



produktion **AFFEKTION** rezeption

Interdisziplinäres Symposium für Nachwuchswissenschaftler
im Rahmen des Promotionsprogramms ProArt

17. Februar bis 18. Februar 2012

Book of Abstracts

Veranstaltungsort

Ludwig-Maximilians-Universität, München
Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München
Zwischengeschoss, Z 001, Z 003, Z 007

Anfahrt

U-Bahn: Linie U3/U6, Haltestelle Universität
Bus: Linie 154, Haltestelle Universität



**PRO
ART**

Alle Beiträge erscheinen mit Genehmigung der jeweiligen Autoren.

Gestaltung & Redaktion Iris Cseke, Johanna Zorn, Sebastian Jung, Lars R. Krautschick, Georg Schneider

© Promotionsprogramm ProArt, Department Kunstwissenschaften und Ludwig-Maximilians-Universität München, 2011

Ludwig-Maximilians-Universität München
Department Kunstwissenschaften
Promotionsprogramm ProArt
Zentnerstraße 31
D-80798 München
Tel: +49-89-2180-6786
Fax: +49-89-2180-5316
Weitere Informationen: www.lmu.de/proart

Inhalt

Tufan Acil Affektion als Einteilungs- und Verbindungskriterium der Künste	01
Shannon Connelly 'Hilde Four Times': Realism and Repetition in Karl Hubbuch's <i>Viermal Hilde</i> (1929)	02
Iris Cseke Kommentare als Spiegel der Affektion von 'produzern' auf YouTube – das ungarische Videoprojekt <i>Nem tetszik a rendszer</i>	03
Gawan Fagard Visual Romanticism as a Subversive Affect: The Curious Case of the Polaroid Picture	04
Ole W. Fischer High Rise Emotions – Architectural design as affective practice: Koolhaas, surrealism and the modern metropolis	05
Pamela Geldmacher Reflexive Manipulation – Strategien der Affektion bei <i>SIGNA</i>	06
Maria Goeth Soll das ein Witz sein? Rezeptionsstrukturen und Rezeptionswandel von Komik und Humor in der Musik	07
Sarah Haugeneder Kunstrezeption als welterzeugender Prozess	08
Julia Heigel "Es bleibt ein Affect / nur daß die <i>Objecta variren</i> " – Zum historischen Diskurs der Affektion durch geistliche Musik im frühen 18. Jahrhundert	09
Toni Hildebrandt Die 'Funktion der Eile' in zeichnerischen Prozessen	10
Sebastian Jung Traumaffekte – Bildaffekte. Der Traum in der symbolistischen Kunst des 19. Jahrhunderts	11
David Kaller Über technologisch-mediale Ausschlüsse des Affektpotentials in militärischen Kartografien	12
Christopher Kloë/Lars R. Krautschick Lachen bar jeder Vernunft gebiert Ungeheuer. Zur Rohkonstruktion der 'bipolaren Spannungsdistribution' im Film	13
Katharina Knüppel <i>Mal vu mal dit</i> : Die Affizierung des Zuschauers bzw. Lesers in Samuel Becketts Spätwerk	14
Martin Lau Durch Komik entschärfte Avantgarde: Hanns von Gumpenberg und die <i>Elf Scharfrichter</i>	15

Gunter Lösel	
Das heiße Publikum – Aktivierung und Partizipation der Zuschauer beim Improvisationstheater	16
Jasmin Mersmann	
Movessi troppo. Erwünschte und unerlaubte Erregung	17
Nora Niethammer	
Kollektivität als Affizierungsstrategie in der zeitgenössischen Theaterpraxis	18
Claudia Rinke	
Im Angesicht der Kamera – Kunstbetrachtung als performativer Akt am Beispiel von Thomas Struths Zyklus <i>Audience</i>	19
Jule Schaffer	
Die Rezeption im Bild. Semantische Verschiebung als Strategie in Robert Mapplethorpes frühen Polaroids	20
Georg Schneider	
Ontologische Untersuchung des Affektes	21
Anna Schürmer	
Klingende Skandale – Laute(r) Emotionen!?	22
Tobias Staab	
Affective Turn. Über die Neubewertung des Affektbegriffs	23
Nina Waibel	
Zur Referentialität des Schmerzes im Werk von Marina Abramović	24
Kristin Wenzel	
Stille, Leib und Affektion	25
Bettina Wodianka	
ZuHören. Intermediale Schnittstellen im Spannungsfeld erinnelter Vergangenheit und erwarteter Zukunft	26
Eva Wruck	
Die konzertierte Einverleibung – Matthew Barneys <i>Cremaster Cycle</i> (1994-2002) in der Werkschau von 2002/03	27
Anne Zimmermann	
Die künstlerische Strategie 'Fake' – Irritation der Rezeption als Ausgangspunkt von Reflexionsprozessen	28
Johanna Zorn	
Schlingensiefs 'erweiterter Wir-Begriff'. Ursprünge und Funktionen	29
Magdalena Zorn	
Kontaktstellen zum Göttlichen. Synästhesien bei Wagner und Stockhausen	30
Bibliografie	31



