

Pathos, Affekt, Gefühl



Pathos, Affekt, Gefühl

Die Emotionen in den Künsten

Herausgegeben von

Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Der Druck wurde gefördert durch Mittel der Hessischen Kulturstiftung, der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e.V. und des Graduiertenkollegs Psychische Energien bildender Kunst.

Copyrightinweise Coverabbildungen:

Daniel Libeskind © bitterbredt.de, Lars Spuybroek © Lars Spuybroek, Peter Eisenman © Peter Eisenman, Caravaggio © Galleria degli Uffizi, Firenze.

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 3-11-017735-8

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

© Copyright 2004 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Satz: OLD Media OHD, Neckarsteinach

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Kösel GmbH & Co. KG, Altusried-Krugzell
Umschlaggestaltung: +malsy, Kommunikation und Gestaltung, Bremen

INHALT

<i>Vorwort der Herausgeber</i>	XI
--------------------------------------	----

Einleitung

Klaus Herding Emotionsforschung heute – eine produktive Paradoxie	3
---	---

Thomas Kling Tumulus Muckibude. Das F...bergdenkmal im Dom zu P.	47
---	----

I. Erkenntnistheoretische Voraussetzungen, historische und anthropologische Bestimmungen von Emotionen

Wolfhart Henckmann Über das Verstehen von Gefühlen.....	51
---	----

Wolfgang Lenzen Grundzüge einer philosophischen Theorie der Gefühle.....	80
--	----

Martin Löw-Beer Einführung, Mitgefühl und Mitleid.....	104
--	-----

Wolfgang Tunner Emotion, Phantasie, Kunst.....	122
--	-----

Rainer Krause Ist Kunst heilsam für denjenigen, der sie macht?.....	134
---	-----

Gerd Althoff

Freiwilligkeit und Konsensfassaden. Emotionale Ausdrucksformen in der Politik des Mittelalters. 145

II. Zur Genese einer Theorie der Emotionen in der Geschichte der Ästhetik

Ursula Franke

Spielarten der Emotionen. Versuch einer Begriffsklärung im Blick auf Diskurse der Ästhetik. 165

Helga de la Motte-Haber

Anmutung – Wirkung – Überwältigung 189

Slavoj Žižek

Variations of *Liebestod*. Tristan, Turandot, Salome. 199

Dieter Schnebel

Die Oper als Liebesmusik. Ein Essay. 216

Jörg Zimmermann

Musik als Wissen durch das Gefühl an den Grenzen der Sprache. Philosophische Variationen im Anschluss an ein Thema von Richard Wagner 224

Agnes Heller

The Role of Emotions in the Reception of Artworks. 244

Brigitte Scheer

Können Gefühle urteilen? 260

Birgit Recki

Wie fühlt man sich als vernünftiges Wesen? Immanuel Kant über ästhetische und moralische Gefühle. 274

III. Das Kunstwerk als Feld des emotionalen Ausdrucks

Wulf Raeck

Barbarenangst und Sklaventrauer. Emotionskontrolle als kulturelles und soziales Unterscheidungsmerkmal in der griechisch-römischen Kunst und Kultur 297

Michael Fried

Severed Representations in Caravaggio 314

Klaus Herding

Zum künstlerischen Ausdruck von Grauen und Sanftmut 330

Thomas Kirchner

„De l'usage des passions“. Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter 357

Werner Hofmann

Das gespaltene Pathos der Moderne 378

Carsten Zelle

Schrecken und Erhabenheit. Mündigkeit, Selbstgefühl und das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts 400

Barthélémy Jobert

The French Romantic Generation, Passion and Sentiment: The Case of Delacroix 419

Rainer Wuthenow

Leidenschaften, literarisch, ambivalent. Französische Moralistik und deutsche Poesie 433

Kerstin Thomas

Stimmung in der Malerei. Zu einigen Bildern Georges Seurats .. 448

Claudia Schmölders

Das Gesicht verlieren. Über Physiognomik und Scham 467

IV. Zur Auseinandersetzung mit ästhetischen Normen in den Medien der Gegenwart

Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus

Libeskind's Gedanken im Rahmen von *Pathos, Affekt, Gefühl* .. 489

Daniel Libeskind

Distanzräume der Erinnerung. Drei Museen. 492

Peter Eisenman

Notations of Affect. An Architecture of Memory 504

Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus

Lars Spuybroeks architektonische Installationen im Rahmen
von *Pathos, Affekt, Gefühl* 512

Lars Spuybroek

Mit Emotionen spielen. Architektonische Entwürfe und
Installationen. 517

Rudolf Herz

Die Widersprüche liegen auf dem Tisch. Ein Entwurf zum
Holocaust-Mahnmal 532

Régis Michel

Beyond the Principle of Expression / Repression.
On Video as Libido 542

Gertrud Koch

Zu Tränen gerührt – Zur Erschütterung im Kino 562

Josef Früchtl

Helden stellen Helden dar. Coole Typen im Kino 575

Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus

Michael Schirnens Kampagnen im Rahmen von *Pathos, Affekt, Gefühl*. 592

Michael Schirner

Sachlichkeit, Witz und heikle Themen. Vier Kampagnen 597

Bernhard Stumpfhaus

Das Spiel mit den Emotionen. Lust und Unlust in der Werbung. 602

Namensregister 623*Zu den Autoren* 633*Abbildungsnachweis* 647

Farbtafeln 650

Vorwort der Herausgeber

Der vorliegende Band entspringt einem internationalen Kongress, der von der Oper Frankfurt vom 30. Mai bis 2. Juni 2002 durchgeführt wurde. Im Rückblick kann die Initiative des damaligen Intendanten der Oper Frankfurt, Herrn Dr. Martin Steinhoff, nicht hoch genug gewürdigt werden, diese Tagung (nach einem ersten Kongress zur *Ästhetik der Inszenierung* im März 2000) initiiert und in das Programm seines Hauses aufgenommen zu haben. Theorie und Praxis gehören in Frankfurt seit jeher zusammen. Daraus folgt die gute Tradition, neben dem, was man tut, auch die *Grundlagen* des eigenen Tuns zu bedenken, in einem Opernhaus und Theater also nicht nur etwas aufzuführen, sondern auch dem Nachdenken darüber Raum zu geben, *was* die Oper eigentlich zum „Kraftwerk der Gefühle“¹ macht. Dankbar erinnern die Herausgeber dieses Bandes an die Initiative des Intendanten und hoffen, dass sein Beispiel Schule macht. Zu danken ist auch der damaligen Staatsministerin für Wissenschaft und Kunst des Landes Hessen, Frau Ruth Wagner, welche die Schirmherrschaft übernommen hatte. Wenn die hohe Politik der Emotionswissenschaft ihre Reverenz erwies, dann in der Erkenntnis, dass sie selbst in hohem Grade von einer glücklichen Verbindung zwischen rationalem Problembewusstsein und emotionaler Durchdringung der anstehenden Sachfragen abhängt, weshalb die Fortschritte der Emotionsforschung ihr nicht gleichgültig sein können.

Ohne die großzügige Unterstützung zahlreicher Sponsoren hätte der Kongress nicht realisiert werden können. Zu nennen sind insbesondere die folgenden Firmen, Institutionen und Privatpersonen: Hilton Frankfurt, Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung, Techem AG, J.P. Morgan AG, Sylvia und Friedrich von Metzler, Graduiertenkolleg *Psychische Energien bildender Kunst* am Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurter Patronatsverein für die Städtischen Bühnen e. V./Sektion Oper, Daimler Chrysler AG Niederlassung Frankfurt-Offenbach, Deutsche Bank AG, Frankfurter Neue Presse, Senator E. h. Carlo Giersch, Harald Quandt Holding

AG, Bertha Heraeus und Kathinka Platzhof-Stiftung, Celanese AG, Fitness Company Freizeitanlagen GmbH.

Die Drucklegung der Kongressakten wiederum konnte nur erfolgen aufgrund erheblicher Zuwendungen von Seiten der Hessischen Kulturstiftung, der Benvenuto Cellini-Gesellschaft zur Förderung des Kunstgeschichtlichen Instituts der Johann Wolfgang Goethe-Universität, und des Graduiertenkollegs *Psychische Energien bildender Kunst* am gleichen Institut.

Zu danken ist auch dem de Gruyter Verlag, der dem Thema von Anfang an großes Interesse entgegengebracht und das umfangreiche Manuskript sorgfältig betreut hat. Insbesondere gilt unser Dank Frau Dr. Gertrud Grünkorn, Frau Katja Brockmann, Frau Annelies Aurich und Herr Christoph Schirmer für die engagierte Mühe, mit der sie diesen Band begleitet haben.

Ganz bewusst folgt der Titel des vorliegenden Bandes, der mit dem Tagungsthema des Frankfurter Kongresses identisch ist, einem philosophisch orientierten Sammelband, in dem (vor mehr als zwanzig Jahren schon) Ursula Franke die Bestimmung des Gefühls als Komplement der Vernunft behandelt hat.² Daran anzuknüpfen, heißt freilich, sich zugleich der veränderten Konstellation bewusst zu werden, vor allem die Forschung der Neurophysiologen und Hirnforscher einzu beziehen. Aber auch auf Seiten der Philosophie und der ästhetischen Theorie der Einzelwissenschaften ist viel geschehen³, und wir haben versucht, dem Rechnung zu tragen.

Gegenüber dem Kongress haben sich einige Veränderungen ergeben. Winfried Menninghaus' Beitrag ist inzwischen in Buchform erschienen, auch die Ausführungen von Paul Zanker und Hermann Danuser werden in anderem Zusammenhang publiziert; Rudolf Heinz hat seinen Beitrag zurückgezogen. Neu hinzugekommen sind die Untersuchungen von Carsten Zelle und Wolfgang Tunner. Ursula Franke und Claudia Schmolders, auf dem Kongress Teilnehmerinnen des Podiumsgesprächs „Sind Gefühle verhandelbar?“, haben ihre Stellungnahmen in eigene Beiträge umgewandelt.

Unterdessen hat unser Versuch mehrfach Nachfolge gefunden.⁴ Um nur wenig zu nennen: An der Humboldt-Universität zu Berlin wurde eine internationale Fachtagung über „Emotionalität in der Antike im Spannungsfeld zwischen Performativität und Diskursivität“ veranstaltet⁵; über „Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit“ handelte ein internationaler Kongress der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel⁶; die Junge Akademie hielt zwei Konferenzen zu

den Themen „Emotionale Wende?“ ab⁷; unter dem Titel „... in Liebe, Europa“ wurden die 30. Römerberggespräche in der Paulskirche „Über die Macht der Gefühle“ geführt⁸; das Einstein-Forum in Potsdam veranstaltete eine internationale Tagung über „Passions in Cultures“⁹; die University of Berkeley führte ihre dritte internationale Tagung über Neuroästhetik unter dem Thema „Emotions in Art and the Brain“¹⁰ durch.

Man mag der hier zusammengefassten Tagung zugute halten, dass sie ein fundamentales Thema in sehr grundsätzlicher, umfassender Weise aufgegriffen hat. Es war kaum zu erwarten, dass die zahlreichen Fächer gleich zu einem gemeinsamen Verständnis von Pathos, Affekt, Gefühl zusammenfinden würden. Oft wurde auf dem Kongress die Tatsache reflektiert, dass es in der Emotionsforschung heute sehr unterschiedliche Standpunkte gibt. Weite ist Reichtum; Engführung wird oft genug betrieben. Doch wird auch in den Beiträgen dieses Bandes argumentative Stringenz allenthalben versucht – dass der liebe Gott im Detail liegt, ist bekannt. So bauen wir darauf, dass die hier entfaltenen Vorschläge, mit Pathos, Affekt, Gefühl philosophisch, naturwissenschaftlich, anthropologisch und historisch umzugehen, in vielen Fächern weiter getrieben und zugleich differenziert werden.

Frankfurt a. M.
Heilbronn

Klaus Herding
Bernhard Stumpfhaus

Anmerkungen

1. Alexander Kluge hat vor Jahren eine Sendung mit diesem Slogan betitelt. Es scheint, doch ist dies nicht mehr nachzuweisen, dass er ihn einer ironischen Bemerkung von Pierre Boulez verdankt.
2. Vgl. Ursula Franke, Ein Komplement der Vernunft. Zur Bestimmung des Gefühls im 18. Jahrhundert, in: Ingrid Craemer-Ruegenberg (Hg.), Pathos – Affekt – Gefühl. Philosophische Beiträge, Freiburg/München 1981, 131–148.
3. Verwiesen sei beispielsweise auf: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden (5 Bde. erschienen), hg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2000 ff; Lexikon der Ästhetik, hg. v. Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter, 1. Aufl. München 1992 (2. Aufl. in Vorbereitung, erscheint voraussichtlich 2004); Zur Philosophie der Gefühle, hg. v. Hinrich Fink-Eitel und Georg Lohmann, Frankfurt a. M. 1993 (mit ausführl. Lit. verz., insbes. auch zur anglo-amerikanischen Forschung seit 1975).
4. Damit soll nicht behauptet werden, dass vorher über diesen Gegenstand nicht verhandelt wurde. Mag auch das 1994 beantragte, 1996 realisierte und bis Ende 2004 währende

- Frankfurter Gradiertenkolleg „Psychische Energien bildender Kunst“ mit seinen zahlreichen Colloquien eine gewisse Inauguralfunktion gehabt haben, so gab es vor dem Frankfurter Kongress doch mehrere Colloquien an anderen Orten, die ebenfalls intensiv über Emotionen in den Künsten gehandelt haben. Hervorgehoben seien *Rubens Passioni: Kultur der Leidenschaften im Barock*, hg. v. Ulrich Heinen/Andreas Thielemann, Göttingen 2001, und *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment, actes du colloque des 14, 15 et 16 mai 2002*, hg. v. Frédéric Dassas/Barthélémy Jobert, Paris: Cité de la Musique, 2003.
5. 30.1.–1.2.2003, veranstaltet vom Institut für Klassische Philologie zu Ehren von Prof. Dr. Joannes Christes.
 6. 11. Jahrestreffen des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Barockforschung, 2.–5.4. 2003, Vorbereitung und Leitung des Kongresses: Johann Anselm Steiger (Hamburg) in Verbindung mit Barbara Bauer (Bern), Guillaume van Gemert (Nijmegen), Carsten-Peter Warncke (Göttingen), mit vier Sektionen, 68 Referenten und Diskussions-Teilnehmern. Vgl. den Tagungsbericht in: Wolfenbütteler Bibliotheks-Informationen, Jg. 27/28, Januar-Juli 2002/2003, Nr. 1–4/1–2, 53–55.
 7. 1.–8.9.2002, Villa Vigoni, Loveno di Menaggio, Italien; eine zweite Tagung fand vom 28.7. bis 2.8.2003 am selben Ort statt unter dem Titel „Die Junge Akademie der Gefühle. Folgen“. Veranstalter und Leitung: Eva-Maria Engelen, Oliver Grau, Andreas Keil, Rainer Maria Kiesow, Martin Korte, Thomas Mussweiler (alle Junge Akademie). Die Beiträge sind im Druck: *Schlagbilder und Klangzustände. Auf dem Weg zu einer transdisziplinären Emotionsforschung*, hg. v. Oliver Grau/Andreas Keil, Berlin 2004.
 8. 31.10.–1.11.2003, veranstaltet vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst und der Stadt Frankfurt, mit Beiträgen von Péter Nádas, Friedrich Kittler, Agnès Michaux, Peter Weibel, Ulrike Draesner, Berthold Hinz, Friedrich Kittler, Heiner Geißler, Shi Ming, Miklós Hadas, Herfried Münkler, Klaus Reichert, Hans Gerhard Kippenberg, Bozena Choluj und Gidon Kremer.
 9. 11.–14.12.2003, wissenschaftliche Leitung: Eva Illouz und Rüdiger Zill, mit Beiträgen von Mieke Bal, Jack Barbalet, Stephan Greenblatt, Valentin Gröbner, Klaus Herding, Axel Honneth, Christa Maerker, William Ian Miller, Martha C. Nussbaum, Robert Solomon und den beiden Leitern.
 10. Am 10.1.2004, mit Beiträgen von Ray Dolan, Dan Fessler, Arthur P. Shimamura, Dennis M. Dake, Ann Marie Barry, David Freedberg, Rosa-Aurora Chávez, Carlos Cruz, Ariel Graff, Anne Winestein, Robert Steinberg, William Seeley, Semir Zeki.

Einleitung

Klaus Herding

Emotionsforschung heute – eine produktive Paradoxie

Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch,
umnebelnd Himmelsglut.
(Faust I, 3456 ff.)

Was ist Emotionsforschung heute? Es sei versucht, eine aus Alltagserfahrungen, aber auch aus längerer wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem Thema der „psychischen Energien“ resultierende Einführung in das Thema zu wagen. Der Komplexität der Emotionsforschung entspricht es, dass hier eher Fragen gestellt als Antworten gegeben werden. Der Diskurs soll eröffnet, nicht verbaut werden. Allzu unterschiedlich werden Gefühl und Ausdruck, Pathos und Affekt in der Philosophie, in den natur- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen ausgelegt.

Gleichwohl wird im Folgenden einiges aufgegriffen, was in diesem Band weiter behandelt wird oder auch ausgeklammert werden musste. So haben die Herausgeber lange überlegt, ob der Titel nicht eher „Pathos, Affekt, Empfindung und Gefühl“ lauten sollte. „Ohne direkten Bezug auf das Empfinden sind Aussagen über Kunst mangelhaft“, sagt Wolfgang Tunner mit Recht.¹ Dennoch kommt dieser Ausdruck nicht eben häufig vor in den Texten dieses Bandes. Nach den Gründen ist zu fragen. Empfindung ist bekanntlich das unmittelbare Erlebnis der Sinneswahrnehmung, welches in sich selbst nicht mehr weiter differenziert werden kann. Empfindungen werden durch die Stimulierung des jeweiligen Sinnesorgans ausgelöst. Kant nennt den Affekt eine „Überraschung durch Empfindung“.² Im Grunde wäre zu erwarten, dass heute das Moment der Überraschung eine weit größere Rolle in unserem Gefühlshaushalt spielte, als tatsächlich der Fall, da mit dem Wegfall verbindlicher ethischer Normen und emotionaler Festlegungen potentiell jedes Ereignis von Zufall und Überraschung geprägt ist: Bei jeder Gefühlsäußerung lässt sich zweifeln, wie sie gemeint sei. Ein Schrei bedeu-

tet nicht mehr notwendig Glück oder Verzweiflung; die Entrüstung eines Politikers kann als Theater inszeniert sein; dass jemand den Normen folgt, die er seinen Mitmenschen emotional suggeriert, ist eher die Ausnahme. Überdies hat sich auf den alltäglichen Umgang mit Gefühlen ausgewirkt, dass niemand weiß, was er unter der Norm des anderen zu verstehen habe. Wie in der Kunst das Paradox einer „privaten Mythologie“ existiert, so im öffentlichen Leben das einer „privaten Ethik“. Das müsste eigentlich ein fortwährendes Staunen auslösen³ – wir sind vor Überraschungen heute weniger denn je gefeit. Erzeugt hat diese Entwicklung, die auch eine Chance bedeuten könnte, jedoch eher Skepsis und Misstrauen als unbefangenes Staunen. Andererseits gerät die Vorstellung von Schuld und freiem Willen ins Wanken, was sich nicht nur auf die Frage der Schuldzumessung, sondern auch auf die Freiheit des Emotionalen und die Einschätzung gesteigerter Affekte auswirkt: Wenn der Wille determiniert ist, sind solche Affekte kaum mehr zu bewerten.⁴

Nun unterscheidet man hinsichtlich der jeweiligen Sinnesfunktion nicht nur Gesichts-, Gehör-, Geruchs-, Gefühls-, Geschmacksempfindungen, denen beispielsweise Temperatur- und Schmerzempfindungen zuzuordnen sind, sondern auch Bewegungs-, Gleichgewichts- und Organempfindungen. Kennzeichen der jeweiligen Empfindung sind Qualität, Dauer und Intensität. Was Qualität und Intensität betrifft, stoßen wir sogleich auf ein neues Problem. Neurophysiologen geben darüber nur begrenzt Auskunft. Eine naturwissenschaftlich exakte Messung der Intensität einer Empfindung⁵ scheint noch auszustehen.

