

ANSTECKUNG UND WIDERFAHRNIS. FÜR EINE ÄSTHETIK DES PATHISCHEN

KATHRIN BUSCH

Das Pathische, die Leidenschaften, Affektivität und das Gefühl haben in der kunsttheoretischen Diskussion eine auffällige Aktualität erlangt. Titel wie »Pathos, Affekt, Gefühl. Emotionen in den Künsten«, Neuerscheinungen wie »Aufruhr der Gefühle. Leidenschaften in der zeitgenössischen Fotografie und Videokunst« oder »Mediale Emotionen«¹ – Bücher, die alle in den letzten zwei Jahren erschienen sind, verweisen auf ein verstärktes Interesse der Kunstwissenschaften am Pathos im Sinne der Leidenschaft. Man kann in dieser Konjunktur – mit Marie-Luise Angerer – ein regelrechtes Begehren nach dem Affekt am Werk sehen, welches »mit einer Krise gesellschafts- und kommunikationstheoretischer Modelle [einhergeht], die in erster Linie auf die Verständigungsleistungen eines vernunftgeleiteten Diskurses«² gerichtet waren. Die Frage des Affekts scheint eine Rückkehr zu Sinnlichkeit und Körperlichkeit anzuzeigen, die vor allem in der Diskussion um immersive Strategien der Bildkünste deutlich vernehmbar ist.³ Das Eintauchen in ein Werk, das in

-
- 1 Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus (Hg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Emotionen in den Künsten, Berlin/New York: de Gruyter 2004; Wiebke Ratzeburg (Hg.): Aufruhr der Gefühle. Leidenschaften in der zeitgenössischen Fotografie und Videokunst, Braunschweig: Appelhaus 2004; Oliver Grau/Andreas Keil (Hg.): Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound, Frankfurt am Main: Fischer 2005.
 - 2 Marie-Luise Angerer: »Affekt und Begehren oder: was macht den Affekt so begehrenswert«, in: e-Journal Philosophie der Psychologie, www.jp.philo.at/texte/AngererM1.pdf (13.2.2006), S. 1.
 - 3 Der Begriff der Immersion meint das Eintauchen in eine Umgebung. Er wurde geprägt, um die virtuelle Versetzung in künstliche Welten in der Flugsimulation oder beim Computerspiel zu bezeichnen. Wenngleich der Begriff der Immersion mit der Erzeugung simulierter Wahrnehmungswelten aufkommen ist, lässt er sich für Bildräume wie Videoinstallationen oder Panoramen, aber auch hinsichtlich architektonischer Räume geltend machen, um deren suggestives Vermögen zu unterstreichen. Sloterdijk definiert Immersion als ein Verfahren der Entgrenzung von Bildern zu Umgebungen, in die man eintauchen kann. Vgl. Peter Sloterdijk: »Architektur als Immersionskunst«, in: *archplus* 178 (2006), S. 58-61.

der zeitgenössischen installativen Kunst – insbesondere in der begehbaren Video-Installation – gegeben ist, verleiht der Frage nach der pathischen Wirksamkeit von Kunst eine bemerkenswerte Virulenz. Während von der modernistischen Kunstkritik die Bezugnahme auf den Betrachter einer vehement zurückgewiesenen Wirkungsästhetik zugeschlagen wird, nutzen zeitgenössische Künstler vermehrt die affektive Einbindung der Rezipienten und geben damit Anlass für eine Wiederaufnahme einer Ästhetik unter dem Blickwinkel des Pathischen.⁴ Damit ist aber zugleich ein Wiederaufleben der Problematisierung von Affektlenkung durch Bilder und ihrer Suggestionspotentiale verbunden.⁵ Die altbekannte Angst vor affektiver Überwältigung durch visuelle Repräsentationen kehrt also mit der wiedererwachten Thematisierung der Leidenschaften gleichfalls zurück.

Neben dieser Furcht artikuliert sich aber auch ein deutliches Begehren in der Wiederbetonung des Affektiven, das vom Versprechen einer neuen, unabweisbaren Unmittelbarkeit durch das Affektive und Obsessive angetrieben wird. Das immersive Eintauchen und Hineingezogenwerden in Kunstwerke, die kein Gegenüber mehr bilden, sondern als Installationen, Videoprojektionen oder interaktive Bildräume den Rezipienten umgeben oder aufnehmen, scheint gleichermaßen verführerisch und verhängnisvoll: Verführerisch in der affektiven Intensität, verhängnisvoll in der angeblichen Beeinträchtigung des Reflexionsvermögens. Die Steigerung bildlicher Suggestion bedeute zugleich das Ende der Distanz als unhintergebar Voraussetzung jeglicher Kritikmöglichkeit. Je mehr Affektion, desto mehr Immersion, desto weniger Urteilsvermögen. Dass,

4 Vgl. diesbezüglich auch das Heft »Betrachter innen«, Texte zur Kunst 58 (2005), das einer Auseinandersetzung um Immersion und Betrachterstatus gewidmet ist.

5 Der Erforschung affektiver Wirkungen von Bildern auf ihre Betrachter kommt allerdings nicht nur in den Kunst- und Medienwissenschaften wachsende Bedeutung zu, sondern auch in den Neurowissenschaften entdeckt man die Emotion und ihre Visualisierung als neuen Untersuchungsgegenstand, seitdem man das Gefühl der Kognition als untrennbar zugehörig erkannt zu haben meint (vgl. Andreas Keil/Oliver Grau: »Mediale Emotionen. Auf dem Weg zu einer historischen Emotionsforschung«, in: O. Grau/A. Keil (Hg.), Mediale Emotionen, S. 7-19; hier S. 13). Man sei sich allerdings einig, dass »etwa bildlich repräsentierte und produzierte Emotionen zwar wichtige Entscheidungsgrundlagen determinieren, doch u.U. – nach entsprechender Stimulanz – übersteigerte emotionale Reaktionen evozieren, die in der Lebenswelt des Individuums keine eindeutige Entsprechung besitzen, eine innere Distanz unterminieren und zu schädlichen Entscheidungen und Handlungen für Individuum und Gesellschaft beitragen können« (ebd., S. 15). Gefühle, so lässt sich folgern, bleiben gefährlich, selbst wenn – wie formuliert wird – »Emotionen eine Kerndimension des Erlebens« (ebd., S. 10) darstellen.

wie Benjamin meinte,⁶ kritische und genießende Haltung auch ineins fallen können oder dass ein Gefühl ein Moment der Krisis zu evozieren vermag und also für Kritik nicht zwingend reflexiver Abstand vonnöten ist, weil auch Gefühle distanzieren können, all diese Möglichkeiten werden zugunsten einfachster, altbekannter Gegenüberstellungen, hier: Ratio, Autonomie, Distanz – da: Gefühl, Suggestibilität, Involviertheit, aufgegeben. Was dabei jedoch vernachlässigt wird, ist, dass Gefühle alles andere als unmittelbar, nämlich kulturell formiert und ihrerseits auf »Deutung angewiesen sind«⁷ und dass das Pathos als Widerfahrnis verstanden nicht nur berührt und vereinnahmt, sondern auch aufstören und befremden kann.⁸

Während sich in der Diskussion um Affektivität und Immersion vielfach ein Begehren nach der Überwindung der Gespaltenheit des Subjekts zugunsten von Selbstpräsenz artikuliert,⁹ soll demgegenüber im folgenden mit dem Begriff der ästhetischen Ansteckung für eine Hinwendung zum Pathos im Sinne von Widerfahrnis argumentiert werden, wobei das so verstandene Pathos weder Unmittelbarkeit verspricht noch das Subjekt sich selbst näherbringt, sondern mit Fremdheit und Selbstentzug verbunden ist. Und eben deshalb ist von ästhetischer Ansteckung auszugehen, weil damit sowohl eine affektive Übertragung wie eine obsessive Befremdlichkeit angesprochen ist.

