

Gerlinde Gehrig, Ulrich Pfarr (Hg.)  
Die Ästhetik affektiver Grenzerfahrungen

IMAGO

Gerlinde Gehrig, Ulrich Pfarr (Hg.)

# **Die Ästhetik affektiver Grenzerfahrungen**

**Psychoanalytische, kunst- und  
medienwissenschaftliche Zugänge**

Mit Beiträgen von Ada Borkenhagen, Gerlinde Gehrig,  
Margaret D. Iversen, Ulrich Pfarr,  
Gerhard Schneider und Moritz Senarclens de Grancy

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2017 Psychosozial-Verlag

Walltorstr. 10, D-35390 Gießen

Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19

E-Mail: [info@psychosozial-verlag.de](mailto:info@psychosozial-verlag.de)

[www.psychosozial-verlag.de](http://www.psychosozial-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung  
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Josef Forster, Ohne Titel (Selbstporträt), undatiert. Bleistift und  
Kreiden auf Karton, 21 × 16 cm, Bezirksklinikum Regensburg, Sammlung Vierzigmann.

Umschlaggestaltung & Innenlayout nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

Satz: metiTEC-Software, me-ti GmbH, Berlin

ISBN 978-3-8379-2644-6

# Inhalt

<b>Einleitung</b>	7
Grenzerfahrungen, Grenzen des Affekts und Zugangswege der Forschung	
<b>Die Debatte um Primäremotionen und die Ambiguität des Bösen in der Malerei</b>	21
<i>Ulrich Pfarr</i>	
<b>Photographie, Spur und Trauma in der zeitgenössischen Kunst</b>	55
<i>Margaret D. Iversen</i>	
<b>Über das Gefühl der Scham in den Körper-Inszenierungen von Vanessa Beecroft</b>	73
<i>Gerlinde Gehrig</i>	
<b>Besessener des Entblößten</b>	87
Nacktheit und Scham bei Lucian Freud	
<i>Ada Borkenhagen</i>	

<b>Selbst(re)präsentation und Affektbildung</b>	95
Die fiktiven Künstlerbiographien Christiane Fichtners <i>Moritz Senarclens de Grancy</i>	
<b>Tetralogie mit Vorabend</b>	117
Hitchcocks visu-psychoanalytische Untersuchung des narzisstischen Universums <i>Gerhard Schneider</i>	
<b>Autorinnen und Autoren</b>	147

# Einleitung

## Grenzerfahrungen, Grenzen des Affekts und Zugangswege der Forschung

Mediale Affektbilder, affektiv aufgeladene Alltagssituationen und vielfältige Instrumentarien der Affekterregung und -modulation sind – auch oder gerade – in einer Kühle und Rationalität bedingenden Massengesellschaft allgegenwärtig. Auffallend ist dabei, dass die Menschen immer stärker nach extremen, lustbesetzten affektiven Erfahrungen verlangen, sei dies das »ozeanische Gefühl« beim »public viewing«, die Risikobereitschaft beim Extremsport oder der Zerstörungstrieb beim virtuellen Tötungsmarathon im Netz. In den Künsten werden Affekte als Grenzerfahrungen inszeniert, etwa um die Folgen von Diskriminierung, Gewalt und der medialen Überwältigung des Rezipienten aufzuzeigen. Der Ausstellungsbetrieb der letzten Jahre bestätigt ebenfalls diese Konjunktur des Affektiven. So reicht hier die Themenwahl von Melancholie und Entfremdung über Angst bis hin zu Wahnsinn und Tod (z. B. Blumenstein & Ensslin, 2007; Clair, 2005; Stief & Matt, 2007).

Affekte werden somit in unserer aktuellen gesellschaftlichen Situation immer extremer, und ihr Erleben bewegt sich in psychischen und physischen Grenzbereichen. Vor diesem Hintergrund ist auch die Tagung »Expeditionen in die Grenzgebiete des Affektiven. Verbindungswege zwischen Kunstwissenschaft, Psychoanalyse und Emotionsgeschichte« zu sehen, welche wir 2011 in Heidelberg veranstaltet haben. Auf dieses Ereignis gehen die Beiträge dieses Bandes zurück oder wurden davon angeregt. Besondere Einsichten eröffnete dank der gleichzeitigen Ausstellung »Durch die Luft gehen« mit Arbeiten des Patienten und Künstlers Josef Forster (1878–1949) hier der Tagungsort, die Sammlung Prinzhorn des Klinikums der Universität (vgl. Röske & Noell-Rumpeltes, 2011).

