

WEIL-GARRIS, Kathleen: Bandinelli and Michelangelo: A Problem of Artistic Identity, in: *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, hg. von Moshe Barasch und Lucy Freeman Sandler, New York 1981, S. 223-251
- On Pedestals: Michelangelo's 'David', Bandinelli's 'Hercules and Cacus' and the Sculpture of the Piazza della Signoria, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), S. 377-415

P.S.

Über das Internet machte Waldman jüngst einen »Index« zugänglich, auf den ich auf-

merksam wurde, nachdem dieser Beitrag gesetzt war: <http://luts.cc.utexas.edu/~leou-ija/bbindex.htm>. Es handelt sich um ein reines Namensverzeichnis, Orts- und Sachregister fehlen. Einträge wie »Buonarroti, Michelangelo«, »Cellini, Benvenuto« und vor allem – der längste – zu »Medici, Cosimo I de', Duke (later Grand Duke) of Florence« sind in dieser Form, ohne inhaltliche Aufschlüsselung, leider nicht besonders hilfreich, doch ohne Zweifel ein Schritt in die richtige Richtung.

KLAUS HERDING und BERNHARD STUMPFHAUS (Hrsg.)

Pathos Affekt Gefühl. Die Emotionen in den Künsten

Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004. XIV, 649 S., III. € 48,95. ISBN 3-11-017735-8

Vom 30. Mai bis zum 2. Juni 2002 fand in der Oper in Frankfurt am Main ein internationaler Kongress statt zum Thema *Pathos Affekt Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, dessen Beiträge nun in einem von Klaus Herding und Bernd Stumpfhaus herausgegebenen Band vorliegen. Die Organisation der von dem damaligen Intendanten der Oper Martin Steinhoff initiierten Veranstaltung besorgte Klaus Herding, der als jahrelanger Sprecher des Graduiertenkollegs *Psychische Energien bildender Kunst* zum Mentor einer sich auf Warburg und Freud berufenden Emotionsforschung geworden ist. Er betont, daß die Empfindung Grundlage aller Aussagen über Kunst ist, was insbesondere die Stilgeschichte und Ikonologie fast generell außer Acht gelassen haben, und will mit der Erforschung der emotionalen Dimension der Herstellung und Rezeption von Kunstwerken den lebensweltlichen Bezug unseres Faches stärken. Allzu oft sei in der Kunstgeschichte eine trockene Gelehrsamkeit am Werk, die Wirkungspotentiale der Kunst versiegen lasse, ihre befreienden Impulse im Keim ersticke.

Diesem Vorhaben kommt zugute, daß die Emotionen ein Thema sind, das derzeit Konjunktur hat. 2003 wurde es u. a. auf den Tagungen *Emotionalität in der Antike ...* (Ber-

lin, Humboldt-Universität), *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit* (Wolfenbüttel) und *Passions in Cultures* (Potsdam, Einstein-Forum) behandelt. Für dieses verstärkte Interesse dürften mehrere Faktoren ausschlaggebend sein, u. a. die zunehmend interdisziplinäre Ausrichtung geisteswissenschaftlicher Forschung und auch der Aufstieg der Kognitionswissenschaften zu einer Leitdisziplin mit hohem Orientierungsanspruch – Publikationen der Neurobiologen Damasio und LeDoux werden von mehreren Autoren des vorliegenden Bandes kritisch gewürdigt. Zudem sind im Zuge der Neuorientierung der Kunstwissenschaften in den letzten Jahrzehnten zahlreiche Arbeiten zur rhetorisch fundierten Wirkungsästhetik frühneuzeitlicher Kunst vorgelegt worden (Norbert Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jhs.* Münster 1988; *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. V, Tübingen 2001, s. v. Malerei [W. Brassat], Sp. 740-842, bes. Sp. 767-777).