1. Ästhetische Ansteckung

Ansteckung meint Übertragung durch Berührung und soll im Folgenden als Modell für ästhetische Affektion und Mitteilung verstanden werden. Die Idee, dass man von Bildern oder Kunstwerken berührt, begeistert oder auch befremdet wird, erhält durch das Konzept der ästhetischen Ansteckung eine Zuspitzung. Es scheint geeignet, nicht nur das geläufige Sender-Empfänger-Modell zu unterlaufen, sondern auch den Topos der

6 Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 33.

7 Sigrid Weigel: »Phantombilder. Gesicht, Gefühl, Gehirn zwischen messen und deuten«, in: O. Grau/A. Keil (Hg.), *Mediale Emotionen*, S. 242-276, hier S. 242. Weigel kritisiert in ihrem Beitrag, dass die große Beachtung, welche die Affekte in den Neurowissenschaften erfahren, mit einer »Aufwertung des Gehirns« unter Vernachlässigung der kulturellen, interpretativen und sozialen Dimension von Gefühlen einhergeht – insofern nämlich letztere sich gerade nicht auf »neuronale Zustände« reduzieren lassen.

8 Zum Begriff des Pathos siehe Bernhard Waldenfels: »Zwischen Pathos und Response«, in: ders., *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main 2006, S. 34-55.

9 Vgl. M.-L. Angerer, »Affekt und Begehren«, S. 10.

Rezeption als individueller Form der Aufnahme und Verarbeitung zu verschieben.¹⁰ Ansteckung vollzieht sich oftmals unbemerkt, vor allem aber ungewollt und unbewusst. Während der Rezipient klassischerweise seine Autonomie gegenüber dem Gegenstand der Betrachtung wahrt, um ein ästhetisches Urteil zu fällen, operiert Ansteckung demgegenüber mit Affektion und unterwandert die für Reflexionsprozesse scheinbar notwendige Distanz. Werden Aufnehmen und Begreifen als Tätigkeiten dem rezipierenden Subjekt zugeschrieben, so erzeugt demgegenüber Ansteckung eine Form der unwillkürlichen und emotiven Involviertheit,¹¹ die mit einer zwar nicht unbedingt intendierten, aber vitalen Anteilnahme einhergeht.¹² Gemäß dem medizinischen Begriff der Ansteckung ist der virale Erreger außerdem ein Fremdkörper, der sich in den Organismus einnistet und ihn verändert. Ansteckung stellt daher eine Berührung durch Fremdes oder Anderes dar, die eine Transformation des Eigenen, ein Anderswerden zur Folge hat. Im Unterschied beispielsweise zur ästhetischen Einfühlung kann sich solche Transformation bis in körperliche Vorgänge hinein auswirken. Ansteckung vermag außerdem als Gegenbegriff zur hermeneutischen Ästhetik zu fungieren, insofern nicht Verstehen oder Auslegen des Mitgeteilten ausschlaggebend ist, sondern Ansteckungsprozesse diesseits von Verständigung wirksam werden.¹³

-
- 10 Vgl. Mirjam Schaub/Nicola Suthor: »Einleitung«, in: Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München: Fink 2005, S. 9-21, hier S. 9.
 - 11 Benannt ist damit ein anderes Modell der Rezeption. Ein Übertragungsge-
schehen ohne Sender und Empfänger, und damit auch ohne die oftmals kri-
tisierte Verteilung von aktiven Produzenten auf der einen und bloß passi-
vem Rezipienten auf der anderen Seite.
 - 12 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und
Schizophrenie*, Berlin: Merve 1997, S. 329.
 - 13 In neuester Zeit kann man die Übertragung des Begriffs der Ansteckung in
die Kulturwissenschaften verfolgen (vgl. M. Schaub/N. Suthor: »Einlei-
tung«, S. 11). Die Attraktion von Ansteckung im Sinne der Ausbreitung
»von Ideen, Informationen, Affekten und Sensationen« durch Bilder, Texte
oder Räume verläuft parallel zu einer auffälligen Angst vor Infektionen auf
globaler Ebene. Nicht nur ansteckende Krankheiten werden als Bedrohun-
gen im Weltmaßstab wahrgenommen, sondern auch die elektronische Da-
tenverarbeitung und die für jegliche Informationen möglichst offenen, digi-
talen Kommunikationswege sind für Viren anfällig. Die Durchlässigkeit
globalisierter Prozesse geht einher mit einem Kontrollverlust der Übertra-
gungswege. Ansteckung ist demnach ein höchst ambivalenter Begriff. Die
unterschiedliche Bewertung der unkontrollierten und unabsehbaren Über-
tragungen gibt den Ausschlag, ob man Ansteckung als neue Form subjekt-
loser Kommunikation befürwortet oder sie als globale Bedrohung einzu-
dämmen sucht.

Für die Einführung des Modells der Ansteckung als Metapher ästhetischer Erfahrung spricht neben den anfangs erwähnten Diskursen um Suggestion und emotionale Involvierung der Betrachter die Tatsache, dass sich die Bedeutung der Leidenschaften und Affekte für die Künste seit der Moderne verschoben hat. Eine affektive Einbindung vollzieht sich in der zeitgenössischen Kunst, so die leitende These, nicht mehr durch die bildliche Repräsentation von Leidenschaften, also nicht über das dargestellte Motiv, sondern vielmehr durch implizite Übertragungen. Aufgrund der damit bezeichneten Unterschreitung von Repräsentation und der an sie gebundenen Distanz ist es nicht verwunderlich, dass das Modell der Ansteckung im kunsttheoretischen Diskurs in dem Augenblick erhöhte Aufmerksamkeit erhalten kann, in dem der Begriff der Immersion als Herausforderung der modernistischen Ästhetik sich Platz verschafft. Anders als die Vorstellung von Immersion beinhaltet die Idee der ästhetischen Ansteckung jedoch das Moment der befremdenden Transfiguration des Eigenen als einem gleichsam skandalösen Aspekt, insofern nämlich eine im Eigenen schlummernde Fremdheit durch die Ansteckung von Außen wachgerufen wird.

Mit der Figur der Ansteckung soll unterstrichen werden, dass sich bei aller eindringlichen Berührung, auf welche die zeitgenössische Kunst abzielen mag, dennoch kein unmittelbares Aufgehen im Gesehenen einstellt. Die Unterschreitung von reflexionsgewährender Distanz, die im affektiven Getroffensein gegeben ist und die ein Moment der ästhetischen Lust darstellt, hat weder ein gänzlich passives Eintauchen in das Werk zur Folge, noch gewährt es ein unterschiedsloses Verschmelzen mit der dargebotenen Bildwelt oder ihren Atmosphären. Die Rehabilitierung des Affektiven ausgehend vom Begriff der Ansteckung soll demnach ohne das problematische Anliegen, im Affekt eine Unmittelbarkeit wiedererstehen zu lassen, verfolgt werden. Ein kurzer Rückgriff auf die Affektlehre der klassischen Ästhetik mag die Unterschiede zur affektiven Ansteckung in der Kunsttheorie des 20. Jahrhundert deutlich hervortreten lassen.