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes erkunden die Grenzbereiche des Affektiven, denn diese stellen sich als jenes Feld des »Anderen«, »Fremden«

dar, über welches sich die gesellschaftliche Norm gerade im Bereich des Affektiven definiert. Es geht um das psychische Phänomen der inneren Bilder, wie sie sich im Traum, im Wahn, der Vision sowie Selbst- und Körperbildern zeigen und in realen Bildern, Kunstwerken, materialisieren. Als grundlegend für eine Ästhetik des Affektiven in diesen Grenzregionen der Seele erweist sich die Theorie des Unbewussten, wie sie in Tradition oder in kritischer Überprüfung der Schriften Freuds in der Psychoanalyse entstanden ist. Aber auch die Rezeption dieser Theorie in Kunst- und Medienwissenschaft, Kulturgeschichte und Philosophie ist hier von Bedeutung.

### **Aktuelle Entwicklungen und Asymmetrien im Austausch zwischen Human- und Geisteswissenschaften**

Die europäische Wissenschaftslandschaft ist inzwischen ebenfalls zum Schauplatz eines »affective turn« geworden. Dies führte unter anderem zur Einrichtung eines Exzellenzclusters in Deutschland sowie eines nationalen Forschungsschwerpunkts in der Schweiz. In der Wissenschaft ist dieser Trend allerdings nicht ganz neu: Seit seiner Gründung im Jahr 1996 spielte das Graduiertenkolleg »Psychische Energien bildender Kunst« (Frankfurt am Main) im Bereich der geisteswissenschaftlichen Affektforschung eine Vorreiterrolle. Mit internationalen Tagungen und Publikationen wurde hier die Erforschung des Affektiven in den Künsten vorangetrieben, fortgeführt und erweitert unter anderem von der Tagung »Auf den Schwingen der Sphinx. Die Wiederkehr des Begehrens nach dem Visuellen, dem Unbewussten und dem Affektiven« in Darmstadt 2009 und den Beiträgen dieses Bandes (Spector, 2000, 2001; Gehrig, 2004a; Herding & Stumpfhaus, 2004; Herding & Gehrig, 2006; Herding & Krause-Wahl, 2007; Gehrig & Pfarr, 2009; Gehrig, 2013; Leikert, 2013; Pfarr, 2013). Zudem behandeln inzwischen zahlreiche Forschungsthemen innerhalb der Kunstwissenschaft zumindest implizit affektive Vorgänge und Konstellationen; so etwa die jüngsten Vorhaben, die den »spacial turn« der Literaturwissenschaft im kunsthistorischen Untersuchungsrahmen aufgreifen (vgl. Lehnert & Siewert, 2011).

Dessen ungeachtet erweist sich die affektive Wirkmächtigkeit von Bildern noch immer als Gegenstand von besonderer Brisanz. Dies trifft in hohem Maße auf die bildende Kunst zu, die in westlichen Gesellschaften mehr noch als etwa der politisch hochkonnotierte Sport als Spielfeld ästhetischer Emotionen wahrgenommen wird. Doch allzu leicht kollidieren Forschungsinteressen im Bereich des Affektiven mit konventionellen hermeneutischen Zugängen, die diese



