und seine BetrachterInnen oder LeserInnen am ehesten das diffuse Gefühl von Subjektivität teilen können.

Das besondere der Stimmung erfordert jedoch noch weiteres Nach-

17 Charles Altieri: *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects*, Ithaca 2003, S. 47. Bemerkenswert ist diese Negativität der Definition angesichts der Tatsache, dass sein Buch für eine Ästhetik der Gefühle wirbt.

18 Altieri: *The Particulars*, S. 47.

19 Altieri, *The Particulars*, S. 48.

denken. In einer brillanten Meditation über Krieg und die Konfrontation mit Sterblichkeit, schreibt Kaja Silverman, auf Heidegger Bezug nehmend, dass wir unsere Endlichkeit eher affektiv annehmen (oder nicht annehmen) können als rational, »eher durch eine Stimmung als durch abstraktes Wissen«. Aber was macht Stimmung in diesem Fall geeigneter als die anderen Affekte? In Verbindung mit ihrer Frage, wie es ist, im Krieg dem Tod gegenüberzustehen, bietet Silverman eine erhellende Unterscheidung zwischen »Furcht« und »Angst«, wiederum hergeleitet aus ihrer Lektüre von *Sein und Zeit*:

Fear is the affect through which we apprehend the »nothing« in the mode of a turning away. Anxiety is the affect through which we apprehend it in the mode of a turning toward. Fear fails to reconcile us to the nothing, because it always *represents* the attempt to specify or concretize the nothing. Anxiety, on the other hand, »attunes« us to it, because it is the affect par excellence of the *indeterminate*.²⁰

Diese Unterscheidung hilft uns zwei Dinge zu verstehen: Erstens, warum die Stimmung wirkungsvoller ist als andere Affekte, insbesondere Emotionen, und zweitens, warum *The House* den Diskurs der Psychose einsetzt, es aber unterlässt, die Stimmung zu repräsentieren, die zu diesem Diskurs gehört.

Um eine Stimmung zu schaffen, die geeignet ist, die Katastrophen, die die Welt aufführt, aufzunehmen und die durch Medien wie das Fernsehen repräsentiert und genau dadurch ihres affektiven Gehalts entblößt werden; in anderen Worten, um eine Stimmung zu schaffen, die hilft zu bestimmen, wie auf diese Katastrophen zu antworten ist, braucht Ahtilas Installation beides: Zurücknahme der Repräsentation und überreiche Inszenierung der Stimmung. Aber die Inszenierung nimmt hier eine besondere theatrale Form an, in der die Diskrepanz zwischen Stimmung und Handlungen, nicht die Repräsentation der letzteren, die Wirkung besitzt, das affektive Fassungsvermögen der BetrachterInnen zu besetzen. In diesem Punkt steht die Installation mehr in der Tradition Brechts als in der von Aristoteles.

20 Kaja Silverman: *All Things Shining*. In: David L. Eng und David Kazanjian (Hg.): *Loss*. Berkeley 2003, S. 232–242, hier S. 235 (Hervorh. M.B.). Der erste Teil dieses Zitats, so Silverman (S. 241) paraphrasiert Heideggers »Philosophie der Sterblichkeit« in *Sein und Zeit* (§ 53. Existenzialer Entwurf eines eigentlichen Seins zum Tode). Sie fügt eine Bemerkung an, um die vielfältigen Konnotation von »Stimmung« im Deutschen zu erläutern, denn Stimmung bezeichnet ebenso eine bestimmte Befindlichkeit (engl.: mood) als auch eine musikalische Gestimmtheit (engl.: attunement). Bedeutsam für Heideggers Daseins-Philosophie und ebenso für *The House* ist die Heidegger'sche Beschreibung von Stimmung als Gestimmtheit des Daseins auf etwas anderes hin. In Ahtilas Installation wird Stimmung zur Aufführung gebracht, werden deren Möglichkeiten vergegenwärtigt; jedoch ohne diese zu *repräsentieren*.

In Ahtilas Videoinstallation ist die ›Stimmung‹, die nicht auf dem Gesicht der Protagonistin gezeigt, sondern durch ihre Äußerungen hervorgerufen wird, eine, die durch die seltsame Neutralität im Tone wörtlich und übertragenen Raum für ein Eindringen des Körpers gibt, darin einem diffus affizierten Gefühl von Subjektivität nachgebend, das »good, really good« ist, wie die Protagonistin abschließend in *The House* sagt. Und wenn wir, nach ihren Worten, fortfahren in das satte, grüne Video einzutauchen, dann sehen wir ein üppiges Land, Farmhäuser und einen weit ausgreifenden Raum. In der Tat rufen diese Bilder, die von Geräuschen sich im Wind bewegender Bäume begleitet werden, die frühere Szene der durch einen Wald fliegenden Protagonistin in Erinnerung, die ich als Kindertraum oder Märchen interpretiert habe. Es ist daher eher ein Traum von Allmacht, der durch dieses Ende hervorgerufen wird, im Unterschied zur Empfindung von Ohnmacht, die durch die alltägliche Flut von Katastrophenbildern produziert wird.

In all ihrer Verschiedenheit teilen die hier versammelten Aufsätze das gemeinsame Interesse, das analytische Potential des Affektbegriffs für kulturwissenschaftliche Untersuchungen auszuloten. Sie wenden sich diesem Potential kritisch zu, in einer Vielzahl verschiedener Medien, Perioden und Stile, betrachten einzelne Objekte oder Gruppierungen von Objekten. Dies bedeutet aber keineswegs, dass ›nachts alle Katzen grau‹ und unter dem Schlagwort Affekt alle Kunst gleich ist. Im Gegenteil: im Verlaufe des Buches wird deutlich, dass der Affekt, mehr noch als der Begriff der Repräsentation, viele Unterscheidungen und Akzentuierungen erlaubt, und darin der Feinheit der Nuancierungen entspricht, die das Kunstwerk unserer Sensibilität abverlangt; eine Sensibilität nicht nur in Hinblick auf kognitive Fähigkeiten, sondern eine Bereitschaft, ›in die Welt geworfen zu werden‹. Dies zuzulassen ist die Mission der ethisch und politisch aufmerksamen BetrachterInnen; sich an dem Schwindel dieser Bewegung zu erfreuen, ist ihre Belohnung. Das ist die Aufgabe der Ästhetik: dass sie nicht die Bereiche der Welt von ihrer sinnlichen Einbezogenheit in dieselbe trennt. Affekt ist letztlich nicht nur ein angemesseneres Konzept als Repräsentation – obwohl letzteres mit dem Vorangehenden verbunden werden kann – sondern es ist das Einzige, das der Art und Weise gerecht wird, in der Kunst außerordentliche kulturelle Kraft ausübt, ausüben muss, und nicht aufhören kann auszuüben.

Aus dem Englischen von Antje-Krause Wahl

DIE KULTUR DER AFFEKTE: EIN HISTORISCHER ABRIS

MICHAEL HOFF

Flüchtig sind die Affekte: Als heftige, unmittelbar auf das menschliche Empfinden und Verhalten einwirkende Erregungen existieren sie nur für einen Augenblick. Greifbar werden sie nur an ihren Auswirkungen, die von veränderter Mimik über soziales Verhalten bis zu Akten sinnloser Zerstörung reichen. Deren Ungeheuerlichkeit ließ den Affekt auch zu einem juristischen Terminus werden. In Rhetorik, Kunst und Werbung suchte man sich die Wirkmacht der Affekte seit jeher zu Nutze zu machen; ebenso wie Philosophie, Theologie und Psychologie Erklärungen für die Affekte und Maßregeln für den geeigneten Umgang mit ihnen formulierten. Die Bemühungen um rationale Kontrolle ließen nicht nur jede Zeit ihren eigenen Affektkatalog fixieren, sondern veränderten zugleich die Auffassung des Gegenstandes. Gerade im deutschen Sprachgebrauch wurde die Stellung von Affekten in der begrifflichen Ordnung immer weiter beschränkt. Als die ältere, seit Jahrhunderten für die Verständigung über innere Empfindungen und deren äußere Anzeichen gebrauchte Kategorie, hatte sie einen Großteil ihrer Bedeutung an Begriffe abzutreten, die – wie etwa Gefühl, Emotion und Stimmung – ihre spezifische Kontur seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert erhalten haben. Dabei wurde dem Affektbegriff nur noch das zugewiesen, was an den emotiven Vorgängen undurchschaubar und unkontrollierbar bleibt. Die Affekte verloren ihre Unterscheidbarkeit und begründeten keinen Anspruch mehr auf systematische Erklärung. So bleibt »das Affektive« übrig, dem als begriffliche Kernprägnanz neben dem Verweis auf sinnliche Erregungsvorgänge bloß noch der Beigeschmack des unkontrollierbar Unvernünftigen anhaftet. Umgekehrt ist der Affektbegriff jedoch auch durch seine positive Verallgemeinerung in Auflösung befindlich, nachdem sich die in der angelsächsischen Tradition übliche Verwendung von *affect* als Oberbegriff der Emotionen immer stärker durchsetzt.¹

1 Vgl. Harald C. Traue/Henrik Kessler: *Psychologische Emotionskonzepte*. In: Achim Stephan/Henrik Walter (Hg.): *Natur und Theorie der Emotionen*. Paderborn 2003, S. 20-33; Jürgen H. Otto/Harald A. Euler/Heinz Mandl: *Begriffsbestimmungen*. In: dies.: *Emotionspsychologie*. Weinheim 2000, S. 11-18.

Innerhalb der jüngeren, vor allem von der Neurobiologie angeführten Emotionsforschung scheint die Behandlung der Affekte weitgehend der von Descartes vorgenommenen Zuweisung der Affekte an den Bereich bloß körperlicher Vorgänge zu folgen.² Die Trennung der Domänen von Körper und Geist beschränkt die Fragerichtungen entweder auf isolierte physiologische Abläufe oder – unter dem erweiterten Affektbegriff – auf die Bedeutung bereits identifizierter mentaler Zustände. So interessiert man sich unter dem Stichwort der Affekte eher für Gefühle und Emotionen, die – als vergleichsweise lang andauernde und bewusst erlebte Zustände – der Beobachtung, Reflexion, Theoriebildung und Kontrolle weitaus leichter zugänglich sind. Nachdem die neurobiologische Forschung verfeinerte Methoden zur objektivierenden Beobachtung hirnpfysiologischer Strukturen und Prozesse entwickelt hat, sehen sich kognitive Emotionstheorien von der Aussicht bestärkt, dass der Verlauf affektiver Erregungen im Hirn nachgezeichnet und erklärt werden kann. Aus der Relevanz dieser körperlichen Vorgänge für das individuelle Erleben und soziale Verhalten leiten Vertreter der neuen ›Affective Sciences‹ den Anspruch ab, in der Nachfolge der ›kognitiven Wende‹ der 1960er Jahre einen Wissenschaftstrend zu formieren.³ Die neurobiologische Entschlüsselung affektiver Prozesse bildet dabei den Ausgangspunkt für verbesserte Erklärungen des menschlichen Verhaltens. Die Berechenbarkeit, die den Affekten in einer solchen Außensicht zugeschrieben wird, lässt sie aber auch als paradoxes Gegenstück zu dem in jüngeren Debatten so problematisch gewordenen Konzept des freien Willens hervortreten. Denn gleichzeitig liefern neurobiologische Untersuchungen neue Anhaltspunkte, wonach die Wahrnehmungen, Urteile und Entschlüsse des Bewusstseins von unkontrollierten neurophysiologischen Vorgängen eingeleitet oder sogar bestimmt werden.⁴ An die Stelle der vom Individuum verantworteten Entscheidung als *Movens* menschlichen Verhaltens tritt eine vom Einzelnen nicht mehr durchschaubare Verflechtung basaler Körperfunktionen, der Aufnahme von Sinnesreizen, der kognitiven Signalverarbeitung und der Mechanismen des Handelns, innerhalb derer den Affekten nun eine Schlüsselfunktion zugeschrieben wird.

- 2 René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele / Les passions de l'âme* (1649). Hg. von Klaus Hammacher, Hamburg 1996.
- 3 Maßgeblich etwa die Genfer Forschergruppe um Klaus Scherer, siehe unter: <http://www.affective-sciences.org/en/introduction/affective-sciences.html> (1. Juni 2006). Vgl. Klaus Scherer: *Cognitive Components of Emotion*. In: R.J. Davidson/Klaus R. Scherer/H. Hill Goldsmith (Hg.): *Handbook of the Affective Sciences*. New York 2003, S. 563–571.
- 4 Vgl. Antonio Damasio: *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York 1994.

Vieles spricht jedoch dafür, die mit einem solchen Affektbegriff verbundene dualistische Perspektive zu verlassen. Die Bedeutung der Affekte für die Interaktion mit anderen Personen oder Objekten erinnert ebenso wie ein Blick in die Geschichte des Begriffs daran, dass mit Affekten gerade das spannungsreiche Verhältnis der Person zu ihrer Außenwelt erfasst werden sollte. Anstatt den Verlauf einer Erregung in einem geschlossenen System zu verfolgen, ist danach zu fragen, welches Verhältnis zwischen den physiologischen, den geistigen Dimensionen der Gefühle bzw. Emotionen und der biologischen, sozialen und kulturellen Umwelt des Menschen besteht. Wie ein kurzer historischer Exkurs zeigt, macht gerade diese Relationalität, von der die Autonomie des Subjektes ebenso wie die Möglichkeit geschlossener Erklärungen der menschlichen Natur in Frage gestellt wird, die fortdauernde Aktualität der Affekte aus.

Affektbegriffe im historischen Wandel

In der Geschichte der Affekt-Diskurse in Philosophie und Kunst finden sich einige Voraussetzungen dafür, dass die Stellung und Funktion von Affekten gerade wegen ihrer Relation zu kulturellen Objekten und Verhältnissen jenseits der Dualität von Körper und Geist erörtert werden kann. Man müsste schon mit Aristoteles beginnen, der – nach Platons Abgrenzung der Leidenschaften vom metaphysischen Streben – in seiner *Ethik* und seiner *Rhetorik* die körperlichen Abläufe, das momenthafte Erleben und die sozialen Wirkungen in eine neue Systematik der Affekte einbezogen hatte.⁵ In der Auffassung des christlichen Mittelalters wurde der Dualismus von Diesseits/Körper und Jenseits/Geist-Seele zum beherrschenden Paradigma kultureller Ordnung, das für die Affekte eine doppelte Einteilung (etwa durch Thomas von Aquin) in körperliche oder geistige und leidhafte oder begehrende Regungen ergab.⁶ Zugleich musste man anerkennen, dass der menschliche Wille die außervernünftigen Seelenregungen in einer durchaus nicht vorhersagbaren Weise beeinflusst. Daraus entwickelte sich jene Auffassung von Affekten als Mittler zwischen Mensch und Natur, die seit der Frührenaissance von humanistischen Gelehrten vertreten wurde.⁷ Über ihren bildrhetorischen Einsatz hinaus gehört die Suche nach gezielten Affektwirkungen so auch zu den Grundelementen der als naturerkennende Wissenschaft gedachten Kunst

5 H.M. Gardiner/Ruth Clark Metcalf/ John G. Beebe-Center: *Feeling and Emotion. A History of Theories* (1937). Nachdruck Westport 1970, S. 28-50. Vgl. Dominic Kaegi: *Ein gutes Gefühl. Aristoteles über den Zusammenhang von Affekt und Tugend*. In: Stefan Hübsch/Dominic Kaegi (Hg.): *Affekte. Philosophische Beiträge zur Theorie der Emotionen*. Heidelberg 1999, S. 33-52.

6 Gardiner u.a., *Feeling and Emotion*, S. 99-118.

7 Karl-Heinz zur Mühlen: *Die Affektenlehre im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. 35, 1992, S. 93-114.

Leonardo da Vincis.⁸ Im öffentlichen Bewusstsein des 16. und 17. Jahrhunderts wurden die Affekte jedoch weiter beargwöhnt, soweit sie nicht als rhetorisch eingesetzte Mittler zum jenseitigen Heil in Anspruch genommen werden konnten. Descartes definiert die Affekte schließlich als allein körperliche Phänomene, deren Kontrolle durch den Geist zu erstreben ist.⁹ Dies motiviert auch systematische Darlegungen wie von Charles Le Brun (1619-1690), der nun eine exakte Erfassung der Affekte zur Grundlage ihrer künstlerischen Darstellung machen wollte.¹⁰ Eine neben Descartes fortbestehende Auffassung sieht dagegen ein reflexives Moment untrennbar mit den Affekten verbunden. Als Auslöser menschlicher Selbstvergewisserung wird ihnen in Spinozas *Ethik* eine herausgehobene Stellung zugewiesen.¹¹

Neue Voraussetzungen dafür, dass die Affekte seit dem 18. Jahrhundert zum Gegenstand positiven öffentlichen Interesses werden konnten, bietet neben anderen Rousseau. Er unterscheidet natürliche und künstliche Empfindungen und verbindet die natürliche Konstitution der Empfindungsfähigkeit und die persönliche Erfahrung ihrer Tätigkeit zu einem ausgezeichneten Merkmal des Menschen. Vor allem werden die Affekte nun auf soziale Situationen bezogen, und die zivilisationskritische Perspektive macht ihre positive Bewertung als Naturmerkmal zulässig. Sehr wohl werden diese »natürlichen« Äußerungen des Gefühls einer Rationalität unterworfen, nämlich der des Handelns; für die Sensationalisten (wie Étienne Bonnot de Condillac) sind sie von den allgegenwärtigen Prinzipien der Lust und der Unlust (oder des Schmerzes) bestimmt. Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) entwickelt zur Erklärung dieses emotionalen Verhaltens ein Modell, das – mit der Annahme einer rein mechanischen Natur dieser Prozesse – im Gegensatz zum cartesianischen Dualismus steht. Hier wird nun klar unterschieden: zwischen den verschiedenen Affekten (*affections*), die vom seelischen Apparat entsprechend der Zustimmungsfähigkeit der Wahrnehmungen erzeugt werden, und jenen starken Gefühlen/Leidenschaften (*passions*), die das Gleich-

-
- 8 Vgl. Kenneth D. Keele: *Leonardo da Vinci's Elements of the Science of Man*. New York 1983; Claire Farago: *Die Ästhetik der Bewegung in Leonardos Kunsttheorie*. In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*. München 2002, S. 137-168.
 - 9 Vgl. Carole Talon-Hugon: *Vom Thomismus zur neuen Auffassung der Affekte im 17. Jahrhundert*. In: Jean-Daniel Krebs (Hg.): *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*. Bern 1996, S. 65-71.
 - 10 Vgl. Jennifer Montagu: *The Expression of the Passions. The Origins and Influence of Charles LeBrun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven 1994.
 - 11 Wolfgang Bartuschat: *Vernunft und Affektivität bei Spinoza*. In: Hübsch/Kaegi, *Affekte*, S. 91-100.

gewicht jener Vorgänge und damit die rationalen Prinzipien des Verhaltens stören.¹²

Die Etablierung des Gefühls als ein eigenständiges Vermögen – neben den traditionellen Antagonisten Begehren und Vernunft – leitet im 18. Jahrhundert in Deutschland einen erneuten Umschwung in der Beurteilung der Affekte ein.¹³ Zunächst wird eine eigene Qualität der Affekte angenommen, wenn Johann Georg Sulzer (1720-1779) die auf Objekte gerichtete ›Vorstellung‹ unterscheidet von der ›Empfindung‹ als der Eigenwahrnehmung dieser Sinnestätigkeit. Die mit einer kognitiven Komponente verbundenen sinnlichen Empfindungen gehen in den Begriff des Gefühls ein, der die positive Anerkennung emotionalen Erlebens etwa in der Moralphilosophie und der Ästhetik gegen den alten Verdacht des Irrationalismus absichert. Diese Differenzierung emotiver Prozesse anhand ihrer Bewusstseinsfähigkeit wird von Kant ausgebaut: Mit dem Gefühl wird dem Emotionalen ein herausragender Platz eingeräumt, insofern es am Erkennen teilhat, bis hin zu der Einsichtsfähigkeit des ästhetischen Gefühls, in welcher es dem Urteil des Verstandes adäquat ist.¹⁴ Als Grundlage dieser Ebenbürtigkeit von Verstand und Gefühl rechnet Kant dem Menschen die Freiheit des Urteils zu, wogegen die nicht urteilsfähigen und in der Polarität von Lust und Unlust bloß quantitativ fassbaren Erregungen den Affekten zugeschlagen werden. Sie bedrohen so in ihrem eruptiven Wirken die Autonomie des vernünftigen Individuums, was sie ebenso abwertet wie die langlebigeren, habituellen Leidenschaften.¹⁵ Damit korrespondiert ein Ideal, das die Herzensbildung von affektiver Betroffenheit über gepflegte Empfindungen zur Innigkeit des Gefühls voranschreiten lässt und die Freiheit von Leidenschaften schließlich mit Schiller als »unausbleiblichen Effekt der Schönheit« ansieht. Bis hin zu Schleiermacher wird das Emotionale als Gefühl in das Bewusstsein vom eigenen Urteilsvermögen aufgenommen, im Gegenzug schreibt man die Affekte als das dabei Unverfügbare einem pathologischen Naturwesen zu, das es zu überwinden gelte.¹⁶

12 Gardiner u.a., *Feeling and Emotion*, S. 245-250.

13 Vgl. Gardiner u.a., *Feeling and Emotion*, S. 255-270.

14 Vgl. Brigitte Scheer: *Können Gefühle urteilen?* In: Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl*. Berlin 2004, S. 260-273.

15 Matthias Kettner: *Kommunikative Vernunft, Gefühle und Gründe*. In: Gertrud Koch (Hg.): *Auge und Affekt*. Frankfurt am Main 1995, S. 123-146.

16 Stefan Hübsch: *Vom Affekt zum Gefühl*. In: Hübsch/Kaegi, *Affekte*, S. 137-150, bes. S. 138-142.

Techniken des Ausdrucks seit dem 19. Jahrhundert

Mit einer solchen Polarisierung zwischen der Natur der Affekte und der Kultur des Geistes festigte sich wieder die Auffassung von den »blind-machenden« Affekten, die von der Vernunft bestenfalls in ihren naturwüchsigen Eigenschaften durchschaut und kontrolliert werden könnten. Vor dem Hintergrund dieses Ideals vollzieht sich im 19. Jahrhundert eine Technisierung und Semiotisierung der Affekt-Diskurse, die das rhetorische Paradigma der Affekt-Darstellung verdrängt und weiter an der Rationalisierung der menschlichen Natur arbeitet.¹⁷ Ein Ausgangspunkt ist das von Diderot und Lessing in ihrer Darstellungstheorie des Theaters vertretene Modell des Schauspielers, der die Affekte nicht innerlich erlebt, sondern auf kontrollierte Weise äußerlich vorstellt. In Balzacs *Theorie de demarche* steht der typisierende Entwurf einer Persönlichkeit noch zwischen Wirklichkeitsbeobachtung und künstlerischer Erfindung. Für die weitere Erschließung affektiver Vorgänge wurden insbesondere die elektrophysiologischen Studien von Duchenne de Boulogne maßgeblich, in denen die experimentelle Kopplung von Körperbewegung und Ausdruckswirkung die mechanische Rationalität der Affekte zu bestätigen schien.¹⁸ Mit seinen fotografischen Aufnahmen künstlich stimulierter Mimik sucht er die größtmögliche Steigerung in der Qualität und Intensität der jeweiligen Affektion. Derart technologisch induzierbar, wird auch die mimische Suggestion eines Schauspielers nicht mehr als Leistung des Verstandes und der Vorstellungskraft gewertet, sondern auf körperliche Strukturen und Abläufe zurückgeführt, die auch jenseits bewusster Intentionen liegen können.

Die Deutung und Begründung einer solchen Symptomatik wird Gegenstand der Ausdruckspsychologie im 19. Jahrhundert. Maßgeblichen Anteil hat daran Wilhelm Wundt mit seinem Konzept der »Ausdrucksbewegung«, das nicht nur die Semiotik der Affekte um das Element der Bewegung ergänzt, sondern aus der angenommenen Parallelität von psychischen Zuständen und körperlichen Symptomen die Möglichkeit ableitet, die menschlichen Empfindungen mit Bewegungsdarstellungen zu steuern. Unter den Bedingungen eines zunehmend technisierten Alltags bedienen nun Fotografie und Film mit ihren »Affektbildern« die Sehnsüchte eines Publikums, das sich selbst in der kalkulierten Wirkung der

17 Zur Inanspruchnahme von Affekten in der Ästhetik vgl. Hartmut Grimm: *Affekt*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd.1, Stuttgart/ Weimar 2000, S. 16-49.

18 Vgl. Ausst.-Kat. *Duchenne de Boulogne 1806–1875. La mécanique des passions*. Hg. von Catherine Mathon, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1999.

wiederholbaren und bewegten Darstellungen zu verstehen meint.¹⁹ Dass die Erkenntnis der affektiven ›conditio humana‹ damit der scheinbaren Objektivität des ›Kamera-Auges‹ überantwortet wird, bewirkt nicht nur einen Engschluss von Ausdruck und Eindruck in den expressiven Techniken der sich entfaltenden Kulturindustrie. Es privilegiert im Wissenschaftsdiskurs auch die vergleichsweise klar unterscheidbaren Kategorien der Emotionen, die man sich nun gerne als kommunizierbare Bewusstseinsinhalte denkt.

Die Kulturwissenschaften und die Medialisierung der Affekte

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert machten gerade die Kunst- und Kulturwissenschaften die Affektproblematik methodisch fruchtbar. Vor die Frage gestellt, inwieweit sich die Ausdrucksprozesse auch in unbeweglichen, historischen Artefakten niederschlagen und ablesen lassen, suchten Kunsthistoriker wie Konrad Fiedler und Alois Riegl in unterschiedlicher Weise das schöpferische Handeln in Kunst oder »Kunstindustrie« als eine Wirkung affektiver Prozesse theoretisch beziehungsweise historisch zu erfassen.²⁰ Vor allem war es Aby Warburg, der bei der Analyse historischer Kulturerzeugnisse auch die affektive Macht der Bilder in Rechnung stellte. Dass er dabei von zeitgenössischen Bemühungen um eine Kulturpsychologie angeregt wurde und sich auch an Darwins Konzept der Ausdrucksbewegung orientierte, ist besser bekannt als sein (abgebrochener) Versuch, sich durch ein Medizinstudium über die physiologischen Abläufe der zugrunde liegenden Erregungsprozesse kundig zu machen. Hier gewonnene Einblicke schlugen sich im Symptommodell und in der Energie-Metapher nieder, mit denen er die hinter den bildenden Künsten wirksamen Prozesse zu verdeutlichen suchte.²¹ Am prominentesten sind seine Überlegungen zum »Nachleben« antiker Gebär-

- 19 Die hier nur angedeuteten diskursiven Verflechtungen von Darstellungstheorie, Ausdruckspsychologie und neuen Bildmedien im 19. Jahrhundert erörtert ausführlich: Petra Löffler: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld 2004.
- 20 Konrad Fiedler: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887). In: ders.: *Schriften zur Kunst*. Bd. 1, hg. von Gottfried Boehm, München 1991, S. 111-220; und Alois Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (1901). Wien ²1927; und ders.: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893). Berlin ²1923.
- 21 Zu Warburgs Bekanntschaft mit der Kulturpsychologie vgl. Ernst Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main 1981 (1970), S. 42-56; zum Medizinstudium siehe Gertrud Bing: *Aby M. Warburg*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. XXVIII, 1965, S. 299-313, bes. S. 303; zu Warburgs »Symptomatologie« zahlreiche Hinweise bei Georges Didi-Huberman: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002.

den in der italienischen Renaissance, für deren Erklärung er den Begriff der Pathosformel prägte, die in der Wiederholung einer spezifischen Form vor allem die Intensität eines inneren Zustandes zur Darstellung bringt. Die besondere Leistung von Warburgs Ansatz besteht darin, dass er diese Umwandlung von affektiver Erregung in visuelle (und sprachliche) Formprägungen als funktionalen Prozess versteht, bei dem mit der Bildung eines symbolischen Inhalts zugleich die Bewältigung eines existenziellen Konflikts erfolgt. Es handelt sich dabei um einen Prozess des »bewussten Distanzschaffens«, den Warburg als eine in die Gegenwart fortdauernde zivilisatorische Herausforderung erkennt.²²

Dass Warburgs Ikonologie bei ihrer Einvernahme in das Fach Kunstgeschichte weitgehend auf eine Methode der Inhaltsdeutung reduziert wurde, lässt ahnen, wie gerne die Forschung ihre Selbstbegründung in solch grundsätzlichen Aufgaben schon als erledigt annehmen möchte. Vielleicht war eine solche »Disziplinierung« aber im wissenschaftshistorischen Rückblick kaum vermeidbar, wie ein vergleichender Blick auf die Verdrängung von Riegls Ansatz durch Dvoraks *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*²³ ebenso nahelegt wie Wölfflins ähnlich grundlegendes System der Stil Kategorien, das aus dem aufgegebenen Versuch einer Architekturpsychologie hervorging.²⁴ In der Folge blieb der Kunstwissenschaft jedenfalls der Dualismus von Form und Inhalt erhalten, der durch die nachfolgende Horizonterweiterung auf *soziale* Funktionen von Kunst nicht angetastet und durch das in jüngerer Zeit hinzugetretene Interesse am medialen Charakter der Bilder noch keineswegs aufgelöst wurde.

Affekte in der Psychoanalyse

Vor allem die Psychoanalyse hat eine wissenschaftliche Theorie entwickelt, die psychische Ursachen und körperliche Manifestationen der Affekte integriert. In Sigmund Freuds Metapsychologie erscheint der Affekt eingebunden in psychische Strukturen und Prozesse, die ihre

22 Sehr klar legt Bing diese Spezifik von Warburgs Ansatz dar, die ihn zum vielleicht ersten Bildwissenschaftler macht. Vgl. Bing, *Aby M. Warburg*, S. 312f. sowie Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin 2004, bes. S. 120f.

23 Max Dvorák: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München 1924.

24 Vgl. Willibald Sauerländer: *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle*. In: *Fin de siècle*. Hg. von Roger Bauer. Frankfurt am Main 1977, S. 125-139; zur Kritik an Panofskys Umwandlung der Ikonologie in eine kunstgeschichtliche Methode vgl. Keith Moxey: *The Politics of Iconology*. In: Brendan Cassidy (Hg.): *Iconography at the Crossroads*. Princeton 1993, S. 27-31; vgl. dazu auch Irving Lavin: *Iconography as a Humanistic Discipline*. In: ebd., S. 33-41.

Logik jenseits eines bewussten Verlaufes entfalten. Er erweist sich dabei als hochdynamisches, energetisch aufgeladenes Element, mit den Qualitäten der Identitäts- und Bedeutungsbildung. Freuds früher Affektbegriff, wie er sich z.B. in den *Studien über Hysterie* zeigt, ist noch von einem quantitativen Verständnis geprägt.²⁵ Hier repräsentiert der Affekt in Verbindung mit der Vorstellung somatische Phänomene. Wichtig für die Ätiologie der Neurosen ist indes, dass schwer erträgliche Vorstellungen durch die Abspaltung des Affekts »neutralisiert« werden. So vermutet Freud, dass in der Hysterie seelischer Schmerz durch körperlichen Schmerz symbolisiert werden könne. Auch Freuds Analyse der Melancholie stellt das Schicksal der Affekte in den Mittelpunkt, wenn Wut und Hass auf das Objekt vom Subjekt gegen das eigene Ich gewendet werden.²⁶ Das Freud'sche Denkmodell hat bis in die jüngste Zeit kunst- und literaturwissenschaftliche Untersuchungen angeregt. Aktuell wäre hier das »Unheimliche« zu nennen, jene Sonderform des Angsterregenden, mit deren Beschreibung Freud in den Bereich der Wirkungsästhetik vordringt.²⁷

In ihrer weiteren Entwicklung haben die psychoanalytischen Theorien mit unterschiedlicher Orientierung auf Objektbeziehung, Affektsemantik und Affektkommunikation ein umfassendes Verständnis der Repräsentationen von Affekten gewonnen.²⁸ So wird jüngst bei Rainer Krause das Emotionssystem als Interface definiert, welches zwischen der Umwelt und verschiedenen Modulen des Organismus eingeschaltet ist. Das expressive Modul ist für die Steuerung von Mimik und Stimme und damit für Kontakt und Kommunikation zuständig. Hier kommen die sogenannten Primäraffekte (Freude, Trauer, Verachtung, Ekel, Angst, Neugier, Wut) zum Einsatz, die aufgrund ihrer phylogenetischen Verankerung nur begrenzt kulturell überformt werden können.²⁹

Diese Analysesysteme gehen davon aus, dass Handlungsimpulse und Gefühle auf eine dem Denken analoge Weise verarbeitet werden – eine Auffassung, der sich die Emotionsforschung der Psychologie und Neurobiologie in jüngerer Zeit ebenfalls annähern. Eine weitere Konvergenz der Perspektiven zeichnet sich auch dort ab, wo sich andere Disziplinen

25 Sigmund Freud: *Studien über Hysterie* (1895). In: ders.: *Gesammelte Werke*. 18 Bde, hg. von Anna Freud, Frankfurt am Main 1960-1987, Bd. I, S. 75-312.

26 Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie* (1917). In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. X, S. 428-446, hier S. 438.

27 Sigmund Freud: *Das Unheimliche* (1919). In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XII, S. 226-268.

28 Heinz Henseler: *Zur Entwicklung der psychoanalytischen Affekttheorie*. In: *Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis*, Jg. 4, H. 1, 1989, S. 3-16, hier S. 12.

29 Rainer Krause: *Affekt, Emotion, Gefühl*. In: Wolfgang Mertens (Hg.): *Wörterbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart 2000, S. 30-37.

in diesem Zusammenhang nun ebenfalls für die als Identitätsbildung beziehungsweise als Selbst-Empfindung (»sense of self«) konzeptualisierten Prozesse interessieren.³⁰

Affekte als Wahrnehmungshandlung bei Bergson und Deleuze

Einen anderen Ausgang für das Verständnis der Affekte nimmt am Anfang des 20. Jahrhunderts Henri Bergson, wenn er sie innerhalb der von ihm als *Handlung* begriffenen Wahrnehmung ansiedelt.³¹ Dabei wird die Affektion als ein Grundphänomen der menschlichen Existenz gleichermaßen körperlich wie geistig wirksam: Die aufgenommenen »Erschütterungen« der Empfindungen setzen sich in »Taten« der Bewegungen um, wobei die »Bilder« des Gedächtnisses erzeugt werden. So wird das Gedächtnis für Bergson (in Fortführung Spinozas) gerade durch das Wirken affektiver Erregungen zum eigentlichen Ort der Freiheit des menschlichen Geistes, weil es dabei von der Wirklichkeit ebenso zehrt, wie es Eingriffe in deren Bewegung veranlasst.³²

An Bergsons Auffassung der Affektion als Verschränkung von Raum und Zeit in den vitalen Funktionen des menschlichen Leibes knüpft Gilles Deleuze an – besonders markant im ersten Band seiner das Kino theoretisierenden Erkundung. Hier etabliert er das Affektbild als charakteristische Erscheinungsform jenes Affektes, der sich im Intervall zwischen Wahrnehmung und Handeln (»Aktion«) als eine in Staunen und Verlangen sich verschränkende Koinzidenz von Subjekt und Objekt entfaltet.³³ In dieser Spannung birgt insbesondere die Großaufnahme für Deleuze die Kraft, das Bild aus seinen raumzeitlichen Koordinaten zu lösen, um den »reinen Affekt« in seinem Ausdruck zu zeigen. Die Offenheit dieser »Potentialqualitäten« im Affekt(bild) begründet für Deleuze einerseits die fortwährende Neuheit der vor allem durch Kunstwerke hervorgebrachten Affekte. Andererseits bringt sie aber auch einen gespenstischen Effekt hervor, da ihr Ausdruck unabhängig von einer Individuation ist und diese geradezu auszulöschen vermag. Deleuze verweist diesbezüglich auf Kafka, der diesen Effekt seinerzeit bereits als Folge der

30 Etwa Antonio R. Damasio: *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York 1999; vgl. auch Joseph M. Jones: *Affect as Process. An Inquiry into the Centrality of Affect in Psychological Life*. Hillsdale/ New York 1995.

31 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991 (frz. OA.: *Matière et mémoire*. Paris 1896), S. 39-52.

32 Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 248-250.

33 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1989, bes. S. 99, 123-134.

zunehmend von technischen Apparaten kommunizierten Affekte ausmacht hatte.³⁴

Aus der Perspektive von Bergson und Deleuze tritt also wieder die Intensität, Unbestimmtheit und Irritationskraft der Affekte in das Blickfeld, während sich ihre Sichtweise eindimensionalen Kategorisierungen der zugehörigen Phänomene verweigert. Was Kritiker der sogenannten Lebensbeziehungsweise Medienphilosophie hier als einen Gestus der Hingabe beargwöhnen mögen, entspricht vielmehr einer von Einsicht in die Verflechtungen des eigenen Wahrnehmens und Handelns getragenen Praxis.³⁵

Die produktive Unbestimmtheit der Affekte

Dass sich alles Emotionale unter einen Oberbegriff subsumieren lässt, ist besonders prominent von Paul Griffiths bezweifelt worden, der einen wesentlichen Unterschied zwischen rein physiologischen Erregungsabläufen und komplexeren, kulturell geformten Emotionen sieht.³⁶ In der aktuellen Verbindung von kognitiv orientierter Emotionsforschung und Informationstechnologie scheint diese Differenz aus dem Blick zu geraten. So werden Systeme entwickelt, mit denen Körpersignale wie Puls, Hautwiderstand und Atemfrequenz bei Lernplattformen im Internet übertragen werden, um anhand der damit angeblich möglichen affektiven Interaktion die Lernprozesse zu optimieren.³⁷ Neben anderen Initiativen verfolgt eine Forschergruppe zum ›affective computing‹ am Massachusetts Institute of Technology das Ziel, diese Dimension des menschlichen Verhaltens in die Interaktion mit Maschinen einfließen und sogar von diesen imitieren zu lassen, um etwa die Nutzung medizinischer Expertensysteme durch Laien zu verbessern.³⁸ Und auf der Website des Genfer Zentrums für ›Affektive Wissenschaften‹ symbolisieren zwei Figuren mit künstlich modelliertem nachdenklichem und positivem Gesichtsausdruck

34 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 134-140.

35 Vgl. dazu Brian Massumi: *The Autonomy of Affect*. In: Paul Patton (Hg.): *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford 1996, S. 217-239.

36 Paul E. Griffiths: *What Emotions Really Are. The Problem of Psychological Categories*. Chicago 1997.

37 So das Projekt *Shared Affective Experience Web* der japanischen ATR Media Information Science Laboratories, siehe: <http://www.mis.atr.jp/sem/shared.html> (1. Juni 2006).

38 Entsprechende Konzepte und Projekte sind im Internet dokumentiert unter <http://affect.media.mit.edu/index.php> (1. Juni 2006). Dort formuliert die Forschergruppe ihr Interesse: »Affective Computing is computing that relates to, arises from, or deliberately influences emotions«, und weiter: »Our research is aimed at giving machines skills of emotional intelligence, including the ability to recognize, model, and understand human emotion, to appropriately communicate emotion, and to respond to it effectively. We are also interested in developing technologies to assist in the development of human emotional intelligence«. Vgl. auch Rosalind W. Picard: *Affective Computing*. Boston 1997.

nicht nur den Zukunftsoptimismus der Initiatoren – vielmehr signalisieren die in den künstlichen Gesichtern sichtbar gelassenen Rasterstrukturen den Anspruch, dank der gewonnenen Erkenntnisse eine Übereinstimmung von menschlicher Natur und technischer Repräsentation herbeizuführen.³⁹ Solche Projekte gehen von einem reduktiven Differenzierungsapparat aus, der die affektiven Mechanismen transparent erscheinen lässt und auf der Interaktionsebene abbildbar macht. Um menschliches Verhalten auf diese Weise analysieren und imitieren zu können, müssen die ungeklärten Anteile der Affekte jedoch aus dem Blick genommen werden. Es entsteht der Eindruck, dass man sich mit der Konjunktur der ›Affective Sciences‹ entschiedener als je bemüht, sich jenes Momentes schicksalhaften oder unwillkürlichen Erleidens zu entledigen, von dem die alten Begriffe des Pathos, des Affektes und der Leidenschaft ausgegangen waren.

Zur gleichen Zeit dient eine affektive Aufladung als wichtiges Instrument für Machtgewinn und Verhaltenssteuerung in allen Bereichen der Mediengesellschaft.⁴⁰ Bei allen Tendenzen, die gerade in ihrer Unklarheit auch verlockenden, irritierenden oder erschreckenden Momente der Affekte aus dem Diskurs zu verdrängen, verschwinden diese gewiss nicht als Erlebnisqualität der Subjekte. Kaum strittig dürfte auch sein, dass Affekte nicht zuletzt aufgrund ihres unkontrollierten Charakters ökonomisch ausgewertet werden können. Sollte es in absehbarer Zeit aber nur noch den Künsten überlassen bleiben, die Leiden, Freuden und Ungewissheiten erkennbar zu halten, die mit dem ›affektiven‹ Ablauf der Anpassungsmechanismen des Menschen an seine Umwelt verbunden sind?

Dabei kann es nicht darum gehen, die affektive Wirkung von Kunstwerken als Selbstzweck im Sinne einer früheren Affekt-Ästhetik zu verstehen. Das kritische Potenzial der Künste beruht vielmehr auf der Fähigkeit, kulturelle Objekte hervorzubringen, die ihre Wirkung jenseits einer vermeintlich reibungslosen Ökonomie der Affekte entfalten und so auch die Grenzen und Brüche dieser Ordnungen erkennbar machen.⁴¹ Es genügt daher nicht, Kunstwerke als bloßen Ort affektiver Intensitäten zu betrachten oder die beteiligten Medien nur als Kanal für die Weiterleitung codierter emotionaler Informationen aufzufassen. Unter einem

39 Siehe <http://affect.unige.ch> (1. Juni 2006).

40 Siehe etwa die Beiträge zu Architektur, Video und Werbung in: Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*. Berlin/New York 2004 und die Thematisierung der Affektstrategien zeitgenössischer Medien in: Oliver Grau/Andreas Keil (Hg.): *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*. Frankfurt am Main 2005.

41 Vgl. dazu Christoph Menke: *Der ästhetische Blick. Affekt und Gewalt, Lust und Katharsis*. In: Gertrud Koch (Hg.): *Auge und Affekt*. Frankfurt am Main 1995, S. 230-246.

solchen Blickwinkel, der die Trennung von Körper und Geist fortschreibt, muss die Repräsentation von Affekten problematisch bleiben.⁴² Vielmehr wäre an einer Perspektive gelegen, aus der gerade jene Verflechtungen affektiver Prozesse begriffen werden können, die als Übertritt »affektiver Energie« die Beschreibungslogik eines Systems sprengen – zugleich aber auf einer anderen Ebene kognitiv oder affektiv wirksame Veränderungen hervorbringen. Gerade an den Grenzen solcher »Beschreibungssysteme« tritt diese transformative Kraft der Affekte zutage, also dort, wo sich der »Erregungshaushalt« des Einzelnen zu den unterschiedlich beschreibbaren und veränderlichen Formationen des Sozialen, der Kultur oder der Natur zu verhalten hat. Die dabei auftretenden Irritationsmomente gehen in neue Werke ein, die nicht so sehr als formale Repräsentationen von Inhalten fungieren, sondern – im Sinne Warburgs – als kulturelle Instrumente der eigenen Orientierung in der Welt.⁴³

Zu den Beiträgen in diesem Band

Der vorliegende Band lädt nun dazu ein, die Künste als ein Feld anzusehen, auf dem solche Transformationen affektiver Abläufe erkennbar werden. Angesichts der hier vorgeschlagenen Auffassung der Künste als Medien der Affekt-Transformation kann es nicht darum gehen, ihr im Lichte einer früheren Affekt-Ästhetik oder auch einer späteren sogenannten »Massenpsychologie« gerne als wesenhaft behauptetes Affekt- bzw. Affizierungspotential zu beschwören. Zugleich gilt es, einen schwer bestimmbar, aber häufig anzutreffenden Widerstand gegen die Affekte zu überwinden: Spätestens seit sich die aufgeklärten Subjekte von der ihnen unbegreiflichen Wirkung des »Schwulstes« in der barocken und romantischen Wirkungsästhetik distanzierten, steht die Inanspruchnahme intensiver, aber ungeklärter Gemütsbewegungen in einem zweifelhaften Ruf. Doch gerade in einer solchen Verschränkung von Abneigung und Urteilskraft blitzt die Aktualität einer Sache auf, die zu begreifen einige Überwindung wert sein sollte. Es kann daher als eine besondere Chance der Kunstwissenschaften verstanden werden, das affektive Potential ihres Gegenstandes genauso wie dessen kognitiven Inhalt anzuerkennen und Zusammenhänge zwischen diesen beiden Domänen zu erarbeiten – womöglich beispielgebend für andere Fächer. Entsprechende Aktivitäten in jüngerer Zeit zeigen an, dass diese Chance zunehmend ergriffen wird.⁴⁴

42 S. Richard Meyer: *The Problem of the Passions*. In: ders. (Hg.): *Representing the Passions: Histories, Bodies, Visions*. Los Angeles 2003, S. 1-11.

43 Vgl. Bing, *Aby M. Warburg*, S. 312-313.

44 An dieser Stelle sind zu nennen die Internationale Tagung *Passion(s) in Culture(s)* (11.-14. Dez. 2003, Einstein Forum, Potsdam), die Tagung *Fotografische Leidenschaften* (29.-30. Okt. 2004, Museum für Fotografie und Institut für Kunstwissenschaft der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig), die

Die Beiträge in diesem Band behandeln Affekte und die sie bedingenden ästhetischen Strategien und medialen Voraussetzungen in unterschiedlichen Künsten, von der Bildenden Kunst, über Fotografie, Video und Film bis hin zu Theater und Literatur.

Nina Gülicher macht mit den spezifischen Entstehungsbedingungen von Rodins *Balzac* vertraut. Sie zeigt anhand der Rezeption dieses Werkes, wie die sich argumentativ bekämpfenden Fürsprecher der Impressionisten und Symbolisten das über die Wahrnehmung der Form realisierte Affektpotential für ihre Kunstauffassung als Medium von Wirkung und/oder Bedeutung auf jeweils eigene Weise in Anspruch nehmen.

Friedrich Weltzien geht auf das Verhältnis ein, welches in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Balance zwischen Selbstkontrolle und Emotionalität als soziale Norm kennzeichnet. In diesem Kontext zeigt er »mit ständiger Rücksicht auf Immanuel Kant«, wie im Werk von William Henry Fox Talbot der »Apparat« als Werkzeug der Objektivierung und damit der Kontrolle des Affekts durch den Fotografen inthronisiert wird. Auf diese Weise werden Zusammenhänge sichtbar, die zwischen den historischen Bedingungen des kommunikativen Umgangs mit Gefühlen auf der einen Seite und dem künstlerischen Selbstverständnis sowie der technischen Entwicklung auf der anderen Seite bestehen.

Um Strategien einer irritierenden Affektion des Publikums geht es in *Stefanie Kreuzers* Text über Klaus Hoffers Roman *Bei den Bieresch*. Der Autor bietet in diesem Werk eine destabilisierte Erzählerfigur, welche nicht mehr zwischen Realität und Wahn, Wahrheit und Lüge etc. unterschieden kann, als Identifikationsobjekt an. Damit erzeugt er einen Wechsel zwischen Empathie und Distanz, der den Leser in eine affektive Spannung versetzt.

Mit Transformationen von (Vor-)Bildern und damit einhergehenden Bedeutungsverschiebungen setzt sich *Antje Krause-Wahl* auseinander. Sie stellt dar, wie Tracey Emin in den 1990er Jahren auf Bildformeln aus dem Werk von Edvard Munch zugreift, um scheinbar eigene traumatische Erlebnisse in das Medium Video zu übertragen. Die sich in der Kunstkritik abzeichnende Inkompatibilität zwischen Emotionsdarstellung und affektiver Wirkung ist Anlass für die These vom Scheitern einer affektiven Emotionsdarstellung, die sich in einem gegenüber der Moderne gewandelten Subjektverständnis begründet.

Christian Spies setzt sich mit Rosalind Krauss' Text *Video: The Aesthetics of Narcissism* (1976) auseinander, in dem diese – im Hinblick

Tagung *Emotionen in Nahtsicht* (28.-31. Okt. 2004, Graduiertenkolleg Psychische Energien bildender Kunst, J.W. Goethe-Universität Frankfurt am Main) sowie *Medien und Emotionen: Zur Geschichte ihrer Beziehung seit dem 19. Jahrhundert* (25.-27. Februar 2005, Arbeitskreis Geschichte + Theorie, Institut für soziale Bewegungen, Bochum).

auf die modernistische Entwicklungstradition – das Medium Video und seine affektgesteuerte Wirkweise beschreibt. Gegenüber dieser reduktiven Perspektive, die eine affektgeladene Blickkonstellation als einfaches Sender-Empfänger-Modell in den Mittelpunkt stellt, wird die differenzierte künstlerische Bildlichkeit betont. In ihr wird gerade die Interferenz unterschiedlicher Weisen von Sichtbarkeit bedeutsam, und damit die Möglichkeit eröffnet, das Affektpotential des Videos analytisch zu erfassen.

Helga Lutz erläutert die Bedeutung des »Unheimlichen« als ästhetische Kategorie, die gerade für die Untersuchung zeitgenössischer Kunst durch die Frage nach der medialen Konstruktion der entsprechenden Affektionen fruchtbar zu machen ist. Mit ihrer präzisen Beschreibung der letztlich unauflösbaren Dissonanzen und traumaähnlichen Erfahrungen, denen der Betrachter der Video/Audioinstallation *Stasi City* (1997) ausgesetzt ist, stellt Lutz einen seit den 1990er Jahren verflachten und inflationär gebrauchten Begriff des Unheimlichen in Frage und setzt dessen verstörendes Potential wieder in seine kritische Funktion ein.

Andreas Becker lehnt die Perspektive seines Beitrages an eine marxistischen Kulturanalyse an und lässt so eine mehrfache Ökonomie der Affekte im Film hervortreten: Er zeigt, wie Charles Chaplin in seiner Figur des Tramp die Ordnungssysteme der Gesellschaft zum Anstoß überschießenden gestischen Agierens werden lässt – als Spiegel der Entäußerung/Entfremdung des modernen Menschen durch die gesellschaftlichen Verhältnisse. Ob die Affizierung des Zuschauers durch die Figur des Tramp jener Entfremdung entgegenwirkt oder aber vielmehr diese Filme mit ihrer Faszinationskraft als Teil einer kulturindustriellen Zurichtung der Betrachter fungieren, bleibt dabei offen.

Serjoscha Wiemer geht in seinem Aufsatz der Ereignisqualität des Films auf den Grund, indem er zwei ebenso berückende wie bedrückende Szenen aus Emir Kusturicas *Arizona Dream* (1993) vor der Folie eines »spinozistischen Immanenzplanes« im Sinne von Deleuze liest. In der tragikomischen Wiederholung von Cary Grants Spiel in Hitchcocks *North by Northwest* (1959) durch den Protagonisten wird anschaulich, dass die Zuschauer im Kino keineswegs den Affekten in Passivität ausgesetzt sind. Vielmehr erweist sich der »Affekt-Körper« der kinematischen Situation – entsprechend der Immanenz der Bewegungen von der Wahrnehmung zum Handeln – geradezu als Möglichkeit der Reflexion dieser Affektionen.

Anke Zechner gelingt es, die Produktivität der deleuzianischen Film-Theorie anhand von Tsai Ming-Liangs *Vive l'amour – Es lebe die Liebe* anschaulich zu machen: In der improvisierten Schlusszene dieses Films entdeckt sie den eindrücklichen Fall eines sich im »unbestimmten Raum« entfaltenden Affektbildes. Darin ist das Weinen der Protagonistin nicht

bloß Ausdruck eines Gefühlszustandes, sondern erzeugt Qualitäten eines singulären Ereignisses, das unabhängig von den narrativen Intentionen der Film-Erzählung entsteht.

Heike Oehlschlägel untersucht die Affektarbeit im Theater des Regisseurs Einar Schleef und verortet sie in ihrem theaterhistorischen Kontext. Weder sollen seine Schauspieler Affekte auf kontrollierte Weise vorstellen, noch sollen sie und die Zuschauer sich emotional mit den fiktiven Figuren identifizieren. Schleef entwickelt dagegen eine Theaterpraxis der Konfrontation und des Affekte-Wettkampfes. Die verschiedenen Wirklichkeiten von Autorfiguren, Schauspielern, Regisseur und Zuschauern treffen aufeinander, wobei sie eine affektiv mobilisierte Präsenz(wirkung) entfalten, die Schleef als gleichermaßen physische wie psychische ›Fluoreszenz‹ bezeichnet.

PLASTISCHES MATERIAL UND ANIMATION - AUGUSTE RODIN, BALZAC UND DIE SYMBOLISTISCHE KUNSTKRITIK

NINA GÜLICHER

I.

1876 veröffentlicht der französische Literat Stéphane Mallarmé einen Aufsatz über den Maler Edouard Manet. An zentraler Stelle steht seine Auseinandersetzung mit dem Gemälde *Le linge*, das Manet im gleichen Jahr vollendet. Es ist insbesondere die Flüchtigkeit alles Materiellen, die Mallarmé in seiner Beschreibung der dargestellten Personen und Gegenstände betont:

Everywhere the luminous and transparent atmosphere struggles with the figures, the dresses, and the foliage, and seems to take to itself some of their substance and solidity; whilst their contours, consumed by the hidden sun and wasted by space, tremble, melt, and evaporate into the surrounding atmosphere.¹

Nicht die Solidität und Konturiertheit der Materialien stehen im Vordergrund, sondern Mallarmé ruft die Vorstellung ihrer Bewegtheit bis hin zu ihrer physischen Verschmelzung mit der umgebenden Atmosphäre wach. Anhand der Gemälde von Manet thematisiert Mallarmé seine Vorstellung einer energetischen Durchdrungenheit materieller wie atmosphärischer Elemente.

Als zentrale Figur eines Zirkels symbolistischer Literaten, Dichter und Kunstkritiker, der ab 1877 regelmäßig dienstags – an den legendären *martis* – in seiner Wohnung zusammenkam, ist Mallarmé wesentlicher Impulsgeber für die Erneuerung kunst- und produktionsästhetischer Paradigmen. In seinem Kreis etabliert sich ein Kunstbegriff, der die mimetisch-realistische Nachahmung der äußeren Gegenstandswelt ablehnt. Stattdessen wird die Vorstellungs- und Ideenwelt zum Darstellungsziel erklärt, die ausgehend von Erfahrungen der ästhetischen Wahrnehmung und der

1 Stéphane Mallarmé: *The Impressionists and Edouard Manet*. In: ders.: *Documents Stéphane Mallarmé*. Bd. I, hg. von Carl Paul Barbier, Paris 1968, S. 57-86. Das französische Original ist verloren gegangen. Vermittelt über den Dichter Arthur O'Shaughnessy wurde die von Mallarmé autorisierte englische Übersetzung 1876 in der Septemberausgabe der *Art Monthly Review* veröffentlicht. Ebd., S. 60.

emotionalen Affektion entwickelt wird. »Vêtir l'idée d'une forme sensible« – mit dieser prägnanten Maxime formuliert der Literat Jean Moréas 1886 das künstlerische Ziel des Kreises.²

Wie Mallarmé verfassen die meisten der um ihn versammelten Poeten und Literaten Kritiken zu Werken der verschiedenen künstlerischen Gattungen und zu allgemeinen kulturellen Themen. Zu nennen sind Kritiker wie Gustave Kahn, Paul Adam, Jules Laforgue, Félix Fénéon und Camille Mauclair, die vor allem in den Zeitschriften *La Plume*, *Mercur de France* und *Le symboliste* veröffentlichen. Die Texte dienen den Autoren der öffentlichen Verbreitung ihrer kunstästhetischen und –theoretischen Überzeugungen. Dabei vermögen ihre Urteile nicht nur die Rezeption der rezensierten Werke zu beeinflussen, sondern auch das Schaffen der besprochenen Künstler: Kritisch-theoretische Reflexion und künstlerisch-praktische Produktion erfahren eine intensive Wechselbeziehung.³

Ein Stiefkind der symbolistischen Kunstkritik ist jedoch die Skulptur, da sich zu Werken dieser Gattung nur verhältnismäßig wenige Texte finden. Die von Mallarmé proklamierte Vorstellung von Gegenständen, deren materielle Substanz sich aufzulösen und mit der Umgebung zu einer bewegten Einheit zu verschmelzen scheint, wirft jedoch die Frage auf, ob diese idealistische Auffassung nicht besondere Konsequenzen für den bildhauerischen Schaffensprozess haben muss. Wirkt sich die Vorstellung von Gegenständen, die in ihrer scheinbaren Animiertheit Einfluss auf die Stimmung der Betrachter zu nehmen vermögen, auf die Konzeption und Ausführung bildhauerischer Werke aus? Wie könnte die Vorstellung von Gegenständen, die zwischen Körper und Raum, zwischen Material und Atmosphäre, zwischen Faktizität und Imagination oszillieren, in eine künstlerische Ausdrucksform überführt werden, deren wesentliches Merkmal die materielle Solidität und Unvergänglichkeit ihrer Formen ist?

Auch wenn die Anzahl von Kritiken, die sich im Umkreis von Mallarmé mit der Bedeutung und Form plastischer Werke auseinandersetzen, gering ist, so bilden Texte über den französischen Bildhauer Auguste Rodin (1840-1917) eine Ausnahme.⁴ Mallarmé selbst veröffentlicht keinen Text über die Werke des Bildhauers, dafür finden sich Kriti-

2 Vgl. Jean Moréas: *Manifesto symboliste*. In: *Figaro littéraire*, 18. Sept. 1886.

3 Beispielsweise ist der Einfluss festzustellen, den die symbolistische Rezeption Monet'scher Gemälde auf die zunehmend abstrahierende Bildauffassung des Malers nimmt. Vgl. Knut Helms: *Towards Abstraction in Modern Art: The Reception of Monet in Symbolist Art Criticism*. In: Rodolphe Rapetti u.a. (Hg.): *Monet. Atti del convegno*. Conegliano 2003, S. 178-198.

4 Der früheste im Archiv des Musée Rodin befindliche Brief von Mallarmé an Rodin lässt sich auf Januar 1888 datieren. Die später sehr eng werdende Freundschaft zwischen dem Literaten und dem Bildhauer nahm ihren Anfang während der Kommissionssitzung für ein Denkmal in Verlaine. Vgl. Stéphanie Kervella: *Rodin et la critique symboliste: Camille Mauclair*. Mémoire de Ma-

ken anderer Autoren seines Zirkels, etwa von Fénéon oder Kahn. Mit besonderer Intensität setzt sich der Literat Camille Mauclair (1872-1945) ab 1898 mit den Werken und dem Schaffensprozess von Rodin auseinander. Der früheste datierbare Kontakt zwischen Rodin und Mauclair kam 1892 zustande.⁵ Erst im Juni 1898 erscheint jedoch in der *Revue des Revues* die erste von Mauclair über Rodin verfasste Kritik, der sich in schneller Folge weitere Texte, Vorträge und eine Monografie anschließen.⁶ Als *Mardiste* der ersten Stunde und enger Vertrauter von Mallarmé zeugen seine zu jener Zeit veröffentlichten literarischen und kritischen Texte von einer tief im Symbolismus wurzelnden Ästhetik und Kunstauffassung.

Durch die Auseinandersetzung mit dem kritischen Ansatz von Mauclair und dem bildhauerischen Schaffensprozess von Rodin soll im Folgenden der Möglichkeit einer »Animation« der Plastik nachgegangen werden. Die Überlegungen kreisen insbesondere um das Werk, das Mauclair zu seiner ersten Kritik veranlasst, und das Rodin als bedeutenden Wendepunkt seiner bildhauerischen Entwicklung bezeichnet: das 1897 vollendete Portrait des Literaten Honoré de Balzac (Abb. 1).⁷

II.

Den offiziellen Auftrag für die Ausführung des *Balzac*-Denkmals erhält Rodin am 14. August 1891 durch Émile Zola im Namen der *Société des gens de lettres*.⁸ Von öffentlicher Skepsis begleitet benötigt er sieben

trise d'Histoire de L'art, Université de Rennes II, Sept. 1999 (unveröffentlichtes Manuskript), S. 92.

5 Vgl. Kervella, *Rodin*, S. 41.

6 Vgl. Camille Mauclair: *La technique de Rodin*. In: *La Revue des beaux-arts et des lettres*, Nr. 14, 1. Jan. 1898, S. 20-23, wieder abgedruckt unter dem Titel *L'art de M. Auguste Rodin*. In: *Revue des Revues*, Jg. 25, Nr. 12, 15. Juni 1898, S. 591-610. Im Rahmen der Retrospektive, die Rodin 1900 in Paris organisierte, und für die er einen eigenen Ausstellungspavillon am Pont de l'Alma bauen ließ, hielt Mauclair am 31. Juli 1900 einen Vortrag mit dem Titel *L'œuvre de Rodin*. 1905 erschien in London seine umfassende Monografie *Auguste Rodin. The Man, His Ideas, His Works*, die erst 1918 in Frankreich veröffentlicht wurde. Für weitere bibliografische Angaben siehe J.A. Schmollgen. Eisenwerth (in Zusammenarbeit mit Horst van Hees): *Rodin-Bibliographie 1875-1981*. In: ders.: *Rodin-Studien*. München 1983, S. 419-574.

7 1891 fasst der Bildhauer rückblickend die Diskrepanz zwischen der öffentlichen und seiner persönlichen Einschätzung des *Balzac* zusammen: »Cette œuvre dont on a ri, qu'on a pris soin de bafouer parce qu'on ne pouvait pas la détruire, c'est la résultante de toute ma vie, le pivot de mon esthétique.« Zit.n. Jacques Vilain im Vorwort zum: Ausst.-Kat. 1898: *le Balzac de Rodin*. Hg. von Antoinette Le Normand-Romain, Musée Rodin Paris 1998, S. 9.

8 Honoré de Balzac verstarb bereits 1850, aber erst 1888 fand sich mit der *Société des gens de lettres*, deren Gründungsmitglied er war, ein institutioneller Auftraggeber für die Errichtung seines Denkmals. Vgl. Antoinette Le Normand-Romain: 1891-1898: *Rodin*. In: Ausst.-Kat. 1898: *le Balzac*, S. 33-74, hier S. 35.