II. Kunst und Leidenschaft

In der klassischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts wird im Rückgriff auf die Aristotelische Poetik und die Tradition der Rhetorik die Erregung von Affekten zum Zweck der Kunst erklärt. In den Ästhetiken dieser Zeit findet sich ausführlich behandelt, wie Leidenschaften durch die Kunst geweckt und wie sie sich auf den Betrachter übertragen können. Insbesondere die sichtbare Darstellung von Affekten sichert solche Wirksam-

keit. Bei Johann Georg Sulzer etwa gehört es zur Aufgabe der Kunst, Leidenschaften zu stimulieren oder gegebenenfalls zu besänftigen.¹⁴ Die ästhetische Absicht untersteht der Bildung der Leidenschaften und zwar sowohl als ihre Reizung und Hervortreibung wie auch als ihre Milderung und Läuterung. Das über die Künste zu erreichende Ziel sei der Ausgleich der Seele, indem auf habitualisierte Empfindungen vermittels Darstellungen eingewirkt und andere Sensibilisierungen vorgenommen werden. Das zugrundeliegende Verständnis von Leidenschaften ist dabei ein dezidiert kulturalistisches und nur unter solcher Voraussetzung kann die Kunst ein wirksames Medium der Habitualisierung von Leidenschaften werden. Ein Mittel ihrer Reizung, dem Sulzer wirkungsästhetisch argumentierend die größte ansteckende Kraft attestiert, ist die undeutliche, assoziationsreiche Darstellung von Anlässen, Folgen oder dem Ausdruck leidenschaftlichen Erregtseins. Deutlich fassbare Darstellungen würden demgegenüber das Gemüt erkalten lassen, so dass alles, was das Herz ansprechen und Assoziationen wecken soll, verworren, undeutlich oder fragmentarisch zu sein und einer gewissen Überfülle und Überreizung folgend »der Vorstellungskraft viel auf einmal«¹⁵ zuzumuten hätte. Die Überforderung der Sinnlichkeit, die in den Ästhetiken des Erhabenen ihre theoretische Ausarbeitung finden wird, wird hier als Voraussetzung ästhetischen Genießens eingefordert. Dementsprechend wird auch bedacht, dass ästhetische Lust, nicht nur dem Leid ähnlich sei, sondern gerade angesichts des Schrecklichen erzeugt wird. Sulzer, der Lukrez' klassisches Beispiel eines vom Ufer aus betrachteten Schiffsunglücks aufnimmt, sieht den Lustgewinn nicht allein schon dadurch begründet, dass man sich selbst vom Leid unberührt weiß, er meint vielmehr, »daß der Mensch überhaupt eine Neigung hat, leidenschaftliche Szenen, sie seyen angenehm oder unangenehm, zu sehen«,¹⁶ weil es allein schon lustvoll ist, »die Wirksamkeit und die Kräfte der Seele«¹⁷ zu empfinden. Ästhetische Lust stelle sich durch eine Anregung der Seelenkräfte ein, allein indem man spüre, dass man vitale Kräfte besitzt. »Deshalb haben alle Leidenschaften, in sofern die Seele sich thätig dabey erzeiget, wie unangenehm sie sonst seyn mögen, etwas das uns gefällt.«¹⁸ Das Gefühl der eigenen Kraft und die Lust am Spüren selbst bilden den Grund des Genusses, der durch den Anblick von dargestelltem Leid und Leidenschaften ausgelöst wird. Die affektive Erregung dürfe allerdings eine bestimmte Heftigkeit nicht überschreiten. Das Gebot der »schicklichen

14 Vgl. Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig 1774), Hildesheim: Olms 1967, S. 223.

15 Ebd., S. 224.

16 Ebd., S. 234.

17 Ebd.

18 Ebd.

Mäßigung«¹⁹ bleibt bei Sulzer – trotz des von ihm unterstellten Begehrens, Kräfte zu empfinden – doch die Regel und wird nicht zugunsten des Exzessiven überschritten. Dennoch lässt sich hier eine doppelte Gestalt der Ästhetik erblicken, in der neben die Katharsis als reinigendes Prinzip die Ansteckung tritt. Der Abfuhr der Leidenschaften steht eine Erregung durch ihre Darstellung zur Seite, die als kontagiös gewertet werden muss.

Den Bruch mit dieser Tradition führt Kants *Kritik der Urteilskraft* herbei, die eine Abwendung von der ästhetischen Affekttheorie vollzieht und das reine Geschmacksurteil als Reflexionsurteil ausweist und damit die aufklärerische Unterordnung und Kontrolle der Affekte zugunsten des Verstandes vorantreibt. Im reinen Geschmacksurteil folgt die Lust bekanntlich nicht aus den Sinnen, weder aus Reiz noch Rührung,²⁰ sondern entspringt dem »freien Spiele der Einbildungskraft und des Verstandes«²¹. Aus dem Schönen gänzlich verbannt, spielt die affektive Wirksamkeit zwar in die Ästhetik des Erhabenen hinein, sie verbleibt jedoch gegenüber der Reflexion von untergeordneter Bedeutung. Ansteckung als ästhetische Kategorie verschwindet damit um 1800, mit dem Ende der Wirkungsästhetik aus der kunstphilosophischen Reflexion.²² Erst mit Nietzsche wird unter Rückgriff auf die antike Tragödientheorie die affektive Erregung erneut ins Spiel gebracht und im Sinne einer Ansteckung gedacht, die eine Stimulans rauschhafter Zustände betreibt.

In den Ästhetiken des 20. Jahrhunderts lassen sich weitere Reformulierungen des Verhältnisses von Gefühl und Reflexion finden, in denen die Intensivierung des Affektiven vor allem bei Freud, Artaud und Deleuze erneut Aktualität erlangt.

So nimmt Freud in seinen der Kunst gewidmeten Studien im Rückgriff auf die antike Katharsislehre die Frage nach dem Verhältnis von Affekt und Darstellung auf, um den affektiven Anteil an der künstlerischen Hervorbringung wie ihrer Wirkung näher zu bestimmen. Die Darstellungen von Leidenschaften interpretiert Freud als »Eröffnung von Lust- und

19 Ebd., S. 235.

20 »Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.« Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Band X, Frankfurt am Main 1989, S. 138 (B 38). Zur Kritik an der Marginalisierung der Empfindung seit Kant vgl. Konrad Paul Liessmann: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*, Wien: Facultas 2004.

21 I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 132 (B 29).

22 Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Zuschauen als Ansteckung. Katharsis oder Ansteckung«, in: M. Schaub/N. Suthor/E. Fischer-Lichte (Hg.), *Ansteckung*, S. 35-50, hier S. 41.

Genußquellen aus unserem Affektleben«²³, die uns jenseits der Kunst verschlossen blieben. Im Unterschied zur antiken Tragödie sind jedoch die Affekte, die sich in modernen Werken artikulieren und den Rezipienten ergreifen, nach Freuds Einsicht gerade unbewusst. Dem modernen Kunstgenuss liegt ein Moment der bloß impliziten Darstellung zugrunde. Freud vertritt die interessante und weitreichende These, dass mit »Fortschreiten der Verdrängung im Seelenleben der Menschheit«²⁴ die Aufmerksamkeit des Kunstbetrachters von der Bloßlegung der verborgenen Regung abgelenkt werden müsse. Diese Bedingung einer »abgelenkten Aufmerksamkeit« wird von ihm als »wichtigste [...] Formbedingung«²⁵ der Kunst namhaft gemacht. Ergriffenheit durch das Werk stellt sich dann ein, wenn das, was ihr zugrundeliegt, sich dem Rezipienten mitteilt, ohne ihm bewusst zu werden. Künstlerische Darstellungen sind in dem Maße von affektiver Wirksamkeit für ihre Rezipienten, wie ihrer Produktion selbst ein unbewusster Affekt zugrunde liegt. Dieses Moment einer gleichzeitigen Verheimlichung und Mitteilung des unbewussten Affekts ist darstellungstheoretisch insofern relevant, als nun die anrührende Kraft derjenigen Darstellungen erklärbar wird, denen keine Abbildung von Gefühlen zugrunde liegt.

