

DIE KULTUR DER AFFEKTE: EIN HISTORISCHER ABRISS

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 unkontrollierbaren 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 ›blindmachenden‹ 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 Analysensysteme 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 ausgemacht 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 Lebensbeziehungswise 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 distanzieren, 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 Gülischer 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 Nahsicht* (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 Schleaf 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. Schleaf 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 Schleaf als gleichermaßen physische wie psychische ›Fluoreszenz‹ bezeichnet.