

Mieke Bal

Einleitung: Affekt als kulturelle Kraft

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2188>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bal, Mieke: Einleitung: Affekt als kulturelle Kraft. In: Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript 2006, S. 7–19. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2188>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

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

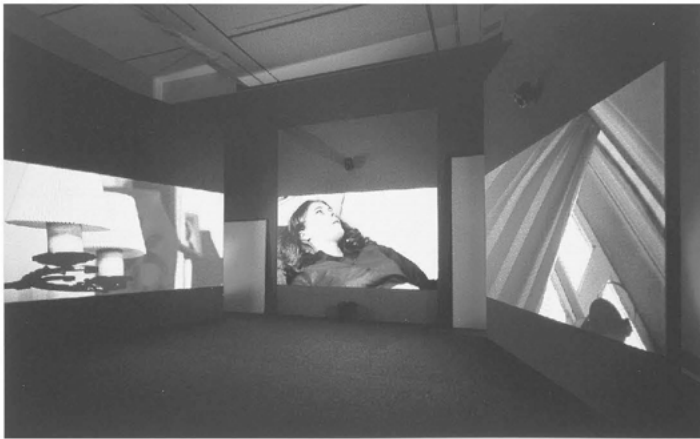


Abb. 4: Eija-Liisa Ahtila: *The House*. DVD-Installation für drei Screens mit Ton, 2002. Tokyo Opera City Art Gallery. Crystal Eye, Helsinki. Courtesy Klemens Grasser & Tanja Grunert Inc.

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 »gefühlsmüde« 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