Dimension der Bilder tendenziell ausblenden. Wissenschaftlich gestützte Versuche, etwa den manifesten affektiven Gehalt eines Kunstobjekts oder die affektive Motivierung seiner Produktion genauer zu bestimmen, werden noch immer als unzulässige Einschränkung der subjektiven emotionalen Reaktionen rezipiert, die ästhetische Gegenstände eröffnen und legitimieren, im Unterschied etwa zu politischen Inszenierungen. Doch gerade weil dieser Anteil der Reaktionen zumeist nicht unmittelbar verbalisiert wird, sondern eher in professionelle Rationalisierungen eingeht, kann seine explizite Thematisierung als bedrohlich empfunden werden. Das hierin wurzelnde Konfliktpotenzial jedoch lässt sich kritisch nutzbar machen und in kunstwissenschaftlich fundierte Reflexionen überführen. Daraus folgen Fragestellungen, die für die aktuellen Projekte zentral sind: Wie weit kann in Kunstwerken eine Manifestation eindeutig bestimmbarer Affektlagen überhaupt erwartet werden? Auf dem Gebiet der Historienmalerei ist diese Frage in Theoriediskursen und anhand visueller Befunde von kunstgeschichtlicher Seite in grundlegenden Beiträgen bearbeitet, aber keineswegs schon umfassend beantwortet worden (z. B. Kirchner, 1991; Stumpfhaus, 2007). Auch ikonographisch und funktional festgelegte Werke, wie etwa christliche Andachtsfiguren, erweisen sich in dieser Hinsicht als komplex (vgl. Pfarr, 2013). Wie tief greifend können affektive Reaktionen der Betrachter, über den Nachweis konventioneller Wirkungskonzepte und Provokationsstrategien hinaus, erschlossen und gedeutet werden (vgl. Boehm et al., 2008)? Zu kurz greifen würde in der Tat jeder Ansatz, der in Kunstwerken lediglich die Bestätigung eines externen Affektkonzeptes sucht, sei dies von klinischen, neurobiologischen oder kulturhistorischen Modellen abgeleitet, ohne die Bilder selbst zum Sprechen zu bringen. Wenn aber gerade die Klugheit der Bilder uns viel über die Geschichte von Affekten, Emotionen, Gefühlen lehren kann, gilt es, diese Dimension nicht vorschnell einem etablierten Paradigma zu unterwerfen wie dem der Rhetorik oder der Affektcodierung.

Kaum ein Zweig der Geisteswissenschaften kann sich derzeit der Strahlkraft der neurobiologischen Forschung entziehen, die mit beeindruckendem Tempo Hypothesen und Konzepte hervorbringt, deren Deutungsanspruch auch in die Bereiche von Ästhetik und Kunst ausgreift. An eine künftige neuronale Kunstgeschichte werden hohe Erwartungen gestellt; gleichwohl vermochte der Import neurobiologischer Modelle, abgesehen von plausiblen Erklärungen für Einzelphänomene, bislang noch wenig Überzeugendes zu leisten (Freedberg, 2007; Dresler, 2009). Der sich bisher abzeichnende, einseitige Rezeptionsweg hat die wünschenswerten fruchtbaren Austauschprozesse noch kaum angeregt. Dialoge auf Augenhöhe finden inzwischen durchaus statt, jedoch zeigen gerade

die performativen Gesprächsrunden zu öffentlichen Anlässen und in den Wissenschaftsformaten des Fernsehens, wie wenig der Forschungsalltag schon von gegenseitigem Verständnis durchdrungen ist. Experimentelle Psychologie und Neurobiologie untersuchen zumeist kurzfristige Prozesse, nicht die langfristige Verarbeitung emotionaler Erfahrungen, die in zentralen Konzepten der Psychoanalyse wie Nachträglichkeit, Traum, Trauma und Übertragung erfasst wird. Kommt diese doch in den Blick, wie beispielsweise in aktuellen Projekten zur Traumabewältigung und zur Entwicklung des Vermögens zur Einfühlung, sind die Affekte notwendigerweise auf Grundmuster reduziert (vgl. Pfarr, 2013). Erforscht werden apparativ messbare und verlustfrei in maschinelle Simulationen übertragbare Phänomene des affektiven Geschehens. Diese können durchaus verschiedene Module oder Stadien des affektiven Prozesses abbilden und so zu komplexeren Modellen beitragen. Doch von individuellen Bildvorstellungen und Phantasien, biographischen Bedeutungen, unbewussten Verarbeitungsstrategien und sinnlichen Erfahrungsweisen sind diese Daten, und mit ihnen die Forschungsgegenstände selbst weitgehend dekontextualisiert. Somit erweist sich das Projekt einer neurobiologisch dominierten Erfassung der Affekte schon phänomenologisch als falsch gedacht, denn der Affekt ist vom Subjekt nicht zu trennen. Es ist gerade dieser Umstand, welcher das soziale und politische Potenzial des Affektiven bedingt. Insofern steht die postmoderne These vom Tod des Affekts (Smith, 2006) in der Konsequenz des proklamierten Todes des Subjekts (Terada, 2001). Individuelle Erfahrungen sind nicht isoliert, sondern aus ihnen konstituieren sich historisch bedeutsame kollektive Erfahrungswerte. Dies hat schon Walter Benjamin in seinen medienkritischen Schriften und seiner Traumtheorie, wie er sie im *Passagen-Werk* entwickelt, erkannt.