Jahre, um von den ersten Entwürfen zur Ausführung der Figur zu gelangen. Erst im März 1898 wird der *Balzac* im Rahmen des Salons der *Société Nationale des Beaux-Arts* der Öffentlichkeit präsentiert (Abb. 2). Der durch das Werk ausgelöste Skandal spaltet sowohl das Publikum als auch die Kritiker in zwei Lager: die einen verstehen den *Balzac* als neuen Meilenstein in der Entwicklung einer modernen plastischen Ausdrucksprache und die anderen als Figur, die den Status eines vollendeten Kunstwerks nicht verdiene. Die Kommission der *Société des Gens de Lettres* verhält sich ebenfalls ablehnend. Mit der Feststellung, dass es sich bei der monumentalen Gipsversion um einen Entwurf handle, und dass die Gestalt von Honoré de Balzac nicht wieder zu erkennen sei, lehnt sie das Werk am 9. März 1898 offiziell ab.⁹



Abb. 1: Mitte: Auguste Rodin: *Balzac, étude drapée avec un capuchon et un jabot de dentelle*. Gips, 113 x 45,5 x 42,6 cm, 1897. Musée Rodin, Paris; links und rechts: Auguste Rodin: *Balzac monumental*. Gips, 275 x 121,5 x 132 cm, 1897. Musée Rodin, Paris.

Nach eigenen Aussagen zielt Rodin bei der Konzeption der Skulptur nicht auf ein glorifizierendes, realistisches Dichterporträt, das den gesellschaftlichen Rang des Literaten oder den Prozess der Niederschrift thematisiert. Sein Sujet ist hingegen die visionäre und schöpferische Kraft von Honoré de Balzac in den Momenten ihrer höchsten Verdichtung, nämlich während der Imagination des Stoffes der *Comédie humaine*.¹⁰

9 Vertraglich wäre die Société zur Annahme des Werks verpflichtet gewesen. Vgl. Antoinette Le Normand-Romain: 1898: *La postérité appartient aux sifflés*. In: Ausst.-Kat. 1898: *le Balzac*, S. 75-96, hier S. 78.

10 Als Beispiele einer tradierten Ikonografie könnte das *Monument à Alexandre Dumas* von Gustave Doré (1832-1883) angeführt werden, das im November 1883 auf der Place Malesherbes in Paris enthüllt wurde. Zur Tradition von Literaten-Denkmalen in Frankreich vgl. Mechthild Schneider: *Denkmäler für*

Mit dem Umhang, der die Figur mit Ausnahme von Kopf und Fußspitzen umhüllt, weist Rodin in gegenständlicher Manier darauf hin, dass Honoré de Balzac während des Schaffensprozesses dargestellt ist. Antoine Fontaney behauptet in seinem 1925 publizierten *Journal intime*, dass Balzac den Umhang, der einer Mönchskutte nachempfunden war, seit seinem Besuch eines Kartäuser-Ordens stets während der Arbeit trug.¹¹ Der in die Ferne gerichtete Blick und die zurückgelehnte Pose der Figur bringen zudem eine sinnend-imaginierende Tätigkeit zum Ausdruck. Einer ikonografisch orientierten Rezeption vermag sich durch die Rhetorik von Kleidung und Pose die Darstellung des Imaginationsprozesses zu erschließen. Entgegen einer tradierten Denkmalkonografie verzichtet Rodin jedoch auf gegenständliche Attribute oder allegorische Nebenfiguren, die nähere Informationen zu Leben, Werk und Ruhm des Schriftstellers hätten liefern können.¹² Dessen visionäre und schöpferische Kraft soll sich vor allem durch die ästhetische Wirkung der Gestalt selbst, durch ihren Ausdruck und ihre Form vermitteln:

Dans une seule statue, sans le secours des groupes symboliques qui facilitent souvent la traduction de notre pensée, il fallait, que je misse l'attitude et l'expression qui devaient en faire un Balzac digne de l'immortel auteur de la Comédie humaine.¹³

Ein Vergleich verschiedener Entwürfe, die den Entstehungsprozess der Figur dokumentieren, macht deutlich, dass sich Rodin anfangs an der getreuen Wiedergabe von fotografischen und grafischen Balzac-Porträts orientiert. Im Laufe der Auseinandersetzung mit dem Auftrag greift der Bildhauer jedoch weniger auf bildnerische, sondern vor allem auf literarische Zeugnisse zurück. Diese geben ihm sowohl Hinweise auf die Gestalt als auch auf den Charakter und das Verhalten des Literaten.¹⁴

Künstler in Frankreich. Ein Thema der Auftragsplastik im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1977.

- 11 Vgl. Martine Contensou: *Remarques sur les portraits de Balzac*. In: Ausst.-Kat. 1898: *le Balzac*, S. 115-124, hier S. 119-120. Porträts, die zu Lebzeiten von Balzac gefertigt wurden, zeigen ihn bereits in dieser Kleidung. Die Ähnlichkeit dieses Mantels mit einem Haus- oder Morgenrock erinnert zudem an die Angewohnheit von Balzac, bevorzugt nachts zu schreiben. Diese in der Nacht zum Ausdruck kommende künstlerische Produktivität gilt in der Ikonografie des 19. Jahrhunderts als Hinweis auf die irrationalen, fantastischen Visionen des Künstlergenies. Vgl. Schneider, *Denkmäler für Künstler*, S. 277-279.
- 12 Entsprechend schlicht zeigt sich auch ein zwischen 1894 und 1898 entstandener Entwurf für einen Sockel, in dessen unterer Partie Rodin einzig die Integration einer liegenden Frauengestalt als Allegorie auf die *Comédie humaine* vorsieht.
- 13 Vgl. Auguste Rodin, zit.n. Anonym: *Œuvre achevée. M. Rodin et la statue de Balzac*. In: *L'Éclair*, 10. April 1898.
- 14 So erwähnt der Kritiker Henri Frantz, dass Rodin neben der Daguerrotypie von Nadar besonders die Beschreibung von Alphonse de Lamartine studierte, die dieser in seiner 1866 veröffentlichten Biografie *Balzac et ses œuvres* gibt. Vgl.

Zudem birgt die Abkehr von bildnerischen Vorlagen die Möglichkeit einer freieren Gestaltung des plastischen Materials.

Sämtliche Quellen zeugen von der eindrucksvollen und kräftigen körperlichen Gestalt von Honoré de Balzac. Durch die monumentale Größe und das Volumen der Skulptur bringt Rodin die Gewichtigkeit des Dichters unmissverständlich zur Anschauung.



Abb. 2: Eugène Druet: *Balzac* von Auguste Rodin im Salon der Société nationale des Beaux-arts. Silberpapier, 39,5 x 30 cm, 1898. Musée Rodin, Paris.

Anstatt jedoch eine von allen Ansichtseiten gleich bleibend massige Gestalt zu schaffen, lässt er die Silhouette extrem zwischen fülligen und schmal zulaufenden Volumina alternieren. Dies gilt besonders für die Beinpartie. Als weitere Eigenheit der Silhouette fällt ihre extrem zurückgelehnte Haltung auf, die durch die scheinbare Gewichtsverlagerung auf das linke hintere Bein provoziert wird. Je nach Blickwinkel wirkt es, als gerate der *Balzac* aus dem Gleichgewicht, so dass die Erwartung eines ausbalancierten anatomischen Kerns nicht erfüllt wird. Einem Widerla-

Henri Frantz: *Le Balzac de Rodin*. In: *Rodin et son œuvre*. Sonderheft der Zeitschrift *La Plume*. Paris 1900, S. 83-84.

ger gleich kompensiert die lang gezogene Plinthe, deren vorderste Kante der rechte Fuß der Figur geringfügig überschreitet, die Unausgeglichenheit der Skulptur. Als weiteres statisch gewichtiges Element fungiert der dezent übergroße Kopf, der, leicht in den Nacken gelegt, der vertikalen Streckung der Figur einen Flucht- und damit einen stabilisierenden Fixpunkt gibt. Kopf und Fußspitzen sind die einzigen sichtbar bleibenden Körperteile, der Rest verschwindet unter der mächtigen Kutte. Nicht einmal Armen und Händen wird optische Präsenz gewährt. Sie sind unter dem Mantelstoff vor dem Bauch des Dichters verschränkt, während die Ärmel der Kutte leer herunterhängen.

Im Gegensatz zur detailreichen Ausarbeitung von Kopf und Mantel, die noch die ersten Versionen bestimmt, gelangt Rodin in den letzten Entwicklungsschritten zu einer einfachen und großzügigen Gestaltung der Oberflächen. (Abb. 1, Mitte) Dabei steht weniger die überzeugende Imitation von Stoff- und Hautpartien im Vordergrund, als vielmehr die Dynamisierung der Oberflächen durch das Wechselspiel von Konturen und Flächen, von Licht und Schatten. Insbesondere das Gesicht ist keiner mimetisch getreuen Ausarbeitung des Materials verpflichtet. Die Vierschrötigkeit der Gesichtszüge von Balzac, die der 1892 von Nadar reproduzierte Abzug einer im Mai 1842 von Louis-Auguste Bisson gefertigten Daguerreotypie bezeugt, vernachlässigt Rodin zu Gunsten einer übertriebenen Determination von Lichtflächen und Schattenpartien.

Die Abwendung Rodins von mimetisch-realistischen und harmonischen Kompositionsprinzipien führt zu einer Eigenständigkeit der plastischen Gestaltungselemente. Dies provoziert bei vielen Zeitgenossen Irritation und Missfallen, wie die zahlreichen abwertenden Kritiken belegen, die der Salon-Präsentation des *Balzac* folgen. Kritiker, Publikum und Auftraggeber werfen dem Bildhauer einen Mangel an technischer Fertigkeit und künstlerischer Ambition vor.¹⁵ Im Gegensatz dazu stehen wohlgesonnene Stimmen, die gerade die formale Eigenständigkeit als auszeichnendes Merkmal wertschätzen. Eine dieser Stimmen gehört Camille Mauclair, der unter dem Titel *L'art de M. Auguste Rodin* am 15. Juni 1898 eine Kritik in der *Revue des Revues* veröffentlicht. Der Text gibt Mauclairs generelle Auseinandersetzung mit dem künstleri-

15 Beispielsweise wird die Figur beschrieben als »bloc de sel qui a subi une averse, un stalactite ayant une vague ressemblance avec une forme humaine«. (Vgl. Anonym: *Exposition des Beaux-Arts à la galerie des machines à Paris*. In: *Journal de Saint-Petersbourg*, 13. Mai 1898.) Da Rodin solche Vorwürfe ahnte, stellte er im Salon ebenfalls die Skulpturengruppe *Le Baiser* aus, um sein handwerklich-bildhauerisches Können zu demonstrieren. Diese Marmorgruppe befand sich im hinteren Teil der »Halles des machines« im Zentrum einer Kolonnaden-Rotunde. Wollten die Ausstellungsbesucher zum *Balzac*, der direkt außerhalb dieser Rotunde platziert war, so war es wahrscheinlich, dass sie vorher *Le Baiser* passiert.

schen Schaffen von Rodin wieder. Eine zentrale Stelle bildet die Verteidigung des *Balzac*, obwohl der erste große Eklat um das Werk bereits drei Monate zurücklag. Nach der Distanzierung der *Société des Gens de Lettres* von dem Werk hatte sich eine private Initiative gegründet, die trotz der offiziellen Ablehnung eine Errichtung des Denkmals in Paris durchsetzen wollte. Diese erfolgreiche Aktion stoppte Rodin jedoch, als er am 10. Juni 1898 einen offenen Brief publiziert, der in knappen Worten seinen Wunsch formulierte, alleiniger Besitzer des *Balzac* zu sein und zu bleiben: »[...] J'ai le désir formel de rester seul possesseur de mon œuvre.«¹⁶ Die fünf Tage später von Maclair veröffentlichte Kritik steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser publik gemachten Entscheidung. Mit den folgenden Worten erinnert der Kritiker an die Wirkung der Skulptur während ihrer Aufstellung im Salon:

Cette chose »folle, informe, ratée, mystificatrice« est telle que, même si on ne l'aime pas, en se retournant on ne peut plus voir autre chose. Les statues voisines semblent sèches et molles tout ensemble, découpées à l'emporte-pièce et d'une matière cireuse et ternie; cette impression ne vient pas de l'expression du Balzac, de son attitude hardie, ni de rien de ce que l'artiste a pu y mettre comme intentions »littéraire«, mais uniquement de l'ampleur des formes, de l'importance calculée de deux ou trois saillies essentielles, de la récréation totale de ces formes où rien n'est moulé sur nature ni copié, ou tout est inventé, amplifié, grandi, déformé intentionnellement pour être vu de bas en haut.¹⁷

Der letzte Satz verweist auf die ursprünglich geplante Positionierung des *Balzac* auf einem etwa vier Meter hohen Sockel auf der *Place du Palais Royal* im Zentrum von Paris. Mit den Worten Maclairs lassen sich die Rhetorik von Kleidung und Pose als »intentions littéraires« fassen. Gegenüber diesen narrativen Mitteln hebt Maclair vor allem bei der Feststellung einer »zweckbewusste[n] Erweiterung der Flächen«¹⁸ die Bedeutung der formalen Komposition des plastischen Materials hervor.

III.

Rodin zeigt bereits in früheren Arbeiten eine Abkehr seiner plastischen Formen von mimetisch-realistischen Darstellungsmustern. Im Fall des *Balzac* scheint seine gestalterische Zielsetzung insbesondere mit ästhetischen Paradigmen zu korrespondieren, die im symbolistischen Zirkel um Mallarmé diskutiert werden. Wie in der einleitend erwähnten Maxime »vêtir l'idée d'une forme sensible« angedeutet, suchen die Symbolisten

16 Vgl. Ausst.-Kat. 1898: *le Balzac*, S. 160.

17 Vgl. Maclair, *La technique de Rodin*, S. 605. Maclair hatte den Text bereits am 1. Januar 1898 in *La Revue des beaux-arts et des lettres* veröffentlicht und ihn nach Erscheinen des offenen Briefs von Rodin erneut publiziert.

18 Vgl. Camille Maclair: *Auguste Rodin*. Prag 1907, S. 56.

in ihren Werken die Welt subjektiver Vorstellungen in eine künstlerische Ausdrucksform zu überführen. Die unterschiedlichen Möglichkeiten, die sich sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene für die praktische Umsetzung dieses Ziels bieten, führt zu einer schwer zu vereinenden Bandbreite von Werken. Zu Recht bemerkt Dee Reynolds von daher die Schwierigkeit, das Label ›Symbolismus‹ sinnvoll als kritischen Terminus zu verwenden.¹⁹ Die folgenden Ausführungen legen den Akzent auf den symbolistischen Ansatz des Mallarmé-Kreises. Andere Tendenzen werden nur zum Zweck der Abgrenzung angesprochen.

Prozesse der Wahrnehmung und der Affektion würde wohl jeder Symbolist zum Ausgangspunkt seines Schaffensprozesses erklären und damit die intuitiven Seiten des menschlichen Bewusstseins hervorheben. Die Abgrenzung von Erkenntnismethoden, die von einer allein dem Materiellen verpflichteten, positivistisch erfassbaren Realität ausgehen, ist damit die Grundlage allen symbolistischen Schaffens.²⁰ Ähnlich wie der impressionistische hat der symbolistische Erkenntnisprozess seinen Ausgangspunkt in der sinnlichen Wahrnehmung der konkreten Gegenstandswelt, wobei den flüchtigen Eindrücken des Alltags ein besonders hoher Stellenwert beigemessen wird. Der subjektive Blick endet jedoch nicht beim flüchtigen Wahrnehmen einzelner Erscheinungen. Vielmehr versucht das symbolistisch motivierte Erkennen, sich über die beständige Verfeinerung des Sinnes- und Geistesapparates dem absoluten Wesen, der Essenz der Erscheinungen bewusst zu werden. Durch die Reflexion der Wahrnehmung und Empfindung sollen eingefahrene Wertmaßstäbe und trügerische Illusionismen überwunden werden. Mit verschiedenen Begriffen und Formulierungen wird das Präsenthalten und Reflektieren der Wahrnehmungseindrücke kunsttheoretisch gefasst. Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit impressionistischer Malerei prägt Jules Laforgue den Begriff der ›sincérité‹, der ›Aufrichtigkeit‹, mit dem die sinnliche Wahrnehmung realer Phänomene beständig zu hinterfragen ist. Die zwischen objektiver äußerer und subjektiver innerer Welt zustande kommende Verbindung bezeichnet er als ›éclair‹.²¹

19 Vgl. Dee Reynolds: *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art. Sites of Imaginary Space*. Cambridge 1995, S. 26. Magdalena Dabrowski bemerkt, dass die Bezeichnung ›Symbolismus‹ weniger einen spezifischen künstlerischen Stil definiert, als vielmehr eine ästhetische Haltung. Vgl. Magdalena Dabrowski: *The Symbolist Aesthetic*. In: Ausst.-Kat. *The Symbolist Aesthetic*. Hg. von ders., Museum of Modern Art, New York 1980, S. 4-18.

20 Vgl. Richard Shiff: *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago/London 1984, S. 7.

21 Vgl. Helms, *Towards Abstraction*, S. 181-185. ›Éclair‹ bedeutet wörtlich ›Blitz‹ oder ›Aufleuchten‹ und bezeichnet eine vorübergehende, plötzliche Erscheinung.

Durch die Verfeinerung der ästhetischen Wahrnehmung soll sich das Bewusstsein den metaphysischen Sinnebenen wahrnehmbarer Situationen öffnen. Stetige Triebfeder ist der Wunsch, die subjektive und augenblickliche ästhetische Wahrnehmung in den Zustand einer rein geistigen, dem Materiellen entsagenden Vorstellung von absoluter Einheit und Allgemeingültigkeit zu überführen. Trotz des hohen Stellenwerts der subjektiven Wahrnehmung offenbart sich hierin eine idealistische Geisteshaltung, die nach einem universell gültigen, objektiven Standpunkt strebt. Paul Adam bezeichnet das Ergebnis eines solchen Erkenntnisprozesses als ›phénomène-idée‹.²² Anstatt jedoch ein Bild von rein geistigem, abstraktem Charakter entstehen zu lassen, entwickelt sich vor allem die Vorstellung einer zwischen Material und Materie, zwischen Gegenständen und Raum oszillierenden Realität.

Der Prozess, der von der ästhetischen Wahrnehmung einer faktischen zur Vorstellung einer transzendenten Realität führt, ist kennzeichnend für den symbolistischen Ansatz des Mallarmé-Kreises. Andere symbolistische Zirkel wie etwa die Rose-et-Croix-Bewegung um Joséphin Péladan betonen zwar ebenfalls die Bedeutung subjektiver Bewusstseinszustände, die ästhetische Wahrnehmung erhält jedoch keinen vergleichbaren Stellenwert. Entsprechend unterschiedlich sind die künstlerischen Verfahrensweisen, mit denen der geistig-seelische Zustand im Kunstwerk vermittelt wird. Vereinfacht lassen sich hierfür eine allegorische und eine formalistische Strategie festmachen.²³ Die allegorische verfolgt jene Künstler, die symbolhafte Sujets und Figuren in realistischer Darstellungsform zeigen. Aus dem Bereich der Skulptur kann als Beispiel die Balzac-Sphinx-Figur angeführt werden, die der Bildhauer Marquet de Vasselot (1840-1904) 1896 entwirft. Rodin gerät im Herbst desselben Jahres öffentlich unter Druck, da sich die Realisierung des *Balzac*-Denkmals übermäßig hinzieht. Nachdem de Vasselot den Wettbewerb 1891 verloren hatte, versucht er nun mit dem *Projet de monument pour le centenaire de Balzac* die Gunst der Stunde zu nutzen und den Auftrag an

22 Das Ziel, überkommene Wahrnehmungsmuster zu erneuern, legt die Wurzeln für einen künstlerischen Anarchismus, der ästhetische Maximen mit der Idee eines gesellschaftlichen Umsturzes in Zusammenhang bringt. Das Streben nach neuen, reinen Wahrnehmungsformen verknüpft sich so mit einer allgemeinen Kritik an bestehenden gesellschaftlichen Konventionen. Vgl. Helms, *Towards Abstraction*, S. 188. Eine ausführliche Analyse des Verhältnisses von künstlerischer und anarchistischer Haltung im späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert liefert Dieter Scholz: *Pinzel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920*. Berlin 1999. Im Falle von Rodin bietet die Konfrontation seiner kunstästhetischen Konzepte mit den politisch-anarchistischen Haltungen seiner Zeit und seinem weit gespannten gesellschafts- und kulturpolitischen Netzwerk Stoff für eine eigene Untersuchung. Erste Ansätze finden sich bei Alain Beausire: *Quand Rodin exposait*. Paris 1988, S. 41-47.

23 Vgl. Reynolds, *Symbolist Aesthetics*, S. 27.

sich zu ziehen. Auch der neue Entwurf setzt sich nicht durch. Vor allem Péladan befürwortet die Komposition, die die innere Stärke und Geisteskraft von Balzac durch ein monumentales Sphinx-Motiv allegorisch zur Anschauung bringt.²⁴

Die Mardisten um Mallarmé verfolgen eine andere Vermittlungsstrategie. Aufgrund der hohen Wertschätzung, die sie im Rahmen ihres erkenntnistheoretischen Konzepts der ästhetischen Wahrnehmung zusprechen, setzen sie auch bei ihren Werken auf die ästhetische Wirkungskraft der künstlerischen Mittel. Vorstellungen und Empfindungen sollen im Kunstwerk ohne den Rückgriff auf realistische Darstellungen symbolhafter, mystischer Sujets zum Ausdruck kommen. Die geistige Übersetzungsleistung, die der Betrachter für eine Entschlüsselung solcher Darstellungen aufbringen müsste, wäre zu indirekt. Beeinflusst durch die Korrespondenztheorie von Charles Baudelaire entwickeln sie die Überzeugung, dass zwischen den Form- und Farbnuancen, in denen sich die äußere Welt der menschlichen Wahrnehmung präsentiert und den seelischen Empfindungen eine unmittelbare Entsprechung besteht. Die Verknüpfung von äußeren Gegenständen und innerer Empfindung wird um die Entsprechung mit den formalen Elementen des jeweiligen künstlerischen Ausdrucksmittels erweitert. Neben den narrativen Ebenen des Motivs vermittelt sich die Bedeutung des Werks besonders über die ästhetische Wirkung, die dem Material und seiner Gestalt selbst zukommt. Beispielsweise beschreibt Baudelaire den durch die kompositorische Anlage einer Zeichnung ausgelösten bedeutenden Effekt mit den Worten: »Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet. Voluptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace.«²⁵ Prinzipiell kündigt sich in der Verlagerung vom Inhalt auf die Form der Verzicht auf ein figürliches Sujet und damit die Abstraktion an.²⁶

24 Marquet de Vasselot behauptet, dass der *Balzac* von Rodin nicht der wahre sein könne, da dessen Werke im Allgemeinen mehr die Sinne als das Denken ansprechen. Er hingegen widme sich mit seinem Entwurf einzig der Geisteskraft des Literaten. Der auf den monumentalen Sphinxkörper montierte *Balzac*-Kopf sollte acht Meter hoch sein und mit dieser Größe unmissverständlich die intellektuelle und schöpferische Kraft des Dichters zur Anschauung bringen. Da diese Dimension die räumliche Kapazität des für das Denkmal vorgesehenen Standorts auf der *Place du Palais Royal* überschritten hätte, fordert De Vasselot die Aufstellung seiner Figur zu Füßen des Eiffel-Turms. Vgl. Le Normand-Romain, 1891-1898: *Rodin*, S. 62-65.

25 Vgl. Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Bd. II, Paris 1975/1976, S. 753, zit.n. Reynolds, *Symbolist Aesthetics*, S. 26.

26 Zu den im Symbolismus gelegten ästhetischen Grundlagen für eine abstrakte künstlerische Formensprache siehe Reynolds, *Symbolist Aesthetics*; vgl. auch Mark Arthur Cheetham: *The Rhetoric of Purity, Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. Cambridge 1991.

Die künstlerische Intention zielt auf die Vermittlung einer subjektiven Empfindung und Vorstellung, wobei Vermittlung meint, dass der Betrachter diese Bedeutungsebene über eine affizierende Darstellungsform unmittelbar körperlich-sinnlich erfährt. In einem 1886 publizierten Aufsatz erläutert der symbolistische Literat Téodor de Wyzéwa die Übertragung dieser Gestaltungsprinzipien auf literarische und malerische Werke:

[La poésie] négligeant, presque, le sens habituel des mots, avec le seul agencement des rythmes et des sons, évoquer en nous, plus exacte, la vie intense de l'émotion; ainsi peuvent les peintres, par le même moyen de procédés plastiques, traduire, immédiatement, leur vision du monde objectif, ou bien, aussi négligeant, presque, le sens habituel des figures, avec le seul agencement des lignes et des teintes, évoquer en nous réelles, précises, des émotions [...].²⁷

Die den formalen Gestaltungsmitteln eigene ästhetische Wirkungs- und inhaltliche Bedeutungskraft betont die affizierende Dimension der Werke. Entsprechend entwickelt der hier diskutierte symbolistische Zirkel eine Kunstauffassung, die das Verstehen der Werke nicht an die Deutung ikonografisch tradierter Symbole und Kompositionsprinzipien knüpft. Zur Entschlüsselung der Bedeutungsebenen werden die Betrachter vielmehr auf ihr sinnliches Wahrnehmungsvermögen, ihre emotionale Erlebnissfähigkeit und ihre geistige Imaginationskraft verwiesen, was zu einem Bruch mit konventionellen Rezeptionsmustern führt. Gattungsübergreifend charakterisiert Camille Maclair ein Werkkonzept, das solchermaßen an Wahrnehmung und Affekt appelliert, mit dem Begriff des »spectacle«.²⁸ Auch wenn sich dieses Darstellungsprinzip von mimetisch realistischen Vorgaben löst, so verstehen die Symbolisten die Übertragung ihrer inneren Vorstellungsbilder in ein künstlerisches Medium als veritable Übersetzung einer hintergründigen Realitätsebene, so dass sie ihr Schaffen durchaus mit einem Realismus- und Mimesisbegriff verbinden.²⁹

IV.

Das grundsätzliche Streben nach einer die Gegenstandswelt übersteigenden metaphysischen Erkenntnis grenzt den symbolistischen vom impressionistischen Schaffensprozess ab. Aus Sicht der Symbolisten bleibt der

27 Vgl. Téodor de Wyzéwa: *Notes sur la peinture wagnérienne et le Salon de 1886*. In: *La Revue wagnérienne*, Nr. 4, 8. Mai 1886, S. 100-113, zit.n. Juliet Simpson: *Aurier, Symbolism and the Visual Arts*. Bern 1999, S. 42.

28 In einem kunsttheoretisch angelegten Artikel schreibt Maclair: »Il était naturel, puisque l'œuvre d'art est toujours un spectacle, auditif ou visuel, qu'une part de l'intérêt ou de l'émotion du spectateur se reportât sur la manière personnelle (style) dont le créateur en avait disposé la matière.« Vgl. Camille Maclair: *Le crépuscule de l'art pictural*. In: *Revue des Revues*, 1. April 1900, S. 29-39, S. 31.

29 Formulierungen wie »vérité seconde« bringen dies zum Ausdruck. Vgl. Camille Maclair: *Auguste Rodin. Son œuvre, son milieu, son influence*. In: *Revue Universelle*, 17. Aug. 1901, S. 769-774, S. 774.

Impressionist der vordergründigen Wiedergabe einer Alltagswahrnehmung verhaftet, die nur die Oberfläche der Gegenstände berührt.³⁰ Nichtsdestotrotz sind die Wertschätzung der subjektiven ästhetischen Wahrnehmung, die Autonomie der künstlerischen Gestaltungsmittel und die Sichtbarmachung von Atmosphäre Neuerungen, die der impressionistischen Malerei zuzusprechen sind. Diese Tatsache mag Mallarmé zu seiner Impressionismusrezeption veranlasst haben. Im Gegensatz zu rein impressionistischen Interpretationsansätzen ordnet Maclair das künstlerische Schaffen von Rodin eindeutig dem Symbolismus zu:

[...] alors que le premier trait de l'art est de découvrir, sous la fugacité des aspects et des expressions, les caractères permanents, les lois vitales. [...] [Rodin] apporte dans l'époque, à peine au sortir de la crise impressionniste, c'est-à-dire de l'étude passionnée de l'instantanéité des lumières et des gestes, la vérité seconde, la transcription des sentiments généraux et durables dans une forme qui parle autant à l'esprit qu'aux yeux [...].³¹

Der Kritiker skizziert einen bildhauerischen Schaffensprozess, der die sinnliche Wahrnehmung flüchtiger Erscheinungen in den Ausdruck einer allgemeingültigen Empfindung überführt, die das Werk zum Symbol für die vitalen und ewigen Gesetze des Lebens werden lässt. In Entsprechung zum Werkbegriff des Mallarmé-Kreises betont Maclair die Bedeutungskraft, die Rodin in die plastische Gestalt seiner Werke legt. Dadurch erschlossen sich ihre symbolischen Bedeutungsebenen sowohl über den Verstand als auch über die Sinne.

Im Fall des *Balzac* gibt dem Bildhauer keine flüchtige Erscheinung des Alltags den Impuls für sein Schaffen, sondern ein Auftrag. Damit stellt die Figur kein Motiv dar, das Rodin aufgrund einer persönlichen Begegnung gewählt hätte. Entgegen seiner Gewohnheit kann er das Porträt des Dichters nicht nach der Natur modellieren, da Balzac bereits 1850 starb. Mit dem Ziel, die geistige Größe und schöpferische Kraft des Literaten darzustellen, gibt Rodin jedoch den Anspruch einer rein repräsentativen Darstellung auf. Er entwickelt ein Sujet, das er durch die Reflexion seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit ständig mit Präsenz aufladen kann. Damit thematisiert das Werk nicht allein den Schaffensprozess von Honoré de Balzac, sondern auch jenen des Bildhauers. Im weitesten Sinne könnte die Skulptur also als Selbstporträt von Rodin oder noch weiter, als Porträt der künstlerischen Imagination und Produktion im Allgemeinen interpretiert werden.

30 Richard Shiff kommt zu einem ähnlichen Ergebnis: »The symbolists' concentration on emotion and internalized psychic life led them often to criticize impressionist art as materialistic because of its apparent concern with the pure impression, the sensory response to the external environment.« Vgl. Shiff, *Cézanne*, S. 44.

31 Vgl. Maclair, *Auguste Rodin. Son œuvre, son milieu, son influence*, S. 774.

Um den künstlerischen Imaginationsprozess in den Vordergrund zu rücken, versucht Rodin die Wirkung der körperlichen Masse der monumentalen Skulptur zu relativieren. Rosalind Krauss stellt fest, dass der mit leeren Ärmeln herunterfallende Umhang den Körper der menschlichen Gestalt eher verbirgt als konturiert. Nach Krauss lässt sich der Stoffwurf damit nicht durch einen darunter befindlichen Körper erklären. Die Form des Mantels sei vielmehr auf den willentlichen Akt zurückzuführen, mit dem sich der Dichter das Kleidungsstück um den Leib zieht.³² Die mental gesteuerte Handlung wäre damit konstitutiv für die Gestalt der gesamten Figur, wodurch die Willens- und Geistesstärke ins Zentrum gerückt wird.

Rodin gelingt es jedoch nicht allein durch die Instrumentalisierung dieser Geste die mentalen Fähigkeiten des Dichters in den Blickpunkt zu stellen. Auch die Komposition und Bearbeitung des plastischen Materials vermitteln zwischen dem massigen Körper und der geistig-ideellen Bedeutungsebene des Werks. Nach eigenen Aussagen orientiert sich Rodin bei bildhauerischen Formproblemen an malerischen Kompositionsprinzipien.³³ Von großer Bedeutung ist der malereitechnische Effekt der »valeur«. Die »valeur« ist der Licht- und Farbwert einer Figur, durch den ihr Verhältnis zum Hintergrund bestimmt wird. Durch die »valeur« kann eine Figur entweder mit dem Hintergrund in eine Einheit oder einen Kontrast gebracht werden. Entsprechend verändert sich ihre körperliche Wirkung. Modellieren Farbschattierungen eine Figur vor dem Hintergrund heraus, so wird ihr Körper plastisch greifbar. Erscheint sie hin-

32 Vgl. Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge/London 1998 (1977), S. 30-31.

33 Vgl. Henri Dujardin-Beaumetz: *Entretiens avec Rodin*. Paris 1992 (1913), vor allem S. 35-38 und S. 63-68. Außerdem Auguste Rodin: *L'Art. Interviews zusammengestellt von Paul Gsell*. Paris 1911, S. 45-73. Allgemein zur Kunsttheorie von Rodin vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Rodins kunsttheoretische Ansichten*. In: J.A. Schmoll/Helmut Koopmann: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*. Bd. 2, Frankfurt am Main 1972, S. 238-255. Eine eingehende Analyse der Parallelen von malerischen und plastischen Gestaltungsprinzipien liefert Jane R. Becker: »Only one Art: The Interaction of Painting and Sculpture in the Work of Medardo Rosso, Auguste Rodin, and Eugène Carrière, 1884-1906. Ann Arbor 1998 [Mikrofilm]. Aus dem Blickwinkel der ästhetischen Philosophie differenziert Robert Hopkins zwischen der Wahrnehmung plastischer und bildnerischer Werke. Siehe Robert Hopkins: *Sculpture and Space*. In: Matthew Kieran/Dominic McIver Lopes (Hg.): *Imagination, Philosophy, and the Arts*. London/New York 2003, S. 272-290. Die Suche nach strukturellen Analogien zwischen den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmitteln ist ein Prinzip symbolistischer Schaffensprozesse. Ein Perfektionist solch intermedialer Prozesse war Stéphane Mallarmé, der in seiner Dichtung sowohl Analogien zur ästhetischen Wirkungsform von musikalischen als auch von malerischen Werken aufmachte. Vgl. Jean-Michel Nectoux: *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*. Paris 1998.

gegen wie eine scharf kontrastierte Silhouette oder bildet sie mit dem Hintergrund eine farbliche Einheit, so wird ihre körperliche Wirkung abgeschwächt. Die geschlossene Gestalt des *Balzac* provoziert einen einheitlich dunklen Tonwert, der dem Werk leicht zu einer scherenschnittartigen Wirkung verhilft – insbesondere, wenn es in der Distanz gesehen wird. Dieser emblematische Effekt schwächt die Dominanz des monumentalen Körpervolumens. Trotz ihrer monolithischen Gestalt erweckt die Skulptur jedoch keinen statischen Eindruck, da sich bei einer Umrundung des Werks füllige mit schmalen Volumina abwechseln. Dieses dynamische Zu- und Abnehmen der Silhouette zeichnet vor allem die Beinpartie aus, so dass die Figur genau in dem Bereich an Bewegung gewinnt, in dem sie sonst fest mit dem Grund verwachsen schiene.

Ein weiterer Terminus, den Rodin der Malereitheorie entlehnt, ist der Begriff der ›modelé‹, der Konturlinie. Auch wenn die Formen der einzelnen Konturen an der Einheit der Gesamtsilhouette orientiert sein sollen, lässt sich mit ihnen auch die Struktur der plastischen Oberfläche akzentuieren. Vor allem bei einer Nahansicht des *Balzac* hinterlässt der Wechsel von Konturlinien und Flächenpartien einen rhythmischen Eindruck. Die Dynamik, die bereits den Anblick der Gesamtsilhouette auszeichnet, setzt sich somit auch bei detaillierter Betrachtung der Oberflächen fort. An manchen Stellen treibt Rodin die ›modelés‹ extrem aus dem Material heraus, was Maclair als »zweckbewusste Erweiterung der Oberflächen« bezeichnet.³⁴ Ziel dieses Vorgehens ist die Überwindung einer extrem scharfen Akzentuierung der Silhouette, da die Skulptur nicht als von ihrer Umgebung vollkommen getrennt erscheinen soll. Die Austreibung der ›modelés‹ dient der weichen Brechung des Lichts auf den Oberflächen. Durch die Reflexion der Lichtstrahlen wird die Bildung einer Lichtzone provoziert, die das Werk umfließen und seine körperliche Abgeschlossenheit relativieren soll.

Durch die von akademischen Normen befreite, autonome Gestaltung der formalen Kompositionselemente wird versucht, die Schwere und Statik zu überwinden, die einer monumentalen Figur wie dem *Balzac* anhaften muss. Animierende Effekte lassen das plastische Material dynamisch und energetisch erscheinen. Körper- und Kopfhaltung provozieren den Eindruck, dass die Figur ihren Blick und ihre Konzentration in die Ferne richtet. Vom Werk ausgehend wird damit ein Raum definiert, der weit über die faktischen Grenzen des plastischen Körpervolumens hinausführt. Dieser Eindruck wird auch durch jene Kompositionselemente unterstützt, die das Werk wie animiert erscheinen lassen. Die Rhythmik der Silhouette und die Reaktion der Oberflächen auf wechselnde Lichteinflüsse bilden eine nuancenreiche Wechselbeziehung zwischen dem

34 Vgl. die deutsche Übersetzung von Maclair, *Auguste Rodin*, S. 56.

plastischen Körper und seiner räumlichen Umgebung. Aus der Ferne betrachtet vermag die Skulptur auf einen Raum von unendlicher Weite zu verweisen, der im Geist der Romantik als kosmische Inspirationsquelle des schöpferischen Genies zu deuten wäre. Der in unmittelbarer Nähe wahrzunehmende osmotische Austausch zwischen Figur und Umgebung kann hingegen als Eingebundenheit in einen gesellschaftlichen Kontext verstanden werden, der dem Literaten seinem naturalistischen Werkkonzept gemäß Sujets und Figuren liefert. Einerlei, welche Interpretation letztlich verfolgt wird. Wesentlich bleibt, dass der Betrachter über den ästhetischen Effekt des plastischen Materials zur Vorstellung der mentalen, der imaginären Fähigkeiten des portraitierten Dichters animiert wird. Dadurch findet eine Gewichtsverlagerung statt von der Bedeutung auf die Wirkung des Werks – diese Verlagerung ist eines der Fundamente, auf die sich die Entwicklung der modernen Skulptur stützt.

FRIEDRICH WELTZIEN

Und diese Entfernung nannten sie Höflichkeit und feine Sitte.

1839 gilt als das offizielle Geburtsjahr der Fotografie. Nach einer Evaluation des von Louis Jacques Mandé Daguerre entwickelten Verfahrens zur Fixierung von Bildern auf lichtempfindlichen Platten durch Dominique Francois Jean Arago, Jean Baptiste Biot und Alexander von Humboldt, wird die Bildtechnik der Fotografie am 7. Januar vor der Académie des Sciences in Paris offiziell vorgestellt und erhält damit die höheren Weihen der akademischen Wissenschaft. Fünf Tage später erscheint in der Londoner Zeitung *The Literary Gazette* unter der Rubrik *Fine Arts* ein Artikel von Hyppolite Gaucheraud, *The Daguerrotype*,² der die bahnbrechende Erfindung auch in England bekannt macht.

2 Der Wortlaut findet sich in: Aaron Scharf: *Pioneers of Photography*. New York 1975, S. 41. Der Artikel ist Scharf zufolge die Übersetzung des Vorabdrucks der offiziellen Verlautbarung in der *Gazette de France* vom 6. Jan 1839.

Aufgeschreckt durch diese Meldung – er war Leser dieser Zeitung – sieht sich der britische Naturforscher William Henry Fox Talbot genötigt, darauf hinzuweisen, dass er ein solches Verfahren, das ebenfalls mit Hilfe fotosensibler Oberflächen Lichtbilder festhalten kann, bereits vier Jahre zuvor entwickelt habe. Umgehend meldet er in einem Schreiben an Arago, Briot und Humboldt »une réclamation formelle de priorité«³ an und bittet darum, die Sachlage ohne Ansehen der nationalen Identität der Erfinder zu behandeln. Bereits für den 31. Januar wird eine Tagung der Royal Society in London anberaumt, während der Talbot einen Vortrag mit dem Titel *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's pencil* hält, um seine Technik erstmals öffentlich zu machen und seinen Ersterfinderansprüchen Nachdruck zu verleihen.⁴

Talbots »photogenetische Zeichnungen«, wie er das Resultat seiner Experimente nennt, sind unabhängig von Daguerres Forschungen entstanden und basieren auf ähnlichen, aber doch entscheidend anderen chemischen Vorgängen. Gleichwohl lässt sich in Talbots Briefen von Ende Januar 1839 die atemlose Aufregung spüren, in die ihn seine Lektüre vom vorvergangenen Wochenende gestürzt haben muss und die ihn dazu brachte, nun in Wochenfrist nachzuholen, was ihm vorher jahrelang ohne Eile angelegen war: »yet I cannot help thinking that a very singular chance (or mischance) has happened to myself.«⁵ Beinahe hektisch versucht Talbot zwischen dem 25. und 31. in mindestens drei Briefen – vergeblich

- 3 Die Schreiben an Arago und Humboldt datieren auf den 29. Januar 1839 und sind nahezu gleichlautend. Vgl. *Doc. No. 03777* und *No. 03778*. In: Larry J. Schaaf (Hg.): *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*. <http://www.foxtalbot.arts.gla.ac.uk> (Feb. 2004). Der Brief an Biot ist nicht erhalten, allerdings dessen Antwort zwei Tage später an Talbot (*Doc. No. 03783* vom 31. Jan. 1839, ebd.). Nach Ansicht von Kelley Wilder hat Talbot alle drei Briefe zeitgleich verfasst. Sie weist darauf hin, dass Humboldt Talbots Schreiben offenbar nicht erreicht hat (vgl. *Doc. Nr. 03830* vom 5. Mai 1839, ebd.). An dieser Stelle möchte ich Kelley Wilder danken, ehem. Assistant Editor von *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*-Project an der University of Glasgow. Ihrer Diskussionsbereitschaft und detaillierten Kenntnis ist die vorliegende Arbeit in vielfacher Weise verpflichtet.
- 4 Zudem verfasst er am 30. Januar einen mehrere Seiten langen Brief an William Jerdan, den Herausgeber der *Literary Gazette* (*Doc. No. 03782*. In: Schaaf, *The Correspondence*.) und es erscheint ein gleichnamiger Aufsatz Talbots zu den »photogenic drawings« am 9. Februar 1839 in der Zeitschrift *Athenium*, Nr. 589, 9. Feb. 1839, S. 114–117.
- 5 *Doc. No. 03782*. In: Schaaf, *The Correspondence*. Die ungewöhnliche Wissenschaftspolitik Frankreichs – es wird bereits im August des gleichen Jahres bekannt gegeben, dass der Staat Daguerres Erfindung gegen eine lebenslange Leibrente übernimmt, veröffentlicht und so für seine Weiterentwicklung Sorge trägt – mag nicht zuletzt auf diese emotionalisierte Grundkonstellation zurückzuführen sein.

– noch ein Beratungstreffen mit John Frederick William Herschel, ebenfalls Naturwissenschaftler und Vertrauter Talbots in Fragen der Fotochemie, herbeizuführen.⁶ Wie bei jeder richtigen Niederkunft wohnt der Geburt der Fotografie ein hohes Maß an Emotionalität inne.

Ist die Gleichzeitigkeit der unabhängigen Entwicklungen auch als Argument dafür angeführt worden, dass die Erfindung mit einer gewissen Notwendigkeit in der Luft lag,⁷ so sind die Unterschiede nicht nur der Verfahren, sondern auch der Haltungen und Intentionen ihrer Erfinder bemerkenswert. Eine der wesentlichen Differenzen, so will es scheinen, lässt sich auf der affektiven Ebene finden: Welche Emotionen und Gefühle liegen dem bildgebenden Verfahren zugrunde und welche Stimmungen werden mit den so gewonnenen Bildern transportiert oder assoziiert?

Im Folgenden soll es jedoch nicht um eine Differenzierung von Daguerres und Talbots Emotionshaushalt gehen. Vielmehr möchte ich auf ein bestimmtes Motiv in Talbots fotografischen Arbeiten aufmerksam machen, das man indexikalisierende oder archivarische Abbildung⁸ nennen kann. Zu diesem Zweck sollen die Bilder an Talbots eigenem Anspruch gemessen werden, mit seiner Erfindung nicht nur eine Ingenieursleistung erbracht zu haben, sondern – und dies scheint Talbot zur Popularisierung der Fotografie das treffendere Argument zu sein – eine vollkommen neue Technik zur Herstellung von Kunstwerken anzubieten.⁹ Klarer als in Talbots gehetzten Reaktionen auf die Meldung aus Paris wird diese Haltung in seinem Buch *The Pencil of Nature*,¹⁰ welches – im Gegensatz etwa zur Korrespondenz mit Herschel oder dem Vortrag vor der Royal Society – an ein großes Publikum gerichtet war.

6 Doc. No. 03774, 03775, 03776, 03779, 02780. In: Schaaf, *The Correspondence*.

7 Vgl. Peter Galassi: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. New York 1981; John Szarkowski: *Photography until Now*. New York 1989.

8 Es geht terminologisch eher um das, was Carol M. Armstrong »inventorial photograph« nennt, als um eine Assoziation zum Begriff des indexikalischen Zeichens bei Charles Sanders Peirce (vgl. Carol M. Armstrong: *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. Cambridge (Mass.) 1998, S. 127).

9 Das Kunstargument ist von Beginn an stark gemacht worden. Arago verweist auf die Folgen für Kunst wie für Wissenschaft. Bei Gaucheraud übertrifft die Einschätzung der Fotografie als künstlerisches Medium die wissenschaftliche Bedeutung bei weitem. So nennt er etwa Daguerre einen Künstler (nicht etwa einen Erfinder oder Wissenschaftler) und bezeichnet die Bildtechnik als »a revolution in the arts of design«, wie ja auch der Artikel in den Kunstseiten und nicht im Wissenschaftsteil der Zeitung untergebracht wurde (Scharf, *Pioneers of Photography*, S. 41).

10 William Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, London 1844-46; dt. Übers.: *Der Zeichenstift der Natur*. In: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt am Main 1981, S. 45-89.

Ausgangsthese ist dabei, dass sich im künstlerischen Gestus Talbotts eine quasi naturwissenschaftliche ›Coolness‹ zeigt. Dabei scheint es sich nicht nur um eine persönliche Attitüde zu handeln, sondern um eine Anlehnung an eine verbreitete Vorstellung von Künstlertum des frühen 19. Jahrhunderts. In der Frage des rechten Abstands des Künstlers zu seinem Gegenstand – zwischen distanzloser Leidenschaft und kontaktloser Gleichgültigkeit – bietet sich die Fotografie als bildnerisches Verfahren an, das Wirklichkeit abbilden kann, ohne zu nah oder zu fern zu stehen. Der Fotoapparat wird damit zu einem Gerät der Affektkontrolle, der den leidenschaftlichen artistischen Darstellungswillen zu Bildern domestiziert, ohne dabei von der psychischen Konstitution des Künstlers affiziert zu werden: gefühlvolle Darstellungen von rationaler Unbeirrbarkeit; oder anders ausgedrückt die objektivierte Möglichkeit, subjektive Erfahrungen zu vermitteln.

Die zeitgenössische Entwicklung des bürgerlich-aufgeklärten ethischen Ideals einer Affektkontrolle ist in entscheidendem Maße von den Schriften Immanuel Kants beeinflusst.¹¹ Im ausgehenden 18. Jahrhundert bezieht Kant das Motiv der Affektkontrolle nicht nur auf die in der *Kritik der Urteilskraft* dargelegte Forderung, Schönheit sei im Modus des »interesselosen Wohlgefallens« wahrzunehmen. Diese gewissermaßen kontradiktorische Bestimmung beschreibt eine abstrakte Haltung, die sich im Equilibrium zwischen Attraktion und Zurückhaltung einschwingen muss. Kant formuliert aber auch konkretere Ansprüche, die sich – wie die Schriften seines Zeitgenossen Adolph Knigge¹² – als Handlungsanweisungen alltäglicher Lebensführung lesen lassen. Dies geschieht besonders in *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*.¹³ Dieser Text erschien zuerst 1798 und basiert auf Vorlesungen, die Kant über Jahrzehnte hinweg als »populäre Vorträge«¹⁴ in Königsberg gehalten hat. Im Gegensatz zur physiologischen Anthropologie, die »auf die Erforschung dessen [geht], was die Natur aus dem Menschen macht, [geht] die pragmatische

11 Martina Kessel: *Das Trauma der Affektkontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert*. In: Claudia Benthien/ Anne Fleig/ Ingrid Kasten (Hg.): *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln 2000, S. 156-177.

12 Adolph Knigge: *Über den Umgang mit Menschen*, 2 Bde. (1788), Ausgabe Leipzig 1878, Nachdruck München 1975. Dieses Buch erscheint zwei Jahre vor Kants *Kritik der Urteilskraft*.

13 Thomas Hübel: *Der erlaubte und der geforderte Schein. Aporien der Höflichkeitskonzepte bei Immanuel Kant und Rudolph von Jhring*. In: Brigitte Felderer/Thomas Macho (Hg.): *Höflichkeit. Aktualität und Genese von Umgangsformen*. München 2002, S. 143-154.

14 Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1980 (1798), Vorrede, S. 6. Im Gegensatz zu den Kritiken lässt sich hier eine durchaus normative Argumentation Kants feststellen.

auf das, was er als frei handelndes Wesen aus sich selber macht oder machen kann und soll.« Jenseits blanker Theorie will Kant den Menschen aus einem Zustand entheben, in dem »er in diesem Spiel seiner Vorstellungen bloßer Zuschauer sei und die Natur machen lassen muss«.¹⁵ Kants Handlungsanweisungen verstehen sich als eine Ermächtigung zur Aktion, zum eigenwilligen Eingriff in das Spiel der Natur: »Indem der eine nur das Spiel *versteht*, dem er zugesehen hat, der andere aber *mitgespielt* hat«.¹⁶

Die Fotografie – dies die These – stellt solch ein »Mitspielen« dar, das auf einem Verständnis von Regeln basiert. Sie ist ein Verfahren, das sich die Funktionsweisen der Natur zu Eigen macht und, Talbot zufolge, dabei notwendig dem Ethos kontrollierter Affektion folgt.

Talbot hat als Mann von umfassender Bildung Kants Schriften gekannt. Im Frühjahr 1834 führt er einen längeren Briefwechsel mit seiner Frau über Kant, leider ohne auf konkrete Werke Bezug zu nehmen.¹⁷ Immerhin verteidigt er ihn gegen den von seiner Frau kolportierten Vorwurf Madame de Staëls, Kant verdunkle mit seiner neologismensatten Sprachführung die eigentlichen Ideen, die er vorzubringen habe. Die Verbindung zu Madame de Staëls Einwänden, die sich auf Kants Kritische Schriften beziehen, legt nahe, dass sich Talbot nicht etwa nur auf dessen Texte zur Astronomie bezog.¹⁸

Die Kant-Rezeption in Talbots Umgebung kann hier nicht nachvollzogen werden.¹⁹ Es soll auch nicht darum gehen, Talbot als Kantianer darzustellen. Vielmehr sollen Talbots Fotografien durch einen kantisch gefärbten Filter betrachtet werden – auf der Suche nach encodiertem Affekt. In der Schnittmenge von technischem Ingenieurs- und ästhetischem Künstlerdiskurs, gegeben im Genre populärer Apologie, soll dem

15 Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Vorrede, S. 3.

16 Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Vorrede, S. 4 (Hervorh. im Orig.).

17 *Doc. No. 02637, 02842, 02849, 02854, 02855*. In: Schaaf, *The Correspondence*. Talbots eigene Briefe dieser Korrespondenz sind leider nicht erhalten. Aus den Reaktionen seiner Frau lässt sich aber seine Haltung erschließen. Die Quellenlage ist zweifelsohne dünn und der folgende Vergleich ist als Analogisierung und nicht als Beweis unmittelbarer Einflussnahme zu lesen.

18 Kant und Talbot betrieben beide auch astronomische Studien. So weist Talbots Frau ihn darauf hin, dass Kant die mögliche Existenz des Planeten Uranus vorausgesehen hat, bevor William Herschel, Vater von Talbots Freund John Frederick William Herschel, ihn tatsächlich entdeckte (*Doc. No. 02637*. In: Schaaf, *The Correspondence*).

19 Vgl. Charlotte Klonk: *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New Haven/London 1996; Geoffrey Batchen: *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge (Mass.) 1997; und Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden/Basel 1996.

Gefühls-Topos gefolgt werden. Kants popularisierte Bestimmung des Schönen als dem interesselos Gefallenden dient dabei als Signum einer idealisierten Gemütsverfassung.

Immanuel Kants ›Interesselosigkeit‹

Im Folgenden wird Kant in vier Stufen abgeschritten, um sodann auf Talbot zurückzukommen. Zuerst möchte ich nach dem Zusammenhang von Urteilskraft und Gefühl fragen, hernach seine Äußerungen betreffs Urteilskraft und Kunst sondieren. Als drittes geht es um die Frage des habituellen Ausdrucks von Interesselosigkeit und schließlich um das Verhältnis von Kunst, Technik und Natur.

Kant macht seine Aussagen zur Möglichkeit, Urteile des Geschmacks abzugeben, vornehmlich in der *Kritik der Urteilskraft* aus dem Jahre 1790. Nach der *Kritik der reinen* und der *praktischen Vernunft* geht es, grundlegend gesprochen, um die Frage, wie das Verstandesvermögen und das Vernunftvermögen untereinander vermittelt sind. Es ist hier nicht der Ort, im Einzelnen der Frage nachzustellen, wie in diesem Kontext Kant ›Gefühl‹ definiert. Von Interesse im vorliegenden Zusammenhang ist nur, wie Gefühl und die spezifische Wahrnehmung des Schönen zusammenhängen, oder anders gefragt: Welches Gefühl das interesselose Wohlgefallen eigentlich bezeichnet oder fordert.

Nach Kant gibt es drei Vermögen des menschlichen Gemüts: das Erkenntnisvermögen, das Begehrungsvermögen und zwischen beiden vermittelnd das Urteilsvermögen, das auf der Basis des Gefühls operiert. Während Verstand und Vernunft nach Kant objektivierbar sind, kann sich die vermittelnde Instanz der Urteilskraft nur im Subjekt finden, denn diese ist auf ein subjektives Vermögen angewiesen:

Ebenso, wenn, in der allgemeinen Einteilung der Gemütskräfte überhaupt, Erkenntnisvermögen sowohl als Begehrungsvermögen eine objektive Beziehung der Vorstellungen erlauben, so ist dagegen das Gefühl der Lust und Unlust nur die Empfänglichkeit einer Bestimmung des Subjektes, so dass, wenn Urteilskraft überall etwas für sich allein bestimmen soll, es wohl nichts anderes, als das Gefühl der Lust sein könnte, und umgekehrt, wenn dieses überall ein Prinzip a priori haben soll, es allein in der Urteilskraft anzutreffen sein werde.²⁰

Während, so sagt es Kant, das Angenehme und das Gute ein Interesse voraussetzen, kann allein das Wohlgefallen in der Vermittlungsinstanz der Urteilskraft, die Gunst, frei sein und damit der Bedingung der Schönheit genügen:

20 Immanuel Kant: *Erste Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, III, *Von dem System aller Vermögen des menschlichen Gemüts*, H 12. In: ders.: *Werke*. Bd. V, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, S. 171-232, hier S. 185.

Ein Gegenstand der Neigung [das Angenehme], und einer, welcher durch das Vernunftgesetz uns zum Begehren auferlegt wird [das Gute], lassen uns keine Freiheit. [...] Alles Interesse setzt ein Bedürfnis voraus, oder bringt eines hervor; und, als Bestimmungsgrund des Beifalls, lässt es das Urteil über den Gegenstand nicht mehr frei sein. [...]

Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Missfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.²¹

Ob man etwas für schön hält oder nicht, ist also eine Frage des Gefühls; Interesselosigkeit bedeutet demzufolge nicht Gefühlskälte. Das ist der erste Punkt, den es festzuhalten gilt: Gerade im Wohlgefallen ohne alles Interesse kommt das Gefühl von Lust oder Unlust zur eigentlichen Entfaltung, denn einem Begehren zu folgen, hieße der Vernunft zu gehorchen.

Zum zweiten Punkt, dem Gegenstand des jeweiligen Vermögens: Kant argumentiert in seiner anthropologischen Schrift, ästhetische Erfahrungen wirken dann in besonderer Weise, wenn sie sich auf einen Gegenstand beziehen, der nicht absichtsvoll und für uns geschaffen erscheint, wie es bei den Dingen der Natur der Fall ist. Die Begründung findet sich in einer Erläuterung des Schönen, der »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«. Das Naturschöne erscheint uns als zweckmäßiges Objekt, obwohl wir wissen, dass es nicht das Produkt intentionalen Handelns ist, sondern durch einen kausal determinierten Prozess zustande kam. Hierin besteht der Unterschied zu Kunstwerken, die uns zwar ebenfalls »interesselos« gefallen, die aber von Menschenhand produziert wurden. Deshalb soll nach Kants Auffassung ein gelungenes Kunstwerk so aussehen, als ob es von Natur wäre. Was beide unterscheidet – Natur und gute Kunst – ist die Art ihres Zustandekommens, die Frage nach dem Produktionsprozess. Kunst soll zweckfrei erscheinen: Sie soll so aussehen, als sei sie von der Natur erschaffen. Dieses »als-ob« allerdings muss erkennbar bleiben, so die Anthropologie-Schrift, damit die Differenz von Kunst und Natur nicht zusammenfällt.²²

Als drittes gilt es zu klären, auf welche Weise sich das Gefühl der Interesselosigkeit äußern kann. Wie zeigt der »Weltmann«, dass er Schönheit empfindet, wie lässt sich Interesselosigkeit inszenieren? Kant ist der Auffassung, dass das Urteilsvermögen im Modus der Interesselosigkeit, also der Geschmack, die Erfahrung zum Guten – also dem vernunftgemäß

21 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft. Erster Teil, Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, § 5. *Vergleichung der drei spezifischen Arten des Wohlgefallens*, A 15-16. In: ders., *Werke*, Bd. V, S. 287f.

22 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 45. *Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint*, A 177, S. 404f: »An einem Produkte der schönen Kunst muss man sich bewusst werden, dass es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muss die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.«

Begehrten – dränge, und sich im jeweiligen Verhalten, im Habitus äußert. »Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse ohne einen gewaltsamen Sprung möglich.«²³ Er spricht in diesem Zusammenhang davon, dass dieser (historische) habituelle Zivilisierungsprozess die Schauspielerei unter den Menschen wesentlich befördere: Man spiele sich das Verhalten von Moralität gewissermaßen in einem »Tugend-Posing« gegenseitig vor.

Seine eigene Aufgabe sieht Kant darin, dieses Schauspiel zu fördern, respektlos ausgedrückt, versteht er sich als ein Handelsreisender in Sachen Sittlichkeit. »Dieses Gefühl der Erhabenheit seiner moralischen Bestimmung öfter rege zu machen, ist als Mittel der Erweckung sittlicher Gesinnung vorzüglich anzupreisen.«²⁴ Er preist ein Mittel an: wie ein »Quacksalber und Marktschreier«.²⁵ Die zunächst nur von den Menschen wie von »Schauspielern [...] gekünstelten« Tugenden werden »nach und nach wohl wirklich erweckt und gehen in die Gesinnung über«, so Kants vage Zukunftshoffnung. Das Ziel ist wahre Sittlichkeit, das Mittel die gespielte »Sittsamkeit (pudicitia)«,²⁶ die zunächst bestenfalls eine »Verfeinerung« darstellt. Hält man jedoch die eigene Sittsamkeit schon für Sittlichkeit, verwechselt man das Spiel mit der Wirklichkeit und wird so leicht zu einem »Virtuosen des Geschmacks«: »wohl gar gewöhnlich eitel, eigensinnig und verderblichen Leidenschaften ergeben«.²⁷ Gut gekünstelte Sittsamkeit bringt stattdessen »Bescheidenheit [...] und Miss-trauen in seine Talente«²⁸ mit sich. Wie in der Kunst macht das Vorgebliche nur Sinn, wenn es als solches erkennbar bleibt.

Interesselosigkeit, just in ihrer Inszeniertheit, impliziert insofern gleichzeitig eine Distanzierung von den Poseuren der Tugend und den Geschmacksvirtuosen, von der allzu beflissenen Kundschaft des Scharlatans. Kant zeigt diese Angemessenheit an der geradezu buddhistisch anmutenden Unterscheidung zwischen »Gleichmütigkeit« und »Gleichgültigkeit« als einer Frage des rechten Abstands. Während Gleichgültigkeit als unberührte Indifferenz abzulehnen ist – als zwar interesselos, aber aus Schwäche und »mithin von stumpfem Gefühl« –, kommt in der Gleichmütigkeit die löbliche Haltung der wohlgefälligen Uninteressiertheit im Kant'schen Sinne zum Ausdruck: »Empfindsamkeit ist jener

23 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 59. *Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit*, A 257, S. 462.

24 Immanuel Kant: *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*. In: ders., *Werke*, Bd. IV, B 59, S. 701.

25 Kant, *Anthropologie*, § 58, S. 148.

26 Kant, *Anthropologie*, § 14, S. 43, 45 (Hervorh. F.W.).

27 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 42, A 164, S. 395.

28 Kant, *Anthropologie*, § 55, S. 144.

Gleichmütigkeit nicht entgegen. Denn sie ist ein Vermögen und eine Stärke, den Zustand sowohl der Lust als Unlust zuzulassen oder auch vom Gemüt abzuhalten, und hat also eine Wahl.« Die Kraft des Gleichmutes, die es dem Weisen möglich macht, »ja selbst sterben in guter Laune« zu können, basiert – im Sinne von Kants pragmatischer »anthropologische[r] Didaktik« – auf einer »Augenverblendnis«, einem »Blendwerk (praestigiae)«. Dieses ist demzufolge nicht zwingend ein moralisch verurteilenswürdiger »Betrug (fraus)«, es kann auch als »Täuschung (illusio)« daher kommen.²⁹ So ist etwa die gekünstelte Sittsamkeit:

[...] als Illusion sehr heilsam, um zwischen dem einen und dem anderen Geschlecht den Abstand zu bewirken, der nötig ist, um nicht das eine zum bloßen Werkzeuge des Genusses des anderen abzuwürdigen.³⁰

Dann ist »dieses Spiel des Gemüts mit dem Sinnenschein [...] sehr angenehm und unterhaltend.«³¹

Als Beispiel einer Illusion führt Kant Rafaels Gemälde der sogenannten *Schule von Athen* an oder »z.B. die perspektivische Zeichnung des Inneren eines Tempels.« Unterscheidungskriterium ist dabei, dass die Illusion durchschaut werden kann und dennoch funktioniert, der Betrug hingegen in sich zusammenfällt, »sobald man weiß, wie es mit dem Gegenstande beschaffen ist« – »Durch erstere wird man verleitet, durch die zweite geöff't.«³² Beispiele des Betrugs sind an dieser Stelle »Schminke« und »mit Farben nach der Natur bemalte Statuen«. Der Illusion kann man in einer Position der Stärke, mit interesselosem Wohlgefallen beiwohnen, den Betrug – und sei er auch noch so virtuos – mag man »nicht leiden«. Perspektivische Zeichnung ist Illusion, Farbe nach der Natur ist Betrug. Kant hätte Talbots Fotografien wohl als Illusionen qualifizieren müssen.