Schwierig in der Geschichte des Begriffs der Empfindung (und vielleicht ein Grund, warum er in gegenwärtigen Diskursen nur eine geringe Rolle spielt), ist wohl, dass es nur vorübergehend gelungen ist, ihn vom Begriff der Wahrnehmung eindeutig zu scheiden. Der Begriff wird hier aber nicht eingeführt, um eine Lücke in den nachfolgenden Beiträgen zu schließen, sondern vor allem, weil er als Beispiel dafür stehen mag, wie sehr die emotionstheoretische Terminologie, obwohl seit Jahrhunderten gebraucht, noch zu entwickeln ist. Ernst Heinrich Weber, einer der Wegbereiter der klassischen Psychophysik, hat 1834 nachgewiesen, dass, um eine Veränderung der Empfindung zu bewirken, ein Reizzuwachs um so größer sein muss, je stärker der Ausgangsreiz ist.⁶ Damit ist jedoch über die psychische, insbesondere *ästhetische* Qualität noch nicht viel gesagt. Naturwissenschaftler bekennen, dass sie in dieser Hinsicht erst am Anfang stehen.⁷

Dieses einzige Beispiel mag zeigen, dass ein Begriff – unter Abstraktion von jedwedem früheren philosophischen Gebrauch – von unter-

schiedlichen Einzelwissenschaften immer wieder neu definiert wird. Das geschieht auch auf den Seiten dieses Buches, so dass eine Vereinheitlichung der Terminologie bewusst unterblieben ist. Ein solches Vorhaben setzt wahrscheinlich noch eine ganze Generation weiterer emotionstheoretischer Bemühungen voraus. Um so wertvoller ist der Versuch einer Begriffsklärung im Blick auf ästhetische Diskurse, den Ursula Franke zu Beginn der zweiten Sektion unternimmt. Erst das beharrliche Zurückfragen nach der Bedeutung der Begriffe Pathos, Affekt und Gefühl bei Aristoteles, Descartes oder Kant öffnet den Blick für die Frage nach Bedeutungsinversionen in den beiden letzten Jahrhunderten.

Aus unserer Sicht kann man Gefühle zunächst verstehen als Impuls, als *Anfang des Denkens*. Etwas bewegt uns, treibt uns an, weckt unsere Sinne, beflügelt oder entsetzt uns. Entschälen wir den Kern des Wortes Emotion als *movens*, als Antriebskraft, so wird darin ein *Interesse* greifbar. Dazu gehört auch der Antrieb, andere geneigt zu machen, sich diesem Interesse anzuschließen, ja es als eigenes anzunehmen. Das ist *ars persuasionis*, eine schwere, aber schon in der Antike, im Mittelalter und im 17. Jahrhundert durch Mimik und Gestik perfektionierte Kunst. Nicht nur, aber vor allem im Bild, im literarischen Werk oder in einer Aufführung erwächst daraus ein kommunikatives Angebot zu *gemeinsamem alltäglichen oder ästhetischen Erleben und Nachdenken*.

Doch wollen wir uns nicht vorschnell der Ästhetik zuwenden. Wir glauben den philosophischen und historischen Zugriff auf das Thema angesichts der gegenwärtigen Dominanz der Naturwissenschaften, auch der Neurophysiologie und der Anthropologie, näher erläutern zu sollen. Wie rudimentär auch immer – wir müssen das Verhältnis zu den „exakten“ Wissenschaften zu klären versuchen, und sei es nur, um Hoffnungen und Zweifel vorzutragen, was die umfassende Anwendbarkeit bestimmter Methoden betrifft.

Wenn Neurophysiologen wie Antonio Damasio zwischen Emotionen (emotions) und Gefühlen (feelings) unterscheiden, wobei erstere als körperlich, neuronal bedingte Impulse von Aktion und Reaktion definiert werden, letztere hingegen als eine Art Vollendung der Schöpfung, die allein dem Menschen zukomme, so ist dies eine evolutions-theoretische Annahme. Gefühle wären demnach die tieferen, die dem Menschen vorbehaltenen Verarbeitung von Emotionen.⁸ Eine zweite, ebenso fundamentale (aber auch bestreitbare) Unterscheidung ist für den fächerübergreifenden Gedankenaustausch wichtiger: Damasio ist der Auffassung, dass nicht nur phylogenetisch, sondern auch im tägli-

chen Handlungsablauf, zuerst *Emotionen* und, darauf folgend, in einem Akt der Artikulation der empfangenen (Lust oder Unlust auslösenden) Reize, *Gefühle* sich bilden.⁹ Das ist sehr einleuchtend, doch bin ich nicht sicher, ob dieses Modell dem Sprachgebrauch und der historischen Gewordenheit innerhalb des euro-amerikanischen Kulturkreises oder gar der ganzen Welt entspricht. Schließlich bezeichnet *feeling* (wie *Gefühl* im Deutschen) auch im Englischen ursprünglich nur den Tastsinn, also eine physische Betätigung. Selbst Damasio eigenem Sprachgebrauch könnte dies widersprechen, wenn er, entgegen dem Begriff der Emotionen als „automatischen Mechanismen der Lebenssteuerung“, wie sie auch Tieren eigen seien¹⁰, von „eigentlichen Emotionen“ und hier von „Hintergrundemotionen“ und anderen Arten spricht.¹¹ Vor allem regen sich Zweifel, wenn an späterer Stelle verlautet: „Doch nachdem wir Emotionen und Gefühle relativ getrennt voneinander untersucht haben, können wir sie in einem kurzen Augenblick der Ruhe wieder zu Affekten zusammenfügen.“¹² Mit diesem Vorschlag kann man zweifellos einverstanden sein, aber sind wir damit nicht auf den Ausgangspunkt zurückgeworfen?

Gehen wir noch einmal vom Alltag aus. Wir haben Gefühle in uns und geben sie weiter: Furcht und Hoffnung, Liebe und Hass. Ich soll, ich muss, ich will, ich darf, ich hoffe und ich hasse – gerade Grundverben, die wir im Alltag benutzen, sind von starken Affekten getragen.¹³ Bei näherem Zusehen stoßen wir auf eine merkwürdige Ambivalenz: Alle diese Verben drücken zunächst Gefühle aus, die mit unserer *inneren* Befindlichkeit zu tun haben und ein gefühlsmäßiges Selbstverständnis versprachlichen (zum Beispiel: ich fühle eine Wut in mir). Da aber Sprache Mitteilung ist und sich nach *außen* wendet, drückt sich darin zugleich eine Botschaft aus, die vom Gesprächspartner Aufmerksamkeit und Zuneigung fordert, die Bitten oder Wünsche, ja sogar so komplexe Gefühle wie Überlegenheit oder Hingabe, Verachtung, Spott oder gar Ekel zum Ausdruck bringt, aber auch Abwehr und Widerstand hervorrufen kann. Man sollte also zwischen Gefühlen und deren Mitteilungscharakter unterscheiden oder ein Innen- und ein Außenverhältnis der Gefühle beachten. Aber anders als Damasio schlage ich vor, schon vor der Bewusstwerdung oder gar Artikulation von *Gefühlen* und nicht nur von *Emotionen* im Sinne neuronaler Reizeinwirkungen zu sprechen. Warum soll ein Gefühl, über das ich mir noch nicht klar bin, noch kein Gefühl sein? Entscheidend ist jedoch, zwischen *Gefühlsempfindung* und *Gefühl Ausdruck* zu unterscheiden. Das wird uns im Hinblick auf die Künste noch beschäftigen.

Jedoch könnten wir, aus den Einsichten von Neurophysiologen und Philosophen lernend, eine Unterscheidung treffen, indem wir mit *Gefühl* eine oft nach innen gerichtete Seelenregung bezeichnen¹⁴ und unter *Emotion* eine primär nach außen gerichtete Gefühlsäußerung verstehen, die eine Art Übereinkunft oder Auseinandersetzung mit anderen sucht.¹⁵ Versuchsweise also könnten wir Gefühle als eher individuell bestimmt, Emotionen als stärker sozial verortet begreifen, jedenfalls ist das ein möglicher Ausgangspunkt – auch von Damasio, der einmal von der „privacy of feelings and publicness of emotions“ sprach und in diesem Zusammenhang „feelings“ als „hidden“ und „emotions“ als „external“ bezeichnete, erstere „would lie within“, letztere seien „observable“.¹⁶ Bezogen auf bildende Kunst schrieb Michael Fried schon vor einem Vierteljahrhundert eine luzide Abhandlung über *Absorption and Theatricality*, worunter er nach innen und nach außen gewendete Ausdrucksformen, vornehmlich des 18. Jahrhunderts, unterscheidet.¹⁷ Aber strikt durchhalten lässt sich diese Trennung von Gefühlen und Emotionen zumindest im Deutschen nicht – schon das Wort *Mitgefühl* könnte den Rahmen eines nur internen Gefühlshaushalts sprengen.

Und es gibt weitere terminologische Schwierigkeiten, die ebenfalls der deutschen Sprache geschuldet sind und daher eher in das Blickfeld der Kultur- als der Naturwissenschaftler geraten. Schon der Begriff *Gefühl* gilt als obsolet, wie die Rede von der *Seele* auch, oder wie der Ausdruck *Stimmung*, um dessen Präzisierung es im Beitrag von Kerstin Thomas geht. *Gefühl* gilt im Deutschen heute eher als ein Relikt biedermeierlicher Innerlichkeit, oder aber, im Sturm und Drang, als das überwölbende Ganze dessen, was sich begrifflich nicht fassen lässt (unter diesem Aspekt wurde eingangs der Vers zitiert: „Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut“). Zumal dem jungen Goethe lag der Ausdruck *Gefühl* als *Movens* seines Handelns am Herzen; verstand er darunter doch einen Überschwang, der sich der Festlegung durch starre Begriffe versagte. Darum „umnebelt“ für ihn der Name, der Begriff, die Himmelsglut des Gefühls. Nichtsdestoweniger bleibt der Terminus des Gefühls unscharf, wie Brigitte Scheer so plausibel herausgearbeitet hat.¹⁸

Man sollte indes die früher gebräuchlichen, ‚altmodischen‘ Termini nicht einfach beiseite schieben. Wo beides, das Innen und das Außen, gefasst werden soll, ist z. B. der im 18. Jahrhundert geläufige Ausdruck „Gemütsbewegung“¹⁹ geradezu ideal, weil er die *Prozessualität* im Übergang vom eigenen Gefühl zur sozial relevanten Emotion abbildet. Welche Abläufe, und auch: welche Verbindungen zwischen rationalen

und emotionalen Antriebskräften, in unserem Gehirn vor sich gehen – dieser (Damasio zufolge²⁰ auch für die Naturwissenschaften noch kaum erforschte) Zusammenhang wurde daher auf dem Kongress in unterschiedlichen Definitionen von Joseph LeDoux und Wolfgang Lenzen dargelegt. Rainer Krause hat darüber ein grundlegendes Handbuch verfasst.²¹ So lange aber noch keine generell verbindlichen Begriffsregelungen getroffen wurden, neigen wir dazu, dem Nomen *Gefühl* sein Vorrecht im Deutschen zu lassen.

II.

Bleiben wir zunächst aber beim Alltag. Gefühle werden verdrängt oder herabgestuft gegenüber dem Rationalen. Ein bekannter Schriftsteller durfte am 8. Mai 2002 in seiner Rede *Über ein Geschichtsgefühl* den Part des Emotionalen spielen, während sein Gesprächspartner, der Bundeskanzler, zuständig blieb für das Rationale, für das, was dennoch, und wenn nötig im Widerspruch zu den Gefühlen, eben ‚gemacht‘ werden müsse.²² Häufiger aber werden Gefühle, positive ebenso wie negative oder vermischte²³, dem sachlich Gebotenen offensiv voran- oder für sich selbst zur Schau gestellt. Nur wenige Beispiele: In der Politik wurde im Jahr des Kongresses noch die „Spaßgesellschaft“ propagiert²⁴, was rasch dem Vergessen anheim fiel; umgekehrt bot bis Mai 2002 das *hatedirectory.de* im Internet eine Summe möglicher Hassgefühle an.²⁵ Von Martin Walser schon vor Jahren verfügt, gibt es wieder ein – zweifelhaftes – „deutsches Nationalgefühl“.²⁶ Hermann Hesse wird in der Presse als „Gefühlsdichter“ bezeichnet.²⁷ In populären Publikationen ist, auf die Oper der Gegenwart bezogen, von „emotionaler Revolution“ die Rede.²⁸

Gerade die Schaustellung der Gefühle hat aber auch zu ihrer Abwertung beigetragen. Doch ist dies ein jahrhundertalter Prozess. Denn als Verdrängung und Herabsetzung des Emotionalen wurde ein Grundproblem der europäischen Aufklärung beschrieben: In einer vernunftgeleiteten Gesellschaft nehmen Gefühle bestenfalls im letzten Rang des *theatrum mundi* Platz, aber dort lauern sie uns auf; wenn sie hervorbrechen, ernten wir Sturm, wo wir Wind gesät zu haben glauben. Die mythische Urgewalt dieses Rachevorgangs wurde von Horkheimer und Adorno²⁹ ja nicht nur rückblickend als Krise diagnostiziert, sondern zugleich auf die eigene Zeit gewendet. Wie steht es damit jedoch ein halbes Jahrhundert später? Brigitte Scheer und Ralph-Rainer

Wuthenow haben, auf je unterschiedliche Art, geltend gemacht, dass die Leidenschaften, als „gebändigte Flamme“³⁰, gerade im Zeitalter der Vernunft *zu sich selbst* und damit (in den Wissenschaften und Künsten) zu ihrem eigenen *Ausdruck* gefunden haben; doch mussten die Emotionen sich gegen die Ratio immer neu durchsetzen und wurden ihr nachgeordnet. Gefühle sollten bei Descartes und sollen auch heute beherrscht werden³¹, und das löst bekanntlich nicht nur *innerpsychische* Konflikte aus.³² Finden wir uns heute in einer neuen Krise wieder, in der die Leidenschaften sich gegen Aussperrung nur auf außenseitersch-nächtliche Art durchsetzen können? Oder ist die Trennung selbst obsolet, wie man mit Birgit Recki aus Kant folgern könnte?³³

Vor jeder Antwort auf die Frage nach der Unterdrückung der Emotionen ist das zweite Feld in Augenschein zu nehmen: nicht ihre Ausgrenzung, sondern ihre Veräußerung. Auch sie ist vorgeprägt, nicht erst im Zeitalter des Rationalismus, wo Jakobiner vor ‚vaterländischen‘ Kunstwerken Tränen vergossen³⁴, sondern auch zu Zeiten jesuitischer Persuasionsstrategien, und, wie Gerd Althoff nachgewiesen hat, auch in mittelalterlichen Kirchen- und Hofritualen. Wurde dort mehr um Macht denn um Geld gekämpft, so zeigt doch schon Eulenspiegels Totenkopfpredigt, und wahrscheinlich der Reliquienkult insgesamt, wie der Schauer in klingende Münze umgesetzt werden konnte. Ohne darüber zu moralisieren, ist zu fragen, in welcher Form heute Emotionen in Werbestrategien eingehen³⁵ und dort offensiv ausstrahlen, ja die öffentliche Moral sogar steuern können. Diesem komplexen Problem sind Michael Schirner und Bernhard Stumpfhaus auf der Spur, mit deren Dialog sich wie selbstverständlich die Frage nach den Bildwissenschaften verknüpft, oder, genereller, die Frage: Halten wir an einer prinzipiellen Differenz zwischen Kunst und Werbung fest?

Eines scheint unseren Umgang mit Gefühlen von dem früherer Epochen zu unterscheiden: Wir haben kein festes Ausgrenzungsmodell, kein durch Predigt oder Hofritual gefestigtes Modell dafür, welche Emotionen gesellschaftlich „in Ordnung“ sind und welche nicht. Nicht nur der Platzanweiser fehlt uns, sondern der Platz der Emotionen überhaupt. Dies wurde eingangs schon am Beispiel der Überraschung gestreift. Doch nun erkennen wir, dass der Statusverlust der Emotionen, schon gar in der Werbung, mit dem Verlust von Zwischenräumen, Zwischentönen und Nuancen zusammenhängt: Wie Werner Hofmann einmal bemerkt hat, sind uns Boudoir und Antichambre abhanden gekommen, überhaupt fehlen Pufferzonen, Freuds Kammern der Dämmerung, der tastenden Annäherung. Das führt aber nicht zum Ver-

schwinden, sondern im Gegenteil zur Ausuferung der Emotionen. Was keinen festen Platz hat, macht sich überall breit, in unserer gesamten Spaß- und Wutgesellschaft. *Paradoxerweise basiert also gerade auf diesem Statusverlust die offenkundige Konjunktur der Gefühle.* Dass eine Flut von Neuerscheinungen zu diesem Thema vorliegt, dass eine große öffentliche Sendeanstalt wie das ZDF, unter Leitung von Volker Panzer (der auch das Podiumsgespräch *Sind Gefühle verhandelbar?* auf dem Frankfurter Kongress 2002 moderiert hat), in einer ganzen Serie „große Gefühle“ behandelt hat³⁶, das alles weist weniger auf einen Überfluss hin als auf einen gewaltigen Nachholbedarf. Auch die Förderung emotionaler Intelligenz steht seit Jahren in den pädagogischen Curricula, ohne dass schon greifbare Erfolge im sinnvollen Gebrauch von Emotionen bei Jugendlichen zu verzeichnen wären – die Gewaltbereitschaft nimmt einstweilen zu.

Offensichtlich können aber wir alle mit Gefühlen nicht mehr recht umgehen. Ganze Gefühlskatarakte stürzen auf uns ein (ob nach dem 11. September 2001 oder während des Irakkrieges im Frühjahr 2003), wir empfangen Bilder des Leids nach Erdbeben, Flutwellen, Selbstmordattentaten, Bilder, die austauschbar und immer wieder verwendbar sind; wir reagieren darauf mit gleichbleibender, sich abnutzender Betroffenheit – nur keine ‚Gefühlskälte‘ zeigen. Wir glauben zu agieren, während wir doch nur auf Ereignisse reagieren, und nicht einmal auf die Ereignisse selbst, sondern auf floskelhafte Bildformeln davon. Gleichwohl zeigen wir uns erschüttert.³⁷ Wenn wir aber von jemandem sagen, er habe „stark emotional“ reagiert, ist er beispielsweise als Bewerber um eine Stelle schon ausrangiert. Auf diese Dialektik von emotionalem Agieren und Reagieren geht Agnes Heller in einem sehr grundsätzlichen Sinne ein.

Nun wurde, gleichsam unter der Hand, auch schon den Begriff der Leidenschaften eingeführt. Damit, mit Pathos und Passio, befasst sich unter Rückgriff auf Descartes Ursula Franke, und selbst der Neurologe Damasio hält es für nötig, sich mit Descartes' Begriff der Leidenschaften und seiner Trennung zwischen Körper und Geist auseinanderzusetzen; er setzt ihm die „Leidenschaft für die Vernunft“ entgegen.³⁸ Thomas Kirchner wiederum greift auf Descartes zurück, weil Le Brun in seinen *Expressions des passions* den Philosophen als Ausgangspunkt benutzt und jene Trennung auf der Ausdrucksebene zu überwinden versucht hatte.³⁹

Mit *Pathos* wird bekanntlich seit der antiken Tragödie die erleidende Seite, die Einwirkung von außen beschreiben, die Rückwirkung einer

nach außen gerichteten Emotion auf das Subjekt, also auch das Ergriffensein, das sich dann sprachlich, musikalisch oder bildlich artikulieren mag. Damit wenden wir uns noch weiter vom Alltag ab und den künstlerischen Ausdrucksformen zu. In musterhafter Weise hat eine Ausstellung im Pariser *Musée de la Musique*⁴⁰ augen- und ohrenfällig gemacht, dass Pathos sich in der nachantiken Bildtradition vor allem in der *Passio Christi* manifestiert; sie hat gezeigt, dass die *Passio Christi* grundlegend war für den neuzeitlichen Begriff der *passiones*, für den Ausdruck der *menschlichen* Leidenschaften.