Von zentraler Bedeutung bleiben daher die Erkenntnisse der modernen Psychoanalyse. So wurde mit der experimentellen Traumforschung des SFI (Leuschner & Hau, 1992; Leuschner, 2001; Hau, 2004) ebenso wie etwa mit Joachim Danckwardts Studien zu Paul Klee, Gerhard Richter sowie Farben im Traum (Danckwardt, 1999, 2006, 2007) bereits die Komplexität der affektiven Verarbeitung und der Verarbeitung visueller Stimuli nachgewiesen, des Weiteren hat Rainer Krause die klinischen Modelle in einen psychoanalytischen und kulturhistorischen Überlegungszusammenhang gestellt (Krause, 2001). Für die Geisteswissenschaften sind diese Forschungen weit besser anschlussfähig als die von bildgebenden Verfahren hervorgebrachten buntfarbig leuchtenden Hirnareale, auch wenn jene Bilder – abseits ihrer wichtigen Funktionen innerhalb klinischer Forschungen, die den Patienten im Blick haben – eine besondere Suggestivität zu entfalten scheinen (Hagner, 2008). Dabei ist es der nur über die Exploration des

Individuums zugängliche, gerade die Künstler seit Langem faszinierende Traum, der primärprozesshaft aus einer völlig anderen Ordnung von Affekten und Bildern heraus täglich neue Sinnewebe schafft, die wiederum in das Wachleben hineinwirken.

Allerdings erzeugen die Mechanismen der akademischen Wissensproduktion wiederum ein Dispositiv des Affektiven, das stets auf die Sprachförmigkeit der Affekte, ihre rhetorische Regelmäßigkeit, und somit auf deren normhaftes Funktionieren zielt. Das Widerständige, Uneindeutige, niemals nur als Affirmation verwertbare in den Äußerungen des psychoanalytischen Subjekts bleibt hier außen vor. Der hochverdichtete Charakter und mehrdimensionale Status künstlerischer Bilder zwischen Repräsentation, Lebensspur und Stimulus würde ebenso verfehlt, wenn sie nur dazu dienen, der wissenschaftlichen Exaktheit die Kategorien des Fiktiven und Imaginären kompensierend gegenüberzustellen. Imaginäres und Fiktives wurde auch in den Diskursen der Wahrnehmungspsychologie, der Kybernetik und der Medientheorie über lange Zeiträume transportiert (vgl. Angerer, 2011). Als fruchtbar erweist sich daher in besonderem Maße der Dialog zwischen Kunstgeschichte, Psychoanalyse und den Sozial- und Kulturwissenschaften.

## **Argumentationslinien einer erweiterten Perspektive**

Mit der Psychoanalyse Freuds entstand ein zunächst vorwiegend in der Selbstanalyse, dann im intersubjektiven Raum der psychotherapeutischen Dyade entwickelter Erfahrungsraum, der auch die Affektordnungen alltäglicher Kommunikation außer Kraft setzte. Als verbindendes Element zwischen Kunstgeschichte und Psychoanalyse erweist sich hierbei die gemeinsame Verwurzelung in der philosophischen Tradition einer Ästhetik des Affektiven. So beschäftigt sich Freud in seinen kultur- und kunstkritischen Schriften nicht nur mit Melancholie und dem Unheimlichen, sondern auch mit der Darstellung und Wirkung von Affekten in der bildenden Kunst. Erwähnt seien hier nur das Lächeln der *Mona Lisa* in »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci« und die Prozesse der Affektkontrolle und -transformation bei Michelangelos *Moses*. Freuds Bildverständnis, welches auch für die moderne Psychoanalyse maßgeblich ist, zeigt sich für die kunst- und bildwissenschaftliche Arbeit als besonders produktiv, da er das Verhältnis zwischen psychischer Realität und realen Bildwerken mithilfe des szenischen Verstehens und der Traumtheorie plausibel machen kann (Gehrig, 2004b, 2009). So entsteht ein idealer Ansatzpunkt für die Verknüpfung mit