Bereits für Nietzsches *Geburt der Tragödie* lässt sich nachweisen, dass die Ebene der Repräsentation zugunsten der affektiven »Ansteckung«²⁶ in den Hintergrund rückt, insofern für seine Ästhetik weniger der tragische Gegenstand als die Übertragung des Rauschzustandes ausschlaggebend ist. Auch Aby Warburg, der Nietzsches Ästhetik bildtheoretisch auslegt, macht die ansteckende Wirksamkeit des Pathos für die Malerei weniger an zentralen Bildmotiven fest als an marginalen Einzelheiten. In seiner Einleitung zum *Mnemosyne-Atlas*²⁷ zeigt er für die sogenannten Pathosformeln, die er als »Ausdrucksformen des maximalen Ergriffenseins« und als »Engramme leidenschaftlicher Erfahrung«²⁸ bezeichnet, dass sich noch in den durch Darstellung scheinbar gebannten Affekten der Kunst ein »Prägrand unheimlichen Erlebens«²⁹ abzeichnet.

23 Sigmund Freud: »Psychopathische Personen auf der Bühne«, in: ders., *Bildende Kunst und Literatur*, Studienausgabe Bd. X, Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 163-168, hier S. 163.

24 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 224.

25 S. Freud: »Psychopathische Personen auf der Bühne«, S. 167f.

26 Friedrich Kittler: »Pest und Cholera«, in: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.), *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München: Fink 2000, S. 377-387, hier S. 382.

27 Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften*, Band II.1, hrsg. v. Martin Warnke, Berlin: Akademie-Verlag 2000, S. 3-6.

28 Ebd., S. 3.

29 Ebd.

Obwohl die Kunst – wie Kultur überhaupt – nach Warburg eine Distanzierungsleistung gegenüber dem Affekt erbringen soll, ist diese nun aber weder restlos noch gesichert, denn die pathischen Darstellungen können sich in »Sprengmittel« und ansteckende »Erregungsbilder«³⁰ wandeln. Sie bewahren nicht nur überwundene Affektregungen auf, sondern können sie auch immer wieder neu entzünden. Auch hier hat man es mit einer Form subkutaner Infizierung zu tun, denn der »Prägrand unheimlichen Erlebens« zeigt sich tatsächlich nicht im Gegenstand der Bilder, sondern in der Behandlung unauffälliger Details. Wenn dem ungeschulten Blick die Gestaltung dieser randständigen Elemente zwar nicht ins Auge springt, geht von ihnen doch ein befremdliches Wirken aus. In den Pathosformeln macht sich daher nicht nur die Kontrolle, sondern auch die Widerspenstigkeit des Pathos gegenüber seiner assimilierenden Formierung bemerkbar und bringt sich als unheimlich wiederkehrendes Moment ins Spiel.

In aller Ausdrücklichkeit hat aber vor allem Artaud das Prinzip der Ansteckung als Modell künstlerischer Mitteilung entworfen, indem er das Theater mit der Pest verglichen hat. Wenn Artaud die Kunst als »echtes Illusionsmittel« wiedereinzusetzen sucht, so nicht vermittels dessen, was sie zeigt, sondern durch »direkte« Einwirkung auf die Sensibilität, die jenseits von Repräsentation und Sinnhaftigkeit verbleiben soll. Das Schauspiel überträgt sich auf den Betrachter wie eine ansteckende Krankheit. Diesseits von aktiver Rezeption soll es den Betrachter affizieren und von ihm Besitz ergreifen. Die nicht nur körperliche, sondern vor allem psychische Ansteckung, auf die Artaud sein Augenmerk richtet, wird vor allem ungeahnten Leidenschaften zum Durchbruch verhelfen. Aufgrund dieser Hervortreibung des Verworfenen muss die Kunst als ansteckend gelten, denn sie entbindet die Virulenz verdrängter Emotionen. Deshalb kann man sagen, dass bei Artaud die ästhetische Ansteckung weniger auf eine unmittelbare Teilhabe am Dargestellten, als auf die Freisetzung von Verworfenem im Betrachter zielt. Artauds Entwurf unterscheidet sich dadurch deutlich von der klassischen Ästhetik, welche die Leidenschaften unter das Maß der kathartischen Läuterung gebracht hatte. Wenn nach der bekannten Formulierung von Aristoteles die Kunst durch Leidenschaftsdarstellungen im Betrachter »Jammern und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt«,³¹ dann bestimmt die traditionelle Ästhetik die Kunst

30 Werner Kaegi: »Das Werk Aby Warburgs«, in: Neue Schweizer Rundschau (1933), S. 283-293, hier S. 288.

31 Vgl. Aristoteles: Poetik, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2003, S. 19. Das Ziel ist hier die Linderung und Abfuhr der Affekte und keineswegs wie bei Artaud ihre Hervortreibung und Steigerung. Gemäß der klassischen Ästhetik sollen die Leidenschaften entweder

zum Prinzip der Impfung, die einer tatsächlichen Ansteckung durch Leidenschaften vorzubeugen hat. Demgegenüber wird seit Artaud in der zeitgenössischen Kunst vielfach eine unkontrollierte Ansteckung intendiert, um den im Betrachter »schlummernden Konflikte[n]«³² zum Ausbruch zu verhelfen. Anstatt die durch leidenschaftliche Erregung bedrohte Integrität der Person wiederherzustellen, wird die »Ruhe der Sinne«³³ aufgestört und mit dissoziierender Wirkung das »komprimierte Unbewußte«³⁴ freigesetzt. Im Gegensatz zur kathartischen Reinigung oder Abfuhr der Leidenschaften, aber auch in Unterschied zum Ideal des rechten Ausgleichs der Affekte wird mit Ansteckung ein prekärer Zustand intendiert und das Entfachen einer »Krise«³⁵ angestrebt. Anstelle von Mäßigung und Homöostase geht es um »Destabilisierung«³⁶, Verunsicherung und Befremdung. In dieser Funktion der Auslösung einer »Krise« ist der Begriff der Ansteckung – die Doppelgestalt von Ansteckung und Katharsis in der Geschichte der Ästhetik der Leidenschaften vorausgesetzt – der für die zeitgenössischen Künste gewichtigere Begriff.³⁷

Gegenüber der, in die antike Rhetorik zurückreichenden, »ästhetischen Pathologie«³⁸ der klassischen Ästhetik zeichnet sich ihre zeitgenössische Variante dadurch aus, dass zum einen die pathische Wirksamkeit nicht aus der Repräsentation gewonnen wird und dass zum zweiten die induzierte Affektivität weniger dem Ausgleich der Erregbarkeiten als

ethisch veredelt, also sublimiert oder aber im abgesonderten Bereich der Kunst geregelt, in verträglicher Dosis verabreicht werden, um sie für das wirkliche Leben unschädlich zu machen.

32 Antonin Artaud: »Das Theater und die Pest«, in: ders., *Das Theater und sein Double*, übers. v. Gerd Henniger, Frankfurt am Main: Fischer 1969, S. 17–34, hier S. 30.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 34.

36 E. Fischer-Lichte: »Zuschauen als Ansteckung«, S. 49.

37 In einem geläufigen Verständnis meint der Begriff der Ansteckung »einen Vorgang, bei dem im Wahrnehmenden eben die Empfindungen ausgelöst werden, die er am Körper des Wahrgenommenen ausgedrückt findet.« (E. Fischer-Lichte: »Zuschauen als Anstecken«, S. 40) Fischer-Lichte gilt die Körperlichkeit im Ansteckungsprozesses als unhintergehbare Voraussetzung und es ist die Wirkung auf den Körper, die, nach ihrem Dafürhalten, den Gebrauch des Begriffs »Ansteckung« rechtfertigt. Dass die Grundbegriffe einer solchen Ästhetik der Ansteckung »Körperlichkeit und Liminalität« (ebd., S. 50) sind, mag ihrer Fokussierung auf Theater und Performance-Kunst geschuldet sein. Bemerkenswert ist ihr Plädoyer, dem Begriff der Ansteckung eine ebenbürtige Theoretisierung wie der Katharsis zukommen zu lassen.