Obwohl die Herausgeber den Band bescheiden verstanden wissen wollen als einen ersten Schritt, „dem Diskurs über Emotionen und deren Ausdruck einen angemessenen Rahmen zu verleihen“, seiner weiteren historischen

und systematischen Vertiefung den Boden zu bereiten (17), ist dieser ein höchst ambitioniertes Produkt. Er umfaßt nicht weniger als 36 Beiträge von zumeist namhaften Vertretern der Psychologie und Psychotherapie, Philosophie, Ästhetik, Geschichtswissenschaften, Archäologie, Kunst-, Literatur-, Musik- und Filmwissenschaften, von Künstlern, Architekten und Werbefachleuten. Auf rund 600 Seiten behandeln sie in vier Sektionen: I. *Erkenntnistheoretische Voraussetzungen, historische und anthropologische Bestimmungen von Emotionen*, II. *die Genese einer Theorie der Emotionen in der Geschichte der Ästhetik*, III. *Das Kunstwerk als Feld des emotionalen Ausdrucks* und IV. *die Auseinandersetzung mit ästhetischen Normen in den Medien der Gegenwart*. Man beschränkte sich also nicht auf eine Epoche oder bestimmte systematische Aspekte und nahm sich auch der Aufgabe der Gegenwartsdiagnostik an. Ziel war es auch, den Verlust verbindlicher ethischer und emotionaler Festlegungen in der Moderne und die gegenwärtige »Krise der Emotionen« zu beleuchten. Wie Herding betont, herrscht heute im öffentlichen Leben eine »private Ethik«, so wie in den Künsten eine »private Mythologie« existiert (4). Erst in der Moderne haben die Gefühle zu sich selbst und ihrem Ausdruck gefunden, wobei zugleich ihr traditioneller Status sowie die Orte und Rituale verloren gingen, in denen sie vormals artikuliert und ausgelebt werden konnten. In der säkularisierten, vernunftgeleiteten Gesellschaft haben die Emotionen hintanzustehen, und doch machen sie »sich überall breit, in unserer gesamten Spaß- und Wutgesellschaft« (10).

Daß die Kunstgeschichte in diesem interdisziplinären Unternehmen die Regie übernommen hat, ist ein Verdienst Herdings und durchaus nicht selbstverständlich, schließlich führen die Künste keine psychischen »Rohstoffe«, sondern stets verarbeitete, ja konstruierte Emotionen vor Augen und sind somit ein gesonderter Bereich der Emotionsforschung. Diese aber

will man als eine interdisziplinäre Aufgabe mit möglichst breiter Beteiligung verstanden wissen. So betonen die Philosophen Wolfhart Henckmann (*Über das Verstehen von Gefühlen*) und Wolfgang Lenzen (*Grundzüge einer philosophischen Theorie der Gefühle*) die Komplexität von Gefühlserfahrungen, die offene und verdeckte, eingestandene und uneingestandene, reflexive und spontane Elemente, zielgerichtetes Handeln und auch Reflexe früherer Erlebnisse umfassen, und bei denen unterschiedliche Gefühlsbereiche mit- und gegeneinander wirken können. Die Aufgabe der Philosophie innerhalb der Emotionsforschung sieht Lenzen denn auch darin, die verschiedenen mentalen Zustände und Vorgänge begriffsanalytisch zu sortieren (86) und so den Kognitionswissenschaften differenzierte Vorgaben zu machen. Eben diese Funktion spricht Henckmann auch der Kunst zu, die »als Korrektiv gegen reduktionistische und nivellierende Gefühlstheorien« fungieren könne (78). Konsens bestand unter den Teilnehmern auch dahingehend, daß sie im Unterschied zur älteren von Platon bis Kant reichenden Tradition Gefühle positiv bewerten, sie nicht von der Vernunft trennen, sondern deren Leistungen zurechnen – so dezidiert Brigitte Scheer (*Können Gefühle urteilen?*) und Birgit Recki (*Wie fühlt man sich als vernünftiges Wesen? Immanuel Kant über ästhetische und moralische Gefühle*). Ohne Gefühle ist das Leben »intrinsisch wertlos«, betont Lenzen (100), der Emotionen als »Komponenten oder Prämissen der menschlichen Rationalität« begreift: Ohne die mit ihnen einhergehenden intuitiven Entscheidungen ist der Mensch, wie Fälle spezifischer Hirnverletzungen gezeigt haben, im Alltag handlungsunfähig (99). Als besonderes Vermögen der heute sogenannten »emotionalen Intelligenz« würdigt Martin Löw-Beer (*Einführung, Mitgefühl und Mitleid*) die Einfühlbarkeit als eine »Praxis, die auf einem Schätzen und Ernstnehmen des Anderen und seiner Perspektive beruht« (120). Weitere grundlegende Beiträge, darunter der des Psycholo-

gen Wolfgang Tunner über das Verhältnis von *Emotion, Phantasie, Kunst*, runden diesen ersten Teil ab.