kunsthistorischem Bildwissen. Dabei ist die Behauptung, Affekte hätten keine Relevanz für unbewusste Prozesse, schlicht falsch. Auch Affekte könnten vertauscht und verschoben, in Qualität und Quantität verändert werden. Mit ihrer Hilfe bewertet das Subjekt die Beziehungsszenen, aus welchen seine Träume, Visionen und Phantasien entstehen. Begonnen mit Dürers Traumzeichnungen etabliert sich eine Tradition, in welcher die »innere Welt« zunehmend Bedeutung für die künstlerische Produktion erlangt (vgl. Krozova & Walde, 2017). Oft sind diese Szenen mit extremen affektiven Erfahrungen verbunden, seien dies nun die Innerlichkeit der Romantik oder die Abgründigkeit und Dämonie des Symbolismus. Seine Fortsetzung findet dieser Diskurs im 20. Jahrhundert in der Kunst des Surrealismus, welcher die Thematik auch für die neuen Medien Photographie und Film erschließt. Daher war die Mitarbeit Dalís an Buñuels *Der andalusische Hund* und der Traumsequenz in Pabsts Psychoanalysefilm *Geheimnisse einer Seele* signifikant für das visuell-analytische Potenzial des Films. Implizit erfassen Regisseure und kreative Mitarbeiter der Produktion das Vermögen des Filmganzens, als ein Quasi-Gegenüber zu agieren und Grenzbereiche des Affektiven zu erproben (vgl. Schneider, 2009).

In seinem Beitrag »Tetralogie mit Vorabend – Alfred Hitchcocks visu-psychoanalytische Untersuchung der Zerstörungslogik des narzisstischen Universums« unternimmt Gerhard Schneider eine innovative Deutung, die durch die Korrelation mehrerer Hauptwerke Hitchcocks eine zusätzliche, über jedes Einzelwerk hinausweisende Dimension erschließt. Indem Schneider die vier von Hitchcock zwischen 1957 und 1962 gedrehten Filme *Vertigo*, *North by Northwest* (*Der unsichtbare Dritte*), *Psycho* und *The Birds* (*Die Vögel*) als Tetralogie auffasst, stellt er mit dem Regisseur die Frage:

»Was passiert, wenn in ein gegenüber einer Umwelt weitgehend abgeschlossenes System [...] ein ihm Fremdes eindringt, das heißt etwas, das sich in die (psychische) Logik des Systems nicht integrieren lässt, sondern eine grundlegende Veränderung des Systems notwendig machen würde, wenn es denn zu einer Integration kommen soll?«

Wie sich zeigt, betrifft Hitchcocks Versuchsaufbau nicht nur die Ebene individualpsychologischer Problematik, sondern implizit auch die der Politik.

In der zeitgenössischen Kunst entstehen durch die Rezeption der psychoanalytischen Theorie zahlreiche Beziehungen, etwa durch neoromantische und neosymbolistische Tendenzen, besonders aber durch die Themen Hysterie und Trauma (z. B. Bronfen, 1998; von Braun & Eiblmayr, 2000). Auch für die Verbin-

dung von Körper und Affekt erweist sich die Theorie Freuds als diskursivitätsbe-gründend, denn ihm gelingt mit der Erforschung der Hysterie der Nachweis, dass diese in der Moderne auf einer grundlegenden Entfremdung zwischen Subjekt und Körper basiert. Dabei werden Geste und Symptom zu Formen einer entstellten Mitteilung. Verwiesen sei hier auch auf den Begriff des Gestus bei Benjamin, welcher Freuds Konzept des Unbewussten aufnimmt.