Wenn der Titel dieser Publikation mit dem Wort *Pathos* anhebt, ist dies noch kein Anlass, allzu ‚leidenslastig‘ zu werden. Zwar kommt in der Trias *Pathos*, *Affekt*, *Gefühl* die aktive Seite, die Ausstrahlung und Außenwendung der Emotionen, nur minoritär zur Sprache, zumal auch unter *Affekt* oft eher das passive *affici* verstanden wird. Ein Grund mag darin liegen, dass Naturwissenschaftler meines Wissens ganz auf den Begriff *Pathos* verzichten; offenbar gehen sie davon aus, dass Gefühlsproduktion immer einen aktiven Anteil hat; auch dies wäre, da *Pathos* und *Passio* etwa dasselbe bedeuten, immer noch eine Entgegnung auf Descartes, der die Funktionen der Seele in „actions“ und „passions“ unterteilt hatte.⁴¹ Andererseits stellt jenes *Pathos*, von dem Redner, vor allem Politiker, so bewusst Gebrauch machen, zweifellos eine aktive willentliche Gefühlsäußerung dar. In ästhetisch *aktivierendem* Sinne hat freilich schon Aby Warburg *Pathos* gebraucht. Seine Rede von „Pathosformeln“ oder vom „Leidschatz der Menschheit“ ging den ‚erneuerbaren Energien‘ bereits gestalteter Leidenschaften auf den Grund, der Frage, unter welchen Bedingungen Emotionen in veränderter Form zu neuem künstlerischem Leben erweckt werden können⁴², und Fritz Saxls kurzer Text über *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst*⁴³, eine Fibel kritisch sortierenden Umgangs mit der rhetorischen Bildtradition, stellt jene Formeln zusammen, die „energetisch invertiert“, wieder aufgenommen werden.⁴⁴ Man könnte unter *Pathos* auch jenen Überschwang an Gefühlen subsumieren, der, von den ‚absoluten‘ und zugleich gebrochenen Emotionen bei Wagner ausgehend, in diesem Band von Slavoj Žižek und Jörg Zimmermann behandelt wird. Zur Deutung des pathetischen Überschwangs zählt auch Dieter Schnebels Analyse von Liebesmusik; Žižek und Schnebel haben das stärkste Gefühl, die *Liebe*, analysiert. Ob man die aktive Vorstellung von *Pathos*, jedenfalls im Erlebnisbereich, auch auf die populäre Musik der Gegenwart, bis hin zu Beat und Rock, ausdehnen kann? Zur Klärung dieser, wie es scheint, offenen Frage ist jedenfalls

ein psychologisch-rezeptionsgeschichtlicher Ansatz wie der von Helga de la Motte-Haber notwendig.

Damasios Unterscheidung zwischen Emotionen und Gefühlen lässt sich, wie eingangs ausgeführt, auf die Bearbeitung von Affekten in Form des künstlerischen Ausdrucks nicht übertragen – hier handelt es sich immer schon um ins soziale Bewusstsein gerückte, bearbeitete Gefühle.⁴⁵ Wenn Werner Hofmann von Herrscherstolz und Ruhmbegierde, Feldherrnwürde und Zerstörungswahn spricht, bezogen auf Gemälde von Rubens und Velázquez⁴⁶, dann versteht er Leidenschaften mit Recht als Emotionen, die, sähe man von ihrem *sozialen* Referenzrahmen ab, ohne jedes Interesse wären. Überdies sind sie in jedem Falle intentional bedingt, geradezu geplant. Das gilt erst recht für die computergenerierten Emotionen bei Peter Eisenman und Lars Spuybroek.

Emotionale Codes stiften Beziehungen. Zu ihrer näheren Bestimmung nehmen die kulturgeschichtlichen Fächer ‚Zuflucht‘ zu zwei Domänen, zu den jeweils geltenden Formeln der Ikonographie, z. B. zu den sieben Todsünden oder der Herrscherpanegyrik, zu Formeln, die individuelle Komponenten weitgehend ausschließen. Oder sie nehmen Zuflucht zu den Lehren von der Physiognomik und der Pathognomik, die das Repertoire der Gesichtszüge, des darin eingeschriebenen Willens- oder Leidensausdrucks erfasst – zwar von Einzelbeobachtungen ausgehend, aber diese dann doch wieder in epochenweite Formeln kleidend. Es sind dies in aller Regel Formeln, die selbst noch für die unterschiedlichsten Facetten vermischten Gefühlsausdrucks *Allgemeingültigkeit* beanspruchen und damit ebenfalls individuelle Züge negieren. Das ist paradox, weil eine Systematisierung des Ausdrucks, wie sie die physiognomischen Lehrbücher anbieten, die Erforschung der mimischen Möglichkeiten des Individuums zur Voraussetzung hat, aber gerade die individuellen Differenzierungen werden in den solchen Lehrbüchern notwendig unterschlagen.

Dennoch ist diese Paradoxie produktiv. Im vorliegenden Band wird die im Ausdruck fassbare Emotionalität im Hinblick auf *beides* untersucht, auf individuelle Ausdrucksfähigkeit, soweit wir sie in die Vergangenheit zurückverfolgen können, und auf jene sozial determinierten Konnotationen, die durch Mimik und Gestik etwa an Grabmälern oder in höfischen Historienbildern bedient wurden. Warum war dann von einer „Zuflucht“ zu den Domänen der Ikonographie und Emblematik oder der Physiognomik und Pathognomik die Rede? Damit sollte gesagt sein, dass dieser Fluchtweg der historischen Emotionsforschung, würde man an ihm allein haften, zweierlei Erkenntnismöglichkeiten

verbaut: Zum einen würde nicht erfasst, was die Regeln eines Charles Le Brun übergreift – das Leben ist weiter als die Regelbücher; zum anderen würde alles ausgeschlossen, was zum Ausdruck kommen kann, wenn, wie heute, diese Lehrbücher *nicht mehr* befolgt werden. *Ausnahmen* und *Veränderungen* also werden vernachlässigt, *Zwischentöne* gehen verloren, wenn man sich auf Normen und Regeln beschränkt. Es soll nicht unterschlagen werden, dass die Kodifizierung fest etablierter Bedeutungs-Normen der Mimik als auch der Handlung einen großen Fortschritt darstellten, indem etwa Le Brun die magischen Muster älterer Physiognomisten wie Giovanni Battista della Porta überwand, bei dem kleine Augen Bosheit, ein Schielen nach rechts Dummheit, gekräuseltes Haar Schüchternheit oder ein Kahlkopf Hinterhältigkeit bedeuten konnten.⁴⁷ Le Bruns System ist das subtilste der frühen Neuzeit, und das *Emotion Facial Action Coding System*, von dem an anderer Stelle auch kritisch die Rede sein wird, fasst wohl am schlüssigsten die heute bei einer Handlung erfassbaren mimischen Möglichkeiten zusammen. Trotzdem sind oft genug gerade die nicht kodifizierbaren Überschreitungen, das Verlassen der *canones*, die „licence“, das „capriccio“, Diderots „imagination“, die Grundlagen des schöpferischen Akts.

Wie können Neurophysiologen die Multifokalität, die Komplexität des menschlichen Gehirns bezüglich der Gefühlsempfindung entziffern, wenn diese doch eingestandene und uneingestandene, offene und verdeckte, reflexive und spontane Bestandteile, nicht normative individuelle Abweichungen umfasst? Eine im Ergebnis immer noch offene Frage. Und selbst diese vermischten *Gefühlsempfindungen* sind noch nicht gleichbedeutend mit *Gefühlsäußerungen*. Erst dem letzten Glied der Kette, dem emotionalen *Ausdruck* im Kunstwerk mit all seinen latenten und patenten Facetten, die allesamt bereits *Bearbeitungen* von Emotionen sind, können Literatur- und Musikwissenschaftler oder Kunsthistoriker nachgehen.

III.

Nun sind wir vielleicht in der Lage, uns dem Ausdruck von Kunstwerken anzunähern. Ein in der Hirnforschung bewandeter medizinischer Kollege schrieb mir in Erwiderung auf den in diesem Band publizierten Beitrag: „Offenbar ist die Darstellung von Emotionen (und Gefühlen) in der bildenden Kunst häufig nur aus der historischen Situation – sei es als Reflexion auf Ereignisse oder als Darstellung von damals auf den

Bildinhalt angewandten Emotionen – zu verstehen. Hinzu kommen persönliche Absichten des Künstlers. Gerade deshalb ist ja auch ein Vergleich mit den im Leben vorkommenden Gesichtsausdrücken oft nicht möglich. Eine interessante Frage wäre, ob sich im Laufe der Jahrhunderte auch Gesichtsausdrücke ändern oder eine geänderte Bedeutung erhalten. In geringem Umfang würde ich dies als wahrscheinlich annehmen. *Von neurowissenschaftlicher Seite ist hierzu sicher nichts beizutragen.* Natürlich könnte man Versuche durchführen, die zeigen, ob bei mehreren Versuchspersonen verschiedene Medusadarstellungen gleiche Hirnareale aktivieren und weiter, ob das jeweilige Aktivierungsmuster mit Reaktionen auf die bekannten *standard facial expressions* wenigstens teilweise übereinstimmt. Ich würde dies gar nicht erwarten, da das künstlerische Bild einer Medusa unvergleichlich mehr Facetten des Ausdrucks hat als ein bewusst vereinfachter, standardisierter Basis-Gesichtsausdruck. Im neurowissenschaftlichen Bereich muss mit isolierten und gut definierten Reizen gearbeitet werden, sonst ist gleich das ganze Gehirn aktiviert und eine Lokalisation von einzelnen Verarbeitungen nicht möglich. Insofern liegt eine unendliche Entfernung zwischen der Komplexität der Kunst und neurowissenschaftlichen Erkenntnissen über ihre Verarbeitung im Gehirn.“⁴⁸

Wo der Neurophysiologe schweigt, muss der Historiker reden. Doch sein Weg kann dornig sein. Kunstwerke aller Gattungen sind der Emotionsforschung da besonders hilfreich, wo wir über die Absicht des Künstlers bei ihrer Entstehung im Bilde sind. Das ist auf die Vergangenheit bezogen jedoch selten gegeben. Man sollte annehmen, Künstler der Gegenwart könnten uns bessere Auskunft geben. Paradoxerweise sind trotzdem die Kunstwerke des 20. Jahrhunderts am wenigsten erforscht, was die emotionale Dimension angeht, und so sind wir besonders empfänglich für die Informationen, welche im vorliegenden Band etwa die Architekten Daniel Libeskind und Lars Spuybroek, oder, immanent, Thomas Kling in seinem Gedicht⁴⁹ über den emotionalen Anteil ihrer Werke bieten.

Wenn wir über den inneren motorischen Ablauf, über das, was den bildenden Künstler, Schriftsteller oder Musiker während der Entstehung seines Werkes bewegt, oft wenig wissen, so liegt um so offener die rezeptionsgeschichtliche Komponente zutage, die Ausstrahlung oder Abwehr, was etwa im Falle von Peter Eisenmans Berliner Gedenkstätte, zu heftigen Kontroversen und zur Modifikation des Werks beigetragen hat. Wenn die Abwehr emotional bedingt ist und ihrerseits heftige Emotionen hervorruft, so kann das durchaus der Sache dienlich

sein. So sehr in der Politik die Furcht vor Emotionalisierung der Massen berechtigt sein mag – in der Kunst können Gefühle wie Zorn und Wut, Ekel und Abscheu, Abwehr oder Gegenwehr, höchst produktiv sein. Provokationen wie Hans Haackes Projekt *Der Bevölkerung* im Berliner Reichstag oder Rudolf Herz' utopische Alternative zur *Holocaust-Gedenkstätte* von Eisenman, enthalten eine bewusst *provozierende* emotionale Qualität, obwohl solche Werke auch rational begründbar sind und historische Erfahrungen verarbeiten.

Bezeichnend für die Brisanz und Gefährdung des eigenen Gefühls haushalts und die Scheu, darin Einblick zu gewähren und diesen Haushalt auch in seiner sozial determinierten Dimension erschließbar zu machen, ist vielleicht, dass Künstler, die nicht an öffentlichen Monumenten arbeiten, davor zurückschrecken, sich öffentlich über *Pathos*, *Affekt*, *Gefühl* zu äußern. Künstler wie Arnulf Rainer oder Anselm Kiefer sehen ihren Beitrag im eigenen Werk, nicht in einer verbalen Stellungnahme. Die Arbeiten von Architekten, Bildhauern oder Objektkünstlern hingegen sind in komplexer Weise sozial konditioniert – anders gesagt: Mit der Außenwendung werden Gemütsbewegungen soziabel und damit philosophischen und historischen Diskursen leichter zugänglich. Der bildende Künstler, der Musiker, der Literat, äußert nicht notwendig, was ihn bewegt, der Architekt wird von seinen Auftraggebern schon eher zu den Beweggründen seines Projekts befragt – Patienten hingegen reden fast immer oder können unabhängig von ihrer Gesprächsbereitschaft untersucht werden, und vor allem hat es der Psychoanalytiker selten, der Naturwissenschaftler in der Regel kaum mit längst verstorbenen Patienten zu tun. Diese prinzipiell lückenhafte Quellenlage macht bekanntlich eine der Hauptschwierigkeiten der Geisteswissenschaften aus.⁵⁰

Warum suchen wir überhaupt den genetischen, den persönlichen, ja den biographischen Zugang und begnügen uns nicht ausschließlich mit der Rezeption? Lange stand ja die biographische Forschung in Misskredit, und tatsächlich sind die persönlichen Vorlieben für einen Künstler oder dessen Privatleben oft genauso irrelevant wie es auf der Rezeptionsebene das bloße Außersichsein über ein Kunstwerk ist, wenn dieses Gefühl nicht „als Komplement der Vernunft“⁵¹ auftritt. Die Einsichtnahme in die Genese von Kunstwerken scheint jedoch unter zwei Prämissen sinnvoll zu sein – zum einen, *wenn sie sich mit der Werkanalyse verknüpfen lässt, d. h. wenn uns über Entwürfe oder Schriftquellen das Verständnis vertieft wird*, zum andern, *wenn sich durch personale Informationen ein Problemfeld von allgemeinem Inte-*

resse erschließt, wie z. B. der künstlerisch-intellektuelle Widerstand gegen ein totalitäres Regime.

Verbinden wir schließlich, und sei es nur spotlightartig, Bild und Alltag. Wenn das Wort versagt, greift man zum Bild. So hat eine deutsche Tageszeitung als Reaktion auf die Attentate vom 11. September 2001 am Folgetag zum ersten Mal in ihrer Geschichte Fotografien auf der ersten Seite gebracht (Abb. 1).



Abb. 1: Titelblatt der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 12.9.2001

Die Zeitung ist ihrer Informationspflicht treu geblieben; sie hat sich trotz der Layout-Innovation nicht zu Effekthascherei hinreißen lassen und hat dadurch, dass sie den zweiten Turm des *World Trade Center* mit einer Aufnahme aus größerer Höhe und Entfernung wiedergegeben hat, Distanz walten lassen. Ein ökonomischer Umgang mit dem Affekt erzielt den höheren Effekt. Paul Virilio schrieb damals, er habe den Fernseher an diesem Tag gar nicht erst angeschaltet, denn *Bilder böten keine zusätzliche Information*.⁵² Darin zeigen sich zwei Seiten ei-

ner Medaille: Die Zeitung brauchte Bilder, weil sie das *emotionsstärkere* Medium sind. Virilio verzichtete auf Bilder, da sie *zu wenig informationshaltig* seien. Uns geht es um beides: um *emotionsgenerierende Informationshaltigkeit*. Es geht darum, wie insbesondere die künstlerischen Medien Gefühle erzeugen *und* Informationen hervorbringen, wenn auch oft auf verschlüsselte Art. Wir versuchen deshalb zu klären, wie sich Emotionen zu Sachinformationen verhalten, gerade auch in der gegenwärtigen Werbung und Architektur, entsprechend Hegels Feststellung, dass die Kunst nunmehr frei sei, die ganze lebendige Wirklichkeit zu umfassen.

IV.

Die hier versammelten Beiträge verstehen sich als ein erster Schritt, dem Diskurs über Emotionen und deren Ausdruck einen angemessenen Rahmen zu verleihen. Der Rahmen selbst muss sich erst bilden. Wir stimmen mit Naturwissenschaftlern wie LeDoux und Damasio darin überein, dass Emotionen und Gefühle dazu dienen, die Homöostase des Individuums aufrecht zu erhalten, also das Überleben zu sichern. Es wäre müßig, aus kulturwissenschaftlicher Sicht eine alternative Bestandsaufnahme über die Nützlichkeit der Emotionen und ihres in Wort, Ton oder Bild gestalteten Ausdrucks zu erstellen. Mit Recht hat Wolfgang Lenzen auf dem Podiumsgespräch des Kongresses den Konsens in die Worte gekleidet: „Ohne Gefühle wäre das Leben wertlos.“ Oder: „Erst das Erleben macht das Leben lebenswert.“ Darüber bedarf es keiner Wertedebatte. Die Kontroversen beginnen erst jenseits solcher Grund-Sätze, denn die Legitimität eines Diskurses über Emotionen ist unstrittig. Was uns motiviert, über Emotionen zu reden, ist ihr Mangel im Alltag. Die Kälte der Städte, die Depersonalisierung, die Formelhafte im Umgang miteinander gebieten es geradezu, Emotionalität als das Andere in den Blick zu nehmen. Die Künste sind unter diesem Aspekt ein besonderes, aber kein abgesondertes Feld. Daher haben die Teilnehmer des Kongresses auf das Frageangebot *Sind Gefühle verhandelbar?* positiv reagiert. Eines einheitlichen Erfahrungshorizonts, der ohnehin kaum spontan herzustellen ist, bedurfte es dafür nicht. Wohl aber ist dieser Diskurs historisch und systematisch zu vertiefen. Wir hoffen, dass der vorliegende Band dazu beiträgt.

Im Folgenden wird der Inhalt des Bandes kurz skizziert und kommentiert. Thomas Kling, der auf dem Kongress aus *Fernhandel* vor-

trug, hat eigens für den vorliegenden Band ein Gedicht verfasst; es steht vornan und bietet mehr als ein Leitmotiv: „macht & ruhm“, „verdammnis“, „auferstehung“ kommen hier zur Sprache, „ein fürchterlicher schrei“ entlädt sich – offen bleibt, ob die „aus der untersicht“ gesprochenen Worte das im Kunstwerk gemeißelte Pathos, die daraus rührenden Gefühle oder beides beschreiben. Kling gibt uns die Aufgabe, Unterscheidungen zu treffen, zurück, auch die schwierige Aufgabe, herauszufinden, was sich beispielsweise zwischen dem Marmor von 1618⁵³ und dem von Bruce Nauman 1991 inszenierten Schrei *Help Me, Hurt Me ...*⁵⁴ im europäischen Gefühlserleben verändert hat.

Die darauf folgenden Beiträge gliedern sich in vier Sektionen:

- I. Erkenntnistheoretische Voraussetzungen, historische und anthropologische Bestimmungen von Emotionen
- II. Zur Genese einer Theorie der Emotionen in der Geschichte der Ästhetik
- III. Das Kunstwerk als Feld des emotionalen Ausdrucks
- IV. Zur Auseinandersetzung mit ästhetischen Normen in den Medien der Gegenwart

Ich habe viel von Hans-Robert Jauß gelernt, vor allem dies, dass eine erste Lektüre von Texten eine willkommene Hilfestellung und Anregung bieten kann. Oft wird dadurch die enge Vernetzung scheinbar heterogener Beiträge erst sichtbar. Aus dieser Erwägung endet meine Einführung mit einigen Stichworten zu den hier versammelten Beiträgen und ihren methodischen Verflechtungen. Diese Stichworte sind notwendigerweise subjektiv und daher auch, wie die Beiträge selbst, von ungleicher Länge.

In der ersten Sektion treffen absichtsvoll Vertreter ganz unterschiedlicher Fachrichtungen zusammen – Philosophen, Psychologen und Historiker. Diese Beiträge sollen die Voraussetzungen eines Diskurses über Gefühle klären helfen. Sie sind bewusst so angelegt, dass viele Fragen offen bleiben. Es wäre daher ein Missverständnis, diese Zusammenstellung als heterogen zu begreifen – vielmehr soll gleich zu Beginn die Weite des Spektrums deutlich werden.