Die zweite Sektion beginnt mit Ursula Franke (*Spielarten der Emotionen. Versuch einer Begriffsklärung im Blick auf Diskurse der Ästhetik*), die auf die Affektenlehre der antiken Rhetorik, Descartes' Theorie der *passions de l'âme*, Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* und Kants Bestimmung des Gefühls als eines »Organs der ästhetischen Erfahrung und moralischen Empfindlichkeit« (176) und Organons des individuellen Geschmacksurteils eingeht. Kants Wende zur Subjektivität steht auch im Zentrum der bereits erwähnten Beiträge von Brigitte Scheer, die ihn in der Tradition von Locke, Shaftesbury, Hutcheson und Hume verortet, und Birgit Recki. Sie stellt dar, daß Kant zwar, in einer rationalistischen Tradition stehend, die Affekte und Leidenschaften grundsätzlich als »Krankheit des Gemüths« bewertete (277), gleichwohl aber das Gefühl als Triebfeder moralischen Handelns und Bestandteil ästhetischer Erfahrung würdigte, welche ein intensives Selbsterleben und Freiheitsgefühl ermöglicht. Aus den Schriften des Philosophen, der ein geselliger Genießer war, leitet sie das Ideal des Vernunftmenschen ab, der seine Gefühle nicht unterdrückt, daher gut mit sich auskommt, unter Spannung steht und sich »in Form« fühlt (292).

Vier weitere Beiträge dieser Sektion befassen sich mit der Musik, vornehmlich der Oper, und ihrer Theorie. Helga de la Motte-Haber (*Anmutung – Wirkung – Überwältigung*) und Slavoy Zizek (*Variations of Liebestod. Tristan, Turandot, Salome*) thematisieren die auf Rousseau und Herder folgende Entwicklung der Musik hin zum eigenständigen Ausdruck innerer Emotionen. Dieter Schnabel erörtert *Die Oper als Liebesmusik* und Jörg Zimmermann (*Musik als Wissen durch das Gefühl an den Grenzen der Sprache*) Kierkegaards Begriff des »Musikalisch-Erotischen« und seine »Einführung« in Mozarts *Don Giovanni*. Zudem

bedenkt Agnes Heller *The Role of Emotions in the Reception of Artworks*, wobei sie die Alterität ästhetischer Erfahrung hervorhebt. Beim Kunstgenuß kommt es zu einer Art *self-abandon* des Betrachters (247), der ein der Liebe vergleichbares bipolares, reziprokes Verhältnis mit dem Werk eingeht. Unsere praktischen Interessen und *ego-related emotions* werden dabei suspendiert (248, 250). Die dritte, sich auf den emotionalen Ausdruck in Kunstwerken konzentrierende Sektion beginnt mit Wulf Raecks Beitrag über *Barbarenangst und Sklaventrauer*. Während die Helden Homers noch ihren Gefühlen freien Lauf ließen, läßt sich an Werken der Spätantike ein Zwang zur Selbstkontrolle ablesen, so bereits im Alexander-Mosaik um 300 v. Chr. In der Kunst der römischen Kaiserzeit zeigen dann in der Regel nur noch Feinde und Angehörige der *plebs* Gefühle. Einen ähnlichen, Norbert Elias verpflichteten Ansatz verfolgt auch Gerd Althoff in seinem Beitrag *Freiwilligkeit und Konsensfaden. Emotionale Ausdrucksformen in der Politik des Mittelalters*. Charakteristisch für diese war ein lautes Zurschaustellen von Gefühlen, das die Verbindlichkeit von Akten der Entschuldigung, Unterwerfung usw. erhöhte und im Sinne des aristokratischen Ehrenkodex der Fiktion der Freiwilligkeit solcher Handlungen diente, deren Verlauf tatsächlich in vorausgehenden Verhandlungen detailliert festgelegt wurde. Erst mit der Reformation avancierte die »Gesinnung« zur Richtschnur allen Handelns und wurden Gefühlsäußerungen einem neuen Authentizitätsanspruch unterworfen.