Tufan Acil (Philosophie, Philipps-Universität Marburg)

geb. 1982 in Adana (Türkei) studierte Architektur und Philosophie in Ankara, Hamburg und Marburg und promoviert seit 2010 am Institut für Philosophie der Philipps-Universität Marburg mit dem Thema *Grenzüberschreitungen und Konvergenzen in der Ästhetik*.

Affektion als Einteilungs- und Verbindungskriterium der Künste

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Winckelmann bis Goethe viel diskutierte Laokoon-Debatte um die Unterschiede und Grenzen der Künste gewinnt in der gegenwärtigen Ästhetik wieder an Aktualität (Damisch 2009: 67-90; Schrader 2005; Binzcek 2004: 219-235). Jene Epoche hat versucht, – im Gegensatz zur *ut-pictura-Poesis*-Tradition – die Künste durch unterschiedliche Weise der Affektdarstellungen (bzw. Schmerzdarstellungen) zu klassifizieren. Im Unterschied zu vielen Kunsttheorien seiner Zeit, die die Künste nach den unmittelbaren Sinnempfindungen und deren Wirkungen einteilen – Malerei (Gesichtssinn), Musik (Gehör), Poesie (Fühlen) – entwickelte Lessing ein komplexeres Modell für die menschliche Affektion als Einteilungskriterium der Künste, das sich auch für die heutige Ästhetik als fruchtbar erweisen könnte.

Im ersten Teil möchte ich gerne Lessings "Gewebe-Metapher" im Rahmen seiner Empfindungs- bzw. Kunsttheorie explizieren und ihre Aktualität für eine vergleichende Ästhetik aufzeigen. Die Ambivalenz des "Gewebe-Konzepts" liegt darin, dass sie einerseits die Künste voneinander klar differenziert, aber andererseits deren Wirkungen auf eine gemeinsame Empfindungsstruktur bezieht. Eben weil die zeitgenössische Ästhetik sich durch Tendenzen zu Überschreitungen und Konvergenzen einzelner Künste abzeichnet, verfolge ich den Gedanken weiter, ob nicht ein netzartiges Modell der Empfindungen – selbstverständlich ohne Reduktion auf ihre bloß neurologische Bestimmung – angemessen wäre um die Rezeptionsweise von inter- bzw. multimedialen Darstellungen in den Künsten zu rekonstruieren bzw. diese besondere Rekonstruktionsweise im Rahmen einer ästhetischen Theorie zu begründen.



Shannon Connelly (Kunstgeschichte, Rutgers University/Karlsruher IT)
geb. 1980 in Pennsylvania (USA), promoviert und lehrt seit 2008 an der Rutgers University mit dem Thema *Curious Realism: Dada and Die neue Sachlichkeit in 1920s Karlsruhe*. Bisherige Publikationen: *The Kin-der-Kids, Little Orphan Annie, and Masters of American Comics* (Post Road 15, January 2008).

'Hilde Four Times': Realism and Repetition in Karl Hubbuch's *Viermal Hilde* (1929)

In spring 1929, the Karlsruhe artist Karl Hubbuch prepared a curious multi-figure oil painting for the Mannheim exhibition *Badisches Kunstschaffen der Gegenwart* (1930), a regional art survey organized by Gustav Hartlaub, who had introduced Hubbuch's work to a broad audience in the exhibition *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (1925). The picture depicted Hubbuch's wife Hilde Isay as a formidable quadruple vision, in which she performs the identity of the 1920s' 'New Woman' through four disparate personas. The Mannheim jury rejected Hubbuch's painting, however, and it was never exhibited in its original state. Instead, the artist later sliced the picture in half along its vertical axis, splitting *Viermal Hilde* into two complementary double portraits now housed in Munich (Pinakothek der Moderne) and Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza).