Wenn wir mit *Wolfhart Henckmann* von der Unselbständigkeit der Gefühle ausgehen („wir brauchen das Gespräch, um uns über sie klar zu werden“), so erhalten wir, eben dadurch, auch Einsicht in das Unzureichende ihrer Verbalisierung oder Rationalisierung. Diesem Di-

lemma hilft nur ein hermeneutisches Verstehen der scheinbar so selbstverständlichen Gefühle ab. Daher steht im Zentrum dieses Beitrags die Frage nach der *Gefühlserfahrung*. Mit Erfahrung ist hier mehr gemeint als ein ephemeres, unmittelbares, Gefühl. Gemeint ist die ganze Komplexität eines solchen Gefühls, die auch Momente planmäßigen Handelns, Reflexe, frühere Erlebnisse einschließt. Dies wird am Beispiel der Angst systematisch entwickelt. Ein zweiter Strang befasst sich mit der Frage des Status, der Ein- und Zuordnung, der Systematik der Gefühle. Descartes' „Grundaffekte“ werden ebenso behandelt wie die in der Rezeptionsgeschichte für synonym erklärten Begriffe Affekt, Leidenschaft, Passion, Gemütsbewegung, endlich auch heutige Auflistungen. Ihnen misstraut Henckmann. Er setzt dagegen eher Situationen mit komplexem Ineinanderwirken (auch Gegeneinanderwirken) unterschiedlicher Gefühlsbereiche, aber auch historisch unterschiedliche Varianten, schließlich auch „Familien“ von Gefühlslagen, aus deren Konstellationen sich emotionale Situationen verstehen lassen. Eine geordnete Übersicht über Emotionen ist ihm zufolge nur in der Fiktion erreichbar, dass der Mensch „fest und invariabel in die Welt eingebunden wäre“. Trotz der außerordentlich konkreten Analyse *eines* Gefühls wird zugleich eine systematische Einordnung geleistet, die auch Leistungsangst und soziale Angst umfasst, also das Gefühl in ein gesellschaftliches Verhältnis setzt. Angst wird aber nicht nur als ein negatives Gefühl, sondern als ein vollständiger Komplex begriffen. Daher wird die Analyse der Angst am Beispiel des Gangs über die Teufelsbrücke ergänzt durch Reflexion der Angst als Motor der Selbstbefreiung und durch Überlegungen zur Rolle der Vernunft als Regulator von Angst zwischen Pragmatismus und Ichgefährdung. Aus der Perspektive der Vernunft ergebe sich für die Einstellung des Menschen zu Affekten und Gefühlen, dass sie, die Vernunft, das Hin-hören auf die Gefühle zu leisten habe. Der Gewinn hieraus könne mehr sein als eine pragmatisch orientierte „Gefühlkultur“. Es wäre spannend, diese luziden Aspekte um den Begriff der „Angstlust“ erweitert zu sehen.

Bei *Wolfgang Lenzen* steht zunächst die Auseinandersetzung mit Damasio und LeDoux im Vordergrund. Dabei werden bereits wesentliche Querverbindungen sichtbar. So wird das Verhältnis der sekundären zu den primären Emotionen bei Damasio befragt, mit dem Ergebnis, dass Intention und Intensität von Gefühlen dort unbeachtet blieben. Bei LeDoux stellt sich für Lenzen die Frage, ob unsere Emotionen neuronal festgelegt oder anerzogen seien (LeDoux plädiert für

ersteres) und ob Tiere Emotionen haben (was auch Damasio bejaht). Lenzen fragt weiter, ob LeDoux die psychischen Komponenten bei der Entstehung von Emotionen hinreichend berücksichtigt. Der Autor bezweifelt auch die Eindeutigkeit der „mentalen Trilogie“ von Kognition, Emotion und Motivation und neigt zu der Auffassung, man solle die mentalen Entitäten differenzierter unterscheiden und zugleich keine scharfen Trennlinien zwischen ihnen aufrichten. Unter Rekurs auf Lormand nimmt Lenzen eine begriffliche Unterscheidung zwischen Emotionen und Gefühlen vor: Emotionen hätten intentionale Gehalte, Gefühle nicht. Das tangiert die Freudsche Unterscheidung von Affekt und Gefühl (in der Lesart Eisenmans) und regt zu weiteren Diskussionen an. Wenn Emotionen ferner als Komponenten oder sogar als Prämissen von Vernunft gesehen werden, so berührt sich dies eng mit den Beiträgen von Ursula Franke, Brigitte Scheer und Birgit Recki.

Es ehrt einen Autor, wenn er sein Thema mit Einwänden gegen den Untersuchungsgegenstand beginnt: *Martin Löw-Beer* prüft zunächst, was gegen den Terminus *Einfühlung* spricht: sie schaffe eine oberflächliche Identifizierung, bewirke den Verlust der notwendigen Distanz zum Anderen, sei moralisch einseitig und verhindere die Entwicklung einer eigenen Perspektive. Dem hält Löw-Beer entgegen, dass Einfühlung die Voraussetzung für Zuwendung und Auseinandersetzung sei, Teil eines *Weltgefühls*. Von ihr hänge das eigene Wohlgefühl ab, sofern ein adäquates Maß der Zuwendung gefunden werde. Die moralisch relevanten Begriffe „Mitgefühl“ und „Mitleid“ werden dem objektiveren Begriff der Einfühlung untergeordnet, womit wir wieder auf das Verhältnis von *sich selbst Fühlen* und *sich dem anderen emotional Mitteilen* stoßen. Problematisch wird Einfühlung, wenn der Grad der Perspektivenübernahme zu hoch ist (dann kann sie sogar zu Mitschuld führen). Für den ästhetisch-moralischen Diskurs bedeutsam ist der Zusammenhang von Perspektivenübernahme und Sprache. Daher werden die Begriffe des Erlebens, Nacherlebens, Miterlebens der *Conditio* des Anderen untersucht. Ebenso erhellend sind die Überlegungen zu Martin L. Hoffmans und Brätens Thesen von vorsprachlichen Einfühlungsmöglichkeiten. Zu den vom Autor beschriebenen *Gefahren* der Einfühlung könnte man rechnen, dass viele Beiträge in Literatur- oder Kunstwissenschaft an Einfühlung als einem grundlegenden methodischen *Fehler* leiden; sie gründen auf gefühlsmäßiger Zuwendung zum Gegenstand via Einfühlung, was nicht nur die historische Distanz außer acht läßt, sondern gerade die differenzierte Analyse der im Kunstwerk angelegten Emotionen verunmöglicht.

Wolfgang Tunner behandelt in psychologischer Absicht die Begriffe Emotion, Phantasie und Kunst. Hervorheben möchte ich zwei Aussagen. Zum einen das oben zitierte Insistieren auf dem Empfinden als Grundlage jeder Aussage über Kunst; denn an mangelnder Beachtung dieser Prämisse leiden z. B. die beiden traditionellen kunsthistorischen Verfahren: Formanalyse und Ikonologie. Zum andern lässt der komplexe Begriff von Kreativität aufhorchen: „Man hat [...] schöpferisch tätigen Personen die Fähigkeit zugeschrieben, einander polar entgegengesetzte Merkmale in sich zu vereinen, ohne sie zu vermischen“. Nicht der Mittelweg, sondern das Bestehen auf Extremen sei für sie charakteristisch; Reaktionen kreativer Persönlichkeiten seien daher nicht bizarr, sondern realitätsgerecht. Auch verhielten sie sich revolutionär und zugleich traditionsbewusst. Schließlich stelle man bei ihnen sowohl vehemente Leidenschaft als auch sachliche Distanz fest, ebenso starke Schaffensintensität und Identifizierung mit dem Werk. Der letztgenannte Punkt dürfte auch für Wissenschaftler gelten. Das wiederum könnte zu weiteren Gesprächen anregen, dürfte damit doch die Unterscheidung zwischen kreativ und produktiv aufgehoben werden. Epitheta wie „uralt“ und „archetypisch“ suggerieren dauerhafte Gültigkeit, was ebenfalls diskussionsfähig ist. An diese zeitbezogene Frage schließt sich die nach der Ausdrucksdifferenz in räumlicher Hinsicht an: Es ist offen, wie wir mit der abweichenden Semantik von Gefühlsäußerungen anderer Kontinente umgehen sollen.

Rainer Krause geht es um den Status der Kreativität und deren emotionale Verankerung. Ausgangspunkt ist Rilkes Ich-Schwäche und die Frage, wie weit seine künstlerischen Energien ihm dabei therapeutische Hilfe leisten konnten. Offenbar hatte das Schreiben, für Rainer Maria Rilke wie für Thomas Mann, bestenfalls sedierende Wirkung. Andererseits attestiert Krause Künstlern höhere Ichstärke und höhere Resistenz gegen Konformitätsdruck. Zwar habe der künstlerische Schaffensprozess seinen Preis, doch ermögliche z. B. das Theater (Rollenspiel) die Reaktivierung des traumatischen Geschehens auf symbolische Weise. Die Besprechung von Zeichnungen eines traumatischen Geschehens erweisen sich in der Praxis ebenfalls als sinnvoll, doch muss die künstlerische Aufarbeitung schließlich dem verbalen Diskurs weichen. Konstatiert wird letzten Endes eine Überschätzung der Reichweite der Kunsttherapie. Am Ende wird der Versuch einer Definition von Kunst aus klinischer Sicht gewagt, wobei die Strenge der Kriterien durch Begrenzung der Reichweite modifiziert wird. Anlass zu weiterer Diskussion könnte die Einschätzung geben, dass handwerkliches Können nar-

zisistischem Missbrauch des kreativen Prozesses abhelfen könne: *Concept Art*, *Minimal Art* und viele nachfolgenden Richtungen werden damit ausgeklammert, doch sind sie möglicherweise für die affektive Verarbeitung einer Krankheit wenig geeignet? Einige Aspekte Krauses, vor allem die Frage nach der Rolle des Emotionalen im Prozess der Kreativität, berühren sich eng mit den Überlegungen Agnes Hellers.

„Gesinnung“, heute zur Fiktion geworden, hat *Gerd Althoff* zufolge erst mit der Reformation einen normativen Durchbruch erzielt, „weil sie die Gesinnung zur alleinigen Richtschnur allen Handelns machte“. Im gesamten Mittelalter war diese Norm noch nicht gültig. Das Kriterium der Echtheit der Gefühle, moralisch gewendet, ist also frühneuzeitlich; vorher ist in der Beurteilung echter, wahrhaftiger Gefühle Vorsicht geboten. „Wenn wir davon hören, dass mittelalterliche Menschen jubeln oder toben, in Tränen zerfließen oder mit den schlimmsten Schimpfworten um sich werfen“, ist von einem „Zeichengebrauch“ auszugehen, „der von Authentizitätsansprüchen noch nicht beherrscht wird“. „Auch die Aufklärung hat mit ihrem Aufrichtigkeits- und Innerlichkeitspathos dann im 18. Jahrhundert dazu beigetragen, die Ansprüche an emotionale Äußerungen zu erhöhen.“ Das kreiert ein Dilemma. Man kann in einer zivilisierten Gesellschaft kaum mehr so viel Gefühlsenergie, wie einer Situation angemessen wäre, nach außen tragen. Was bleibt, sind Floskeln, z. B. der Betroffenheit. Daher bleibt offen, ob und wie weit heute das Echtheitskriterium noch gilt – weder die politische Klasse noch die Bürger legen diesen Maßstab an. Auch aus dem Aufwachen mit den neuen Medien resultiert eine erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber der repräsentativen Darstellung von Affekten, die den Anspruch auf Echtheit mindert. Die Erfahrung, vor der Kamera zu leben, ist (bei Kindern schon) so allgemein geworden, dass die Echtheit der Affektempfindung und -äußerung nicht mehr gegeben ist.

Mit der zweiten Sektion betreten wir das im engeren Sinne geistes- oder wie ich lieber sage, kulturwissenschaftliche Feld (denn auch die Naturwissenschaftler deuten und erklären unser Weltverständnis; sie sind daher ebenfalls Geisteswissenschaftler, nur ist ihr Forschungsgegenstand eher die Natur als die Kultur). Philosophisch-ästhetische Aspekte stehen hier im Mittelpunkt.

Nicht weniger als eine Klärung ästhetischer Begriffe unter philosophiehistorischen Prämissen unternimmt *Ursula Franke*. Grundsätzlich fragt sie nach der Bedeutung der Leidenschaften bei Aristoteles, Descartes und Kant. Zugleich geht es ihr auch schon um die direkte An-

wendung von Gefühlen im Bereich der Kunst und Musik. Emotion, Affekt, Gefühl, alltagssprachlich synonym, unterscheiden sich in der ästhetischen Tradition darin, dass Gefühl eine moralische Komponente hat. In der weitgehenden Ablehnung dieser Komponente sieht Franke die Gründe, warum es keine konsistente Theorie der Gefühle gibt. Sie leitet sodann über zum Versuch einer historischen Perspektive, ausgehend von der Affektenlehre des Aristoteles, der freilich *a priori* als gegeben setzt, was für den Menschen gut sei. Die Affekte sind Mittel in der Hand des Redners, den Hörer (prinzipiell wohl auch den Betrachter) zur Emotion, idealiter zum Guten, zu bewegen. Diesen ethischen Aspekt baut Descartes in seiner umfassenden Theorie der *émotions de l'âme* weiter aus; er unterscheidet zwischen den nach innen gewandten *sentimens* und der auf äußere Objekte gerichteten *perception*, wobei die Überraschung eine Schlüsselfunktion erhält. Der künstlerische Ausdruck der Emotionen wird am Beispiel Sulzers untersucht. Wenn dieser eine Hauptaufgabe des Künstlers darin sieht, Leidenschaften zu wecken und zu besänftigen, so ist es sehr erhellend, dass er bezüglich des künstlerischen Ausdrucks zwar auf das rechte Maß Wert legt, aber dem „Kram der Regeln“ ambivalent gegenübersteht. Mit Kant tritt bekanntlich das wählerische Geschmacksurteil auf den Plan, doch stets verknüpft mit einem ethischen Ziel, das im Begriff der *humanitas* gipfelt. Darin haben Pathos, Affekt, Gefühl ihren Platz. Abschließend stellt Franke die Frage nach der Reichweite dieser Prinzipien in der Gegenwart. Ihr Beitrag endet mit der weit reichenden Überlegung einer möglichen Entlastungsfunktion der Gefühle im heutigen Leben.

Ausgehend von Hauseggers Schrift *Die Musik als Ausdruck* stellt Helga de la Motte-Haber die Frage nach dem Wandel von der Nachahmung der Affekte zum Ausdruck eines seelischen Inneren in der Musik. Dieser Umbruch, der sich in der Aufklärung mit Rousseau und Herder vollzieht, führt im Zeitalter der Empfindsamkeit zur Forderung nach Unmittelbarkeit als Kristallisation einer „Sprache des Inneren“, welche de la Motte in der Musik bis 1910 weiterwirken sieht. Sie untersucht sodann, im Rückgriff auf Kant, Schelling und Theodor Lipps, Erlebnisvorgänge und deren musikalische Umsetzung, bis hin zum Begriff der Musik als „Grenzerfahrung des Denkens“ bei Wittgenstein. Die semantischen Konnotationen bei der Wahrnehmung emotionaler Qualitäten in der Musik werden u. a. entwicklungspsychologisch behandelt, wobei der Querverweis auf den Begriff der *Atmosphäre* besonders anregend ist und auch zu den Überlegungen zur *Stimmung* bei Kerstin Thomas überleiten könnte. Nach Ausfüh-

rungen zu den Begriffen *Anmutung* und *Wirkung* steht die Frage nach der „Überforderung der kognitiven Informationsverarbeitung“ infolge einer Überschreitung der „Leistungsfähigkeit der Wahrnehmung“ im Brennpunkt. Überschreitung der Möglichkeiten führt zu Überwältigung. Anlass zu weiterem Nachdenken gibt vor allem die Frage, ob dieses Resultat, die Überwältigung, nicht auch eine Überforderung, ja eine Kapitulation, der Gefühle offenbart. Nicht wenige Gedanken dieses Beitrags begegnen uns in anderer Form bei Jörg Zimmermann wieder.

Slavoy Zizeks interessante Ausgangsthese lautet: Die Musik löst sich seit Rousseau vom Transport der Wort-Affekte; ihr Dasein als „accompaniment“ ist zu Ende. Das Unheimliche, das Untote, der Exzess im Liebesverlangen bis zur „höchsten Lust“ (Wagner) oder sein Gegenstück, die Entleerung des Ich bis zur totalen Vernichtung, all das lässt sich, seit Kants Wende zur Subjektivität, medial eigenständig formulieren. Die *Wahn-Arie* in den Meistersingern, der *Liebested* bei Wagner, also das, was Lacan als Verbindung von *jouissance* und *Ich-Auflösung* gefaßt hat, ist der Gipfel des musikalischen Ausdrucks, auf ihn kann eigentlich nur noch Kälte, Gefühlskälte, bis hin zum Paradox der „cold compassion“ folgen. Unter diesem Aspekt wird Schönbergs *Moses und Aaron* als „Meta-Opera“ oder musikalische Reflexion über die (Un)möglichkeit der Oper gesehen. Man horcht auf bei der Einbettung dieser Analyse in Theoreme von Kierkegaard, Nietzsche und Lacan und kann in diesem Beitrag eine konkrete Fortsetzung der Ausführungen von Helga de la Motte-Haber erkennen. Im übrigen bietet das Problem des Genusses, wenn man etwa die diesbezügliche Kontroverse zwischen Adorno und Jauß einbezieht, mannigfachen Anlass, Zizeks Thesen auf den Gefühlshaushalt der Gegenwart anzuwenden.

Mit Nietzsche sieht *Dieter Schnebel* Liebesschmerz und Liebested als zentrale Themen der Oper. Von da aus wird gefragt: Seit wann ist das so? Nach kurzem historischem Rückblick werden die Wiener Klassik des 18., das 19. und das beginnende 20. Jahrhundert als Hoch-Zeiten der Liebesopern definiert. Wagner und Verdi fungieren als Hauptbeispiele. Am Ende folgt ein Ausblick auf die Gegenwart, die nach 1945 der Oper zunächst ablehnend gegenüberstand. Doch Nono, Berio, Pousseur, Ligeti und John Cage, heute schon Klassiker, aber auch Feldman und Messiaen, Rihm und Lachenmann haben die Gattung wiederbelebt, während in den USA eine Art *Minimal Opera* entstand. Es ist offenbar zu erwarten, dass die Oper als Liebesmusik Zukunft hat. Der Beitrag nimmt den Faden von Zizek glücklich auf.

Jörg Zimmermanns Essay basiert auf Kierkegaards Begriff des „Musikalisch-Erotischen“, so sehr er dies an Wagner und Strawinsky exemplifiziert und schon in der äußeren Form dem Ablauf eines musikalischen Stücks folgt. Kierkegaard näherte das musikalische Erleben dem des erotischen an, während Wagner, so Nietzsche, „in Tönen philosophierte“, dabei aber ebenfalls die Musik der Liebe assimilierte. Das alles rechnet Zimmermann zum Diskurs über die musikalische Qualität der subjektiven Empfindung als Ausdruck des Inneren, einem Diskurs, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzte. Dies berührt sich eng mit den Ausführungen von de la Motte-Haber. Musikgeschichtlich wird das Phänomen zurückverfolgt bis zu Charles Burneys Begegnung mit C. Ph. E. Bach, weil hier der Herzensanspruch der Musik am deutlichsten hervortrete. Im Mittelpunkt steht dann Kierkegaards „Einführung“ in Mozarts Don Giovanni. Die Unendlichkeit der Leidenschaft Don Juans wird als konstitutiv für die Einheit der Stimmung dieses Werks analysiert. Zimmermann findet im musikalischen Ausdruck der Unendlichkeit den „Index einer existentialistischen Grunderfahrung des Menschen“. Nietzsches Kritik des expressionistischen Musikbegriffs der Romantik leitet über zu Adornos Auffassung, wonach der höchste Begriff der Kunst der Moderne aus der heroisch zu ertragenden Spannung von Expression und Konstruktion zu gewinnen sei.

Agnes Heller initiiert einen philosophisch fundierten Diskurs primär über Kunstrezeption, ausgehend von der Aporie, welche Rolle Emotionalität bei der Kreativität selbst spielt. Für die Begegnung mit dem Kunstwerk ist ihr zufolge eine Art „self-abandon“ notwendig, und so entsteht (wie bei der Liebe) ein reziprokes, bipolares Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachter, Leser oder Hörer. Wichtig ist die Beobachtung, dass in der Rezeption *neue* Emotionen entstehen, andere als beim Produktionsvorgang. Mit Leonardo und Lomazzo (aber auch mit modernen Künstlern wie Moholy-Nagy) berührt sich die Verbindung von „emotion“ und „motion“: Innere und äußere Bewegung oder Erregung durch ein Kunstwerk gehören zusammen. In diesem bewegten Austauschprozess entsteht naturgemäß eine Bewertung (*evaluation*), bei der es nicht um Moral geht, wohl aber um Einführung (so dass sich dieser Text mit dem von Löw-Beer berührt). In einem zweiten Abschnitt geht es um die Verbindung religiöser und ästhetischer Gefühle, auch um Hegels Begriff der Kunstreligion. Der Kernbegriff dieser Verbindung ist für Heller „Aura“. Interessant ist die Wendung gegen die Redundanz des Schönheitsbegriffs; sie lässt sich mit den Ergebnissen der jüngsten Publikation von Winfried Menninghaus verbinden. Ein

Bindeglied zwischen Malerei und Musikerlebnis ist für Heller die Sehnsucht nach dem Heimlichen oder Vertrauten (*comely* im Gegensatz zu *uncanny*). Bei der Musikrezeption werden vor allem zwei Elemente hervorgehoben: die Bedeutung der „indeterminate emotions“, und die Alterität des Erlebens bei Wiederholungen oder mehrfachen Aufführungen des gleichen Stücks, was gerade bei Musik unabdingbar sei.