Was aber hätte Kant davon gehalten – um zur letzten Fragestellung zu gelangen –, dass Talbots Bilder auf apparative Weise hergestellt werden? Wie stellt sich Kant den Zusammenhang von Kunst, Technik und Natur vor? In der *Kritik der Urteilskraft* schreibt er:

Der ursprünglich aus der Urteilskraft entspringende und ihr eigentümliche Begriff ist also der von der Natur *als* Kunst, mit anderen Worten der Technik der Natur in Ansehung ihrer besonderen Gesetze [...].³³

Kunst sei nur dann wahrhaft schön, wenn sie so erscheine, als sei sie entstanden wie Natur – Natur hingegen müsse, um »ein heuristisches Prinzip in Beurteilung derselben« zu gewährleisten, »den Begriff von

29 Kant, *Anthropologie*, § 62, S. 160f; § 13, S. 41.

30 Kant, *Anthropologie*, S. § 14, S. 45.

31 Kant, *Anthropologie*, § 13, S. 41.

32 Kant, *Anthropologie*, § 13, S. 41; S. 42.

33 Kant, *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, II, H 9, S. 181.

einer Technik der Natur« voraussetzen. Freilich weiß der gleichermaßen auf- wie abgeklärte Kant, dass es sich bei der »Vorstellung der Natur als Kunst um eine bloße Idee« handelt. Aber wie im Falle der gespielten Sittsamkeit, die die tatsächlich moralische Sittlichkeit erwecken solle, benötigt die Erkenntnis die Idee der Analogie von Kunst und Natur sowie von Technik und Natur.³⁴ Technik meint dabei nicht eine Konstruktion, sondern eher die Funktionsweise.³⁵ Chemie und Optik können in diesem Sinne als »Technik der Natur in Ansehung ihrer besonderen Gesetze« verstanden werden.

Wer diese Gesetze produktiv zu nutzen versteht, ist nach Kant ein Künstler und, wenn dessen Produkte »musterhaft« sind, gar ein Genie: Jemand »der etwas zu *machen* versteht, nicht [der], der bloß vieles kennt und weiß; aber auch nicht eine[n] bloß nachahmenden, sondern eine[n] seine Werke ursprünglich hervorzubringen aufgelegten Künstler.« Daraus zieht er den Schluss, dass: »man Genie auch das Talent nennen kann, ›durch welches die Natur der Kunst die Regel gibt‹.« Kunst hat also nach den Gesetzen der Natur zu erscheinen. Zwar ist auch eine naturwidrige Schöpfung denkbar, eine solche könnte aber nur im Gegenmodell zum Betrug als »originale Tollheit« bezeichnet werden.³⁶

Das also ist der Stand, auf dem Fotografen-Theoretiker wie Talbot im frühen 19. Jahrhundert aufbauen können. Das Schöne ist dasjenige, was im Modus der Interesslosigkeit gefällt, und umgekehrt: Was interesselos gefällt, ist schön. Kennzeichen dessen ist ein Gefühl, das zwischen den Polen Lust und Unlust in einem freien Gleichgewicht schwingt. Gegenstand der Urteilskraft ist die Kunst, die umso kunstvoller erscheint, je mehr sie naturgeschaffen wirkt. Interesslosigkeit als Gefühl äußert sich habituell und unterliegt – jedenfalls, solange der Zivilisierungsprozess in Richtung wahrhafter Sittlichkeit noch nicht abgeschlossen ist – der Notwendigkeit einer »Schauspielerei«, die sich am Ideal der Gleichmütigkeit orientiert. Die Urteilskraft als vermittelndes Gemütsvermögen zwischen Verstand und Vernunft verbindet in der Kunstbetrachtung auch Wahrnehmungsweisen von Natur und Technik. Das Urteil erfordert den Anschein der Natur als Technik und der Kunst als Natur.

34 Kant, *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, II, H 9, S. 182.

35 Vgl. Kant, *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, I, H 6, S. 178: »Wir werden uns aber künftig des Ausdrucks der Technik auch bedienen, wo Gegenstände der Natur bisweilen bloß so beurteilt werden, als ob ihre Möglichkeit sich auf Kunst gründe [...], indem sie nichts von der Beschaffenheit des Objekts, noch der Art, es hervorzubringen, bestimmen, sondern wodurch die Natur selbst, aber bloß nach der Analogie mit einer Kunst, [...] beurteilt wird.«

36 Kant, *Anthropologie*, § 57, S. 146 (Hervorh. im Orig.), 147.

William Henry Fox Talbots »Interesselosigkeit«

Talbot ist als Privatmann niemandem verpflichtet. Als Naturwissenschaftler ist er zunächst nur Freizeitkünstler, der gleichwohl wesentlich zur Erfindung und Entwicklung der Fotografie auch als Ausdrucksweise mit künstlerischem Anspruch beigetragen hat. Zwischen Juni 1844 und April 1846 veröffentlicht er in sechs Lieferungen sein Buch *The Pencil of Nature*, in dem er nicht nur Originale seiner in der neuen Technik hergestellten Bilder präsentiert, um sich – durchaus auch in ökonomischer Konkurrenz zu Daguerre – als Firma zu etablieren. Im Lieferumfang enthalten sind auch ein Entstehungsmythos der Fotografie sowie ein theoretischer Abriss zur Fotografie als Kunstform.

In mehrfacher Hinsicht lässt sich diese Schrift den Ideen Kants vergleichen. Ein zentraler Aspekt und grundlegendes Argument Talbots besteht in der Verbindung von Kunst, Technik und Natur, die in der Fotografie eine eigenwillige und spezifische Beziehung eingehen. Schon der Titel *Pencil of Nature* unterstreicht den Anspruch der Naturhaftigkeit dieser Bildgenerierungstechnik. Mehrfach betont er, dass »die Tafeln des vorliegenden Werkes allein durch die Einwirkung des Lichtes hervorgeufen worden [sind], ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand.«³⁷ Die Natur selbst habe sich mittels eines technischen Verfahrens in die sensible Oberfläche eingeschrieben und sei daher – im Gegensatz zum Werke eines »treulosen Zeichenstiftes«³⁸ – hinsichtlich der Lichtwert-Nuancierung, der Perspektive und des Detailreichtums der Natur ebenbürtig.

Was Talbot hier eingelöst zu haben meint, ist nichts weniger als die Forderung Kants nach dem naturgleich entstandenen Kunstwerk. Dass es ihm im Kern seiner Forschung zur Fotografie – zumindest vorgeblich – um die Lösung eines philosophischen Problems ging, für die chemische und optische Aspekte nur Hilfsmittel gewesen seien, darauf weist Talbot zumindest an zwei Stellen im *Pencil of Nature* hin. So beschreibt er sein »Erweckungserlebnis« folgendermaßen:

Während dieser Überlegungen kam mir die Idee, wie reizvoll es sein müsste, könnte man diese natürlichen Bilder [der camera obscura] dazu veranlassen, sich selbst dauerhaft abzudrucken und immerwährend auf dem Papier zu verweilen! Und warum sollte das nicht möglich sein? Fragte ich mich. [...] So also war jenes Verfahren beschaffen, das ich aufs neue zu probieren be-

37 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 89. Im Original: »The plates of the present work are impressed by the agency of light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are sunpictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation« (Talbot, *The Pencil of Nature*, o.S.).

38 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 48.

schloß, das ich unter schwankenden philosophischen Spekulationen suchen wollte, das ich nicht kannte.³⁹

An späterer Stelle geht er weiter darauf ein, indem er vom Erfolg seiner Experimente abhängig macht, »ob sich meine Theorie als bloßes philosophisches Traumgebilde herausstellen«⁴⁰ würde. Es handelt sich also, so Talbots rückblickende Apologie, letztlich um die Herausforderung, die Philosophie physikalisch zu untermauern, indem man eine Kunst entwickelt, in der sich die Natur selbst abbildet. Genau das ist es, was Talbot in *Pencil of Nature* für sich reklamiert. Das Schöne, das Kant suchte, hat Talbot nicht im Sinne einer Kunsttheorie und auch nicht im Sinne vollendeter Bilder hervorgebracht, sondern mithilfe einer Technik hergestellt. Das Geheimnis der Schönheit liegt also in der Spezifik der Produktionsweise verborgen. Was Kant in der *Anthropologie* vom Genie fordert – das »Machen« über das »Wissen« zu stellen – ist wesentlicher Stützpfeiler von Talbots Argumentation. Fotografie ist eine Kunstform nicht nur, weil die Ergebnisse schön sind, sondern aufgrund ihres besonderen Entstehungsprozesses. In welcher Weise Talbot sich die Herstellungstechnik als Rechtfertigung gedacht haben könnte, lässt sich ahnen, wenn man die Bilder, die er mit seiner Technik produziert hat, als Kunstwerke betrachtet.

Besonders ein Genre möchte ich aus den im *Pencil of Nature* vorgestellten »Specimen« herausgreifen. Es handelt sich um schlichte Aufnahmen von Sammlungen – im buchstäblichen Sinne des Wortes. Regalbretter voller Bücher, Vasen oder Statuetten, kunsthandwerklicher Produkte, Modeaccessoires, Glas- oder Silbergeschirr (Abb. 1-3). Dieser nicht unerhebliche Teil von Talbots Produktion könnte als ein Typus des »archivarischen Bildes« bezeichnet werden, da Talbot selbst als möglichen Nutzwert dieses Bildtyps die bequeme und schnelle Inventarisierung vielfältiger Objekte vorschlägt.⁴¹ Man tut diesen Bildern wohl kein Unrecht an, wenn man sie zu den kompositorisch weniger aufregenden Aufnahmen zählt.

39 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 49.

Die terminologische Bestimmung in Talbots Briefen ist nicht immer ganz eindeutig, da Naturphilosophie (Natural Philosophy) und in Verkürzung auch Philosophie als Synonym für Physik (Physics) stehen kann. In einem publizierten Text wie diesem ist es aber offensichtlich, dass das, was er als Philosophie bezeichnet, sich auf die ästhetische Dimension des »vielgestaltigen Schauspiels von Licht und Schatten« (ebd., S. 49) bezieht – im Gegensatz zu den rein verfahrenstechnischen Problemen des chemischen Prozesses.

40 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 50.

41 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 62: »Das hier gebotene Beispiel erweist zur Genüge, dass der ganze Schrank eines Kenners und Sammlers von altem Porzellan sich schneller auf Papier abbilden lässt, als es dauern würde, eines der üblichen beschreibenden Inventare anzufertigen.«



Abb. 1: William Henry Fox Talbot: *Scene in a Library* (*The Pencil of Nature*, Plate VIII). Kalotypie, 1844.

Auch unter Talbots Zeitgenossen und Ratgebern wurde die Frage laut, ob diese Bilder wirklich Eingang in die Publikation hätten finden sollen.⁴² Seine Mutter hätte beispielsweise *A Scene in a Library* lieber in einer späteren Ausgabe gesehen, da es der hochgelobten Schönheit von Aufnahmen wie etwa der *Westminster Abbey* bei weitem nachstünde.⁴³ Der Kalotypist William Thompson sah in derlei Motiven keine fotografische Herausforderung, wie sie *The Haystack* und andere Meisterstücke Talbots böten, und, so fügt er mutig hinzu: »I am not alone in this opinion; from all I can learn, the feeling among the amateurs of the art is identical with my own.«⁴⁴ Was beide kritischen Bemerkungen eint, ist der Vorwurf einer gewissen Langweiligkeit, sei es dem Motiv oder der mangelnden Finesse der Aufnahme geschuldet. Talbot dagegen muss die Aufnahmen für umso bedeutungsvoller gehalten haben, wenn er sie gegen gut gemeinten Rat Teil des ersten Buches der Weltgeschichte werden ließ, das

42 Larry J. Schaaf: *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*. Princeton/Oxford 2000, S. 190.

43 »I have been careful not to shew the Book scene which is in my Portfolio for fear they should be struck with its great superiority to the forthcoming »Scene in the Author's Library«. The »Westminster Abbey« meets with boundless praise & is said to be far more beautiful than those published. Indeed I wish you had inserted it in number 2nd – Likewise the recent view of the Cloisters which is so perfect I hope you will put it in No 3 – I would not give any these away for the reasons I told you.« (Doc. No. 05156. In: Schaaf, *The Correspondence*.)

44 »I think also that such a picture as the bookshelves in No 2 hardly deserves a place by the side of such pictures as the Haystack, the Boulevards & the Open Door.« (Doc. No. 05203. In: Schaaf, *The Correspondence*.)

mit Fotografien illustriert ist. Auch die Verteilung der Abbildungen in den einzelnen Lieferungen bestärkt die Annahme, Talbot habe in der Auswahl dieser Sammlungsinventare nicht einer momentanen Eingebung gehorcht, sondern eine Strategie verfolgt. Während das Porzellan und die Hutmacherprodukte im ersten Faszikel enthalten waren, fügte er die Bibliotheksszene dem zweiten Band hinzu. Er betrieb offenbar eine gleichmäßige Verteilung dieser Aufnahmen durch das gesamte Volumen des Werkes hindurch.



Abb. 2: Talbot: *Articles of China* (*The Pencil of Nature*, Plate III). Kalyptie, 1844.

Der Bildaufbau dieser visuellen Indizes gibt sich mit größtmöglicher Nüchternheit: Der Bildgrund, meist mit der fotografierten Zimmerwand identisch,⁴⁵ ist streng bildebeneparallel; der Augenpunkt liegt exakt in der Mitte des Bildes; alle Horizontalen laufen Parallel zu den Bildrändern; die Lichtverteilung ist möglichst einheitlich; die Bildelemente sind so gleichmäßig wie es eben geht über das Bildfeld verteilt und Zonen von größerer oder geringerer Bilddichte werden sorgfältig vermieden. Das Maximum an Dynamik, das Talbot zulässt, ist hie und da ein in die Diagonale gekippter Buchrücken.

Das möchte eine »Revolution der Kunst« sein? Aber gerade in der radikalen Nüchternheit zeigt sich, dass es sich nicht um Produkte der

45 Tatsächlich hat Talbot die Regale im Freien vor einer schwarzen Bespannung aufgebaut, um genügend Licht und maximalen Kontrast für die Aufnahmen zu erhalten. Vgl. Schaaf, *The Photographic Art of Talbot*, S. 190.

Einfallslosigkeit handelt, die aus einer Position der Schwäche entstanden. Denn in seinen Landschaftsbildern und Portraits beweist Talbot durchaus Gespür für Perspektive und Augenpunkt, für Licht- und Schatten-Verteilung und visuelle Effekte. Wenn es der Fall ist, dass Talbot eine letztlich philosophische Mission erfüllt, die sich dem Kant'schen Auftrag verschrieben hat, Naturhaftigkeit in die Kunst zu bringen, so müsste man annehmen, dass sein bildnerisches Arbeiten der Problemstellung folgt, mit welchen Mitteln dies angemessen auszudrücken sei.

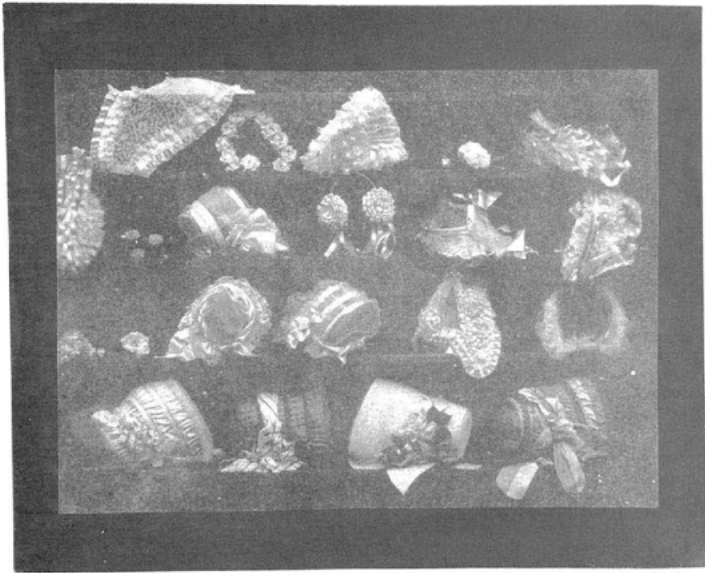


Abb. 3: Talbot: *Bonnets (The Milliners Window)*. Kalotypie, 1846. Lacock Abbey Collection.

Es geht, wenn man den Kant der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* so verstehen möchte, im Projekt der Aufklärung als Dienst am menschlichen Zivilisierungsprozess um die Schulung des Geschmacks. Dies kommt dem Verstand und Vernunft vermittelnden Urteilsvermögen zugute – dem zentralen Schlussstein einer sorgsam aufgebauten Architektur der Möglichkeitsbedingungen von Erkenntnis. Diese Stelle markiert, so Kant, den Berührungspunkt zwischen objektiven und subjektiven Aus-sagemöglichkeiten. Für Talbot stellt die Fotografie eine Technologie zur Verfügung, die es ermöglicht, die flüchtigen Bilder der ästhetischen Erfahrung festzuhalten, indem sie veranlasst werden, sich selbst abzuzeichnen.

Es handelt sich bei diesem Verfahren um die Objektivierung des Subjektiven, so die These zur Fotografieauffassung Talbots. Nicht aus Fantasiearmut sehen die Bilder Talbots betont sachlich aus. Sie reihen sich ein in die aufklärerische Bewegung des Aufräumens und Einsortie-

rens (Abb. 4). So hat 1802 der Architekt Jean Nicolas Louis Durand das Millimeterpapier eingeführt, was ihm später von Gottfried Semper den Spott-Namen »Schachbrettkanzler« eingebracht hat.⁴⁶ Das Durcheinander der barocken Wunderkammer klärt sich zur naturwissenschaftlichen Sammlung. Ein Blick auf die zu diesem Zwecke angefertigten Sammlungs-Möbel zeigen die Merkmale von Talbots Fotos: Flachheit, Hierarchielosigkeit, Horizontalität, gleichmäßige Verteilung und Vermeidung von Dichteschwankungen, Geschlossenheit.⁴⁷

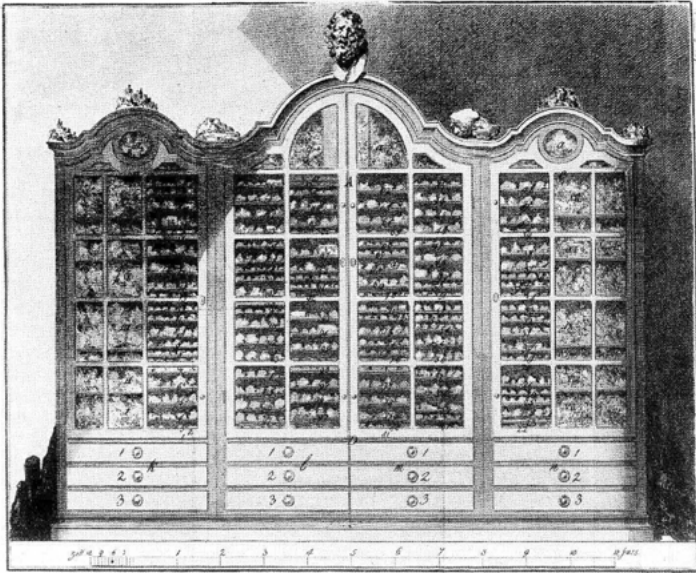


Abb. 4: Mineralienschränk aus Friedrich Heinrich Wilhelm von Trebra: *Mineralienkabinett gesammelt und beschrieben von dem Verfasser der Erfahrungen vom Innern der Gebirge*. Clausthal 1775.

Die Käppchen und Spitzenhauben erscheinen in ihrer Verteilung im Bildfeld eher wie Illustrationen zu einem lexikalischen Werk oder gleichen einer Tafel in einer Naturgeschichte, die die Unterarten irgendeiner Weichtiergattung zeigt.⁴⁸ In der Aufteilung des Bildfeldes ähnelt das –

46 Adrian von Buttlar: *Entwurfswege in der Architektur*. In: Gundel Mattenklott/Friedrich Weltzien (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin 2003, S. 127–148, hier S. 140.

47 Anke te Heesen: *Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit*. In: Gabriele Dürbeck u.a. (Hg.): *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. Dresden 2001, S. 19–34.

48 Schaaf bemerkt (in *The Photographic Art of Talbot*, S. 188) eine Ähnlichkeit zu Daguerres Bild *Arrangement of Fossil Shells* aus dem Jahr 1837. Vgl. Ann Thomas: *Beauty of Another Order. Photography in Science*. London 1997.

angebliche⁴⁹ – Fenster der Putzmacherin der Seite eines botanischen Buches, das Talbot reproduzierte oder auch einer mikroskopischen Aufnahme, die vermutlich vier Jahre zuvor entstanden ist (Abb. 5-6). Mit der gleichen Strategie, die Kant »illusio der Sittsamkeit« nannte, um den rechten Abstand zu ermitteln, scheint Talbot allen Bildgegenständen einen angemessenen und wohldefinierten Abstand zueinander einzuräumen. Die Frage der korrekten Distanz, nach Schopenhauers Stachel-schwein-Gleichnis »Höflichkeit« genannt, scheint Talbots primäre Gestaltungsgrundlage nicht nur bei der Erstellung dieser archivarischen Aufnahmen gewesen zu sein, sondern auch bei der Verteilung dieses Genres innerhalb des *Pencil of Nature*.

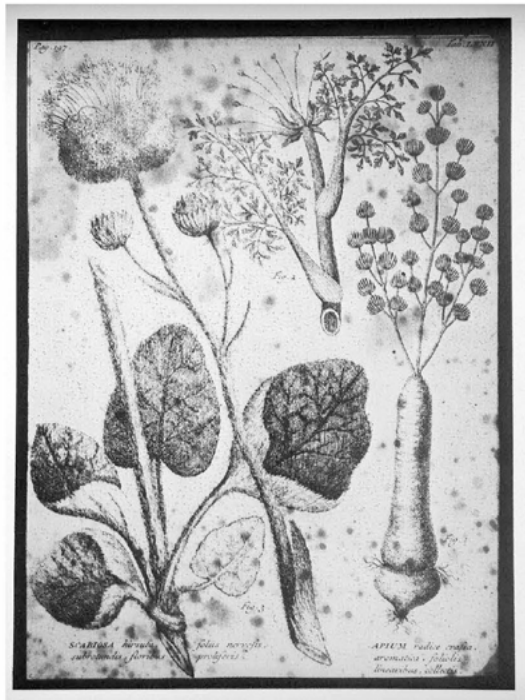


Abb. 5: Talbot: *Photographic Copy of a Page in an Illustrated Book on Botany*. o.J. Lacock Abbey Collection.

Auf den 7. März 1840, etwa zur Zeit der mikroskopischen Aufnahme, ist eine Notiz datiert, auf der er eine Klassifizierung seiner verschiedenen Arbeiten vornimmt: »I class Photogenic Drawings into the following ten divisions. Sculpture, Architecture, Landscape, Insects, Plants, Facsimiles,

49 Tatsächlich ist dies gewiss kein Schnappschuss während eines Einkaufsbummels, wie der nicht von Talbot selbst ausgewählte Titel suggeriert, sondern wie die Vasen- und Bücherregale eine im Freien sorgfältig arrangierte Inszenierung.

Lace, Cotton, Prints, Microscopia.« Daneben ist angemerkt: »Two or three of these styles might be brought into one drawing and if well combined would make a better specimen of art.«⁵⁰ Die Inventarisierung als Bildprogramm scheint noch nicht zu seinen Themen zu gehören und obwohl er Textilien – »Lace« und »Cotton« – in zwei unterschiedliche Klassen unterteilt, kommt der Damenputz dem Bildaufbau nach den Kategorien »Pflanzen« oder »Mikroskopia« näher, als einer jener Divisionen, die man womöglich eher mit dem Schneiderhandwerk assoziieren würde. Das Zusammenstellen und Kombinieren, das er zur Steigerung der Kunsthaftigkeit empfiehlt, wirkt sich in diesem Fall wie eine Rasterung oder Systematisierung aus.

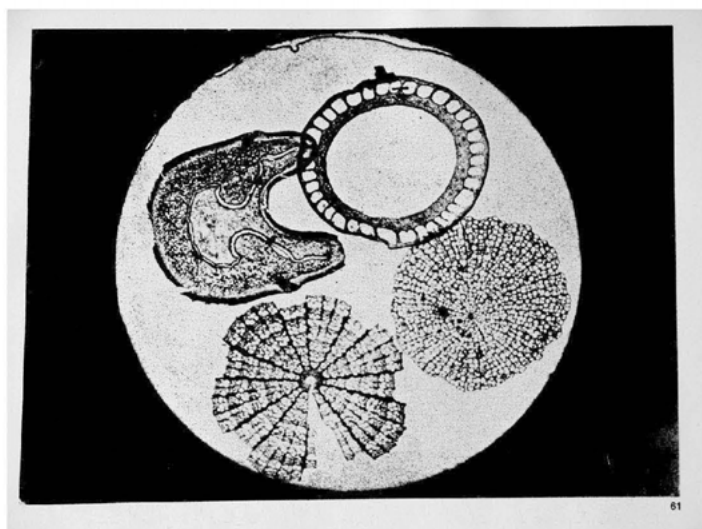


Abb. 6: Talbot: *Photomicrograph of Plant Sections*. Ca. 1840. Lacock Abbey Collection.

In dieser Zurschaustellung eines Höchstmaßes an Kontrolle, in der Inszenierung des Kant'schen »Eine-Wahl-Habens« drücken Talbots Fotografien das Gefühl des interesselosen Wohlgefallens aus, das sich frei zwischen Lust und Unlust bewegen kann. Die Ablichtungen halten ein distanzier-

50 Die Notiz ist abgebildet in Robert Lassam: *Fox Talbot. Photographer*. Stanbridge u.a. 1986, o.S., wo sie als Talbots eigene Handschrift bezeichnet William Thomas Fox Homer Strangways handelt (vgl. Schaaf, *The Photographic*, S. 184, Anm. 1; sowie *Doc. No. 04056*, in: Schaaf, *The Correspondence*). In Talbots zuvor, am 31. Januar 1839 vor der Royal Society gehaltenen Rede unterschied er die möglichen Bildgattungen oder Anwendungsbereiche der Fotografie folgendermaßen: Portraits, Paintings on Glass, Application to the Microscope, Architecture, Landscape and external Nature, Delineations of Sculpture, Copying of Engravings. Vgl. Henry Fox Talbot: *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*. London 1839.

tes Verhältnis zu ihrem Gegenstand, ohne dass ihnen auch nur das kleinste Detail entginge. Mit der Lupe betrachtet, so eine weitere Empfehlung Talbots, erschließt sich die nahezu unendliche Feinheit der Abbildung:

Es geschieht häufig – und macht einen Reiz der Photographie aus –, dass der Photograph selbst, und unter Umständen erst nach langer Zeit, bei der Nachprüfung entdeckt, dass er viele Dinge aufgenommen hat, die ihm seinerzeit gar nicht aufgefallen waren.⁵¹

Wie die begehrte Dame dem Herrn von Welt⁵² begegnet, wie sich der Sittsame auf dem Weg zur Sittlichkeit, so verhält sich das Foto zum Betrachter: Es erlaubt nicht, so nahe zu kommen, dass es aufhörte, das zu sein, was es darzustellen vorgibt. Die Fotografie ist eine Kunstform, eben weil das Foto den technischen Gesetzen der Natur gemäß entstanden ist und »die Angemessenheit der Natur zu unserem Vermögen der Urteilskraft«⁵³ zur Darstellung bringt.

Die Hand der Natur hat sie abgedruckt; und was sie an Freiheit und Endgültigkeit der Ausführung zu wünschen übriglassen, rührt vornehmlich von unserer mangelnden Kenntnis ihrer Gesetze her.⁵⁴

Die Künstlichkeit des Motivs wiegt auf diese Weise den autopoietischen Effekt der Produktion auf: »the picture which makes itself«.⁵⁵ Das Herstellen einer Fotografie beschreibt Talbot folgendermaßen:

All that the artist does is to dispose the apparatus before the object whose image he requires: he then leaves it for a certain time, greater or less, according to circumstances. At the end of the time he returns, takes out his picture, and finds it finished.⁵⁶

Alles was die fotografische Abbildung an Wahrheit und Schönheit zu bieten hat, schuldet sie nicht dem Künstler, sondern geht direkt auf natürliche Prozesse zurück, auf die der Fotograf, nach Talbots Darstellung, gar keinen Einfluss nehmen kann. Er findet etwas, das er, in Kants Worten gar nicht gesucht hat, weil es erst im Fotografieren sichtbar wurde.⁵⁷ Das

51 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 74. Vgl. ebd.: »Zur Betrachtung von Photographien, die einen gewissen Grad von Vollendung besitzen, ist der Gebrauch einer Lupe zu empfehlen, wie ältere Menschen sie häufig zum Lesen benutzen.«

52 Kant, *Anthropologie*, Vorrede, S. 4.

53 Kant, *Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, II., H 9, S. 181.

54 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 45f.

55 Talbot an William Jerdan in: *Doc. No. 03782*. In: Schaaf, *The Correspondence*.

56 *Doc. No. 03782*. In: Schaaf, *The Correspondence*.

57 Kant, *Anthropologie*, § 56, S. 145: »Man kann aber etwas finden, was man gar nicht sucht (wie der Goldkoch den Phosphor), und da ist es auch gar kein Verdienst.« Kant differenziert an dieser Stelle die Erfindung und die Entdeckung. Das Verfahren der Fotografie wäre demzufolge eine Erfindung. Die fotografische Aufnahme aber gleicht eher einer Entdeckung.

›von-selbst‹ der Bildentstehung findet sich bei Kant in den § 4 und 5 der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* erstaunlich genau beschrieben, indem es hier als Vermögen der Vorstellungskraft bezeichnet wird. Das »Spiel der unabsichtlich dichtenden Einbildungskraft«, die »auch ungerufen von selbst ins Gemüt komm[t]«,⁵⁸ erinnert Kant an den:

[...] frei phantasierenden Musiker [, der] oft wünschen möchte, manches von ihm glücklich ausgeführte Stück, dergleichen er vielleicht sonst mit allem Fleiß nicht so gut zustande zu bringen hofft, in Noten aufbehalten zu haben.⁵⁹

Zwar wechselt Kant im Beispiel von der visuellen zur Hörerfahrung, aber gleichwohl geht es darum, Gedanken, die in »Spontaneität« – »mithin im Fließen, wo keine Dauerhaftigkeit der Betrachtung, die doch zur Erfahrung notwendig ist« – entstanden sind, mit Kunstwerken zu vergleichen.

Der Wunsch nach der Möglichkeit, »innere Erfahrungen« aufzuzeichnen, die »ohne unser Zutun und [durch], wer weiß woher, auf uns einfließende Kräfte« zustande gekommen sind, gilt nicht nur für den improvisierenden Musiker. Gerade die Flüchtigkeit der autopoietischen ästhetischen Erfahrung macht sie in Kants Augen so gefährlich, dass sie für gewöhnlich »zum Irrhause« führt.⁶⁰ Man darf sich durch fluide, quasi ungedachte Eindrücke nicht verwirren lassen, denn, so schreibt Kant:

Alles, was das bewaffnete Auge durchs Teleskop (etwa am Monde) oder am Mikroskop (an Infusionstierchen) entdeckt, wird durch unsere bloßen Augen gesehen; denn diese optischen Mittel bringen ja nicht mehr Lichtstrahlen und dadurch erzeugte Bilder ins Auge, als auch ohne jene künstliche Werkzeuge sich auf der Netzhaut gemalt haben würden, sondern breiten sie nur mehr aus, um uns ihrer bewusst zu werden.⁶¹

Verblüffenderweise nimmt Kant hier auf »optische Mittel« und aus Lichtstrahlen erzeugte Bilder Bezug, um der Notwendigkeit Nachdruck zu verleihen, das ›Spiel der unabsichtlich dichtenden Einbildungskraft‹ einem bewussten Fixierungsprozess zu unterwerfen. Womöglich hätte Kant die Fotografie tatsächlich als eine Technik der »inneren Erfahrung« verstehen können – was nicht unbedingt besagt, dass er sie gutgeheißen hätte. Talbot kann sich aber auf diese imaginative Kompetenz des Auto-

58 Kant, *Anthropologie*, § 4, S. 20f.

59 Kant, *Anthropologie*, § 5, S. 23f. Zum kompositorischen Begriff des ›Fantasierens‹ vgl.: Rainer Cadenbach: *Komponierte Fantasien. Zur Spannung zwischen freiem Entwurf und kompositorischem Verfahren im Ausgang von ›aufgeklärter Musik‹*. In: Mattenklott/ Weltzien, *Entwerfen und Entwurf*, S. 107-125.

60 Kant, *Anthropologie*, § 4, S. 20, 21.

61 Kant, *Anthropologie*, § 5, S. 23. Sowohl der Mond als auch *Microscopia* gehören zu den frühesten Motiven der Fotografie. Vgl. das Schreiben an Carl Gustav Carus (25. Feb. 1839) von Alexander von Humboldt: *Ein Besuch bei Daguerre*. In: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie*. Frankfurt am Main 1981, S. 19-22, bes. S. 21.

poietischen berufen. Das Entstehen außerhalb der Kontrolle des Künstlers in der »schöpferischen Einbildungskraft« garantiert »Originalität« und »Genie«, die Feststellung aus dem un gelenkten Fließen heraus sichert die Kunsthaftigkeit des Gefundenen.⁶² Dieses Festhalten allein ist »künsteln«. Die von Kant geforderte Unterscheidbarkeit von naturgleich entstandener Kunst und der Natur selbst muss also in irgendeiner Weise in Szene gesetzt, gekünstelt werden. Die inventarisierende Qualität des Arrangements in den Bildern Talbots dient demnach dazu, sich nicht zum »Geschmacksvirtuosen« zu machen. Die konsequente Reinigung des Bildes von allen »äffenden« Effekten bewahrt die Fotografie vom Ruch des Betrugs und erweist sie als sittsames »Verleiten«.

So sind die Bilder nicht mit der Wirklichkeit zu verwechseln, sondern als Produkte der Einbildungskraft markiert. Sie sind eine perfekte Illusion, eben weil sie als solche immer kenntlich sind und ihr Wunder dennoch bewahren. Talbots archivarische Fotografien halten die Mitte zwischen Lust und Unlust, zwischen Begehren und Gleichgültigkeit. Talbots Mutter und Herr Thompson irrten sich, als sie Langeweile ahnten, diese »wahrgenommene Leere an Empfindungen.« In der bewussten Zurücknahme des Seh-Vergnügens begegnet Talbot gerade der Gefahr der »Übersättigung«. Aus übermäßigem Genuss, so beschreibt es Kant, erwächst nämlich eine »Abnutzung« der Empfindsamkeit. Ein »ekelnder Zustand« ist die notwendige Folge: Langeweile.⁶³ Talbots Fotos behandeln ihren Gegenstand dagegen mit Gleichmut: keine Einzelheit ist wichtiger als die andere, aber es ist auch keine unwichtig: »Denn das Instrument registriert alles, was es wahrnimmt, und einen Schornsteinaufsatz oder einen Schornsteinfeger würde er mit der gleichen Unparteilichkeit aufnehmen, wie den Apoll von Belvedere.«⁶⁴ Unparteilichkeit ist nicht Gleichgültigkeit, man kann sagen: Talbots Fotos sind höflich.

Wie die Höflichkeit geben sie vor, einem Zweck zu genügen: Talbot macht nicht nur den Vorschlag der Inventarisierung von Sammlungen mithilfe seiner Apparatur. Er erwägt, ob das Verfahren in Zukunft auch als neuartiges Beweismittel vor Gericht Anwendung finden könnte: »Und sollte ein Dieb später die Schätze stehlen, so wäre es sicherlich eine neue Art von Beweis, wenn die stumme Zeugenaussage des Bildes vor Gericht gegen ihn angeführt würde.«⁶⁵ Wenn man – so spinnt er diesen Gedanken weiter – ultraviolette Licht zur Aufnahme verwendete, wäre es sogar möglich, Menschen in einem vollkommen dunklen Raum zu fotogra-

62 Kant, *Anthropologie*, § 57, S. 146; § 6, S. 27.

63 Kant, *Anthropologie*, § 63, S. 157, 162.

64 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 61.

65 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 62.

fieren, ohne dass diese es bemerken.⁶⁶ Auch ließen sich Faksimiles von alten Urkunden und Stichen anfertigen oder Bilder maßstabsgerecht vergrößern und verkleinern.⁶⁷ Im Anspruch jedoch, eine neue Form künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen zu haben, sind diese praktischen Anwendungsvorschläge nichts anderes, als das, was Kant Schauspielerei im Dienste des Zivilisierungsprozesses nannte. Ein vorgeblicher Zweck, um den Zweck der Zwecklosigkeit zu beheimaten.

Man hätte den archivarischen Bildern Talbots also kein größeres Unrecht antun können, als sie undynamisch und wenig expressiv zu nennen. Nein, sie drücken mit einem Höchstmaß an Präzision eine historisch spezifische Befindlichkeit aus – interesseloses Wohlgefallen als Gefühl.

66 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 68f: »[...] wenn sich in diesem Raum Menschen aufhielten, so könnten sie einander zwar nicht sehen, eine Kamera jedoch könnte jeden, der sich in ihrem Blickfeld befände, aufnehmen und sein Verhalten enthüllen.« (Hervorh. im Orig.).

67 Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 72.

SECHS ZEHEN, DREI FÜSSE UND ZWEI ZITTERNDE HÄNDE DES EINARMIGEN ... NARRATORISCHE IRRITATIONEN IN KLAUS HOFFERS ROMAN *BEI DEN BIERESCH*

STEFANIE KREUZER

– »Irgendwie«, hatte De Selby im Laufe des Vormittags einmal zu mir gesagt, »werden wir alle mit diesem Leben nicht fertig. – Sie nicht und ich nicht!«

– »Versuch es mit einem anderen!« sagen die Bieresch.

Klaus Hoffer¹

Wenn anatomische Anomalien bildhaft dargestellt werden, so wäre zu vermuten, dass solche Seltsamkeiten dem Betrachter sofort auffallen müssten. Doch das ist nicht unbedingt der Fall. So hat Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle auf dem sechsten Spannbogen des Deckengewölbes seines Freskos *Erschaffung Adams* (1512) den linken Fuß Gottvaters mit sechs Zehen dargestellt, ohne dass dieser Tatsache – ganz im Gegensatz zu den anatomisch korrekt gemalten Händen im Bildzentrum – bisher groß Beachtung geschenkt worden wäre. Pieter Bruegel der Ältere hat sogar im Bildvordergrund seiner *Bauernhochzeit* (ca. 1568/69) einen Mann mit drei Füßen gemalt. Doch noch nicht einmal die Forschungsliteratur interessiert sich sonderlich für solche Phänomene.²

Weniger bekannt – aber genauso schnell überlesen, wie die Beispiele aus der bildenden Kunst übersehen werden – sind die zitternden Hände des einarmigen Litfäs' in Klaus Hoffers ursprünglich in zwei Teilen erschienenem Roman *Bei den Bieresch. Halbwegs. Der große Potlatsch*

1 Klaus Hoffer: *Bei den Bieresch. Halbwegs. Der große Potlatsch*. Frankfurt am Main 1983, S. 172.

2 So werden beispielsweise in einem Ausstellungskatalog die *Bauernhochzeit* Pieter Bruegels des Älteren und die durch seinen Sohn Jan übernommene Komposition visuell gegenüber gestellt und im Begleittext miteinander verglichen, ohne dass die Reduktion der drei Füße im väterlichen Gemälde auf zwei im Bild des Sohnes überhaupt erwähnt würde. Vgl. Ausst.-Kat. *Brueghel – Brueghel, Pieter Brueghel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*. Kunsthistorisches Museum, Wien 1997, S. 398-400.

(1979/83).³ Der österreichische Gegenwartsautor Klaus Hoffer hat sich überdies explizit mit den Strategien des Bruegel'schen Gemäldes auseinandergesetzt. Er begreift die drei Füße als »gewollte Fehler«, die einerseits den Betrachter irritieren und andererseits die Anwesenheit des Künstlers im Bild markieren.⁴



Abb. 1: Pieter Bruegel der Ältere: *Bauernhochzeit*. Öl auf Holz, 114 x 163 cm, ca. 1568/69. Kunsthistorisches Museum Wien.

Dieses Interesse eines Schriftstellers an speziellen Aspekten der Malerei ist autorpoetisch motiviert. So hat Hoffer Mitte der 1980er Jahre eine Poetik-Vorlesung in Graz zum Thema *Methoden der Verwirrung* mit dem bezeichnenden Untertitel *Betrachtungen zum Phantastischen bei*

3 Zitiert wird hier nach der gebundenen Gesamtausgabe: Klaus Hoffer: *Bei den Bieresch. Halbwegs. Der große Potlatsch*. Frankfurt am Main 1983. Im Folgenden werden die Seitenzahlen zum *Bieresch*-Roman in den Fließtext integriert, wobei die Seitenzahlen mit einem vorangestellten »B« als Sigle in Klammern direkt auf die Zitate und Paraphrasen folgen.

4 In einem Interview mit Madeleine Napetschnig hat sich Hoffer auf Bruegels *Bauernhochzeit* bezogen. Vgl. Madeleine Napetschnig: *Klaus Hoffer*. Graz 1998, S. 144f.

Franz Kafka gehalten.⁵ Und in seinem Roman *Bei den Bieresch* evokieren narratorische Irritationen eine affektive Verwirrung des Lesers, die – zumindest vordergründig – grundlegende Gemeinsamkeiten zu den Verwirrungen der Kunstbetrachter aufweisen.

Widersprüche über Widersprüche

Wenn der Protagonist Hans gegen Ende des *Bieresch*-Romans von dem *einarmigen* Litfäs berichtet »sein Gesicht war dunkelrot angelaufen, die Hände zitterten, und von seiner Glatze rann in Strömen der Schweiß« (B 370), so ist diese Beschreibung exemplarisch für seine Situation und Verfassung. Hansens Erzähleraussage ist im Kontext des Romans sehr schnell als mimetisch unzuverlässig⁶ zu bestimmen: Denn – auch fiktionsintern – kann der Einarmige im Sinne des Plausibilitätsprinzips nur *eine* zitternde Hand haben. Hans ist demnach kein glaubwürdiger Erzähler. Doch gerade seine Destabilisierung und erzählerische Unzuverlässigkeit machen ihn als solchen besonders interessant.

Die grundlegenden Irritationen im und durch den Roman sind in seiner eigenwillig verschachtelten Erzählstruktur verankert: So ist der Text aus unzähligen Binnenerzählungen zusammengesetzt und wird inhaltlich und formal durch den Ich-Erzähler Hans zusammengehalten, der auf die meisten Geschichten nur affektiv zu reagieren vermag. Der jugendlich wirkende Städter Hans reist nach dem Tod seines Onkels zu der skurrilen Ethnie der Bieresch, die in einer »öden, von den Errungenschaften der Zivilisation nur im negativen berührten« (B 7) Gegend lebt, um, einem barbarischen Brauch folgend, ein Jahr als Stellvertreter für seinen verstorbenen Onkel dort zu leben und die Post auszutragen.

Dies ist der überschaubare äußere Rahmen der Handlung. Doch während Hans in einer Art verbalem Initiationsritus durch sieben längere Gespräche – die eher Monologen gleichen – in die Gesellschaft eingeführt und dabei von einer unüberschaubaren Flut widersprüchlicher Erzählungen, Mythen und abstruser Theorien überschüttet wird, wirkt er zunehmend desorientiert. Der Romanbeginn mutet noch an wie das klassische, beinahe schon antiquiert wirkende Genre eines Reiseromans:

Den Sommer verbrachte ich in einer der unwegsamen Provinzen im Osten des Reiches bei einer älteren, nun alleinstehenden Verwandten. – Die Tage in diesem

5 Vgl. Klaus Hoffer: *Methoden der Verwirrung. Betrachtungen zum Phantastischen bei Franz Kafka*. Grazer Poetik-Vorlesung 1985/86, Wien 1986.

6 Matías Martínez und Michael Scheffel haben in ihrer gemeinsamen *Einführung in die Erzähltheorie* theoretische Grundlagen für das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens zusammengestellt, indem sie zwischen »theoretisch unzuverlässigem«, »mimetisch teilweise unzuverlässigem« und »mimetisch unentscheidbarem Erzählen« differenzieren. Vgl. Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 2. durchges. Aufl. München 2000. S. 95–107.

flachen, wie niedergebrannten Landstrich schienen kurz, flüchtig, kaum Erinnerungswert zu Beginn der trocken-kalten Nächte, in denen die Haut der Sterbenden wie Töpferglasur zerspringt. (B 7)

Allein dieser zitierte Absatz birgt – verglichen mit dem Fortgang der Erzählung – etliche Ungereimtheiten und lässt die für den gesamten Text konstitutiven Widersprüche erahnen. Obwohl der Erzähler über den Sommer, von dem er berichtet, sagt, dass die Tage »kaum Erinnerungswert« gewesen seien, so werden diese Erinnerungen dennoch auf nicht weniger als knapp vierhundert Seiten ausgebreitet. Obgleich die Haut der Sterbenden beschrieben wird, stirbt während Hansens Aufenthalt in Zick kein Mensch, sondern nur ein Hund. Die Provinz dürfte, da sie über täglichen Zugverkehr verfügt, weniger unwegsam sein, als sie beschrieben wird. Die »sich endlos bis zum Horizont« (B 23) erstreckende, flache Landschaft hingegen erweist sich auf der »abschüssige[n] Straße« (B 18) nach Zick, die über »steile Bergrücken« führt, als nicht besonders eben. Und schließlich regnet es in diesem niedergebrannten Land selbst in den angeblich trockenen Nächten auffällig oft.

In dem Roman *Bei den Bieresch* ist niemals nur das vordergründig Dargestellte von Bedeutung, sondern stets auch die spezifische Art dieser Darstellung. Der Leser wird durch subtile Diskontinuitäten und verdeckte Paralogien irritiert. Die erzählte Welt fügt sich nicht stimmig zu einem Bild zusammen, sondern weist logische Brüche auf. Diese erzählerischen Disharmonien wirken sich subversiv auf die Kohärenz der fiktiven Welt aus. Es bleibt ungewiss, ob wunderbare Ereignisse vorliegen oder ob narratorische Irritationen natürliche Erklärungsmöglichkeiten bieten. Auf diese Weise wird eine fantastische Unentschiedenheit⁷ erzeugt, die den Leser letztlich über die tatsächliche Beschaffenheit der Bieresch-Welt im Unklaren lässt.

Lügen

Doch auch der Vorwurf der Lüge durchzieht den gesamten Roman. Hans bezichtigt sämtliche Bieresch immer wieder der Lüge. Von Zerdahels Erzählungen glaubt Hans genau zu wissen, dass es Lügen sind, auch wenn er nicht weiß, was Zerdahel damit bezweckt (B 53f.). Noch am Abend im

7 Die weitgehend implizit gehaltenen Überlegungen zur Fantastik des *Bieresch*-Romans sind theoretisch stark beeinflusst von der aktuellen Arbeit Uwe Dursts, der in der Nachfolge von Tzvetan Todorov für eine minimalistische Fantastikdefinition eintritt, der zufolge die Unentschiedenheit des fiktionalen Realitätsstreits zwischen dem Regulären und einer wunderbaren Abweichungsrealität für das Fantastische entscheidend ist. Vgl. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Stuttgarter Diss., Tübingen 2001. Vgl. auch: Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Übersetzt aus dem Französischen von Karin Kersten/Senta Metz/Caroline Neubaur, Frankfurt am Main 1992.

Bett ist er davon überzeugt: »Es ist nicht wahr!« grübelt aber dennoch darüber nach, ob Zerdahel »das Gesicht eines Lügners« hat (B 131). Während Hans De Selby zuhört, wie er »vertraulich und ernst« erzählt, überkommt ihn das Gefühl: »Alles war wie verrückt.« (B 74) Selbst aus Jel Idézös Lachen meint Hans herauszuhören, dass er lügt (B 157). Gegen Ende des Romans kommt Hans aufgrund der widersprüchlichen Geschichten der Bieresch sogar zu dem Schluss, dass sie alle lügen. Im Gespräch mit Litfás wirft er diesem vor:

»Lügen! [...] Ihre Geschichte kenne ich von Lumiere. Er hat sie mir freilich etwas anders erzählt – nicht viel anders [...], aber in entscheidenden Punkten anders, und wenn ich Anna danach fragte, bekäme ich wahrscheinlich noch ein paar Lügen zu hören.« (B 347)

Der einzige der sieben Redner, den Hans nicht der Lüge verdächtigt, ist Rák – vielleicht weil Rák einer ähnlichen Lüge wie er selbst verfallen ist, wenn er behauptet:

»Von all dem, was die Bieresch treiben, verstehe ich nichts«, sagt er wieder. »Ich komme einfach nicht hinter den Sinn! – Auf den ersten Blick erscheint mir zwar immer alles irgendwie einleuchtend und auch bedeutsam, aber im selben Augenblick kommt es mir schamlos und hinterhältig zugleich vor. Alles ist wie ein Witz, der gutmütig anfängt, aber schlimm ausgehen wird.« (B 266)
 »[...] – Ich gehöre nicht zu den Bieresch, ich habe nie zu ihnen gehört. – [...]« (B 267)

Allerdings verdächtigt nicht nur Hans die Bieresch, sondern auch die Bieresch beschuldigen ihn der Lüge, und zwar teilweise durchaus berechtigt. So ist sein Verhalten nicht aufrichtig, wenn er sich auf seinem ersten Postgang mit Zerdahel unterhält und ihm vorlügt, dass De Selbys Weinerlichkeit ihn nerve, obwohl er eigentlich nur vermeiden will, mit ihm allein zu sein. Zerdahel durchschaut Hans, wenn er ihm kopfschüttelnd vorwirft: »Wie Sie lügen können!« (B 130) Lumiere schließlich bezweifelt generell Hansens Aussagen als Städter: »Ihr Städter«, sagte er dann verächtlich, »ihr seid ja solche Lügenkünstler! Jedes unschuldige Wort eine Lüge, das ist euer Lebensprinzip. [...]« (B 243)

Hansens Sichtweise ist offensichtlich nicht konform mit den Einschätzungen der Bieresch. Es sind ambivalente Figurenperspektiven, die sich durchkreuzen und gegenseitig relativieren. Weil sie nicht gleichermaßen wahr sein können, lügt entweder Hans, oder die Bieresch lügen, oder aber die Aussagen beider Parteien sind zumindest teilweise anzweifelbar. Eindeutig ist lediglich, dass fiktionsimmanent nicht alle widersprüchlichen Figurenreden im inneren Kommunikationssystem wahr sein können. Ohne eine privilegierte Erzählinstanz gehört es zu den Aufgaben des Lesers, sich hier eine Meinung zu bilden.

Destabilisierte Erzähler

Die Sympathie des Lesers dürfte jedoch für gewöhnlich auf der Seite des leidenden Erzählers sein, der die Bieresch-Welt ebenso wenig durchschaut wie der Leser und dabei zum stummen, ohnmächtigen Zuhörer wird. Er ist im wörtlichen Sinn ein permanent Geschlagener, der unter Kontrollverlust leidet. Bereits auf dem Weg nach Zick wird es ihm von den Erzählungen der Tante schwindlig. Er gerät in Trance und verliert – im doppelten Sinne – den Boden unter den Füßen:

Ich war von ihrer Erzählung wie in Trance, das Gelände um mich hob und senkte sich wie in starkem Seegang, und die Scheibtruhe schlingerte dazwischen hin und her. »Mir ist schlecht«, flüsterte ich [...]. (B 26f.)

Während seiner Typhus-Erkrankung glaubt Hans sich von imaginären Fäusten ins Bett zurückgeschlagen. Immer wieder hat er zitternde Hände, Schüttelfrost, Schwächeanfälle, sieht Risse, die sich vor ihm auftun, hört Rauschen und wird von panischen Angstzuständen erfasst (B 181f.). Er bekommt von Jel Idézös Erzählungen dröhnende Ohren und erbricht sich über De Selbys totem Hund (B 159). Er ekelt sich vor Lumieres schlechtem Atem und seinen Berührungen (B 196). Auf dem Heimweg von seinem ersten Postgang macht er sich sogar in die Hose (B 168). Hans hat sich oft nicht unter Kontrolle. Er schläft inmitten von Erzählungen ein, und seine Gedanken, getragen vom Zigarettenrauch der Bieresch, schweifen immer wieder unwillkürlich ab, wobei die Grenzen zwischen Realität, Traum, und Einbildung zunehmend verwischen.

Obwohl Hans als desorientierter, verunsicherter Erzähler auftritt, ist der Rezipient dennoch geneigt, sich empathisch in ihn hineinzusetzen und monoperspektivisch mit ihm zu erleben. Es ist eine ambivalente Rezeptionssituation, in der der Leser zwischen seiner Sympathie für den Protagonisten und den widersprüchlichen Angaben über seine Glaubwürdigkeit hin- und hergerissen ist.

Im Hinblick auf die Multiperspektivität des Romans ist es allerdings nicht ausreichend, nur die Destabilisierung des Protagonisten herauszustellen. Denn auch die Binnenerzähler reagieren oft körperlich auf psychische Belastungssituationen. Der passionierte Billardspieler Inga erlebt beim Zusammenstoß zweier Kugeln immer wieder eine »Gehirnnohnmacht«, bei der er sein Vorstellungsvermögen verliert und ein Pfeifton aus seinem rechten Ohr dringt (B 90f.). Lumiere hat während seines legendären Schachspiels das Gefühl, als hätte ihm »von hinten jemand eins mit dem Knüppel übergezogen« (B 218). Er wird von einem Brechreiz ergriffen, meint, die Tische um ihn herum sich drehen zu sehen, und uriniert mitten im Gasthaus in einen Spucknapf. Einen mindestens ebenso drastischen Kontrollverlust wie Lumiere erfährt Litfás, wenn er zuerst zwei Sonnen und anschließend seine untreue Frau Anna sieht – er muss

sich übergeben, fühlt sich »von einer Faust mitten ins Gesicht getroffen«, stürzt ohnmächtig nieder und durchbeißt sich die Zunge, ohne irgendeinen Schmerz zu spüren (B 334f.).

Multiperspektivität

Der Entwicklung des unzuverlässigen, doch selbstbewussten Ich-Erzählers Hans vom Anfang des Romans zu einem verunsicherten, an Heimweh leidenden, machtlosen Beobachter eines ihm unverständlichen Geschehens entspricht der Wandel der Erzählsituation. Hans tritt nach den ersten einleitenden Romankapiteln nicht länger als auktorialer, das Geschehen überschauender und wertend kommentierender Erzähler auf, sondern steht als erlebendes Ich ohne Abstand mitten im Geschehen. Obwohl Hans erzähllogisch als Ich-Erzähler des Romans fungiert, spielt seine nur scheinbar verlässliche Erzählerrede nach dem Prologkapitel keine logisch privilegierte Rolle mehr, sondern ist nur noch *eine* von mehreren Figurenperspektiven. Hansens erzählerische Distanz und Souveränität sind verloren. Seine stabilen Wahrnehmungsgewohnheiten sind ins Wanken geraten. Doch genau diese Bodenlosigkeit und ›Verrücktheit‹ des Erzählers stellt wiederum den Boden dar, auf dem ein fantastisches Erzählen gedeiht.

Außerdem ist nicht allein Hansens Glaubwürdigkeit als desorientierter Städter, der sich in einer schweren Identitätskrise befindet, fragwürdig. Auch die anderen Erzähler werden desavouiert. Lumiere behauptet, dass er seit einem traumatischen Erlebnis kein Schachspiel mehr anrühre (B 220), obwohl er kurz vorher sein »kleines, zusammenklappbares Steckschach« hervorgeholt hat und mit Hans spielen wollte (B 200f.). Rák erklärt Hans: »Auf meine Gefühle kommt es in dieser Sache gar nicht an, und ich nehme sie auch nicht im mindesten persönlich.« (B 274) Zuvor hat er allerdings gerade eindrucksvoll davon berichtet, wie er unter Annas Untreue leidet. Der Wein der Bieresch soll – Litfäs zufolge – nicht betrunken machen, so dass ihn auch Kinder trinken können (B 317). Doch die Gemeinschaft der Bieresch weist erstaunlich viele Betrunkene auf – Litfäs selbst (B 349f.), den betrunkenen Zerdahel, aber auch die torkelnden Kinder im Ballsaal (B 37f.). Zudem spricht Litfäs Dinge aus, von denen er selbst sagt, es seien gefährliche Sätze, »die man nüchtern gar nicht aussprechen sollte« (B 311).

Im inneren Kommunikationssystem sind Wahrheit, Unwahrheit und Lüge viel diskutierte Themen. Immer wieder wird der Vorwurf der Lüge erhoben, und wahrscheinlich lügen Hans und die Bieresch tatsächlich viel. Im äußeren Kommunikationssystem ist der Leser überdies mit weiteren Ungereimtheiten konfrontiert. Er muss über die Glaubwürdigkeit der Ich-Erzähler der Binnen- und Rahmenhandlungen entscheiden und

versuchen, theoretisch unzuverlässiges sowie mimetisch teilweise unzuverlässiges und mimetisch unentscheidbares Erzählen zu beurteilen.

Bei genauer Analyse erweckt der *Bieresch*-Roman zudem den Eindruck, dass nicht nur Widersprüche allgegenwärtig sind, sondern dass auch die Informationsvergabe widersprüchlich erfolgt. Indem dies narrativ sehr systematisch geschieht, werden gesicherte Aussagen über das Geschehen letztlich verwehrt.

Systematisch zusammengefasst kann in fünferlei Hinsicht von narrativen Irritationen und einer fantastischen Destabilisierung des Ich-Erzählers Hans – sowie der anderen Binnenerzähler – gesprochen werden. 1.) Körperliche Aussetzer – Schwindel, Erbrechen, Ohnmacht, Müdigkeit ... – und die Neigung, das Geschehen nur emotiv und weitgehend passiv zu rezipieren, anstatt kognitiv zu hinterfragen, bewirken eine traditionelle Erzählerdestabilisierung. 2.) Durch inhaltliche Brüche innerhalb der Erzählungen und 3.) durch die Tatsache, dass die einzelnen Erzähler die Ungereimtheiten der anderen Erzählungen nicht erkennen, wird ihre Glaubwürdigkeit implizit desavouiert. 4.) Indem Hans von den Bieresch als unaufrichtig hingestellt wird und er umgekehrt auch sie beschuldigt zu lügen, geraten beide Parteien massiv unter Verdacht, wodurch ihren Aussagen nicht mehr vorbehaltlos vertraut werden kann. 5.) Widersprüche zwischen den Erzählungen und eine subtile Multiperspektivität relativieren schließlich Hansens Erzählerperspektive ebenso wie die der anderen Figuren und verhindern eine eindeutige Durchdringung des Erzählten.

Fantastische Metamorphosen

Im *Bieresch*-Roman liegen zeitliche und räumliche Irritationen vor. Die eigentlich unbelebte Umwelt erscheint oftmals belebt und wird von den Bieresch selbstverständlich als anthropomorphe Gegenwelt akzeptiert. Immer wieder wird von Metamorphosen berichtet, wobei unterschieden werden kann zwischen Metamorphosen der unbelebten Umgebung und solchen, die am eigenen Leib erfahren werden. Alle sieben Redner, und sogar Hans, haben ein spezielles Verhältnis zu Metamorphosen. Hans hat sich in einen Fisch verwandelt, Zerdahel in ein verbrennendes Streichholz und Litfás in einen urzeitlichen Drachen. Der Totengräber Jel Idézö hat im Traum eine Schwangerschaft erlebt, wobei er das Kind allerdings durch den Bauchnabel zur Welt gebracht hat. Lumieres Schachbrettfiguren haben vor seinen Augen ein anthropomorphes Eigenleben entwickelt und mit ihm kommuniziert. De Selby schließlich hat eine allgemeine Theorie der Transsubstantiation entfaltet, um Rák seinen Traum der Steinwerdung auszudeuten.

Exemplarisch soll im Folgenden nur auf Hansens Metamorphose näher eingegangen werden:

Eine Riesenhand, der ich nicht ausweichen konnte, griff da nach meinem Kopf und drückte ihn unter Wasser. Ich rang nach Atem. Langsam, unter dem jahrhundertelangen Druck dieser Hand und der Wassermengen, stülpten sich gleichsam aus meinem Hals Kiemen und spitzten sich zu einem Schrei. Er klang wie das Quieken einer Ratte. Ich mußte mit jemandem reden. Sofort. (B 110f.)

Hansens seelischer Druck, seine Angst und sein Ausgeliefertsein scheinen metaphorisch, in den Druck einer impersonalen Hand und ungeheurer Wassermassen übersetzt, die ihm im Augenblick größter Atemnot eine Gestaltveränderung aufzwingen, um in der feindlichen Umgebung lebensfähig zu bleiben. Hans entwickelt Kiemen und mutiert zum Fisch.

Die Häufigkeit, mit der von Metamorphosen berichtet wird, ist auffällig und evoziert eine Atmosphäre, die an die *Metamorphosen* (lat.: *Metamorphoseon libri*, 1 v. bis 10 n. Chr.) des antiken Autors Publius Ovidius Naso erinnert. Es wird selbstverständlich von Verwandlungen berichtet und diesen Erzählungen ebenso unbeeindruckt und ohne Verwunderung zugehört wie religiösen Legenden, der Vulgata oder De Selbys skurrilen Theorien wie etwa der Transsubstantiation oder des »Ablakens« als einem unwillkürlichem Sprechen mit fremden Stimmen.

Narratorisch auffällig ist, dass die Erzähler von ihren Metamorphosen beinahe immer als von unbestrittenen Tatsachen berichten. Sie bezweifeln die metamorphen Gestalten ihrer Träume ebenso wenig wie die in der Realität. Es liegen keinerlei Unsicherheits- oder Skepsissignale vor. Wäre da nicht Hansens Identitäts- und Wahrnehmungskrise, die Destabilisierung der Binnenerzähler und die Kreuzung und Relativierung verschiedener Figurenperspektiven, so könnte gar der Eindruck entstehen, Metamorphosen seien Bestandteil der fiktionsinternen wunderbaren Wirklichkeit. Doch Erzählerdestabilisierung, Lügen, Multiperspektivität und die Instabilität der fiktionalen Welt halten den realitätssystemischen Streit darüber offen, ob die Metamorphosen tatsächlich stattfinden oder ob es sich nur um Wahrnehmungsirritationen handelt. Diese fantastische – oder besser gesagt neo-fantastische – Verunsicherung bleibt jedoch in postmoderner Manier implizit, ganz im Gegensatz zur traditionellen Fantastik maximalistischer Prägung, die den Schwebezustand zwischen dem Wunderbaren und dem Regulären deutlich markiert.