38 Vgl. Dieter Kliche: »Ästhetische Pathologie. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte der Ästhetik«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 42 (2000), S. 197–229.

vielmehr ihrer Aufstörung dient. Der Begriff der Ansteckung mag für beide Momente eintreten.

III. Ansteckende Kunst

Für die zeitgenössische Kunst lässt sich zeigen, dass sie erst dort ihre größte Ansteckungskraft entfaltet, wo es nicht zu einer direkten Abbildung von Leidenschaften kommt. Als Beispiel mag zum einen die Malerei von Francis Bacon dienen, die sich auf visueller Ebene ganz im Sinne von Artaud als ansteckende Kunst verstehen lässt. Zum anderen soll mit Bruce Nauman ein Vertreter der zeitgenössischen installativen Kunst herangezogen werden.

Bacon sucht mit seiner zwar nicht abbildlichen, aber dennoch an der menschlichen Figur und ihrer Deformation orientierten Malerei »unmittelbar in das Nervensystem einzudringen«³⁹ und er meint, dass dafür die repräsentierende Funktion von Bildern überschritten werden müsse. Denn eine abbildende, illustrative Darstellung teile sich durch den Verstand mit, »während eine nichtillustrative Form zunächst auf die Empfindung einwirkt und dann erst langsam zum Wirklichen durchsickert.«⁴⁰ Solche Malerei kann die »Ventile des Gefühls [...] entriegeln und dadurch den Betrachter mit gesteigertem Gefühl in das Leben zurückschicken.«⁴¹ Bei Bacon geht es demnach um eine Entzündung und Intensivierung der Leidenschaft, die jedoch eigenartig gegenstandslos verbleibt und dadurch einer genaueren Fassbarkeit entgeht. Denn Bacons Malerei wirkt weniger über Abbildlichkeit als über deren Destruktion⁴² und die affektive Wirksamkeit seiner Bilder entfacht sich maßgeblich an der formauflösenden Darstellungsweise [Abb. Francis Bacon: *Head II* (1949)]⁴³.

39 Francis Bacon, in: David Sylvester: Gespräche mit Francis Bacon, übers. v. Helmut Schneider, München: Prestel 1982, S. 59.

40 Ebd., S. 58.

41 Ebd., S. 18.

42 Vgl. Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logik der Sensation, übers. v. Joseph Vogl, München: Fink 1995, S. 28.

43 Aus: Francis Bacon. Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart/Nationalgalerie Berlin, London: The Trustees of the Tate Gallery/Thames & Hudson 1985, S. 41.

Francis Bacon: *Head II*, 1949Francis Bacon: *Pope shouting*, 1951

So wie Bacon auf der Ebene der Figuration mit der gewaltsamen Deformation der Gestalt arbeitet, so auf materieller Ebene mit einem groben Umgang mit der Farbe: er wirft sie auf das Bild, verwischt sie mit Lap-pen oder kratzt sie mit der Scheuerbürste auf.⁴⁴ Die Farbe soll nicht mehr »unter das Joch einer [wiedererkennbaren] Form gespannt«⁴⁵ werden. In Bezug auf seine Malerei ist vielfach bemerkt worden, dass die »rationale Erfassung des Bildes«⁴⁶ aufgrund dieser Heftigkeit im Umgang mit dem Material und dem »Eigenleben der Farbe«⁴⁷ missglücke, die Bilder aber gerade hieraus ihre Intensität beziehen. Deleuze bemerkt: »Die gesamte Materie selbst wird expressiv«⁴⁸. Das Kunstwerk verkörpere sich zu

44 Vgl. Nicola Suthor: »Francis Bacon. Life hurts«, in: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.), *Porträt*, Berlin: Reimer 1999, S. 440-451, hier S. 446.

45 Olivier Berggruen: »Picasso und Bacon. Das andere Ich malen«, in: Wilfried Seipel/Barbara Steffen/Christoph Vitali (Hg.), *Francis Bacon und die Bildtradition*, Mailand: Skira 2003, S. 71-83, hier S. 72.

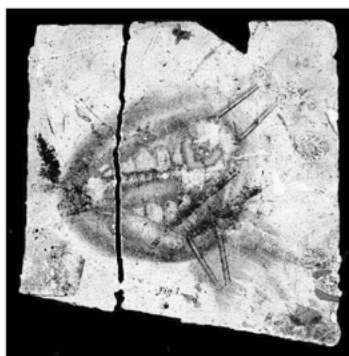
46 Invar-Torre Hollaus: »Zwischen Inszenierung und Intimität. Kompositionsstrategien in Francis Bacons Selbstbildnissen und Portraits«, in: Francis Bacon. *Die Portraits*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 110-126, hier S. 110.

47 F. Bacon, in: D. Sylvester: *Gespräche*, S. 18. Das mit dem »Eigenleben der Farbe« verbundene künstlerische Prinzip des Zufalls lässt sich auf produktionsästhetischer Ebene als pathische Darstellungsweise bezeichnen, bei der dem »Produzenten« mehr geschieht oder zustößt, als dass er willentlich hervorbringt. »Bacons Idealvorstellung wäre demnach ein Portrait, das sich aus der Farbe selbst erschafft.« (I.-T. Hollaus: »Zwischen Inszenierung und Intimität«, S. 118)

48 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie*, übers. v. Bernd Schwibs/Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 195.

einem »Block von Empfindungen«⁴⁹, der nicht mehr mimetisch oder referentiell auf einen außerhalb des Werkes bestehenden Gefühlszustand verweist, gleichwohl aber die pathische »Macht der Malerei«⁵⁰ verwirklichte. Man kann bei Bacon gewissermaßen von einer affektgeladenen Darstellung im Unterschied zur Darstellung von Affekten sprechen.

Wenn Bacon dennoch »im Schrei einen der höchsten Gegenstände der Malerei«⁵¹ sieht, dann eben nicht als bildliche Repräsentation des Schrecklichen oder als unmittelbarer Ausdruck eines schmerzhaften Gefühls, sondern als Darstellung der Heimsuchung von »unsichtbaren und unspürbaren Kräften, die jedes Schauspiel stören und sogar den Schmerz und die Sensation übersteigen.«⁵² [Abb. Francis Bacon: *Pope shouting*, 1951]⁵³ Galt der Schrei als Ausdruck von Schmerz lange als durch die Malerei nicht abzubilden, weil bildlich nichts anderes sichtbar wird als ein aufgerissener, verzerrter Mund, der notwendigerweise entstellend sei und aufgrund seiner Hässlichkeit eine mitleidende Anteilnahme seiner Betrachter verwehre,⁵⁴ so nutzt Bacon gerade dieses deformierende Motiv für die ansteckende Wirkung seiner Malerei. Dass es dabei nicht in erster Linie um die Expression eines Gefühls geht, zeigt sich an der Vorgehensweise beispielsweise der Serie von Papstbildern.