Brigitte Scheer betont die „Durchlässigkeit oder Verbindung [der Gefühle] zur Vernunft“, die auf der Entdeckung eines „besonderen Gefühlsvermögens“ in der englischen Philosophie des 18. Jahrhunderts basiert. Darauf beruht ihr zufolge unser Denken heute noch. Zugleich wendet sie sich gegen das Vorurteil, „dass die Philosophie der Aufklärung ihr Interesse ganz und gar auf die Emanzipation der Vernunft im Sinne der Rationalität konzentriert“ habe. Von da aus untersucht sie den Beitrag „der emotiven Fähigkeiten des Menschen [...] zur erkennenden Weltaneignung“ seit der Genese dieser Erkenntnis bei Locke, Shaftesbury, Hutcheson, Hume und Kant. Vernünftige, humane Züge ästhetischer Weltaneignung sind für Kant nur dann ein Gewinn, wenn sie nicht in ästhetischen Solipsismus führen. Daher befragt die Autorin das „Zusammenspiel von Einbildungskraft und Vernunft“ und deren „Interaktion zu einem [...] lustbringenden, prinzipiell unabschließbaren Prozess“ und kommt zu dem Ergebnis: „Das Gefühl [...] vollendet das Werterlebnis“. Der sehr grundsätzliche Focus dieses Beitrags wird auch bei Franke, de la Motte, Früchtl, Recki und Zimmermann wieder aufgegriffen.

Von einem kantianischen Ansatz her unternimmt es *Birgit Recki*, die Frage nach dem Verhältnis zwischen Gefühl und Vernunft neu zu stellen. Sie geht aus von der Auffassung, dass das Gefühl selbst zu den Leistungen der Vernunft zählt. Hingegen war der Begriff des Affekts für Kant ein begrenzter, ja defizienter Modus, mit dem man rasch ‚fertig‘ werden solle, weil er der Überlegung entbehre: Kant ordnet den Affekt dem Rausch, die Leidenschaft dem Wahnsinn zu: „Affecten und Leidenschaften unterworfen zu sein, ist [...] Krankheit des Gemüths“. Anders als für Damasio, für den der Affekt ein Resultat des Zusammenspiels von (körperbedingten) Emotionen und (im Bewusstsein verarbeiteten) Gefühlen ist und hohe, synthetisierende Bedeutung hat, ist Affekt bei Kant also eher negativ belegt. Er kennt in der *Kritik der Urteilskraft* zwar auch „vernunftgewirkte“ Gefühle, doch eher am Rande. Aber schon in der *Kritik der praktischen Vernunft* spielen sie eine größere Rolle. Zwar gründet Moral auf dem rationalen Vermögen des Menschen, während das Gefühl als eine bloß empirische (also subjek-

tive) Kraft keine allgemeinen Begründungen liefert. Doch kann das moralische Gefühl das moralische Urteil affizieren, also bewegen oder motivieren: Das Gefühl avanciert so zur Triebfeder des Handelns. Noch stärkeren Anteil haben Gefühle jedoch im Rahmen des ästhetischen Urteils. Zunächst auch hier als rein empirisch verworfen, werden die Gefühle des Schönen und des Erhabenen, weil sie „auf kein bestimmtes Ziel aus“ sind, im ästhetischen Reflexionsprozess als „zweckfreie Zweckmäßigkeit“ bedeutsam. Das „Lebensgefühl“ manifestiert sich hier als „Lust durch reflektierte Wahrnehmung“. Ästhetische Reflexion mündet in ein Gefühl, in dem die eigene Lebendigkeit bewusst wird (was mit Damasio kompatibel ist). Dieses Bewusstsein der Lebendigkeit führt dazu, dass die Reflexion des Schönen zum Symbol des Sittlichguten in Form eines subjektiven Freiheitsgefühls werden kann (fast ist Freiheitsgefühl hier synonym mit Freiheitsbewusstsein). Während das so definierte Gefühl des Schönen *dargestellt* werden kann, ist das Gefühl des Erhabenen zu weit dafür; es überwältigt die Anschauung, ist unfasslich. Trotz dieser ästhetischen Distanz wird indes auch hier ein Gefühl der Freiheit evoziert. In jedem Falle gilt: Nur ein körperliches Wesen kann fühlen, aber nur eines, das zugleich vernunftbegabt ist (was wieder mit Damasio kongruiert). Die Endaussage: „Als vernünftiges Wesen fühlt man sich [...] im Prinzip gut“, könnte man auch so wenden: Nur wer fühlt, also seinen Emotionen Ausdruck verleihen kann, kommt als Vernunftwesen gut mit sich aus. „Sich gut fühlen“, impliziert hier aber auch „unter Spannung stehen“.

Allmählich zeigt sich ein immer engerer Zusammenhang zwischen den Sektionen. So war es nicht immer leicht, einen Trennstrich zu ziehen. Man kann jedoch füglich behaupten, dass in der nun folgenden dritten Sektion der Ausgangspunkt ein anderer ist: Das Kunstwerk selbst steht eher im Mittelpunkt; die Theorie wird gelegentlich nur implizit herangezogen oder nur da, wo das Fundament des Explorationsvorgangs beleuchtet werden soll.

Wulf Raeck erörtert das Problem des Wandels emotionaler Normen, soweit dieser als Ausdruck in Kunstwerken der Antike zutage tritt. Während die homerischen Helden „um die Wette“ weinen dürfen, sind emotionale Äußerungen, soweit aus Kunstwerken rekonstruierbar, in der Spätantike „erst von einem bestimmten Rang an *abwärts* denkbar“. Im 5. Jahrhundert beginnt die Kontrolle der Emotionen, soweit in Schrift und Bild überliefert. Agamemnon bedauert den Zwang, die eigenen Emotionen unter Kontrolle halten zu müssen. Die niedrig einge-

stuften Gegner des Theseus dürfen ihren Gefühlen freien Lauf lassen, werden darum aber auch verächtlich dargestellt. Der Mangel an emotionaler Beherrschung auf Seiten der Barbaren wird exemplarisch im *Alexandermosaik* um 300 v. Chr. deutlich. In der römischen Kaiserzeit ist Selbstbeherrschung Trumpf, bei spätantiken Herrschern wie Constantius II dominiert dieser Zug ganz. Gefühle werden nur bei den Untertanen, vor allem den armen Klassen, oder aber bei den Feinden gezeigt: die Gesten der um Erbarmen Flehenden, die Not und Gier der zu Beschenkenden. Cäsars *clementia* wird nur sachbezogen gezeigt, nicht als Emotion. Alexander hingegen durfte (in der römischen Rezeption) Jähzorn zeigen, da er nicht den Normen der Polis unterworfen war. Im Anschluss an diesen Beitrag könnte man sich eine Diskussion über die Differenzierung zwischen Schrift und Bild (Ovids *Briefe aus der Verbannung* oder die *Amores*, Vergils *Aeneis*, Apuleius' *Amor und Psyche*) vorstellen; auch den Begriff des „Barbarischen“ in Gruppen wie *Der Gallier tötet sich und sein Weib* könnte man weiter verfolgen. Zwar widerspricht Selbstmord aus Verzweiflung den römischen Normen, aber wo zeigt sich der Unterschied in der Form? Ein interessantes generelles Problem ist ferner, warum positive Emotionen, Großzügigkeit usw., nicht gezeigt werden, obgleich sie sich propagandistisch gut hätten verwenden lassen.

Michael Fried führt uns von Matisse's *Selbstbildnis* zu Caravaggios Bild *Junger Mann, der von einer Eidechse gebissen wird*. Wie Matisse einen Spiegel nutzt, um sich beim Malakt darzustellen, so wirkt auch Caravaggios Jugendlicher, als stelle er ein verdecktes Spiegelbild des Malers dar. Hinter dem aktuellen *Erschrecken* verbergen sich also auch andere Vorgänge: der Malakt und sexuelle Begierde. Caravaggios Jugendlicher blickt direkt auf sein Spiegelbild und involviert damit scheinbar den Betrachter. In Wirklichkeit ist Caravaggio (wie Courbet) ein selbstreferenzieller Maler. Erschrecken, Schmerz, Überraschung und Schock, überlagern nur das verdeckte Selbstbildnis, und doch ist dieses von jenem untrennbar. Verstehen wir das Bild als selbstreferenziell, so zeigt es den Maler einerseits ganz versunken (*immersed*) in den Malakt, andererseits in einem ganz bestimmten Augenblick, den man als Spiegel- oder Blickmoment (*specular*) fassen kann. Dieser zweite, aktuelle, den Sehakt ‚vergewaltigende‘ Aspekt scheint den ersten fast zu löschen, wobei die Unterscheidung zwischen den beiden Ebenen struktureller, nicht zeitlicher Art ist. Im Übrigen bedeutet diese Lesart nicht, dass solche Bilder mit dem Maler eine physische Ähnlichkeit aufweisen müssten („ogni pittore dipinge se“, sagte Leonardo schon,

ohne wörtliche Ähnlichkeit zu meinen). Die Subjekt und Objekt verschmelzende Malweise Matisse überträgt Fried auf das *Eidechsen*-Bild, aber auch auf den *Bacchus* Caravaggios, zwar ebenfalls kein reales Selbstbildnis, aber eines, das mit Selbstspiegelung zu tun hat. Der Autor diagnostiziert in diesen Bildern eine Trennung zwischen Versenkung und Augenblickshaftigkeit. Caravaggios Bilder ermöglichen in diesem Sinne mehrfache Lesarten: 1. Die Unterscheidung zwischen Versenkung und Spiegelbildlichkeit/Augenblickshaftigkeit im Malakt und 2. die Unterscheidung zwischen Malen und Abspiegeln oder zwischen Malen und Reflektieren. Beide Unterscheidungen kommunizieren und interagieren. Anhand der Vergleiche zwischen *Bacchus* und *David mit dem Haupte Goliaths* wie mit *Salome empfängt das Haupt Johannes' d. T.* verdeutlicht Fried, dass bei Caravaggio Versenkung und Spiegelbildlichkeit als Parameter der Subjektivität des Künstlers erscheinen, auch wenn sich dies nicht in gewohnte Affekt-Termini übersetzen läßt. Andere Enthauptungsbilder zeigen ähnliche Strukturen, z.B. *Judith enthauptet Holofernes*. Eine Differenz zwischen *Bacchus* und *David* liegt jedoch darin, dass der *David* ein eindeutiges Selbstbildnis Caravaggios (im Haupte Goliaths) darstellt und dass hier niemand auf den Betrachter blickt. Beide Figuren sind in sich selbst versunken. Der doppelt, durch Stein und Schwert, getötete Goliath scheint weiter über sein Leben nachzusinnen. Goliaths Ausdruck reflektiert den Davids (oder umgekehrt) – eine Allegorie ihrer wechselseitigen Bindung. Das *Martyrium der hl. Ursula* zeigt eine weitere Stufe der ineinander verschränkten zeitlichen und strukturellen Komplexität: Nichts ist abfolgelogisch aufeinander zu beziehen, auch sind Überraschung, Angst, Angriff zeitlich und semantisch nicht kompatibel: „Caravaggio has passed beyond the range of recognizable modes of human feeling.“ Fried sieht in diesem Bild also keine eindeutigen Ausdrucksschiffren. Sich fühlen und Affekte zeigen, Malakt und Darstellung, Projektion und Reflexion – das alles geht fließend ineinander über. Die Unterscheidung zwischen Versenkung und Spiegelung der Wirklichkeit ist im *Martyrium der hl. Ursula* zugleich vervielfacht und aufgelöst.

*Klaus Herding*⁵⁵ versucht grauenerregende und sanfte Ausdrucksformen in Kunstwerken als emotionale Mitteilungen zu entziffern, die sich sowohl vom Künstler als auch von den Betrachtern aus als gegensätzlich in sich verzahnt erweisen. Ausgangspunkt sind barocke Darstellungen des Mythos der Medusa, deren Blick töten konnte. Der Autor sieht in Medusenhäuptern, bei denen er von Maes, Puget, Rubens,

Caravaggio bis zu Cellini nach der je spezifischen Form und den je konkreten Wahrnehmungsinteressen des Künstlers zurückfragt, hochkomplexe, *durch keinerlei physiognomische Lehrbücher fassbare* Entäußerungen von Zorn, Angriffslust, Trauer, Verzweiflung, in sich gekehrter Wut, Hilflosigkeit, aber auch Selbstbewusstsein, Reflexivität und Rationalität (oft die des Künstlers selbst). In dieser Skepsis berührt sich der Beitrag mit Michael Fried. Als Parameter werden auch Ausdrucksköpfe von Bernini und Permoser hinzugezogen, wobei es für diesen Untersuchungsansatz sekundär ist, ob mythische, religiöse oder andere Themen den Gegenstand künstlerischer Ausdruckssuche bilden. Ebenso werden bei Kunstwerken mit sanften, innigen Ausdrucksformen, etwa bei Leonardo, Raffael, Reni, Dolci, Broc und Overbeck, sehr gegensätzliche und nur durch Aufhellung historischer Umstände lesbare Emotionen festgestellt. Dies führt den Verfasser zu einer Reihe von grundsätzlichen Fragen, die sich an die Erforschung von Emotionen durch naturwissenschaftliche Methoden (Ekman) wenden und nebenbei auch Äußerungen von Neurologen (Damasio) zu Kunstwerken kritisch befragen. Andererseits sucht Herding nach Möglichkeiten einer Kooperation, die sich besonders in der Gegenwart als ebenso notwendig wie schwierig erweist, da nun die Zuordnung von Emotionen zu eindeutigen oder auch komplexen Normen nicht nur von Künstlern, sondern auch von der Rezipientenseite aufgekündigt wird. Unter diesem Aspekt werden abschließend emotionale Interessen bei Warhol, Rauschenberg und auch bei Kevin Clarke untersucht, dessen Porträts gar keine Gesichter mehr zeigen und insofern den *Facial Codes* ebenso unzugänglich sind wie etwa Landschaftsbilder, die ebenfalls starke Emotionen enthalten können. Der Autor fragt: Wie gehen Naturwissenschaftler mit solchen emotionalen Mitteilungen um?

Thomas Kirchner befragt grundsätzliche Bestimmungen von Emotionen auf deren Ausdruck in bildender Kunst. Kern ist der Einfluß der Rhetorik auf die Normenbildung der Kunsttheorie, sowohl für den Rezipienten als auch für den Künstler. Erst Du Bos entwickelt ein ästhetisches Konzept. Darin und in der Betonung der Imagination im 18. Jahrhundert berührt sich Kirchner sehr mit Brigitte Scheer. Die Aussagen über Chodowiecki schaffen die wünschenswerte Querverbindung zu Werner Hofmann. Besonders spannend ist die zeitgenössische Lektüre der *Geißelung des hl. Andreas* von Domenichino. Aus heutiger Sicht lädt das Bild fast zu einer Gegendarstellung ein: Es ist derart ruhig, dass man sich die beschriebenen Reaktionen kaum mehr vorstellen

kann. Dies verweist auf die historische Konditionierung und Variabilität emotionaler Erfahrung und trägt somit zur Vorsicht gegenüber Aussagen über anthropologisch gültige Wahrnehmung bei. Beleg dafür ist u. a. eine Graphikfolge, die der Autor Domenichino entgegenhält, Chodowieckis *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*: Hier werden unterschiedliche Formen des Kunstgenusses und der Reaktion auf ein Kunstwerk *zur Wahl* gestellt. Daraus folgt, dass der Weg im 18. Jahrhundert zu einer Befreiung des Künstlers (und also des Kunstwerks) von normativ festgelegten Affekten führt – dadurch erst kommt Modernität zustande. Daran mag die Frage anschließen, inwieweit sich der schöpferische Künstler der Neuzeit nicht stets (zumindest *auch*) außerhalb der normativen Affektenlehren bewegt hat, gleichviel ob diese rhetorisch oder ästhetisch fundiert sind.

Werner Hofmann untersucht das „bipolare Pathos der Moderne“. Mit Flaubert versteht er darunter die gezielte Mischung gegensätzlicher Formhöhen. Erforscht Flaubert „le sublime d'en bas“, so meint er, Hofmann zufolge, eine den Schönheitskanon persiflierende Grotteskoppe- lung. Damit rehabilitiere Flaubert (und mit ihm, könnte man anfügen, Baudelaire, Courbet, z. T. auch Millet) die „gestörte Form“, die zu seiner Zeit auch schon einmal dem Manierismus angelastet wurde. Zurück- verfolgt wird die Flaubertsche „Doppelbödigkeit“ (über die Annähe- rung von Nobilität und Faktizität bei Winckelmann und erst recht bei Burke) bis zu Reynolds' Verspottung der *Schule von Athen*. Überhaupt wird die Rolle der Karikatur als „dialektischer Widerspruch zur ge- normten Form“ in den Blick genommen und vor allem an Beispielen von Hogarth und Chodowiecki belegt. Man könnte anfügen, dass für die Annäherung von Nobilität und Faktizität im späteren 18. Jahrhun- dert Davids *Marat* das unübertroffene Beispiel ist. Interessant ist in die- sem Kontext Lichtenbergs Einsicht in die „Mehrstimmigkeit von Form- komplexen“. Höhepunkt des Beitrags ist die Analyse von Hogarths *Bathos*, einer bildlich-verbalen Inversion des Begriffs *Pathos*. Die Ver- mengung der Gattungen, so Hofmann weiter, treibe die Durchmisch- ung der „Höhenlagen“ jedoch über die Karikatur hinaus voran und relativiere die Normen. Mit dem Begriff des „delightful horror“ stabili- siert Burke diese Umwertung auch kunsttheoretisch. An dieser Stelle berührt sich Hofmann sehr fruchtbar mit dem Ansatz von Zelle. Ab- schließend wird überraschend bei Kandinsky, Klee und Duchamp der Versuch gesehen, die Gegensätze der Gattungen wieder zu versöhnen. Vor allem aber sieht Hofmann bei Breton den Versuch einer Synthese – ein unerwarteter Schlusspunkt!

Carsten Zelle geht es um die pathogene Subjekterfahrung, verbunden mit der These, dass dieses Pathos, als *Leiden an sich selbst* verstanden, notwendig zur Konstituierung des Subjekts als eines sich selbst reflektierenden Wesens im 18. Jahrhundert gehört: Selbstbewusstsein ist untrennbar mit Selbstgefühl verbunden. Zelle verfolgt die Entstehung dieser Selbstreflexion von Descartes' „*émotion intérieure*“ über Hobbes' und Humes „joy of grief“ (Verwandlung von „pain“ in „pleasure“ als Vergnügen am Altruismus, aber auch als Mittel der *Selbstbestätigung*), bis hin zu Diderots Lehre von der „ästhetischen Attraktivität von Schrecken und Erhabenheit“ und zu einer Popularästhetik, welche die Selbsterfahrung der eigenen Kraft in den Mittelpunkt stellt. Denn im Wesentlichen geht es nicht um soziale Emotionen, sondern um eine selbstreferenzielle Struktur. Abschließend wird der destruktive Überschuss dieses Selbstgefühls bei Moritz und Büchner untersucht. Es ergibt sich, dass Autoreflexion im späteren 18. Jahrhundert konstitutiv für die emotionale ‚Bewältigung‘ der Gesellschaft und der eigenen Gefühlsökonomie wird.

Barthélémy Jobert geht der Frage nach, was Delacroix über „passions“ und „sentiments“ in der Kunst notiert hat. Das Ergebnis ist ernüchternd: „passion“ kommt gar nicht vor, „sentiment“ nur in sehr eingeschränkter Bedeutung; so bleiben „effet“ und „expression“. Kunst versteht Delacroix als Brücke zwischen dem „*état d'âme*“ des Künstlers und einem verwandten Gefühl des Lesers oder Betrachters. Wo der Terminus „expression“ vorkommt, bezieht er sich vor allem auf die Tradition der „*tête d'expression*“, doch im *Sardanapal* vollzieht Delacroix den entscheidenden Bruch: Hier vermittelt er „expression“ nicht durch Gesichter, sondern durch Farbe, ebenso tritt der Gesichtsausdruck in anderen Bildern wie *Le Christ au Jardin des Oliviers* oder *Doge Marino Faliero* gegenüber der Haltung oder der Komposition insgesamt als Ausdrucksträger zurück. Dass der Gesichtsausdruck, ja der Ausdruck insgesamt, *unbestimmt* bleibt, versteht Delacroix als einen der großen Vorzüge der Malerei gegenüber Literatur und Musik. So lautet die luzide Schlussfolgerung: „For Delacroix, imprecision is therefore definitely a means for being more expressive“. Der Beitrag regt auch dazu an, Delacroix' Schriften noch genauer nach dem Begriff der *Emotion* oder nach *bestimmten Emotionen* zu durchsuchen: Trauer, Entzücken, Melancholie kommen bei ihm häufig vor, wenn er eigene Gefühle oder den Ausdruck in Kunstwerken beschreibt.