Frage nach der eigentlichen Instanz, die ›lügt‹

Kommen wir abschließend zurück auf die irritierenden Motive der sechs Zehen, drei Füße und der zwei zitternden Hände des Einarmigen, und fragen wir nach der eigentlichen Instanz, die ›lügt‹! Sofern man davon ausgeht, dass es sich bei diesen Irritationen der Bilder und des Textes

weder um ein Versehen der Künstler, noch um Irrtümer handelt, so stellt sich die Frage nach der Funktion dieser Phänomene. In Hoffers Roman etablieren die Thematisierung des Lügens explizit und narratorische Widersprüche, Erzählerdestabilisierung, Multiperspektivität, unzuverlässiges und mimetisch unentscheidbares Erzählen implizit eine fantastische Textstruktur, die auf die Irritation des Lesers abzielt.

Auch die drei Füße in Bruegels *Bauernhochzeit* irritieren den Betrachter und steigern die Skurrilität des grotesken Bildinhaltes, werden aber für gewöhnlich nicht als anatomische Absonderlichkeit interpretiert, sondern bewirken vielmehr eine Durchbrechung der Illusionswirkung des Bildes. Dabei kann nur im Hinblick auf eine ahistorische Bildinterpretation von der Anwesenheit des Künstlers im Bild oder einer dadurch resultierenden selbstreflexiven Dimension gesprochen werden.

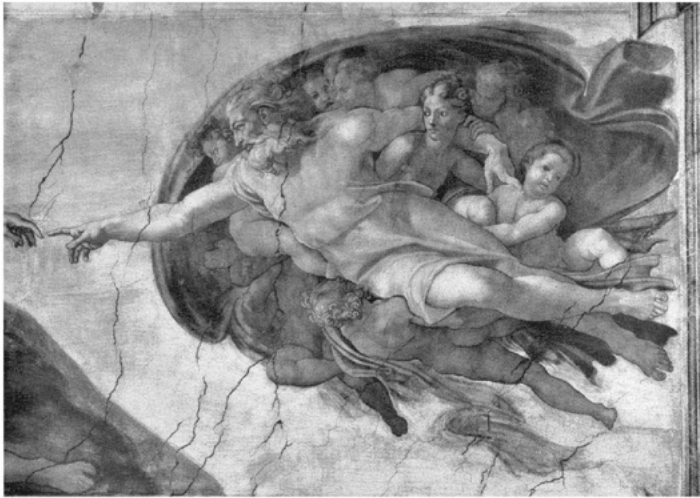


Abb. 2: Michelangelo Buonarroti: *Erschaffung Adams*. Fresko, 1512, Sixtinische Kapelle, Rom. 6. Deckengewölbe *Beseelung Adams* (Ausschnitt).

Michelangelos *Beseelung Adams* schließlich rechtfertigt nur aus dem kunsthistorischen Kontext herausgelöst eine solche auf Irritation beruhende Betrachtungsweise. Aus zeitgenössischer Perspektive hingegen stellte die Sechszahl von Zehen und häufiger noch von Fingern bereits in mittelalterlichen Darstellungen zwar eine Seltsamkeit dar, war jedoch symbolisch relativ homogen codiert. Die Zahl »sechs« gilt in der religiösen Zahlensymbolik als eine vollkommene Zahl und verweist – wenn auch nur für einen kleinen mystischen Gelehrtenkreis dechiffrierbar – auf die »theologische Schau einer symbolisch verklärten Heilserwartung«.⁸ Es

8 Hildegard Urner-Astholz hat diese mittelalterliche Symbolik exemplarisch anhand von drei Beispielen untersucht: 1.) dem marmornen Marienrelief mit der

ist eine heute weitgehend in Vergessenheit geratene ikonographische Dimension, die weder eine Täuschungsabsicht noch eine künstlerische Attitüde beschreibt.

Bei den ›gewollten Fehlern‹ Hoffers, Bruegels und Michelangelos handelt es sich um sehr unterschiedlich motivierte Wahrnehmungsirritationen. Dem Gesagten und Dargestellten kommt – im Rahmen der literarischen Fiktion und der bildlich (re)präsentierten Welt – nicht zwangsläufig und ausschließlich ein tatsächlicher ›Realitätsstatus‹ zu. Beides kann gleichermaßen symbolisch codiert sein oder auf einer rezeptionsästhetischen Metaebene wirksam werden. Zwar sind sechs Zehen und drei Füße dargestellt, und es ist auch die Rede von zwei Händen eines Einarmigen, doch das Vorkommen dieser Darstellungs- und Beschreibungsweisen muss nicht unbedingt ›bildlich‹ beziehungsweise ›wörtlich‹ genommen werden.

Das materiell Sichtbare der Bilder referiert in einem mimetischen Abbildungsverhältnis nicht zwangsläufig auf die außerbildliche Realität, sondern kann auch in einem ikonographischen Sinne zeichenhaft verstanden werden oder wahrnehmungsästhetisch als Irritationsmoment fungieren. Ebenso muss sich in der Literatur das sprachlich Evozierte innerhalb der fiktionalen Welt nicht tatsächlich ereignen, sondern kann erfunden oder erlogen sein, aus Wahrnehmungsirritationen der Erzähler resultieren oder durch multiperspektivische und mimetisch unentscheidbare Erzählverfahren gänzlich ungesichert bleiben. Aufgrund der epischen Vermitteltheit sind allerdings die literarischen Darstellungsverfahren im Vergleich zu denen der Malerei komplexer und ermöglichen eine potenzierte Bedeutungsvielfalt und Mehrfachcodierung. Dadurch kann speziell die fantastische Unentschiedenheit zwischen einem wunderbaren und einem regulären Realitätssystem auf besonders subtile Weise hervortreten.

Im Hinblick auf Hoffers Roman *Bei den Bieresch* kann abschließend zusammengefasst werden, dass Fantastik und Desorientierung zentrale Themen des Romans darstellen, und zwar sowohl inhaltlich im Hinblick auf die behandelten Themen als auch rezeptionsästhetisch im Hinblick auf die affektive Irritationswirkung des Textes. Im Gegensatz zu Michelangelos *Beseelung Adams* präsentiert der Roman keine – wenn auch nur für wenige – bekannten Chiffren, und auch eine Illusionsdurchbrechung in Analogie zu Bruegels *Bauernhochzeit* liegt nicht vor. Im *Bieresch*-Roman wird durch narratorische Irritationen vielmehr systematisch mit

Darstellung der Verkündigung an Maria aus Ravenna (10. Jh.), 2.) dem romanischen Vortragskreuz mit bronzenem Kruzifix im Domschatz von Aachen (12. Jh.) und 3.) der Buchmalerei aus einer in Angers angefertigten Handschrift (11. Jh.). Vgl. Hildegard Urner-Astholz: *Sechs Finger und sechs Zehen in der mittelalterlichen Symbolik*. In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* (ZAK), Bd. 54, 1997, S. 329–336, hier S. 334.

den Affekten des Rezipienten gespielt. Die verwirrenden und teilweise lügnerischen Reden der Bieresch, die Hans fiktionsimmanent im inneren Kommunikationssystem irritieren, finden im äußeren Kommunikationssystem ihre Entsprechung und können gar als impliziter metanarrativer Hinweis auf die Verständnisprobleme, die der Text aufwirft, gedeutet werden.

Wenn Hans sich seiner Rolle nicht bewusst ist, er nicht weiß, was De Selby von ihm will – »Was erwartete er denn von mir?« (B 79) –, so ist diese Frage symptomatisch für seine Verwirrung, aber auch für die fantastische Unsicherheit des Lesers, der angesichts der überall latent lauenden Lügen alle Wahrheiten der Bieresch-Welt in ihrer Relativität als Lügen begreifen muss. Ein Leser, der gelernt hat, dass »jede Auslegung des Wortes [...] gleichbedeutend mit einem Abweichen vom Wort und damit Lüge« (B 230) ist, wird der Romanwelt nur noch bedingt Vertrauen schenken und immer ins Kalkül ziehen, wer spricht. Doch angesichts des von De Selby geschilderten Phänomens des »Ablaken[s]« (B 77), das besagt, »Nicht *ich* spreche, [...] ein anderer in mir zieht eine Durchreiche zu meinem Mund auf und sagt, was ich sage« (B 78), erscheint noch nicht einmal der Sprecher der Lügen, sofern es denn überhaupt welche sind, sicher zu sein.

»THAT'S NOT HER DROWNING, BUT WAVING«¹

ANTJE KRAUSE-WAHL

I. Sensations/Emotions

Sensation lautete der Titel der mittlerweile legendären Ausstellung, mit der die *Young Artists from the Saatchi Collection* 1998 auf weltweite Tournee gingen. Sie verhalf Damien Hirsts in Formaldehyd eingelegten Tierkadavern und Tracey Emins Zelt mit dem provokanten Titel *Everyone I Have Ever Slept With* zur internationalen Berühmtheit und festigte den Ruf, dass Young British Art (im Folgenden abgekürzt als YBA) auf nahezu »pathologische« Weise darauf aus sei, Emotionen zu evozieren.²

In dem die Ausstellung begleitenden Katalog war zu lesen, dass die YBA die BetrachterInnen »kontinuierlich mit Erschütterungen konfrontiert, die uns Vergnügen bereiten und im gleichen Maße aus unserer Selbstzufriedenheit reißen sollen.«³ Die Kunst fessle und unterhalte ihr Publikum, das wiederum in ihr »eine Spiegelung seiner eigenen Freuden, Ängste und Phobien entdecke.«⁴ Werden also zum einen durch die Werke Emotionen ausgelöst, so besitzen dieselben zum anderen als Spektakel auch einen hohen Unterhaltungswert. Auch der Ausstellungstitel *Sensation* spielt mit diesen Bedeutungsebenen: Bezeichnete der Begriff »sensation« im Sensualismus des 18. Jahrhunderts die Sinnesempfindungen generell, das was die BetrachterInnen berührt und affiziert, so ging er ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Verbindung mit der ästhetischen Kategorie des Neuen ein. Vor dem Hintergrund der Industrialisierung und der Entfaltung der kapitalistischen Produktion und Konsumption, die von den Massenmedien vorangetrieben wurde, nahm das Bedürfnis nach Neuerungen zu. »Sensation« stand nun auch für die schockartige Erschütterung der

1 Michael Corris: *Tracey Emin*. In: *Artforum*. Feb. 1995, S. 84-85, hier S. 84.

2 Vgl. auch Ausst.-Kat. *Emotion. Young British and American Art from the Goetz Collection*. Hg. von Felix Zdenek, Deichtorhallen Hamburg, Ostfildern 1998.

3 Norman Rosenthal: *Das Blut muss weiterfließen*. In: Ausst.-Kat. *Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection*. Ostfildern-Ruit 1998, S. 8-11, hier S. 8.

4 Martin Maloney: *Everyone a Winner! Ausgewählte britische Kunst aus der Saatchi Collection 1987-1997*. In: Ausst.-Kat. *Sensation*, S. 26-35, hier S. 34.

Sinne,⁵ denn gerade das, was nicht nur die Sinne anspricht, sondern gleichzeitig Aufmerksamkeit erregt, lässt sich gut vermarkten.⁶

Ob Emotionsdarstellungen die BetrachterInnen affizieren, oder ob es sich hierbei um eine Marktstrategie handelt, beschäftigt insbesondere die KritikerInnen der britischen Künstlerin Tracey Emin. Diese thematisiert in den verschiedensten Medien ihre von mehreren Krisen gekennzeichnete Biografie: Sie berichtet von ihrem traumatischen Aufwachsen in einer britischen Kleinstadt, komplizierten Liebesgeschichten und Abtreibungen.

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen diejenigen Arbeiten Emins, in denen sie auf Edvard Munch zugreift, dessen Bilder selbst Emotionen facettenreich thematisieren. Welche Konsequenzen ergeben sich für Emins Emotionsdarstellungen, wenn auf ein Vor-Bild der Moderne rekurriert wird, das einerseits als »Signum« einer Epoche angesehen wird, in der die Gefühlslage der Künstler in den Mittelpunkt ihrer Produktion rückt,⁷ das andererseits aber aktuell zu einer extrem kommerzialisierten Chiffre für Emotionen geworden ist?⁸ Im Unterschied zu den polarisierenden Kritiken möchte ich eine andere Lesart vorschlagen, die Emins Emotionsdarstellungen in Hinblick auf das ihnen zugrunde liegende Verständnis des zeitgenössischen Subjekts interpretiert.

II. Katharsis versus Strategie

1993 präsentierte Emin in ihrer ersten Einzelausstellung *My Major Retrospective* in der Galerie White Cube in London den BesucherInnen Ausschnitte ihrer Lebensgeschichte. An den Wänden hingen Erinnerungsstücke aus ihrer Kindheit bzw. Zeugnisse ihres Künstlerinnen-Werdens, und unter dem Titel *Hotel International* waren auf einer Decke patchworkartig applizierte Textfragmente der Geschichte ihrer Eltern und ihres Aufwachsens in der englischen Kleinstadt Margate zu lesen.

Emins Ausstellung deuteten Rezensenten als sichtbares Resultat einer Krisenbewältigung: »Of course the details of the show are less important than the idea, from which rises its spiritual dimension. For the artist it must be cathartic, a kind of expiation.«⁹ Auf dem Hintergrund

- 5 Vgl. dazu: Johanna Borek: *Sensualismus und Sensation*. Wien/ Köln/ Graz 1983.
- 6 In diesem doppelten Sinne rekurriert der Titel *Sensation* nicht nur auf die affektiven Qualitäten der gezeigten Arbeiten, sondern lässt auch an die Headline einer Boulevardzeitung denken. Mit einem vergleichbaren Konzept arbeitet auch der Ausst.-Kat. *Brilliant! New Art from London*. Hg. von Stuart Morgan/ Neville Wakefield/ Richard Flood/ Douglas Fogle, Walker Art Center Minneapolis 1995.
- 7 Vgl. Hilde Zaloscer: *Der Schrei. Signum einer Epoche*. Wien 1985. Ihr materialreiches Werk verpasst allerdings analytische Einsichten, wenn vor allem die Künstlerbiografie zur Erläuterung hinzugezogen wird.
- 8 Vgl. beispielsweise die Maske im Horrorfilm *Scream* (1996).
- 9 David Lillington: *Private View*. In: *Time out*. 1.-8. Dez. 1993.

eines psychologischen Verstehenskonzeptes wurde Emins Kunst als Therapie verstanden und ihre autobiografischen Arbeiten als »talking cure« interpretiert: als Möglichkeit einer Krisenüberwindung und Neustrukturierung der Realität durch eine Selbsterzählung, die als kommunikativer Akt einem in die Krise oder Isolation geratenen Subjekt die Chance bietet, sich wieder nach außen zu wenden.¹⁰ Anlässlich einer weiteren Ausstellung beschrieb Neal Brown ihre »charismatischen Erzählungen über Schmerz, Liebe, Missbrauch und Überleben«¹¹ auch als großzügiges Angebot an die BetrachterInnen, an Emins Leben teilzunehmen:

She is an ethical artist whose art is blessedly free of the leprosies and gonorrhoes of irony, parody, and the other contemporary etceteras [...] hers is a gently enforced, silly-clever-bastard, sarcasm free zone. Her works are a generous service to her community, which is us.¹²

Auf Seiten der gesellschaftspolitisch orientierten Kunstkritik fanden sich demgegenüber vor allem kritische Einschätzungen ihrer Kunst. Anlässlich der bereits genannten Ausstellung kritisierte Michael Archer, dass Emin diese Geschichte tatsächlich als ihr Leben verstehe.¹³ Da sie mit dieser Ausstellung in das von White Cube und den ehemaligen Goldsmith-Studenten gebildete Netzwerk aufgenommen wurde, unterstellte er ihr eine Praxis der Markt- und Machtstrategie. Und Stuart Jeffries formuliert für die YBA generell:

Britart has stolen the tactics of the avant-garde, but ignored the subversive agenda [...] in place of art that has a missionary or therapeutic purpose we have cynical, self-referential art that reinforces the status quo of capitalist society, in which fame and fortune count above everything else.¹⁴

Ebenso wie anderen britischen KünstlerInnen werden Emin bohemehafte Attitüde, mangelnde Intellektualität und Aufgehen im kommerziellen Betrieb nachgesagt. Julian Stallabrass schließlich spitzt diese Kritik zu, indem er in *High Art Lite* über die Künstlerin schreibt:

Emin is the half-knowing, half exploitative gender, class and race primitive whose demi-Mediterranean passions and anxieties, far from being the product of repression, are the conscious playing out of excess and have become the conventional sign of authenticity and directness.¹⁵

10 Marilyn Chandler: *A Healing Art. Regeneration through Autobiography*. New York/London 1990.

11 Ausst.-Kat. *Sensation*, S. 196f.

12 Neal Brown: *God, Art and Tracey Emin*. In: Ausst.-Kat. *Tracey Emin*. London 1998, S. 4-6, hier S. 6.

13 Michael Archer: *Im Nachhinein Tracey Emin und Andere*. In: *Texte zur Kunst*. März 1994, S. 58-63.

14 Stuart Jeffries: *Britart Has Stolen the Shock Tactics of the Avant-Garde, but Ignored the Subversive Agenda*. In: *New Statesman*. 20. März 1998, S. 42.

15 Julian Stallabrass: *High Art Lite*. London 1999, S. 47.

Anhand der Kritiken kann auf unterschiedliche Wirkungen geschlossen werden, die von Emins Arbeiten ausgehen. Auf der einen Seite wird ihnen das Potential zuerkannt, Emotionen darzustellen, sie reflektierend in Bilder umzusetzen und sie nachvollziehbar zu machen. Auf der anderen Seite scheint sich das affektive Potential allerdings vielmehr in dem Ärger darüber niederzuschlagen, dass Emin Emotionen nur darstelle, weil es im Kunstbetrieb der 1990er Erfolg versprechend ist, subjektive Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Aus dieser Perspektive verlieren ihre visualisierten Emotionen an Glaubwürdigkeit und werden zu einer Strategie der Selbstvermarktung.¹⁶

III. Munch (re)visited

Innerhalb des Eminschen Œuvres nehmen Bezugnahmen auf Munch und hier wiederum vor allem auf seinen *Lebensfries* einen prominenten Stellenwert ein. Emin nutzt Munchs Bilder, um mit ihnen eigene Publikationen oder Künstlerseiten in Katalogen zu gestalten. So findet sich beispielsweise im Katalog der Ausstellung *Brilliant* eine Reproduktion von Munchs *Madonna* (1895/1902) zwischen Schnappschüssen, die Emin zeigen, und quasi als visuelle Widmung leitet Munchs Gemälde *Der Tag danach* (1894/1895) den Bildteil der Veröffentlichung *Ten Years. Tracey Emin* ein.¹⁷

Prominenter Bezugspunkt in einer Reihe von Publikationen und Arbeiten ist jedoch der in mehreren Fassungen existierende *Schrei*. Auf Munchs Gemälde (1893) und seinen im Anschluss produzierten Druckgrafiken sieht man im Vordergrund eine hagere, geschlechtlich unbestimmte Figur, die dem Betrachter frontal zugewandt ist. Der Mund des skelettartigen Schädels ist aufgerissen, die Hände sind in einer Geste der Angst oder des Erschreckens an Wangen und Ohren gelegt. Die Figur steht auf einem Steg, der vom Vordergrund ausgehend im linken Bildrand verschwindet und auf dem sich im Mittelgrund zwei Männer befinden. Im Hintergrund sind eine Landschaft, ein Fjord und ein Boot auszumachen. Die Konturen der Figur im Vordergrund und der Landschaft sind im Unterschied zu dem Steg und den kleineren Figuren in wellenförmigen Linien gestaltet und bilden dadurch eine optische Einheit, die auf dem Gemälde durch den durchscheinenden monochromen Untergrund zusätzlich unterstützt wird.

16 Hierbei handelt es sich um einen auch in anderen Zusammenhängen häufig geäußerten Vorwurf der Kunstkritik. Vgl. Donald Kuspit: *Idiosyncratic Identities. Artists at the End of the Avant-Garde*. Cambridge u.a. 1996; Yvonne Volkhardt: *Privacy oder: Die Welt subjektivieren*. In: *Springer. Hefte für Gegenwartskunst*. Juni/ Juli 1996, S. 22-28.

17 Ausst.-Kat. *Brilliant*, Ausst.-Kat. *Ten Years. Tracey Emin*. Stedelijk Museum Amsterdam 2002.

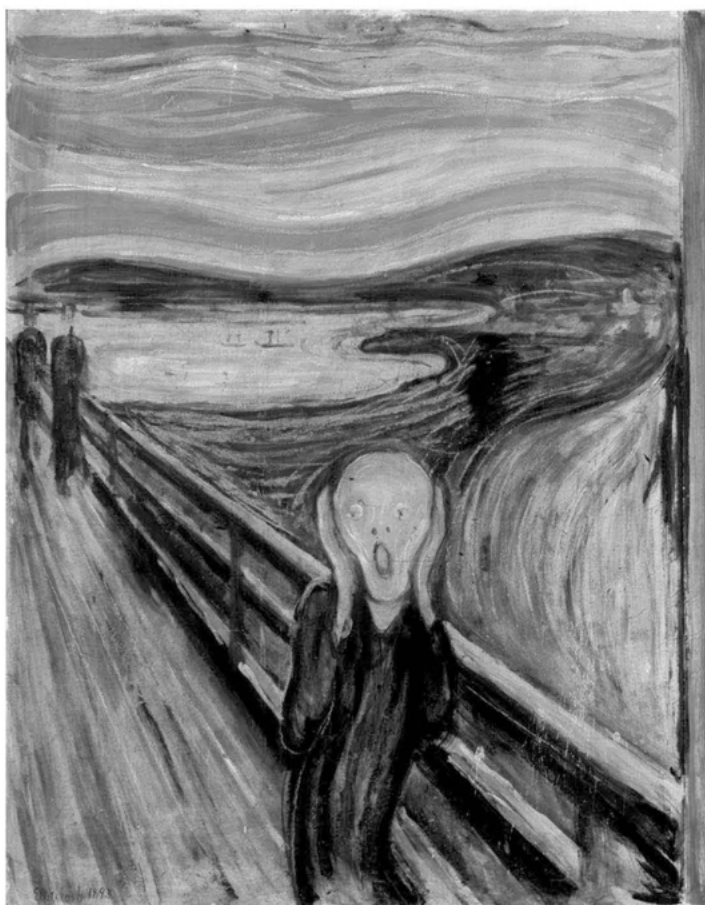


Abb. 1: Edvard Munch: *Der Schrei*. Öl, Tempera und Pastell auf Karton 91 x 73,5 cm, 1893.

Im Künstlerbuch zur Ausstellung *This Is Another Place* im Museum of Modern Art in Oxford, das als Notizbuch mit grauen Seiten und vorgestanzter Lochung gestaltet ist, rekurriert Emin gleich mehrfach auf diese Bilderfindung.¹⁸ (Abb. 2)

Auf den ersten beiden Seiten ist sowohl in Druckschrift als auch in Schreibschrift »Homage to Edvard Munch« zu lesen, wobei in beiden Fällen der Name des Künstlers mehrmals fehlerhaft geschrieben und danach durchgestrichen wurde. Eine nachgezeichnete Figur des *Schreis* findet sich auch auf der folgenden Seite, über die Emin in einem identifikatorischen Gestus geschrieben hat: »Me, me, really me«. Daran schließen sich

18 Ausst.-Kat. Tracey Emin. *This Is Another Place*. Museum of Modern Art, Oxford 2002.

zwei Doppelseiten an, auf denen in mehreren Fotografien die Künstlerin abgebildet ist: Sie hat eine Gasmaske derart über ihr Gesicht gestülpt und die Hände in einem solchen Gestus an den Kopf gelegt, dass eine Ähnlichkeit zu Munchs Figur entsteht. Hinterlegt ist diese Darstellung von einem verschwommenen Poster des *Schreis* an der Wand im Hintergrund.

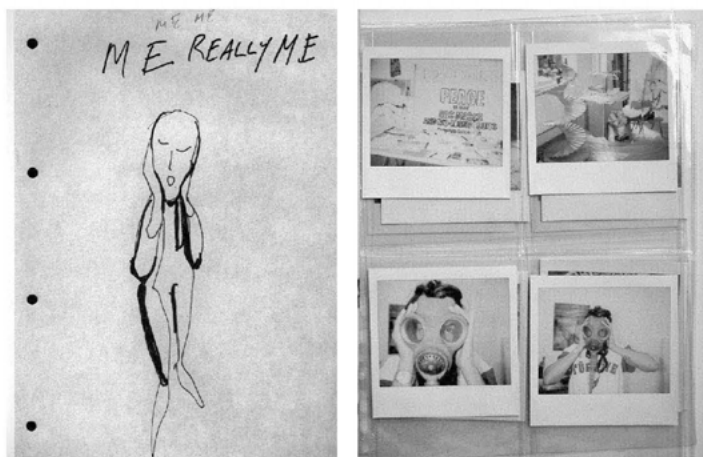


Abb. 2: Seiten aus dem Ausst.-Kat. Tracey Emin. *This Is Another Place*. Museum of Modern Art, Oxford 2002. Courtesy of the artist and Jay Jopling, White Cube, London.

Die Seiten nehmen auf sehr unterschiedliche Art und Weise auf Munchs *Schrei* Bezug: An die Technik der »écriture automatique« erinnernd, erscheinen die Zeichnungen als Ausdruck eines unbewusst vorhandenen kulturellen Bildrepertoires, das ohne Reflexionsprozess direkt aus dem Stift der Künstlerin fließt. Das geschriebene »Me, me, really me« wird zu einer Identifikation der Schreibenden mit den in der Figur symbolisierten Emotionen, wobei das »really« eine Bekräftigung sein kann, in der allerdings auch ohne niedergeschriebenes Fragezeichen Unsicherheit mit-schwingt, so dass der Satz als Ausdruck einer fragenden Selbstvergewisserung erscheint: »Wirklich ich?« Im letzten Bild hat Emin sich mit der Gasmaske verkleidet und auch die Pose der Figur übernommen. Im Verbund mit einer in Ausschnitten auf den Polaroids zu sehenden und in der Ausstellung präsentierten Applikation mit dem Titel »Don't try to sell me your fucking fear«, die auf die Ereignisse des 11. September 2001 anspielt, wird letztere Maskerade für das Einbringen einer politischen Dimension genutzt.¹⁹

19 Ein blauer Stoff nimmt etwa das obere Drittel der an der Wand hängenden Fläche ein, auf die eine amerikanische Flagge genäht ist, Stoffbuchstaben formulieren folgende Sätze: »I DON'T THINK SO; AS IF I'M NOT AFRAID

Homage to Edvard Munch and All My Dead Children (1998) entstand bei einem Aufenthalt Emins in Norwegen. Mit Super-8-Material gefilmt und dann auf Video transferiert, ist in den laufenden Bildern zunächst eine schimmernde Wasserfläche zu sehen und in der Ferne undeutlich ein anderes Ufer zu erahnen. Die Kamera schwenkt in der Horizontalen nach rechts, ein Bootssteg, auf dem ein zusammengekauerter nackter Frauenkörper zu sehen ist, rückt ins Bild. Durch die Gegenlichtaufnahme ist der Körper, seinen Umriss betonend, stark verschattet. Die Kamera setzt ihre Fahrt fort, gleitet erneut über Wasser, um dann in die Vertikale zu gehen und auf die Sonne zu fokussieren. Das Licht bricht sich so im Kameraobjektiv, dass kranzförmige Strahlen zu sehen sind. Der langgezogene Schrei einer Frau ist zu hören. Die Kamera schwenkt zurück auf den Frauenkörper, der immer noch kauern aber in einer leicht versetzten Position auf dem Bootssteg zu sehen ist. (Abb. 3)

Emins Video kann in einem weit gefassten Sinne als ein »tableau vivant« bezeichnet werden, wobei jedoch das »lebende Bild«²⁰ gegenüber dem Original auch Differenzen aufweist:

Emotionen bei Munch werden in eine komplexe Bildchiffre übersetzt. Sie kommen nicht nur in der Mimik der Figur zum Ausdruck, sondern werden durch das Ohrenzuhalten verschärft – ein Gestus, der die isolierte Stellung und Abgrenzung der Figur gegenüber den Personen im Bild und dem Umraum betont. In der vergleichbaren Behandlung von Figur und Landschaft scheint letztere jedoch auch die Emotionen der Figur widerzuspiegeln.²¹ Emin nimmt zwar mit den gefilmten Wellen des Wassers und der Betonung der Konturlinien des weiblichen Körpers auf die Linienführung Munchs Bezug.²² In ihrem Video aber ist die Figur nicht länger dem Betrachter zugewandt, sondern zusammengekauert auf dem Steg platziert. Es ist zudem ihr Körper mit dem sie sich in das Bild einschreibt. Und mit der zweiten Hälfte des Titels *My Dead Children* bringt Emin dann auch ihre Lebensgeschichte ins Spiel: Sie rekurriert auf

ENOUGH«; »PEACE OF MIND; GAS MASKS AND BIO-LOGICAL SUITS, COMPLETE SETS £ 49.99 Tel: 020 72537579.«

- 20 Zur Vielfalt zeitgenössischer Erscheinungsformen des *Tableau vivant* vgl. den Ausst.-Kat. *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Hg. von Sabine Folie/Michael Glasmeier, Kunsthalle Wien 2002.
- 21 Parallelen der Bildchiffren zu Erkenntnissen der physiologischen Forschung um die Jahrhundertwende zieht Shelley Wood Cordulack: *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism*. Madison 2002.
- 22 Auch auf eine weitere Bildformel Munchs wird rekurriert: Die Sonne mit ihrem Strahlenkranz lässt *Die Sonne* (1909-11) assoziieren. Renee Vara hat in ihrem Aufsatz Emins Bezugnahme auf Munch als Hinweis auf das beiden Künstlern gemeinsame Interesse am Spiritualismus in Verbindung mit einem vitalistischen Naturverständnis gedeutet. Renee Vara: *Another Dimension*. In: Mandy Merck/Chris Townsend (Hg.): *The Art of Tracey Emin*. London 2002, S. 172-194.

ihre Abtreibungen, über die bereits in ihrer vorausgegangenen Videoarbeit *How It Feels* (1996) ausführlich berichtet wurde.

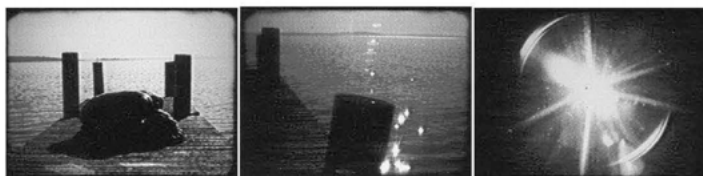


Abb. 3: Tracey Emin: *Homage to Edvard Munch and all My Dead Children*. Video, 1 min., 1998. Courtesy of the artist and Jay Jopling, White Cube, London.

Strategien des Zitierens sind in der Gegenwartskunst häufig zu finden.²³ In der Theorie werden unterschiedliche Intentionen mit dieser Praxis verbunden. So beschreibt Isabelle Graw mit dem Begriff ›Aneignung‹ das psychologisch motivierte Verlangen einer Identifikation mit einem Vorbild, das jedoch als strategische Positionierung im Kunstfeld genutzt wird: profitiert doch die Aneignende – Graw sieht dieses Verfahren vor allem bei Künstlerinnen – von der Berühmtheit des Zitierten.²⁴ Die im Titel geknüpft Verbindung zwischen Munch und eigenen Lebensereignissen legt zunächst einmal nahe, dass Emin's Wahl auf Munch gefallen ist, da sie in Anlehnung an seine Chiffre das Thema Angst, Einsamkeit und Trauer ins Bild setzten will. Emin antizipiert jedoch zudem eine tradierte Vorstellung von Kunst als Ausdruck gelebter Erfahrungen. Vor allem die Interpretationen des Munch'schen *Œvres* werden, wie auch jüngere Ausstellungen zeigen, nach wie vor von Texten bestimmt, die an der Künstlerbiografie orientiert sind und Lebensereignisse dramatisieren.²⁵ So wird auch für das Verständnis des *Schreie*s auf Munch's Aufzeichnungen zugegriffen, in denen er diesem Bild ein konkretes Erlebnis zugrunde legt:

Ich ging fürbas mit zwei Freunden. Die Sonne sank, auf einmal wurde der Himmel rot wie Blut, und Wehmut befiel mich. Ich stand still, lehnte mich gegen

23 Exemplarisch seien genannt: Ausst.-Kat. *Diskurse der Bilder: Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke*. Hg. von Wilfried Seipel, Kunsthistorisches Museum Wien 1993; Ausst.-Kat. *Originale echt falsch*. Hg. von Thomas Deecke, Neues Museum Weserburg, Bremen 1999; Ausst.-Kat. *Encounters. New Art from Old*. Hg. von Richard Morphet, London 2000.

24 Isabelle Graw: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Köln 2003.

25 Ausst.-Kat. *Edvard Munch: Thema und Variation*. Hg. von Klaus Albrecht Schröder/Antonia Hoerschelmann, Grafische Sammlung Albertina Wien, Ostfildern-Ruit 2003. Zur Problematik der Interpretation von Werken Munch's vgl. Patricia G. Berman: *(Re-)Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature*. In: *Scandinavian Studies* 66. Nr. 1, 1994, S. 57-96.

das Geländer, müde bis zum Tode. Über dem blauschwarzen Fjord und der Stadt lag der Himmel wie Blut und Feuerzungen. Meine Freunde gingen weiter und ich stand allein, bebend vor Angst. Mir war als ginge ein mächtiger Schrei durch die Natur.²⁶

Bestandteil dieser Rolle ist auch, das Munch aufgrund seiner Arbeitsweise zeitlebens umstritten war.²⁷ So schrieb sein Biograf Przybyszewski einerseits lobend:

Er sucht seelische Erscheinungen unmittelbar mit der Farbe darzustellen. Er malt so, wie nur eine nackte Individualität sehen kann, deren Augen sich von der Welt der Erscheinungen abgewendet und nach Innen gekehrt haben. [...] Munch will [...] einen psychologisch nackten Vorgang nicht mythologisch, d.h. durch sinnliche Metaphern, sondern unmittelbar in seinem farbigen Äquivalent wiedergeben, und aus dieser Betrachtung heraus ist Munch der Naturalist seelischer Phänomene par excellence.²⁸

Munchs Gegner andererseits kritisierten seinen Umgang mit Farben, Formen und Flächen. Die Gemälde galten als unfertige Studien, als rätselhaft oder dreist, eine Chiffreschrift zu deren Verständnis der Schlüssel fehlte, und sein Kunstschaffen wurde sogar als psychopathologisch beschrieben.²⁹ Auch mit dieser Außenseiterrolle Munch scheint sich Emin, die sich ihrer Rezeption in der Presse durchaus bewusst ist, zu identifizieren. Allerdings hat sich mit den genannten möglichen Identifizierungen der Deutungshorizont der Bezugnahme noch nicht erschöpft.

Die Ausstellung *Munch revisited* (2004) im Museum am Ostwall in Dortmund zeigte Emin im Verbund mit einer Reihe zeitgenössischer KünstlerInnen, die auf Munch rekurrierten.³⁰ Hier fanden sich neben eher losen thematischen Assoziationen, Arbeiten, die spezifische Bilder Munchs aufgriffen und explizit als Hommage verstanden werden wollten. Die Exponate waren mit dem Ziel zusammengestellt, einen Bogen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart zu schlagen, dementsprechend wurden Munchs Bilder als zeitlose Symbole beschrieben. Auch der Katalogeintrag zu *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* betonte die Kontinuitäten:

Die Bezugnahme auf das Bild der Schrei von Munch ist offensichtlich, erweist sich doch auch hier das Scheitern, Leiden authentisch repräsentieren zu können.

26 Zit. in Reinhold Heller: *Edvard Munch*. Stuttgart 1993, S. 68.

27 Vgl. etwa Indina Kampf: *Ein enormes Ärgernis oder: Die Anarchie in der Malerei. Edvard Munch und die deutsche Kritik 1892-1902*. In: Ausst.-Kat. *Munch und Deutschland*. Hg. von Uwe M. Schneede, Hypo-Kulturstiftung, München/Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1994, S. 82-93.

28 Stanislaw Przybyszewski: *Psychischer Naturalismus*. In: *Freie Bühne*. Jg. 1, H. 2, Februar 1894, S. 150-156, zit.n. Kampf, *Ein enormes Ärgernis*, S. 87.

29 Vgl. Indina Kampf: *Ein enormes Ärgernis*.

30 Ausst.-Kat. *Munch revisited*. Hg. von Rosemarie E. Pahlke, Museum am Ostwall Dortmund, Bielefeld 2004.

Munch prägt in seinem Bild ein grotesk stilisiertes Zeichen, das in seiner ästhetischen Gestalt eben nicht identisch mit der unmittelbaren Erfahrung von Verzweiflung ist – gerade in dieser Nichtidentität von Form und Inhalt wird die Entfremdung des Subjekts von sich und seiner Umwelt zur Anschauung gebracht.³¹

Dieser Beobachtung ist zwar durchaus zuzustimmen, allerdings wird Emins Darstellung in eine direkte Nachfolge von Munch gestellt – die Bezugnahme auf das Bild quasi ausgeklammert. Diese Deutung, die im Rückgriff auf ein Vor-Bild den Ausdruck der Entfremdung des Subjekts erkennt, übersieht, dass Emin in einem veränderten künstlerischen Kontext agiert, in dem die Vorstellung vom Subjekt selbst Veränderungen unterworfen ist. Damit ergeben sich entscheidende Konsequenzen für die Darstellung von Emotionen.

Mit dem Zusammenhang zwischen Emotionsausdruck und Subjektverständnis hat sich Frederic Jameson in seinem Aufsatz *The Cultural Logic of Late Capitalism* beschäftigt, in dem er auch zeitgenössische Zitierpraktiken in den Blick genommen hat.³² Angesichts aktuellerer Theoriebildung und der Vielfalt solcher Praktiken ist sein Aufsatz sicherlich eindimensional. Aber in seinen Überlegungen nennt er mehrere Punkte, die für die Problematik der Emotionsdarstellungen in Emins Arbeiten nutzbar gemacht werden können.

Jameson stellt vier charakteristische Veränderungen der Postmoderne gegenüber der Moderne heraus: War die Moderne durch eine Tiefendimension gekennzeichnet, so sieht Jameson nun die Oberflächenhaftigkeit wie sie beispielsweise in der Pop Art zu finden ist und in Baudrillards Simulationstheorien beschrieben wird, als neues Primat: Erstreckt eben diese sich doch, so Jameson, auf die gesamte Kultur des Bildes. Er konstatiert weiter einen Verlust von Historizität, der sich sowohl in einem veränderten Geschichtsverständnis bemerkbar macht als auch darüber hinaus in das ›private‹ Zeitverständnis eingreift. Weiterhin beschreibt er eine neue emotionale Grundstimmung, für die er das Wort ›Intensitäten‹ verwendet, und die von ihm unter Bezug auf den Diskurs des Erhabenen gefasst wird. Und schließlich sieht er eine fundamentale Abhängigkeit der genannten Phänomene von neuen Technologien.

Ausgeführt werden diese Veränderungen anhand von Munchs *Schrei*. In diesem, so Jameson, existiere noch die Tiefendimension. Hier werde eine Metaphysik des Innen und Außen impliziert, des stummen Schmerzes der Monade, durch welchen die Emotionen kathartisch nach außen projiziert und entäußert werden. Munchs Gemälde selbst dekonstruiere zwar die Ästhetik des Ausdrucks, da der gestische Inhalt vorab das

31 Ausst.-Kat. *Munch revisited*, S. 168.

32 Fredric Jameson: *The Cultural Logic of Late Capitalism*. (1984) In: ders.: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991, S. 1-54.

eigene Scheitern unterstreiche, insofern die Sphäre des Schreis unvereinbar sei mit dem Medium der Malerei.³³ Doch der abwesende Schrei nähert sich wieder der erst recht abwesenden Erfahrung entsetzlicher Einsamkeit und Angst, der er zum Ausdruck verhelfen sollte. Das Bild wird für Jameson somit zu einem Medium, auf dem die Grenze zwischen Innen und Außen sichtbar gemacht wird: Es ist eine Oberfläche *auf der* ein inneres Erlebnis übersetzt ist.

In der Postmoderne, die, so Jameson, eben dieses Tiefenmodell zu Gunsten eines »Spieles der Signifikanten« ablehnt, kommt es nun zu einer Verschiebung in der Dynamik der kulturellen Pathologie, die als Substitution des entfremdeten Subjektes durch das fragmentierte Subjekt definiert werden kann. Ausdruck dieser Substitution sei der Verlust des persönlichen Stils, der mit der Kunst der Imitate einhergehe. An die Stelle einer Übersetzungsleistung von Innen nach Außen trete nunmehr das Pastiche. Hinsichtlich des Emotionsausdrucks sieht Jameson eine fundamentale Verschiebung: Ist bei Munch das Bild Medium einer Transformation der Gefühle eines Subjektes, so seien diese nun nicht mehr an die Person gebunden: Gefühle seien vielmehr als Intensitäten zu fassen, die im Raum flottieren.³⁴

Emins Arbeiten sind nun sicherlich nicht im Sinne des Jameson'schen Pastiche zu verstehen, denn im Unterschied zu einer bloßen reproduzierenden Imitation, wie sie sich beispielsweise in der kommerziellen Verwertung des *Schreis* zeigt, eignet sich Emin Munchs Bild an, dieses hierbei transformierend. Aber mit Jameson wird deutlich, dass Emins Einsatz von Emotionen nur auf der Grundlage einer veränderten Vorstellung vom Subjekt verstanden werden kann. Unter diesen Vorzeichen kann, folgt man Jameson, der direkte Ausdruck einer Emotion, die sich in Gestik und Mimik zeigt, nunmehr nur zur Disposition stehen.

Mit dem möglichen Potential, dass einer Zitierpraxis zugrunde liegt, hat sich nun vor allem die feministische Forschung beschäftigt.³⁵ Kaja Silverman verwendet in ihren Untersuchungen zur fotografischen Pose unter Rückgriff auf Jacques Lacan den Begriff der Mimikry, um zu zeigen, wie sich, durch das vorhandene Bildrepertoire geprägte, Subjekte zwangs-

33 Vgl. Jameson, *The Cultural Logic*, S. 11-16.

34 Damit rückt, wie Mieke Bal in diesem Band darstellt, die Frage der Affekterzeugung durch das Arrangement im Raum und in der Zeit in den Vordergrund. In dieser Hinsicht trifft sich Jameson mit Bal, denn auch Bal betont, dass die BetrachterInnen nicht durch die dargestellte Person mit ihren individuellen Gefühlen von der Arbeit affiziert werden, sondern durch die Praxis der Künstlerin, die multiple Perspektiven auf eine Situation eröffnet.

35 Als für die Theoriebildung wegweisender Text siehe: Craig Owens: *Representation, Appropriation, and Power*. In: ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Hg. von Scott Bryson/Barbara Kruger/Lynne Tillmann/Jane Weinstock, Berkeley u.a. 1992, S. 88-113.

läufig in vorgegebene Posen einschreiben. Teil dieser Posen sind aber auch Emotionen, nun nicht als Ausdruck eines Subjekts, sondern vielmehr als Eigenschaften von Subjekten verstanden, die bestimmten Codes in Abhängigkeit von den jeweils spezifischen kulturellen Kontexten unterliegen. Wer, wann, wo, welche Emotionen zeigt, oder zeigen darf, hängt von den gesellschaftlichen Positionen und auch dem Geschlecht ab.³⁶ Silverman zeigt ferner, wie künstlerische Inszenierungen solch determinierter Posen subversives Potential bieten: wird doch durch ins Bild gesetzte Brüche gerade die Aufmerksamkeit auf Stereotype und kulturelle Normen gelenkt, die dadurch im Bild sichtbar gemacht werden.³⁷

Unter dieser Perspektive entwirft Emin in *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* – auf der Ebene der Bilder – ein emotionales (Selbst-)Bild; nicht als Ausdruck, sondern als *tableau vivant* im Sinne einer »Bühne«, auf der Emotionen verhandelt werden: Indem Emin sich an die Stelle der Munch'schen Figur setzt, deren Gestik und Mimik jedoch nicht übernimmt, stellt sie die Frage, ob der Ausdruck der Emotion überhaupt für sie als Künstlerin aktualisiert werden kann. Der ihrem kurzen Video zugrunde liegende Super-8-Film, der aufgrund der technischen Überholtheit des Materials Vergangenheit konnotiert, erscheint als nostalgisch anmutende Reminiszenz. Gleichzeitig wird ins Bild gerückt, dass die Bildchiffre des *Schreis* selbst zu einem Klischee geronnen ist.

Aber das Medium Video mit seiner Tonspur bietet noch weitere Möglichkeiten, Emotionen zu thematisieren: Wird der Schrei in Munchs Medium in die Imagination der BetrachterInnen versetzt, die, das Bild mit der ihnen frontal zugewandten Figur betrachtend, in den Raum des Schreis mit einbezogen werden, so ist bei Emin der Schrei aus dem Off zu hören. Mit der Stimme kommt ein affektiver Bereich ins Spiel. Denn diese, weder Körper noch Sprache, wird meist als Repräsentantin der Unmittelbarkeit in einer besonderen Beziehung zu den Gefühlen, Empfindungen, der Lust und dem Schmerz verstanden.³⁸ Wird der Emotionsausdruck auf der visuellen Ebene in Rekurrenz auf das Vor-Bild befragt, so reklamiert Emin in der Tonspur mittels der Stimme einen »direkten« Bezug zu ihren Emotionen.

36 Vgl. Claudia Benthien/ Anne Fleig/ Ingrid Kasten (Hg.): *Zur Geschichte der Gefühle*. Köln 2000, bes. die Einleitung S. 7-20.

37 Kaja Silverman: *Dem Blickregime begegnen*. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997, S. 41-64.

38 Vgl. dazu: Michael Wimmer: *Verstimmte Ohren und unerhörte Stimmen*. In: Dietmar Kamper/ Christoph Wulf (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt am Main 1988, S. 115-139. Vor allem in den 1970er Jahren wird der Schrei als Versuch verstanden, sich gegen die Vorherrschaft der Rationalität zu wehren. Vgl. hierzu: Michael B. Buchholz (Hg.): *Schreien*. München 1983.

IV. Fazit

Tracey Emin's Emotionsthematisierungen bleiben also ambivalent und verkomplizieren sich. Aber die dargestellten »widerstreitenden« Positionen sind nicht, wie in den Kritiken, als polarisierend zu verstehen: Der Soziologe Hans-Günther Vester geht, Jamesons Position modifizierend, davon aus, dass in der Postmoderne verschiedene Subjektentwürfe nebeneinander existieren.³⁹ In theoretischen Diskursen wie denjenigen Jamesons wird das Selbst zum Verschwinden gebracht, gleichzeitig taucht es in den Ritualen der Alltagskultur immer wieder auf: In der Arbeit am eigenen Körper, in der Beziehungsarbeit, im Narzissmus und Selbstmanagement. Vester schlägt vor, die Umgangsweisen mit dem Subjekt nicht in einem Hierarchiemodell zu unterscheiden, sondern beide als diskursive Strategien zu betrachten, als zwei Kulturen und semantische Felder. Der Einzelne in der Postmoderne vermag sich in beiden Feldern zu bewegen, zwischen den verschiedenen Kulturen zu wandern.⁴⁰

Emin bewegt sich, und das zeigt insbesondere ihre *Homage*, genau in diesem Grenzbereich. Die Überschrift dieses Aufsatzes, »That's not Her Drowning but Waving...« ist einer Kritik Emin's entlehnt und spielt auf Emin's Strategie der Selbstvermarktung mithilfe ihres Emotionsausdrucks an.⁴¹ In Anbetracht der komplexen Problematik, die sich in ihren Arbeiten zeigt – dem Versuch der Thematisierung eines/ihrer Lebens zwischen der Unmöglichkeit eines emotionalen Ausdrucks und ihrer (Selbst-)Stilisierung als Künstlerin, die Emotionen spontan zum Ausdruck bringt, müsste sie aber vielmehr lauten: »That's Her Drowning and Waving...«.

39 Heinz-Günther Vester: *Verwischte Spuren des Subjekts – Die zwei Kulturen des Selbst in der Postmoderne*. In: Peter Koslowski/Robert Spaemann/Reinhard Löw (Hg.): *Moderne oder Postmoderne?* Weinheim 1986, S. 189-204.

40 Vester, *Verwischte Spuren*, S. 204.

41 Corris, *Tracey Emin*, S. 84.

VIDEO - IN BETWEEN ITS MEDIUM AND POST-MEDIUM CONDITION

CHRISTIAN SPIES

»The medium of video is narcissism?«¹ So lautet die Frage der amerikanischen Kunstkritikerin Rosalind Krauss, von der ausgehend sie 1976 das noch äußerst junge künstlerische Medium Video zu bewerten versucht. Mit dem Video scheint ein Bruch zu den herkömmlichen und vorausgegangenen künstlerischen Medien markiert. Im Unterschied zur Malerei oder Skulptur, für die in modernistischer Tradition der 1950er Jahre gerade die nüchterne Auseinandersetzung mit ihren eigenen, d.h. vor allem materialen Bedingungen ausschlaggebend gewesen war, weise sich das Video in den 1960er Jahren primär durch eine psychologische Modellhaftigkeit aus. Hier ist der Betrachter mit einem Bild konfrontiert, das nun durch eine erstmals mögliche Simultanität von Aufnahme und Wiedergabe ohne Zeitverzug bestimmt ist und in dem er selber eine Übermittlerrolle zwischen diesen beiden Polen einnimmt. Im Video – so Krauss' These – liegt eine neuartige Form der Affektsteuerung durch ein künstlerisches Medium vor, die sich deutlich von derjenigen in herkömmlichen Medien unterscheidet.

Krauss' Text *The Aesthetics of Narcissism*, wurde erstmals 1976 veröffentlicht und entwickelte sich in der Folgezeit zu einem »touchstone text of video art theory«.² Seitdem gehört es zu den übereinstimmenden Annahmen der noch jungen Geschichtsschreibung des Künstlervideos, dass mit dem Entstehen der »neuen Kunstform« eine Neuorientierung innerhalb der bestehenden Entwicklungstradition künstlerischer Bilder verbunden war. Schon seit 1965, d.h. unmittelbar mit der so genannten Geburtsstunde des Künstlervideos im US-amerikanischen Kontext – die gewöhnlich von der Markteinführung des Sony-Portapack Videosystems markiert wird³ – waren mit dem neuen technischen Medium verschiede-

-
- 1 Rosalind Krauss: *Video. The Aesthetics of Narcissism*. In: Gregory Battcock (Hg.): *New Artists Video. A Critical Anthology*. New York 1978, S. 43-64, hier S. 44.
 - 2 Ewa Lajer-Burcharth: *Real Bodies. Video in the 1990s*. In: *Art History*. Jg. 20, H. 2, 1997, S. 185-213, hier S. 186.
 - 3 Hier konnte sich auch der bekannte »Geburtsmythos« der Videokunst mit dem konkreten Datum des 4. Oktobers 1965 etablieren. An diesem Tag hatte Nam June Paik das gerade erst marktreife Sony-Portapack Videosystem mit Hilfe

ne, meist euphorische Erwartungen verbunden: Es galt nicht allein, die neuartige technische Bildstruktur als Grundvoraussetzung für ein völlig neues künstlerisches Medium zu begreifen. Sondern damit schien vor allem auch eine kritische Revision oder gar ein offensichtlicher Bruch mit der gerade vorausgegangenen bildkünstlerischen Entwicklungstradition möglich. »More than just a new form or a new tool, video has the unique potential of conveying the aesthetic aspirations of an entire generation.« So schreibt etwa Willoughby Sharp 1976 in einer der ersten Anthologien zur Videokunst.⁴

Endlich galt es nun, der restriktiven Entwicklungslogik der modernistischen Abstraktion zu begegnen, die sich im Laufe der 1950er und frühen 1960er Jahre im US-amerikanischen Kontext durchgesetzt hatte. Die schrittweise Purifizierung des gemalten Bildes und der Widerstand gegen jede Form von bildlicher Illusion, die erst zur Farbfeldmalerei und dann zur minimalistischen Objektkunst geführt hatten, konnten nun mit einem entsprechenden Gegengewicht relativiert werden. Mit dem Video sollte der Schwerpunkt von der medialen Selbstreflexion des Bildes zu Gunsten einer unmittelbaren Affektsteuerung des Betrachters durch das Bild verschoben werden. Nun handelt es sich nicht mehr um eine affektive Aufladung des Bildes, wie sie in einem modernistischen Konzept des Sublimen in der Bildreduktion gedacht ist, sondern vielmehr um eine unmittelbare Affektsteuerung des Betrachterkörpers durch das Bild, die wieder unter dem Stichwort »Rethinking Representation«⁵ steht.

Die Annahme vieler Videotheoretiker war und ist damit zunächst ebenso einfach wie einleuchtend: Die Dominanz der in den 1950er Jahren zum Leitmedium erhobenen Malerei und das von dem »Kunstpapst« Clement Greenberg reglementierte Bildkonzept mit seiner Forderung nach einer rigiden Trennung zwischen den Einzelmedien können für das Künstlervideo keine Geltung mehr beanspruchen. Dem gegenüber bedingt die veränderte medientechnische Bildstruktur, die unter dem Stichwort »Intermedia« zu einer neuartigen Vermittlung zwischen den bekannten Medien und Gattungen fähig scheint,⁶ eine völlig veränderte medien-

eines Stipendiums der Rockefeller Foundation im New Yorker Liberty-Laden erstanden und sofort erste Experimente damit durchgeführt. Noch am Abend des gleichen Tages präsentierte er diese einer kleinen Öffentlichkeit. Vgl. Nicoletta Torchelli: *Video-Kunst-Zeit*. Weimar 1996, S. 17f.

4 Willoughby Sharp: *Videoperformance*. In: Ira Schneider/Beryl Korot (Hg.): *Video Art. An Anthology*. New York/London 1976, S. 252–267, hier S. 252

5 Vgl. Sabine Flach: *Körper Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*. München 2003, S. 33–35.

6 Hier sei nur ganz allgemein auf die Bedeutung hingewiesen, die das Video im Zusammenhang der US-amerikanischen »Intermedia«-Debatte der frühen 1970er Jahre unter den Stichworten des »in between traditional media« oder der »fusion of traditional media« einnimmt.

theoretische Bestimmung. Ähnlich zeugen die meisten Ansätze zu einer Theorie des Künstlervideos davon, wie fest das Video üblicherweise innerhalb einer prototypisch ›postmodernistischen‹ Entwicklungslogik und in den stärker konzeptuell bestimmten Entwicklungstendenzen der 1960er Jahre verankert wurde. Modernistische Parameter, wie Oberflächenbeschaffenheit, Raum-Objekt-Relationen oder auch die technische Bildbeschaffenheit, haben ihre Bedeutung nun weitgehend eingebüßt. Allenfalls im kritischen Rückverweis auf diese Tradition wird ihnen noch Bedeutung beigemessen. An ihre Stelle scheint nun die psychologische Konstellation des Videos zwischen Selbstpräsentation und Repräsentation samt der damit einhergehenden unmittelbaren Affektsteuerung des Betrachters getreten zu sein. Bis in die 1990er Jahre hinein ließe sich also, von Krauss' Charakterisierung des neuen Bildgenres ausgehend, eine Dominante der Theoriebildung für das Künstlervideo nachzeichnen: das Video als affektives Medium par excellence, in dem die Präsentation und Selbstdarstellung des Körpers als maßgebliches Bildthema hervortritt.⁷

Dabei ist jedoch immer wieder übersehen worden, dass mit Krauss' Text von 1976 zugleich eine harsche Kritik an dem von ihr konstatierten Videonarzissmus und dem damit einhergehenden Bruch des Künstlervideos mit der bestehenden Entwicklungstradition verbunden ist, und dass die Kritikerin selbst eine andere, weitergehende Bestimmung vorschlägt. Im Rahmen einer Re-Lektüre von Krauss' Text soll ihre Argumentation deshalb im Folgenden nochmals differenzierter nachvollzogen werden:

»The medium of video is narcissism?« So hat Rosalind Krauss ihre Narzissmusthese im Unterschied zu den nachfolgenden Videotheoretikern zunächst explizit nur als eine Frage formuliert. Diese habe sich ihr angesichts der Mehrzahl der damals aktuellen Videoarbeiten aufgedrängt, die durch ihre Auseinandersetzung mit psychischen und emotionalen Konstellationen bestimmt gewesen seien. Von vielen Künstlern werde die narzisstische Selbstbespiegelung und Selbstdarstellung als das maßgebliche Thema ihrer Videos begriffen. Meist seien vor allem die Relationen zwischen künstlerischem Subjekt und abgebildetem Objekt thematisiert. Insbesondere die Simultanität von Aufnahme und Projektion, mit der das Bild ein direktes ›Feedback‹ in der Form eines spiegelbildlichen Gegenübers darstelle, und die Bedeutung des geschlossenen elektroni-

7 Gerade aktuell hat die Frage nach dem Video als Medium der Selbstdarstellung oder Selbstinszenierung und der Körperpräsentation wieder ungemein Konjunktur. Vgl. dazu folgende Publikationen aus den vergangenen Jahren: Barbara Engelbach: *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*. München 2001; Anja Osswald: *Sexy lies in Video Art*. Berlin 2003; Sabine Flach: *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*. München 2003; oder auch Irene Schubiger: *Selbstdarstellung im Künstlervideo der 70er und 80er Jahre*. Berlin 2003.

schen Bildkreislaufs könnten sich so als die zentralen Charakteristika der Videokunst ausweisen.

Damit scheint dem Begriff ›Selbstdarstellung‹ eine neue Bedeutung zuzukommen. Er meint nun nicht mehr im modernistischen Sinne Selbstreferenz als eine im sichtbaren Bild (als ›external object‹) lokalisierte Auseinandersetzung mit den Bedingungen des zugrundeliegenden Bildmediums. Sondern jetzt handelt es sich um eine Selbstreflexion nach dem Muster des Spiegelbildes. »And instead, video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object – an Other – and invest it in the Self.«⁸ »Das entscheidend Neue des Mediums Video«, so schreibt etwa auch Friedrich Heubach in der Tradition von Krauss, liege darin, »dass dieses Medium *kein* Bild von der Realität gibt, sondern in sie eingeht und zu einer regulierenden Funktion, zu einem Dispositiv der Realität wird.«⁹ Die maßgebliche Funktion des Künstlervideos wäre damit die affirmative Exploration des Selbst im Gegenüber von Subjekt und seinem technischen Spiegelbild.

In der Tat lässt sich ein entsprechender Gebrauch des neuen Mediums vor allem in einer Vielzahl von Videoarbeiten der späten 1960er und frühen 1970er Jahre etwa in den Bänden Bruce Naumans (Abb. 1) – Vito Acconci oder auch Joan Jonas⁷ – nachzeichnen. In ihnen wird das Medium immer wieder in ganz spezifischer Weise zu einem Dialog zwischen dem Subjekt und seinem Gegenüber im elektronischen Spiegel genutzt. Trotzdem ist gerade Rosalind Krauss – entgegen der meist dominierenden Lesart ihres Textes – selbst viel weniger an einer solchen ›verengenden‹ Lesart ihrer Medienbestimmung des Künstlervideos interessiert. Erklärt sie den Videonarzissmus letztlich doch zu einer Bildkategorie, die das Video unverhältnismäßig stark verengt: Sie führt nämlich weiter aus, wie die Videokunst gerade unabhängig von dieser vordergründigen Dominanz eines affirmativen Mediums keinesfalls nur zu einer ›bloßen‹ Selbstpräsentation im Sinne des Narzißmus fähig sei. Dies lege allenfalls der erste Blick auf die Vielzahl der Videos mit einer entsprechenden Thematik nahe.

Vielmehr handelt es sich bei Krauss um eine harsche Kritik an einem solchen eindimensionalen Gebrauch des Videos als ›bloßes Affektmedium‹. Gerade hinsichtlich der neuen medientechnischen Struktur gelinge dem Video eine unmittelbare Verknüpfung von zwei Arten der Affektsteuerung, jener des neuen Mediums mit derjenigen, die in einer herkömmlichen Bildstruktur begründet liegt. Damit erweist sich vor allem

8 Krauss, *Video*, S. 54.

9 Friedrich Heubach: *Die verinnerlichte Abbildung oder das Subjekt als Bildträger*. In: Bettina Gruber/Maria Vedder (Hg.): *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*. Köln 1983, S. 62–65, hier S. 63.

die Relation des Künstlervideos zur vorausgegangenen modernistischen Entwicklungslinie als sehr viel komplexer, denn der strikte Bruch damit oder ein Parodieren derselben. Als Kunstkritikerin hebt sie gerade solche Videos hervor, in denen die vermeintliche Bruchstelle, die mit dem Narzissmus im Künstlervideo einhergeht, geschlossen wird.



Abb. 1: Bruce Nauman: *Flesh to White to Black to Flesh*. Video, 60 min., s/w, 1969.

In *Video: The Aesthetics of Narcissism* stellt die ehemalige Greenberg-Schülerin und spätere Greenberg-Kritikerin das Video deshalb auch sehr deutlich in einen Abgleich zur modernistischen Programmatik und impliziert damit bereits hier eine Positionierung zwischen der ›medium condition‹ des Modernismus und der ›post medium condition‹ der Kunst der 1960er und 1970er Jahre, die sie in einigen später entstandenen Texten zu Fotografie und Video verschiedentlich wiederholt hat.¹⁰ »What does it

10 Vgl. Rosalind Krauss: *Reinventing the Medium*. In: *Critical Inquiry*. Jg. 25, Nr. 2, Winter 1999, S. 289-305; und Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition. The 31st Walter Neurath Memorial Lecture*. London 2000. In beiden Essays diskutiert Krauss die Frage der medialen Charakterisierung von Fotografie und Video speziell im Zusammenhang ihrer Relation zum modernistischen Paradigma der Medienspezifik. In *Reinventing the medium* beschreibt sie vor dem Hintergrund der Fototheorie Benjamins das Veralten oder die ›Entauratisierung‹, die im Medium Fotografie gründet, als Bedingung für seine neue Etablierung als eigenständiges Medium unter der ›postconceptual‹ und ›postmedium condition‹. Dahingegen sieht sie in *A Voyage on the North Sea* die Videokunst entsprechend dem Prinzip von Marcel Broodthaers' Adlermuseum als Möglichkeit zur Generalisierung der modernistischen Medienspezifik im Hinblick auf eine postmodernistische ›Art in General‹.

mean, to point to the center of a TV screen?» lautet hier ihre Ausgangsfrage. Was meint also jenes modernistische Paradigma der strikten Selbstbezüglichkeit – »to point to the center of the canvas« – noch für das neue ›Affekt‹-Medium? Denn auch das Video, hier zunächst diskutiert am Beispiel von Vito Acconci's Tape *Centers* (Abb. 2) müsse in seiner zunächst eindeutigen Opposition gegenüber modernistischen Prinzipien differenzierter behandelt werden. Ganz im Sinne des Modernismus nehme es nämlich die Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium sehr ernst, indem die typischen strukturellen Qualitäten des technischen Bildes wahrnehmbar zum Ausdruck gebracht werden. Nur so kann die Differenz etwa zum gemalten Bild genau bestimmt werden. Erst im Unterschied zur Selbstreflexivität der modernistischen Abstraktion, lässt sich Acconci's andauerndes Blicken und gestisches Verweisen auf das Bildzentrum – mit dem ausgestreckten rechten Arm und Zeigefinger in die aufnehmende Kamera hinein – in seiner eigentlichen Prägnanz fassen.