Mundkrankheit



Sergej Eisenstein: Panzerkreuzer Potemkin, 1925

49 Ebd., S. 196.

50 G. Deleuze: Francis Bacon, S. 29.

51 G. Deleuze: Francis Bacon, S. 41.

52 Ebd.

53 Aus: Francis Bacon. Die Portraits, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, S. 43.

54 So die bekannte Argumentation bei Gottlob Ephraim Lessing: Laokoon, Stuttgart: Reclam 1990, insb. S. 20.

Bacon hat für die Darstellung schreiender Münder verschiedene photographische Vorlagen verwendet, die von medizinischen Fachbüchern mit abgebildeten Mundkrankheiten und Zungenprothesen [Abb. Mundkrankheit]⁵⁵ bis zu jenem bekannten Standbild aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1928) [Abb. Sergej Eisenstein: *Panzerkreuzer Potemkin*]⁵⁶ reicht, dessen Funktion als Vorlage für Bacons Papstbilder deutlich nachvollziehbar ist.⁵⁷ Die verrutschte Brille der sterbenden Kinderfrau, das blutende Auge sowie der aufgerissene Mund kehren in verschiedenen Papst-Darstellungen wieder [Abb. Francis Bacon: *Pope II* (Pope shouting), 1951]⁵⁸, für die Bacon bekanntlich außerdem eine fotografische Reproduktion von Diego Velázquez' Bild von *Papst Innozenz X* (1650) nutzt.⁵⁹



Francis Bacon: *Pope II* (pope shouting), 1951

Das, was schreien macht, bleibt ausgespart und ist auch außerhalb des Bildes gar nicht fassbar. Es ist ein Pathos, das erst im Bild Gestalt

-
- 55 Aus: Francis Bacon. Die Portraits, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, S. 22.
- 56 Aus: Bruce Nauman. Image/Text 1966-1996, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997, S. 58.
- 57 Zum Schrei bei Bacon vgl. Barbara Steffen: »Der Schrei«, in: W. Seipel/B. Steffen/Ch. Vitali (Hg.), Francis Bacon und die Bildtradition, S. 147-150.
- 58 Aus: Francis Bacon. Die Portraits, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Christians 1998, S. 43.
- 59 Auch die Überlagerung verschiedener photographischer Bildvorlagen, die Bacon ihrerseits deformiert, knickt, übermalt oder gar zerreißt, unterwandert die referentielle Funktion der einzelnen Motive.

entfernt, wenn er ein Tonbandgerät mit aufgezeichnetem Schrei in einen Betonkubus versenkt. Die Arbeit *Concrete Tape Recorder* (1968) [Abb. Foto und Skizze]⁶² hat man im Kontext der Minimal Art zu betrachten, in welcher der Kubus gleichsam zum Proto-Objekt avanciert ist. Der minimalistische Kubus steht gewissermaßen für das Objekt der reinen Wahrnehmung, die scheinbar frei von gesellschaftlichen, geschlechtlichen oder affektiven Bedingungen lediglich auf ihre eigenen Strukturen verwiesen wird. Angesichts des rein formal aufgefassten dreidimensionalen Objekts wird im Minimalismus insbesondere das Verhältnis von Sehen und körperlicher Bewegung im Raum erfahrbar gemacht. Nauman fertigt einen solchen Kubus aus Beton an, wobei ein Tonbandgerät mit der endlosen Bandschleife eines Schreis in eine Plastiktüte gewickelt in der Mitte des Kubus eingegossen ist.⁶³ Der Schrei ist selbstverständlich nicht zu hören – lediglich eine Schnur mit Stecker verweist noch auf das im Inneren befindliche Gerät. Das Werk zeugt von einer kunstgeschichtlichen Konstellation, in der für Nauman weder die dezidierte Affektabstinenz der Minimal art befriedigend noch eine Rückkehr zur Expressivität möglich erscheint. Das Motiv des im Beton erstickten Schreis ist, selbst wenn er sinnlich nicht wahrnehmbar ist, von hoher affektiver Kraft, nimmt er doch das unheimliche Motiv des lebendig Begrabenseins auf. Nauman entzieht den Schrei der Wahrnehmbarkeit und macht aus ihm ein Denkbild, das zum einen ohne den beschreibenden Titel, also ohne Vermittlung der Sprache gänzlich unwirksam verbliebe und zum anderen jedoch die bloß scheinbare Affektabstinenz der Minimal art demaskiert.⁶⁴

Nauman ist in diesem Kontext aber auch deshalb relevant, weil man seine Raumarbeiten und Video-Installationen als Beispiele für die immersive Einbeziehung des Betrachters herangezogen und sie mit Artauds Theater der Grausamkeit verglichen hat.⁶⁵ Seine Raumarbeiten, die wie eine Bühne ohne die trennende Rampe zum Betrachter erscheinen, zielen

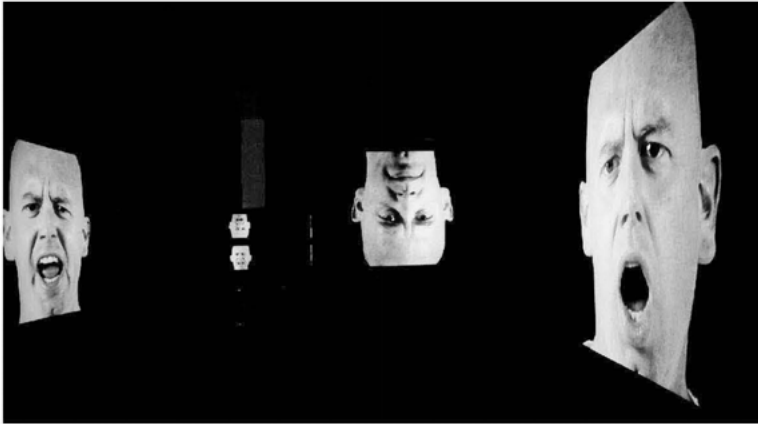
62 Aus: Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965-1994, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Christians 1998, S. 83 u. 85.

63 So der beschreibende, alternative Titel derselben Arbeit: »Tape Recorder with a Tape Loop of a Scream Wrapped in a Plastic Bag and Cast into the Center«.

64 Aus kunsttheoretischer Sicht hat Didi-Huberman gezeigt, dass die Minimal art entgegen der gängigen Lesweise eine beunruhigende Wirksamkeit aufweist, vgl. Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, übers. v. Markus Sedlaczek, München: Fink 1999.

65 Vgl. Friederike Wappler: »Ein Denken des Körpers, das sich selbst reflektiert, gerät ins Rotieren«, in: Bruce Nauman. Versuchsanordnungen, S. 83-94, hier S. 83.

auf die Partizipation des Rezipienten ab.⁶⁶ Der Betrachter ist in die Installationen einbezogen, die zu »psychophysischen Versuchsanordnungen«⁶⁷ werden und in denen er eine vor allem verstörende Erfahrung mit der als Medium der Überwachung eingesetzten Videotechnik machen kann. Der Abstand zwischen dem Betrachter und »der Verdichtung des Kunstwerkes«, den man als »ästhetische Distanz« bezeichnet,⁶⁸ ist in diesen Video-Installationen aufgehoben. Die Frage der immersiven Kraft der zeitgenössischen Künste lässt sich deshalb anhand der Arbeiten von Nauman exemplarisch diskutieren und, wie gezeigt werden soll, einer anderen Interpretation zuführen.



Bruce Nauman: *Anthro/Socio (Rinde Facing Camera)*, 1991

Als Beispiel mag die Video-Installation *Anthro/Socio* [Abb. Bruce Nauman: *Anthro/Socio*, 1991]⁶⁹ fungieren, die auf der Documenta 9, 1992 in

66 Insbesondere die begehbaren Video-Installationen nutzen die Einbeziehung des Betrachters in die Arbeit, indem dieser entweder durch simultane Kameraaufzeichnung und Wiedergabe seinem eigenen Abbild auf Monitoren innerhalb der Installation wiederbegegnet, oder aber in anderen Arbeiten die projizierten Bildräume begehen kann.