Des weiteren behandelt Michael Fried die selbstreflexive Malerei Caravaggios, dessen komplexe Affektdarstellungen insbesondere in dem späten *Martyrium der hl. Ursula* Albertis Ideal der schlüssigen Handlungslogik hinter sich ließen. Klaus Herding erörtert Beispiele des *künstlerischen Ausdruck[s] von Grauen und Sanftmut*, wobei er an Darstellungen des Medusenhauptes von Caravaggio und Godfried Maes ein Ineinander von »aktiven und

passiven Gefühlsanteilen« analysiert (332), das sich jener Eindeutigkeit entzieht, die in den zeitgenössischen Physiognomietraktaten angestrebt wurde. Thomas Kirchner skizziert die Entwicklung der rhetorisch fundierten Wirkungstheorie neuzeitlicher Kunst und zeigt an Werken Chodowieckis, daß der Moderne das Vertrauen in kognitive Schematismen abhanden kam und sie die Freiheit des nun um authentischen Selbstausdruck ringenden Künstlers von normativen Vorgaben zeitigte. Werner Hofmann erörtert *Das gespaltene Pathos der Moderne*, die von Flaubert mit dem Begriff des »sublime d'en bas« (379) bezeichnete Strategie einer gezielten Mischung der Stilhöhen. Carsten Zelle geht in seinem Beitrag *Schrecken und Erhabenheit. Mündigkeit, Selbstgefühl und das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jhs.* auf Gemälde von Vernet und Louthembourg ein, und Barthélémy Jobert erörtert Delacroix' Intensivierung des Gefühlsausdrucks durch genuine Bildmittel wie Farbe und Licht und seine entsprechenden kunsttheoretischen Reflexionen. Was die Emotionsforschung im Bereich der Moderne zu leisten vermag, zeigt beispielhaft der Beitrag von Kerstin Thomas, die den Begriff der »Stimmung« für Werke von Georges Seurat fruchtbar macht. In Anlehnung an Ausdrucksschemata des Universalgelehrten Charles Henry und an Werbeillustrationen repräsentierte dieser in seinen pointillistischen Gemälden öffentliche Orte von Freizeitvergönungen, wobei es ihm nicht um eigene momentane Empfindungen, sondern um kollektive, für das soziale Gedächtnis relevante Erfahrungen ging. Erwähnt sei zudem der Beitrag *Das Gesicht verlieren. Über Physiognomik und Scham* von Claudia Schmolders, eine kleine Geschichte des Schamgefühls, in deren Zentrum Knut Hamsuns Künstlerroman *Hunger* aus dem Jahr 1890 steht.

In der vierten Sektion stellen die Architekten Daniel Liebeskind, Peter Eisenmann und Lars Spuybroek, der Künstler Rudolf Herz und der Werbefachmann Michael Schirner eigene Pro-

jekte vor. Es fällt auf, daß die Emotionen auch in der zeitgenössischen Architektur eine Rolle spielen – und dies nicht nur im Fall von Holocaust-Gedenkstätten und Kriegsmuseen. Gertrud Koch (*Zu Tränen gerührt – Zur Erschütterung im Kino*) sieht die affektive Wirkungsmacht des Films in dem »mimetischen Vermögen des Bewegungsbildes als Ausdruckssystem« begründet (567), das mit der Großaufnahme des Gesichts und dem sogenannten *point-of-view-shot*, der dem Zuschauer die Sicht der Akteure nahebringt und die Kommunikation von Angesicht zu Angesicht mit ihnen evoziert, über besondere identifikationsstiftende Mittel verfügt. Koch konzentriert sich auf die emotionale Entlastungsfunktion des Melodrams, das den Wunsch befriedigt, den Gefühlen Lauf zu lassen und zu zergehen, ohne dafür notwendig ausweglose moralische Konflikte thematisieren zu müssen: »Im Kino gewinnt das Weinen ästhetische Autonomie – Weinen um des Weinens willen.« (572) In seinem Beitrag *Helden stellen Helden dar. Coole Typen im Kino* behandelt Josef Früchtl Coolness als »soziales Phänomen der Ästhetik« (576). Benjamins Satz, »der moderne Heros ist nicht Held – er ist Heldendarsteller« (581), exemplifiziert er an Filmgestalten wie den Killern Vincent und Jules in Tarantinos *Pulp Fiction*, die eine Mischung aus dem *Eiskalten Engel* und den *Blues Brothers* darstellen. Auf Simmels Essay *Die Großstädte und das Geistesleben*, Plessners *Grenzen der Gemeinschaft* und Rortys *Kontingenz, Ironie und Solidarität* rekurrierend, definiert Früchtl Merkmale des coolen Typen, seine Blasiertheit, Indifferenz und Selbstreferenz. Gerne hätte man diesen Beitrag ergänzt gesehen durch eine Erörterung der von Tarantino initiierten Ästhetik der Intensität, die schwer erträgliche Gewaltdarstellungen mit Komik und raffinierten Erzählstrukturen verbindet. In solchen Filmen scheinen heute vielfach barocke Wirkungskonzepte des Schocks, der *perplexità* und einer auf emotionale Abhärtung zielenden Katharsis fröhliche Urstände zu feiern.