Den roten Faden in *Rainer Wuthenows* Abhandlung bildet die Heilung (mehr noch als nur die Zähmung) der Leidenschaften – bei La

Bruyère, Diderot, La Rochefoucauld, Stendhal und Goethe. Der Anfang berührt sich mit Birgit Reckis Definition des Verhältnisses von Vernunft und Leidenschaft bei Kant. Auch mit der Verbindung der Leidenschaften zum Begriff des Lebens, der Lebendigkeit, geht Wuthenow ähnlichen Fragen nach. Überdies läßt sich der Beitrag gut mit dem von Thomas Kirchner verknüpfen. Als entscheidendes Mittel, die Leidenschaften zu lindern, wird die Liebe gesehen, „die heftigste und am weitesten verbreitete der Leidenschaften“, aber auch Verse und Musik werden als Mittel der Therapie untersucht. Die eigentliche Zuspitzung erfahren Liebe und Leidenschaften da, wo sie sich mit dem Tod verbinden, in Goethes *Werther*. Die einfach erscheinende, aber schwer zu begreifende Tatsache, „dass Leidenschaft Leiden bringt“, wird hier eindrucksvoll belegt. Zeitübergreifend, jedenfalls von Dante bis Goethe, läßt sich sagen: „Die verstörende, ja zerstörerische Gewalt der Liebe ist nicht zu leugnen; sie hat mit Eitelkeit, Eifersucht, mit Selbstgenuss und Wehleidigkeit nichts zu tun“.

Kerstin Thomas unternimmt den verdienstvollen Versuch, Stimmung von Affekten zu unterscheiden. Stimmung wird von ihr nicht als spontane Gefühlsäußerung verstanden, sondern, bezogen auf Malerei, als eine emotionale Einkleidung oder Verhüllung, die der Aufhebung eines persönlichen Gefühls und einer zeitgebundenen emotionalen Qualität dienen kann. Es geht also nicht um „Gewitterstimmung“ usw., sondern um die Befindlichkeit, das Sosein der an der dargestellten Handlung beteiligten Personen – um einen Gleichklang, der sich auf den Betrachter übertragen soll. In diesem Sinn führt die Autorin den Begriff der Stimmung über die Romantik hinaus und untersucht ihn innerhalb der französischen Malerei bis zu Seurat weiter, wobei Millet das wichtigste Bindeglied darstellt. Stimmung kann der Ausdruckssteigerung dienen (diese Seite betonte Charles Henry), kann aber auch eine Reduktion der Mittel erfordern (z. B. durch Verzicht auf Buntfarbigkeit). Ein Vorzug des Beitrags ist, dass Stimmung nicht nur individuell, sondern auch sozial verstanden wird, als Gemeinschaftsgefühl einer Gruppe.

Claudia Schmolders untersucht den Begriff der Scham von vier Quellen ausgehend: vom Alten Testament (wo die geschlechtliche Scham im Außenverhältnis zu Gott definiert wird), von der antiken Affektenlehre (wo Scham durch Abweichung von der sozialen Ehre definiert wird), von Darwin 1872 (der eigentlich an den sozialen Aspekt anknüpft) und von Freud vor 1906 (der im Grunde an das *Alte Testament* anschließt). Der erste Teil enthält von Darwin ausgehend einen Forschungsbericht, der u. a. Simmel, Leonhard, Goffman und Ag-

nes Heller umfaßt. Freud gerät hingegen etwas ins Abseits. Interessant ist u. a. die Unterscheidung zwischen vermeintlicher und wirklicher Scham und der Begriff der positiven Scham bei Karl Leonhard. Die Behauptung von der Scham bei Tieren berührt sich mit Feststellungen von Damasio. Eine weitere Diskussion könnte sich an der Frage entzünden, seit wann in der Malerei als Ausdruck der Scham das errötende Gesicht eingeführt wurde. Im zweiten Teil wird Knut Hamsuns Roman *Hunger* als Paradigma für einen umfassenden Scham-Begriff gewählt. Doch dominiert auch hier der soziale Kontext von Scham. Daher geht bei Hamsun mit der Scham einher auch der Wunsch, verborgen bleiben zu wollen, sein Geschlecht zu verbergen oder auch seine soziale Identität zu verbergen.

Die vierte Sektion greift unmittelbar auf die Gegenwart zu – dies geschah zwar auch in vorgängigen Beiträgen, aber nun steht die Auseinandersetzung mit dem Gefühlspotential heutiger Architektur, mit Film und Werbung im Mittelpunkt. Dabei spielen in verschiedenen Medien, auch in der Architektur, elektronisch erzeugte emotionshaltige Mitteilungen eine überraschende Rolle.

Daniel Libeskind bietet drei Essays über eigene Werke in Osnabrück, Manchester und Berlin, die im Projektstadium beschrieben sind, so dass damit zugleich Einblick in deren Genese eröffnet wird. Jede der drei Architekturen ist symbolischer Art, zwei davon, das *Felix Neumann-Haus* in Osnabrück und das *Jüdische Museum* in Berlin, sind auf die Judenverfolgung bezogen, das *Imperial War Museum* in Manchester will Konflikte sichtbar machen und problematisieren. Dieses dritte Beispiel ist insofern besonders überraschend, als es der Tradition von Kriegsmuseen und wohl z. T. auch den Erwartungen der Auftraggeber widerspricht. Interessant ist, dass der Architekt ausdrücklich eine „sentimentale Behandlung des Holocaust-Themas umgehen“ will. Stattdessen will er Ereignisorte und Ereigniszeiten miteinander verketten. Als Mittel dienen ihm dafür, in Osnabrück wie in Berlin, Leere (als Zeichen für Tod und Verbrechen) und Fülle (Zeichen der Vielfalt jüdischen Lebens). Daher schafft er ein prekäres Gleichgewicht von symbolischen Freiflächen und symbolisch verdichteter Geometrie. Segmente, architektonische Brüche, lange Gänge unterstreichen die Ambivalenz und Vorläufigkeit, ja Gebrochenheit der Orte, in denen man diese Zeitwanderung unternimmt. Dagegen ist das *Imperial War Museum*, obwohl ausgehend von dem konfliktreichen Engagement der Einwohner von Manchester für Kriege, eher Ausdruck einer auf die

Zukunft gerichteten Strategie der Kriegsvermeidung durch Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Weiterführendes Gedankenpotential ergibt sich aus der Frage, wie die Form diese Inhalte unterstützt. Zwar geht es Libeskind, wie er in der Berliner Ausstellung seines Œuvres 2003 zitiert wird, „nicht um die Form“, aber damit war eine von den Inhalten losgelöste Formgebung gemeint; wohl aber geht es ihm um Form als *Ausdruck*, als Widerspiegelung von Emotionen. In dieser Verzahnung liegt das Faszinierende seiner Kunst.

Peter Eisenman befasst sich mit emotionalem Engagement unter dem Aspekt der Aufarbeitung kollektiver Vergangenheitstraumata. Er unterscheidet, ausgehend von Proust, *nostalgia* und *memory* und sieht in letzterem, als *Gedenk-Leistung* verstanden, eine umfassendere, weiter reichende Aktivität. Mit Derrida begreift er *memory*-Aktivität als Erweckung einer Spur (*trace*), in der das Abwesende Gegenwart gewinnen kann. Dafür bedarf es, wie bei der Verlebendigung von Bibelgeschichten, visueller Zeichen. Beispiel einer solch emotionalen Wiedererweckung im Bereich der Architektur ist Piranesi's Stich des *Campo Marzio*, in dem das alte Rom zwar als alt evoziert wird, aber doch als von der Gegenwart durchdrungener, belebter Stoff Gestalt annimmt und auch gefühlsmäßig verarbeitet werden kann. Piranesi's emotionsrelevante Leistung ist es, damit ein bewusst brüchiges Verhältnis von Raum und Zeit repräsentiert zu haben, „urbanism as a tissue of memory“ oder, mit Peirce, als „index“. Ebenso soll das Berliner Holocaust-Mahnmal, ohne hierarchische Anordnung, eine „interstitial trace in time and space“ bilden; die Pfeiler sollen als bewegte Spur auf bewegtem Boden Emotionen generieren und transportieren. Auch hier ist, wie bei Piranesi, der brüchige Grund wichtig – „no single ground plane as a datum reference“; nur deshalb können die Pfeiler als „notational reference“ wirken. *Notation* aber nicht mit dem Ziel der Objektivierung, vielmehr produzieren die Pfeiler eher Orientierungslosigkeit, ein Gefühl der Fremdheit (*strangeness*) und des Andersartigen (*otherness*). Durch verunsichernde Notationen dieser Art werden Affekte hervorgerufen, wobei der Autor mit Freud *Gefühl* als ersten emotionalen Zugriff und *Affekt* als dessen Vertiefung begreift. Jedoch will er die Prozessualität dieses Erlebnisses festhalten, daher ein Monument „without explicit meaning“ schaffen, denn eine festgelegte Bedeutung würde die emotionale Auseinandersetzung zu Statik gerinnen lassen. Damit propagiert er die (von Freud schon angesichts der Greuel des Ersten Weltkriegs für aporetisch gehaltene) Fortsetzung von Traum und Imagination. Bezüglich des riesigen Stelenfeldes wird

weiterhin zu diskutieren sein, wie der Besucher von der Monumentalität der Betonpfeiler nicht nur überwältigt wird, sondern auch seine psychische Unabhängigkeit bewahren kann. Eisenman hofft, dass das Monument weniger überwältigen als vielmehr den Besucher anregen wird, mit seinen rationalen und emotionalen Fähigkeiten ein analoges *tissue* in sich selbst zu erschaffen.

Lars Spuybroek versucht, eine architektonische Struktur des Unbestimmten (*vagueness*) zu entwerfen. Ausgangspunkt ist ein von Frei Otto in den 1970er Jahren entworfenes Verfahren, durch biegsame Materialien und deren flexible Anordnung die Anmutungsqualität von Architektur zu erhöhen. Spuybroek selbst konzentriert sich auf Methoden, mit deren Hilfe er vor allem urbanistische Strukturen besser sichtbar machen will. Dafür verwendet er nasse Wollfäden, die Verdichtungen, Überkreuzungen usw. visualisieren können, ohne sich zu einer starren Ordnung zusammenzuschließen. Erstrebt wird eine unbestimmte Ordnung (*vague order*), die aber zugleich präzise, weil trotz vieler Löcher in sich vollständig, ist. Vorbild ist die reale Bewegung des Wassers, die zugleich eine Struktur ausbildet. Wie im Wasser treffen in diesem Netz sich kreuzende Energien (*a field of potentials*) aufeinander, aus denen eine neue Qualität resultiert: Intensität. Das trockene Netz könnte man als das rationale bezeichnen, das nasse als das emotionale; das zweite ist dem ersten überlegen an Dichte und Fülle der Kombinationsmöglichkeiten. Unbestimmtheit in diesem Sinne setzt sich somit aus unterschiedlichen Feldern und Vektoren zusammen, die sich gegenseitig bedingen und halten; daher ist das Ergebnis eine „solide Unbestimmtheit“. Diese läßt sich vergleichen mit Pollocks *action painting*, wo nicht endende ‚Fäden‘ die Spuren zu einem Wegesystem markieren. Die eigenen Variationen über Frei Ottos System zeigen sich am deutlichsten im Pariser Projekt *La Défense*. Von Interesse wird sein, wie lange die Bewohner von Doetinchem im Gelderland die „network entities“ akzeptieren, in denen Emotionen mit dem Alltag verknüpft und vom Architekten spielerisch ‚verordnet‘ werden, so dass z. B. eine am *D-Tower* sichtbare Emotion wie Hass, Liebe, Glück und Furcht zur *Number One* eines Tages gewählt werden kann.

Rudolf Herz untersucht kollektive Gefühlsregungen und deren Folgen am Beispiel der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Wie weit, fragt er, kann man kollektive Schuldgefühle durch Provokation stimulieren, und soll man das? Wieweit sind diese Schuldgefühle wirklich ‚Erbe‘ einer Nation, wieweit müssen sich die Nachgeborenen schuldig fühlen oder Reue-Bußten auf sich nehmen?

Der ursprüngliche Gedanke, einen ‚Stolperstein‘ durch Pflasterung einer Autobahnkilometers (mit Zwang zur Verlangsamung) zu inszenieren, wird von Herz widerrufen, weil die Nachkommenden nicht zum Eingeständnis einer Schuld gezwungen werden dürften, für die sie keine Verantwortung tragen. Weiter diskutieren ließe sich die letzte These. Zwar trifft die Nachfahrenden keine unmittelbare Schuld, aber sie gehören doch zu einem sozialen Körper, der sich als Nation definiert; daher kann und soll auch die nachwachsende Generation Erinnerungsarbeit leisten, ja man darf ihr das sogar abverlangen und wird das wohl begrifflich trennen müssen von der konkreten Baumaßnahme, die in der Tat Zwang bedeutet hätte (und daher von vornherein nur als Provokation gedacht war).

Régis Michel hat das Video als Gegenstand seiner Untersuchung gewählt, weil es nach Auffassung des Autors das Medium ist, das technisch besonders fortgeschritten und zugleich am offensten für die Aufnahme kritischer Positionen ist. Zugleich ist es nach Auffassung des Autors ein Medium, in dem nicht die traditionelle Männerherrschaft dominiert. Michel untersucht daher (anhand der drei Beispiele *Faces as Masks*, *Passions as Affects*, *Bodies as Mummies*) die in den Videobildern latent oder offensichtlich geübte Kritik an Standards und Normen, die vor allem von der maskulin dominierten Psychoanalyse hervorgebracht worden seien. Dabei greift der Autor eine Reihe von Freudschen Termini auf, wie *Urszene*, *Urphantasie*, *Wiederholungszwang* oder *Trauerarbeit*, die ihre Nützlichkeit für die Analyse von emotionalem Ausdruck erweisen – dies auch dann, wenn bestimmte Begriffe, wie *Hysterie*, als von Freud selbst produziert bezeichnet werden. Die Beweisführung erfolgt sehr eng am Bild, dazu in einem dichten, aphoristischen Sprachduktus. Weiter geführt werden könnte die Kritik des Mediums und der drei Beispiele nach Form und Inhalt, doch ist dies ein nächster Schritt – ebenso wie die Kritik an der Kritik der Freudschen Begriffe.

Gertrud Koch untersucht den physischen Ausdruck einer multivalenten Emotion: das Weinen, dies aber in einem bestimmten Erlebnis- und Rezeptionsrahmen, im Kino. Die Kernfrage, ob es spezifische Emotionen seien, die den Filmen anhängen und dort u. a. den Tränenausbruch hervortreiben, beantwortet sie mit der Feststellung, die Ursache dafür liege „im mimetischen Vermögen des Bewegungsbildes als Ausdruckssystem“. Da dieses System nicht allein auf das Weinen, sondern auf alle Emotionen Auswirkungen hat, wird weiterhin bedacht, dass das filmische Melodrama uns zum Weinen bringt, weil es von ei-

nem moralischen Konflikt erzählt, „auf den es keine Antwort gibt“. Adorno, Wollheim, Plessner, Brooks und Carroll fundieren diese Theorie der Semantik des Weinen und seines dramatischen Ausdrucks. Paradimatisch werden Charles Chaplins *A Dog's Life*, King Vidors *The Crowd*, Max Ophüls' *Sans Lendemain* und Mervin LeRoys *Quo Vadis* analysiert. Über die Aufführung einer Tragödie hinaus könnte das Medium Film das Weinen anregen, weil im Melodrama „der Wunsch zu zergehen“ intendiert ist. Eine weiterführende Frage könnte sein, ob nun im Sinne Benjamins das Kino als Ort des zerstreuten Beieinander diesen Effekt auslöst oder verstärkt, oder ob man ihn genauso vor dem Fernseher erleben kann.

Josef Früchtl behandelt *Coolness* als „soziales Phänomen der Ästhetik“. Wie erklärt sich kaltblütig-geschäftlicher Auftragsmord *ästhetisch*, als Darstellung, welcher Typus des Helden tritt uns entgegen? Der Held ist hier, entgegen der von der Antike bis ins 20. Jahrhundert hinein gültigen moralischen Definition, jemand, der Heldentum zur Schau stellt. Er ist Darsteller seiner selbst; zwischen Held und Heldendarsteller liegt also eine ästhetische Differenz (Entzweiung). Bei Aristoteles, bei Hegel, bei Baudelaire und bei Benjamin kündigt sich diese Entzweiung, zunächst innerhalb der Künste, dann auch in der Differenz zwischen Kunst und Leben, immer schärfer an, bis im Kino der Gegenwart der Schauspieler den Helden völlig imitiert und parodiert. Insofern ist der „coole Typ“ der Gegenwart die ‚Vollendung‘ des Helden, „die zelebrierte Imitation seiner selbst“. Dazu gehören Nonsense-Komik und Parodie des Individualismus – womit das Pathos der Neuzeit schlechthin auf den Prüfstand kommt. Richard Rorty, Georg Simmel und Helmuth Plessner liefern als Theoretiker dieses Phänomens (oder dessen Vorstufen) Definitionselemente: Blasiertheit als Bewertungsverweigerung, als Paradox einer ‚ethischen‘ Leistung, zugleich als „Entlastung und Verhüllung des Persönlichen“. Das steigert sich im Kino heute dazu, dass man „zum Zwecke der Selbsterhaltung Indifferenz zur Schau stellt“. Kennzeichen der *Coolness* ist daher Selbstreferenz, die „Tendenz, [...] sich um sich selbst statt um eine Sache zu drehen“.

Michael Schirner arbeitet bei der Erregung von Emotionen mit Paradoxien. Einerseits gestaltet er seine Werbungen kühl, reduziert, scheinbar emotionslos. Andererseits widmet er vor allem seine Aufklärungskampagnen hoch emotionalisierten Sujets: dem nackten Körper, Kindesmisshandlung, Tod und Krankheit. In der Konfrontation von Sachlichkeit und bewegender, negativer Thematik liegt das eigentlich aufrüttelnde Moment. So konterkariert Schirner beispielsweise in der

Anti-Aids-Werbung das emotional stark besetzte Thema mit der lehrbuchartigen Darstellung vom Gebrauch eines Kondoms. Zu dieser Strategie gehört der Tabubruch, eine *Anti-Aids*-Kampagne als Pro-Sex-Werbung zu gestalten. Auch die Reklame für eine Kreditversicherung baut auf Kontraste: Hier unterläuft der Text die übliche Werbung. Denn er behauptet nicht eine *Position*, von Sicherheit und Gediegenheit etwa, sondern legt eine *Negation* offen: Tod und Verderben. Diese *Negation* wiederum bricht der Werbefachmann im Sinne des schwarzen Humors. So haben wir ein praktisches Beispiel für den Gebrauch vermischter Emotionen in einem visuellen Medium vor uns: Humor und Schrecken. Ähnlich paradox, doch in anderem Sinne, verfährt Schirner bei der Polit-Kampagne für die Grünen im Bundestagswahlkampf 1998. Er spielt Heiterkeit gegen politischen Ernst aus. Das einfache Ü – Bestandteil des Wortes *Die Grünen* – soll einerseits für Kompetenz auf allen politischen und wirtschaftlichen Gebieten stehen, andererseits bietet der Buchstabe nichts anderes als die physiognomische Allusion eines Lächelns. Diese Strategie vermag das für die Deutschen behauptete Klischee von Humorlosigkeit und Bierernst zu konterkarieren, das Fehlen eines Programms kompensiert sie allerdings nicht. Vielmehr scheint imagerächtiger *Lifestyle* gegen inhaltliche Auseinandersetzung gesetzt. Was für Produktwerbung neue Strategien eröffnet, mag für die Politik ergänzungsbedürftig sein.