This paper considers Hubbuch's method of 'seeing multiple' in *Viermal Hilde*, thereby interrogating the formal operations of a realist art practice that has typically been considered through the lens of social history. Hubbuch's deployment of visual form in *Viermal Hilde* – of a multiplicative, almost montage-like realism – separates this work from the 'objective' mode of seeing commonly attributed to German painting under *Die neue Sachlichkeit*. This understanding tends to conflate the painter's vision with the camera eye, and thus reads painted portraiture as a legible index of social reality. By contrast, this paper asks what it meant for Hubbuch to engage formal tactics associated with 1920s photography – close cropping, corporeal fragmentation, and repetition – to summon a new kind of viewer who was attuned to the imagery of modern advertising and cinematic montage. I suggest that Hubbuch developed this method of multiple vision not to make painting behave more like photography, but to reactivate the language of painterly realism as a strategy of powerful aesthetic communication.



Iris Cseke (Theaterwissenschaft, LMU München)

geb. 1983, promoviert bei ProArt über das Thema *Inszenierung und Öffentlichkeit auf YouTube* und ist zurzeit im Rahmen eines Forschungsaufenthalts in Budapest und Amsterdam. Nach ihrem Magisterabschluss 2009 in Theaterwissenschaft, BWL und Neuere deutsche Literatur war sie zwei Jahre lang als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule Neu-Ulm beschäftigt.

Kommentare als Spiegel der Affektion von 'produzern' auf YouTube – das ungarische Videoprojekt *Nem tetszik a rendszert*

Die veränderten Distributions- und Rezeptionsstrukturen ermöglichen auf der Video-Plattform YouTube unterschiedliche Affizierungsstrategien: Neben der Affektion, die durch die partizipative Videoproduktion im Sinne einer "collaboratively created visual world" (Heidenreich 2011) entsteht, zeigen die geposteten Videokommentare eine weitere Dimension der Affektion auf: Mit diesen Kommentaren hinterlassen die Videorezipienten Spuren, die sie zum Produzenten machen: Damit wird der kommentierende Rezipient zum Teil des 'Kunstwerks' Onlinevideo und gestaltet diese "distributed aesthetics" (Munster/Lovink 2005) im Netzwerk YouTube aktiv mit. Das Video ist somit nicht isoliert für sich zu betrachten, sondern ist mit den ausgelösten Diskursen in den Kommentaren und mit den Videoantworten sowie den neu entstehenden Kontexten durch Weiterleitung und Einbettung untrennbar verflochten.

Am Beispiel des ungarischen Videoprojekts *Mir gefällt das System nicht* der Bürgerinitiative *Eine Million für die ungarische Pressefreiheit* möchte ich diese unterschiedlichen Affizierungsstrategien veranschaulichen. Diese Initiative ist aus einer Facebook-Gruppe heraus entstanden und hat am 23.10.2011 die sehr gut besuchte Demonstration *Mir gefällt das System nicht* als Protest gegen die ungarische Regierung in Budapest organisiert. Die Videos wurden zur Ankündigung der Demonstration auf YouTube hochgeladen, wurden aber auch danach noch sehr oft angeschaut und kontrovers diskutiert. Neben den bildästhetischen Strategien der Videos wird die inhaltsanalytische Auswertung der Kommentare als Spiegel der Affektion der Produzenten auf YouTube vorgestellt.



Gawan Fagard (Kunstgeschichte, Vrije Universiteit Brussel)

is born in 1985 in St. Niklaas and is a PhD student at the department of Art History and Archeology at the Vrije Universiteit Brussels (VUB) since 2010, with a dissertation on Andrei Tarkovsky's rendering of sacred images in film. He is currently visiting scholar at U.C. Berkeley (USA) and fellow of the Belgian-American Educational Foundation.

Visual Romanticism as a Subversive Affect: The Curious Case of the Polaroid Picture

The Polaroid photograph is often seen as a forerunner of the digital picture for its instantaneousness, thus playing a central role in amateur production and consumption of images roughly from the 1950s up until its decline in the late 1980s. However, more profound features come into play while investigating the substantial aspects of the Polaroid print as a visual object. More than any other photographic medium, the Polaroid is able to capture certain atmospheric tones of light and blurry layers of texture, which are not necessarily present in the reality exposed to the camera. The lack of perfection of the Polaroid technology is thus responsible for a visual quality beyond the control of the photographer. In this paper I will argue that this feature is responsible for the almost mystical affect with which people often respond to Polaroids. The Polaroid image is indeed able to engender a visual and psychological depth by suggesting a palpable space in between the viewer and the image, in which romantic longing for its lost time is welcomed. Investigating a series of Polaroids by the Russian filmmaker Andrei Tarkovsky, I propose a reading of the Polaroid as a medium for overcoming nostalgia by romanticizing the present as an instance of eternity.