Einen spezifischen Kontext der Affekterzeugung stellt auch Vanessa Beecroft mit ihren Inszenierungen her, welche Gerlinde Gehrig in ihrem Beitrag »Über das Gefühl der Scham in den Körper-Inszenierungen von Vanessa Beecroft« ver-handelt. Seit den 1990ern bietet Beecroft in ihren Aktionen spärlich bekleidete junge Frauen den Blicken der Betrachter dar. Die anfängliche Begeisterung der Kritiker ist einer Ernüchterung angesichts der Monotonie und des extrem kommerziellen Charakters dieser Spektakel gewichen. Beecrofts Inszenierungen auf den Affekt der Scham hin zu befragen, hilft dabei, die affektiven und politischen Diskrepanzen ihrer Arbeiten deutlich zu machen. So ist die völlige Verkennung der zentralen Rolle des Affekts der Scham durch die Künstlerin in ihrem Kon-zept symptomatisch und führt dazu, dass sie unreflektiert tradierte Blick- und Machtbeziehungen reproduziert, statt sie zu analysieren. Die Fehleinschätzung der affektiven Konstellation in der Performance, welcher die Produzentin, der Kunstbetrieb sowie die Kunstkritik unterlagen, wird auch in kritischen Texten von Teilnehmerinnen deutlich, welche als Modelle einem aggressiven Voyeurismus ausgesetzt waren, der traumatisierende Qualitäten besaß. Mit der Problematik des nackten menschlichen Körpers in der Kunst befasst sich auch Ada Borken-hagen in ihrem Beitrag »Besessener des Entblößten – Nacktheit und Scham bei Lucian Freud«. Dessen *Naked Portraits* erweisen sich als das exakte Gegenteil der Aktionen von Beecroft, denn Freud reproduziert nicht kommerzielle Kör-perideale, selbst wenn er Supermodels wie Kate Moss malt, sondern zeigt den nackten Körper in seiner ganzen Verletzlichkeit und Hinfälligkeit. Überzeugend legt die Autorin dar, dass in den Aktgemälden Freuds die Nacktheit, entgegen der bildnerischen Tradition, zum Zeichen der Individualität der Dargestellten wird. Zugleich werfen die *Naked Portraits* die Betrachter auf ihre eigene unvollkom-mene und vergängliche Körperlichkeit zurück und konfrontieren sie mit einer Realität, die ihren narzisstischen Bedürfnissen und voyeuristischen Erwartungen zuwiderläuft.

Der Blick in verborgene Räume der Seele wie auch der empirischen Außen-welt korreliert seit der Aufklärung der Entdeckung von sozialen und politischen Wirklichkeiten, die einen neuen Modus der Repräsentation erfordern. Auf sehr unterschiedliche Weise führen dies Alessandro Magnasco in der Verfallszeit des

feudalen Italien, Gustave Courbet im postrevolutionären Frankreich und Lucian Freud im London der letzten Jahrzehnte vor (vgl. z. B. Herding & Hollein, 2010). In dem Beitrag »Die Debatte um Primäremotionen und die Ambiguität des Bösen in der Malerei« von Ulrich Pfarr wird deutlich, dass sich die verstörende Bildwelt Magnascos weder in ihrem Entstehungskontext noch aus heutiger Sicht ohne Weiteres dem Betrachterkonzept des »Angenehmen Grauens« subsumieren lässt. Denn die skurrilen, affektiv kaum lesbaren Figuren Magnascos bevölkern oftmals albraumhafte Szenerien und Bildräume, die den zeitgenössischen Betrachtern eine Welt ohne jede Sicherheit vor Augen stellten, aber auch massenmedialen Schreckensbildern der Gegenwart sehr nahekommen. Damit verweisen sie auf die heute vorherrschenden Politiken der Angst (vgl. Koch, 2013). Nicht nur soweit sie explizit mit Träumen und Visionen befasst ist, sondern auch, indem sie Imaginationen des Anderen und des »Bösen« schafft, befördert die Kunst Austauschprozesse zwischen Außen- und Innenperspektiven. Diese Erzählungen tragen jedoch den Charakter von Träumen, die ichfremd erlebt und anders als der eigene Traum zumeist nicht als Eigenes anerkannt werden. Solchen Verschiebungen des Unbewussten und Abgelehnten, den damit verbundenen individuellen und kulturellen projektiven Identifikationen gilt es nachzuspüren. Insbesondere im Fall historischer Bildwerke sind sie häufig Teil einer mit der heutigen medizinisch purifizierten Begrifflichkeit nicht ausreichend beschreibbaren Emotionalität. Die nicht-normativen Affekten entsprechenden Phänomene wurden und werden oftmals als Krankheit, Wahnsinn, Hexerei, Magnetismus oder mystische Erfahrung erlebt und behandelt. Wenn bei Magnasco Mystizismus und Frömmigkeit buchstäblich im Halbdunkel gedeihen, ist die Möglichkeit einer rationalistischen Bloßstellung solcher Erfahrungsweisen im »Licht« der Aufklärung freilich schon impliziert.