Bernhard Stumpfhaus untersucht den emotionalen Kontext zeitgenössischer Werbestrategien von der Produzenten- wie von der Rezipientenseite aus. Warnkes Forderung nach Analyse der „visuellen Gestaltungskultur“ ernst nehmend, fragt er nach ästhetischen Unterscheidungsmerkmalen zwischen Kunst und Werbung. Da Werbung durch „genuine Merkmale der Kunst“ die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit errege, bestreitet er eine grundsätzliche Unterscheidbarkeit. Am Beispiel des BVG-Urteils zur Benetton-Werbung der 1990er Jahre weist er nach, dass das Gericht nur die Faktizität bewertet hat, aber die – emotionsgenerierende – Formstruktur unbeachtet ließ. Damit wird vom BVG gerade das außer acht gelassen, was den Betrachter affiziert und die Anklagen provoziert hat. In der Werbung spiegelt sich nur die vorher von der Gesellschaft vollzogene Ächtung z. B. von AIDS-Kranken wider. Die Schockwirkung von Benetton-Werbung kann durch Vergleich mit herkömmlicher Produktwerbung geklärt werden. Die Nikon-Werbung z. B. hebt darauf ab, die von ihr produzierte Kamera in Kriegs- und Elendszeiten als das einzige Organ von Sicherheit und Zuverlässigkeit darzustellen. Katastrophenbilder sollen die gegenteilige

Erwartung (Bannung von Angst und Schrecken) hervorrufen. Die Kamera wird dadurch zum magischen Objekt: Sie bietet Sicherheit in Zeiten des Schreckens. Benetton hingegen erfüllt die Erwartungen an Werbung nicht; Toscani brandmarkt, er beruhigt nicht. Dies gilt auch für die Werbung mit der blutverschmierten Uniform eines Serbo-Kroaten 1994 und für die *Ölpest* von 1992, bei der man nicht beruhigt, sondern von der Ästhetik des Bildes fasziniert wird, um dann dem Bild des Todes ausgeliefert zu werden. Ähnlich wirkt die rote Farbe in *Blutfleck* von 1999–2000, eine Werbung für den UNHCR. Toscani arbeitet hier wie in der Kampagne „David Kirby – A ‚Pietà‘“ von 1992, die Stumpfhäuser als weiteres Beispiel anführt, mit klassischen Mitteln der bildenden Kunst, wobei aber kampagnenübergreifend das gleich bleibende Firmenlogo zur bindenden, Vertrauen erzeugenden Kraft wird. Zwischen Erregung und Beruhigung hält die Werbung den Kunden jedoch im Zustand „permanenter Dissonanz“. Sie produziert Begehren und Verdrossenheit zugleich. Das, so diagnostiziert der Verfasser, hat über diese Branche hinaus fatale Folgen, da sie bei den Adressaten statt Wohlwollen emotionslose Distanz und unberechenbare Willkür erzeugt. Toscani reagiert mit seinen Werbestrategien bereits auf diese „Krise der Emotionen“.

Anmerkungen

1. Vgl. den Beitrag von Wolfgang Tunner im vorliegenden Band.
2. Vgl. den Beitrag von Birgit Recki im vorliegenden Band. Zum Terminus *Empfindung* um 1800 vgl. auch Ursula Franke, Dramaturgische Typik der Affekte. J.J. Engels Beitrag zur Ästhetik der Schauspielkunst um 1800, in: Sorgfalt des Denkens. Festschrift für Brigitte Scheer, hg. vom Forum für Philosophie Bad Homburg, von Siegfried Blasche und anderen, Würzburg 1995, 136–159, bes. 138. Weitere Literatur bei Odmar Neumann/Rainer Piepmeier, *Empfindung*, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter, Bd. 2, Darmstadt 1972, Sp. 456–474.
3. Vgl. ergänzend die philosophiehistorische Abhandlung von Karl Albert, Das Staunen als Pathos der Philosophie, in: Pathos – Affekt – Gefühl. Philosophische Beiträge, hg. v. Ingrid Craemer-Ruegenberg, Freiburg/München 1981, 149–171.
4. Vgl. u. a. Gerhard Roth, Wir sind determiniert. Die Hirnforschung befreit von Illusionen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 279, 1.12.2003, 31 (mit Rückverweis auf eine Diskussion, an der sich Wolf Singer, Klaus Lüderssen, Hans-Ludwig Kröber, Eberhard Schockenhoff und Gerhard Roth selbst beteiligt hatten); vgl. schließlich Reinhard Olivier, Wonach sollen wir suchen? Hirnforscher tappen im Dunkeln, ebd., Nr. 290, 13.12.2003, 35.
5. Wolfhart Henckmann und Wolfgang Lenzen untersuchen in ihren Beiträgen im vorliegenden Band Intensität – aber aus philosophischer Sicht. Zum Begriff der Empfindung

aus naturwissenschaftlicher Sicht vgl. Antonio Damasio, *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York 1994, dt. Ausg. *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München 1995, ⁴1999, 7. Kapitel: Gefühle und Empfindungen, 178–226, bes. 181, 198–201, 206–213, 220–226. Damasio versteht unter Empfindungen jedoch nur neuronale Vorgänge, durch die Veränderungen in unserer Wahrnehmung mit Auswirkung auf emotionale Reaktionen ausgelöst werden. Vgl. auch Anm. 11. – Zur Entlastung dieser Einführung sei ferner verwiesen auf Detlef B. Linke, *Kunst und Gehirn. Die Eroberung des Unsichtbaren*, Reinbek b. Hamburg 2001; Michael Pauen/Gerhard Roth, *Neurowissenschaften und Philosophie. Eine Einführung*, München 2001; Gerhard Roth, *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*, Frankfurt a. M. 2001, ²2003; ders., *Aus Sicht des Gehirns*, Frankfurt a. M. 2003; Wolf Singer, *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*, Frankfurt a. M. 2002, ²2003; ders., *Ein neues Menschenbild? Gespräche über Hirnforschung*, Frankfurt a. M. 2003.

6. Der Tastsinn und das Gemeingefühl [1834], 2. Aufl. Leipzig 1905. Vgl. ferner Neumann/Piepmeyer 1972 [Anm. 2].- Es versteht sich, dass an dieser Stelle nicht auf den, stärker eingegrenzten, Begriff der Empfindbarkeit eingegangen werden kann, den Lessing mit Blick auf Laurence Sterne, Samuel Richardson und James Macpherson zwar nicht als erster verwendet, aber entscheidend weiterentwickelt hat.
7. So etwa Wolfgang Singer gegenüber dem Vf. (mehrfach mündlich).
8. Ich beziehe mich hier auf das letzte Werk des Autors zu diesem Komplex: Antonio R. Damasio, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, New York 2003, dt. Ausg. *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*, München 2003, besonders 14, 37–40, 42–45, 65–67.
9. Ebd., 72–73, 86–87 Am Beispiel einer Patientin zeigt Damasio, „dass erst die Emotion Traurigkeit da war. Dann folgte das Gefühl der Traurigkeit [...]“. „Zuerst kam die Emotion, dann das Gefühl“. Doch wenn es weiter heißt: „Bevor sich bei ihr eine Emotion namens Traurigkeit einstellte, [...] empfand [sie] auch kein Gefühl der Traurigkeit“, dann ist damit streng genommen nur Gleichzeitigkeit, kein Vorher – Nachher bewiesen.
10. Ebd., 59.
11. Ebd., 51–58. Die Rubrizierung bleibt unklar: Unter den ‚eigentlichen‘ Emotionen versteht Damasio (S. 51) Ekel, Furcht, Glück, Trauer, Mitleidgefühl und Scham (wobei im Falle des Mitleids Emotionen und Gefühl synonym gebraucht werden); später (S. 55) werden die ‚eigentlichen‘ Emotionen unterteilt in ‚Hintergrundemotionen‘, ‚primäre‘ und ‚soziale‘ Emotionen. Hintergrundemotionen repräsentieren (S. 57) eine noch nicht näher bestimmbare Befindlichkeit (Entmutigung oder Begeisterung); unter den ‚primären‘ Emotionen werden (S. 57) Furcht, Wut, Ekel, Überraschung, Traurigkeit und Glück ‚am häufigsten‘ genannt; zu den ‚sozialen‘ Emotionen gehören (S. 58) Mitgefühl, Verlegenheit, Scham, Schuldgefühle, Stolz, Eifersucht, Neid, Dankbarkeit, Bewunderung, Entrüstung und Verachtung. Es handelt sich also in Wahrheit um einander vielfältig überlappende Begriffe. Wie wenig gefestigt diese Begrifflichkeit noch ist, zeigt sich auch darin, dass Damasio in *Descartes' Irrtum* [Anm. 5] von „Hintergrundempfindungen“ sprach.
12. Damasio [Anm. 8], 160.
13. Manche dieser Verben haben sogar eine deutliche Zunahme an Verbreitung erfahren: „ich hasse das“ sagt man heute für jede Kleinigkeit, während „hassen“ bis etwa 1970, von hohem Pathos getragen, nur für Extremsituationen oder in dramatisch zugespitz-

ten Szenen auf der Bühne verwendet wurde. Auch in der Politik erleben wir einen Ausverkauf von Emotionen, der nicht unproblematisch ist, weil er die auf rationale Diskurse angewiesenen demokratischen Gesellschaften erfaßt hat; darin wird ein Gefühlsdefizit sichtbar, das sich in Freizeitaktivitäten entlädt, zunehmend aber auch den Arbeitsalltag durchsetzt. „Spielstädte“ oder mit Spielen ‚imprägnierte‘ Städte (wie von Lars Spuybroek entworfen) lassen sich als Versuch verstehen, diesem Defizit zu begegnen. Vgl. auch Klaus Herding, Die Kunstgeschichte und die neue Sinnlichkeit: Das Beispiel von Disneyland’s Toontown, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt, H. 4, 2001, 5–16.

14. Natürlich korrespondiert Mimik mit gesellschaftlichen Konventionen und leistet insofern Übereinkunft, auch dann, wenn diese Mimik unverständlich bleibt (wir alle wissen, dass wir die Mimik eines anderen Kulturkreises, z. B. die Mimik der Mitspieler in einer chinesischen Oper, nicht *ad hoc* entziffern können; bei einer im Jahre 2002 im Fernsehen gezeigten China-Oper verblüffte, dass man aus den Mienen der Chinesen gar nicht auf ihre Gefühle schließen konnte: Ein lächelnder Gesichtsausdruck war nicht kompatibel mit der im Wortband gegebenen Simultanübersetzung, die oft konträre Gefühle ausdrückte. Wie schon Fritz Saxl betont hat (in der in Anm. 43 nachgewiesenen Untersuchung, dort S. 16), sind uns „die meisten Gebärden des Chinesen ohne Unterricht undeutbar“. Es gibt also tatsächlich einen grundverschiedenen westlich oder östlich geprägten Gefühlsausdruck, was ganz gegen allgemeine anthropologische Ausdrucks- oder auch Schönheitschiffren spricht (die, wenn auch differenzierten, Aussagen von Paul Ekman, Gesichtsausdruck und Gefühl. 20 Jahre Forschung von Paul Ekman, hg. und übers. v. Maria v. Salisch, Paderborn 1988, 36–41, zu dieser Frage sind immer noch zu oberflächlich, vielleicht gewollt optimistisch). Hier im Westen unterscheiden sich die Gefühle im 20./21. Jahrhundert wiederum grundsätzlich von früheren, weil sie ökonomisch nutzbar geworden und deshalb in die Werbung eingegangen sind. Aber trotz dieser Einschränkung fungiert Mimik als Außensignal. Nur ist sie *in Relation zur Gestik* stärker ein selbstbezogener Reflex als ein nach außen gerichtetes Programm, sie muss jedenfalls nicht programmatisch kodiert sein.
15. Zwar ist ‚Übereinkunft‘ kein unabdingbarer Bestandteil einer Definition von Emotion, weil viele Gemütsbewegungen gemischter Natur sind. Gleichwohl wirbt noch der Hassende, sogar der sich selbst Hassende, um Mitstreiter, um Zuwendung, um *concinnitas*, um das Verständnis anderer also, und im Ausdruck des Hasses wirbt er zugleich um ein freundliches Mitgefühl.
16. Zitate aus Damasio Vortrag über *Neurobiology for Emotion and Feeling* in der Siemens-Stiftung in München am 25.10.2001. Diese Position wird auch in *Der Spinoza-Effekt* vertreten, vgl. dort [Anm. 8], 38: „Im Kontext dieses Buches sind Emotionen also Akte oder Bewegungen, die größtenteils öffentlich und sichtbar für andere sind [...]. Dagegen sind Gefühle immer verborgen [...]“. Wenn man aber, Damasio folgend, zwischen individuellen Gefühlen und sozialen Emotionen unterscheidet, dann gibt es in der Kunst nur Emotionen, weil sich Kunstwerke, abgesehen von vorbereitenden Skizzen, in aller Regel an ein Publikum, an einen Ansprechpartner, richten, also eine soziale Option verfolgen.
17. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.
18. Brigitte Scheer, Gefühl, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Berlin 2000, 629–660.
19. Zu diesem Terminus vgl. wiederum Franke 1995 [Anm. 2], bes. 138 und 155. – Auch die deutsche Übersetzung von Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in*

- Man and Animals [1872, Reprint Chicago 1965] verfährt so. Ihr Titel lautet: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren, Stuttgart 1872.
20. Damasio [Anm. 8], 199–200: „Die wissenschaftliche Analyse der sozialen Emotionen steckt noch in den Kinderschuhen.
 21. Rainer Krause, Allgemeine psychoanalytische Krankheitslehre, 2 Bde., Stuttgart 1997–98, hier Bd. 1 (Vorstellung der Gefühls- und Zeigeregeln sowie der Basisefekte). Dem Lehrbuch liegt allerdings bereits das spezialisierte EMFACS (Emotion Facial Action Coding System) zugrunde, auf das FACS geht Krause nur in älteren Aufsätzen ein (Mimische Indikatoren von Übertragungsvorgängen [zusammen mit P. Lütolf], in: Zeitschrift für Klinische Psychologie 18, 1989, 1–13), sowie in seinem Beitrag in: What the Face Reveals. Basic and Applied Studies of Spontaneous Expression Using the Facial Action Coding System (FACS), hg. v. Paul Ekman, New York 1997. Grundlegend jedoch Ekman [Anm. 14].
 22. Vgl. Martin Walser, Über ein Geschichtsgefühl – Vom 8. Mai 1945 zum 9. November 1989: Die Läuterungsstrecke unserer Nation führt nach Europa, Rede über *Nation. Patriotismus. Demokratische Kultur* am 8.5.2002 im Berliner Willy Brandt-Haus, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 107, 10.5.2002, 46; ferner: Schicksal und Genossen, in: Der Tagesspiegel, Nr. 17758, 10.5.2002, 1, wo der Anteil des Emotionalen und des Rationalen behandelt wird.
 23. Dazu: Leibniz sagt: Ein und dasselbe Gefühl kann gut und schlecht sein – wohl als Kritik an René Descartes, Die Leidenschaften der Seele (Les passions de l’Ame, Paris 1649), hg. u. übers. v. Klaus Hammacher, Hamburg 1996, Teil II, Art. 56 f., S. 97.
 24. Der FDP-Vorsitzende Guido Westerwelle erkor diesen Ausdruck im Mai 2002 zu seinem Wahlkampfmotto.
 25. Nachdem ein ehemaliger Schüler am 26.4.2002 in Erfurt 16 Personen und zuletzt sich selbst ermordet hatte, deutete Frank Schirrmacher, Die Haßindustrie – eine Emotion wird Ware: Das Internet gibt Mördern das Gefühl, nicht alleine zu sein, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 100, 30.4.2002, S. 47, einen möglichen Zusammenhang zwischen dieser Webseite und der Erfurter Bluttat an. Das hat sich zwar nicht wörtlich bestätigt; das *hatedirectory.de* wurde jedoch wenige Tage später aus dem Netz genommen.
 26. Rede in der Frankfurter Paulskirche 1998.
 27. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 20, 19.5.2002, Titelschlagzeile.
 28. Robert Schlesinger: „Die emotionale Revolution“. Die Oper als Schlüssel zu den 150 Jahren des 19. Jahrhunderts, Wien 2001; besprochen von Ellen Kohlhaas, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 118, 24.5.2002, 49.
 29. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Amsterdam 1947, zuletzt Frankfurt a. M. (Fischer Taschenbuch) 2002.
 30. Ralph-Rainer Wuthenow, Die gebändigte Flamme. Zur Wiederentdeckung der Leidenschaften im Zeitalter der Vernunft, Heidelberg 2000; ferner Scheer [Anm. 18], 629–660.
 31. Vgl. Descartes [Anm. 23], Teil I, Art. 50, S. 85 und 89: „Es gibt keine Seele, die so schwach ist, dass sie nicht, wenn sie richtig geleitet ist, eine absolute Macht über ihre Leidenschaften erlangen kann“. Vgl. auch Franke [Anm. 2], 136–159.
 32. Aus dem Phänomen, dass in der hohen Politik oder im Arbeitsalltag emotionale Ausbrüche von Zorn und Langeweile, von Lust und Überdruß zunehmend gewollt sind, kann man noch nicht auf eine Verschiebung zugunsten der Emotionalität schließen; auch nicht aus dem Phänomen, dass Rockfans ihren Gefühlen *freien Lauf* lassen kön-

- nen, denn in der Regel geschieht das in abgeschotteten Bezirken und dient, als wohlberechneter Freilauf, der Erhöhung der Arbeitsproduktivität.
33. Mit Kant sieht Recki Gefühle nicht außerhalb, sondern innerhalb der Vernunft selbst integriert. Birgit Recki, *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischem Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*, Frankfurt a. M. 2001, 179, 303.
 34. Gabriele Sprigath, Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, 2 Bände, München 1968. Angesichts des Bildes *Der Tod des Brutus* von Jean Harriet schrieb ein Kritiker 1793: „J'ai voulu pleurer [...]“, aber auch: „David fait couler les larmes en abondance, et le tableau n. 3 [Harriet] a seulement fait venir les larmes aux bords de ma paupière“ (ebd., Bd. I, 193).
 35. Ein signifikantes Beispiel bei Carolin Dieterich, Wenn ein Schraubenzieher das Herz anrührt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (Rhein-Main-Zeitung)*, Nr. 144, 25.6.2002, 57. Hier wird der Texter der Frankfurter Agentur Michael Conrads & Leo Burnett, Andreas Stalder, wie folgt zitiert: „Emotionalisierung‘ heißt das Zauberwort. ‚Sie stellt eine Art persönliche Beziehung zwischen der Marke und dem Käufer her‘, weiß Stalder.“ Offensichtlich rückt das Bedürfnis nach emotionalen Offensiven stärker als früher in das Bewusstsein der Werbestrategen. Vgl. dazu auch den Beitrag von Bernhard Stumpfhaus in diesem Band.
 36. Die Sendungen unter Leitung von Volker Panzer sind einschließlich der Interviews mit seinen Gesprächspartnern wiedergegeben in der Publikation *Große Gefühle. Bausteine menschlichen Verhaltens*, hg. vom ZDF-Nachtstudio, Frankfurt a. M. 2000.
 37. Hier wird dieser Missbrauch der Emotionen als Gegenwartssymptom besonders betont. Damit soll wirkliches Mitgefühl freilich nicht ausgeschlossen werden. Der Anblick von geschändeten Kindern etwa weckt nach wie vor große Betroffenheit und enorme Rachegefühle, ja sogar Forderungen nach Zensur und Todesstrafe. Auch die Liveübertragung eines Schulmassakers kann zutiefst verstören und entsetzen. Aber die allabendliche Darbietung von Greuelthaten inner- und außerhalb der Fernsehnachrichten erzeugt entweder einen Gewöhnungseffekt oder aber vitale Abwehr. So kann man z. B. als Mitglied der HPPNW (Health Physicians for the Prevention of Nuclear War) das Nachrichtenblatt dieser Vereinigung, deren Ziele man unterstützt, kaum mehr lesen. Die ständigen Bedrohungen und Menschenrechtsverletzungen, von denen dort berichtet wird, wirken paradoxerweise zugleich als emotional unerträglich und als permanente *déjà vu*-Erlebnisse, ja als langweilig, denn man kennt die Schlussfolgerung eines jeden Artikels im voraus. Zudem scheint die von Ursula Franke und Brigitte Scheer in diesem Band betonte moralische Komponente ästhetischer Gemütsbewegungen außerhalb des ästhetischen Bereichs, im heutigen Alltag, ineffektiv zu sein: Moralisches Engagement verbindet sich gegenüber schrecklichen Ereignissen eher mit dem Gefühl der Hilflosigkeit.
 38. Vgl. Damasio [Anm. 5], 11. Kapitel: Eine Leidenschaft für das Denken, 325–333, Zitat 325. Dieser Versuch zeigt vor allem, wie aktuell das begriffliche Klärungsbedürfnis ist. Damasio bezieht sich hier auf Descartes [Anm. 23], Teil I, Art. 13, S. 25, wo dieser davon ausgeht, „dass die Töne, die Gerüche, die Geschmäcker, die Farbe, der Schmerz, der Hunger, der Durst und alle Gegenstände sowohl der äußeren Sinne (*sens extérieurs*), als auch unserer inneren Triebe (*appétits intérieurs*), bestimmte Bewegungen in unseren Nerven hervorrufen, die durch sie dem Gehirn zugeleitet werden.
 39. Thomas Kirchner, *L'Expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991.
 40. *Figures de la passion*, catalogue rédigé par Emmanuel Coquery et Anne Piéjus, Paris 2001.