In terms of digital imagistic practices today, this notion of visual romanticism becomes highly problematic. When both the material uniqueness and the substantial depth of the image as an instant imprint of light on paper disappear, one wonders what remains of its immediate affective power on the viewer. The many digitally produced pictures imitating the aesthetic aspects of the real Polaroid through digital effects in postproduction (one can think of very popular iPhone apps such as *Polarize*), thus challenge Tarkovsky's position: is the supposed depth of psychological response to the Polaroid dependent on its mere aesthetic appearance as an image, or is there a more substantial experience of material wholeness and directness which is needed to make the Polaroid such a unique and powerful image? The answer to this question implies more than only a specific theory of a medium, but invites to reflect in depth on the state of visual romanticism today as a subversive affective state in response to a digitized image culture.



Ole W. Fischer (Architektur, University of Utah)

Architekt, Theoretiker und Kurator, ist seit 2010 als Assistenzprofessor für Geschichte und Theorie der Architektur an die University of Utah berufen. Publikationen: *Precisions – Architecture between Sciences and the Arts* (2008) und *Sehnsucht – A Book of Architectural Longings* (2010) sowie *Nietzsches Schatten: Henry van de Velde – von Philosophie zu Form* (2012).

High Rise Emotions – Architectural design as affective practice: Koolhaas, surrealism and the modern metropolis

Historically architecture has been discussed with regard to affects as either a channeling force: as a vessel providing space to communal rituals, as a silent backdrop of the drama of life and death, or as a form resulting from the cold reasoning about use, technology and material, etc. Or architecture related to affects as an emotional trigger: a bank building should be suggestive of security, confidence and stability; a prison should induce feelings of morality, honesty and virtue; or a residential house should emanate the spirit of hominess, coziness and comfort. The sources of these definitions range from *architecture parlante* to Adolf Loos, from ancient rhetoric to Carlo Lodoli, Le Corbusier or Aldo Rossi.

However the third option of architecture, beyond reception and production, but as affective practice has hardly ever been discussed: a prominent exception is Rem Koolhaas and his retroactive manifesto of Manhattan. *Delirious New York*, written in the mid 1970s, when the municipality went bankrupt and had lost almost all of its glamour, Koolhaas collected evidence and fictions about the past of this city, which he read as being more surreal than the visions of the European avantgarde and as a laboratory of a new metropolitan way of life. Driven by capitalist speculation, technological advance and collective human desires Manhattan, according to Koolhaas, undertook a new step in human evolution: the creation of an artificial lifestyle respectively the disconnection from nature and the real. Yet the radicalism of this undertaking was possible only by the lack of a vision, of a plan, of an outspoken manifesto.

In this speculative plot that is at the same time saturated with facts architectural design takes on an affective role in and for itself: Koolhaas features the architect of the metropolis (his role model for his later career) as a mixture of megalomania and cold pragmatism. Or rather architectural design as a surreal practice along the lines of Salvador Dalí's "paranoiac critical method", where the brain in a state of delirium draws connections and relations (plots) between disconnected parts and facts (excitement and affect in the language of the symposium), which then are interpreted with cold rationality and control. The prototypical site of affective architectural design is the skyscraper with a multi-hybrid program: supported by the technology of steel frame construction, electrical elevator and artificial lighting each lot of the Manhattan street grid contains potentially endless virtual worlds, stacked on top of each other. Every stop of the elevator opens to a new artificial interior world, where randomly disconnected elements, programs and activities collide with each other, form a new set of actions and create new forms of behavior.

Yet despite all the fascination with Koolhaas brilliant evocation of an affective practice of architecture beyond modernist and postmodernist notions of disciplinarity, there remains a fundamental problem with his surreal, psychoanalytic inspired reading of Manhattan that is virulent in his practice to this very day: the affirmation of affects for their effects.



Pamela Geldmacher (Kunstgeschichte, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) geb. 1979 in Köln, promoviert und lehrt seit 2007 am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft und seit 2011 am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf mit dem Thema *Performance Kunst als Avantgardismus?* Publikationen zu Performancetheorie, Gender Studies, Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts.

Reflexive Manipulation – Strategien der Affektion bei SIGNA

Digitalität, web 2.0-Elemente, Virtualität oder ganz allgemein neue Medien stellen ein prägnantes Merkmal in der Auseinandersetzung mit der affektiven Wahrnehmung zeitgenössischer Kunstproduktionen dar. Diese Umstände verändern auch das performative Tun der Rezipienten, insofern sie in leibliche Interaktion mit den Produzenten treten. Nichtsdestotrotz sind Performance-Kollektive zu finden, die die Verlagerung des Affektiven in jene mediale Relation zwischen Künstler und Zuschauer zu unterlaufen bzw. zu verstellen versuchen. Bei den Performern von SIGNA etwa gilt: "Du bist hier in deiner physischen Gestalt, du bist realer Teil des Ganzen."