In der Kunstliteratur der frühen Neuzeit betrifft diese Problematik auch die Taxonomie und die visuelle Semantisierung der Affekte. Lachen und Weinen seien mimisch kaum zu unterscheiden, behaupten zahlreiche Autoren seit Leonardo (vgl. Kirchner, 2007), obwohl dieser an anderer Stelle seines Malereitraktats hierfür exakte Kriterien liefert. Franz Xaver Messerschmidt schließlich führte im späten 18. Jahrhundert die Unterscheidung des weinenden und des lachenden Philosophen mit seinen Büsten von Heraklit und Demokrit ad absurdum. Dort sind »Lachen« und »Weinen« gleichermaßen Ausbrüche, die nicht eindeutig identifizierbare, gerade nicht durch intellektuelle Selbstmodellierung regulierte Affekte freisetzen (vgl. Pfarr, 2006). Von solchen Extremfällen her ist die mögliche Bedeutung von Mimik, Gestik und Symptom anders zu betrachten, als dies auf der Basis normativer Werke möglich wäre. Denn auch die insbesondere für

Wut und Trauer erforschten, kultur-, sozial- und geschlechtsspezifischen Darbietungs- und Konversionsregeln (Ekman, 1972; C.Z. Stearns & P.N. Stearns, 1988) können nicht schlicht auf bildende Kunst angewandt werden, über ihre spezifische Relevanz hinaus lehren sie bei kritischer Lektüre gerade auch, der unmittelbaren Evidenz des Symptoms zu misstrauen. Zugleich lassen Phänomene der Affektverwandlung und -ersetzung wiederum nach Grenzbereichen fragen, die das Aussetzen der Regeln erwarten lassen oder auf alternative, nicht-normative Zusammenhänge hinweisen.

Entsprechungen zu diesem Forschungsinteresse finden sich in den produktiven Strategien der historischen Avantgarden. Im 20. Jahrhunderts gewann daher die sogenannte »Kunst der Geisteskranken« als Inspirationsquelle an Bedeutung (Brugger et al., 1997). Eines der Zentren dieses Dialoges war und ist die Sammlung Prinzhorn in Heidelberg. Die von Prinzhorn zusammengetragenen Patientenarbeiten wurden von Künstlern des Surrealismus, des Symbolismus und des Expressionismus wie Max Ernst, Paul Klee und Alfred Kubin rezipiert (z. B. Guratzsch & Röske, 2003). Ihre Arbeiten sind oft hermetisch und rätselhaft, zeichnen sich aber besonders durch ihre heftige affektive Wirkung auf die Rezipienten aus. Durch den realen Irrsinn des Ersten Weltkriegs erlangte die Figur des »Iren« als kritisches Gegenbild in Kunst und Literatur des Expressionismus besondere Aktualität, während das Ausmaß der Psychiatrisierung infolge sozialer Missstände und Kriegstraumatisierungen anwuchs und viele Künstler erfasste, genannt seien nur Ernst Ludwig Kirchner und Elfriede Lohse-Wächtler. Für die Theorieentwicklung der Psychoanalyse, die bereits einen von intensiven Eindrücken geschaffenen, potenziell traumatischen Kern des Affekts impliziert hatte, bedeuteten die »Kriegsneurosen« eine Herausforderung, die Freud zu neuen Integrationsschritten veranlasste.