41. Descartes [Anm. 23], Teil I, Art. 17, S. 33; vgl. auch ebd., Art. 20, S. 37 und vor allem Art. 27–29, 47–49, wo die Leidenschaften der Seele definiert werden als „Wahrnehmungen oder Empfindungen oder Emotionen“, S. 47 („des perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l’âme“, S. 46). Im Grunde sind wir über diese begriffliche Nichtunterscheidung kaum hinaus gediehen. Der heute primär geisteswissenschaftlich gebrauchte Begriff des Pathos wird ohnehin in den einzelnen Disziplinen ganz unterschiedlich gefasst. Vgl. auch Reinhard Meyer-Kalkus, Pathos, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 7, Darmstadt 1989, Sp. 193–199.
42. Vgl. Martin Warnke, „Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz“, in: Martin Warnke/Werner Hofmann/Georg Syamken, Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a. M. 1980, 113–186.
43. Fritz Saxl, Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, in: Bericht über den XII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg vom 12. bis 16. April 1931. Im Auftrage der Deutschen Gesellschaft für Psychologie hg. v. Gustav Kafka, Jena 1932, 13–25.
44. Ebd. 21 (Warburgs Ausdruck).
45. Damasio These, dass die emotional besetzte Betrachtung eines Objekts nur dann zum Gefühl wird, wenn dadurch der Zustand des Objekts modifiziert wird, kann für Kunstwerke nicht akzeptiert werden. „Gefühle sind interaktive Wahrnehmungen“, schreibt der Autor in *Der Spinoza-Effekt* [Anm. 8], 110, und weiter: „Im Falle des Gefühls kann sich das Objekt selbst radikal verändern“ (ebd., 111). Hingegen: „Sie können Picassos *Guernica* so intensiv, so lange und so emotional betrachten, wie Sie möchten, das wird keinerlei Auswirkungen auf das Gemälde selbst haben. Ihre Gedanken dazu mögen sich natürlich verändern, doch das Objekt bleibt unversehrt, so ist zumindest zu hoffen. Im Falle des Gefühls kann sich das Objekt selbst radikal verändern. Gelegentlich ist es so, als nähme man einen Pinsel und frische Farbe und veränderte das Gemälde.“ Demnach scheint es so, als sei die emotionale Zuwendung zu einem Gemälde nicht unter „Gefühle“ zu subsumieren. Die physische Veränderbarkeit des Objekts ist jedoch keine notwendige oder gar hinreichende Bedingung für die Genese von Gefühlen gegenüber Kunstwerken. Die fiktionale Form des letzten Satzes lässt den Leser im Unklaren, ob Kunstwerke nach Damasio Auffassung nun doch Gefühle auslösen können. Zunächst sind für Damasio Gefühle Bestandteil innerhalb eines über das Gehirn vermittelten psychophysischen Vorgangs. In diesem Regelkreis gibt es nichts Äußeres. Mit Warburg ist aber zu fragen, ob Instrumente (wie der Pinsel) nicht doch gewissermaßen dem Körper einverleibt werden können. Damasio selbst spricht in vergleichbarer Weise vom Strand, der schon durch das Aufwühlen von Sand „angeeignet“ und verändert wird. In diesem Sinne kann man ebenso gut Leinwand, Farbe und Pinsel als Teil einer psychophysischen Interaktion verstehen, die über das Gehirn Einfluss auf den erweiterten Körper nimmt. Es ist nicht einzusehen, dass man in dieser Hinsicht grundsätzlich zwischen Natur und Kunst unterscheidet.
46. Gleichnis versus Ereignis. Krieg und Frieden in den Künsten, in: Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden, hg. v. Klaus Garber, Jutta Held, Friedhelm Jürgensmeier, Friedhelm Krüger und Ute Széll, München 2002, 981–998.
47. Giovanni Battista della Porta, *Fisignomia*, Venedig 1613, Kap. III, f° 132 r° (*Occhi molto piccioli...*), Kap. III, f° 138v° (*Occhi rivolti alla destra...*), Kap. IV, f° 160 v° (*Capelli crespi...*), Kap. IV, f° 161 v° (*Capelli rari...*).

48. Herrn Prof. Dr. Hans Hacker, ehem. Direktor des Instituts für Neuroradiologie der Universitätskliniken Frankfurt a. M., sei an dieser Stelle für die Überlassung seiner Stellungnahme gedankt.
49. Aus Thomas Klings vielfältigem Werk seien wenigstens noch folgende Titel genannt: Erprobung herzstärkender Mittel. Gedichte, Düsseldorf 1986, Frankfurt a. M. 21994; Nacht, Sicht, Gerät, Frankfurt a. M. 1993; Morsch. Gedichte, Frankfurt a. M. 1996; Fernhandel, Köln 1999; Sprachspeicher. 200 Gedichte auf deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert, Köln 2001; Botenstoffe, Köln 2001.
50. Trotzdem müssen wir uns nicht darauf beschränken, die Gefühle der Rezipienten zu untersuchen. Zwar hat Heinrich Wölfflin am Ende des 19. Jahrhunderts mit seinen *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [1899] die Reaktion des Betrachters mit den angenommenen Absichten des Urhebers in eins gesetzt; objektiv und über die Zeiten hinweg glaubte er seelische Qualitäten, ja sogar Stimmungsfaktoren einzelner architektonischer Formen bestimmen zu können. Aber trotz dieser Vermengung von Betrachter und Künstler war er der erste, der wenigstens die Frage stellte, warum sich jemand durch einen Bau angezogen oder abgestoßen fühlte. Die Diskussionen unter heutigen Architekten können als eine Fortsetzung dieser Frage verstanden werden.
51. Vgl. Ursula Franke, Ein Komplement der Vernunft. Zur Bestimmung des Gefühls im 18. Jahrhundert, in: Pathos – Affekt – Gefühl [Anm. 3], 131–148.
52. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 219, 20. 9. 2001, 49 (Der Mann, der am 11. September nicht vor dem Fernseher saß: Ein Interview mit Paul Virilio/Mit der Liveschaltung beginnt der Polizeistaat – die Wolkenkratzer werden geschleift werden wie einst die Stadtmauern: Erster Ausblick auf den Krieg). Vermutlich dachte Virilio an die abstumpfende Wirkung der Wiederholung, wodurch gerade die im Fernsehen gezeigten Bilder die Anmutung des Schreckens vernichten. Was die Schnelligkeit der Übermittlung angeht, so hat diese erstaunlicherweise gegenüber der Berichterstattung über die Ermordung Kennedys nicht zugenommen; wohl aber haben sich die Medienanteile verändert: Das Fernsehen hat das Radio, wie zu erwarten, bei weitem überrundet, während das Internet erst bei einem verschwindenden Bruchteil der Bevölkerung die Erstinformationsquelle darstellte (Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 106, 8.5.2002, 55).
53. Grabmal des Dietrich von Fürstenberg, Bischof von Paderborn (1585–1618).
54. Bruce Nauman, *Anthro/Socio*, Video-Installation, vgl. documenta IX, Ausst.-Kat. Kassel 1992, Bd. 3, 396–397.
55. Dieser Abschnitt wird Bernhard Stumpfhaus verdankt.

Thomas Kling

Tumulus Muckibude.
Das F...bergdenkmal im Dom zu P.

*Die macht, ingleych der ruhm, verbreydten böse schmerzen /
liehgst auf dem folter=tisch du erst der ew'gen peinn.. DAS*
ist die endlosspule, die zu hören ist –

und nichts was
knirscht? (vielleicht ein murmeln; seufzen und gestöhn)

Nichts knirscht, da sich die gräber öffnen:
ein junger tag, aus untersicht.

Ein carmen schrillt,
auf schwarzer platte goldne schrift, nach rechts
geneigter meißel-ton, an eleganz nicht mehr
zu toppen; zuoberst macht & ruhm.

Nichts knirscht da
sich die platten schieben; die todten ihre häute suchen
und nicht finden; steigen, sind gestiegen,
von a bis z gedopt. oh, schenkelumfangs ruhm
& macht! sie posen, todtenkopfgesichtig;
sind unter ihrer gold-allonge
gestrählte poser
für die ewigkeit.

IN ihrem öffnen,
ihrem fleischbefreiten männer-thorax-käfig
sind nauman's bildschirme / von marmelstein /
sind screens von sechzehnhundertachtzehn
fest eingebaut.

„und nichts, was knirschen könnte?“
„nur details.“

detail.

INFERNUS. in sechs meter höhe,
rechts. der rote glühpunkt kreist, frontal,
uns die verdammnis ein: der armen seele
züngeln (endlostape, schwarzweiß) die
flammen übern brustkorb hoch;
bei unversehrtem hemd endlos
ein fürchterlicher schrei.

DAbey in sturer stellung kniet / als ob er stünde /
gebetsformal / monumentale / hauptperson /
der fürstbischof / erwartet was ihm zusteht / sei=
ne auferstehung //

Dies alles / knirschend / aus der untersicht
ein endlostape DU / hörst es nicht

Thomas Kling
Hombroich, 26. VII. 2002

I.

Erkenntnistheoretische Voraussetzungen,
historische und anthropologische
Bestimmungen von Emotionen

Wolfhart Henckmann

Über das Verstehen von Gefühlen

Das Verstehen von Gefühlen ist ein vielschichtiges Problem, von dem im folgenden nur einige Aspekte hervorgehoben werden können – das Ganze des Problems ist meines Wissens weder im disziplinären Kontext der Psychologie noch der Soziologie oder Philosophie ausgearbeitet worden.

1. Einige Unterscheidungen

Ich möchte zunächst zwischen dem Verstehen der Gefühle, so wie wir sie unmittelbar erleben, und dem Verstehen der inneren und äußeren Ursachen unterscheiden, unter denen Gefühle entstehen und vergehen – diese letztere Fragestellung gehört in den Kontext einer kausalen Erklärung von Gefühlen, mit der ich mich nicht weiter beschäftigen werde. Sodann ist zu unterscheiden zwischen dem unmittelbaren Verstehen von Gefühlen und seiner Beschreibung. Die Beschreibung beruht auf einem Verstehen des unmittelbaren Gefühlsverstehens. Die Verwendung ein und des gleichen Verbums ‚Verstehen‘ in zwei verschiedenen Kontexten kann darüber hinwegtäuschen, dass wir es mit zwei verschiedenen Begriffen des Verstehens zu tun haben. Das unmittelbare Verstehen von Gefühlen ist ein Moment des emotionalen Erlebens selbst, der zweite Begriff ist jenem emotionalen Erleben, um dessen Verständnis es geht, gänzlich enthoben; es ist reflexiver Natur und ganz von der Erkenntnisabsicht geprägt, Klarheit darüber zu gewinnen, was es mit dem unmittelbaren Gefühlsverstehen auf sich hat; wir bezeichnen dieses reflexive Verstehen als ‚intentionales Verstehen‘. Das unmittelbare Verstehen nimmt alle die unterschiedlichen Formen an, zu denen sich das emotionale Leben entwickelt, das intentionale Verstehen ist hingegen insofern einförmig, als es eine Form des Erkennens

ist, die gegenüber der Mannigfaltigkeit der Erkenntnisobjekte, nämlich den Formen des unmittelbaren Verstehens von Gefühlen, die Gleichförmigkeit eines bestimmten Erkenntnisaktes beibehält.

Das unmittelbare Verstehen von Gefühlen und das intentionale Verstehen gehören ursprünglich ein und demselben ‚Bewusstseinsstrom‘ an. Sie sind unterschiedliche Ausformungen dieses Bewusstseinsstroms. Die Differenz zwischen ihnen ist festzuhalten, so sehr auch Formulierungen wie „Ich bin mir eines Gefühls bewusst“ suggeriert, dass es ein und der gleiche Bewusstseinsakt sei, der im emotionalen Erlebnis enthalten ist und der sich reflexiv auf das emotionale Erlebnis richtet. In diesem zweiten Falle kommt es jedoch allein darauf an festzustellen, welche Qualitäten das emotionale Erlebnis aufweist, in jenem Fall aber auf das Erleben der Qualitäten selbst. Das unmittelbare Verstehen ist an die Unmittelbarkeit des Erlebens eines bestimmten Erlebnis-Ichs gebunden, das intentionale Verstehen kann sich auch auf das Gefühlsverstehen richten, das sich in anderen Personen abspielt. Dabei ist es in Hinsicht auf die angesprochene Differenz von untergeordneter Bedeutung, ob die anderen Personen mit dem Subjekt des intentionalen Verstehens gleichaltrig und gleichartig sind oder nicht, also etwa einer anderen Kultur oder Generation, einem anderen Geschlecht oder einer anderen Rasse angehören.

Die Eingebundenheit des unmittelbaren Verstehens in das emotionale Erlebnis bedeutet indessen nicht, dass es von einem Vorher und Nachher des emotionalen Lebens und des Bewusstseinslebens überhaupt isoliert wäre. Es ist sowohl ein Moment des proteusartig in vielerlei Akten und Zuständen lebenden einheitlichen Bewusstseins, als auch identifizierbar aufgehoben in der Erinnerung, wenn es auch im Erinnerungsmodus die Unmittelbarkeit des Erlebens meistens verloren hat. Der Erinnerungsmodus stellt einerseits nur ein Schattenbild des unmittelbaren Verstehens von Gefühlen dar, andererseits aber ist er soviel wie ein Schema, das es prinzipiell ermöglicht, neu auftretende Erlebnisse gegebenenfalls als gleichartig mit dem erinnerten Gefühlserlebnis zu verstehen – ‚prinzipiell‘, jedoch nicht mit unbezweifelbarer Evidenz. Auf dieses Problem werden wir später zurückkommen.

Das intentionale Verstehen, so scheint es, kann es immer nur mit dem Erinnerungsmodus von emotionalen Erlebnissen zu tun haben. Dabei darf jedoch nicht das mit dem Erinnerungsmodus unauflöslich verbundene Moment übersehen werden, dass der Erinnerungsmodus auf das unmittelbare Erlebnis verweist, von dem es ursprünglich abstammt. Dieser Zeichencharakter ist mehr als bloß ein Sinngehalt oder

auch strukturelles Merkmal des Erinnerungsmodus; er stellt vielmehr eine Art von Leerform dar, die auf eine neue Erfüllung durch unmittelbares Gefühlsleben angelegt ist, weshalb das erinnerte unmittelbare Erleben innerhalb gewisser Grenzen, die unter anderem durch die Lebendigkeit des individuellen Bewusstseinslebens bedingt sind, auf gewisse Weise wieder aufleben kann. Der Erinnerungsmodus kann jedoch, trotz des Moments der Leerform für ein gleichartiges emotionales Erleben, nicht das unmittelbare Gefühlserlebnis erzeugen – die Erinnerung bleibt in der Regel erinnertes Erleben, also bloßes Erlebnisschema, sie hat nicht die Kraft, ihren Modus als Erinnerung aufzulösen und den erinnerten Gefühlsgehalt in die Offenheit und Gegenwart aktuellen, unmittelbaren Erlebens zu überführen; es vermag nicht, den Modus, bloß Erinnerung zu sein, auszulöschen. Es sei denn, dass ihr z. B. die Kunst zu Hilfe kommt. Doch entsteht dann eher etwas Drittes – weder eine Repristination des unmittelbaren Verstehens von Gefühlen, noch eine Verlebendigung des erinnerten, intentionalen Verstehens von Gefühlen, sondern eine überraschende Potenzierung bestimmter Gefühle in Intensität und Bedeutsamkeit, wie sie zwar anthropologisch im Gefühlsvermögen des Menschen angelegt sein mögen, aber relativ selten im Lebenslauf eines Menschen Wirklichkeit und Ereignis werden.

Sprechen wir also vom Verstehen von Gefühlen, so haben wir bisher zwischen drei Verständnishorizonten unterschieden: erstens dem Horizont unmittelbaren Verstehens von Gefühlen, zweitens dem Horizont intentionalen Verstehens erinnerten Gefühle, drittens dem Horizont künstlerischen Verstehens von anthropologisch möglichen Gefühlen. Mit der Unterscheidung dieser drei Horizonte ist zwar der Rahmen einer empirischen Emotionstheorie in verschiedenen Hinsichten überschritten, aber damit ist nicht die Behauptung verbunden, dass mit diesen Unterscheidungen bereits der Rahmen einer das Ganze der emotionalen Problemdimensionen umfassenden Theorie entworfen sei.

2. Gefühle verstehen sich von selbst

Das Thema des Verstehens von Gefühlen scheint zunächst einfach genug zu sein: Jedermann weiß, was für ein Gefühl er hat, *wenn* er ein Gefühl hat: Freude, Ärger, Traurigkeit, Angst usw., alles, was wir im alltäglichen Sprachgebrauch als ‚Gefühl‘ bezeichnen. In diesem allgemeinen Sinn kann ohne weiteres von einem ‚Verstehen‘, von einem ‚an sich selber verständlich Sein‘ der Gefühle gesprochen werden. Der Satz

„Ich freue mich!“ bedeutet deshalb soviel wie der umständlicher ausgedrückte Satz „Ich verstehe das Gefühl, das ich gerade erlebe, als Freude“, weil es nur darauf ankommt, dass Gefühle wie Freude usw. immer das Bewusst-Sein einer bestimmten Gefühlsqualität enthalten¹; von unbewussten Gefühlen zu sprechen, ist demnach unsinnig; nicht hingegen, von latenten Dispositionen zu bestimmten Gefühlen zu sprechen. Die Fragen, was für eine Art von psychischer Realität die latenten Dimensionen von Gefühlen haben, wie weit und tief sie sich in das psychische Leben erstrecken, wie das Verhältnis zwischen dem Ausmaß und der Natur der latenten Dimensionen einerseits und dem bewussten Fühlen andererseits einzuschätzen ist, müssen hier übergangen werden.

Für den Anfang macht es nicht viel aus, dass wir erst nach und nach gelernt haben, die allgemeinen und speziellen Gefühlswörter zu verwenden (das komplexe Verhältnis zwischen Sprache und Fühlen und umgekehrt lassen wir einstweilen außer Betracht), und auch das andere Bedenken, dass sich unser Gefühlsvermögen erst entwickeln musste, vielleicht auch schon alters- oder gewohnheitsbedingt an Frische und Differenziertheit verloren hat, wollen wir ausklammern – die Frage der anthropologisch angelegten und sozial bedingten Entwicklungsstadien des emotionalen Lebens soll hier nicht weiter erörtert werden, so wichtig diese Fragen auch für das Verstehen von Gefühlen sind. Es sei also ein Entwicklungsstadium menschlicher Individuen vorausgesetzt, in dem sie spontan verstehen, dass bestimmte Gefühle, die sie empfinden, eben Gefühle der Freude, des Ärgers, der Traurigkeit, der Angst usw. sind. Das vorausgesetzte Entwicklungsstadium muss der Theoretiker auch für sich selber in Anspruch nehmen. Diese und verwandte, uns im Verlauf unseres Lebens im Zusammenleben mit unseren Mitmenschen vertraut gewordenen Empfindungen bilden die empirische Basis, von der unsere Reflexionen über die Gefühle ausgehen und zu der sie immer wieder zurückkehren, um sich an ihnen überprüfen zu lassen und neue Frageimpulse zu erhalten. Das Wiedererkennen der Erfahrungsdaten im Lichte der Theorie, d. h. im Lichte des intentionalen Verstehens, ist ein wichtiges, aber auch problembeladenes Moment in der Überprüfung von Aussagen über die Gefühle.

Soll das vorausgesetzte Entwicklungsstadium des Gefühlslebens eine hinreichend gesicherte Basis abgeben, so muss genauer bestimmt werden, inwiefern es zutrifft, dass die Gefühle sich von selbst verstehen. Das Aufwerfen dieser Frage ist bereits ein Indiz dafür, dass die emotionalen Erlebnisse so ‚selbstverständlich‘, wie gesagt wurde, gar nicht zu