Mehr noch: In den Arbeiten des Kollektivs werden neue Lesarten der in der Moderne unter Verdacht geratenen Strategie der 'Manipulation' denkbar, die in meinem Vortrag diskutiert werden sollen. Inwiefern lässt sich in diesem Zusammenhang also von einer – durchaus positiv verstandenen – reflexiven Manipulation sprechen? Und wie kann diese zu veränderten künstlerischen Strategien aber auch produktiven Wahrnehmungsweisen führen?

Zu zeigen wäre also, dass in der Rezeption und theoretischen Auseinandersetzung mit SIGNA ein Moment der Affektsteuerung auffallend ist, welches die Spannung zwischen Erregung und ethischem Handeln austariert. Teil des Ganzen bei SIGNA zu sein, heißt, nicht nur parallel und unentwegt zu produzieren und zu rezipieren; Teil des Ganzen zu sein, heißt auch, den leiblichen Handlungsrahmen in den Kontext einer ethischen Fragestellung zu überführen. In meinem Vortrag möchte ich dies anhand der Performance *Die Hundsprozesse* verdeutlichen.



Maria Goeth (Musikwissenschaft, LMU München)

geb. 1981 in Biberach/Riss, promoviert seit 2011 am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München zum Thema *Musik und Humor*. Daneben ist sie als freischaffende Dramaturgin und Kuratorin von Kunstprojekten tätig.

Soll das ein Witz sein? Rezeptionsstrukturen und Rezeptionswandel von Komik und Humor in der Musik

Als der deutsche Komiker Hape Kerkeling 1992 ein ahnungsloses Publikum zur Darbietung von zeitgenössischen Operausschnitten eines fiktiven polnischen Komponisten lud, den er selbst in Verkleidung mimte, entbrannte nach der Aufführung eine rege, ernsthafte Diskussion über das Werk und seinen Unsinnstext "Hurz!". Die Zuschauer, die den Streich in der ARD-Comedyserie *Total Normal* zu sehen bekamen, begriffen aus dem Kontext der Sendung sofort die humoristische Intention – und kugelten sich vor Lachen.

Tatsächlich herrscht über Ausprägungen und Möglichkeiten des Komischen in der Musik weit weniger Konsens als über das Tragische – gelegentlich wird die Fähigkeit der Kunst, Humor hervorrufen zu können, per se angezweifelt. Auch historisch scheint das Komische einem rasanten Wandel unterworfen zu sein: Was zu Anfang und Mitte des 20. Jahrhunderts noch zu kopfschüttelnder Empörung und wilden Saalschlachten führte, etwa die Aufführungen der Bruitisten um die italienischen Futuristen Francesco Pratella und Luigi Russolo oder die Fluxus-Darbietungen der künstlerischen Avantgarde der 1960er Jahre, vermag heute eher Emotionen zwischen müdem Schmunzeln und ausgelassener Heiterkeit zu wecken.

Welches Bedingungsgefüge ist für die Rezeption von Witz in der Musik notwendig? Welche Vorkenntnisse sind nötig und welche kurzfristigen Parameter nehmen auf das Perzeptionsverhalten musikalischer Komik Einfluss? Welche Bedeutung kommt soziologischen Faktoren zu? In einem kurzen Streifzug werden Aspekte der Humorrezeption vom mittelalterlichen Eselsfest bis zum "canned laughter" der modernen Sitcom-Kultur angerissen.



Sarah Haugeneder (Kunstgeschichte, LMU München)

geb. 1986 in Eggenfelden, Studium der Kunstgeschichte, Orientalistik und Europäischen Ethnologie in München. 2010 Magisterabschluss an der LMU. Seit 2009 Tätigkeit in der Sammlung Goetz. Promotionsvorhaben am Institut für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität.

Kunstrezeption als welterzeugender Prozess

Für die Rezeption eines Kunstwerkes ist die Erschließung seiner konstituierenden Merkmale entscheidend. Dabei wird häufig implizit davon ausgegangen, dass das Verstehen von Kunst seinem Charakter nach fundamental unterschiedlich vom Erfassen nicht-künstlerischer Artefakte ist. Mit seinem nominalistisch-konstruktivistischen Wirklichkeitsbegriff geht der Philosoph Nelson Goodman davon aus, dass die Wirklichkeit und deren Verständnis durch einen kognitiv-sozialen Erzeugungsprozess determiniert werden. Nach diesem erfolgt das Verstehen der Welt nicht über die Abbildung der vorgegebenen Wirklichkeit, sondern über die Strukturierung derselben mittels kognitiv-begrifflicher Systeme: Es existieren keine in der Wirklichkeit vorgefertigten Strukturen, die nur als solche zu entdecken sind. Dabei gibt es keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst.