67 Uwe M. Schneede: »Bruce Nauman. Eine kleine Einführung«, in: Bruce Nauman. Versuchsanordnungen, S. 9-17, hier S. 15.

68 Ebd., S. 11.

69 Aus: Bruce Nauman. *Image/Text 1966-1996*, Ausstellungskatalog Wolfsburg, S. 28f. Es gibt zwei Versionen der Video-Installation *Anthro/Socio*. Bei der zunächst 1992 in Kassel ausgestellten und sich inzwischen in der Hamburger Kunsthalle befindlichen so genannten europäischen Version mit dem Untertitel *Rinde Spinning*, auf die sich in diesem Text bezogen wird, dreht sich der Performer Rinde Eckert während des Gesangs um die eigene Achse. Bei der so genannten amerikanischen Version, die bereits

Kassel zu sehen war, und die den Vorzug besitzt, mit einer sehr eindringlichen Tonspur versehen zu sein. Sie besteht aus drei wandfüllenden Projektionen und sechs Monitoren, die im Raum verteilt jeweils zu zweit aufeinander und mit der Bildfläche zu jeweils einer der Wände aufgestellt sind. Aufgrund dieser Anordnung kann der Betrachter zum einen nicht alle Projektionen und Monitore gleichzeitig einsehen und zum anderen ist er genötigt, sich in die Installation hineinzubegeben, um die Bildschirme zu betrachten, dabei wendet er den Wandprojektionen jeweils seinen Rücken zu. Auffallend ist der laute Ton der Arbeit, der einem, schon bevor man den Raum betritt, entgegenkommt. Ein insistierender Sprechgesang wird von dem Opersänger Rinde Eckert vorgetragen, der sich währenddessen um seine eigene Achse dreht und dessen aufgezeichneter, angeschnittener, kahlrasierter Kopf sowohl auf den Monitoren wie auf der Projektionen wiedergegeben wird, wobei es sich um drei verschiedene Aufzeichnungen handelt, die jeweils auf einer der Wände und auf den Monitoren jeweils einmal aufrecht und auf dem Kopf stehend zu sehen sind. Die Sätze sind ambivalente Appelle, die sich an Soziologie und Anthropologie adressieren: »Help me, hurt me, Sociology«, »Eat me, Feed me, Anthropology« und »Feed me, Help me, Eat me, Hurt me«. Durch die verschiedenen akustischen Quellen entsteht ein dreidimensionaler Klangraum, in dem sich die verschiedenen Sätze überlagern. Der Inhalt des obsekrierenden Gesangs verweist auf die an Machtverhältnisse gebundene Wissenschaft vom Menschen und seines Zusammenlebens, die, wie Foucault aufgewiesen hat, ambivalent sowohl den Menschen als Subjekt konstituiert wie diszipliniert.⁷⁰ Wissen allein bietet keinen Ausweg aus den gewaltsamen Konstellationen, es hat vielmehr Anteil an ihnen, so könnte man in Abgrenzung zu der bekannten Gegenüberstellung von Vernunft und Affekt interpretieren. Die Involvierung des Betrachters ebenso wie die hohe Affektivität der Arbeit ist bezeichnend für sie. Der Betrachter muss in den Bildraum eintreten, um alle Teile der Arbeit betrachten zu können, er muss, will er die Arbeit erfassen, den Aufbau der Monitore umrunden und wiederholt damit seinerseits die kreisende Bewegung des Sängers. Dabei gerät er selbst immer auch in das projizierte Bild hinein. Er kann nicht umhin den Beamer-Strahl zu kreuzen, seinen Schatten auf das Bild zu werfen und dadurch die Projektion zu stören. Durch die Videoprojektion verschwindet zugleich der Realraum und verwandelt sich in einen »videoanimierten

1991 im Museum of Modern Art, New York gezeigt wurde, mit dem Untertitel *Rinde Facing Camera*, fällt die Rotation des Performers weg.

70 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt am Main 1989.

Raum«⁷¹, wobei die dargestellte Rotation der Figur eine Destabilisierung dieses Raumes bewirkt. Die räumlich geschaffene Unübersichtlichkeit und die Gleichzeitigkeit verschiedener Bilder des scheinbar gleichen Vorgangs tragen außerdem zum Orientierungsverlust bei.⁷² Der eindringliche Ton, mit Kopfstimme vorgetragen, erinnert in Gleichförmigkeit und Wiederholung an Techniken der Tranceevokation und damit an Formen der Überschreitung oder Auflösung des Subjektstatus. Insgesamt wird mit der hohen Affektivität weniger ein verführerischer Illusionsraum geschaffen, in den es einzutauchen gilt, als vielmehr die von Artaud beschworene Krise durch Ansteckung evoziert. Die Widersprüchlichkeit des Appells, der insistierende Gesang und die räumliche Verunsicherung erzeugen eine »Verwirrung«⁷³, die den Betrachter alarmiert, gar attackiert und ihn hindert, sich in den Bildraum immersiv einzulassen. Die Gegenüberstellung von Affekt und Vernunft wird gestört: Der affektiv gefärbte Appell in Form der paradoxen Bitte wird an die Wissenschaften adressiert, so dass sich das ambivalente Begehren mit der für Rationalität einstehenden Wissenschaften verknüpft, während die affektive Involvement des Betrachters ihn zu einem »gesteigerten Bewußtsein seiner selbst und der Situation«⁷⁴ zwingt. Und dies ohne eigentlich zu wissen, was einem geschieht: »Alles, was man weiß, ist, daß man an einen Ort gestoßen wird, der einem völlig unvertraut ist, und daß dies Angst auslöst.«⁷⁵ Nicht dem Wissen, sondern dem Gefühl der Bedrängnis kommt hier kritisches Potential zu.

Schlussbemerkung

Die Leidenschaften sind in der Geschichte der europäischen Philosophie sowohl als eine den Menschen überwältigende Macht gefürchtet als auch umgekehrt als Einbruch in die Rationalität begrüßt worden.⁷⁶ Wenn behauptet werden kann, dass über den »Anteil des Pathos an der *aisthesis*«

71 F. Wappler: »Ein Denken des Körpers«, S. 93.

72 Karl Schawelka: »Der Körper als Komplize und Widersacher. Bruce Naumans Videoinstallationen«, in: Im Blickfeld 1 (1994), S. 89-109, hier S. 99. Der Text von Schawelka bietet eine ausführliche Beschreibung und beachtenswerte Interpretation von *Anthro/Socio*.

73 Ebd., S. 98.

74 Bruce Naumann, zitiert nach: Uwe M. Schneede: »Bruce Nauman. Eine kleine Einführung«, S. 15.

75 Ebd.

76 Ralph-Rainer Wuthenow: Die gebändigte Flamme. Zur Wiederentdeckung der Leidenschaften im Zeitalter der Vernunft, Heidelberg: Winter 2000, S. 7.

in der Geschichte der Ästhetik nicht nur »leidenschaftlich gestritten«,⁷⁷ sondern die pathische Wirkung zunehmend verdrängt wird, dann lässt sich gleichwohl zeigen, dass sich Spuren einer ästhetischen Affektenlehre bis in das 20. Jahrhundert erhalten haben und angesichts der zeitgenössischen Künste zunehmend Bedeutung erlangen. Dabei gilt es festzuhalten, dass zum einen die pathische Wirksamkeit jedoch nicht mehr wie in der antiken Rhetorik oder ästhetischen Affektenlehre des 18. Jahrhunderts vornehmlich aus der Darstellung gewonnen wird, sondern als latente Ansteckung wirksam ist. Zum anderen ist aber auch nach Verschiebungen im Begriff des Pathos oder des Pathischen selbst zu fragen. Neben Waldenfels, der im Pathos das Moment des Widerfahrnisses akzentuiert und Deleuze, der Affekt und Sensation als desubjektivierende Kräfte auffasst, ist auch an Heidegger zu erinnern, der eine grundlegende Umwertung der Leidenschaft vollzieht, indem er das *pathos* nicht psychologisch als subjektiven Gefühlszustand deutet,⁷⁸ sondern als Stimmung, die als ein »sich Be-stimmen« lassen gerade »die Grundart [bezeichnet], wie wir außerhalb unserer selbst sind.«⁷⁹ Eine solche veränderte Konturierung des Pathischen ist kunsttheoretisch insofern relevant, als damit dasjenige bezeichnet wird, was als Aufstörung oder Beunruhigung wirksam ist, ohne sich als solches dingfest machen zu lassen. Die Hinwendung zum Pathos in seiner Befremdlichkeit hat zur Konsequenz, dass es mit dem zeitgenössischen Konzept der pathischen Ästhetik um die Dimension von Widerfahrnis oder Ereignis jenseits der Selbstmächtigkeit des schaffenden oder rezipierenden Subjekts geht.