Abb. 2: Vito Acconci: *Centers*. Video, 22:28 min., s/w, 1971.

So wird auch erst in diesem Zusammenhang die von Krauss hervor gehobene Dominanz eines psychologischen Modells nachvollziehbar. Acconci's Blick und Fingerzeig in das Objektiv der Kamera und die Mitte des Monitors verweisen nicht auf die physischen, d.h. materialen Bedingungen des eigenen Mediums – Objektiv, Monitor Videoband –, sondern präsentieren dagegen viel eher das Modell einer spezifischen Blickkonstellation zwischen Künstlersubjekt, Kameraauge und Betrachtersubjekt. Diese weist sich nach Krauss als narzisstisch aus. Hier kommt sowohl

die neuerdings mögliche Simultanität von Aufnahme und Präsentation als auch die spezifische Positionierung von Darsteller und Betrachter in der Klammer zwischen Kameraauge und Monitor zum Ausdruck. Und auch im Vergleich von *Acconci's Centers* mit Jasper Johns' Gemälde *Flag* kann Krauss die von ihr angeführte psychologische Modellhaftigkeit des Videos nur noch einmal präzisieren. (Abb. 3) Während sich nämlich mit Johns' Bildobjekt die Unterscheidung zwischen der symbolischen Verweisfigur (Flagge) und ihrer malerischen Ausführung in Enkaustik-technik auf der zweidimensionalen Fläche (Bild) als asymmetrische Beziehung von Bildgegenstand und Bildobjekt präsentiert, sei die Videoarbeit mit dem geschlossenen Bild-Blick-Kreislauf als eine symmetrische Bild-Objekt-Relation bestimmt.

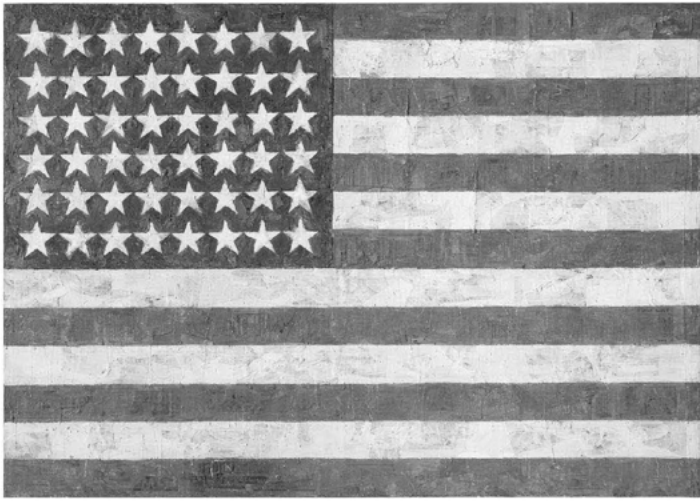


Abb. 3: Jasper Johns: *Flag*. Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff. 107,3 x 154 cm, 1953. Museum of Modern Art, New York.

Mit Blick auf diese ›Eindimensionalität‹ übt Krauss an der Mehrzahl der aktuellen Künstlervideos, nach denen die Videoästhetik in toto als narzisstisch charakterisiert werden müsste, deutliche Kritik. »The result [...] is, for the maker and the viewer of most video art, a kind of weightless fall through the suspended space of narcissism.«¹¹ Einem solchen ›freien Fall‹ seien die meisten Videokünstler und -betrachter ausgesetzt, wenn sie sich allein dem vordergründigen Charakter des neuen Mediums bedienen. Im Folgenden benennt Krauss deshalb auch drei andere Bildstrategien für das Künstlervideo, die dieser Dominanz des (bloß) narzisstischen Bildes weitere Optionen entgegenstellen. Sie meint insbesondere solche Videos,

¹¹ Krauss, *Video*, S. 56.

in denen die spiegelbildliche Symmetrie von Subjekt und Bild, die bei Acconci allenfalls eine plakative Parodie modernistischer Prinzipien erlaube, in eine asymmetrische Relation überführt werden. Dann bleiben eine Trennung zwischen Subjekt und Objekt bestehen. Wie bei Jasper Johns *Flag* geht es um das Offenlegen der Differenz zwischen symbolischen oder indexikalischen Verweisen und der künstlerischen Präsentation, so wie sie eben im Rahmen modernistischer Medienkritik offen gelegt worden war. Nur indem das Video, genau wie die vorausgegangenen bildkünstlerischen Medien auch, von einer ihm zugeschriebenen Funktionalisierung losgelöst wird und seine Darstellungsfunktion in ein asymmetrisches Verhältnis zwischen dargestelltem Gegenstand und Gegenstand der Darstellung aufgespalten wird, kommt auch hier sein eigentliches bildkünstlerisches Potential zum Ausdruck. Dies ist dann möglich, wenn seine normierte, massenmediale Nutzform oder der zunächst evidente Einsatz des Mechanismus einer sichtbaren Störung unterworfen wird. So ist er in die direkte Konfrontation mit den traditionellen bildkünstlerischen Medien, Malerei oder Skulptur, gestellt. Daraus leitet sich der Anspruch an das Künstlervideo ab, dem affirmativen Narzissmus insofern kritisch zu begegnen, dass Affirmation wieder in der Wahrnehmung einer asymmetrischen Bildrelation gründen kann.

Video and the Specificity of Modernism

Im Anschluss an Krauss' Argumentation soll nun genauer überprüft werden, ob und wie das modernistische Paradigma der Medienspezifität im Sinne der Trennung zwischen Subjekt und Bildobjekt noch im Künstlervideo von Bedeutung bleibt. Allerdings gilt dabei dann nicht mehr die medienästhetische Programmatik, die mit der US-amerikanischen Malerei der 1940er und 1950er Jahre zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen war und in der, wie Arthur C. Danto schreibt, »das flache, matte, selbstreferentielle Bild den Fluchtpunkt der Geschichte der ›hohen Kunst‹«¹² bildete. Vielmehr steht dann die elementare Bedeutung im Blickfeld, die die Modernismusdebatte auch über ihr eigenes ›Historisch-werden‹ hinaus hat: Mit ihrer Frage nach den medialen Bedingungen der Möglichkeit von Malerei, weist sie exemplarisch Wege auf, auf denen das Bild trotz der erneuten Einbindungen in historische und intermediale Kontexte weiter in seinen Ausgangsbedingungen als ein sichtbar artikulierter Gegenstand zur Diskussion stehen kann. Dann kann auch für das Künstlervideo, trotz seiner veränderten Thematik, weiter nach einer Affektsteuerung des Betrachters auf der Basis einer bildlichen Sichtbarkeit gefragt werden.

12 Arthur C. Danto: *Philosophie und amerikanische Kunst*. In: Ausst.-Kat. *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993*. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993, S. 23-32, hier S. 30.

Mit Blick auf die sich zuspitzende Modernismusdebatte zu Beginn der 1960er Jahre und die sich unmittelbar daran anschließenden Positionen unter den Stichworten ›Postminimalismus‹ und ›Konzeptkunst‹ kann deshalb der vermeintliche Bruch zwischen dem modernistischen Bildkonzept und den frühen Videoarbeiten nochmals kritisch befragt werden. Dabei wird deutlich, dass auf der jeweiligen Basis des sichtbaren Bildes sehr wohl eine Kontinuität über die medientechnischen und programmatischen Bruchstellen zwischen modernistischer Malerei und dem frühen Künstlervideo hinaus besteht. Diese lässt dann als Wahrnehmungsphänomen auch wieder nach einer Kontinuität in der Affektsteuerung des Betrachters durch das Bild fragen.

Clement Greenberg hatte die Entwicklungsgeschichte der europäischen Malerei als eine Vermischung der Künste bewertet, die im Widerspruch zu den jeweiligen Wesensmerkmalen von Malerei, Literatur oder Musik stand. Für ihn bedurfte damit vor allem die Malerei einer Korrektur. Sie musste von ihrer Durchdringung mit dem Literarischen gelöst werden, um den Wesensmerkmalen ihres eigenen Mediums Ausdruck zu verschaffen. Erst damit konnte sie den Bedingungen gerecht werden, die an eine Malerei der Moderne gestellt werden.

In seinem 1940 veröffentlichten Essay unter dem programmatischen Titel *Towards a Newer Laokoon* stellt sich Greenberg mit dieser Forderung nach einer Abgrenzung der einzelnen Künste untereinander ganz in die Tradition von Lessings einflussreicher Grenzbestimmung künstlerischer Medien. Auch dieser hatte schon in der Vorrede zu seinem *Laokoon* die Vermischung von Bild- und Sprachkunst als ›Schilderungssucht der Poesie‹ und als ›Allegoristerei‹ der ›redenden Gemälde‹ kritisiert. »Bald zwingen sie die Poesie in die engeren Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen«, ¹³ schreibt Lessing im Hinblick auf seine intendierte Aufwertung der Poesie gegenüber der Malerei. Mit umgekehrter Zielsetzung fokussiert Greenberg dagegen primär die Malerei und deren nicht wesensgerechte Vermischung mit dem Literarischen als dominierender Kunstform. Alle Aufmerksamkeit werde bei einer solchen ›Vermischung von Effekten‹ vom Medium abgezogen und allein auf das Sujet gelenkt. Deshalb könne erst ein zunehmender Purismus eine heilsame Reaktion auf solche Fehler in der Geschichte der Malerei und Skulptur bedeuten. Dann erlaube »the willing acceptance of the limitations of the medium of a specific art« ¹⁴ eine

13 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1987 (1766), S. 5.

14 Clement Greenberg: *Towards a Newer Laocoon*. In: ders.: *The Collected Essays and Criticism*. Bd. 1, *Perceptions and Judgements*. Chicago/London 1986, S. 23.

Differenzierung der Künste auf der Basis ihrer je spezifischen Medialität. Die neue Aufgabe bestand darin:

To eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thus would each art be rendered ›pure‹, and in its ›purity‹ find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence.¹⁵

Folglich unterscheiden sich Greenbergs Überlegungen zum ›Neuen Laokoon‹ vor allem darin, dass die Grenzen der Künste nicht mehr im Lessing'schen Sinn als Einschränkungen der Universalität des Zeichens zu verstehen sind, sondern dass sich die Essenz des künstlerischen Mediums, insbesondere natürlich der Malerei, erst im bewussten Akzeptieren dieser Grenzen erfassen lässt. Erst dann kann sie im Sinne der ihr eigenen medialen Identität zur Anschauung gebracht werden.

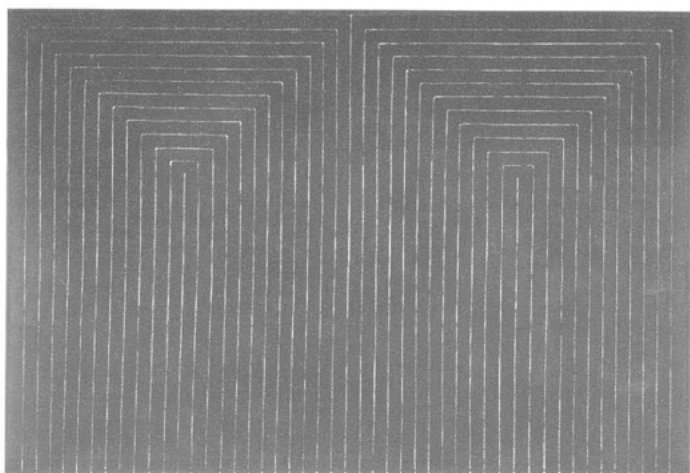


Abb. 4: Frank Stella: *Marriage of Reason and Squalor (second version)*. Wandfarbe auf Leinwand, 230,5 x 337,2 cm, 1959. MoMA, New York.

»The use of characteristic methods of a discipline to criticise the discipline itself,«¹⁶ markiert somit den Fokuspunkt in Greenbergs medientheoretischem Denken, das laut Arthur C. Danto in der Tradition der Moderne als Zeitalter der Manifeste steht.¹⁷ Hier sei ein neues Selbstbewusstsein in Form einer überzeugenden und ausdrucksstarken Geschichtsphilosophie formuliert, in der die Angriffe auf das Staffeleibild und seine Krise zum

15 Clement Greenberg: *Modernist Painting*. In: ders.: *The Collected Essays and Criticism*. Bd. 4, *Modernism with Vengeance*. Chicago/London 1993, S. 85-93, hier S. 86.

16 Greenberg, *Modernist Painting*, S. 85.

17 Vgl. Arthur C. Danto: *After the End of Art*. Princeton 1998, S. 29.

Motor der Fortentwicklung wurden. So gehört es deshalb genauso zur Greenberg'schen Entwicklungslogik dazu, dass die kontinuierliche Negation von bildlichen Norm- und Funktionsmodellen letztlich doch nicht als der unendliche Prozess gedacht werden kann, als der er zunächst erscheint. Just zu dem Zeitpunkt nämlich, wo Greenbergs Forderung nach ›Flatness‹ und ›Purity‹ in ihrer letzten Konsequenz etwa in den schwarzen Bildern Frank Stellas eingelöst zu werden droht, lehnt er dies überzeugt ab. (Abb. 4) Hier rückt der »hypothetical case of the blank canvas«, den Greenberg in seiner Entwicklungslogik unweigerlich ansteuert, so nahe, dass dies nicht allein eine Neubestimmung seiner ästhetischen Normen provoziert. Vielmehr hätte er damit, wie Thierry de Duve schreibt, beinahe sein gesamtes medienästhetisches Denken für obsolet erklären müssen.¹⁸ Zumindest kann die Entwicklungslogik der modernistischen Malerei für Greenberg von da an nur noch von begrenzter Dauer sein. Einerseits unterstützt er zwar die konsequente Logik der weiterführenden Radikalisierung seiner Ideen, doch weist er andererseits auch nur allzu offensichtlich darauf hin, wie wenig erfolgreich er sie einschätzt. Stellas schwarze Bilder seien theoretisch zwar plausibel, aber einfach nicht gut genug.¹⁹ Im Gegenzug verweist er noch einmal sehr deutlich auf die irreduzible Essenz modernistischer Malerei. Dabei markiert er jene Dimension des Bildes, die in seiner medialen Erscheinungsweise begründet liegt. Das heißt, er stellt der programmatischen Reduktion des Bildes zu Gunsten einer reinen ›flatness‹ nun das Residuum einer spezifisch malerischen Bildlichkeit entgegen und verweist damit auf eine spezifische Dimension bildlicher Sichtbarkeit.²⁰ Denn modernistische Malerei im Sinne Greenbergs besteht gerade nicht mehr in der programmatischen Negation des Bildes, die endlich zu seiner Auslöschung führen müsste. Sie soll dagegen vielmehr allein im sichtbaren Impuls des gemalten Bildes gründen. Greenberg bringt dies in *Modernist Painting* nochmals folgendermaßen zum Ausdruck:

The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an utter flatness. The heightened sensitivity of the picture plane may not permit sculptural illusion, or *trompe-l'oeil*, but it does and must permit optical illusion.²¹

18 Thierry De Duve: *The Monochrome and the Blank Canvas*. In: Serge Guilbaut (Hg.): *Reconstructing Modernism*. New York/Paris/Montreal 1990, S. 244-310, hier S. 260.

19 Vgl. Brief von Greenberg an Thierry de Duve, zit.n. De Duve, *The Monochrome and the Blank Canvas*, S. 301, Fn. 5; Johannes Meinhardt: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*. Ostfildern-Ruit 1997, S. 151-158.

20 Thierry de Duve zeichnet diese Neu- oder Umorientierung von Greenbergs Programmatik mit dem Aufkommen des Minimalismus präzise nach. Vgl. De Duve, *The Monochrome and the Blank Canvas*, insb. S. 257-261.

21 Greenberg, *Modernist Painting*, S. 87.

So ist dem daran anschließenden Minimalismus der 1960er Jahre mit dem ›Ausstieg aus dem Bild‹ eine ›bloße‹ Objekthaftigkeit und pure Materialität vorgeworfen worden – sowohl von Clement Greenberg und noch viel deutlicher in dessen Tradition von Michael Fried. Entgegen der modernistischen Malerei, die laut Fried ihre Tendenz zum bloßen Gegenstand noch in einer ›bildhaften Form‹ zu überwinden suche, gehe es in den ›specific objects‹ der Minimal Art umgekehrt gerade darum, ihre bloße Objekthaftigkeit noch zu exponieren. Frieds überzeugender Charakterisierung der minimalistischen Objekte²² zufolge, wird hier – mit dem ›Look‹ der Nicht-Kunst – eine Erfahrung von Gegenwart (presence) hervorgerufen, für die er den Begriff der ›theatricality‹ einführt.²³ Im Kunstwerk der modernistischen Tradition war alles, was das Werk an Erfahrungswerten ermöglichte – zumindest in der Greenberg'schen Programmatik – in ihm selbst lokalisiert. Anders dagegen in der Fortführung der modernistischen Entwicklungslogik des Minimalismus: »The experience of literalist art«, so Fried, »is of an object in a situation«. Sie umfasst die künstlerische Arbeit, ihren Umraum und auch den Betrachter als maßgebliche Elemente. Das minimalistische Objekt sei durch eine theatrale Gegenwart bestimmt, eine Art von »stage presence« und eine »duration of the experience«,²⁴ in der sowohl die teils aggressive Aufdringlichkeit der Kunstwerke als auch die besondere Mitwirkung des Betrachters zusammenkommen. Denn die ›specific objects‹ sind nicht bloße Objekte im Sinne von Alltagsobjekten; da sind sich die künstlerische Programmatik des Minimalismus und Frieds modernistische Minimalismus-Kritik vollkommen einig. Sie sind dem bloßen Objekt insofern fremd, als sie durch die minimalistische Form der ›inszenierenden Präsentation‹ bestimmt werden und dem Betrachter eine prozessuale Wahrnehmung abverlangen: Die Wahrnehmungserfahrung währt hier, so Fried, in der Zeit fort und ist letztlich bestimmt als ein Ablauf von unbestimmter oder endloser Dauer.

Gerade mit diesen Äußerungen zur prozessualen und zeitlich andauernden Wahrnehmung in der minimalistischen Skulptur eröffnet Frieds Text eine argumentative Scharnierstelle zwischen Modernismus und

22 Die eigentlich als eine harsche Kritik am minimalistischen Objekt gemeint war.

23 Wenngleich damit eine deutlich Kritik am Minimalismus verbunden ist, umschreibt Fried hier mit seinem Begriff der ›theatricality‹ äußerst prägnant eine der zentralen Erfahrungsdimensionen minimalistischer Objekte als Inszenierungen im bühnenhaften Ausstellungsraum. Michael Fried: *Art and Objecthood*. In: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York 1968, S. 116-147. Hier wird der Begriff ›theatricality‹ freilich noch weitgehend unabhängig von dem späteren Bezug auf die französische Malerei des 18. Jh. gebraucht. Vgl. dazu Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley 1980.

24 Fried, *Art and Objecthood*, S. 125, 127, 145.

Minimalismus und damit zugleich auch eine weitere Entwicklungsperspektive, die in ihrer Argumentationslogik überrascht. Die Entwicklungslinie von einem modernistischen Medienpurismus zur spezifischen Objekthaftigkeit des Minimalismus, die Fried einerseits zwar auf das Schärfste kritisiert, die er jedoch andererseits in ihrer Folgerichtigkeit überaus deutlich beschreibt, wird hier zugleich um einen möglichen Anschluss für den Film und das elektronische Bewegtbild erweitert. Denn jene Ausweitung von Bild oder Objekt um eine zeitliche Dauer, die Fried – fälschlicherweise – nur als spezifisches Resultat eines zu weit getriebenen Medienpurismus auszuweisen versucht, müsste folgerichtig ihre Fortführung in der etwa zeitgleich sich etablierenden Film- und Videokunst finden. Hier kommt nun die ›Dauer der Erfahrung‹ geradezu zwangsläufig als Spezifikum des neuen elektronischen Bildmediums hinzu. In der dem Künstlervideo ab 1965 meist programmatisch zugemessenen Zeitstruktur einer andauernden Bilderfahrung scheint es nämlich dem von Fried in der minimalistischen Skulptur vermuteten Umgang mit der Zeit nicht nur zu entsprechen. Vielmehr sind die Bedingungen einer prozessualen Bilderfahrung und die gedehnte Betrachtungszeit in der tatsächlich prozessualen Abfolge von Bildinformation im bewegten Bild sogar noch gesteigert. Nun ist es nicht mehr nur die Verbindung von Objekt und Umraum, die dem Betrachter eine prozessuale Wahrnehmung abverlangt, sondern die bewegte Bildinformation ist darüber hinaus auch selbst dafür ausschlaggebend.

Weiter wäre zu untersuchen, ob sich mit dieser Frage nach einer veränderten Zeitqualität nun auch jener von Fried markierte Bruch zwischen modernistischer Malerei und minimalistischem Objekt im Video nochmals stärker abzeichnet. Ist damit der endgültige Bruch des Künstlervideos mit der vorausgegangenen Bildtradition, der in der frühen Videodebatte häufig ausgerufen wurde, tatsächlich bestätigt? Darauf lässt sich einwenden, dass es sich für den Kritiker Fried allenfalls um eine normative Zäsur handelt, deren Ausschließlichkeit medientheoretisch genauso wenig haltbar ist, wie der Bruch, der mit dem Videonarzissmus aufscheint. Denn gerade bezüglich der spezifischen Zeitstruktur zeichnet sich auf der Ebene des sichtbaren Bildes zwischen statischem Tafelbild und bewegtem Flächenbild sehr wohl eine kontinuierliche Wahrnehmung ab. Jeweils erweist sich das sichtbare Bild als die Basis, die sowohl über den vermeintlichen Bruch zwischen statischem und bewegtem Bild hinaus gilt als auch über denjenigen, der mit dem Gegensatz von indirekter und direkter Affektsteuerung argumentiert.

So liegt es auf der Hand, den Film und vor allem auch das Künstlervideo der 1960er Jahre innerhalb der Entwicklungslinie des Minimalismus und damit zugleich auch wieder in seiner Relation zum vorausgegan-

genen ›Greenbergian Modernism‹ zu thematisieren: Nach dem Paradigma der Selbstreferentialität und einer schrittweisen Ausdifferenzierung in der modernistischen Malerei zeichnet sich als Reaktion in den 1960er Jahren bekanntlich eine erneute ›Entdifferenzierung²⁵ und eine neue Interrelation zwischen den verschiedenen Kunstformen ab. Die rigide Beschränkung auf die zwei Dimensionen des Bildes in der modernistischen Malerei, seine ›flatness‹, findet in ihrer Radikalisierung im Minimalismus eine erste Erweiterung in die dritte tiefenräumliche Dimension, die sich in ihrer ›theatricality‹ niederschlägt. Die entscheidende Erweiterung ist jedoch daran anschließend jene, die Thierry de Duve konsequenterweise eine Erweiterung in die ›vierte Dimension‹ nennt. »It had to become legitimate to be an artist without being either a painter, or a poet«, schreibt Thierry de Duve. In der Tradition von Marcel Duchamps ›ready made‹ sei eine neue Kunstkategorie entstanden, eine »art in general or art at large – that was no longer absorbed in the traditional disciplines.«²⁶ Damit scheint dem Modernismus im Greenberg'schen Sinne – zumindest vordergründig – wieder eine Absage erteilt. Sowohl Medienspezifität als auch die Selbstreferenz sind in einer intermedialen und im Charakter diskursiven Auseinandersetzung im Kunstwerk aufgegangen. »To question the nature of art«, heißt jetzt die Maxime Joseph Kosuths. »If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art [in general].«²⁷

Im Zusammenhang dieses Evaporierens von bildlicher Sichtbarkeit in eine begrifflich diskursive Auseinandersetzung, die sich in der Concept-, Body- oder Installation-Art abzeichnet, erscheint nun die Position des frühen Künstlervideos äußerst bedeutsam. Dabei handelt es sich um ein Medium, das einerseits der von Kosuth propagierten ›Art in General‹ entsprechen kann, ohne dabei andererseits deren Kritik an einer selbstreferentiellen Bildlichkeit nachkommen zu müssen. Es birgt vielmehr ein mediales Potential in sich, das den Diskurs der ›Art in General‹ und zugleich das vorausgegangenen Interesse einer selbstreflexiven Bildlichkeit verbinden kann. Kurz gesagt: Es handelt sich um eine veränderte Form von diskursiver Bildlichkeit.

Hier wird ein Ausdruckspotential des Bildes sichtbar, das Markus Brüderlin im Anschluss an Hegel als eine »List des Bildes« bezeichnet.²⁸

25 Zur Entdifferenzierung im Laufe der 1960er Jahre vgl. Stefan Germer: *Entzauberung des Außen. Bruckstücke einer Theorie der Überschreitung*. In: *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*. Bd. 2, 1996, S. 129-142, hier S. 133.

26 Vgl. Thierry de Duve: *Echoes of the Readymade. Critique of Pure Modernism*. In: *October*. Bd. 70, Herbst 1994, S. 47-62, hier S. 61.

27 Joseph Kosuth: *Art after Philosophy I and II*. In: Gregory Battcock (Hg.): *Idea Art*. New York 1973, S. 71-101, hier S. 80.

28 Markus Brüderlin: *Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven. Die ästhetische*

Mit dem ›Ausstieg aus dem Tafelbild‹ und den veränderten Formen einer Affektsteuerung des Betrachters kommt es gerade nicht – wie immer wieder angenommen – zu einer ›Irrelevanz von Sichtbarkeit‹.²⁹ Vielmehr setzt in diesem Prozess zugleich auch wieder ein entgegengesetzter Vorgang ein. Wenn die Sichtbarkeit der Bildfläche im Video – wie Rosalind Krauss beschreibt – einerseits zu Gunsten einer direkten Bild-Betrachter-Relation obsolet zu werden droht, muss das Bild auf einer anderen Ebene wieder um so mehr im Sinne einer Artikulation von Sichtbarkeit gestärkt werden. Dann geht es darum, das Betrachtersubjekt als ›external object‹ wieder in die asymmetrische Bildstruktur zu integrieren und die Reflexion darüber sichtbar im Bild zu präsentieren.³⁰ Es handelt sich dann um eine unmittelbare Verschränkung von ästhetischer Erfahrung und diskursiver Reflexion in Form eines Bildes, die keinen radikalen Bruch mit einer vorausgegangenen Entwicklungsprogrammatik bedeutet. Sie kann die Entwicklungslinien des Modernismus und der Minimal Art wieder in sich aufnehmen. Das Video positioniert sich hier ›in between its medium and post medium codition‹.

Bereits die neue medientechnische Struktur des *Video As a Creative Medium*³¹ kann eine spezifische Flexibilität bedingen und wieder eine ›Wahlverwandtschaft‹ zum gemalten Bild ermöglichen. (Abb. 5) Das Video steht als neues technisches Medium nicht in den normierten Zusammenhängen traditionell künstlerischer Medien. Daher haben die jeweiligen Oppositionen gegenüber der Malerei und der Skulptur, wie sie seit Beginn der 1960er Jahre in den verschiedenen gattungs- und medienüberschreitenden Kunstformen programmatisch zum Ausdruck gebracht wurden,

Sinn und Erfahrungsstruktur postmoderner Kunst. In: Jürgen Stöhr (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute.* Köln 1996, S. 282-307, hier S. 299.

- 29 Für die Diskussion um Arthur C. Dantos Argument einer Irrelevanz von Sichtbarkeit in der zeitgenössischen Kunst in »After the End of Art« vgl.: Martin Seel: *Art as Appearance. Two Comments on Arthur C. Danto's After the End of Art.* In: *History and Theory.* Bd. 37, 1998, S. 102-114; und die entsprechende Antwort Dantos auf diese Kritik: Arthur C. Danto: *The End of Art: A Philosophical Defense.* In: *History and Theory.* Bd. 37, 1998, S. 127-143.
- 30 Brüderlin diskutiert diese »Dialektik von ästhetischer Erfahrung und diskursiver Reflexion« vor allem anhand von fotografischen Arbeiten Louise Lawlers. Die »institutional critique« im Sinne der fotografischen Auseinandersetzung mit Ausstellungs-, Sammlungs- und Kunstmarkphänomenen bedinge hier einerseits die Entgrenzung des vorgefundenen künstlerischen Bildes auf die jeweiligen Kontexte, indem die Ausstellungsräume oder die Wohnungen der Sammler mit in Lawlers Fotografien gezeigt werden. Zugleich bedeutet dies jedoch auch eine erneute Begrenzung, indem der Umräum nun auch wieder mit ins Bild gesetzt wird. »Das Einzel-Bild wurde in der Moderne durch die Installation verdrängt«, schreibt Brüderlin »taucht nun aber auf anderer Ebene als ›Bild der Installation‹ plötzlich wieder auf.« Vgl. Brüderlin, *Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven*, S. 300.
- 31 So der markante Titel der ersten US-amerikanischen Videokunstaussstellung in der Howard Wise Gallery in New York 1969.

hier keine maßgebliche Bedeutung. Vielmehr liegt mit dem Video und seiner intermedialen Bildstruktur ein neues, »flexibles« Bildmedium vor, das sich sowohl innerhalb der vorausgegangenen als auch der zeitgenössischen bildkünstlerischen Entwicklungsstränge behaupten kann. Damit ist die Möglichkeit zu einer neuen Auseinandersetzung mit dem Video sowohl als affirmativ psychologisierendes Medium wie auch zugleich als selbstreflexives Bildmedium verbunden.



Abb. 5: Nam June Paik: *Global Groove*. Video, 28:30 min, Farbe, 1973.

Erstens ist bildliche Artikulation wieder als eine Selbstbehauptung des Sichtbaren denkbar. Hier entsteht ein bildhafter Dialog visueller Flächenelemente in der spezifischen flatness der »Mattscheibe« oder Projektionswand, ohne jedoch die selbstkritischen Strategien der Malerei in Greenbergs normativem Bewertungsmaßstab durchspielen zu müssen.³² Zweitens knüpft das Video an die Prozessualität, Theatralität und spezifische Dauerhaftigkeit des Minimalismus an. Dies liegt bereits in der Struktur des Bewegungsbildes begründet und muss deshalb die programmatische

32 Die wenigen Kommentare Clement Greenbergs zum Künstlervideo zeigen, dass er den Abgleich mit den Kriterien für modernistische Malerei weitgehend außer Acht lässt. Einerseits kann er dem Künstlervideo nur wenig Positives abgewinnen. Andererseits ist es jedoch bereits so weit außerhalb seiner normativen Grenzen des künstlerischen Bildes angesiedelt, dass es auch gar nicht mehr mit den Normen des strengen Modernismus gemessen werden braucht. Greenberg weist für das Video ganz im Gegensatz zur modernistischen Malerei vor allem auf dessen Aufmerksamkeit steuernden Zeitfaktor hin. Vgl. Clement Greenberg: *Intermedia*. In: Karlheinz Lüdeking (Hg.): *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Dresden 1997, S. 451-454.

Hinwendung zum ›specific object‹ samt der theatralen Inszenierung nicht nachvollziehen. Schließlich gelingt es ihm drittens, die Entdifferenzierung der ›Art in General‹ zu spiegeln. Die Kritik an der modernistischen Abstraktion als elitärem und autonomem Kunstwerk und die wiedergewonnene Kontextverbundenheit werden aufgenommen, jedoch ebenfalls, ohne dabei die bewusste Ablehnung einer malerischen Bildlichkeit mit propagieren zu müssen. Vielmehr kann etwa die Auseinandersetzung mit psychischen oder emotionalen Konstellationen wieder konsequent als Bild artikuliert werden. Das Video ist also ganz im Sinne von Krauss' Forderung nach einer asymmetrischen Bildstruktur zwischen Bild und Betrachter sehr wohl zu einer eigenständigen, d.h. im Bild begründeten Form der Affektsteuerung des Betrachters fähig.

Flexibilität des neuen Mediums Video meint deshalb keinesfalls eine Rangfolgebeziehung zu den vorausgegangenen künstlerischen Medien, etwa das Ersetzen von Malerei als nicht genügend flexibles Bildmedium. Vielmehr ist damit gemeint, dass das Video als neue technische Bildform in der kurzen historischen Spanne der 1960er und 1970er Jahren zumindest ansatzweise in der Lage ist, jene Flexibilität als Bildmedium und somit auch des affektiven Potentials zurückzugewinnen, die gerade der Malerei kurze Zeit zuvor systematisch entzogen worden war.

ZUR INSZENIERUNG VON UNHEIMLICHKEIT IN DEN ARBEITEN VON JANE UND LOUISE WILSON

HELGA LUTZ

Die achtziger Jahre haben das Phänomen des Unheimlichen ins Flutlicht kultureller Diskurse gezerzt. So rasant war dieser Aufstieg des Unheimlichen zu einem der ›Schlüsselbegriffe‹ der so genannten Postmoderne, dass Martin Jay die neunziger Jahre als die »uncanny nineties« charakterisierte.¹ Dass der Zenit dieses Booms inzwischen überschritten ist, lässt sich, wie so häufig, an den Formen seiner Kanonisierung erkennen. Dies manifestiert sich darin, dass der Begriff des Unheimlichen seit einigen Jahren in einer Weise Verwendung findet, die den Eindruck erweckt, es gehe um eine unproblematische, feststehende Kategorie. Dabei zeichnet sich das Unheimliche doch in Wahrheit dadurch aus, dass es das Begehren nach Definitionen und feststehenden Bedeutungen durch seine »Wesenlosigkeit« ja gerade durchkreuzt und untergräbt.

Mein Text enthält drei Teile. In einem ersten Schritt versuche ich, ganz grob, die Diskursivierungen und Kontextualisierungen des Unheimlichen, wie sie sich auf den Feldern Philosophie, Psychoanalyse, Kunst- und Kulturwissenschaften der letzten zwanzig Jahre ausgeprägt haben, zu skizzieren. Der zweite Teil stellt die Frage nach dem *medialen Apriori* des Unheimlichen und versucht dies anhand eines »blinden Flecks« der Debatte – der medialen Erzeugung von Wirklichkeitsreferenz und der Inszenierung von Unheimlichkeit – zu thematisieren. Der dritte Teil entwickelt diese eigene Lesart am Beispiel der Videoarbeit *Stasi City* (1997) der britischen Künstlerinnen Jane und Louise Wilson.

I.

Sigmund Freuds 1919 erschienener Text *Das Unheimliche*² stellt den ersten Versuch dar, dem Phänomen eine vereinheitlichende Kontur zu ver-

1 Martin Jay: *Cultural Semantics. Keywords for Our Time*. London 1998, S. 157.

2 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: ders.: *Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. IV, Frankfurt am Main 1970, S. 241-274.

leihen. Zirkuliert der Begriff, vornehmlich in seiner adjektivischen Form, kreuz und quer durch die Literatur der Schauerromantik, so ist er im Gegensatz zum *Erhabenen* oder *Grotesken* zuvor doch nie mit einer theoretischen Folie unterlegt worden, die den Versuch unternommen hätte, ihn zu definieren.

Dass das Unheimliche, wie Freud kritisiert, »nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird«, ist somit eigentlich nicht überraschend. Und nicht zuletzt kennzeichnet dieselbe Unsicherheit ja auch Freuds eigene Verwendung des Begriffs: Da ist die Rede von Motiven, die unheimlich *sind* oder »etwas unheimliches an sich haben« wie »abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand« etc., dann wieder geht es um das »unheimliche Gefühl«, das diese Dinge in uns hervorrufen, im Sinne einer reinen Gefühlsqualität. Und schließlich wird dort, wo Freud seinen zentralen Gedanken ausführt, dass nämlich das Unheimliche »etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes [ist], das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist«, das Unheimliche im Sinne eines übergreifenden psychoanalytischen Konzepts behandelt.³

Dem Unheimlichen, soviel steht fest, ist ein merkwürdiger, schwer zu bestimmender Zwischenstatus eigen. Denn: So wie es einerseits nicht im Kanon der ästhetischen Grundbegriffe verankert ist, so hat es andererseits auch unter den Affekten keinen feststehenden Ort. Ist das Unheimliche überhaupt ein Affekt? Bereits die Überlegung, ob das Unheimliche die Möglichkeit eines »movere et docere« impliziert, also ein wie auch immer geartetes erzieherisches Potential besitzt, bleibt schwer zu beantworten.

Zweifelsohne, so schreibt Freud bereits auf der ersten Seite seiner Untersuchung, gehört das Unheimliche zum »Schreckhaften, Angst- und Grauererregenden«.⁴ Aber wo ist es auf dieser Palette zu verorten? Wie lässt sich das Verhältnis von Angst und Unheimlichkeit differenzieren? Wie kommt es, so fragt man sich, dass Freud an den Stellen, wo er in seinen Schriften ausführlich auf das Phänomen der Angst eingeht,⁵ das Unheimliche mit keinem Wort erwähnt, dass der Bezug also immer nur unidirektional, vom Unheimlichen ausgehend, hergestellt wird? Liegt es möglicherweise daran, dass die Angst für Freud ein pathologisches Phänomen darstellt, während er das Unheimliche insgeheim doch eher dem Reigen der ästhetischen Erfahrungen zuordnet? Verfolgt man diese Fra-

3 Freud, *Das Unheimliche*, S. 243, 266, 244.

4 Freud, *Das Unheimliche*, S. 243, 264.

5 Freud unterscheidet die automatische Angst, die einen Reaktionstypus kennzeichnet, von der Signalangst, die dazu da ist, das Aufkommen von Angst zu vermeiden. Vgl. in diesem Zusammenhang die *Vorlesungen zur Psychoanalyse* (1916-1917) und *Hemmung, Symptom und Angst* (1926).

gen anhand des weiteren Verlaufs der Geschichte der Psychoanalyse, dann stößt man auf eine signifikante Wendung. In der Fortführung der Freud'schen Psychoanalyse durch Lacan ist das Phänomen des Unheimlichen aufs Engste mit dem der Angst verknüpft. Lacans *Seminar X* zur Angst lässt keinen Zweifel daran, wie bedeutsam und geradezu grundlegend die Freudsche Konzeption des Unheimlichen für die Ausarbeitung seiner Angstkonzeption gewesen ist. »In der Angst«, so beschreibt Bernard Baas diese strukturelle Ähnlichkeit des Freudschen Unheimlichen und der Lacanschen Angst,

[...] in dieser gefürchteten Begegnung mit dem reinen Mangel des Dings rührt das Subjekt des Begehrens an das Tiefgründigste, Intimste in sich, an das, von dem sein Begehren abhängt, aus dem es hervorgeht. Zugleich ist dieses Tiefgründigste hors-signifiant, d.h. der Ordnung des Signifikanten, die den Aufenthalt seines Begehrens ausmacht, völlig fremd, völlig äußerlich. Deshalb schwindet das Subjekt in dieser Begegnung, weil es außerhalb seines vertrauten Aufenthaltes ist, weil es in das geworfen ist, was Heidegger das Un-Zuhause nennt.⁶

Hier wie dort erscheint in einer irritierenden, verstörenden Wendung das Fremde zugleich als das Intimste, als das Eigenste.

Neben den psychoanalytischen Auseinandersetzungen mit dem Phänomen, die mit Lacan bis heute ihre pointierteste Stellung erhalten haben, hat die Position Derridas das Denken über die Phänomene des Unheimlichen nachhaltig beeinflusst und geprägt. Wenn Derrida dem Unheimlichen in *Dissemination* auch nur wenige Fußnoten gewidmet hat, so hat seine Re-lecture des Unheimlichen doch eine impulsstiftende Akzentverlagerung bewirkt.⁷ Seine Kommentare über das Unheimliche und den Kastrationskomplex sind dabei weniger auf die identitäts- und subjekt-konstituierende Funktion bezogen als auf den Prozess der Signifikation als einem unendlichen Prozess der Wiederholung und Verschiebung, als das unendliche Kreisen um eine Leerstelle. Das Unheimliche erscheint als die Begegnung des begehrenden Subjekts mit der Differenz, als eine gewaltsame und unaufhörlich stattfindende Verschiebung, als eine Referenz ohne endgültigen oder begründenden Referenten.

Insgesamt stellt man fest, dass die Unbestimmtheit und das Ungreifbare des Unheimlichen das Phänomen geradezu dazu prädestiniert hat, zu einem *der* omnipräsenten Leitbegriffe postmoderner Theorien zu avancieren. Alice Jardine geht sogar so weit, im Unheimlichen ein die Repräsentationen und Reflexionen der postmodernen Welt ganz generell charakterisierendes Symptom zu diagnostizieren. »It is a strange new world the postmodern theorists have invented, a world that is unheimlich«,

6 Bernard Baas: *Das reine Begehren*. Wien 1995, S. 99.

7 Jacques Derrida: *Dissemination*. Hg. von P. Engelmann, übers. von H.-D. Gondek, Wien 1995, S. 88.

schreibt sie.⁸ In einer Zeit, die sich massiv der Simulation verschrieben hatte, in der die vertrauenswürdigen Zeugnisse realer Begebenheiten zu beliebig veränderbaren Pixellandschaften wurden und in der die technische Machbarkeit und Formbarkeit von Menschen und Dingen ins Grenzenlose zu wachsen schien, konnte das Gefühl des Unheimlichen den Status einer Grundbefindlichkeit annehmen. Dieses Unheimliche erscheint folglich nicht mehr in der gezähmten Form eines »gespenstisch-harmlosen Doppelgängers«, wie er sich durch die Geschichten E.T.A. Hoffmanns zieht. Und es fungiert auch nicht länger als die dunkle Unterseite einer Wirklichkeit, die durch diesen eskapistischen Kunstgriff besser bewältigt werden kann. Im Gegenteil: Während die Fantastische Literatur die Dichotomie von »Realität« und dem darin einbrechenden »Unwirklichem« facettenreich durchdekliniert hat, erscheint das Subjekt nun, in seinem Taumel durch die Scheinwelten, dem Unheimlichen noch gnadenloser und unwiderruflicher ausgeliefert: »instead of the standard opposition between hyper-realist idyllic surface and its nightmarish obverse we get the opposition of two horrors.« Plötzlich, so heißt es auch bei Georg Christoph Tholen, haben sich die Phantome des Schreckens dort eingenistet, wo sie doch eigentlich nichts zu suchen haben, in unserer »geordneten Alltagswelt«.⁹

Vor kurzem diagnostizierte Mieke Bal, dass das Unheimliche inzwischen ausgedient habe und von anderen Begriffen überholt worden sei. In ihrem Buch *Kulturalanalysen* schreibt sie:

Begriffe, die als Etiketten gebraucht (missbraucht) werden, verlieren ihre Wirkungskraft. Sie unterliegen einer Mode und werden schnell bedeutungslos. Vor einigen Jahren war »unheimlich« ein solches Etikett. Heute ist »kulturelles Gedächtnis« eines und – was noch beunruhigender ist – »Trauma«.¹⁰

Sicher hat die Trendliste, die Bal aufmacht, in gewisser Weise ihre Richtigkeit. Zugleich jedoch gebietet ein Blick auf die Verwendung, die der Begriff des Unheimlichen in den letzten Jahren vor allem in den »humanities« amerikanischer Provenienz erfahren hat, dass es fragwürdig ist, diesen »Ablösungsprozess« allzu linear zu denken.¹¹ Der Begriff des Unheimlichen wird dort als ein sehr abstrakter Metabegriff verwendet. Das Unheimliche, so wie es im aktuellen Diskurs positioniert wird, ist nicht mehr an individuelle Erfahrung zurückgebunden, sondern wird als ein

8 Zit.n. Michael Arnzen: *The Return of the Uncanny*. In: *PARADOXA*. Sonderheft, Bd. 3, Nr. 3-4, 1997, Introduction, S. 11-12.

9 Georg Christoph Tholen: *Einleitung. Der befremdliche Blick*. In: Ausst.-Kat. *Phantasma und Phantome. Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse*. Hg. von Martin Sturm, Linz 1995, S. 7.

10 Mieke Bal: *Kulturalanalyse*. Frankfurt am Main 2002, S. 10.

11 Arnzen, *The Return*, S. 3.

übergreifend und kollektiv zu verstehendes Phänomen begriffen, mit dem das Verhältnis von Zeiten, Strömungen und Epochen zueinander beschrieben wird. So gesehen ist der Begriff des Unheimlichen untrennbar mit der Wiederentdeckung und den Transformationen der Begriffe ›Trauma‹ und ›kulturelles Gedächtnis‹ verknüpft. In der Postmoderne kommen gleichsam die von der Moderne verdrängten Anteile des Unheimlichen wieder zum Vorschein.

II.

Seit Beginn der achtziger Jahre ist das Unheimliche nicht nur in unterschiedlichen Diskursen durchgespielt worden. Es hat auch die Produktion und Auseinandersetzung mit der Kunst bestimmt: Man hat sich daran gewöhnt, die Architektur von Daniel Libeskind als unheimlich zu bezeichnen und im Eindruck der Unheimlichkeit das Markenzeichen der Filme von David Lynch zu erkennen.¹² Seit den neunziger Jahren fand darüber hinaus eine kaum zu überblickende Anzahl von Ausstellungen statt, die das Unheimliche zu einem zentralen Begriff für die zeitgenössische Fotografie, Video- und Installationskunst erhoben haben.¹³

Die Frage, wie sehr Form oder Inhalt künstlerischer Arbeiten nach bestimmten theoretischen Konzepten oder Figuren *verlangen*, ist schwer zu beantworten. Die Rezeption der Arbeiten von Jane und Louise Wilson beispielsweise ist durchzogen vom Begriff und von Beschreibungen ihrer Unheimlichkeit. Und selbst dort, wo der Begriff des Unheimlichen nicht explizit fällt, sondern von Angst oder Grauen die Rede ist, ist es oft nur ein kleiner Schritt bis zur schillernd-faszinierenden Grundsignatur des Unheimlichen.

Untersucht man jedoch, wie kunsttheoretische Beschäftigungen mit der Ungreifbarkeit und Nicht-Fixierbarkeit des Phänomens umgehen, dann kommt man nicht umhin, festzustellen, dass dort nach wie vor einem ›ontologischen Reflex‹ nachgegeben wird, der – ganz in der Manier Freuds – den Eindruck von Unheimlichkeit vor allem über die Verwendung bestimmter Motive zu erklären sucht. So schreibt beispielsweise Anthony Vidler:

12 Chris Rodley schreibt in: *David Lynch. Lynch über Lynch*. Frankfurt am Main 1998, S. 7: »Wenn es schwierig ist, die eigene Erfahrung beim Sehen eines Lynch-Filmes zu definieren, als auch das Wesen dessen zu bestimmen, was man da sieht, dann weil das Unheimliche den Kern von Lynchs Werk ausmacht.«

13 Vgl. Ausst.-Kat. *Unheimlich / Uncanny*. Fotomuseum Winterthur 1999; Ausst.-Kat. *Out of Place: Contemporary Art and the Architectural Uncanny*. Hg. von Dominic Molon, Chicago Museum of Contemporary Art 2000; Ausst.-Kat. *Unheim. Anarchitekturen*. Hg. von Friederike Kitschen, Stadthaus Ulm 2002 sowie Ausst.-Kat. *Bewitched, Bothered and Bewildered. Spatial Emotion in Contemporary Art and Architecture*. Hg. von Heike Munder/Adam Budak, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2003.

Architecture has been intimately linked to the notion of the uncanny since the end of the eighteenth century. At one level, the house has provided a site for endless representations of haunting, doubling, dismembering, and other terrors in literature and art. [...] But beyond this largely theatrical role, architecture reveals the deep structure of the uncanny in a more than analogical way, demonstrating a disquieting slippage between what seems homely and what is definitely unhomely.¹⁴

Welcher Art ist dieses beunruhigende Kipp-Phänomen? Wie ist es strukturiert, und wie strukturiert es die Wahrnehmung? Zweifelsohne gehören das »Heim«, das »Heimliche« und das »Unheimliche« zusammen, und ebenso wenig soll hier bestritten werden, dass seit den Anfängen der Schauerromantik das verlassene, gespenstische, mythenumwobene Haus zu einem *der Topoi* zählt, an denen die Inszenierung des Unheimlichen sich – bis heute – entzündet, man denke an künstlerische Arbeiten von Gordon Matta-Clark, Gregor Schneider oder Christoph Büchel. Und doch verleitet eine Passage wie die vorliegende zu dem Eindruck, als wäre man mit der Identifizierung des Motivs einem vermeintlichen »Wesen« des Unheimlichen einen Schritt näher gekommen. Man ist es nicht. »Man muß bereit sein anzunehmen«, schreibt doch bereits Freud gegen Ende seiner Untersuchung, »dass für das Auftreten des unheimlichen Gefühls noch andere als die von uns vorangestellten stofflichen Bedingungen maßgebend sind.«¹⁵ »Für den Dichter«, führt er weiter aus,

[...] sind wir in besonderer Weise lenkbar; durch die Stimmungen in die er uns versetzt, durch die Erwartungen, die er in uns erregt, kann er [...] aus demselben Stoff oft sehr verschiedenartige Wirkungen gewinnen. Dies ist alles längst bekannt und von eingehenden Ästhetikern eingehend gewürdigt worden. Wir sind auf dieses Gebiet der Forschung ohne rechte Absicht geführt worden, indem wir der Versuchung nachgaben, den Widerspruch gewisser Beispiele gegen unsere Ableitung des Unheimlichen aufzuklären.¹⁶

Freuds Dilemma ist unübersehbar. Er sucht das Feld der Ästhetik zu meiden, zugleich ist ihm bewusst, dass eine Untersuchung des Unheimlichen ohne die Frage nach der Ästhetik, ich würde sagen, nach der künstlerisch-medialen Inszenierung des Unheimlichen, nicht weiterkommt.

Freud schlägt einen geradezu verzweifelt anmutenden und doch aufschlussreichen Argumentationshaken. »Wir erhalten einen Wink, einen Unterschied zu machen«, so seine Worte, »zwischen dem Unheimlichen, das man erlebt, und dem Unheimlichen, dass man sich bloß vorstellt oder von dem man liest.«¹⁷ Fast unmöglich, über diesen Satz nicht zu stolpern, denn

14 Anthony Vidler: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge (Mass.) 1992, S. IX.

15 Mit »stofflichen Bedingungen« bezeichnet Freud die Motive.

16 Freud, *Das Unheimliche*, S. 267.

17 Freud, *Das Unheimliche*, S. 269.

wie soll dieser Unterschied aussehen? Wird das Unheimliche, von dem man liest oder das man im Film erfährt, nicht auch erst unheimlich in dem Moment, in dem es einen affiziert, indem es einem unter die Haut kriecht?



Abb. 1: Jane und Louise Wilson: *Stasi City*. Videoinstallation (Detail), 1997. Courtesy of the Artists and 303 Gallery.

Der Eindruck drängt sich auf, dass sich hinter Freuds allzu gewollter Unterscheidung zwischen ›fiktiv‹ versus ›wirklich erlebt‹ ein für die Beschäftigung mit dem Unheimlichen ganz grundlegendes Problem verbirgt, das ich folgendermaßen charakterisieren möchte: Freud sucht einerseits sein Unheimliches an Beispielen und in Parametern des Schauerromans des 19. Jahrhunderts zu ergründen, also anhand eines kanonisierten Motivschatzes, der möglicherweise im Jahre 1919 nur noch ein distanziertes und erstarrtes Erleben von Unheimlichkeit zu vermitteln vermochte. Diesen literarisch vermittelten Erfahrungen stellt er die unmittelbar ›erlebten‹ unheimlichen Begebenheiten gegenüber. Meine These ist, dass ihm letztere Momente keineswegs unheimlicher erscheinen, weil es sich um das Unheimliche des ›Erlebens‹ handelt, sondern weil diese Momente an anderen medialen Darstellungsformen orientiert sind. Und zwar an solchen, die den Eindruck von etwas ›Realem‹, von Wirklichkeitsreferenz (zu einem bestimmten Zeitpunkt) stärker zu garantieren

scheinen. Es geht mir darum, zu zeigen, dass und wie der Eindruck von Unheimlichkeit an diese Wirklichkeitsreferenz gebunden ist und nur aus dieser spezifischen Medialität verstanden werden kann.

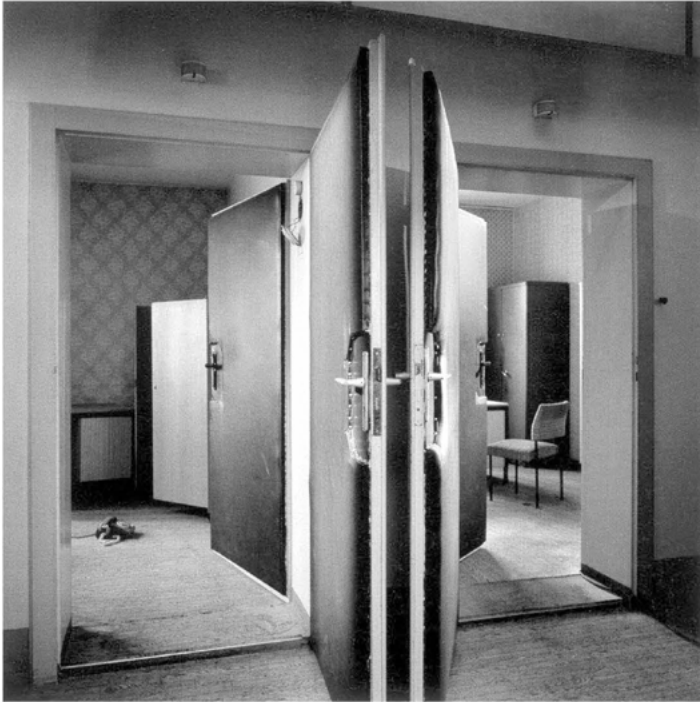


Abb. 2: Jane und Louise Wilson: *Stasi City*.

Freuds Text legt diesen Gedanken an einer Stelle nahe. In einer Fußnote beschreibt er im Zusammenhang mit dem Motiv des Doppelgängers folgendes, von ihm selbst *erlebtes* Abenteuer:

Ich saß allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigeren Ruck der Fahrtbewegung die zur anstoßenden Toilette führende Tür aufging und ein älterer Herr im Schlafrock, die Reisemütze auf dem Kopfe, bei mir eintrat. Ich nahm an, dass er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinetts in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verduzt, dass der Eindringling mein eigenes, vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenen Bild war. Ich weiß noch, dass mir die Erscheinung gründlich missfallen hatte.¹⁸

Die unheimliche Begebenheit, die Freud erzählt, ist deutlich *nicht* an der Literatur des 19. Jahrhunderts orientiert, sondern ganz unübersehbar an den Darstellungsmodi des Films. Das Erschrecken, der Schock, den Freud

¹⁸ Freud, *Das Unheimliche*, S. 270.

beim Blick in den Spiegel erfährt, das Motiv des fahrenden Zugs, all dies sind Momente, die von den Gestaltungsmöglichkeiten des Films zeitgleich entdeckt und eingesetzt worden sind. Hierauf beziehend schreibt Leslie Stern:

In this passage Freud gives us a marvellously suggestive and supremely *cine-matic image*. His perception involves movement, he is jolted, subjected to shock [...] it is a movement between the viewer and the image. And it takes place on a train, that mode of transport so beloved of early cinema and so implicated [...] in the generation of uncanny sensations.¹⁹

Während nun Stern die Erfahrung des Unheimlichen unlösbar mit den medialen Bedingungen des Films und seinen spezifischen Darstellungsmöglichkeiten verknüpft, haben meiner Ansicht nach Video, Fotografie oder Film zu unterschiedlichen Zeiten je andere Möglichkeiten entdeckt, genutzt und weiterentwickelt. Ist es, etwas pauschal gesagt, im Film die Beweglichkeit der Bilder, die Manipulation der Geschwindigkeit, das Spiel mit Anwesenheit/Abwesenheit, Gegenwart/Vergangenheit, durch das Verstörung und Irritation evoziert werden, so nutzt beispielsweise die Fotografie gerade das Gegenteil, die eingefrorene Präsenz.

Ich habe das von mir angeführte Beispiel von Freuds »unheimlichem Erleben« so ausführlich behandelt, weil es geradezu beiläufig und ohne dass der Autor sich darüber bewusst gewesen wäre, ein für die Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen grundlegendes Problem thematisiert: die Frage nach dem medialen Apriori des Unheimlichen.

III.

Die Video/Audioinstallation *Stasi City* der »jungen britischen Künstlerinnen« Jane und Louise Wilson, die 1997 in den Räumen der ehemaligen Stasi Zentrale in Hohenschönhausen entstanden ist, umkreist den von mir dargelegten Zusammenhang von medial vermittelter Wirklichkeitsreferenz und Unheimlichkeit auf geradezu beispielhafte Weise. Es ist die erste einer Reihe von Videoarbeiten, in denen sich die Künstlerinnen verlassenen, im Verfall begriffenen, geschichtsträchtigen Orten jenseits des »Eisernen Vorhangs« zugewandt haben. Die erste Aufnahme konfrontiert den Betrachter unvermittelt mit dem Aufleuchten von runden Deckenlampen in einem verblichenen Amtszimmer.²⁰ Im Anschluss daran folgt eine (ungeschnitten anmutende) Kamerafahrt durch die verlassenen Gänge und Räume des seit Jahren ungenutzt und unberührt gebliebenen Ministeriums.

19 Leslie Stern: »I think Sebastian, therefore... I somersault«. In: *Film and the Uncanny*, <http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-November-1997/stern2.html> (9. Juni 2006).

20 Es handelt sich um das ehemalige Büro von Erich Mielke.



Abb. 3: Jane und Louise Wilson: *Stasi City*.

Die Präsentation besteht aus vier Projektionsflächen, die in je zwei Doppelprojektionen über Eck installiert sind. Die Videoaufnahmen, die in einem Endlosloop geschaltet sind, haben eine Laufzeit von 5 Minuten 40 Sekunden. Das ursprünglich auf Film (16mm) gedrehte Material ist von den Künstlerinnen auf Laser-Disc überspielt worden, um es für die Multi-Channel-Installation nutzbar zu machen. Obwohl der Betrachter von den großen Projektionsflächen nicht vollständig umgeben ist, entsteht der Eindruck eines fast geschlossenen Raumes. Das, was in der einen Ecke vor den Augen des Betrachters abläuft, ist in der diagonal entgegengesetzten Raumecke, also hinter dem Rücken des Betrachters, leicht verändert noch einmal zu sehen. Man sieht nie alles. Aber nicht nur das: Zu keinem Moment fügen sich die Bilder zusammen und die in den Ecken aufeinander stoßenden Bilder trotzten einem stereoskopischen Eindruck. Mal laufen sie aufeinander zu, mal voneinander weg. Der erste flüchtige Eindruck, dass zweimal dasselbe zu sehen sei, erweist sich als trügerisch. Zwar befindet man sich zu jedem Zeitpunkt rechts und links am selben Ort, im selben Zimmer, im selben Flur, im selben Paternoster, aber der Blickwinkel ist immer leicht verschoben, die Perspektive leicht variiert. Die Kamerablicke verfolgen sich, kreuzen sich, bleiben sich auf den Fersen, aber fallen niemals ineins.

Mal getrieben und unruhig, dann wieder suchend und tastend bewegt sich der Blick der Kamera durch Büros, Verhörzimmer und Technikräume. Der Eindruck von Schwerelosigkeit wechselt mit einem forschenden, die Dinge zielbewusst abtastenden Duktus. Verstohlen-flüchtige Blicke in verlassene Büroräume werden abgelöst von beharrlichen Kamera-schwenks entlang leerer Regale und über zurückgelassenes Überwachungs-instrumentarium. Unheimlichkeit stellt sich ob dieses Wechsel des Darstellungsmodus ein. Nachdem man sich einem fast dokumentarisch zu nennenden Stil, bestimmt vom Primat des Zeigens, anvertraut hat, gibt die Kamera plötzlich die Rolle des souveränen Agens auf, um sich selbst erschrecken zu lassen von den Bildern, die plötzlich zurückschauen.²¹

Bereits Zizek hatte die Frage, warum das näher kommende Haus in Hitchcocks Filmen unheimlich wird, mit der Ausführung beantwortet:

Das Subjekt sieht das Haus, aber die Angst entsteht durch das unbestimmte Gefühl, dass das Haus selbst die Frau anblickt, und zwar von einem Punkt, der ihrer Sicht völlig entgeht, und sie daher völlig hilflos macht.²²

Das Unheimliche wird genau an dem Punkt erzeugt, wo das im diegetischen Raum inszenierte Phantasma von Identität und Einheit gestört oder kurzfristig aufgehoben erscheint. Dass dieser Zusammenhang aufs engste mit der medialen Erzeugung von Wirklichkeitsreferenz verschaltet ist, darauf hat Kaja Silverman – mit Blick auf das Medium Film – bereits vor geraumer Zeit hingewiesen. Sie schreibt:

The extreme eagerness of the first spectators to recognize in the images of the first films – devoid of colour, nuance, fluidity – the identical image, the double of ›life itself‹ came precisely from a lack to be filled – from a lack of object or referent. [...] It is this irrecoverability of object to subject, this irreducible distance separating representation from the real that cinema has often seemed destined to overcome.²³

Die künstlerische Inszenierung von Unheimlichkeit gelingt genau dort, wo mittels der Illusion von ›Wirklichkeit‹ der das Subjekt strukturierende

21 Der Eindruck von Schwerelosigkeit läßt sich nicht zuletzt auf den geschickten Einsatz technischer Mittel zurückführen: »The cameras disembodied gliding quality results from the use of a dolly for tracking shots and a jib arm – a small crane – and a wide angle 4 mm lens which produces a slightly warped perspective. Together these tools help achieve a vision at once impersonal and highly subjective, recalling something of the suspenseful, panic-including quality of low budget horror films, as seeing through the eyes of a relentless stalker.« J.B. Ravenal in: Ausst.-Kat. *Outer and Inner Space*. Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Jane and Louise Wilson and the History of Video Art. Virginia Museum of Fine Arts 2002, S. 83.

22 Slavoj Zizek: *Liebe Dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin 1991, S. 60.

23 Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror. Theories of Representation and Difference*. Bloomington/Indianapolis 1988, S. 5-8.

Verlust für einen Moment aufgehoben scheint, um im nächsten Augenblick umso beängstigender zu Tage zu treten. Oder anders ausgedrückt: Im Oszillieren in die Bilder hinein scheint das Subjekt kurzfristig in diesen aufgehoben, ja beheimatet zu sein, um dann – und darin liegt das Prekäre dieser Durchkreuzung – von denselben Bildern empfindlich erschreckt zu werden.



Abb. 4: Jane und Louise Wilson: *Stasi City*.