In der von dem Künstlerpaar Elmgreen und Dragset kuratierten Gruppenausstellung *The Collectors* werden zwei soziale Mikrokosmen – der eines bürgerlich konventionellen Lebensentwurfes und der einer homosexuellen, promiskuitiven Künstlerexistenz – vor dem Hintergrund der gemeinsamen Leidenschaft des Sammelns thematisiert. An Beispielen aus *The Collectors* können welterzeugende Prozesse für zentrale inhaltliche Bereiche dieses Werkes in Hinblick auf ihre Bedeutung für die Rezeption gezeigt werden. Diese Prozesse bilden einen Rezeptionsrahmen, der das Ordnungs- und Deutungssystem des Kunstwerks konstituiert. Bei der Rezeption kommen dabei dieselben kognitiven Fertigkeiten zur Anwendung, die bei nicht-künstlerischen (Wissens)bereichen relevant sind. Das Rezeptionsvermögen umfasst dabei verschiedene ergänzende Modalitäten. Diese reichen von intuitivem, nicht reflexivem Verstehen mit Bezug auf Alltagswissen über bewusst analytisch geleitete Auseinandersetzung bis hin zur expliziten Verwendung von spezifischem und spezialisiertem Wissen. Durch Anwendung dieser Rezeptionsmodalitäten stellen sich zwar individuell verschiedene Rezeptionstiefen ein, die Welt wird quasi in verschiedener Wahrnehmungsschärfe erzeugt, jedoch haben diese Rezeptionsvarianten aber gemeinsam, dass sie die gleiche Welt erzeugen.



Julia Heigel (Musikwissenschaft, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)
geb. 1980, Studium der Musik, Theologie und Erziehungswissenschaft an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, anschließend Referendariat für das Lehramt an Gymnasien am Studienseminar Frankfurt III, seit Dezember 2008 musikwissenschaftliche Promotion zur *Kirchenkantate im 18. Jahrhundert* im Rahmen des Exzellenznetzwerks „Aufklärung – Religion – Wissen“ der Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg.

"Es bleibt ein Affect / nur daß die *Objecta variren*" – Zum historischen Diskurs der Affektion durch geistliche Musik im frühen 18. Jahrhundert

Mein geplanter Vortrag steht in Zusammenhang mit meinem derzeit entstehenden musikwissenschaftlichen Forschungsprojekt zur Kirchenkantate im 18. Jahrhundert und trägt aus der Perspektive der historischen Musikwissenschaft zu dem interdisziplinären Symposium bei.

Affektgenerierung und Affektregulierung sind die beiden wirkungsästhetischen Pole, mit der sich die Kantate des frühen 18. Jahrhunderts beschreiben lässt. Die Gattung geistliche Kantate ordnet sich unter die historische Idee der Erbauung, die einerseits das Einüben von bestimmten Affekten wie Verlangen nach Gott, Nächstenliebe, Sanftmut etc. und andererseits die Abkehr von bestimmten Affekten wie Selbstliebe, Neid und Wollust beinhaltet. Im kirchenmusikalischen Diskurs des frühen 18. Jahrhunderts wird die Affektion durch Musik dennoch kontrovers verhandelt, denn der musikalisch erzeugte Affect unterliegt aufgrund der Nichtsprachlichkeit der musikalischen Zeichen der Gefahr der Verwechslung: Schnelle Tanzrhythmen können sowohl als Ausdruck der Freude über Christi Geburt als auch als fröhliches Trinklied verstanden werden, eine empfindsame Arie kann sowohl die Liebe zwischen einer 'gläubigen Seele' und Christus als auch die Liebe zwischen Venus und Adonis darstellen.

Ein Lösungsmodell bietet hier das historische Konzept einer emanenten Affect-Bewertung, die zum einen abhängig ist von der Intentionalität des Affekts, also von seinem legitimen, das heißt geistlichen Inhalt, und zum anderen von der moralischen Integrität des produzierenden und rezipierenden Subjekts, also Musiker und Zuhörer. Indem mit Hilfe dieser emanenten Affectbewertung das Verhältnis von Moral und Musik neu verhandelt wird, lässt sich die Affekthaftigkeit von Kirchenmusik neu legitimieren.