Freuds Überlegungen zu Trauma und Affekt erfahren nun eine Aktualisierung, wenn Künstler im Zeitalter der totalen Digitalisierung gerade auf analoge Verfahren der Bildproduktion zurückgreifen. Margaret Iversen verfolgt in ihrem Beitrag »Photographie, Spur und Trauma in der zeitgenössischen Kunst« die historischen Konvergenzen zwischen Psychoanalyse und Photographie, die nicht zuletzt für Roland Barthes Theorie der Photographie und das literarische Werk W. G. Sebalds eine signifikante Rolle spielen. Analog hierzu greifen zeitgenössische Künstler wie Mary Kelly und Daniel Orozco indexialische Verfahren auf, um sich im Modus der Exponierung mit kulturellen Traumata auseinanderzusetzen und diese im Zeichen der Nachträglichkeit überhaupt erst affektiv erfahrbar zu machen. Zugleich nehmen, wie Sabine Herpertz in ihrem Vortrag bei der Heidelberger Tagung zeigte, heutige Bordeline-Patienten mit intensivem affektiven



Erleben verbundene Körpermanipulationen vor, die wiederum »indexialische« Spuren hinterlassen können (vgl. Niedtfeld et al., 2010). Häufig gehen solche Selbstverletzungen in Bildinszenierungen ein, die von der Öffentlichkeit spezifischer Foren im Internet erst hervorgebracht werden. Hier zeigen sich nicht nur Parallelen, sondern künstlerische Kreativität kann auch zur produktiven Bewältigung affektiver Extreme beitragen. So stellt die Konzeptkünstlerin Christiane Fichtner die Frage nach affektiv bedeutsamen und möglicherweise traumatischen biographischen Episoden in den jeweils in multipler Autorschaft produzierten und von fiktiven Biographien begleiteten Photographien, die sie selbst zeigen, immer wieder neu. Moritz Senarclens de Grancy untersucht in seinem Beitrag »Selbst(re)präsentation und Affektbildung – Die fiktiven Künstlerbiographien Christiane Fichtners« die Funktion der vermeintlichen Affektlosigkeit, die Fichtner als Subjekt und Objekt dieser Bilder vorführt. Durch ihr hybrides Verfahren erschafft Fichtner demzufolge Cyborgs, die der durch pathogene postmoderne Lebensverhältnisse entfremdeten Subjektivität die positive Utopie einer post-ödpalen und postgenerativen Identität gegenüberstellen. Zugleich verweist de Grancy auch auf Ambivalenzen dieses Projekts.

Die Rede vom »Tod des Affekts« geht denn auch maßgeblich auf den Science-Fiction Autor J.G. Ballard zurück, der den psychischen und physischen Modifizierungen des menschlichen Lebens durch den Auto-Fetischismus der 1960er Jahre eine düstere Vision abgewann, welche heutige Ideen und Möglichkeiten digitaler Mensch-Maschine-Schnittstellen vorwegnimmt. In Ballards Erzählung *Crash* (1973) streben die Protagonisten nur mehr nach intensiver Erregung, nach dem ultimativen sexuellen *arousal*; Autounfälle bilden für sie das letzte Substitut der emotionalen Erfahrungswelt. Im Zeichen der Vermarktung eines Energydrinks sind in den letzten Jahren zahlreiche Extremsportler tödlich verunglückt, nicht selten vor laufenden Kameras (vgl. Büchel, 2013). Suggestiert werden soll hier die Verwandlung der Helden in übermenschliche Hybride, denn die Kopplung der Sportlerkörper an technische und mediale Apparaturen verspricht jede Grenze zu überwinden. Unter Ausschaltung der affektiven Bewertung von Risiken und Lebenszielen werden die Protagonisten durch hohe Dosen desselben »Kicks« gesteuert, den auch Nachahmer, Fans und Konsumenten des Produkts erleben wollen. Dieser Zusammenhang verdeutlicht nochmals, dass die Extreme der Massenkultur keine Integration wichtiger affektiver Erlebnisse gewährleisten. Hier weisen in diesem Band behandelte künstlerische Arbeiten und die Textbeiträge einen anderen Weg, den der Rückgewinnung und Wertschätzung individueller Erfahrungsweisen und affektiver Ressourcen. Wir laden die Leserschaft ein, diese Grenzgebiete auf interdisziplinären Pfaden zu erkunden.