Die Videoarbeit *Stasi City* inszeniert diese als unheimlich empfundene Erfahrung von Differenz formal auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Bereits erwähnt habe ich die Brüche und Verkehrungen im Darstellungsmodus. Ganz zentral erscheint aber auch das Verhältnis von Bild und Ton. Dem Video unterlegt ist ein Soundtrack, der während der gesamten Laufzeit ausschließlich Maschinengeräusche, das Summen von Apparaten, das Surren von Neonlicht sowie schlagende oder klickende Geräusche enthält. Sie sollten im Hintergrund bleiben, so das Ziel der Künstlerinnen, ja sie sollten kaum ins Bewusstsein dringen, »like noises in the back of your mind«.²⁴ Das bereits für die visuelle Ebene maßgebliche

24 Ausst.-Kat. *Stasi City*. Jane and Louise Wilson. Serpentine Gallery London 1999, S. 14.

Prinzip des gegeneinander Verschiebens, Verzögerns und Verpassens prägt nicht nur das Verhältnis der Bilder zueinander, sondern auch das Verhältnis von Bild und Akustik. Genauer gesagt: Es gelingt dem Betrachter nicht, Bilder und Geräusche in ein vertrautes Ursache-Wirkungs-Verhältnis zu bringen. Die erste Sequenz zeigt das Anspringen runder Lampen in einem Verwaltungs- oder Verhörzimmer, während man gleichzeitig das Summen der Elektrik vernimmt. Das Geräusch wird leise, verschwindet in der Folge fast, um an anderer Stelle ganz überraschend wieder zurückzukehren, sich raumgreifend in den Vordergrund zu spielen, jedoch ohne dass die zu diesem Zeitpunkt dazu ablaufenden Bilder diese Veränderung erklärten oder rechtfertigten.

Ganz ähnlich verhält es sich auch mit dem rhythmischen Geräusch, das zeitgleich mit dem Blick des Betrachters aus dem fahrenden Paternoster auftritt. Unwillkürlich assoziiert man eine Person, die eine Treppe herauf oder herunter läuft, Verfolger oder Verfolgter, im Wettlauf mit dem Paternoster. Nach längerem Hinhören wird deutlich, dass das Geräusch zu gleichmäßig, viel zu mechanisch ist, als dass es sich dabei um menschliche Schritte handeln könnte. Auch in diesem Fall wird eine empfindliche Störung im (unbewusst ablaufenden) Prozess von Projektion und Interjektion erzeugt. Indem es weder verlässlicher Teil der dargestellten ›Wirklichkeit‹ ist, noch Teil einer Funktion, die als eine die Bilder begleitende Tonspur erkennbar wäre, überlebt es als ein nicht lokalisierender, frei schwebender, gespenstischer Faden, oder, wie man mit Lacan sagen könnte, als ein kleines Stück des Realen.

Wenn der Ort zugleich dem Primat räumlicher Unmittelbarkeit wie auch einer zeitlichen Vorgängigkeit gehorcht, so inszeniert die Arbeit ihn zugleich auch als einen Anderen, als einen von kollektiven Ängsten, von Mythen umwobenen – kurz – als einen imaginären Ort. Dazu passt, dass man nicht erfährt, wie man hereingekommen ist. Man ist gefangen in labyrinthisch sich verzweigenden Gängen und Korridoren (Abb. 2), hineingeworfen in die klaustrophobische Atmosphäre dieser Bilder. Unwirkliche Gestalten tauchen auf, im Stil der siebziger Jahre gekleidet. Sie schweben schwerelos durch den Raum oder fahren im Paternoster an einem vorbei. (Abb. 3) Also handelt es sich um übrig gebliebene, gespenstische Zeugen einer vergangenen Zeit. Sie stellen sich dem häufig fast dokumentarischen Duktus entgegen, ja mehr noch, sie erzeugen durch ihren unerwarteten Einbruch eine als unheimlich wahrgenommene Irritation des Zeitgefüges.²⁵

25 Auf die Frage nach der Bedeutung dieser Figur für die Gesamtkonzeption der Arbeit äußerten die Künstlerinnen in einem Interview: »[...] maybe another reason for this was because a lot of material was already there, many of the interiors were almost set like in their abandoned state. In some rooms, it was difficult to work out if this was due to physical destruction [...] we wanted to

Das, was bleibt, ist die unauflösbare Dissonanz, ein traumatischer Kern, eine als unheimlich erfahrene Differenz. Das verzweifelte Bemühen der Betrachterin, diese Brüche auszugleichen, die vereinheitlichen-Bilder anzunehmen, die die eigene Identitätskonstitution sichern und den ursprünglichen Verlust beheben könnten, erweist sich im letzten Moment doch immer wieder als schmerzlich-trügerisches Unterfangen – eben als unheimlich.

introduce an element of performance to break up what could possibly have become quite documentary«. In: Ausst.-Kat. *Stasi City von Jane und Louise Wilson*. Kunstverein Hannover 1997, S. IX.

ENTÄUSSERUNG ALS SCHAUSPIEL. CHARLES CHAPLINS FIGUR DES TRAMP UND DIE DARSTELLUNG VON GEFÜHLEN IN *THE KID*

ANDREAS BECKER

Mit dem Tramp kreierte Charles Chaplin eine Figur, mit der er es vermochte, jahrzehntelang ein weltweites Publikum anzusprechen – und an sich zu binden. Ungefähr 26 Jahre lang tänzelte der Tramp auf der Leinwand: von 1914 in der Keystone-Komödie *Kid Auto Races at Venice*, bis 1940 in *The Great Dictator*.¹

Wie ich im Folgenden zeigen möchte, begründet die extreme Heterogenität dieser Figur ihren Erfolg. Diese gestattet es Chaplin, ein Schauspiel zu entwickeln, in welchem Gesten nahezu beliebig integriert und miteinander kombiniert werden können. Sein Publikum findet sich in den Gebärden wieder, ohne sich mit der Figur identifizieren zu müssen.

Weil die Figur offen angelegt ist, gibt es keine Situation, in welche der Tramp Charlie nicht hineingeraten könnte. So bilden sich die gesellschaftlichen Widersprüche ab und können im Moment ihres Entstehens dargestellt werden. Sein Leib gibt dem Zuschauer ein Sensorium dafür, in welchen Abhängigkeiten er sich permanent befindet. »Fühlen heißt, in etwas involviert zu sein«, schreibt die Philosophin Agnes Heller in der *Theorie der Gefühle*.² Doch gewöhnlich zeigt man dieses Involviertsein nicht öffentlich – anders bei Charlie. Dort, wo Gefühle entstehen, beispielsweise wenn die Polizei ihn wieder einmal aufgreift, weil er ein Gesetz missachtet hat, schlägt sein Körper mit Gesten und Ausweichmanövern sofort Alarm. So bekommen abstrakte Gesetze und Normen eben jene Physiognomie, die sie aus sich heraus nicht hätten. Somatisch werden Widersprüche angezeigt, noch bevor sie als Gefühle »innerlich« erlebt werden.

1 Zur Geschichte der Figur siehe Bo Berglund: *The Day the Tramp Was Born*. In: *Sight and Sound*. Frühjahr 1989, S. 106–113. Vgl. auch James Naremore: *Film and the Performance Frame*. In: *Film Quarterly*. Winter 1984/85, S. 8–15.

2 Agnes Heller: *Theorie der Gefühle*. Hamburg 1980, S. 19.

Die Entstehung des Tramp und die Heterogenität der Figur

Es ist aufschlussreich zu sehen, wie die Figur des Tramp entstand. Chaplin beschreibt dies in seiner Autobiografie:

Als ich auf dem Wege zur Requisitenkammer war, kam mir jedoch die Idee, ausgebeulte Hosen, riesige Schuhe, einen Spazierstock und eine schwarze Melone als Kostüm zu wählen. Alles sollte einander widersprechen. Die Hose mußte weit, die Jacke eng, der Hut klein, das Schuhwerk groß sein. Noch schwankte ich, ob ich mich auf alt oder jung zurechtmachen sollte, aber da fiel mir ein, dass Sennett sich vorgestellt hatte, ich sei viel älter, so klebte ich mir einen kleinen Schnurrbart an, ich dachte, mir dadurch Jahre zuzulegen, ohne meinen Gesichtsausdruck zu verbergen. Zunächst wußte ich noch nichts von dieser Figur. Als ich aber das Kostüm am Leibe hatte, ließen mich Kleider und Schminke fühlen, was für ein Mensch das war. Ich begann ihn kennenzulernen, und als ich schließlich auf die Bühne kam, hatte sein Dasein begonnen.³

Chaplins Ausstattung wird zusammengestellt nach ihrer Widersprüchlichkeit. Seine Requisiten geben dem darzustellenden Charakter einen Spielraum vor, den er unmöglich ausfüllen kann. Wie das Kostüm des Clowns oder das des Harlekins diesen schützt und ihm den Freibrief für seine frechen Scherze ausstellt, so kann sich auch der Tramp hinter seinem ärmlichen Äußeren verbergen. Er bewegt sich mitten in der Gesellschaft und doch außerhalb. Die Kleidung ermöglicht ihm, eine Vielzahl an gesellschaftlichen Rollen in sich zu vereinigen und die Gesten der anderen beliebig zu assimilieren. Sukzessive wird die Figur des Tramp umgedeutet, die historisch gesehen im England des 19. Jahrhunderts existierte – in Form jener pauperisierten Massen nämlich.⁴ Durch die Tramp-Figur wird die Armut in einer Weise thematisiert, welche die

3 Charles Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*. Frankfurt am Main 1964, S. 135.

4 Friedrich Engels schreibt dazu: »Als dagegen die Arbeiter 1824 das freie Assoziationsrecht erhielten, wurden diese Verbindungen sehr bald über ganz England ausgedehnt und mächtig. [...] deshalb pflegten sie mit den Kapitalisten wegen einer allgemein zu beobachtenden Lohnskala zu unterhandeln und jedem einzelnen, der sich weigerte, dieser Skala beizutreten, die Arbeit aufzukündigen. Ferner, durch Beschränkung der Annahme von Lehrlingen die Nachfrage nach Arbeitern immer lebhaft und dadurch den Lohn hochzuhalten, der hinterlistigen Lohnverkürzung der Fabrikanten durch Einführung von neuen Maschinen und Werkzeugen etc. soviel wie möglich entgegenzuarbeiten; und endlich, brotlose Arbeiter durch Geldmittel zu unterstützen. Dies geschieht entweder direkt aus der Vereinskasse oder durch eine Karte, worauf die nötige Legitimation verzeichnet steht und auf die hin der Arbeiter von einem Orte zum andern wandert, von seinen Gewerbsgenossen unterstützt und über die beste Gelegenheit, Arbeit zu erhalten, unterrichtet wird. Diese Wanderschaft heißt bei den Arbeitern the tramp, und der so Wandernde ein tramper.« (Friedrich Engels: *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 2, Berlin 1962, S. 224-506, hier S. 432-433. Zur Schilderung der Armut in London vgl. ebd., S. 262-265.)

globalen Massen über Sprachgrenzen hinweg verstehen, nämlich non-verbal. Der *Ausdruckslosigkeit* wird entflohen, indem die Figur um sich herum, sprichwörtlich mit Händen und Füßen, einen sinnlichen Reichtum erzeugt. Das obige Zitat fortsetzend heißt es in Chaplins Autobiografie:

Ich kam herein und stolperte gleich über den Fuß einer Dame. Dann wendete ich mich um, nahm entschuldigend meinen Hut ab, ging wieder ein paar Schritte weiter und stolperte über einen Spucknapf, um mich auch nach ihm umzuwenden und höflich meinen Hut zu lüften. Die Männer hinter der Kamera fingen an zu lachen. Immer mehr Menschen begannen sich dort zu versammeln, nicht nur die Schauspieler der anderen Gesellschaften, die ihre Kulisse verließen, um uns zuzusehen, sondern auch die Bühnenarbeiter, die Schreiner und die Requisiteure. Das war ein Kompliment für mich. Als die Probe zu Ende war, lachte die ganze große Zuschauermenge.⁵

Charlie folgt den Konventionen dort, wo man es nicht erwartet. Er kopiert die Gesten seines Gegenübers, mimt Bewegungen jeder Art und anthropomorphisiert die Welt um sich herum. Sein Schauspiel beschränkt sich keineswegs auf die Darstellung von Menschen. Er fühlt sich in alles ein, in den anderen wie auch in Kreaturen, in Hunde, Vögel, und sogar in die Dingwelt. Geistesgegenwärtig zitiert Chaplin den Habitus seiner MitspielerInnen. Er stellt in seinem Schauspiel gesellschaftliche Verhältnisse aus und vereinigt sie zu einem unmöglichen Ganzen.

In der zeitgenössischen Literatur wird dieser Stil oft hervorgehoben und seine Inkonsistenz betont. »Seine Schlapfen, sein Watschelang, sein viel zu kleiner Hut, sein Schnurrbart, der nur die Oberlippe deckt [...] welche Bedeutung haben sie? Meiner bescheidenen Meinung nach: gar keine. Das ist ihre tiefe Bedeutung. In ihrer Sinnlosigkeit ruht ihr Sinn«, schreibt Alfred Polgar.⁶ Siegfried Kracauer bezeichnet Chaplin in seiner Kritik zu *The Gold Rush* als ein »Loch, in das alles hineinfällt«. ⁷ Und Bela Balázs spricht von einer »Komik der reinen Visualität, die in der Art der Darstellung selber liegt«. Diese Komik, heißt es weiter, »besteht einfach und ausschließlich im Widersinn«. ⁸

Die Widersprüchlichkeit ist allerdings kein Wert an sich, sie wird im Gegenteil höchst subtil eingesetzt, um das Netz von Abhängigkeiten darzustellen, in welches der Mensch der industriellen Moderne eingebunden ist. Chaplins Schauspiel stellt im eigentlichen Sinne nichts dar, es ist rein

5 Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, S. 136.

6 Alfred Polgar: *Chaplin*. In: ders.: *Kleine Schriften*. Bd. 4, hg. von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main 1984, S. 378-383, hier S. 379.

7 Siegfried Kracauer: *Charlie Chaplin. The Gold Rush*. In: Dorothee Kimmich (Hg.): *Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne*. Frankfurt am Main 2003, S. 119-120, hier S. 119.

8 Bela Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. München 1982, S. 131.

reaktiv angelegt. Charlie erspürt die gesellschaftlichen Regularien und übersetzt sie somatisch. Alltagssituationen, der Arbeitsplatz, die Wohnung, Innenräume und Säle dienen als Schauplatz. In ihnen wirkt sein Leib wie eine Projektionsfläche, auf der sich die gesellschaftlichen Verhältnisse abzeichnen. Er leitet Widersprüche sofort wieder an die Außenwelt ab, deshalb wirkt sein Gesicht regungslos. Weil es in seinem Schauspiel keine Innerlichkeit gibt, braucht diese auch nicht zeichenhaft, d.h. physiognomisch, angezeigt zu werden. Der Tramp geht vollkommen in der Situation auf, in der er sich befindet. Er erinnert sich nicht und hat keine Furcht. Begibt sich Charlie in Gesellschaft, gerät er in einen Sog von Bewegungen und lässt sich von diesem treiben. Dem Tramp ist alles gleich wichtig, banalste Geschehnisse lenken ihn. Ihm »ist das Ich abhanden gekommen«, schreibt Kracauer in dem bereits erwähnten Aufsatz.⁹ Und weil keine Instanz mehr regelt, wann und wo er seine Gefühle zu zeigen hat, lässt er sie überall zu.

Charlie ist reine Oberfläche. Die Zuschauer wissen stets, was »in ihm« vorgeht, weil innen und außen einander entsprechen. Die anderen können nicht davon lassen, sich in ihm wiederzuerkennen. Sie halten seine Erwidern auf ihre Gesten für provokant, dabei macht er doch nur öffentlich, was ihn bedrückte.

Charlie lebt – mit Alfred Polgar gesprochen – in einer verkehrten Welt: »Welche Aufgabe für den Film, die Welt zu verkehren, dass sie, in seligen Minuten der Kinoillusion, eben weil sie verkehrt läuft, richtig läuft!«¹⁰

Dies zeigt sich immer dann besonders deutlich, wenn Charlie den stereotyp auftretenden Repräsentanten staatlicher Gewalt begegnet: dem Polizisten mit dem drohend im Anschlag gehaltenen »slap-stick«, den Vertretern vom Jugendamt. Anstatt sich den hegemonialen Verhältnissen zu fügen, begibt sich Charlie mitten in sie hinein und setzt ein äquilibristisches Spiel in Gang. Er antwortet, indem er offensiv – und frech – die Gesten seiner Mitstreiter zitiert, verfremdet und nuanciert. Der Tanz in *The Count* (1916) ist ein Beispiel hierfür. Chaplin tritt in die Gesellschaft ein und wirbelt seinen Körper umher. Weil er durch sein impulsives Verhalten die Konventionen ad absurdum führt, zwingt er sein Umfeld dazu, Stellung zu beziehen. Die Gesten seiner Mitstreiter werden in Echtzeit durcheinander gemischt, und es ist nicht leicht zu erkennen, wer hier kopiert wurde. Die ungewöhnlichen Gebärden des Tramp katalysieren so die Situationen, in denen sie stehen.

9 Kracauer, *Charlie Chaplin. The Gold Rush*, S. 119.

10 Alfred Polgar: *Verkehrte Welt*. In: ders.: *An den Rand geschrieben*. Berlin 1927, S. 229-232, hier S. 232.

Der Marx'sche Begriff der »Entäußerung«

Ich benutze zur Charakterisierung dieser besonderen Typik den Begriff der »Entäußerung«. Dieser wird von Karl Marx in den Frühschriften verwendet, um das durch den Einsatz von Maschinen veränderte Verhältnis zur Arbeit zu beschreiben: »Die Arbeit produziert nicht nur Waren; sie produziert sich selbst und den Arbeiter als eine ›Ware‹, und zwar in dem Verhältnis, in welchem sie überhaupt Waren produziert«. ¹¹ Die Warenproduktion vergegenständlicht nicht nur die ›Arbeit‹, sie produziert zugleich den Arbeiter als sich entfremdeten; kapitalistische Produktion ist »tätige Entäußerung«. ¹² Schon Henri Lefebvre stellt in der *Kritik des Alltagslebens* Chaplins Schauspiel in Zusammenhang mit Marxens Thesen:

Er tritt als Fremder in die vertraute Welt ein und bahnt sich in ihr seinen Weg, wobei er ununterbrochen belustigenden Schaden anrichtet. Er führt uns unmitttelbar in die Irre, um uns noch besser unseren Umgang mit den Dingen zu demonstrieren. Die Gegenstände werden auf einmal fremd; vertraute Dinge, die nicht mehr vertraut sind [...]. ¹³

Wenn Charlie sich auf eine solche Weise verhält, so übersetzt er die unsichtbaren und nur erahnbaren Entäußerungsprozesse leiblich und gibt uns dadurch ein Sensorium für den Alltag. Man denke an die zahlreichen Szenen, in denen Charlie Werkzeuge und Hilfsmittel benutzt. Stets entgleitet ihm deren Verwendung. Schon sein Stock dient nicht als Gehhilfe und elegant ist er auch nicht. Er pendelt vielmehr wie selbsttätig in der Luft. Sobald er in *The Pawnshop* (1916) auf die Leiter steigt, verändert

11 Karl Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*. Ergänzungsband, Teil 1, Berlin 1968, S. 465-588, hier S. 511.

12 Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 514.

13 Henri Lefebvre: *Kritik des Alltagslebens*. Übers. von Burkhardt Kroeber, Kronberg/Ts. 1977, S. 20. Auch Georg Lukács weist in seiner *Ästhetik* darauf hin, dass das Schauspiel Chaplins in einer besonderen Form der Vermittlung besteht, es heißt: »Chaplin ist sicher einer der bedeutendsten Schauspielereigenschaften aller Zeiten. Er hat aber – im Gegensatz zu den meisten echten Größen der Bühne – nicht durch die Verkörperung verschiedener dichterischer Typen gewirkt [...], sondern dadurch, dass in seiner körperlichen Existenz, in seinen Gesten und seiner Mimik in unerschöpflichen Variationen ein typisches Verhalten des ›kleinen Mannes‹, des Menschen der Volksmenge, zum heutigen Kapitalismus symbolhaft sinnfällig wurde. [...] Es darf nicht vergessen werden, wie nahe der Emotionskreis des von Chaplin Gestalteten sowie seiner geschichtlichen Auslöser zur Welt Kafkas stehen. Doch werden Schrecken und Hilflosigkeit bei Chaplin nicht bloß von innen, sondern in untrennbarer Einheit von außen und innen sinnfällig gemacht. So entsteht ein über das Grauen triumphierender welthistorischer Humor, dessen Tiefe – eine objektivierende Vertiefung der Kafkaschen Problematik – sich gerade darin äußert, dass sie die Esoterik in volkstümlicher Weise exoterisch wirksam macht.« (Georg Lukács: *Die Eigenart des Ästhetischen*. Bd. 2, Berlin/Weimar 1987, S. 489-490).

sich seine Bewegung und gerät außer Kontrolle, sein Leib schwankt umher, als sei er eine Verlängerung des Werkzeugs. Und das Fließband der Maschine in *Modern Times* (1936) hat so nachhaltigen Einfluss auf ihn, dass er auch noch Schraubbewegungen vollführt, als er die Maschine längst verlassen hat. Charlie verliert die Kontrolle über seinen Leib, weil dieser ihm durch die Arbeit entfremdet wird, und wir können beobachten, wie die maschinenartigen Abläufe Macht über ihn gewinnen.

Marx deutet in den Frühschriften auch den Kreislauf von Abhängigkeiten an, in den der Mensch eingebunden ist. So geschieht die Arbeit nicht frei, nicht als Selbstzweck, sondern als »Mittel zur Befriedigung eines Bedürfnisses«.¹⁴ Und sogar die Strukturierung dieser Bedürfnisse ist bereits so angelegt, dass sich in ihr diese Logik immer wieder erneut reproduziert:

Jeder Mensch spekuliert darauf, dem andern ein *neues* Bedürfnis zu schaffen, um ihn zu einem neuen Opfer zu zwingen, um ihn in eine neue Abhängigkeit zu versetzen und ihn zu einer neuen Weise des *Genusses* und damit des ökonomischen Ruins zu verleiten. Jeder sucht eine *fremde* Wesenskraft über den andern zu schaffen, um darin die Befriedigung seines eigenen eigennützigen Bedürfnisses zu finden.¹⁵

Es entsteht so ein labyrinthisches Gefüge von Abhängigkeiten, in dem das eine Opfer das andere um eben jenen Teil betrügt, um den es selbst betrogen wurde. Die untereinander über die Bedürfnisse, also jene auf Gegenstände gerichteten Gefühle und Begierden, verbundenen Teilglieder der Gesellschaft verkehren über den abstrakten ökonomischen Tauschmechanismus miteinander.¹⁶ Agnes Heller hat in der *Theorie der Bedürfnisse bei Marx* diese Abhängigkeiten beschrieben.

14 Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 516.

15 Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 546-547.

16 Siehe dazu Agnes Hellers Studien zu Marx' Frühschriften *Theorie der Bedürfnisse bei Marx*. Übers. von Helmut Drüke, Hamburg 1980, hier S. 43: »Das Bedürfnis des Menschen und der Gegenstand des Bedürfnisses sind *korreliert*: das Bedürfnis bezieht sich immer auf irgendeinen konkreten Gegenstand oder eine gegenständliche Betätigung. Die Gegenstände »bringen« die Bedürfnisse »zustande« und umgekehrt, die Bedürfnisse die Gegenstände. Das Bedürfnis und sein Gegenstand sind »Momente«, »Seiten« ein und desselben Komplexes.« (Hervorh. im Orig.). Der frühe Marx bezeichnet die Empfindungen als »wahrhaft *ontologische* Wesens-(Natur-)bejahungen« (Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 562), d.h. er schätzt deren Stellenwert sehr hoch ein. Bedürfnisse können nur als aufgeschobene, d.h. nicht im Moment des Entstehens, realisiert werden. Sie artikulieren sich dann, wiederum nicht spontan, im Konsum, also dem Kauf von Waren bzw. Dienstleistungen, die andere Menschen auf eben jene entäußerte Weise produzierten. Der Anschein wird erweckt, Innerlichkeit könne dadurch gerettet werden, dass man sie im Augenblick ihres Entstehens niederhält, sie haushaltet und – wie einen Kredit – später zurückbezahlt bekommt. Eben durch jenen Aufschub wird ein Umgang eingeübt, der auch die eigenen Gefühle instrumentell deutet und sie so jener Logik einspeist,

In der Entfremdung (und in Sonderheit im Kapitalismus) kehrt sich das der Arbeit inhärente Ziel-Mittel-Verhältnis ins Gegenteil um. In der Gesellschaft der Warenproduktion dient der Gebrauchswert (das Ergebnis der konkreten Arbeit) *nicht* der Befriedigung der Bedürfnisse. Ihr Wesen besteht geradezu darin, die Bedürfnisse des *Nichtbesitzers* zu befriedigen. Es ist dem Arbeiter vollends gleichgültig, was für Gebrauchswerte er herstellt – zu diesen steht er in keinerlei Beziehung. Wohl aber ist es die *abstrakte Arbeit*, was er zwecks Befriedigung seiner Bedürfnisse verrichtet: er arbeitet deshalb, und ausschließlich nur deshalb, um sich zu erhalten, um seine bloße[n, sic!] »notwendigen« Bedürfnisse zu befriedigen.¹⁷

Weil im Kapitalismus Arbeit selbst keine Erfüllung ist, sondern diese sich erst nachträglich, im Konsum, einstellt, entsteht eine permanente Diskrepanz zwischen dem Erlebten und den möglichen, aufgeschoben durchaus erfüllbaren Wünschen. Die Versprechen der Werbung, der Medien etc. sind ein Ersatz für diese erlebten Diskrepanzen, weil sie eine Befreiung aus der dem Kapitalismus eigenen Logik *innerhalb des kapitalistischen Systems* behaupten.¹⁸ Auch der Film als »Traumfabrik« greift diese vorhandenen Gefühle auf, lässt aber deren Herkunft selber unthematisiert, verspricht lediglich deren Erfüllung. Anders bei Chaplin. Dieser stellt in seinen Filmen gerade diese Diskrepanzen aus. Immer wieder sehen wir Charlie hungernd – und viele seiner frühen Gags beginnen mit der bloßen Essenssuche. Charlie zeigt seine Bedürfnisse und führt vor, woran deren Erfüllung scheitert. Er theatralisiert die filigrane Organisation des Alltags und macht die ihn bestimmenden Regeln explizit.

Wenn der Tramp wieder einmal stiehlt oder Verbote missachtet, so wirken seine Scherze wie Entschuldigungen dafür, dass er keinen anderen Ausweg sieht als diesen. Sie umgehen die angedrohten Sanktionen,

der man sich eigentlich entziehen wollte. In den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* von 1844 räumt Marx diesen Bedürfnissen und deren Produktion noch eine vornehme Stellung ein, so im Kapitel *Bedürfnis, Produktion und Arbeitsteilung* (ebd., S. 546-562). Der Arbeiter wird auch als »bedürftiges Kapital« bezeichnet (ebd., S. 523). Nur an wenigen Stellen spricht Marx von Gefühlen und Leidenschaften, weil der Kapitalismus diese nur dann integriert, wenn sie sich vergegenständlicht, eben als Bedürfnis, zeigen (siehe dazu ebd., S. 563).

17 Heller, *Theorie der Bedürfnisse bei Marx*, S. 53.

18 Wolfgang Fritz Haug hat dieses Verhältnis in zahlreichen Arbeiten untersucht und die Wirkungsweise dieses Gebrauchswertversprechens der Warenästhetik analysiert: »In der Tat wirkt das ästhetische Gebrauchswertversprechen, wenn es in die Bedürfnisstruktur des Adressaten »einklinkt« und diesen dazu bringt, sich den Gebrauchswert von der betreffenden Ware zu versprechen, als treibendes Motiv »unterhalb« der Subjekthaftigkeit. Stellt man sich auf den Standpunkt »freier Subjektivität«, so erscheint eine derartige Bestimmung treibender Motive von außen in der Tat als die Mobilisierung innerer Zwangsmittel. Hier wird Herrschaft ausgeübt auf dem Weg über die Beherrschung der Sinnlichkeit.« (Wolfgang Fritz Haug: *Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur*. Berlin 1980, S. 50).

indem sie eine Sphäre des Vergnügens entstehen lassen und so die Gegensätze momenthaft auflösen. Sie retardieren und verlangsamen die Handlung, geben dem Tramp Zeit, einen Bissen zu nehmen und sich dann fort zu stehlen. Weil Charlies Umfeld seine List zu spät erkennt, möchte es sein Verhalten mit härteren Strafen ahnden. Die frühen Verfolgungsjagden und Balgereien haben eben den Sinn, die kurzzeitig aufgehobene Bedürfnisreglementierung wieder – durch noch grobere Mittel – herzustellen. Ahndung und Gegenwehr folgen aufeinander, und oft kommt es zu einem derben Finale.

Chaplins *The Kid* und die Ausdifferenzierung der Tramp-Figur

In den späteren Komödien zeichnet Chaplin die Abhängigkeiten subtiler nach. Seit *The Kid* (1921) rahmt er die Nummerndramaturgie der frühen Filme in eine Erzählhandlung ein, die uns mit den Charakteren, Chaplin selbst, Edna Purviance und Jackie Coogan, vertraut werden lässt.

Die Brüche, die solch eine Dramaturgie notwendig verursacht, werden dadurch gemildert, dass Chaplin aleatorische Momente in die Handlung einfügt. So kehrt das Findelkind Jackie Coogan zu Beginn des Films immer wieder zu Charlie zurück, egal was er unternimmt und wie er sich verhält. Aneinandergereihte Zufälle bringen Charlie dazu, allein durch einen einfachen Spaziergang zum Adoptivvater zu werden. Die Gelassenheit, mit der Charlie diese Umstände hinnimmt, und die Fantasie, mit der er sie erträgt (beispielsweise in der Essensszene), machen ihn sympathisch. In der Dachkammer erhält er eine winzige und erbärmliche Idylle aufrecht und unverwandelt die ganze Umgebung durch sein Schauspiel.

Die Figur des Tramp bekommt eine neue, vielschichtigere Dimension, weil sie sich bestimmten Charakteren, wie dem kleinen Kind, vollkommen öffnet. Charlie realisiert in der Beziehung zu Jackie eine Art von *uneigennützigem* Tausch. Schon als wir die beiden auf dem Bürgersteig sitzen sehen, wird deutlich, dass es allein das Alter ist, das beide voneinander unterscheidet. Immer wieder mimt Charlie die Bewegungen Jackies und dieser seine, viele ihrer Gesten wandern regelrecht von Person zu Person. In der Art wie Jackie läuft, erkennt man, wie Chaplin selber in seinem Schauspiel eben jene etwas tollpatschig wirkende Kindlichkeit wach hält. Walter Kerr spricht von »transplanted identities«: »Chaplin is able, through an alter ego and at this central stage in his career, to stand back and study what he is and what he does.«¹⁹ Es ist diese symbiotische Beziehung zu Jackie, durch welche Charlie die Widersprüche auflöst.

19 Walter Kerr: *The Silent Clowns*. New York 1975, S. 177-178.

In einer Szene dieses Films holen Vertreter des Jugendamts den kleinen Jungen. Als sie in die ärmliche Dachstube eintreten, gelingt es dem Tramp nicht mehr, die Situation durch Scherze umzuwenden. Es gehört zu einer der erschütterndsten Darstellungen, wenn Charlie Momente seines Schmerz später öffentlich macht und wir seinem Leib die seelische Folter ansehen. Gleichzeitig aber sind seine Bewegungen fein moduliert. Sie entsprechen in ihrer Vielschichtigkeit der Ambivalenz jener Verhältnisse, in die sie eingebunden sind. Chaplin dechiffriert für uns den Alltag. Er zeigt, wie von Regeln durchkomponiert die moderne Welt ist. Wir blicken auf die Akrobatik der Figur, als wolle er uns in einer fremden Sprache etwas mitteilen. Sein biegsamer Körper schreibt fremde Zeichen in die Luft und wir errahnen nur noch, was seine Gesten bedeuten.



Abb. 1: Charles Chaplin in: *The Kid*. Regie: Charles Chaplin, USA 1921.

Auch die anschließende Montage, wir sehen den kleinen Jackie, wie er im Wagen steht und nach Hilfe sucht, verbindet die zwei voneinander getrennten Orte miteinander und erzeugt so einen einzigen gefühlten Raum, der die reale Szenerie überlagert. Beide strecken ihre Arme zum anderen hin – doch sie verlieren sich in eine Leere hinein. Charlie läuft in der folgenden Szene über die Dächer und befreit den Kleinen am Ende sogar. Er tänzelt durch die Welt und unternimmt mit jener surreal wirkenden Anstrengung den Versuch, seinem Impuls zu folgen. Dadurch gerät er in immer skurrilere Situationen, aber wie durch ein Wunder kommt es nie zu einem tragischen Ausgang. Seine Gestik stellt in jeder Situation erneut jenes zufällige Moment her, das ihn irgendwann rettet.

Sein eigenes Gesicht zeigt keine Regung, dafür stellen seine reichen Gebärden die Physiognomie der Situation bestens dar. Chaplins Filme verleihen der Moderne ein Antlitz, in ihnen werden all jene abstrakten Machtverhältnisse in konkrete Situationen hineinprojiziert. In seinem erzitternden Leib finden die gesellschaftlichen Zwänge einen Widerhall – so bekommen auch die Zuschauer ein *Bild* von jenen Entäußerungsprozessen, die sie selber durchziehen. Wenn Charlie sich rauft, so wirkt dies nie brutal oder gemein, weil wir wissen, dass so – in der Situation selber – wieder ein Gleichgewicht hergestellt wird. Gleiches macht er auch, wenn er sich freut, dann umarmt er den Nächststehenden. Was innerlich würde, wird nach außen gelenkt. Wenn die Entäußerungsprozesse *sichtbar* werden, ergreift uns dies.



Abb. 2: Charles Chaplin in: *The Kid*. Regie: Charles Chaplin, USA 1921.

Ihm gelingt es, die Unbekümmertheit des frühen Stummfilms bis in die Zeit des Tonfilms hinein zu bewahren. Selbst seine späten Werke erlauben sich noch Szenen, die bewusst aus dem dramaturgischen Gefüge herausfallen und die durch ihren spontanen Witz und ihre blitzgescheiten Einfälle glänzen. Die vorletzte Szene aus *The Kid*, in der der Tramp träumt, ist solch ein Beispiel. Hier erlaubt sich Chaplin ein Surplus, eine filmische Zugabe, die so reich an Ideen ist, dass man ihr eine gesonderte Untersuchung widmen müsste. Mehrfach setzt sich Chaplin über die Verhältnisse hinweg, obwohl er das nicht brauchte. Er stellt ihnen seine eigene Gefühlsökonomie entgegen. Chaplins Filme sind selber die Produkte einer auf Entfremdung beruhenden Ökonomie. Sie sind aber zugleich – und hierin unterscheiden sie sich von der Konkurrenz – Indikatoren für

den Grad der Entfremdung. Sein Schauspiel negiert diese nicht, sondern hebt die Entfremdung auf eine komplexere Stufe: Er machte aus den Entäußerungsprozessen ein Schauspiel.

Zwischen Chaplin und seinem Publikum entsteht eine Beziehung, die etwas Unveräußerliches enthält. Dieses Moment des Vertrauens erlaubte es ihm, Experimente des Stumm- und Schwarzweißfilms fortzusetzen, als diese bereits lange aus der Mode waren.

AFFEKT – KÖRPER – KINO

SOMATISCHE AFFIZIERUNG IM KINO AUF DER FOLIE EINES SPINOZISTISCHEN IMMANENZPLANS

SERJOSCHA WIEMER

In Arizona Dream (Emir Kusturica, USA 1993) gibt es eine Szene, in der Paul Leger (Vincent Gallo) während einer Filmvorführung von Raging Bull (Martin Scorsese, USA 1980) seinen Kinosessel verlässt und den schmalen, bühnenartigen Raum vor der Leinwand betritt. Paul Leger ist ein Kinoliebhaber. Er wird auf besondere Weise durch das Kino affiziert. Während der laufenden Vorführung stellt er sich vor die Leinwand ins Licht des Projektors und beginnt mit lauter Stimme, Teile des Dialogs mitzusprechen. In gewisser Hinsicht lässt sich Paul Leger als Stellvertreter des Kinozuschauers begreifen. Er, der Kinoliebhaber, gibt uns eine extensive Demonstration der intensiven Kapazitäten, die die Kinosituation in sich birgt. Wenn er sich ins Licht des Projektors stellt, gibt er uns ein Bild für die somatische Affizierung im Kino. Der Körper des Zuschauers erscheint als rezeptive Oberfläche und als resonierende Materie im Licht der bewegten Bilder. Er wirft seinen Schatten auf die Leinwand, während sich die Bilder auf seiner Oberfläche abzeichnen.

Affektbestimmungen in Baruch Spinozas Ethik

Die Theorie der Affekte nimmt in Spinozas Philosophie eine zentrale Rolle ein und wird im Wesentlichen in seiner *Ethik* erläutert.¹ In diesem Werk entwickelt Spinoza seine Theorie von der *einen* Substanz nach der Methode der geometrischen Darstellung. So spannt er einen weiten Bogen vom ersten Teil *Über Gott* zum fünften Teil *Über die Macht der Erkenntnis, oder die menschliche Freiheit*. Genau in der Mitte der *Ethik*, im dritten Buch, findet sich seine explizite Theorie der Affekte *Über den Ursprung und die Natur der Affekte*.

1 Die in Latein verfasste *Ethik* ließ Spinoza nicht zu Lebzeiten veröffentlichen. Sie erschien erstmals in der Sammlung seiner Schriften *Opera posthumana* 1677 in Amsterdam. Im gleichen Jahr noch erschien auch die niederländische Übersetzung.

Das dritte Buch beinhaltet zu Beginn eine radikale Definition, die das grundlegende Verhältnis von Körper und Affekt wie folgt bestimmt:

Unter Affekt verstehe ich die Affektionen des Körpers, durch die die Wirkungskraft des Körpers vermehrt oder vermindert, gefördert oder gehemmt wird; und zugleich die Ideen dieser Affektionen.²

Affekte sind also spezielle Erregungen des Körpers und zugleich auch die Ideen dieser Erregungen. Hier drückt sich Spinozas berühmter Parallelismus von Körper und Geist aus, der eng mit seiner Affekttheorie in Verbindung steht. Er geht davon aus, dass alles, was der Körper erleidet, notwendig durch eine entsprechende Vorstellung im Geist begleitet wird. Körper und Denken begreift er dementsprechend als unterschiedliche Erscheinungsformen einer Substanz. So betont er, dass

[...] die denkende Substanz und die ausgedehnte Substanz eine und die selbe Substanz sind, die bald unter diesem, bald unter jenem Attribut gefaßt wird. Ebenso sind auch ein Modus der Ausdehnung und die Idee dieses Modus ein und das selbe Ding, nur auf zwei Weisen ausgedrückt.³

Spinozas Definition der Affekte verwendet im lateinischen Originaltext der *Ethik* zwei unterschiedliche Termini: ›affectus‹ und ›affectio‹. In der geläufigen Übersetzung wird ›affectus‹ mit Affekt und ›affectio‹ mit Affektion wiedergegeben. ›Affektion‹ und ›affizieren‹ sind von der Scholastik eingeführte Begriffe, die für den Zusammenhang von Gegenständen und sinnlicher Wahrnehmung stehen.⁴ Bei Spinoza werden die Affektionen prinzipiell vom Körper aus gedacht, und in gleicher Weise die Affekte; letztere sind allerdings auf das Tätigkeitsvermögen des Körpers bezogen, das sie modulieren und zugleich erfüllen können. Die Affektion liegt der Bestimmung des ›affectus‹ wesentlich zugrunde. Spinoza definiert im lateinischen Text der *Ethik*: »Per affectum intellegio corporis affectionis«,⁵ also »Unter Affekt verstehe ich die Affektionen

2 Benedictus de Spinoza: *Sämtliche Werke*. In 7 Bänden und 1 Ergänzungsband. Bd. 2, *Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt*. Übers. von Otto Baensch, hg. von Carl Gebhardt (1910), Nachdruck Hamburg 1989, S. 110. In anderen Übersetzungen wird der Terminus »Affektion« häufig durch den Ausdruck »Erregung« wiedergegeben. Die Übersetzung von Baensch hat demgegenüber den Vorteil, dass sie recht nah am lateinischen Text bleibt und so den Zusammenhang von Affekt und Affektion bei Spinoza deutlicher hervortreten lässt. Die weiteren Zitate aus der *Ethik* folgen der Übersetzung von Baensch.

3 Spinoza, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 55, (7, Anm.).

4 H. Herring: *Affektion / affizieren*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1, hg. von Joachim Ritter, Basel 1971, S. 99. Bei Kant wird diese Tradition des Begriffs noch klar dargestellt, wenn er erläutert, dass jede Anschauung eines gegebenen Gegenstandes nur dadurch möglich ist, »dass er das Gemüt auf gewisse Weise affiziere.« Vgl. Immanuel Kant: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. 3, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1977, S. 69.

5 *Spinoza Opera*. Bd. 2, im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften hg. von Carl Gebhardt, Heidelberg 1972 (1925), S. 139.

des Körpers.« Es ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, wie sehr in dieser knappen Formel alle Begriffe voneinander abhängen und sich gegenseitig bedingen. Körper und Affekt sind für Spinoza untrennbar miteinander verwoben. Wenn Spinoza im 2. Buch der Ethik definiert, was er unter Affektionen verstehen will, heißt es dort: »die Affektionen sind [...] die Arten, auf die zunächst die Teile des menschlichen Körpers affiziert werden und folglich dann auch der ganze Körper.«⁶

Die Affektion kann zunächst direkt als Wirkung verstanden werden, sie ist der Effekt eines Körpers auf einen anderen, bzw. die Spur, die ein Körper auf einem anderen Körper hinterlässt. Ein Bild hierfür aus dem optischen⁷ Kosmos von Spinoza ist die Sonne, die unseren Körper affiziert, und deren Wirkung auf uns wir über Ideen, Empfindungen von Wärme, Wahrnehmung von Farbe, Form und Gestalt erkennen.⁸

So wie ein Kolibri im Sonnenlicht durch die Farbe einer Blüte affiziert werden kann und sich seine Affektionen verbinden, wenn er die Blüte wahrnimmt, so kann die Bewegung auf die Blume zu, das verstärkte Schlagen der Flügel als Vektor des Tätigkeitsvermögens aufgefasst werden, vielleicht sogar als Affekt der Freude.

Die Affektion bezieht sich immer auch auf unsere Wahrnehmungsfähigkeit insgesamt, auf unseren Körper als Sinnesorgan und auf sensorische oder perzeptive physische Wirkungen. Tatsächlich sind Affektion und Affekt bei Spinoza so eng aufeinander bezogen, dass er an einigen Stellen der Ethik die Begriffe praktisch synonym verwendet.⁹ Während alle Affektionen zunächst als sinnliche Erregungen und deren körperliche Spuren aufgefasst werden können, lassen sich jedoch Affekte und Affektionen durch ihre jeweilige Elastizität im Hinblick auf kontinuierlichere Veränderungen unterscheiden. Die Affektionen beziehen sich demnach auf momentane Körperzustände und Affekte auf Variationen von Tätig-

6 Spinoza, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 80, (28, Beweis). In Spinozas Latein: »affectiones namque modi sunt (per Post. 3), quibus partes Corporis humani, & consequenter totum Corporis afficitur.« (*Spinoza Opera*, Bd. 2, S. 113.)

7 Zu Licht und Optik bei Spinoza vgl. Gilles Deleuze: *Kritik und Klinik. Aesthetica*. Frankfurt am Main 2000, S. 190f. Deleuze argumentiert dort, dass Spinoza mit einer bestimmten Vorstellung von Kausalität bricht, indem er Wirkungen nach dem Modell optischer Effekte denkt. Körperliche Effekte, so Deleuze, sind wie Schatten, die ein Körper auf einen anderen wirft, und auch unseren eigenen Körper erkennen wir nur durch den Schatten, den er wirft.

8 So wie ein Kolibri im Sonnenlicht durch die Farbe einer Blüte affiziert werden kann und sich seine Affektionen verbinden, wenn er die Blüte wahrnimmt, so kann die Bewegung auf die Blume zu, das verstärkte Schlagen der Flügel als Vektor des Tätigkeitsvermögens aufgefasst werden, vielleicht sogar als Affekt der Freude.

9 Vgl. Spinoza, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 316. Dort werden die entsprechenden Stellen der Ethik genannt, an denen Spinoza »affectio« an Stelle von »affectus« verwendet und umgekehrt.

keitsvermögen. Gilles Deleuze bestimmt in seiner Interpretation Spinozas den Unterschied zwischen Affektion und Affekt vor allem in zeitlicher Hinsicht:

Die Affektion ist also nicht bloß die augenblickliche Wirkung eines Körpers auf meinen, sie wirkt auch auf meine eigene Dauer, als Lust oder Schmerz, Freude oder Traurigkeit. Übergänge, Werden, Aufstiege und Stürze, kontinuierliche Variationen von Vermögen (*puissance*) sind es, die von einem Zustand zum anderen führen: Man wird sie *Affekte* im eigentlichen Sinn nennen und nicht mehr Affektionen. Sie sind Zeichen von Wachstum und Schwund, *vektorielle* Zeichen (des Typs Freude/Traurigkeit) und keine skalaren mehr wie die Affektionen, Empfindungen oder Wahrnehmungen.¹⁰

Diese zeitliche Differenzierung zwischen Affektion und Affekt im Hinblick auf die Dauer¹¹ weist darauf hin, den Übergang zwischen Affektion und Affekt sowohl graduell als auch qualitativ zu verstehen. Affektionen sind nicht trennbar von der Dauer, d.h. von vorherigen Körperzuständen, an die sie anknüpfen, und von nachfolgenden Affektionen, zu denen hin sie sich ausdehnen. Bezogen auf unsere Wahrnehmungsfähigkeit für Form, Farbe, Bewegung und Gestalt vollziehen sich permanent solche kontinuierlichen Veränderungen. Affekte sind ebenfalls auf diese kontinuierlichen Veränderungen bezogen, jedoch im Hinblick auf das Tätigkeitsvermögen eines Körpers, dem sie wie Kraftlinien unterschiedliche Richtungen geben können.

Körper und Affekt sind in ihrer Definition voneinander abhängig. Denn so wie der Affekt bestimmt wird durch die Affektionen des Körpers, so wird der Körper bestimmt durch seine Fähigkeit zu affizieren und affiziert zu werden. Affekte sind die Art und Weise wie ein Körper mit anderen Körpern in Kontakt treten kann. Sie sind Aktualisierungen und gleichzeitig Veränderungen der fundamentalen Kapazität eines Körpers, durch äußere Dinge affiziert und selbst aktiv werden zu können. Diese enge gegenseitige Bezugnahme zwischen Körper, Affekt und Affektion wirft die Frage nach der Bedeutung des Körpers innerhalb dieser Dreiheit auf.

¹⁰ Deleuze, *Kritik und Klinik*, S. 188.

¹¹ Vgl. auch Gilles Deleuze: *Spinoza. Praktische Philosophie*. Berlin 1988, S. 65: »[...] diese Zustände, Affektionen, Vorstellungsbilder oder Ideen [sind] nicht trennbar von der Dauer, die sie an den vorherigen Zustand wieder anknüpft und die sich zum nachfolgenden Zustand ausdehnen lässt. Diese Dauern oder kontinuierlichen Veränderungen der Vollkommenheit werden ›Affekte‹ oder Gefühle (*affectus*) genannt.«

Deleuze' Spinoza-Lektüre: Kartografie eines Körpers

Vor allem Gilles Deleuze hat immer wieder auf die andauernde Aktualität des spinozistischen Denkens hingewiesen. Er hat Spinoza eine seiner umfassenden philosophiegeschichtlichen Untersuchungen gewidmet (*Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*), und mit *Spinoza. Praktische Philosophie* eine Einführung in spinozistische Begriffe und die Philosophie der Ethik verfasst. Deleuze interessiert sich für Spinoza insbesondere im Hinblick auf dessen Immanenzphilosophie, weil hier Körper und Denken radikal als positive Relationalität und Offenheit bestimmt werden. Spinozas monistische Ontologie korrespondiert mit dem, was Deleuze als eine Ebene der Immanenz oder als eine Konsistenzebene bezeichnet:

Gegen Descartes setzt Spinoza die Gleichheit aller Seinsformen und die Univocität des Realen, die sich daraus ergibt. Unter allen Gesichtspunkten erscheint die Philosophie der Immanenz als Theorie des Eins-Seins, des Gleich-Seins, des univoken und gemeinsamen Seins. Sie sucht die Bedingungen einer eigentlichen Bejahung und prangert alles an, was das Sein so behandelt, dass ihm seine volle Positivität, d.h. seine formale Gemeinsamkeit entzogen wird.¹²

Deleuze hebt hervor, dass der Immanenz- oder Konsistenzplan Spinozas kein Plan im Sinn eines geistigen Entwurfs ist, »kein Projekt, Programm, sondern ein Plan im geometrischen Sinn, Schnitt, Überschneidung, Diagramm.«¹³ Der Immanenzplan ist vergleichbar einer Karte oder einer bestimmten Ebene der Darstellung, in der die Dinge in einer gemeinsamen Dimension zueinander ins Verhältnis gesetzt werden.

Folgen wir Deleuze bei seiner Lektüre der *Ethik*, wie er sie etwa in *Spinoza und wir* durchführt, dann finden wir dort eine Interpretation von Spinozas Körperbegriff, die dessen geometrisches Konzept verändert fortschreibt, als Kartografie von Geschwindigkeitsverhältnissen, Energie und Potentialität. Nach Deleuze definiert Spinoza jeden Körper auf zweifache Weise:

Einerseits enthält ein Körper, so klein er auch sei, immer unendlich viele Teilchen: die Verhältnisse von Ruhe und Bewegung, Schnelligkeit und Langsamkeit zwischen den Teilchen, die einen Körper in seiner Individualität definieren. Andererseits affiziert ein Körper oder wird von anderen Körpern affiziert: diese Macht zu affizieren und affiziert zu werden definiert ebenfalls einen Körper in

12 Gilles Deleuze: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*. München 1993, S. 149.

13 Gilles Deleuze: *Spinoza und wir*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991, S. 278–288, hier S. 278.

seiner Individualität. Dies sind zwei scheinbar einfache Propositionen: die eine ist kinetisch, die andere dynamisch.¹⁴

Beide Dimensionen sind Weisen, sich zu den Dingen zu verhalten und eine Verbindung mit den Dingen herzustellen. Die dynamische Dimension eines Körpers bezieht sich auf die Affekte und damit auf Intensitäten. Die kinetische Dimension bezieht sich auf Bewegungsverhältnisse und Geschwindigkeiten als extensive Relationen. Zu der kinetischen Dimension führt er weiter aus:

Es geht darum, das Leben, jede Individualität des Lebens, nicht als eine Form oder Formentwicklung zu begreifen, sondern als komplexes Verhältnis zwischen Differentialgeschwindigkeiten, zwischen Verlangsamung und Beschleunigung von Teilchen. Eine Zusammensetzung von Schnelligkeit und Langsamkeit auf einem Immanenzplan.¹⁵

Der Körper ist in der Betrachtungsweise von Spinoza/Deleuze nicht Anhängsel eines Subjektes, sondern ein immer schon in vielfältigen Verbindungen stehendes Kompositum;¹⁶ kein feststehendes Ding, sondern ein sich durch seine Relationen zu anderen Körpern veränderndes Feld von Verknüpfungen, ein zusammengesetztes Ganzes, das prinzipiell geometrisch/diagrammatisch zu erfassen ist. Statt vom Körper zum Subjekt, zu einer Einheit zu kommen, gelangt Deleuze vom Körper zu anderen Körpern und zu einer Karte/Kartografie. Im Bezug auf diese »Kartographie eines Körpers«¹⁷ bezeichnet Deleuze die kinetische und die dynamische Dimension auch als Länge (Longitudo) und Weite (Latitudo):

So legen wir die Kartographie eines Körpers fest. Die Gesamtheit der Längen und Weiten konstituiert die Natur, den Immanenz- oder Konsistenzplan, der ständig veränderbar ist und von den Individuen und Kollektiven unaufhörlich umgearbeitet, zusammengesetzt, wiederzusammengesetzt wird.¹⁸

Die vollumfängliche Anerkennung dieser Gegebenheit ist die Idee des Immanenzplans. Moira Gatens erläutert in ihrer Diskussion der Körperkonzeption von Deleuze/Spinoza hierzu:

Man könnte die Kartographie, die Deleuze (und Guattari) benutzen, um die Immanenzebene Spinozas darzustellen, wie folgt wiedergeben: Die von Deleuze vorgeschlagene Kartographie macht es möglich, die Beschaffenheit jedes Ein-

14 Deleuze, *Spinoza und wir*, S. 278.

15 Deleuze, *Spinoza und wir*, S. 279.

16 Moira Gatens: *Ethologische Körper. Geschlecht als Macht und Affekt*. In: Marie-Luise Angerer (Hg.): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. Wien 1995, S. 35-52, hier S. 37: »Der menschliche Körper wird von Spinoza als relativ komplexes Individuum gedacht, das aus einer Anzahl von anderen Körpern besteht. Seine Identität lässt sich nie als endgültiges oder fertiges Produkt betrachten.«

17 Deleuze, *Spinoza und wir*, S. 284.

18 Deleuze, *Spinoza und wir*, S. 284.

zeln A, auf der Grundlage seiner extensiven Teile zu analysieren, einschließlich seiner typischen Geschwindigkeiten und Bewegungen und auf der Grundlage seiner typischen Affekte und seines Aktionspotentials. Zusammen ergeben diese zwei Achsen eine immanente Schätzung jedes Individuums, anstatt eine taxonomische Interpretation. Dies bedeutet, dass die Kartographie ein Individuum auf der Grundlage seiner materiellen Beschaffenheit und seines Potentials, etwas zu affizieren und affiziert zu werden beschreibt und nicht auf der Grundlage seiner Gattungsform und Funktion.¹⁹

Auf radikale Weise wird hier die Offenheit und Veränderbarkeit der Kartographie eines jeden Körpers betont. Deleuzes Spinoza-Lektüre fordert uns auf, einen Körper als etwas Zusammengesetztes zu verstehen; etwas, das sich nur durch seinen Zusammenhang oder besser: seine Zusammenhänge mit anderen Körpern verstehen lässt, charakterisiert durch Affektzustände und Bewegungen.

Affizierung und Affekt im Kino

Wie lässt sich diese Kartographie affektiver Kapazitäten und Geschwindigkeiten auf die Wahrnehmungssituation im Kino anwenden? Welches affektive Potential kennzeichnet das Kino? Wie stehen Filmzuschauer und Film in Relationen von Geschwindigkeit und Langsamkeit zueinander?

Der Kinematograph ist eine Synthese von Fotografie, Bewegung und Projektion. Man kann alles, was sich im Kino ereignet, ausgehend von Bewegung, Geschwindigkeit und Licht betrachten. Dem weitgehend bewegungslosen Publikum zeigt Film eine Welt in Bewegung. Sein kinematographisches Vokabular arbeitet permanent an der Übersetzung von Bewegung und Geschwindigkeiten in Affekte und Intensitäten (und umgekehrt). Technologie und Affizierung gehen im Kino eine intime Verbindung ein, so dass das Kino sich als eine Apparatur verstehen lässt, die direkt auf die Einfaltung sinnlicher Wahrnehmung in den Körper zielt.

In der Kinosituation werden die Zuschauer in eine eigentümliche Konstellation von Ruhe und Bewegung versetzt. Es gibt hier ein energetisches Gefälle, ein beinahe reziprokes Verhältnis zwischen der weitgehenden Immobilität des Zuschauerkörpers und der Bewegung und Geschwindigkeit des Filmbildes. Das Kino operiert entlang bestimmter körperlicher Resonanzfrequenzen: Die 24 Bilder pro Sekunde, die den Rhythmus des Bildwechsels auf der Leinwand bestimmen, sind eine zeitliche Verschaltung von Körper und Apparatur, abgestimmt auf physiologische Parameter und die Wahrnehmungsschwelle des Sehsinns. Die Affektionen unserer Netzhaut durch den raschen Bildwechsel auf der Leinwand verbinden sich zu Wahrnehmungen von Bewegungsbildern. Die relative Bewegungslosigkeit befördert dabei unsere Offenheit für

¹⁹ Gatens, *Ethologische Körper*, S. 40.

sinnliche Wahrnehmung und schafft zugleich das Potential für eine erhöhte affektive Aufladung, eine gesteigerte Rezeptivität des Körpers. Von jeder beliebigen anderen Wahrnehmung unterscheidet sich die Wahrnehmung im Kino in der Art, wie Affektion und Affekt ineinander greifen, wie sie im Film immer schon miteinander zu affektiven Strömen komponiert sind.

Man könnte von Infra-Wahrnehmungen oder subliminalen Wahrnehmungen sprechen, um zu formulieren, in welcher Weise der Affekt gerade nicht mit der bewussten Wahrnehmung zusammenfällt, sondern ihr unterschwellig ist oder ihr vorausgeht.²⁰ Brian Massumi hat hier treffend den Begriff des ›infra-empirischen Raumes‹ verwendet,²¹ der die *unsichtbare* Seite des Bewegungssehens kennzeichnet. Das Auge ist ein Muskel. Bezogen auf den Immanenzplan ist der Sehsinn kein Fern-Sinn, sondern eine Öffnung gegenüber anderen Körpern. Das Auge transformiert die Licht-Bilder zu körperlichen Bewegungen, verbindet sich mit äußeren und inneren Sinnen. Aus der Perspektive des Affekts ist Bewegungsssehen niemals eine Tätigkeit allein des optischen Sinns, sondern eine synästhetische Ko-Produktion und eine Erregung des ganzen Körpers (wenn Teile des menschlichen Körpers affiziert werden, dann folglich auch der ganze Körper).²² Das meint die Idee der sensomotorischen Resonanz: die Verknüpfung von sensorischer und motorischer Erregung, das Mit-Schwingen des Körpers und seine affektive Aufladung. Im Kontext des Kinos weist der Affekt somit auf die basale körperliche

20 »Die Bewegung hat ein wesentliches Verhältnis zum Unwahrnehmbaren, sie ist von Natur aus nicht wahrnehmbar. Die Wahrnehmung kann die Bewegung nur als Translation eines beweglichen Körpers oder als Entwicklung einer Form erfassen. Bewegungen, Arten von Werden, das heißt reine Verhältnisse von Schnelligkeit und Langsamkeit, reine Affekte, liegen unterhalb und oberhalb der Wahrnehmungsschwelle.« Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1997, S. 382.

21 Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham/London 2002, S. 57.

22 Brian Massumi hat für den Aspekt der somatischen Affizierung, die sich als Resonanz zu wahrgenommenen Bewegungsbildern ereignet, ohne selbst der Ordnung der Sichtbarkeit anzugehören, den Begriff ›Körper-ohne-Bild‹ (*body without an image*) vorgeschlagen. Der Körper-ohne-Bild ist die rezeptive Seite des Bewegungssehens, die Aufbewahrung und Akkumulation vergangener Bewegungen als Körpergedächtnis. Es ist die Summe und Überlagerung der wahrgenommenen Bewegungsbilder im Verhältnis zum eigenen Körper. »The body without an image is an accumulation of relative perspectives and the passages between them, an additive space utter receptivity retaining and combining past movements, in intensity, extracted from their actual terms.« (Massumi, *Parables for the Virtual*, S. 57) Der Körper-ohne-Bild ist – als reine Rezeptivität – der Speicher oder das Körpergedächtnis für das Bewegungsssehen. Anders als das Körperschema (*body-image*) bildet der Körper-ohne-Bild jedoch daraus keine Ordnung im Sinne einer Struktur, sondern ist die Einfaltung sinnlicher Wahrnehmungen in den Körper.

Dimension des Sehens hin und damit auch auf einen Überschuss des Films gegenüber Sprache und Bedeutung.

Nach Massumi, der sich in diesem Zusammenhang auf Spinozas Theorie der Affekte bezieht, beschreibt der Affect die Einfaltung von Wahrnehmungen in den Körper als *Intensitäten*.²³ Demnach lässt sich jedes Bild-Ereignis als zusammengesetzt aus zwei Ebenen vorstellen, der symbolischen (linearen, semiotischen, narrativen, sprachlichen) und der affektiven (intensiven, non-linearen) Ebene. Die eine folgt der Logik der Struktur, die andere der des Ereignisses.²⁴ Wenn der Affect als Überschuss gegenüber der Ebene der Bedeutung zu verstehen ist, dann meint das nicht: *ohne* Bedeutung, sondern ein nicht voll ausgeschöpftes Potential, das jede Bedeutungsproduktion begleitet. Die Frage nach den Affekten steht deshalb nicht im Widerspruch zu Theorien der Identifikation im Kino, zur Ebene der Narration oder der Frage nach den Inhalten. Jedoch gehört der Affect einer anderen Ordnung an. Ihm haftet etwas Ummenschliches an, insofern er sich im Kino mit jenem Mikrobereich verbindet, in dem Bildbewegung, Schnitt und sensomotorische Resonanz sich ereignen.²⁵

Der Affect ist ein Möglichkeitsfeld, ausgehend vom Körper gedacht. Er ist die Nicht-Identität des Körpers mit sich selbst. Meine Wahrnehmung im Kino kann deshalb nicht durch die Apparatur oder den Film vorgeschrieben werden. Der Affect ist nicht programmierbar, sondern gibt ein Potential an oder erfüllt es. Wenn auch im Kino gelten soll, dass ein Körper durch zwei Propositionen definiert wird, nämlich durch die

23 Vgl. zur Bestimmung des Affekts als Intensität und zur Bezugnahme Massumis auf Spinoza: Massumi, *Parables for the Virtual*, S. 27–28. Massumis Differenzierung bezieht sich argumentativ auf eine Untersuchung von Hertha Sturm zur affektiven Dimension der Filmwahrnehmung. Hertha Sturm hat mit empirischen Methoden Haut- und Körperreaktionen von Kindern auf Filme im Verhältnis zur emotionalen Bewertung eben dieser Filme untersucht und eine grundlegende Widersprüchlichkeit zwischen affektiver und emotionaler Reaktion entdeckt. Daraus leitet Massumi die Unterscheidung von Gefühl als Inhalt und Affect als Intensität ab: »An emotion is a subjective content, the socio-linguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized.«

24 Vgl. Massumi, *Parables for the Virtual*, S. 26.

25 Man könnte im Bezug auf das Kino jene kleinsten Einheiten des Affekts, die der Körper noch nicht zu Wahrnehmungen akkumuliert hat und deren Geschwindigkeit uns dennoch in Schwingungen versetzt, auch als Affektladungen oder affektive Wahrnehmungspartikel bezeichnen. Als ein typisches Beispiel hierfür lässt sich der Schnitt verstehen. Streng genommen *sehen* wir einen Schnitt im Kino nicht, weil seine Geschwindigkeit zu groß ist, aber seine affektive Ladung kann augenblicklich unsere Haltung zum folgenden Bild verändern. Gesteigerte Effekte werden durch rhythmische Schnitte erzielt.

dynamische als seine Fähigkeit, zu affizieren und affiziert zu werden, und durch die kinetische, als Relation von Ruhe und Bewegung, Schnelligkeit und Langsamkeit, dann sind das auch die Dimensionen, in denen sich unser Körper, als Körper des Zuschauers, mit dem Film verbindet. Wir setzen uns über diese Propositionen mit dem Film zusammen. Wie weit und auf welche Weise wir durch einen Film affiziert und affektiv berührt werden, hängt auf der Ebene eines spinozistischen Immanenzplans davon ab, wie sich unser Körper in jedem Augenblick mit dem Film als Körper zusammensetzt, d.h. einen gemeinsamen Zusammenhang bilden kann. Gerade im Kino ist das auch eine Angelegenheit sozialer Körper, der Körper der Zuschauer, die sich mit dem Film zusammensetzen und über den Film auch mit den anderen Körpern der anderen Zuschauer. Zuschauerkörper und Film setzen sich im Kino auf ihre Weise zu einem hybriden Affektkörper zusammen. Dieser löst sich allerdings auch wieder auf, sobald sie ihren Zusammenhang und ihre Übereinstimmung verlieren.