Toni Hildebrandt (NFS Bildkritik *eikones*, Universität Basel)

geb. 1984 in Karl-Marx-Stadt, Studium der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Philosophie und Romanistik in Jena, Weimar und Rom sowie als Stipendiat am Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in Neapel. Magisterarbeit: *Paul Klee und die Musik. Terminologie – Strukturanalyse – Interpretation* (2009). Von September 2009 bis März 2010 Doktorand am Trinationalen Graduiertenkolleg 'Gründungsmythen Europas in Literatur, Kunst und Musik', Bonn – Paris IV Sorbonne – Florenz. Seit März 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter am NFS Bildkritik 'eikones' und Doktorand der Universität Basel. Publikationen unter <http://www.eikones.ch/nc/personen/detail/person/1701/Toni_Hildebrandt.html>.

Die 'Funktion der Eile' in zeichnerischen Prozessen

Im Prozess des Zeichnens lassen sich allgemein zwei Geschwindigkeiten differenzieren. (1) Das schnelle Zeichnen der Hand, bei der es der rezeptiven Bewegung von Auge und Geist schwer fällt der produktiven Tat und der Bildgenese zu folgen, und (2) das langsame Zeichnen, das zu einer bewussteren Wahrnehmung des Dargestellten anleitet und das zeichnende Sehen für eine kontrollierte Gestaltung sensibilisiert.

Beide Tempi der Bewegung zeitigen eine je eigene ästhetische und epistemische Wirksamkeit. Wissenschaftshistorische Studien konnten etwa zeigen, dass ein 'Wissen im Entwurf' im Zeichnen stets gebunden ist an eine je spezifische zeichnerische Praxis und Technik (Daston/Galison 2007; Wittmann/Hoffmann 2008-2011). Um diese zu beschreiben und zu verstehen, ist es wichtig auch auf die Tempi des Zeichnens einzugehen.

In meinem Beitrag wird es jedoch weniger um die "zeichnerische Epistemologie der Bewegung" gehen, wie sie etwa Martin Kemp bei Leonardo beschrieben hat. Im Mittelpunkt steht vielmehr die "Funktion der Eile" (Lacan) als einer wichtigen ästhetischen Strategie in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Paul Klee hatte in seiner *Schöpferischen Konfession* (1920) in der Folge Kants den Zeichenprozess in rezeptive und produktive Bewegungen unterschieden. Diese Unterscheidung, die in der Philosophie durch Luigi Pareyson und Jean-Luc Nancy auch als Differenz von 'forma formans' und 'forma formata' wiederholt wurde, kann dazu dienen, den zeichnerischen Entwurfsprozess allgemein zwischen zwei Polen von Produktion und Rezeption, Geste (das 'Zeichnen') und Spur (die 'Zeichnung') zu situieren.

Im späten 20. Jahrhundert hat die Kunst die prozessuale Affektion im Zeichnen jedoch dahingegen zugespitzt, dass nun durch ein extrem schnelles oder übermäßig langsames Zeichnen eine bestimmte Bild- und Formfindung erzielt wurde. Diese Verfahren der extremen zeichnerischen Verlangsamung (z.B. bei Agnes Martin) oder Beschleunigung (z.B. bei William Anastasi und Markus Raetz) gilt es mit Blick auf ihre affektive Wirksamkeit anhand ausgewählter Zeichenszenen und Zeichnungsdispositive zu beschreiben.



Sebastian Jung (Kunstgeschichte, LMU München)

geb. 1981 in Delmenhorst. Er studierte Philosophie und Kunstgeschichte in Leipzig. Seit 2011 nimmt er mit seinem Promotionsthema *Poetische Träume – Der Traum als Bildgestalter und Quelle der Inspiration in der Kunst des deutschen Symbolismus* am ProArt Programm teil.

Traumaffekte – Bildaffekte. Der Traum in der symbolistischen Kunst des 19. Jahrhunderts

Die Kunst des Symbolismus wirkt auf den Betrachter über eine undefinierbare Stimmung und scheint direkten Zugang zu unseren Gefühlen zu haben, so jedenfalls intendierten es die Künstler. Das Geheimnis des Symbolismus liegt, wie es der 'Stilbegriff' bereits vermuten lässt, im Symbol. Nach Max Klinger lassen sich in diesem Empfindungen erleben, ohne sie physisch erfahren zu müssen. Die Affektion symbolistischer Bildwerke erreicht den Betrachter also unmittelbar.

Ähnliches gilt auch für den Traum, dessen Erforschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stetig bis zu Freuds *Traumdeutung* voranschritt. Der Traum funktioniert in den meisten Fällen ebenfalls über konkrete Traumbilder, die in uns bestimmte Gefühle und Empfindungen auslösen. Auch im Traum lassen sich Szenen durchleben, die uns physisch nicht angehen (sofern es sich nicht um neurotische Träume handelt). Und dennoch sind die Gefühlsregungen unserer Träume häufig unmittelbar und werden allenfalls erst nach dem Erwachen intellektuell hinterfragt. Im Traum selbst folgen sie allerdings einer intrinsischen Logik.