Mit der Benetton-Werbung behandelt Bernhard Stumpfhaus ein weiteres aufsehen-erregendes Medienereignis. Zu Recht betont er, daß diese den Betrachter in »permanenter Dissonanz« (616) zwischen Erregung und Beruhigung, Anteilnahme und Verdrossenheit hält. Ohne auf die zahlreichen wissenschaftlichen Beiträge zur Benetton-Kontroverse, u. a. von Jean Christoph Ammann, Michael Diers und Claus Leggewie, einzugehen, wird er freilich nur teilweise der gesteigerten Komplexität dieser selbstreflexiven Werbung gerecht, die auf eine Entgrenzung ihres Begriffs zielte, mit ihren Schockmotiven und Tautologien bewußt Seherwartungen irritierte, ein polarisiertes Meinungsbild provozierte und sich u. a. auf medientheoretische Texte von Umberto Eco und sein gegen McLuhan gewandtes Diktum stützte: »Polyinterpretabilität ist das Grundgesetz der Massenkommunikation.« (Vgl. v. Vf.: Am Indifferenzpunkt der Benetton-Werbung, in: *Zyma Art Today*, 1995, Nr. 3, S. 24-33 sowie: Falsche Gefühle? Anläßlich des Benetton-Urteils des Bundesgerichtshofes, in: *Kritische Berichte*, 4/1995, S. 55-64.)

Der vorliegende Band entfaltet somit ein wahrlich breit gefächertes Spektrum von Themen und Untersuchungsgegenständen, ohne dabei jedweden Anspruch auf Vollständigkeit genügen zu können. So wird die mittlerweile detailliert erforschte Wirkungsästhetik frühneuzeitlicher Kunst hier nur sehr cursorisch behandelt, obwohl die Emotionsforschung

immer erst auf sie und die entsprechenden ästhetischen Normen schauen sollte, bevor sie von emotionalen Stimmlagen einzelner Werke dieser Epoche auf Biographisches schließt (vgl. 336f.). Zudem erfährt man z. B. über Edvard Munch, über die zur Schau gestellte Emotionslosigkeit, mit der die Neue Sachlichkeit auf den Expressionismus reagierte, das Ideal des unmittelbaren, gefühlsgeladenen Selbstaudrucks der Tachisten und Abstrakten Expressionisten, dem die Vertreter der Pop Art eine kühle Indifferenz entgegenstellten, nichts oder nur wenig. Es gilt zu akzeptieren, daß die Veranstalter für die Breite und Aktualität ihres Projekts eine gewisse Vorläufigkeit in Kauf genommen haben. Gleichwohl irritiert es, daß man für das Vorhaben, eine Lanze für die Emotionsforschung zu brechen, bereits die Form eines umfassenden Kompendiums gewählt hat. Wer sich einen schnellen Überblick über das Thema zu verschaffen erhofft, dem ist mit dieser Publikation kaum gedient. Auch die rund 40 Seiten umfassende Einleitung ist ein Text, für den man sich Zeit nehmen muß. Dennoch ist der Band *Pathos Affekt Gefühl*, zumal in Anbetracht der beeindruckenden Qualität vieler Beiträge, ein gelungenes Unternehmen. Er wird sicherlich weiteren Forschungen zu diesem Thema als Referenzwerk und Anregung dienen. Ob er darüber hinaus unsere Methodendiskussion zu befruchten vermag, wird sich zeigen.

Wolfgang Brassat