Zusammengesetzte Körper in *Arizona Dream*

In *Arizona Dream* gibt es eine Szene, in der Paul Leger alias Vincent Gallo bei einem Kleinkunst-Wettbewerb die Bühne betritt, um sich als Schauspieler zu beweisen. Er hat jene berühmte Szene aus *North by Northwest* (USA 1959) einstudiert, in der Roger Thornhill alias Cary Grant in einer leeren Landschaft von einem Sprühlflugzeug bedroht wird und sich in ein Maisfeld flüchtet. Diese Filmszene aus *North by Northwest* von Alfred Hitchcock bzw. ihre Wiederaufnahme in *Arizona Dream*, soll den Zusammenhang von Affekt und Filmwahrnehmung veranschaulichen.

Die Montage der Filmsequenz wechselt zwischen Bildern der Kleinkunstveranstaltung und Bildern aus *North by Northwest*, die so eingefügt sind, dass sie sich mit der Präsentation Paul Legers verbinden. Zum einen nehmen sie die Blicke und Bewegungen Paul Legers auf, beantworten sie und führen sie fort. Zum anderen werden die Bewegungen von Cary Grant und Vincent Gallo in eine parallele Gleichzeitigkeit²⁶ versetzt, so dass sie eine gemeinsame Bewegung auszuführen scheinen.

Vincent Gallo betritt die schmale, in rotes Licht getauchte Bühne. Zur Illustration der Szene sind einzelne Maisstauden aufgestellt. Für eine Weile steht Vincent Gallo mit festem Blick beinahe unbeweglich auf der Bühne und nimmt jene wartend-angespannte Körperhaltung Cary Grants

26 Hier spielt neben dem Bildwechsel der Tonschnitt eine wesentliche Rolle, um die Bewegungen zeitlich über den Riss der Montage fortzuführen und zu verbinden. Deshalb ist das Geräusch des Flugzeugs auch dann zu hören, wenn Vincent Gallo im Bild zu sehen ist.

ein, der auf einer leeren Landstraße zwischen weitgehend abgeernteten Feldern steht und dem Bus hinterher schaut, der ihn gerade abgesetzt hat. Paul Leger scheint Cary Grant zu verdoppeln und zu wiederholen: seine Gesten, Blicke, seine Bewegungen und die angespannte Körperhaltung. Er hebt den Arm und schaut auf die Uhr. Er faltet die Hände vor dem Körper zusammen. Er blickt in die Ferne. Schließlich entdeckt er ein näher kommendes Flugzeug. Der Körper spannt sich zum Sprung, als das Flugzeug direkt auf ihn zugeflogen kommt. Als das Flugzeug bedrohlich immer näher kommt, wartet er auf den entscheidenden Moment bis er schließlich zur Seite springt. Gleich darauf der nächste Angriff; Vincent Gallo wirft sich zu Boden, zwischen die künstlichen Maisstauden, die Hände schützend vor das Gesicht gehalten.



Abb. 1: Vincent Gallo und Cary Grant in: *Arizona Dream*. Regie: Emir Kusturica, USA 1993.

Statt des erhofften Beifalls erntet Paul Leger in dieser Szene größtenteils Spott und schallendes Gelächter. Die Punktrichter bewerten seinen Auftritt mit der Mindestpunktzahl, woraufhin er ihnen vorwirft, seine Brillanz zu verkennen.

Was uns als Zuschauer an dieser tragikomischen Szene affiziert, hängt mit einem ebenso zwangsläufigen wie unaussprechlichen Überschuss jenes kaskadischen Wechsels von Wahrnehmung und Aktion zusammen, in dem sich die Bewegungen von Vincent Gallo und Cary Grant überlagern. Hinzu kommt die eigentümliche Verschachtelung von Körpern und Figuren, die darin besteht, dass Vincent Gallo Paul Leger

spielt, der Cary Grant spielt, der Roger Thornhill spielt, der eigentlich in *North by Northwest* nur ein Werbefachmann ist, aber durch eine Verwechslung für einen Geheimagenten namens George Kaplan gehalten wird, und durch seine Verfolger gezwungen wird, in die Rolle eben jenes fiktiven Geheimagenten zu schlüpfen...

Meine interpretatorische These ist, dass es bei Paul Legers Auftritt in *Arizona Dream*, trotz der Bezugnahme auf das Verwechslungsmotiv, genau nicht um das Wiedererkennen von Identitäten geht, sondern um die Relation von Körpern in ihrer kinetischen und dynamischen Dimension. Der Schauspieler tritt hier an die Stelle der Figur. Der bewegte Körper ist gemeint, nicht seine Funktion innerhalb der Diegese. Was Paul Leger unternimmt, ist sich selbst in den Film hineinzubegeben. Sein Spielen folgt aus der Affizierung durch das Bild Cary Grants, wie er sie im Kino erlebt hat. Er will keine Rolle im engeren Sinn *spielen*, weder die von Roger Thornhill noch die von Cary Grant, sondern er will *sein* wie Cary Grant. Die Szene aus *North by Northwest*, die er für diesen Anlass einstudiert hat, ist eine, in der für die gesamte Dauer kein einziges Wort gesprochen wird. Was den Zuschauern vorgeführt wird, ist eine mehrfache Reduktion: Auf der beinahe leeren Bühne, ausgestattet mit minimalen Requisiten – ein paar Maisstangen deuten die Landschaft an – wird eine Filmsequenz zur Aufführung gebracht, die auf Dialog und Musik verzichtet. Ins Zentrum der Sichtbarkeit gerückt wird so der Körper, der Körper des Schauspielers, der Körper von Cary Grant, mit dem sich Paul Leger bzw. Vincent Gallo zusammensetzen will.

Pauls Aktion auf der Bühne entspricht einer Aktivierung seiner vorangegangenen Affizierung durch *North by Northwest*. Was der Körper in der Erinnerung behält, ist der ursprüngliche Affekt, von dem jede Materialität abgezogen wurde. Die Idee aber (die erste Idee, die nach Spinoza jeden Affekt begleitet) wird bewahrt als Spur. Pauls Bewegungs-Aktion können wir daher verstehen als eine Ausdrucks-Bewegung in der Parallelität von Körper und Denken. Die Spur der vorangegangenen Affizierung wird aktiviert, so dass Pauls Körper und die Idee als Spur des Affekts sich verbinden und körperlich eine spezifische Intensität hervorbringen, die sich als Bewegungs-Aktion ausdrückt. Es ist ein Denken, das sich körperlich realisiert, so wie Denken und Körper nur parallele Attribute der einen Substanz sind, unterschiedliche Erscheinungsformen ein und derselben Sache. Dabei ist die Idee als Spur des Affekts selbst wiederum *körperlich*. Sie stellt eine Einfaltung des Bewegungssehens in den Körper dar. Der Körper aber bewahrt nicht nur die Bewegung als Impuls, sondern er bewahrt auch die Kontexte der Affizierung. Im Falle

von Pauls Performance sind dies beispielsweise das Maisfeld oder das Flugzeug, die in der Bewegung mit »erinnert« werden.

Es lohnt sich, die affektive Komposition der Maisfeldszene in Hitchcocks *North by Northwest* genauer zu betrachten. Denn der Körper Cary Grants ist nicht der alleinige Ausgangspunkt oder das absolute Zentrum der Bewegung, sondern seinerseits ein Teil einer bewegten Sequenz, deren affektive Ladung er verstärkt und mit deren Elementen er sich zusammensetzt. Wenn man Cary Grant im Kräftefeld von Landschaft, Kamerabewegung und Montage versteht, wird es möglich vom Körper des Schauspielers zum Körper des Films gelangen.

Besonders auffällig an der Maisfeldszene sind der beinahe abstrakte Minimalismus der Inszenierung und ihre strenge Geometrie. Klaus Kreimeier hat diesen Aspekt vor kurzem in seinem Aufsatz *Extension bis zum Nullpunkt. Die stillgestellte Zeit im Bewegungsbild* näher untersucht.²⁷ Die Reduktion der Szene, ihre programmatische Leere, eröffnet den Raum für die Spannung im Warten auf ein Ereignis. Eine Spannung, die in den Blicken, Gesten und Bewegungen von Cary Grant manifest wird. Ein Blick auf die Uhr, eine leichte Drehung des Körpers, wenn der Blick sich nach rechts und nach links wendet, in den leeren Raum, der Diagonale folgend, als die sich die Straße durch die Landschaft zieht.

Die Bewegungen sind geometrisch streng, angeordnet auf sich kreuzenden Linien im Raum; sie erzeugen den Raum, indem sie ihn durchmessen... Die Landschaft ist eine wüstenhafte Fläche. Linie und Fläche spannen die Perspektive auf den Handlungsraum als Raum von Körperbewegungen. Der Film wird hier zu einer abstrakten Kunst, der Verketzung von raumzeitlichen Partikeln, »eine komplizierte Konstruktion aus filmischem Raum, Bewegung, Montagerhythmus und Tönen«,²⁸ ein »Musik-Werden«²⁹ der bewegten Bilder.

Die innere Spannung der Filmsequenz besteht im Widerspruch zwischen dem Musik-Werden der Bilder und der kontrollierten Versuchsanordnung, als die sich die Maisfeldsequenz gleichzeitig präsentiert: eine Spannung zwischen Affekt und Kontrolle. An Cary Grant wird etwas exemplifiziert, es werden Bewegungsgesetze des Films beispielhaft vor-

27 Klaus Kreimeier: *Extension bis zum Nullpunkt. Die stillgestellte Zeit im Bewegungsbild*. In: Christine Rüffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid u.a. (Hg.): *Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Bremer Symposium zum Film, Berlin 2004, S. 17-28.

28 Kreimeier, *Extension bis zum Nullpunkt*, S. 23.

29 Patricia Pisters verwendet die Formel vom »becoming-music of the image« in ihrer Arbeit über Deleuze' Filmtheorie, um die musikalischen und rhythmischen Qualitäten von Bildern zu benennen. Vgl. Patricia Pisters: *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford California 2003, S. 219. Vom Musik-Werden handelt das zehnte Plateau in *Tausend Plateaus*. Vgl. Deleuze/ Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 407-422.

geführt und überprüft. Als Kinozuschauer sind wir im Verhältnis hierzu »gleichsam Versuchspersonen zweiter Ordnung, mit deren Wahrnehmungsverhalten experimentiert wird.«³⁰

Die Maisfeld-Szene in Hitchcocks *North by Northwest* ist eine Leer-Stelle, ein Zwischenraum in der Raum-Zeit-Maschine des Films. Eine Szene, in der die Handlung des Films zum Stillstand kommt, in dem Maß, wie die Präsentation des Raums als Fläche und Potential für Bewegung hervortritt. Ein Raum, in dem »nichts« passiert, aber alles passieren könnte.³¹ Dieses Potential für Bewegungen (die extensiven Relationen) wird ausgefüllt durch die gesteigerte Intensität von Cary Grants kontrolliertem Schauspiel.

Die Szene insgesamt wirkt wie ein Vergrößerungsglas. Was dabei sichtbar wird, ist bei Hitchcock vor allem die Bewegungslogik des Films als Komposition, die Formulierung von Bewegungsachsen als raumzeitliche Parameter für das Zusammenspiel von Montage, Kamerabewegung und körperlichem Ausdruck. In der Wiederaufnahme der Maisfeldszene durch Kusturica in *Arizona Dream* dagegen wird stärker die Affizierung des Zuschauers hervorgehoben. Die innere Spannung der Filmsequenz kippt in ihrer Wiederaufnahme in *Arizona Dream* zu Gunsten des Affekts. So wie der Name George Kaplan ein Platzhalter ist (der Name eines nicht-existierenden Agenten), ein leerer Signifikant, dessen Stelle Cary Grant bzw. Roger Thornhill einnimmt, so ist Vincent Gallo der Platzhalter für den Körper des Kinozuschauers. Er führt eine Choreografie auf, die das Kino zuvor in seinen Körper eingeschrieben hat. Das Thema dieser Choreografie ist die affektive Dimension des Bewegungssehens. Wo der Affekt der Kontrolle entkommt, befreit sich das Publikum im Gelächter,³² provoziert durch die unmittelbare Erkenntnis, in der Denkbild und Körperbewegungen zusammenkommen.

Die gemeinsame Bewegung von Vincent Gallo und Cary Grant in *Arizona Dream* lässt sich so als kinematische Inszenierung begreifen, die vorführt, wie sich die Körper der Zuschauer mit dem Filmkörper zusammensetzen. Wenn Paul Leger versucht, in die Rolle von Cary Grant zu schlüpfen, dann agiert er mit seiner Körperhaltung, seiner körperlichen Anspannung und seiner Bewegung das aus, was er zuvor als Zuschauer selbst erlebt hat. Sein Körper macht für uns sichtbar, wie er zuvor durch den Körper von Cary Grant in *North by Northwest* affiziert wurde. Und damit macht er für uns erfahrbar, wie wir selbst durch Filme affiziert werden.

30 Kreimeier, *Extension bis zum Nullpunkt*, S. 27.

31 Kreimeier, *Extension bis zum Nullpunkt*, S. 24.

32 Tatsächlich unterstreicht das Lachen des Saalpublikums im Tucson Manhattan Club die affektive Qualität von Paul Legers Auftritt.

**DAS AFFEKT-BILD ALS STILLSTAND
DER NARRATION:
ÜBERLEGUNGEN ZUR SCHLUSSZENE VON
VIVE L'AMOUR - ES LEBE DIE LIEBE**

ANKE ZECHNER

Das Affektbild als Bewegungs-Bild

In seinen Kinobüchern beschreibt Deleuze in Anlehnung an Henri Bergson das Affektbild als eine der drei Formen des Bewegungs-Bildes neben Wahrnehmungsbild und Aktionsbild. Diese drei Bilder formen sich im allgemeinen Bewegungsstrom der Materie, dem ›Metakino‹,¹ wenn sich die Bewegung um ein Lebewesen krümmt, also von ihm wahrgenommen und weitergegeben wird. Das Affektbild ist zwischen Wahrnehmungsbild und Aktionsbild angesiedelt. Es ist ein Intervall zwischen empfangener und weitergegebener Bewegung, das heißt zwischen Rezeption und Reaktion, beziehungsweise Aktion. Der den Raum dieses Intervalls ausfüllende Affekt ist also ein Bindeglied in einer unterbrochenen Bewegung.² In ihm findet eine Weiterleitung der Bewegung auf ein unbewegliches Organ – ein Zentrum der Indeterminiertheit im Strom der Materiebilder – statt. Joseph Vogl beschreibt das folgendermaßen:

Das Intervall ist gestaute Aktion und als solche Raum reiner Affektivität. [...] Der Affekt ist demnach ein Bruch im sensomotorischen Band, ein Schnitt im Übergang von Perzeption zur Aktion, er erscheint in der Kluft zwischen verwirrender Wahrnehmung und verzögerter Aktion.³

Der Affekt ist also eine Art Störung im reibungslosen Reiz/Reaktionsablauf, als dessen Muster die Amöbe gilt, bei der Wahrnehmung und Reaktion eins sind, sich beides auf der gleichen Membran abspielt. Vom Körper

1 Dieser Begriff des Metakinos (méta-cinéma) findet sich leider nicht in der deutschen Ausgabe der Kinobücher. Dort ist – missverständlich übersetzt – von Meta-Film die Rede. Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt am Main 1989, S. 88.

2 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 96.

3 Joseph Vogl: *Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze*. In: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*. München 1996, S. 258-259.

der Amöbe unterscheiden wir uns durch die Ausdifferenzierung der Organe in motorische und sensorische.⁴ Deleuze sieht mit Bergson den Affekt als eine Folge dieser Ausdifferenzierung, als »eine Art motorische Tendenz in einem sensorischen Nerv«.⁵

Das Affektbild stellt eine Konsequenz des Wahrnehmungsbildes dar, dessen Filterung der Wahrnehmung nach dem für die Aktion nützlichen Raster unvollständig ist. Die Distanz der Wahrnehmung durch die Identifikation von Objekten wird nicht aufrechterhalten. Ein Teil der äußeren Bewegung dringt ungefiltert in das taktil werdende Auge ein – wird eins mit dem affizierten Subjekt. »Eine Koinzidenz von Subjekt und Objekt«⁶ findet statt und wird zu einem inneren Bild, der Selbstwahrnehmung durch die Affektion. In diesem Sinne ist das Affektbild ein notwendiger Bestandteil des Bewegungs-Bildes. Als Selbstwahrnehmung, als Intervall im sensomotorischen Schema des Menschen, gibt es diesem einen Freiraum an Möglichkeiten zwischen der Wahrnehmung und der auf sie folgenden Aktion.

Der Affekt als Entstehung eines inneren Bildes zeigt sich im äußeren Ausdruck, z.B. im Gesicht. Exemplarisches Affektbild im Kino ist für Deleuze daher die Großaufnahme des Gesichts, in der sich die Bewegung in Mikrobewegungen fortsetzt oder zur gleißenden, reflektierenden Fläche und zum Ausdruck des Staunens wird. Es handelt sich um eine reflektierende und reflektierte Einheit, in der sich die Bewegungen fortsetzen, weil kein Bewegungsspielraum besteht, und sie zur Ausdrucksbewegung werden.

Diese Großaufnahme unterbricht die Handlungsbewegung. In Anlehnung an Béla Balázs wird für Deleuze die Großaufnahme aber nicht der Gesamtheit der Dauer des Bewegungs-Bildes entrissen, ist kein abgetrenntes Partialobjekt, sondern abstrahiert von deren raum-zeitlichen Koordinaten, unterliegt einer anderen Zeit. Sie wird zur unabhängigen, sich auf einer anderen Ebene befindenden Entität. Der Affekt wird dadurch zur Sache. Deleuze spricht von »dinglichen Affekten«, die vom Menschen unabhängig sind: reiner Ausdruck von Qualitäten, dem keine greifbare Existenz zukommt, aber eine eigene Dauer.⁷ Dazu schreibt Stephan May in einem Text über das Affektbild bei Fassbinder: »Ist mit der Bewegung eines Objekts im Raum eine bestimmte Zeit gegeben, beanspruchen ihr

4 Vgl. Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991 (frz. OA., 1896), S. 52.

5 Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 42. Auch bei Bergson taucht das Übersetzungsproblem auf, das ich weiter unten besprechen werde: In der hier zitierten deutschen Ausgabe wurde Affektion mit Empfindung übersetzt. Ebd., S. 43.

6 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 96.

7 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 134–136.

gegenüber die Mikrobewegungen des Gesichts ihre eigene Zeitlichkeit.«⁸ Ausschlaggebend dafür ist nicht die Großaufnahme selbst, sondern das Gesicht. Auch andere Einstellungen können diese Struktur annehmen und wie ein Gesicht zurückblicken, den Blick des Zuschauers zurückwerfen.⁹ Gegenstände und Räume können zu Affektbildern werden und Mikrobewegungen aufzeigen, welche die aufgenommene Bewegung umsetzen.

Im Bewegungs-Bild nun geht der Affekt in Handlung über, wird zum einer Person zugeschriebenen Gefühl. Er ordnet sich ein in das sensomotorische Schema, welches er kurze Zeit unterbrach. Die Wahrnehmungsraster des homogenen Raums und der homogenen Zeit werden wieder hergestellt – wieder zur Verkettung innerhalb der Reiz/Reaktionsfolge der Handlungsbewegung.

Das Affektbild als Potential

Das affektive Potential kann aktualisiert werden, das heißt Teil der Handlung und Gefühl eines Charakters werden – muss aber nicht. Für Deleuze ist Handlung im Film nicht grundlegend, sondern erst Folge von bestimmten Bildern, Ausdruck des Bewegungs-Bildes. Dieses unterscheidet er vom Zeit-Bild, in welchem die Handlung und damit die Bewegung gegenüber der Zeit zurücktritt – eine Unterscheidung, die der von Klassik und Moderne des Films entspricht. Die Handlung wird im Bewegungs-Bild vom Affekt getrieben, die Akteure vom Affekt geleitet.

Umgekehrt kann sich aber auch, nach Vogl, das »Geschehen im Affekt« virtualisieren.¹⁰ Es gibt also auch Affektbilder, die nicht in Handlung und Gefühl aufgelöst und daher eher dem Zeit-Bild zugeordnet werden können. Solche Bilder verbleiben in ihrer virtuellen Vielheit, weil sie zumindest eine Zeit lang nicht aktualisiert werden und deshalb ihre Voraussetzungen aufzeigen. Nach May ist das

[...] der andere Zustand des Affekts: Der Eindruck als solcher, als Virtualität. Insofern verkörpert dieser affektive Zustand jenen Aspekt einer empfundenen Situation, der nie vergeht, weil er in gewissem Sinn mit dem Vergehen seiner Aktualisierung koexistiert.¹¹

8 Stephan May: *Rainer Werner Fassbinders Lili Marleen und Gilles Deleuze' Theorie der kinematographischen Zeit*. Alfeld 2000, S. 34.

9 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 124. Dieses Gesicht nimmt einen anderen Blick als die Kamera ein und wirft damit den Blick des Zuschauers auf die Leinwand zurück. Durch die Schuss/Gegenschussbewegung wird er im klassischen Kino in das Blicksystem eingegliedert. Bei Blicken in die Kamera ist das nicht möglich. Das Gesicht wird intensiv und verändert den Raum. Vgl. ebd., S. 133.

10 Vogl, *Schöne gelbe Farbe*, S. 260.

11 May, *Rainer Werner Fassbinders Lili Marleen*, S. 41.

Der virtuelle Eindruck als solcher vergeht nicht, er koexistiert mit dem Vergehen seiner Aktualisierung.

Es handelt sich beim Affektbild um Bilder, die aus reinen Qualitäten, Potentialen und Möglichkeiten bestehen, dem Ereignis eines Ausdrucks. Dieses Flüchtige ist weder Gefühl noch Vorstellung, sondern eine unpersonliche, einzigartige Qualität – ein möglicher Reiz, ein »es gibt«. ¹² Als reine Qualität ist es das Neue bevor es Klischee wird, eingeordnet wird in die bekannten Bilder der Wahrnehmungsraster. Diese nicht greifbare Qualität des Affekts beschreibt Deleuze mit Peirce als Ikon, als ein Zeichen im Modus der Erstheit, d.h. ein bipolares Zeichen aus Qualität und Ausdruck. Der Begriff des Ikons bezeichnet nach Peirce keine stilisierte Abbildung eines Gegenstandes, wie es die vereinfachte Unterscheidung von Ikon, Index und Symbol nahe legt, ¹³ keine Behauptung oder Benennung, sondern ist der zweckfreie Ausdruck einer Qualität über Ähnlichkeit. ¹⁴ Deleuze macht hieran vor allem den Aspekt des Ausdrucks stark:

Der Affekt ist eine Entität, das heißt Potential oder Qualität. Er wird ausgedrückt: Der Affekt existiert nicht unabhängig von etwas, was ihn ausdrückt, auch wenn er sich völlig von ihm unterscheidet. Was ihn ausdrückt, ist ein Gesicht, das Äquivalent eines Gesichts (ein in ein Gesicht verwandeltes Objekt) [...]. ¹⁵

Der Ausdruck dieses Zeichens ist paradox: Der Affekt als Ereignis aktualisiert und entzieht sich gleichzeitig. Seine virtuellen Verbindungen sind nicht der reale Zusammenhang des Geschehens, nicht einfach der Aus-

12 Deleuze, *Das Bewegungsbild*, S. 137-138.

13 Die gängige Dreiteilung Ikon, Index, Symbol ist eine verfälschende Verkürzung der Peirce'schen Semiotik, die gerade im Fall des Ikons in die Richtung bildlicher Repräsentation zu weisen scheint. Das Zeichen muss aber bei Peirce jeweils in seinen drei Kategorien Repräsentamen, Objekt und Interpretant gesehen werden, sowie in den Modalitäten möglich, zufällig und notwendig.

14 Vgl. Charles Sanders Peirce: *Neue Elemente*. In: Dieter Mersch (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*. München 1998, S. 37-56, hier S. 41.

André Vandebunder hat darauf hingewiesen, dass Deleuze' Darstellung der Zeichensemiose Peirce' Semiotik trotz aller fruchtbaren Ähnlichkeit (beide gehen von Bildern aus, statt von Sprache; beide nehmen Zeichenprozesse innerhalb der Dinge als Ausgangspunkt des Denkens und der Sprache an; beide sehen im Wechselverhältnis von Glauben und Zweifel einen Antrieb des Denkens) nicht wirklich viel verdankt, sondern ihn vereinfacht und deswegen abwandelt. Deleuze berücksichtigt das Kontinuum der Zeichengese bei Peirce nicht, sondern setzt die Zeichen von außen. So ordnet er das Ikon einfach dem Affektbild zu. Andererseits wirft er dann den von Perzepten ausgehenden Denkprozessen, die sich in der Kontinuität der triadischen Zeichenebenen entwickeln, ihre sprachlich kognitive Funktion vor, die doch wieder die Zeichenmaterie tilge. Vgl. André Vandebunder: *Die Begegnung Deleuze und Peirce. La rencontre Deleuze-Peirce*. In: Oliver Fahle/ Lorenz Engell (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*. Weimar 1997, S. 86-112.

15 Deleuze, *Das Bewegungsbild*, S. 136.

druck der Gefühle der Figuren.¹⁶ Für Hermann Kappelhoff vollzieht sich damit »die Bewegung des Affekts [...] nicht in der Repräsentation eines inneren Gefühls dieser Figuren, sondern in der Auslöschung der zeichenhaften Bezüge des Bildes.«¹⁷ Als reine Qualitäten sind diese »Zeichen« unübersetzbare, nicht verweisende Zeichen. »Für sich« nicht existent, entgehen sie als reine Möglichkeiten jeder Verweisfunktion und lassen solange virtuelle Verbindungen zu, solange sie nicht durch die Beziehung auf ein handelndes Subjekt aktualisiert werden. »Das ist kein Blut, das ist Rot.«¹⁸ sagt Godard, und das bleibt es, solange wir es nicht auf eine sterbende Person beziehen oder zur Eigenschaft eines Objekts werden lassen. Dann werden die Potentiale aktualisiert: in reale Zusammenhänge eingeordnet, Rollen und Gebrauchsgegenständen zugeschrieben.

Durch diese andere Beschreibung wird das Affektbild einerseits zu einem bestimmten Bildtypus, der Großaufnahme, andererseits aber zum Bestandteil aller Bilder, die immer qualitative Potentiale (ikonische Anteile) aufweisen. Diese Differenzierung findet innerhalb des Affektiven statt: Die Virtualität des Affekts steht der Aktualität des Gefühls gegenüber. Wichtig wird hier, dass es beim Affektbild zunächst nicht um den Affekt im herkömmlichen Sinne geht, der allgemein eher als Gefühl verstanden wird, sondern um Affektion, den momentanen Zustand eines körperlichen Bildes.¹⁹ Der Bezeichnung »Affektbild« liegt eigentlich eine Ungenauigkeit in der Übersetzung zugrunde, die zu Missverständnissen führen kann. Im französischen Original heißt das Affektbild »l'image-affection«, also Affizierungs- oder Affektions-Bild. Die virtuell bleibenden Affekte sind dagegen unabhängig von der Affizierung, die innerhalb der Narrationsschemata des Bewegungs-Bildes bleiben kann. Ihre Potentiale, Qualitäten wie z.B. die der Farbe, können Raum und Handlung eine Zeit lang gänzlich tilgen. Sowohl die Farbe, als auch der Raum werden dann haptisch.²⁰ In *Was ist Philosophie?* gehen Deleuze/Guattari soweit, Affek-

16 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 149.

17 Hermann Kappelhoff: *Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino*. Berlin 1995, S. 146.

18 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1991, S. 37.

19 Diese Affektion kann man auch mit Spinoza »affectio« nennen, die Affizierung eines Körper durch einen anderen, ihre Wirkung aufeinander. Sie wird bei Spinoza erst durch die Kopplung an eine Idee, einem Bild der Einbildungskraft zum Gefühl bzw. Affekt. Spinoza unterscheidet allerdings nicht zwischen Affekt und Gefühl. Vgl. Gilles Deleuze: *Spinoza oder der Ausdruck in der Philosophie*. München 1993, S. 193-194. Affekte im eigentlichen Sinne sind nicht mehr augenblickliche Affektionszustände, sondern wirken auf die eigene Dauer als Wachstum oder Schwund. Vgl. Gilles Deleuze: *Spinoza und die drei Ethiken*. In: ders.: *Kritik und Klinik. Aesthetica*. Frankfurt am Main 2000, S. 187-188.

20 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 165-166. Zum Haptischen der Farbe vgl. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensationen*. München 1995.

te als unabhängiges, zeitloses Wesen, bzw. Werden zu beschreiben, losgelöst nicht nur von Objekten und menschlichem Erleben, sondern auch vom Gegensatz von virtuell und aktuell.²¹ Richard Heinrich betont diese Unabhängigkeit von erlebten Gefühlen und Affektionen in einem Vortrag über Affekte und Perzepte. Für ihn sind

Perzeptionen und Affektionen [...] tatsächlich jene Zustandsänderungen in uns selbst, die aufgrund verschiedenster Ursachen zustande kommen mögen. Ein Affekt aber ist unabhängig von dem aktuellen Zustand dessen, der die entsprechende Affektion erfährt – der Affekt übersteigt den, der ihn fühlt, er übersteigt, sagt Deleuze, alles gelebte überhaupt.²²

Deleuze ordnet Gefühle also den Affektionen zu, während Affekte darüber hinausgehen. Sie existieren für sich – sind das Lächeln auf der Leinwand, das seine Geschichte überlebt, das »Nicht-menschlich-Werden« dieses Lächelns.²³ Dieser sich vor allem auf bildende Kunst und Literatur beziehende Text verortet Affekte als Qualitäten im Material und in dessen Anordnung, die zum Ereignis wird. Im Film lassen sie sich eher im Verhältnis der Wahrnehmung zum sensomotorischen Schema festmachen. Vogl sieht den Unterschied des Affektes zum Gefühl im Film eher darin »dass er nicht eindeutig irgendwelche Strebungen determiniert, dass er Kausalketten zwischen Erregung und Handlung unterbricht, dass er die Fühlbarkeit selbst übersteigt«.²⁴ Auch hier löst sich der Affekt vom Menschen, das heißt seinen Handlungsmustern ab.

Das Affektbild als Stillstand der Narration

Mit der Befreiung des Intervalls vom Reiz/Reaktionsschema, in das der Affekt nicht eingeordnet werden kann, löst sich die Zeit von der Unterordnung unter die Bewegung. Es entstehen Zeit-Bilder. Im Stillstand der Handlungsbewegung kann sich eine andere, nicht chronologische, ganzheitliche Zeit entfalten, die Dauer. Nach Kappelhoff weitet sich »die einmal erreichte Situation [...] und dehnt sich in einer anderen Dimension, das Bild öffnet sich auf die konkrete Dauer seines Sichtbarwerdens hin.«²⁵

21 Vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000, S. 191-238.

22 Richard Heinrich: *KunstSprache NaturKörper. Ideen von G. Deleuze über das Verhältnis von Kunst und Philosophie*. Vortrag gehalten am 21. Juni 1996 am Institut für Wissenschaft und Kunst in Wien, <http://heihobel.phl.univie.ac.at/per/rh/mei/kuphi.html> (18. Aug. 2004).

23 Vgl. Deleuze/ Guattari, *Was ist Philosophie*, S. 194f.

24 Vgl. Vogl, *Schöne gelbe Farbe*, S. 259.

25 Hermann Kappelhoff: *Empfindungsbilder – Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film*. In: Theresia Birkenhauer/ Annette Storr (Hg.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*. Berlin 1998, S. 93-119, hier S. 108.

Diese Bilder ermöglichen die direkte Darstellung der Zeit in ihrer ganzen virtuellen Fülle. Die Virtualität des Zeit-Bildes ermöglicht in seiner Offenheit Zugang zu den Potentialen des Gedächtnisses, dem Bergson'schen Kegel.²⁶ Das Gesehene erweitert sich über den nun attentiven Zugang zum Gedächtnis, der sich nicht wie das Körpergedächtnis automatisch in Reaktionen aktualisiert, sondern in Kreisläufen zu Vergangenheits-schichten vordringt. Für Vogl findet in dieser Aufhebung des Geschehens eine Verzeitlichung statt, »im Sinne einer Zeit oder Zwischen-Zeit, die nicht der Gegenwart einer Bewegung, sondern der Gesamtheit ihrer Vergangenheiten und Zukünfte entspricht: einer möglichen Welt.«²⁷ Der konkrete singuläre Ausdruck kann unendliche virtuelle Verbindungen eingehen, wenn die Narration ihn nicht lenkt, also stillsteht. Man könnte auch mit Mukařovský von einem Wechsel von Handlung zu Beschreibung sprechen, also einem Stillstand der Handlungszeit, während die Film- und Wahrnehmungszeit fortläuft. Wichtig ist aber, dass diese Zeit nicht mehr die chronologische bleibt.²⁸ Man sieht die Dinge in der Großaufnahme nicht in rein optischen Situationen, die keine Affekte mehr ausdrücken, wie etwa in den *Temps-mort*-Bildern Antonionis, in denen die Kamera auf die Szene gerichtet bleibt, während der Protagonist sie schon verlassen hat.²⁹ Aber die besonderen Bedingungen der Wahrnehmung im Kino, die Möglichkeit der Hingabe und der Aufgabe von zweckrationalen Wahrnehmungsrastern, sowie die Verstärkung des Ausdruckswertes, z.B. durch die Größe der Dinge auf der Leinwand, ermöglicht eine nicht-intentionale »Öffnung des Rezipienten gegenüber den Ausdruckswerten des Bildes«.³⁰ Und diese erfahre ich jenseits der Narration.

So löst der virtuelle Affekt auch das Gesicht von der handelnden Person.³¹ Die üblichen Funktionen des Gesichts wie Individuierung und Rollenzuteilung verschwinden. Der Affekt wird »unmenschlich«, löst sich vom Subjekt. Deshalb kann neben der Großaufnahme, dem Gesicht, auch ein ganz anderes Bild zum Affektbild werden: der »beliebige Raum«, in dem keine Koordinaten, nur Potentiale vorherrschen, der entweder leer oder ohne feststehende Anschlüsse ist.³² Dadurch potenzieren sich in

26 Eine Darstellung der Gedächtnistheorie Bergsons ist mir im Rahmen dieses Aufsatzes leider nicht möglich. Die Beschreibung des Kegels findet sich bei Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 379, 380.

27 Vogl, *Schöne gelbe Farbe*, S. 261.

28 Vgl. J. Mukařovský: *Die Zeit im Film*. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetik des Films*. München 1974. S. 131-138.

29 Deleuze beschreibt diese Bilder vor allem anhand von *L'Eclisse*. Regie: Michelangelo Antonioni, Frankreich/ Italien 1961/ 62.

30 May, *Rainer Werner Fassbinders Lili Marleen*, S. 42.

31 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 137.

32 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 323.

diesem Raum die Verbindungsmöglichkeiten. Er ist nicht totalisierbar und nach allen Richtungen offen. Es gibt keine Geschlossenheit des Ganzen. Er ist nicht überblickbar, kann nur sukzessive erschlossen werden und lässt keine zielgerichtete Handlung mehr zu. Die Erfahrung eines solchen Raums ist taktil, denn ein distanzierter, einordnender Blick scheitert hier. Als Ausdruck eines nicht menschlichen, nicht identifizierbaren Affekts handelt es sich im Gegensatz zum bipolaren Ikon der Großaufnahme beim Affektbild des beliebigen Raums eher um ein Qualitätszeichen,³³ den Ort der Entstehung des Affekts.³⁴

Diese beliebigen Räume werden von Deleuze nicht wie die Großaufnahme speziell dem Bewegungs-Bild zugeordnet. Ihre »falschen Anschlüsse« lassen sich nicht mit dem Begriff der Handlung fassen und gehen in rein optische und akustische Situationen, in Zeit-Bilder über, in denen die Bewegung der Zeit untergeordnet ist.³⁵ Die Großaufnahme, die zur Landschaft wird, und die Landschaft, die zum Gesicht wird – zwei Seiten des Affektbildes.

Die Schlusszene von *Vive l'amour*

Ein solches Affektbild findet sich in der Schlusszene von Tsai Ming-Liangs *Vive l'amour* – *Es lebe die Liebe* (orig. *Aiqing wansui*, Taiwan 1984).³⁶ Ich möchte dieser Szene vorausschicken, dass Bilder kaum in ihrer reinen Form vorkommen. Natürlich sind Affektbilder im narrativen Kino in eine affektive Geschichte von Protagonisten eingewoben, deren Situation und Gefühle als Ausdrucksursachen und Folgen sich nicht leugnen lassen. Die Frage nach dem Affektiven ist die nach einem Schwerpunkt – wie viel Raum den Affekten gelassen wird, wie schnell und wie stark sie eingewoben werden. Wird dem Affektiven die Möglichkeit gelassen »über seine Ursachen hinaus« zu gehen und »auf andere Wirkungen« zu verweisen, »während die Ursachen in sich zusammensinken«?³⁷

Vive l'amour ist ein Film, in dem eigentlich nichts passiert. Es geht um drei Menschen in Taipeï und ihren Alltag. Ihre ziellosen Wanderun-

33 Nach Réda Bensmaïa ist der »beliebige Raum« eine Ablösung des Affektbildes vom Gesicht und der Großaufnahme. Für ihn ist es erst diese Entthronung des Gesichts, die das Affektbild von den Emotionen löst und »unmenschlich« werden lässt. Vgl. Réda Bensmaïa: *Der »beliebige Raum« als »Begriffsperson«*. In: Engell/Fahle, *Der Film bei Deleuze*, S. 140-165, hier S. 156, 157.

34 Vgl. Bensmaïa, *Der »beliebige Raum«*, S. 152-154.

35 Deleuze sieht mit der Krise des Aktionsbildes im Übergang des klassischen zum modernen Kino eine Vermehrung dieser beliebigen Räume, vor allem die zerstörten Räume des Nachkriegskinos sind Räume der Ablösung und Leere. Zielloss lassen sich die Akteure durch diese Räume treiben und/oder warten.

36 An dieser Stelle möchte ich Frank Neumann ganz herzlich für die folgenden Videostills danken.

37 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 149.

gen kreuzen sich immer wieder in einem luxuriösen, leeren Appartement, das alle drei als eine Art Freiraum nutzen: eine Maklerin, die dieses Appartement vermitteln soll und ständig in leeren Wohnungen auf ihre Kunden wartet; der Mann, den sie beim einsamen Herumstreunen kennen lernt und mit dem sie ab und zu in dem Appartement Sex hat (Er ist ein Schieber, von dem sie deshalb nicht viel mehr wissen will.); der Junge, ein Vertreter für Urnenplätze, der sich zunächst in das Appartement einschleicht, um vor seiner Einsamkeit in noch größere Einsamkeit zu fliehen – mit aufgeschnittenen Pulsadern.

Die Bilder des Films sind statisch. In unzusammenhängenden, visuell sehr reduzierten Bildern wird eine merkwürdige Dreierkonstellation entfaltet, die nicht wirklich stattfindet, in der alle immer aneinander vorbeilaufen oder sich voreinander verstecken. Analog sind die Blicke auf die drei Protagonisten meist indirekt – über Spiegel oder hinter Säulen hervor und aus ungewöhnlichen Perspektiven. Der sehr harte Schnitt wird über den manchmal irritierenden, immer aber gedämpften Ton der vorgehenden Szene eingeleitet.



Abb. 1: *Ai qing wansui*. Regie: Tsai Ming-Liang, Taiwan 1984, 35 mm.

Diese für sich stehenden Bilder lassen viel Zeit für alltägliche Verrichtungen, für Details, die oft zum einzigen Halt der Protagonisten werden.³⁸ So widmet sich eine lange Szene im Appartement nur dem Jungen und einer Melone, die er lange berührt, ansieht, mit einem Taschenmesser in eine Bowlingkugel umwandelt, an einer Wand zerplatzen lässt und dann verschlingt. Auf diese Weise tritt das Haptische, nicht nur der inten-

38 Tsai Ming-Liang arbeitet immer mit dem gleichen Team von Laiendarstellern, eine Arbeitsweise die solche Verrichtungen gleichzeitig dokumentarisch und sehr intim wirken lässt.

siven Bilder, sondern auch in der Beziehung der Protagonisten zu den Dingen, stark in den Vordergrund, »the endless recurrence of habitual behaviour; the touch of objects, perception at the primary level«.³⁹

Es ist aber vor allem die auf diese merkwürdige Dreierkonstellation folgende Schlusszene des Films, die haften bleibt und dem ganzen Film noch einmal ein anderes Licht gibt. In dieser Schlusszene durchwandert die Protagonistin des Films in einer kaum geschnittenen Szene, (fast einer Plansequenz), einen Park, setzt sich auf eine Bank und fängt an zu weinen – sonst nichts.



Abb. 2: *Ai qing wansui*. Regie: Tsai Ming-Liang, Taiwan 1984.

Der Blick der Kamera richtet sich zunächst auf eine leblose, nicht fertiggestellte Parklandschaft. Diese Baustelle ähnelt in nichts der Vorstellung von einem Park, der nur durch zahlreich aufgestellte Blumenkästen angedeutet wird – ein losgelöster, unbestimmter Raum voller Mikrobewegungen.

Als die Frau ins Bild gelaufen kommt, folgt die Kamera ihr, bis sie mit ihr auf gleicher Höhe die Wege entlangläuft. Die Frau geht vorbei an kahlen Bäumen, Pflützen, undefinierbaren funktionslosen Gegenständen und Anhäufungen. Man hört nur ihre Schritte und leises Zwitschern von Vögeln, die man nicht sieht. Die Kamera verlässt die Frau für einen 360-Grad-Schwenk rund um den Park – sie öffnet den Blick für ein paar Menschen, Jogger vor der angrenzenden Hochhauskulisse und für eine Autostraße, deren Lärm jetzt erst den Zuschauer erreicht.

Als die Frau wieder ins Bild kommt, fährt die Kamera vor ihr her mit dem Fokus auf ihrem Gesicht. Langsam, ganz langsam sehen wir dessen Züge etwas entgleiten und ihren Mund sich leicht öffnen. Ein harter

39 Yvette Biro: *Perhaps the Flood...* <http://www.rouge.com.au/1/tsai.html> (15. Nov. 2003).

Schnitt auf eine Ansammlung von Parkbänken fokussiert einen Zeitungsleser im Vordergrund. Sie tritt im Hintergrund in das Bild und setzt sich. Wir hören leises Jammern, das zu einer Großaufnahme des Gesichts überleitet. Sie weint – nein, sie heult. Ihr Gesicht verzerrt sich, ihre Augen quellen zu, die Haare fallen ihr ins Gesicht. Ihr Wimmern wird lauter, sie verliert die Kontrolle über sich, holt krampfhaft Atem.



Abb. 3: *Aiqing wansui*. Regie: Tsai Ming-Liang, Taiwan 1984.

Die ganze Beziehungslosigkeit des Films auf der narrativen Ebene verdichtet sich zu diesem schmerzhaften Ausdruck, der überhaupt der erste emotionale Ausbruch im ganzen Film ist. Ihr Schluchzen ist leise, selbst für den Zuschauer kaum vernehmbar und dennoch – weil in diesem Film so gut wie nicht gesprochen wird⁴⁰ – von so großer Intensität, dass es zu einem Ereignis wird, welches die Narration ihrer Gefühle übersteigt.

Wir sehen diese *Tränen* eine ganze Weile – 3 Minuten – eine kleine Ewigkeit im Kino. Dann fasst die Frau sich wieder, kommt zu sich und erstarrt. Sie versucht, die Kontrolle über sich herzustellen, streicht sich die Haare aus dem Gesicht, wischt sich die Tränen aus den verquollenen Augen, putzt sich die Nase und fängt an zu rauchen. Sie kämpft immer noch – holt sehr heftig Luft und zieht die Nase hoch. Ihr Mund öffnet sich und sie fängt schließlich wieder an zu weinen, abgeschnitten vom Schwarzbild des Abspanns, in dem ihr Jammern noch nachklingt.

Diese Tränen sind einem Zufall zu verdanken. Sie wurden nicht im Drehbuch geplant, um den Zuschauer in eine Geschichte einzubinden

40 Es handelt sich zwar nicht um einen Stummfilm, aber um einen fast stummen Tonfilm. Auch auf Musik wird verzichtet. Dadurch können die alltäglichen Geräusche in den Vordergrund treten.

und ihn auf eine bestimmte Handlung hinzuführen. In einem Interview mit Bérénice Reynaud sagt Tsai Ming-Liang über die Entstehungsgeschichte dieser Szene:

Für *Vive l'amour* war das Ende, das ich geschrieben hatte anders. Man sieht die Person der Yang Kuei-mei nach schnellem Sex das Appartement verlassen und sich im Park bei vollem Tageslicht wiederfinden. Und das gibt ihr die Moral zurück. Sie entscheidet sich, in das Appartement zurückzukehren, um den Typen wiederzufinden und mit ihm eine richtige Geschichte anzufangen. Aber eine Woche vor dem Ende der Dreharbeiten wusste ich, dass dieses Ende unmöglich sein würde: ich hatte verstanden, dass der Park nicht rechtzeitig fertig sein würde. Also fängt sie an zu weinen, als sie rausgeht und diese Baustelle sieht, diesen Schlamm; ihre Gefühle reflektieren diese trostlose Landschaft.⁴¹

Die Affekte dieser Schlusszene sind also kein Bestandteil einer im Vorhinein feststehenden Handlung. Sie stehen nur in Beziehung zum zufälligen Ausdruck des Parks.



Abb. 4: *Aiqing wansui*. Regie: Tsai Ming-Liang, Taiwan 1984.

Das verzerrte Gesicht der Frau ist die einzige Entgleisung im Film, die einzige »Hässlichkeit« in den durchkomponierten Bildern der ansonsten fast statischen Narration. Und gerade als solcher Ausbruch wird es zum Ereignis. Es wird zum reinen Ausdruck, zum Affektbild im Sinne von Deleuze. Ein Affekt, der nicht sensomotorisch durch Handlung weitergeleitet wird, dem wir beim Entstehen zusehen können, der die Narration jetzt völlig stillstehen lässt und Raum und Zeit auflöst. Wir können

41 Das Interview wurde von Bérénice Reynaud am 10. Jan. 1997 in Taipei geführt (Peggy Chiao übersetzte dabei vom Mandarin ins Engl.). *Entretien avec Tsai Ming-Liang*. In: *Cahiers du cinéma*. Nr. 516, Sept. 1997, S. 35-37, hier S. 36 (aus dem Frz. übers. von A.Z.).

der Bewegung dieses Affekts in seiner eigenen Zeit, seiner Dauer zu sehen. Dieses Entstehen beschreibt Kappelhoff als eigenen Bildraum:

Der Affekt wird sichtbar als ein Bildraum, für den die konkrete Situation, die Handlung und selbst noch die Figur nur einen Anfang, einen Ausgangspunkt darstellen, aus dem heraus sich das Bild entfaltet – erwächst und entsteht in einer konkreten Rhythmik, einer konkreten Dauer.⁴²

Diese Tränen lösen nicht nur die Narration auf. Sie werden in der Großaufnahme zur Auflösung des Bildes, des Gesichts und des menschlichen Blicks. Der Affekt wird unmenschlich, zeitlos – übersteigt die aktuelle Empfindung. Die Identifikation mit der Frau wird in diesem Moment aufgebrochen durch die Faszination für ihre Tränen. Weil man solche Tränen so zum ersten mal sieht – auf der Leinwand. Weil man diese Tränen aushalten muss und unabhängig von Mitgefühl mit der Frau einfach sehen kann. Gerade das weinenden Gesicht in der Großaufnahme ist damit für Michaela Ott als Unterbrechung der Narration zu sehen:

Als solches unterbricht es die narrative Bewegung, löst die Narration aus ihren raumzeitlichen Koordinaten, verweist in seiner Flüchtigkeit auf die Bildhaftigkeit selbst, verleiht dem gesamten Film affektiven Charakter, der ihn weinen lässt in dem Maße, wie sich seine Bilder dekonstruieren. Dieses Weinen ist freilich kein menschliches mehr [...].⁴³

Diese Tränen in ihrer Dauer stehen für sich, haben genau wie die Frau kein Gegenüber. Und sie lassen ihr Gesicht durch die verquollenen Augen in der Großaufnahme zur Landschaft werden: eine Landschaft, die mit dem Park um sie herum eine Einheit bildet – dem anderen Affektbild eines beliebigen Raums, der diese Tränen erst entstehen lässt.

Park und Gesicht verhalten sich zueinander als Qualizeichen und Ikon eines Affekts. Als unabtrennbare Bestandteile eines offenen Ganzen färben sie dieses in seiner Dauer affektiv ein, wie die Schlussnote einer Melodie. Sie machen damit den ganzen Film *Vive l'amour* zu einem bestimmten Affektbild, das auch ein ganz anderes hätte werden können.

42 Kappelhoff, *Empfindungsbilder*, S. 112.

43 Michaela Ott: *Der Fall der Tränen. Eine kulturgeschichtliche Annäherung an den Auflösungs-Affekt*. In: *nachdemfilm*. Nr. 4, *Tränen im Kino / Tears in the cinema*. <http://www.nachdemfilm.de/no4/ott04dts.html> (3. Juli 2003).

THEATER IM AFFEKT. GEGENWART BEI EINAR SCHLEEF

HEIKE OEHLISCHLÄGEL

Der 1944 geborene, in der DDR aufgewachsene und bereits 2001 verstorbene Künstler Einar Schleef ist durch sein provokant energetisches Theater bekannt geworden. In seinem 500-seitigen Essaywerk *Droge Faust Parsifal* sowie in Gesprächen mit Alexander Kluge äußert er sich sehr detailliert, aber auch bruchstückhaft und zum Teil sogar widersprüchlich zu seinem Theateransatz.

In dieser Annäherung wird es darum gehen, Schleefs Vorstellung von Theater als einem Ort der affektiven Belebung und potentiellen Gegenwart zu skizzieren. Einführend wird Schleefs gesellschaftskritischer Ansatz in Bezug auf seinen Anspruch nach einem affektiven und affizierenden Theater vorgestellt. Sodann wird der Unterschied zwischen Gefühl und Affekt im theatralen Kontext diskutiert und Schleefs Stellung in der diesbezüglichen historischen Entwicklung markiert. Schließlich werden seine Ideen und Wege in der Arbeit mit den Schauspielern aufgezeigt und aus dem großen Spektrum an Affizierungsstrategien vor allem das spannungsreiche Verhältnis zur Figur behandelt. Andere Aspekte der Darsteller-Affizierung, wie auch die des Zuschauers, müssen hier leider unberücksichtigt bleiben.

Die Verdrängung gemeinschaftsinterner Gewalt

Ein Drama ist, so Schleef, »wenn sich zwei kloppen«, eine Tragödie, »wenn einer auf der Strecke bleibt«.¹ In Anlehnung an René Girard ist für ihn Theater genuin das künstlerische Medium zur gesellschaftlichen Konfrontation mit der konfliktuösen und letztlich gewalttätigen Grundstruktur des menschlichen Miteinanders.

1 Einar Schleef im Interview in: Alexander Kluge: *Mein Lieblingsautor bin ich selbst*. dctp, Düsseldorf 1999, Video der TV-Sendung, ausgestrahlt am 14. Juni 1999 bei RTL in der Reihe *ten to eleven*, 24 min., Transkription von Heike Oehlschlägel. Die hier und im Folgenden angeführten Interviewausschnitte sind wortgetreu wiedergegeben. Sinngemäß nachzulesen sind sie in: Alexander Kluge: *Facts & Fakes*. Bd. 5, *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*. Hg. von Christian Schulte/Reinold Gußmann, Berlin 2003, S. 12-14.

Indem der Mensch als soziales Wesen Gemeinschaft sucht und aufbaut, arbeitet er nicht nur sozialen Bedürfnissen und gemeinschaftlichen Vorzügen, sondern ebenso gemeinschaftsimmanenten Konflikten, internen Interessenkollisionen und Machtkämpfen zu. Den Chor als Sinnbild menschlicher Gemeinschaft charakterisiert Schleeef in *Droge Faust Parsifal* daher wie folgt:

Der antike Chor ist ein erschreckendes Bild: Figuren rotten sich zusammen, stehen dicht bei dicht, suchen Schutz beieinander, obwohl sie einander energisch ablehnen, so, als verpeste die Nähe des anderen Menschen einem die Luft. Damit ist die Gruppe in sich gefährdet, [...].²

Wie Schleeef hier formuliert, stehen sich im sozialen Leben Anziehungs- und Abstoßungskräfte unversöhnlich gegenüber und das nicht nur in der Antike bzw. im antiken Chor. Die interne Gewalt droht, wie René Girard in seinem Buch *Das Heilige und die Gewalt* ausführt,³ zu allen Zeiten und in allen Gemeinschaften unter der Schuldzuweisung an das jeweilige Gegenüber in einem endlosen Rachezyklus zu eskalieren und die Gemeinschaft damit zu zerstören. Entsprechend schließt Schleeef seine Ausführungen zur Beschaffenheit des antiken Chors: »Das ist nicht nur ein Aspekt des antiken Chores, sondern ein Vorgang, der sich jeden Tag wiederholt.«⁴

Der Vorgang, der sich jeden Tag wiederholt, ist generell die gemeinschaftsinterne affektive Spannungsabfuhr durch Gewaltausübung unter Verschiebung und Verleugnung der Gewaltursache. Mit der Bestimmung eines Anderen, eines Gegners, Opfers oder Gottes als Ursache werden bei offen praktizierter Gewalt die eigenen gemeinschaftsbedingten affektiven Gewaltimpulse verleugnet. Lässt sich die Gewalt nicht (mehr) durch ein angeblich schuldhaftes Gegenüber oder eine drohende göttliche Macht begründen, fällt sie tendenziell auf den Menschen und seine konfliktuöse Gemeinschaftlichkeit selbst zurück. Zur Vermeidung einer solchen, für die Gemeinschaftsmitglieder beängstigenden Selbsterkenntnis, kann der affektive Gewaltimpuls sodann nicht mehr als ein eigener verleugnet werden. Um ihn nicht endgültig als eigenen anerkennen zu müssen, bleibt nur der vollständige Gewaltverzicht. Dieser wird vom nachantiken Christentum realitätsfern als machbar propagiert, so Schleeefs Vorwurf. Verdeckt und verdrängt wirke die Gewalt dann aber unbemerkt fort bzw. breche sich – lange unterdrückt – erneut explosiv Bahn und drohe so, den gemeinschaftsgefährdenden Rachediskurs neu zu entfachen.

2 Einar Schleeef: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main 1997, S. 14.

3 René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*. Frankfurt am Main 1992 (frz. OA. 1972).

4 Schleeef, *Droge Faust Parsifal*, S. 14.

Das Theater und der soziale Konflikt Antike versus Neuzeit

Eine markante Ausnahme in dieser Tradition der Schuldverschiebung und -verdrängung sieht Schleef kulturgeschichtlich in der Entwicklung und Praktizierung der antiken Tragödie, in der die griechische Polis die Konfrontation mit der eigenen Gewalttätigkeit wagt. In einer dem Opfer-ritual entsprechenden Gegenüberstellung von Chor und Protagonist entwickelt sie ein »tragisches Bewusstsein« von ihrer eigenen gemeinschaftsimmanenten und daher unabwendbaren Gewalt, die ein protagonistisches Opfer fordert. In der antiken Aufführung wird es dem Zuschauer möglich, die dargestellte Gewalt affektiv mitzuerleben und zugleich als solche zu erkennen und zu reflektieren. Im Oszillieren zwischen Einlassung und Distanzierung wird dem Tod des Protagonisten entgegengefiebert und so der eigene Gewaltimpuls in der eigenen Affizierung wahrnehmbar.

Obwohl sich weder Gewalt in der Gemeinschaft als vermeidbar, noch der Verzicht auf die realexistierende Gemeinschaft als möglich und erstrebenswert erweisen, wird nach Schleefs Einschätzung dieses »tragische Bewusstsein« in der bürgerlichen deutschen Zivilgesellschaft des 20. Jahrhunderts und auch in dessen Theater nicht angemessen entwickelt und kultiviert. Es wird vielmehr trotz und auch wegen der jüngeren deutschen Geschichte konfliktscheu bis selbstherrlich unter einer bürgerlichen Gemütlichkeit und geschäftigen Betriebsamkeit versteckt und verdrängt.⁵ Die Abwehr des tragischen Bewusstseins gelingt Schleef zufolge u.a. durch die Distanzierung zur erfahrbaren Gegenwart: rückwärts in die verklarte bzw. angeblich abgeschlossene Vergangenheit und vorwärts in die visionierte Zukunft. Schon die stereotypen Idealisierungen »früher war alles besser« und »bald wird alles gut« zeugen neben dem Unbehagen an der Gegenwart auch von den Fluchtbewegungen aus ihr. In der Beschleunigung der fortschrittsgläubigen Geschäftigkeit erscheint die zivi-lisierte, humane Zukunft zum Greifen nahe, hat sie vorgeblich immer schon begonnen. Die dabei praktizierte Gewalt ändert stetig ihre Gestalt, sodass sich ihre Spuren aufgrund verfestigter Wahrnehmungsschemata in ver-gangenem Barbarentum zu verlieren scheinen. Schleef zufolge ist dies der christliche Habitus, der durch Luther verjüngt für die gesamte Aufklä-rung und in besonderer Weise auch für das Nachkriegsdeutschland gilt.

Die untilgbaren sozialen Gewaltdynamiken werden auch auf dem Theater durch Verharmlosung entschärft und durch Historisierung auf Distanz gebracht. Die soziale Gewalt, im Sinne bildungsbürgerlichen Selbstverständnisses, als archaisch und entwicklungsgeschichtlich über-

5 Vgl. Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 51 und 96.

wunden von sich weisend, schafft es also auch das bürgerliche Theater viel zu selten, an sein antikes Vorbild heranzureichen. Was Schleef daher nicht nur ein- sondern auch herausfordert, indem er es mit seinem Theater zu praktizieren versucht, ist eine den Fluchtimpulsen entgegentretende Konfrontation mit der Gegenwart, ihre Erhaltung bzw. Konstituierung auf der Bühne. Das gilt für alle Beteiligten am Theater, sowohl für Schleef selbst und seine Schauspieler, mit denen er (vor-)arbeitet, als auch für die Zuschauer in den Aufführungen.

Bühnenwirklichkeit statt Fiktion einer Zuschauerwirklichkeit

In seinem Leitfaden *Zehn Punkte für Schauspieler*⁶ hat Schleef Richtlinien zusammengefasst, die seinem Anliegen der Gegenwartskonfrontation entsprechen. Darin fordert er u.a. die strikte Trennung von Bühnen- und Zuschauerwirklichkeit:

3. Zwei Wirklichkeiten: Wirklichkeit im Leben und Wirklichkeit auf der Bühne sind absolut nicht identisch. Zuschauer und Spieler sind getrennt, darum steht der eine auf der Bühne, während der andere sich nur in einem Abstand befinden kann. Das trennende Podest ist einzuhalten [...].⁷

Mit dieser Trennung spricht Schleef auch der Bühne eine Wirklichkeit zu, die in ihrer Wirklichkeitsqualität gegenüber der des Zuschauerraums in keiner Weise abzuwerten ist. Wie er in seiner theoretischen Auseinandersetzung z.B. den Chorbegriff auch auf außertheatrale Gruppenkonstellationen anwendet – die außertheatrale Wirklichkeit also mit theatralem Vokabular beschreibt –, so spricht er umgekehrt auch über Bühnensituationen im Sinne des Realen. In einem Interview mit Alexander Kluge äußert sich Schleef beispielsweise wie folgt:

Ein Punkt ist doch, dass man sich mit der Opernauffassung von Wagner heute auseinandersetzen muss, dass das Orchester nicht da ist. Und das blöde ist ja, dass in den anderen Aufführungen ununterbrochen diesem Walkürenvorgang ein Orchester vorsteht. Ja schauen Sie mal, das kann einfach gar nicht stimmen. Weil *Walküre*, da haben wir irgend'n Tisch und 'ne Frau, ja, die sitzt da. Plötzlich geht die Tür auf, da kommt'n Mann. Dann treiben die auf dem Tisch einen Geschlechtsakt, nach dem sie nach 45 Minuten dann feststellen, nach der Ermattung: sie sind Geschwister. Und das mit einem vorgesetzten Orchester. Das kann nicht klappen. Und deshalb klappen die Themen bei Wagner heute nicht mehr.

6 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 472. Der Titel *Zehn Punkte für Schauspieler* stammt aus einer früheren Veröffentlichung (*Grenzverletzungen – Border Violations. Über Risiko, Gewalt & Innere Notwendigkeit*. In: *Theaterschriften*. 3, Brüssel 1993, S. 172-181). In dem größeren Kapitel *Entwurf* eingebunden, werden sie in *Droge Faust Parsifal* mit »Die leere Bühne. Für Schauspieler« angekündigt und durch die Anhänge *Applaus* und *Fazit* (S. 474-476) ergänzt.

7 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 474.