Literaturverzeichnis

Angerer, Marie-Luise: »Affekt und Begehren oder: was macht den Affekt so begehrenswert«, in: e-Journal Philosophie der Psychologie, www.jp.philo.at/texte/AngererM1.pdf (13.2.2006).

Aristoteles: Poetik, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2003.

77 D. Kliche: »Ästhetische Pathologie«, S. 201. Kliche zeichnet den Umbruch in der Begriffsgeschichte nach, der sich mit der Verschiebung des Begriffs »pathologisch« in der Bedeutung des Affektiven hin zum Krankhaften vollzieht.

78 Vgl. Martin Heidegger: Was ist das – die Philosophie?, Pfullingen: Neske 1988; dazu: Cathrin Nielsen: »Pathos und Leiblichkeit. Heidegger in den Zollikoner Seminaren«, in: Phänomenologische Forschungen (2003), S. 149-169; Paola-Ludovika Coriando: Affektenlehre und Phänomenologie der Stimmungen, Frankfurt am Main: Klostermann 2002.

79 Martin Heidegger: Nietzsche, Bd. 1, Pfullingen: Neske 1989, S. 119.

- Artaud, Antonin: »Das Theater und die Pest«, in: ders., *Das Theater und sein Double*, übers. v. Gerd Henniger, Frankfurt am Main: Fischer 1969, S. 17-34.
- Francis Bacon. Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart/Nationalgalerie Berlin, London: The Trustees of the Tate Gallery/Thames & Hudson 1985.
- Francis Bacon. Die Portraits, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Berggruen, Olivier: »Picasso und Bacon. Das andere Ich malen«, in: Wilfried Seipel/Barbara Steffen/Christoph Vitali (Hg.), *Francis Bacon und die Bildtradition*, Mailand: Skira 2003, S. 71-83.
- Coriando, Paola-Ludovika: *Affektenlehre und Phänomenologie der Stimmungen*, Frankfurt am Main: Klostermann 2002.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, übers. v. Joseph Vogl, München: Fink 1995.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Was ist Philosophie*, übers. v. Bernd Schwibs/Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1997.
- Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übers. v. Markus Sedlaczek, München: Fink 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: »Zuschauen als Ansteckung. Katharsis oder Ansteckung«, in: Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München: Fink 2005, S. 35-50.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt am Main 1989.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main: Fischer 1987.
- Freud, Sigmund: »Psychopathische Personen auf der Bühne«, in: ders., *Bildende Kunst und Literatur*, Studienausgabe Bd. X, Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 163-168.
- Grau, Oliver/Keil, Andreas (Hg.): *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*, Frankfurt am Main: Fischer 2005.
- Heidegger, Martin: *Was ist das – die Philosophie?*, Pfullingen: Neske 1988.
- Heidegger, Martin: *Nietzsche*, Bd. 1, Pfullingen: Neske 1989.
- Herding, Klaus/Stumpfhaus, Bernhard (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Emotionen in den Künsten*, Berlin/New York: de Gruyter 2004.
- Hollaus, Invar-Torre: »Zwischen Inszenierung und Intimität. Kompositionsstrategien in Francis Bacons Selbstbildnissen und Portraits«, in:

- Christoph Heinrich (Hg.), Francis Bacon. Die Portraits, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 110-126.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe Band X, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Kaegi, Werner: »Das Werk Aby Warburgs«, in: Neue Schweizer Rundschau (1933), S. 283-293.
- Keil, Andreas/Grau, Oliver: »Mediale Emotionen. Auf dem Weg zu einer historischen Emotionsforschung«, in: Oliver Grau/Andreas Keil (Hg.), Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound, Frankfurt am Main: Fischer 2005, S. 7-19.
- Kittler, Friedrich: »Pest und Cholera«, in: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.), Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, München: Fink 2000, S. 377-387.
- Kliche, Dieter: »Ästhetische Pathologie. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte der Ästhetik«, in: Archiv für Begriffsgeschichte 42 (2000), S. 197-229.
- Lessing, Gottlob Ephraim: Laokoon, Stuttgart: Reclam 1990.
- Liessmann, Konrad Paul: Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen, Wien: Facultas 2004.
- Bruce Nauman. Image/Text 1966-1996, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997.
- Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965-1994, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Christians 1998.
- Nielsen, Cathrin: »Pathos und Leiblichkeit. Heidegger in den Zollikoner Seminaren«, in: Phänomenologische Forschungen (2003), S. 149-169.
- Ratzeburg, Wiebke (Hg.): Aufruhr der Gefühle. Leidenschaften in der zeitgenössischen Fotografie und Videokunst, Braunschweig: Appelhans 2004.
- Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola: »Einleitung«, in: Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte (Hg.), Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips, München: Fink 2005, S. 9-21.
- Schawelka, Karl: »Der Körper als Komplize und Widersacher. Bruce Naumans Videoinstallationen«, in: Im Blickfeld 1 (1994), S. 89-109.
- Schneede, Uwe M.: »Bruce Nauman. Eine kleine Einführung«, in: Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965-1994, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Christians 1998, S. 9-17.
- Sloterdijk, Peter: »Architektur als Immersionskunst«, in: archplus 178 (2006), S. 58-61.
- Steffen, Barbara: »Der Schrei«, in: Wilfried Seipel/Barbara Steffen/Christoph Vitali (Hg.), Francis Bacon und die Bildtradition, Mailand: Skira 2003, S. 147-150.

- Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste (Leipzig 1994), Hildesheim: Olms 1967.
- Suthor, Nicola: »Francis Bacon. Life hurts«, in: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.), Porträt, Berlin: Reimer 1999, S. 440-451.
- Sylvester, David: Gespräche mit Francis Bacon, übers. v. Helmut Schneider, München: Prestel 1982.
- Bernhard Waldenfels: »Zwischen Pathos und Response«, in: ders., Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt am Main 2006, S. 34-55.
- Wappler, Friederike: »Ein Denken des Körpers, das sich selbst reflektiert, gerät ins Rotieren«, in: Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965-1994, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Christians 1998, S. 83-94.
- Warburg, Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften, Band II.1, hrsg. v. Martin Warnke, Berlin: Akademie-Verlag 2000, S. 3-6.
- Weigel, Sigrid: »Phantombilder. Gesicht, Gefühl, Gehirn zwischen messen und deuten«, in: Oliver Grau/Andreas Keil (Hg.), Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound, Frankfurt am Main: Fischer 2005, S. 242-276.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: Die gebändigte Flamme. Zur Wiederentdeckung der Leidenschaften im Zeitalter der Vernunft, Heidelberg: Winter 2000.