[...] Zumindest muss der Dirigent weg. Entschuldigen Sie, trotzdem es einen Dirigenten braucht, kann der dem nicht vorgesetzt werden. Dann gehen die Figuren, die dort auftreten, nicht. Also die Walküren können ja nicht schreien nach dem Dirigenten. Das geht gar nicht, weil die gottnahen Figuren können ja keinem Menschen gehorchen.⁸

Was Schleef hier vorrangig kritisiert, ist die dem Bühnengeschehen üblicherweise nicht angehörende, aber gleichwohl vorgesetzte Stellung des Dirigenten. Mit seiner auch gegenüber den Sängern taktangebenen Position jenseits der Bühnenrampe wird den Figuren ein räumlicher Bezugspunkt jenseits der Bühne (aus der Welt der Zuschauer) zugewiesen. Schleef zufolge wird damit eine Wirklichkeitshierarchie etabliert, die das Bühnengeschehen zum fiktiven, kontrollierbaren Planspiel der Zuschauerwirklichkeit degradiert, es ihr zu- und unterordnet. Gegenüber seiner Forderung nach einer eigenständigen Bühnenwirklichkeit bemerkt Kluge provokativ: »Im Grunde glauben Sie gar nicht wirklich an das Theater. Theater ist fake, ja, Sie glauben an wirkliche Verhältnisse, Flüsse, Kommentare – Geist und Materie oder was immer [...]«⁹ Aber Schleef glaubt natürlich an das Theater, und zwar nicht als fake und auch nicht als Bühnenillusion oder Märchenstunde, sondern gerade als Ort von verschärfter und zur Anschauung gebrachter Wirklichkeit. Soziale Anziehungs- und Abstoßungskräfte sollen darin weder von Seiten der Schauspieler, noch von Seiten der Darsteller in emotionaler Identifikation mit einer fiktiven Figur entliehen werden. Sie sollen vielmehr in den realen spannungsgeladenen Begegnungen aller am Theaterabend Beteiligten am eigenen Leib real und *affektiv* erfahrbar werden. Mit dem etwas befremdlichen Bestehen auf zwei parallelen Wirklichkeiten arbeitet Schleef der identifikatorischen Einfühlung und der Flucht in ein raumzeitlich distanziertes, bloß erzähltes Geschehen entgegen und so dem affektiven ErLeben zu.

8 Schleef im Interview in: Kluge, *Mein Lieblingsautor*.

Schleef stellt der Konstellation des vorgesetzten Dirigenten Wagners Raumkonzept mit einem Orchestergraben entgegen, in dem das Orchester durch einen entsprechenden Überbau optisch und akustisch verdeckt wird und damit quasi im Orkus verschwindet. Der optische Kontakt zwischen Dirigent und Sängern ist damit unterbrochen. (Und der Klang bildet keine vor der Bühne aus dem Orchestergraben aufsteigende akustische Mauer, durch welche sich die Sänger stimmlich durchkämpfen müssen, um diesem in den Zuschauerraum und den Zeichen des Dirigenten hinterherzusingen. Der Klang steigt vielmehr hinter der Bühne auf und erreicht die Sänger von hinten auf dem Weg nach vorne in den Zuschauerraum, sodass diese sich in gleicher Richtung stimmlich dazugesellen, sich draufsetzen und tragen lassen können.)

9 Schleef im Interview in: Kluge, *Mein Lieblingsautor*.

Einfühlung und Distanz versus Affekt und Konfrontation

Wie leicht nachvollziehbar, eröffnet die Einfühlung in eine andere Person bzw. fiktive Figur vielseitige Möglichkeiten, zu sich selbst auf Abstand zu gehen, d.h. von seinen eigenen inneren Bedingtheiten abzusehen und sich so auch träumerisch-fiktiv selbst zu verklären. Selbst die Einfühlung in eigene Empfindungen verläuft über den Umweg der Distanzierung und Modifikation, wenn die eigenen Empfindungen zuvor auf eine andere bzw. fiktive Person projiziert worden sind, um sich sodann mit diesen zu identifizieren. In der identifikatorischen Wiederaneignung können sie angenommen und ausgelebt werden, ohne als die eigenen anerkannt werden zu müssen. Mit dem im Geschehen ausgelösten Affekt dagegen kommen die eigenen inneren Bedingtheiten deutlich zum Vorschein. Entsprechend postuliert Brian Massumi das mit der Einfühlung einhergehende Gefühl grundsätzlich als Nachträglichkeit und Semantisierung. In *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* schreibt der Philosoph und Medienwissenschaftler:

[...] emotion and affect – if affect is intensity – follow different logics and pertain to different orders. An emotion is a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized.¹⁰

Die von Massumi beschriebene subjektive Aneignung des Affekts durch die Entwicklung eines Gefühls bedingt zugleich eine Distanzierung. Die zeitliche Distanzierung geht mit einer Verarbeitung und Interpretation des Geschehens einher, die als Modifikation der Selbst- und Weltwahrnehmung von Schleef zu vermeiden gesucht wird.

Eine ähnliche Unterscheidung zwischen Gefühl und Affekt findet sich auch in Wolfgang Schadewaldts Auseinandersetzung um die in der Aristotel'schen *Poetik* genannten Tragödienwirkungen *phóbos* und *eléos*.¹¹ In seiner Abhandlung *Furcht und Mitleid*?¹² kritisiert er Lessings Übersetzung der so bezeichneten Effekte des tragischen Spiels als abschwächende Umdeutung.¹³ Entgegen den Gefühls-Begriffen Lessings, »Furcht

10 Brian Massumi: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham/ London 2002, S. 27f.

11 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 6, 1449b, 26. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, zweispr. Ausgabe, Stuttgart 1982, S. 18-19: »Die Tragödie ist [...] Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.«

12 Wolfgang Schadewaldt: *Furcht und Mitleid?* In: *Hermes* 83, 1955, S. 129-171.

13 Vgl. Gottfried Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (1776). 37., 74., 77., 82. Stück.

und Mitleid«, plädiert Schadewaldt für die Affekt-Bezeichnungen ›Schauer und Jammer« bzw. ›Schrecken und Rührung«. Das Mitleid – dem nach Schadewaldt auch die Furcht als Unterkategorie subsumiert ist – bezeichnet das Mitfühlen mit einem leidenden Anderen, wie es aus dem christlichen Anspruch der Nächstenliebe, der humanitären Barmherzigkeit und humanistischen Schulung hervorgeht. Es ist ein aus diesem Kontext entstandener relativ junger Begriff und entspricht den Ambitionen des bürgerlichen Trauerspiels. Ihm geht etymologisch das Miterleiden voraus, welches das ganz eigene Erleiden in Gesellschaft eines ähnlich Leidenden meint. Auch wenn in der Antike der griechische Begriff des ›Pathos« sämtliche Emotionalitäten in sich vereint, handelt es sich Schadewaldt zufolge bezüglich der Aristotel'schen Tragödientheorie in klarer Abgrenzung zum Mitleid um naturhaft ungebrochene ›Elementaraffekte«. Diese überfallen den Menschen in Gegenwart eines über den anderen hereinbrechenden Übels spontan, »nicht ohne die mitgehende Befürchtung, dass ihm [aufgrund einer vergleichbaren Lebenslage] selbst Ähnliches widerfahren könne«. ¹⁴ Auf das Theater bezogen entsteht das Mitleid in der identifikatorischen Einfühlung in eine fremde, fiktive Situation und Gemütslage als emotionale Anteilnahme und Partizipation, ohne eigenen Anlass zu leiden. In der antiken Tragödie dagegen, so Schadewaldt, treten die Affekte im Sinne des Miterleidens zusammen mit denen des Anderen auf. Bezogen sind sie aber stets auf ihren Träger selbst. Er wohnt z.B. dem existenziell bedrohlichen Umsturz von Lebensverhältnissen bei, die seinen eigenen vergleichbar sind. In der Konfrontation mit der andauernden und hier be-greifbaren Möglichkeit des Verlustes *eigener* Unversehrtheit und des Erleidens *eigenen* Übels überfallen den Betreffenden spontan ›Schauer und Jammer«. Schadewaldt charakterisiert die Affekte als eine spontane, unmittelbare, ungebrochen-naturhafte Gewalt, die ungeschieden die Seele und den ganzen Leib ergreift. ¹⁵

Die antike Tragödie ist für Schleef gerade im Hinblick auf diese unmittelbare und leibhafte Kraft ein Vorbild, auch wenn er selbst nie von ›Affekt« spricht. In Abkehr vom gefühligen Theater der Neuzeit versucht er, dessen affizierende Möglichkeiten sogar noch auszubauen und zu radikalisieren. Zum einen eröffnet er mit seinem Ansatz, soziale Anziehungs- und Abstoßungsimpulse zu mobilisieren, ein breites Spektrum an Affekten. Neben den zwei leidvollen Affekten ›Schauer und Jammer« zielt er z.B. auch auf das von Aristoteles unerwähnt gelassene Begehren.

14 Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, S. 137, siehe auch 140f.

15 Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, S. 131, 137, 138, 142, 146, 153.

Wie Schadewaldt darlegt, sprechen nicht nur Aristoteles und Platon der Tragödie eine derart affektive Wirkung zu. Ihre Auffassung spiegelt vielmehr eine allgemeine Volksmeinung wider, die bis zu den Sophisten des 5. Jh. v. Chr. zurückzuverfolgen ist. Siehe ebd. S. 143.

Zum anderen bleibt seine Idee des Miterleidens nicht, wie die Schade-waldts, an Affekte gebunden, die jenen der Figur vergleichbar sind. Wie noch zu sehen sein wird, arbeiten seine Strategien auch solchen Affekten zu, die denen der Bühnengestalt sogar diametral entgegengesetzt sind.

Als Grundlage zur Affizierung der *Zuschauer* problematisiert Schleef zudem das Verhältnis der *Darsteller* zu den Figuren und bezieht sie in den Kreis der zu Affizierenden mit ein. Die für den Zuschauer entscheidende Gegenwart eines hereinbrechenden Übels kann streng genommen nur den anwesenden Darsteller, nicht aber die vergangene, fiktive Figur betreffen, die er verkörpert. Soll der Zuschauer also affiziert werden, so muss dies durch den affizierten Darsteller geschehen. Doch sowohl die Einfühlung des Darstellers in die Figur, als auch die »Nachahmung« – wie der von Aristoteles verwendete Mimesis-Begriff gemeinhin übersetzt wird – implizieren die unerwünschte Nachträglichkeit und Distanz. Das heißt, das bei Schadewaldt auf das Verhältnis zwischen Zuschauer und Figur bezogene Miterleiden wird von Schleef gemäß der möglichst unmittelbarsten Konfrontation auf das Verhältnis zwischen Darsteller und Figur übertragen. Demzufolge bezieht sich das für den Zuschauer angestrebte affektive Miterleiden nicht vorrangig auf die Figur, mit der er nicht direkt konfrontiert ist, sondern auf den Darsteller in seiner konkreten Gegenwart auf der Bühne. Zunächst stellt sich allerdings die Frage, wie eine Affizierung des Darstellers gelingen kann.

Darsteller und Figur: Die affektive Angleichung

Wie kann sich eine auch affektive Wirklichkeit, eine möglichst umfassende Gegenwart auf der Bühne einstellen? Immerhin wird dort eine fiktive Geschichte mit fiktiven Figuren und geübten Abläufen erzählt. Die Erzählung wird allabendlich wiederholt und ihr Ausgang ist im Vorhinein auch schon bekannt. Der Dramaturg und Schleef-Rezensent Carl Hegemann erläutert dazu:

[...] die Überwindung des Brechtschen Realismusbegriffs [...] Brecht selbst hatte ja schon diese alten Begriffe von Realismus und Naturalismus ausgehebelt, indem er gesagt hatte: dass die Zuschauer da sind, dass die Schauspieler eben nicht nur Figuren spielen, sondern auch selber einen Namen haben. Das gehört auch mit zur Realität, und es ist nicht realistisch, wenn man das wegschminkt. Und die einzige Möglichkeit, diesen neuen Realismus noch zu steigern, ist die Realität selbst. Schleef hat einfach die Realität auf die Bühne gebracht. Er hat Vorgänge stattfinden lassen, die nicht gespielt waren. Er hat das Ritual profaniert. Und insofern hatten die Leute recht, die sagten, das ist kein Theater mehr.¹⁶

16 Carl Hegemann/Martin Wuttke: »Das ist doch kein Drama« – Wie Einar Schleef 1986 in Frankfurt das Theater abschaffte – Martin Wuttke und Carl

Im Schleef'schen Theater soll es also keine Fiktion zu sehen geben, die in einer anderen Zeit spielt, sondern reale Menschen in einer real ablaufenden, unwiederbringlichen Zeit, die miteinander interagieren. Trotzdem gibt es in Schleefs Theater *Figuren*, von einem Autor für die Bühne erfunden, an die die Schauspieler gebunden sind. Wie Hegemann formuliert, spielen die Darsteller nicht, sondern lassen etwas stattfinden, und sollen dies nach Schleef in Kooperation mit den Figuren des Stückes auch tun. Das heißt, der Schauspieler spielt zwar keine Figur, aber er geht mit ihr auf die Bühne und ist mit ihr zusammen. Er nimmt zunächst sehr formal die soziale Position der Figur ein und vollführt ihre Handlungen, spricht ihre Sprache aus ihrer Position heraus, aber ohne die Einbildung, diese Figur zu sein oder auch nur sein zu müssen. Auf der Bühne ist damit zunächst die Gegenwärtigkeit des Darstellers gewahrt. Er begibt sich nicht in eine Illusion und historische Zeit der erzählten Geschichte, sondern verbleibt mental in seiner Gegenwart und bei sich selbst.

In der Einnahme der figurespezifischen Position gegenüber den anderen Darstellern, die ebenfalls die Positionen der ihnen zugewiesenen Figuren inne haben, fungiert der Darsteller als Stellvertreter der Figur. Er kämpft aus ihrer Position heraus, nicht nur an ihrer statt, sondern ebenso als Darsteller, der er ist. Die eingenommene oder zugewiesene soziale Position wirkt auf den Inhaber derselben affektiv zurück, auch wenn es sich dabei nur um ein Spiel handelt. Mit diesem gruppendynamischen Phänomen arbeiten Therapien (wie Rollenspiel, Familienaufstellung, Gruppentherapie), aber z.B. auch politische Lehrveranstaltungen wie das Antirassismus-Projekt *Blue Eyed*. Mit der dafür aufgestellten Behauptung, die blaue Augenfarbe sei das Kriterium für Minderwertigkeit, wird den Teilnehmern die Problematik des Rassismus im wahrsten Sinne des Wortes »nahe gebracht«. Während die Kursleiterin Unterdrückungsmechanismen erläutert, behandelt sie die Teilnehmer mit blauen Augen in einer Weise, die ihnen die Auswirkungen solcher Behandlung am eigenen Leib affektiv erfahrbar macht. Eine eindrucksvolle Fernseh-Dokumentation dazu zeigt, wie erwachsene Menschen innerhalb kürzester Zeit ernsthaftes, ungespieltes Opferverhalten aufgrund der zugewiesenen Position annehmen, obwohl sie wissen, dass es sich dabei um einen vierstündigen Workshop zum Thema Rassismus handelt, den sie freiwillig besuchen.¹⁷ Ähnlich affektiv ernsthaft kann es auch auf der Bühne werden, verstärkt noch durch den dauerhaften

Hegemann erinnern sich. In: Gabriele Gericke/Harald Müller/Hans-Ulrich Müller-Schwefe (Hg.): *Einar Schleef Arbeitsbuch*. Berlin 2002, S. 192-196, hier S. 195.

17 Bertram Verhaag: *Blue Eyed*. Denkmal Film GmbH, München 1996, Video der TV-Sendung, ausgestrahlt am 29. Dez. 1996 in 3SAT, 93 min.

Arbeitszusammenhang. Diesbezüglich legte Schleef viel Wert darauf, dass jeder Darsteller allen Proben beiwohnt, auch wenn seine jeweilige Figur in der geprobtten Szene nicht vorkommt. Davon nicht ausgenommen war Schleef als regieführender Teil dieses Arbeitszusammenhangs umgekehrt auch stets bei den Vorstellungen anwesend und hielt so die soziale Konstellation der Proben aufrecht. Im Laufe der von ihm favorisierten langen Probenprozesse kam es so zu einer mehr oder weniger ausgeprägten Angleichung der sozialen Konstellation des Ensemble an die des Stückpersonals. In dieser betrat das Ensemble die Bühne. Bei der Probenarbeit zur *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert*¹⁸ beispielsweise war die Gruppe der Schauspieler, die die geächtete Bauernhorde spielte, im Ensemble bald ebenso verhasst wie die Bauern in der Stückhandlung. Aus dieser Position heraus entwickelten sie im Selbstbehauptungs- und Racheaffekt eine für ihre Position sehr prägnante, gewaltig-brachiale Szenenidee, die in die Probenarbeit einging.¹⁹

Schleef ermutigt die Darsteller in Punkt 7 seiner *Zehn Punkte* dazu, den eigenen affektiven Impulsen zu folgen, indem er auf der Bühne *alles* für möglich erklärt, außer den Tod der Darsteller.²⁰ Damit steckt er einen sehr weiten Rahmen, innerhalb dessen sich das Ausagieren konfliktbedingter Spannungen über gesellschaftliche Konventionen und Tabugrenzen hinweg ereignen kann. Für seine Arbeit als Regisseur erhoffte er sich, dadurch besonders prägnante Formen zu finden, die nicht aus einer spielerischen Szenenfantasie, sondern aus einer konkreten inneren Notwendigkeit heraus entstehen. Für die anschließenden Aufführungen erwartete er ebenso eine Förderung der affektiven Wiederbelebung des Bühnengeschehens in der jeweiligen Abendveranstaltung.

Wie am Beispiel der Bauernhorde zu sehen ist, wirkt die Konfliktsituation des Stückes sehr konkret auf das Ensemble zurück. Das heißt, sie bekommt eine gegenwärtige Realität, die im Geschehen auf der Bühne zur Ver-Handlung gebracht werden kann. So gesehen hat die *Gleichsetzung* von Darsteller und Figur aufgrund der nicht nur erzählenden Vermittlung sondern »nachahmenden Belebungs« ihre Berechtigung. Allerdings handelt es sich nicht um die Nachahmung der einzelnen Figur,

18 Premiere 19. April 1989 im Bockenheimer Depot des Schauspiels Frankfurt.

19 So berichtete ein Ensemblemitglied der Bauernhorde. Diese Szenenidee wurde ihm zufolge nicht in die Endfassung der Inszenierung übernommen, da sie, im Gegensatz zu anderen ähnlich entstandenen, schnell an Kraft verlor.

20 Wie ernst das gemeint ist, zeigen Berichte aus den Proben. Martin Wuttke berichtet Hegemann gegenüber von etlichen Verletzungen in der Arbeit an *Mütter*, die sich die Frauen in den Proben zuzogen und Schleef, im letzten Kapitel von *Droge Faust Parsifal*, von einem lebensbedrohlich wirkenden Sturz einer Schauspielerin.

ihrer äußeren und inneren Bewegungen, sondern vor allem um die Nachahmung der sozialen Konstellation und Entwicklung durch das Ensemble. Das äußere Handeln des Einzelnen ist nicht Nachahmung des Eigentlichen, sondern in der eigenen Handlungsfindung des Darstellers die Vertretung des Fiktiven im Konkreten. Die Gemütsbewegungen werden weder innerlich *nachempfunden* noch nur äußerlich vorführend imitiert, sondern vom Darsteller selbst erfahren. Auch wenn sich der hier gemeinte Erregungszustand dem der Figur weitgehend angleicht, so handelt es sich doch um ganz eigene Kämpfe des Darstellers im Ensemble, die er parallel zu seiner Figur in ihren Verhältnissen und zusammen mit ihr als Kampfgefährte und Leidensgenosse erlebt. Dieses Miterleiden vergleichbarer Affekte beim Darsteller und seiner Figur entspricht dem von Schadewaldt beschriebenen Miterleiden bei *Zuschauer* und Figur.

Darsteller und Figur Ideen zu einer affektgeladenen Differenz

Wie bereits erwähnt, geht das Miterleiden mit der Figur nicht wie bei Schadewaldt notwendigerweise mit einer Gleichartigkeit des Leids einher. Indem Schleef die Affizierung des Darstellers forciert, ist ihm auch eine zur Figur gegenläufige willkommen. Für ihn bedeutet die unwillkürliche affektive Angleichung an die Figur durch Übernahme ihrer Position und Sprache keine harmonische Verschmelzung der beiden. Sie ist nur die eine Seite einer spannungsreichen Paarbeziehung zwischen Darsteller und Figur, die ein eigenes Potential der Affizierung mit sich bringt.

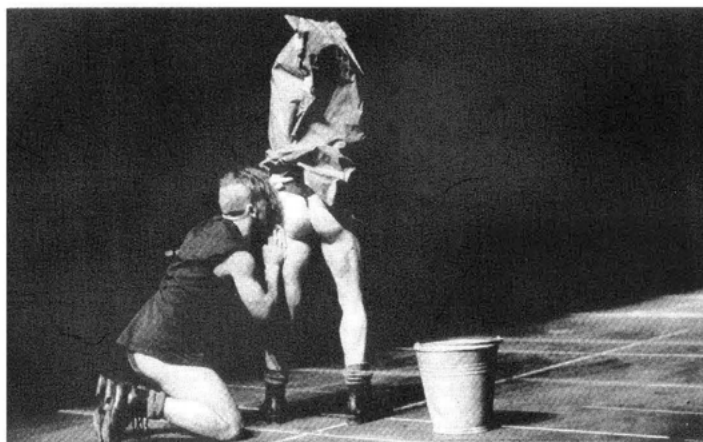


Abb. 1: Martin Wuttke und Dirk Nawrocki beim Freundeskuss. In: *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert*. Regie: Einar Schleef, Premiere 19. April 1989, Bockenheimer Depot des Schauspiels Frankfurt. Foto von Abisag Tüllmann.

Der Darsteller verbündet sich nach Schleefs Vorstellungen nicht nur pragmatischerweise mit der Figur, weil keiner ohne den anderen auskommt – der Schauspieler braucht eine Figur, um Schauspieler zu sein, und die Figur einen Schauspieler, um auf der Bühne zu erscheinen. Ihre Gemeinschaft wird auch von einer quasi-sozialen Dynamik geprägt. Auf der einen Seite steht die soziale Anziehungskraft, die in der affektiven Angleichung zum Ausdruck kommt. Schleef betont diesbezüglich die Ergänzung und Entwicklungshilfe, die sich Figur und Darsteller gegenseitig leisten können und sollen. In Punkt 4 und 8 spricht er z.B. die sexuelle Aufladung an.

4. [...] Ich arbeite an meiner persönlichen Kontur, meiner Raumverdrängung, an meiner Aufladung, die Erfahrungen und Fortschritte dabei übertrage ich in die Figuren, umgekehrt helfen mir auch die Figuren. [...]

8. Eigene seelische und sexuelle Probleme durch die Figur angehen, d.h. überwinden.²¹

Auf der anderen Seite steht die soziale Abstoßung. Schleef bestärkt die Darsteller auch in der Entwicklung dieser Impulse, mit der die Differenz zwischen Darsteller und Figur konstruktiv genutzt werden soll. So lauten die Anweisungen, die den gesamten Forderungskatalog der *Zehn Punkte für Schauspieler* einklammern:

1. [...] Erbringe Widerstand zur Rolle, der Körper muß die Rolle abstoßen, nicht aufnehmen. Aufnehmen heißt bezwungen sein, eingeordnet, historisch überholt. Romeo – Ophelia, ihr Lebensanspruch sind wir, d.h. wir leben und sind hoffentlich erst nach unserem Tod Historie, also überholt und in einen Prozeß eingeordnet wie die Grabsteine auf dem Friedhof. [...]

10. [...] Kämpfe gegen die Zentralperspektive, an der deine Figuren längst zerbrochen sind, sonst hättest du keinen Text in der Schnauze, denn du sprichst Text von Toten, deren Lebensanspruch du gegen die Zentralperspektive behaupten und durchsetzen musst.²²

Wenn Schleef hier den konstruktiven Umgang mit der Differenz im Sinne einer gegenseitigen Stärkung und mit dem Kampf gegen den jeweiligen Untergang formuliert, so thematisiert er an anderer Stelle das Konfliktpotential einer solchen Paarbeziehung in seiner auch destruktiven und gewalttätigen Dynamik. Im Anschluss an Punkt 10 heißt es bei Schleef: »Man schlüpft nicht in eine Rolle, man erobert sie wie eine Festung, selbst wenn man ein Schlupfloch findet, sie dann von innen aufbricht.« Demzufolge spielt der Darsteller, wie bereits angesprochen, keine Figur, indem er in sie und ihre Zeit hineinschlüpft wie in einen Mantel, ein Kostüm, in ein Bühnenbild und eine Lichtstimmung, die nicht seine sind. Er begibt sich *nicht* in eine Historie, die vergangen ist, und behauptet dann,

21 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 473, 474.

22 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 472, 474.

er sei diese Figur. Diese äußere Hülle, die wie eine Konfektionsware jedem passen soll, müsste nach Schleefs Vorstellung immer ein bisschen größer sein als der Schauspieler selbst, damit sie ihm nicht zu eng wird. Aber sie würde doch nie richtig passen und keine klare Kontur erhalten. Der Schauspieler müsste ihr gegenüber immer kleiner sein bzw. sich kleiner machen, um in der fremden Kontur, in der fremden Identität Platz zu finden, sich einer Fremdbestimmung auszuliefern bis zur vollständigen Selbstverleugnung, ja Selbstaufopferung. Das ist eine für Schleef mit dem protagonistischen Selbstbehauptungskampf in der Tragödie unvereinbare Haltung. Statt dessen konnotiert er das Bild des Hineinschlüpfens in eine aggressive Eroberung um – und verkehrt damit die Machtverhältnisse. Das Bild von der Unterwerfung des Darstellers unter die Figur wird zur aggressiven bis gewalttätigen Aneignung und Dominanz der Figur durch den Darsteller.

Doch diesem Bild entgegengesetzt, besteht auch Schleef wiederholt auf der Notwendigkeit, sich als Schauspieler der Figur und damit ihrem Text als demütiges Instrument zur Verfügung zu stellen. Er beklagt den Widerstand gegenüber der Rolle als »missverstandene Individualität«.²³

Der Darsteller besteht auf Eigenwert, auf Individualität, und sieht sich als Transportarbeiter des Autors mißbraucht, sodaß Kampfrichtung des Autors und Kampfrichtung des Darstellers einander feind sind, sodaß Figur und Darsteller sich hassen, einander abstoßen.²⁴

Als positives Gegenbeispiel führt er den (bekanntlich depressiven) Pianisten Vladimir Horowitz an, der die Musik durch sich als Instrument durchlasse, wie die Schauspieler gegebenenfalls den Text.

Nach 12jähriger Konzertpause hält er eine Art Volkshochschule zu einzelnen Komponisten ab, spielt diese an, ohne Vorbereitung, ohne Schlußgrimasse. Nach 3 Anschlägen hat er das Werk. [...], beim 5. Anschlag ist der Komponist »sichtbar«. Er ist längst anwesend.²⁵

Im Perspektivwechsel vom Dominanzbedürfnis des Darstellers zum Dominanzanspruch des AutorTextes macht Schleef die affektive Konfliktlage innerhalb der Gemeinschaft von Darsteller und Figur deutlich. In beiden Fällen problematisiert er das Verhältnis der beiden, indem er die gängigen Bilder dazu provokativ abwandelt und so die darin enthaltenen Machtimplikationen hervorhebt. Im Bild der Eroberung begibt sich der Darsteller in die Position der Figur, dringt in sie ein und kommt im Selbstbehauptungskampf mit seiner eigenen Kontur an ihrer Oberfläche zum Vorschein. Die Forderung nach der Einlassung auf den Text der Fi-

23 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 450.

24 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 97.

25 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 121.

gur fußt auf der entgegengesetzten Okkupation. Nicht der Darsteller besetzt die Figur, sondern die Sprache der Figur besetzt den Körper des Darstellers und tritt aus ihm heraus an die Oberfläche. Diese gegensätzlichen Bilder – eines von Sprache besetzten Darstellers und einer durch den Darsteller besetzten Figur – evozieren zusammengenommen schließlich ein drittes Bild von zwei Wesen in einem Körper.

Neben den oben genannten Momenten der gleichgerichteten Interessen von Figur und Darsteller – ihrer gegenseitigen Stärkung, Ergänzung und Unterstützung – ist ihre Interessenkollision das zweite Element in der konkreten Affizierung des Darstellers im Verhältnis zu seiner Figur. Indem Schleef zwei miteinander unvereinbare Positionen vorstellt, postuliert er nicht den Sieg der Figur über den Darsteller oder des Darstellers über die Figur. Er formuliert eher eine unauflösliche Konfliktlage, eine Spannung im gegenseitigen Kräftegleichgewicht des Aufeinander-Angewiesen-Seins, die in der Einlassung eine affektive Aufladung ermöglicht.²⁶ Wird die Konfliktlage angesprochen, so geht es Schleef also nicht darum, als Darsteller dem Impuls der Abstoßung nachzugeben und sich von der Figur in Brecht'scher Manier zu distanzieren, zu ihr auf Abstand zu gehen. Weder abstoßende noch verschmelzende Fluchtbewegung in eine Singularität fordert Schleef, sondern im Gegenteil das Einlassen auf und Aushalten von *Differenz*.

Im Bild des Doppelwesens bringt der Interessenkonflikt, der Kampf um Vorherrschaft, die Oberfläche des Körpers zum Changieren, auf der sich unentwegt die Kontur des Einen und des Anderen durchzusetzen sucht. Gemeint ist eine ewige, antagonistische Umstülpung, in der sich der Eine durch den Anderen und der Anderen durch den Einen hindurch zur Erscheinung bringt. Ob auf der Bühne Darsteller oder Figur zu sehen sind, bleibt idealerweise unentscheidbar und bringt eine energetische Mobilisierung des Doppelwesens hervor. Dem energiegeladenen Changieren der Oberfläche gemäß, spricht Schleef von der Fluoreszenz des Protagonisten, d.h. von einer durch affektive Aufladung möglichen Intensität – die im Theater auch ›Strahlkraft‹, ›Leuchten‹, ›Schönheit‹ und ›Größe‹ sowie ›Bühnenpräsenz‹, ›Charisma‹ oder schließlich auch ›Aura‹ genannt wird. In Punkt 9 seiner *Zehn Punkt* greift Schleef den Begriff der Aura auf und deutet das dazu von Walter Benjamin entworfene Bild

26 Aus der offensiven Konfrontation mit und Einlassung auf den affizierenden, Furcht einflößenden Konflikt leitet Heiner Müller einen Energiezuwachs ab. »Nur wenn es ein Furchtzentrum ist, kann es ein Kraftzentrum werden. Aber wenn man das Furchtzentrum verschleiert oder zudeckt, kommt man auch nicht an die Energie heran, die daraus zu beziehen ist. Überwindung von Furcht durch Konfrontation mit Furcht. Und keine Angst wird man los, die man verdrängt.« (Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer*. Bd. 2, Frankfurt am Main 1990, S. 56.)

um.²⁷ Bei Benjamin ist das Auratische ein kontemplativ rezipiertes Objekt (z.B. ein Gemälde) mit dem quasi-sozialen Effekt des Zurückblickens. Bei Schleef wird daraus ein innerlich mobilisiertes (Darsteller)-Subjekt in einer konkreten sozialen Situation der Selbstbehauptung:

Licht auf der Bühne ist kein Scheinwerfer, sondern das Licht, das du machst, wie die Sonne, die durch die Wolken sticht, diesen Zweig, jenes Fenster für einen Augenblick beleuchtet, das kann kein Inspizient vom Pult. Du musst das Licht sein. Deine Aura.²⁸

Affekt der Figur in spannungsgeladener Differenz

Nach diesen Vorstellungen Schleefs wird die Figur paradoxerweise gerade in der Aufrechterhaltung der konfliktreichen Differenz zwischen Darsteller und Figur affektiv-energetisch belebt. Der Existenzkampf eines Darstellers gegen sein inneres Anderes in Form der Figur und eines Tragödienhelden gegen seinen bevorstehenden Untergang weisen dabei für Schleef nicht zufällig Parallelen auf. Der Protagonist, Darsteller wie Figur, kämpft ihm zufolge um die Selbst-Behauptung in der Zugehörigkeit zur ihn ausstoßenden Gemeinschaft bzw. in der inneren Gespaltenheit des zermürbenden Selbstzweifels oder Interessenkonfliktes. Die von ihm beschriebene Agonie der Figur findet im inneren Machtkampf zwischen Darsteller und Figur ihre reale Entsprechung auf der Bühne. Indem Schleef den beiden Impulsen von Anziehung und Abstoßung in der Beziehung zwischen Darsteller und Figur Raum gibt, versucht er den Konflikt des tragischen Selbstbehauptungskampfes auf der affektiv-körperlichen Wirklichkeitsebene des Darstellers herauszuarbeiten. Dadurch forciert er die Gegenwärtigkeit einer tragischen Spannung, die den Handlungsablauf begleitet und affektiv auflädt. Idealerweise kämpft der Darsteller jeden Abend auf der Bühne darum, mit der Figur klar zu kommen, ohne sich selbst zu verleugnen, d.h. mit ihr, ihrer Sprache und Position (über)leben zu können. Er wird damit selbst zum Träger der tragischen Spannung und affektiven Mobilisierung. Indem der Darsteller seine Rolle nicht restlos akzeptiert, sondern auch gegen die mit ihr verbundene Zuweisung unterzugehen ankämpft, kämpft er auch genau jenen Kampf der Figur gegen den eigenen Untergang. Die vollständige Annahme der Rolle hieße die Unterwerfung des Darstellers und damit aber auch der unzeitgemäße Untergang der Figur, die vertreten durch den Darsteller verfrüht an Wider-

27 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1963, S. 15: »An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.«

28 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 474.

standskraft einbüßen würde. Schleef zufolge wäre dies energetisch das vorzeitige Ende des Stückes, wie aus Punkt 1 und 10 deutlich wird.

Aufgrund der komplexen Bedingungen und der Flüchtigkeit von Affekten ist eine solche energetische Mobilisierung des Darstellers nicht wirklich planbar und zu konstruieren. Trotzdem versucht Schleef die Darsteller-Affizierung mit bestimmten Konstellationen zu befördern. Als konkretes Gegenüber bietet sich dem Darsteller zunächst der zu sprechende Figurentext mit seinen ganz eigenen Bedingungen von Rhythmus, Melodie und Sound an. In seiner Funktion als Regisseur besteht Schleef auf der Ausarbeitung dieser Eigenheiten und begibt sich damit in die Position des Interessenvertreters für den AutorText und dessen Figuren. Im affektiven Selbstbehauptungskampf gegenüber einem vitalen regieführenden Vertreter der zunächst papiernen Textfigur kann der Darsteller die energetische Spannung zu dieser aufbauen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen, und trotzdem weder die eigene Position und Perspektive preiszugeben, noch an die Peripherie und darüber hinaus verdrängt zu werden, ist der Kampf, den der Darsteller gegenüber seiner Figur, gegenüber dem Ensemble, den Zuschauern, dem großen leeren Bühnenraum oder auch die Solosingstimme gegenüber dem Orchester jeden Abend zu leisten hat.²⁹ Ob er das schafft, ist jeden Abend erneut die Frage.



Abb. 2: Einar Schleef rezitiert & tanzt. Links in: *Verratenes Volk*. Regie: Einar Schleef, Premiere 29. Mai 2000, Deutsches Theater Berlin. Videostill einer Aufzeichnung von Hans Jürgen Syberberg; rechts in: *Wilder Sommer*. Regie: Einar Schleef, Premiere 2. Jan. 1999, Burgtheater Wien, Foto von Andreas Pohlmann.

29 Vgl. Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 89-90 und 158.

Dass dieser affektive und affizierende Kampf u.a. auch ein ganz profaner sein kann, z.B. gegen die körperliche Erschöpfung in einer strapaziösen, mehrstündigen Darbietung, wie Schleef sie bevorzugt, beschreibt er am Beispiel einer Opern-Aufführung in Mainz:

Vor dem Theater dachte ich, also das kann bloß scheußlich werden. Es fing scheußlich an, es blieb eine Stunde scheußlich, es blieb eine zweite Stunde scheußlich und bei der dritten Stunde, da wollte man schon aufgeben, ja. Und es waren in meinen Augen schreckliche Figuren auf der Bühne, schreckliches Bühnenbild, schreckliches Orchester. [...] Und dann kam der Schluss von *Tristan und Isolde* in Mainz. Und ich habe so was Traumhaftes nie wieder erlebt, so was Herrliches, entschuldigen Sie [...] diese Herrschaften unten im Orchester, die fingen an zu schwitzen, die oben, da lief die Farbe runter. Das war unappetitlich und es traf aber die Musik. Also da war'n kleiner Tristan, eine sehr dicke Isolde und die gaben das Letzte, was da kommen konnte. Und das war traumhaft. Das war traumhaft. [...] Und dann auf einmal fingen die wirklich an zu schreien und das war so traumhaft, wie – Bayreuth, also, das kann man überhaupt nicht mit vergleichen.³⁰

30 Schleef im Interview in: Kluge, *Mein Lieblingsautor*.

EDITORISCHE NACHBEMERKUNG

Diese Publikation geht auf die 2. Interkollegiale Arbeitstagung mit dem Titel *Affekte. Produktion – Rezeption – Medium* im Sommer 2003 an der J.W. Goethe-Universität, Frankfurt am Main zurück. Ausgerichtet vom Graduiertenkolleg »Psychische Energien bildender Kunst«, wurde die Veranstaltung von Gerlinde Gehrig, Michael Hoff, Marianne Koos und Antje Krause-Wahl konzipiert und organisiert.

Neben Mitgliedern des gastgebenden waren an der Tagung Graduierte aus folgenden DFG-Kollegs beteiligt: »Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung« der J.W. Goethe-Universität Frankfurt, »Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses« der Universität der Künste Berlin und »Codierung von Gewalt im Medialen Wandel« der HU Berlin.

In der ersten redaktionellen Phase der Publikation haben Gerlinde Gehrig, Michael Hoff und Marianne Koos mitgewirkt, denen an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

Im Wintersemester 2003/ 04 fand am Kunsthistorischen Institut in Frankfurt ein Seminar mit Mieke Bal statt, in dem sie die politische Dimension des »affect as cultural force« diskutierte. Wir danken Mieke Bal an dieser Stelle herzlich für die fruchtbaren Anregungen und die vorliegende Einleitung.

Zu besonderem Dank sind wir der Deutschen Forschungsgemeinschaft verpflichtet, die die Tagung und diesen Band finanziell unterstützt hat.

Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer

Frankfurt, im Sommer 2006

AUTORINNEN UND AUTOREN

MIEKE BAL, Literaturwissenschaftlerin, Kultur- und Kunsthistorikerin, Videokünstlerin. Professorin für Literaturtheorie an der Universität Amsterdam. Gründungsrektorin des Amsterdamer Instituts für Kulturwissenschaften (Amsterdam School for Cultural Analysis, Theory and Interpretation – ASCA). Veröffentlichungen u.a.: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto 1997); *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto 2002); *A Mieke Bal Reader* (Chicago 2006).

ANDREAS BECKER, Medienwissenschaftler, studierte an der Philipps-Universität Marburg. Lehrbeauftragter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Publikationen: *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*. Aufsätze zum Verhältnis von Zeit und filmischer Wahrnehmung, zu Alexander Kluge, derzeit Arbeit an einem Projekt zur Wechselbeziehung von japanischem und westlichem Film.

NINA GÜLICHER, studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Neuere Deutsche Literatur in Berlin und Paris. In ihrer Promotion behandelt sie die *Mise en scène* von Skulptur in Ausstellung und Fotografie am Beispiel von Auguste Rodin, Medardo Rosso und Constantin Brancusi. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Skulptur- und Fotografiegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie war Stipendiatin am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris. Derzeit ist sie Volontärin am Museum Ludwig Köln.

MICHAEL HOFF studierte Kunstgeschichte, Theater- und Kommunikationswissenschaften an der FU Berlin und in Frankfurt am Main. Promotion über *Affektstrategien von Christusbildern im Umfeld der Dominikaner von San Marco in Florenz (1440-1510)*. Assistent am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Forschungsschwerpunkte: Die Darstellung und Reflexion von Affekten in den Bildkünsten, Bildgebrauch und Kunstopatone im Umfeld der Dominikaner.

ANTJE KRAUSE-WAHL studierte Kunst, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in Kiel und Wien. Promotion in Leipzig zu *Konstruktionen von Künstler/innenidentität in den 1990er Jahren – Renée Green, Tracey Emin, Rirkrit Tiravanija* (München 2006). Lehre und Forschung zu Projektkunst der 1990er Jahre, Videokunst, Gender und visuelle Kultur. Kuratorin mehrerer Ausstellungen. Derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Akademie für Bildende Künste, Gutenberg-Universität Mainz.

STEFANIE KREUZER, Literaturwissenschaftlerin. Doppelstudium Germanistik/Deutsch, Kunst/Visuelle Kommunikation und Bildende Kunst. Promotion zu *Klaus Hoffers Methoden der Verwirrung: Literarische Phantastik in der Postmoderne*. Wissenschaftl. Mitarbeiterin am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover. Forschungsschwerpunkte: Oneirotopoeik, Narratologie, Intertextualität, Intermedialität. Zuletzt erschien *Die unheimliche Verkehrung des Märchenhaften ins Fantastische. Ludwig Tiecks Kunstmärchen Der blonde Eckbert*. (DU, 57/2006, H. 3)

HELGA LUTZ, studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Literaturwissenschaft in Heidelberg und Berlin. Promotion zu den Texten und Zeichnungen von Unica Zürn an der HU Berlin. Forschungsaufenthalt an der University of Berkeley, California. Derzeit wissenschaftliche Koordinatorin des Graduiertenkollegs »Mediale Historiographien« in Weimar, Erfurt und Jena sowie Lehrbeauftragte der Universität Erfurt. Habilitationsprojekt zu *Verstörungen. Künste und Theorien des Realen*. Publikationen zu Psychoanalyse, zeitgenössischer Kunst und Literatur.

HEIKE OEHLISCHLÄGEL studierte Biologie, Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Germanistik und Psychoanalyse in Frankfurt am Main und Bologna. Arbeitet als freie Dramaturgin und Performerin. Promoviert zu *Präsenz und Kommunikation – Zur Konstituierung von Gegenwart auf dem Theater Einar Schleeßs*. Publikationen zu postdramatischem Theater, Performance Art, Aufführungspraxis und Oper. Jüngste Veröffentlichung *Die Abwesenheit von Komik bei Einar Schleeßs* (Maske und Kothurn, 51/4).

CHRISTIAN SPIES, Kunsthistoriker, studierte an den Universitäten Siegen, Gainesville/Florida, Basel und Frankfurt. Promotion *Zur Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am NCCR »Bildkritik« der Universität Basel mit dem Projekt *Bilderstreit als künstlerisches Verfahren*. Forschungsschwerpunkte: Bildtheorie und -geschichte der Moderne und der technischen Bilder, Künstlervideo, monochrome Malerei. Zuletzt erschien *Skulptur – zwischen Realität und Virtualität*, München 2006 (hg. mit Winter/Schröter).

FRIEDRICH WELTZIEN, studierte Kunstgeschichte, Philosophie und klassische Archäologie in Freiburg, Wien, Köln und Berlin. Promotion zu *Ernst Wilhelm Nay - Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der 1940er Jahre*. Derzeit Arbeit an einer Habilitationsschrift zu autopoietischen Bildtechniken in Kunst und Wissenschaft. Zahlreiche Publikationen zu künstlerischen Verfahren und ihrer Theorie seit dem 19. Jahrhundert. Zuletzt erschien Friedrich Weltzien (Hg.): *Von Selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2006.

SERJOSCHA WIEMER, Film- und Medienwissenschaftler, studierte Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Sozialpsychologie und Germanistische Linguistik in Bochum. Promoviert zur Medientheorie und Ästhetik populärer Computer- und Videospiele. Lehrbeauftragter in Marburg, Braunschweig und Bochum. Publikationen zu Theorie und Ästhetik Neuer Medien, Dokumentar- und Spielfilm. Zuletzt erschien *Körpergrenzen: Zum Verhältnis von Spieler und Bild in Videospielen*. In: Neitzel/Nohr: *Das Spiel mit dem Medium*. Marburg 2006.

ANKE ZECHNER studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Frankfurt, Paris und London. Promoviert zu *Momente des Stillstands – die andere Zeit im Kino. Filmwahrnehmung jenseits von Repräsentation und Identifikation*. Wiss. Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaften der Universität Paderborn. Publikationen zu Filmtheorie und Filmphilosophie; schreibt für *nach dem film* und *Frauen und Film*. Zuletzt erschien *Unmenschliche Landschaften*. In: Pichler/Pollach: *Moving Landscapes*. SYNEMA Publikation, Wien 2006.

BILDNACHWEIS

- 10-13: Ausst.-Kat. *Partners*. Hg. von Chris Dercon/Thomas Weski, Haus der Kunst München, München/Köln 2003, S. 33, 41, 42.
- 14, 16: Ausst.-Kat. *Eija-Liisa Ahtila*, Museion, Basel 2003, S. 37, 40.
- 39, 41: Ausst.-Kat. *1898: le Balzac de Rodin*. Hg. von Antoinette Le Normand-Romain, Musée Rodin Paris 1998, S. 367, 354, 369, 385.
- 64, 65: *The Pencil of Nature*, Faksimileausgabe, Budapest 1998, o.S.
- 66, 68: Robert Lassam: *Fox Talbot. Photographer*. Stanbridge u.a. 1986, o.S.
- 67: Anke te Heesen: *Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit*. In: Gabriele Dürbeck u.a. (Hg.): *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. Dresden 2001, S. 33.
- 69: Gail Buckland: *Fox Talbot and the Invention of Photography*, London 1980, S. 29.
- 75: Ausst.-Kat. *Breughel – Brueghel, Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*. Kunsthistorisches Museum, Wien 1997, S. 398.
- 83: Perluigi de Vecchi: *Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk Michelangelos erstrahlt in neuem Glanz*. München 2001, S. 163.
- 90: Ulrich Bischoff: *Edvard Munch, 1863-1944*. Köln 1994, S. 52, Foto: J. Lathion, Nasjonalgalleriet.
- 184 li.: http://www.syberberg.de/Syberberg2/Schleef_Nietzsche_QT2.html (April 2002).
- 184 re.: Ausst.-Kat. *Schwarz Rot Gold / Glaube Liebe Hoffnung – Einar Schleef*. Hg. von der Kestner Gesellschaft, Hannover 2002, Titelseite.

REGISTER

- A Scene in a Library* 64
 Acconci, Vito 102, 104, 106
 Adam, Paul 37, 45
 Ahtila, Eija 14-16, 18
Aiqing wansui 162-166
 Altieri, Charles 17
 Angerer, Marie-Luise 146
 Antonioni, Michelangelo 161
 Arago, Dominique Francois Jean 52-54
 Archer, Michael 88
 Aristoteles 18, 22, 173-175
Arizona Dream 34, 141, 150-152, 154
 Armstrong, Carol M. 54
 Arnzen, Michael 119
Arrangement of Fossil Shells 67
Articles of China 65
 Baas, Bernard 118
 Bal, Mieke 7, 96, 119
 Balázs, Bela 132, 156
Balzac 33, 36, 38-43, 45f., 48, 50
 Balzac, Honoré de 25, 40, 42, 46
 Barck, Karlheinz 25
 Bartuschat, Wolfgang 23
 Batchen, Geoffrey 56
 Baudelaire, Charles 46
Bauernhochzeit 74f., 83, 84
 Beausire, Alain 45
 Becker, Jane R. 49
 Beebe-Center, John G. 22
Bei den Bieresch 33, 74-77, 81, 84
 Benjamin, Walter 181f.
 Bensmaïa, Réda 162
 Berglund, Bo 130
 Bergson, Henri 8, 29f., 155f., 161
 Berman, Patricia G. 93
 Bing, Gertrud 26f., 32
 Biot, Jean Baptiste 52f.
 Biro, Yvette 164
Blue Eyed 176
 Borek, Johanna 87
 Boulogne, Duchenne de 25
 Brown, Neal 88
 Brüderlin, Markus 112
 Bruegel, Pieter 74f., 83f.
 Büchel, Christoph 121
 Buttlar, Adrian von 67
 Carus, Carl Gustav 71
 Cattelan, Maurizio 11-13
Centers 104f.
 Chandler, Marilyn 88
 Chaplin, Charles 34, 130-134, 136-140
 Cheetham, Mark Arthur 46
 Chiao, Peggy 166
 Condillac, Étienne Bonnot de 23
 Contensou, Martine 40
 Coogan, Jackie 137
 Cordulack, Shelley Wood 92
 Corris, Michael 86, 98
 Crary, Jonathan 56
 da Vinci, Leonardo 23
 Daguerre, Louis Jacques Mandé 52, 54, 62, 71
 Damasio, Antonio 21, 29
 Danto, Arthur C. 106, 108, 113
 Deleuze, Gilles 8-10, 12-14, 29f., 34, 143-146, 148, 153, 155-163, 167
Der Tag danach 89

- Derrida, Jacques 118, 158
 Descartes, René 21, 23, 145
 Diderot, Denis 25, 110
Droge Faust Parsifal 168-171,
 177, 179f., 182f.
 Dujardin-Beaumetz, Henri 49
 Durand, Jean Nicolas Louis 67
 Durst, Uwe 77
 Duve, Thierry de 109, 112
 Dvořák, Max 27
 Eisenstein, Sergej 14
 Emin, Tracey 33, 86-98
 Engelbach, Barbara 101
 Engels, Friedrich 131, 134
Erschaffung Adams 74, 83
 Euler, Harald A. 20
 Fassbinder, Rainer Werner 156
 Féneón, Félix 37
 Fiedler, Konrad 26
 Flach, Sabine 100f.
Flag 105f.
Flesh to White to Black to Flesh
 103
 Frantz, Henri 40
 Freud, Anna 28
 Freud, Sigmund 27f., 116f.,
 120-124
 Fried, Michael 110
 Galassi, Peter 54
 Gallo, Vincent 141, 150-152,
 154
 Gardiner, H.M. 22, 24
 Gatens, Moira 146
 Gaucheraud, Hyppolite 52, 54
 Germer, Stefan 112
Geschichte Gottfriedens von
Berlichingen mit der eisernen
Hand dramatisiert 177f.
 Girard, René 168f.
Global Groove 114
 Godard, Jean-Luc 155, 159
 Grant, Cary 150-154
 Grau, Oliver 31
 Graw, Isabelle 93
 Greenberg, Clement 100, 103,
 107-110, 112, 114
 Griffith, David Lewelyn Wark
 14
 Griffiths, Paul E. 30
 Grimm, Hartmut 25
 Guattari, Felix 10, 146, 148,
 153, 160
 Hansen, Mark 12
 Haug, Wolfgang Fritz 136
 Heesen, Anke te 67
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
 112
 Hegemann, Carl 175-177
 Heidegger, Martin 15f., 18, 118
 Heinrich, Richard 160
 Heller, Agnes 130, 135
 Heller, Reinhold 94
 Helms, Knut 37, 44f.
 Hendeles, Ydessa 9-11, 16
 Henseler, Heinz 28
 Herding, Klaus 24, 31
 Herring, H. 142
 Herschel, John Frederick
 William 54, 56
 Heubach, Friedrich 102
Him 11-13
 Hitchcock, Alfred 150, 154
 Hoffer, Klaus 33, 74-76, 83f.
 Hoffmann, E.T.A. 119
Homage to Edvard Munch and
All My Dead Children
 90, 92f., 95, 97
 Hopkins, Robert 49
How It Feels 93
 Hübel, Thomas 55
 Hübsch, Stefan 22, 24
 Humboldt, Alexander von 52f.,
 71
 Jameson, Frederic 95f.
 Jardine, Alice 118
 Jay, Martin 91, 93, 116
 Jeffries, Stuart 88
 Jerdan, William 53, 70
 Johns, Jasper 105f.
 Jones, Joseph M. 29
 Kaegi, Dominic 22-24
 Kafka, Franz 29, 76

- Kahn, Gustave 37
 Kant, Immanuel 24, 33, 52,
 55-63, 66, 68-73, 142
 Kappelhoff, Hermann 159f.,
 167
 Keele, Kenneth D. 23
 Keil, Andreas 31
 Kerr, Walter 137
 Kessel, Martina 55
 Kessler, Henrik 20
 Kettner, Matthias 24
Kid Auto Races at Venice 130
 Klonk, Charlotte 56
 Kluge, Alexander 168, 171f.,
 184
 Knigge, Adolph 55
 Koch, Gertrud 24, 31
 Kosuth, Joseph 112
 Kracauer, Siegfried 132f.
 Krause, Rainer 28
 Krauss, Rosalind 33, 49, 99,
 101-106, 113, 115
 Kreimeier, Klaus 153f.
 Kuspit, Donald 89
 Kusturica, Emir 34, 141, 151,
 154
 La Mettrie, Julien Offray de 23
 Lacan, Jacques 97, 118, 126,
 128
 Laforgue, Jules 37, 44
 Lajer-Burcharth, Ewa 99
 Lamartine, Alphonse de 40
 Lawler, Louise 113
L'Eclisse 161
 Le Brun, Charles 23
Le linge 36
 Le Normand-Romain,
 Antoinette 38f., 46
 Lefebvre, Henri 134
 Lessing, Gotthold Ephraim 25,
 107f., 174
 Libeskind, Daniel 120
 Lillington, David 87
 Löffler, Petra 26
 Lukács, Georg 134
 Luther, Martin 170
Madonna 89
 Mallarmé, Stéphane 36-38, 43,
 45f., 48f.
 Maloney, Martin 86
 Mandl 20
 Manet, Edouard 36
Marriage of Reason and Squalor
(second version). 108
 Martínez, Matías 76
 Marx, Karl 131, 134-136
 Massumi, Brian 30, 148f., 173
 Matta-Clark, Gordon 121
 Maclair, Camille 37f., 42f.,
 47f., 50
 May, Stephan 156f., 161
 Menke, Christoph 31
 Meyer, Richard 32
 Michelangelo Buonarroti 74,
 83f.
 Mielke, Erich 124
 Ming-Liang, Tsai 34, 162-166
Modern Times 135
 Monet, Claude 37
 Montagu, Jennifer 23
 Moréas, Jean 37
 Moxey, Keith 27
 Mühlen, Karl-Heinz zur 22
 Mukařovský, Jan 161
 Müller, Heiner 181
 Munch, Edvard 33, 87, 89-97
Mütter 177
 Napetschnig, Madeleine 75
 Nauman, Bruce 102f.
 Neumann, Frank 162
 Nawrocki, Dirk 178
North by Northwest 34, 150,
 152-154
 O'Shaughnessy, Arthur 36
 Osswald, Anja 101
 Ott, Michaela 167
 Otto, Jürgen H. 20
 Owens, Craig 96
 Paik, Nam June 99, 114
Partners 9-11
 Peirce, Charles Sanders 54, 158
Pencil of Nature 54, 62-65, 68
 Picard, Rosalind W. 30
 Pisters, Patricia 14, 153

- Platon 175
 Polgar, Alfred 132f.
 Przybyszewski, Stanislaw 94
 Purviance, Edna 137
Raging Bull 141
 Ravenal, J.B. 126
 Reynaud, Bérénice 166
 Reynolds, Dee 44-46
 Riegl, Alois 26f.
 Rodin, Auguste 36-50
 Rodley, Chris 120
 Rosenthal, Norman 86
 Sauerländer, Willibald 27
 Schaaf, Larry J. 53f., 56, 64f.,
 67, 70
 Schadewaldt, Wolfgang
 173-175, 178
 Scharf, Aaron 52, 54
 Scheer, Brigitte 24
 Scheffel, Michael 76
 Schleef, Einar 35, 168-184
 Schmoll, J.A. 38, 49
 Schneider, Gregor 121
 Scholz, Dieter 45
 Schopenhauer, Arthur 52
Schrei 82, 87, 89-92, 94f., 97f.
 Schubiger, Irene 101
 Scorsese, Martin 141
Scream 87
 Seel, Martin 113
 Semper, Gottfried 67
 Sharp, Willoughby 100
 Shiff, Richard 44, 48
 Silverman, Kaja 10f., 15f., 18,
 96f., 126
 Spinoza, Baruch 23, 29,
 141-147, 149, 152, 159
 Staël, Anne Louise Germaine de
 56
 Stallabrass, Julian 88
Stasi City 34, 116, 122-125,
 127-129
 Stella, Frank 108
 Stern, Leslie 124
 Stumpfhaus, Bernhard 24, 31
 Sturm, Hertha 149
 Sulzer, Johann Georg 24
 Syberberg, Hans J. 184
 Szarkowski, John 54
 Talbot, William Henry Fox 33,
 52-57, 60-73
 Talon-Hugon, Charole 23
The Count 133
The Gold Rush 132f.
The Great Dictator 130
The Haystack 64
The House 14-16, 18f.
The Kid 130, 137-139
The Pawnshop 134
 Tholen, Georg Christoph 119
 Thomas, Ann 67
 Todorov, Tzvetan 77
 Torchelli, Nicoletta 100
 Traue, Harald C. 20
Tristan und Isolde 184
 Urner-Astholz, Hildegard 83
 Vandenbunder, André 158
 Vara, Renee 92
 Varda, Agnes 9
 Vasselot, Marquet de 45f.
 Verhaag, Bertram 176
Verratenes Volk 183
 Vester, Hans-Günther 98
 Vidler, Anthony 120f.
Vive l'amour – Es lebe die Liebe
 155, 162f., 166, 167
 Vogl, Joseph 155, 157, 160f.
 Volkhardt, Yvonne 89
 Wagner, Richard 171f.
Walküre 171
 Warburg, Aby 26f., 32
Westminster Abbey 64
Wilder Sommer 183
 Wilder, Kelley 53
 Wilson, Jane und Louise 116,
 120, 122-129
 Wimmer, Michael 97
 Wundt, Wilhelm 25
 Wuttke, Martin 175, 177, 178
 Wyzéwa, Téodor de 47
 Zaloscer, Hilde 87
 Zizek, Slavoj 126

Kultur- und Medientheorie

Simone Dietz,
Timo Skrandies (Hg.)
Mediale Markierungen
Studien zur Anatomie
medienkultureller Praktiken

Dezember 2006, 270 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-482-4

Vittoria Borsò,
Heike Brohm (Hg.)
Transkulturation
Literarische und mediale
Grenzräume im deutsch-
italienischen Kulturkontakt

Dezember 2006, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-520-0

Susanne Regener
Visuelle Gewalt
Menschenbilder aus der
Psychiatrie des
20. Jahrhunderts
Dezember 2006, ca. 220 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-420-4

Peter Rehberg
lachen lesen
Zur Komik der Moderne
bei Kafka
Dezember 2006, ca. 224 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-577-4

Jutta Zaremba
**New York und Tokio
in der Medienkunst**
Urbane Mythen zwischen
Musealisierung und
Mediatisierung
Oktober 2006, ca. 225 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
ca. 24,80 €, ISBN: 3-89942-591-X

Georg Stauth,
Faruk Birtek (Hg.)
›Istanbul‹
Geistige Wanderungen aus der
›Welt in Scherben‹

Oktober 2006, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-474-3

Ursula Link-Heer,
Ursula Hennigfeld,
Fernand Hörner (Hg.)
Literarische Gendertheorie
Eros und Gesellschaft bei
Proust und Colette

Oktober 2006, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 31,80 €,
ISBN: 3-89942-557-X

Sibel Vurgun
Voyages sans retour
Migration, Interkulturalität und
Rückkehr in der frankophonen
Literatur

Oktober 2006, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-560-X

Hedwig Wagner
Die Prostituierte im Film
Zum Verhältnis von Gender
und Medium

Oktober 2006, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 28,80 €,
ISBN: 3-89942-563-4

Stefan Kramer
**Das chinesische
Fernsehpublikum**
Zur Rezeption und
Reproduktion eines neuen
Mediums

Oktober 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-526-X

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Petra Leutner,
Hans-Peter Niebuhr (Hg.)
Bild und Eigensinn
Über Modalitäten der
Anverwandlung von Bildern
Oktober 2006, ca. 180 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-572-3

Arno Meteling
Monster
Zu Körperlichkeit und
Medialität im modernen
Horrorfilm
Oktober 2006, ca. 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 31,80 €,
ISBN: 3-89942-552-9

Petra Missomelius
Digitale Medienkultur
Wahrnehmung – Konfiguration
– Transformation
September 2006, 234 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-548-0

Bettina Mathes
Under Cover
Das Geschlecht in den Medien
September 2006, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 23,80 €,
ISBN: 3-89942-534-0

Helga Lutz,
Jan-Friedrich Mißfelder,
Tilo Renz (Hg.)
Äpfel und Birnen
Illegitimes Vergleichen in den
Kulturwissenschaften
September 2006, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-498-0

Annett Zinsmeister (Hg.)
welt[stadt]raum
mediale inszenierungen
September 2006, 160 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 16,80 €,
ISBN: 3-89942-419-0

Karin Knop
Comedy in Serie
Medienwissenschaftliche
Perspektiven auf ein
TV-Format
September 2006, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 3-89942-527-8

Michael C. Frank
Kulturelle Einflussangst
Inszenierungen der Grenze
in der Reiseliteratur des
19. Jahrhunderts
August 2006, 232 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-535-9

Barbara Becker,
Josef Wehner (Hg.)
Kulturindustrie reviewed
Ansätze zur kritischen
Reflexion der Mediengesellschaft
August 2006, 296 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-430-1

Antje Krause-Wahl,
Heike Oehlschlägel,
Serjoscha Wiemer (Hg.)
Affekte
Analysen ästhetisch-medialer
Prozesse
August 2006, 196 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-459-X

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Martin Pfeleiderer

Rhythmus

Psychologische, theoretische
und stilanalytische Aspekte
populärer Musik

August 2006, 390 Seiten,

kart., 30,80 €,

ISBN: 3-89942-515-4

Regina Göckede,

Alexandra Karentzos (Hg.)

Der Orient, die Fremde

Positionen zeitgenössischer
Kunst und Literatur

Juli 2006, 214 Seiten,

kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 24,80 €,

ISBN: 3-89942-487-5

Michael Treutler

Die Ordnung der Sinne

Zu den Grundlagen eines
>medienökonomischen
Menschen<

Juli 2006, 282 Seiten,

kart., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-514-6

Georg Mein (Hg.)

Kerncurriculum

BA-Germanistik

Chancen und Grenzen des
Bologna-Prozesses

Juli 2006, 94 Seiten,

kart., 11,80 €,

ISBN: 3-89942-587-1

Petra Gropp

Szenen der Schrift

Medienästhetische Reflexionen
in der literarischen Avantgarde
nach 1945

Juli 2006, 450 Seiten,

kart., 32,80 €,

ISBN: 3-89942-404-2

Ralf Adelman,

Jan-Otmar Hesse,

Judith Keilbach,

Markus Stauff,

Matthias Thiele (Hg.)

Ökonomien des Medialen

Tausch, Wert und Zirkulation
in den Medien- und
Kulturwissenschaften

Juli 2006, 338 Seiten,

kart., 19,80 €,

ISBN: 3-89942-499-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de