Wie die Struktur und Funktion des Traumes mit der Kunst zusammenhängen kann, soll am Beispiel des Symbolismus erläutert werden. Dabei wird sowohl aus kunsthistorischer, wie auch aus wissenschaftshistorischer und philosophischer Perspektive argumentiert, denn gegen Ende des 19. Jahrhunderts läuft die naturwissenschaftliche Erforschung der menschlichen Psyche und Wahrnehmung, parallel zu künstlerischen Experimenten in diesem Bereich.



David Kaller (Kunst und Germanistik, Universität Paderborn)

geb. 1983, promoviert seit Juni 2011 am 'Graduiertenkolleg Automatismen – Strukturentstehung außerhalb geplanter Prozesse in Informationstechnik, Medien und Kultur' an der Universität Paderborn mit dem Thema: *Territorien, Grenzen – ungeplante Strukturen als Gegenstand der zeitgenössischen Kunst.*

Über technologisch-mediale Ausschlüsse des Affektpotentials in militärischen Kartografien

In der zeitgenössischen Kunst findet in den letzten Jahren eine vermehrte Auseinandersetzung mit neuen militärischen Technologien der Sichtbarmachung, Ordnung und Kontrolle von Räumen statt. Eine besondere Bedeutung erhält dabei die Frage, auf welche Weise der Raum über Prozesse der Kartierung in eine berechenbare Größe überführt wird. In diesem Zusammenhang ist auch eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Affekts erkennbar. Artikuliert sich innerhalb militärischer Praktiken mit der potenziellen Affizierung des Betrachters ein Moment der Unberechenbarkeit, steht dies dem Ideal einer rationalen und kalkulierbaren Handlungsfähigkeit entgegen.

Der Vortrag geht von der These aus, dass in militärischen Kartierungen über einen spezifischen Prozess der Sichtbarmachung bereits auf technologischer und medialer Ebene angelegt ist, das Affektpotential für den Betrachter zu verringern. Exemplarisch sollen die damit verbundenen Prozesse am Beispiel der Installation *Land Mark* (1999-2003) von Jennifer Allora und Guillermo Calzadilla aufgezeigt werden. Dabei wird die körperliche und emotionale Distanzierung des Betrachters zum räumlichen Geschehen, welche in der kartografischen Dominanz visueller Wahrnehmung angelegt ist, in der Installation über eine Neuhierarchisierung sinnlicher Wahrnehmung an eine konkrete Raumerfahrung rückgebunden. Mit dieser Übersetzung findet nicht nur im ästhetischen Bereich eine Rückführung und Offenlegung von systematischen Ausschlüssen in gegenwärtigen Technologien der Raumwahrnehmung statt, sondern der Affekt selbst wird hinsichtlich seiner epistemischen Kraft thematisiert.



Christopher Kloë (Theaterwissenschaft, LMU München)

geb. 1979, Theaterwissenschaftler; Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität München; Magisterarbeit 2009 (*Der Bruch ins Komische, der Bruch aus der Komik, der Bruch in der Komik — Störungen in komischen Kommunikationssabläufen*); Promotionsprojekt über die komische Rezeption von Minderheiten. Demnächst erscheint: Kloë, Christopher: "Der Organlose Körper in den Neuen Medien". In: *Helikon. A Multidisciplinary Online Journal*, Ausg. 2 (2012).

Lars R. Krautschick (Theaterwissenschaft, LMU München)

geb. 1983 in Berlin, lehrt seit 2010 am Institut für Theaterwissenschaft München (twm) und promoviert im Promotionsprogramm ProArt zum Thema *Medienreflexionen im Horrorfilm*. Weitere Forschungsinteressen finden sich sowohl auf den Gebieten 'Ästhetik des Naturalismus' und 'Hyperrealismus' als auch im Bereich von Strategien des Intermedialen.

Lachen bar jeder Vernunft gebiert Ungeheuer. Zur Rohkonstruktion der 'bipolaren Spannungsdistribution' im Film

Lachen und Schrecken, Spannung und Entspannung sind zwei Seiten ein- und derselben Münze. Ihre gegenseitige Abhängigkeit zeigt sich im Film durch den wiederkehrenden Wechsel von stilistischen Mitteln zur Evokation dieser konträren Gefühlszustände. Eingebunden in den filmischen Kontext erzeugt der gezielte Einsatz dieser Divergenz ein bislang unbetrachtetes Stilmittel, das wir unter der Bezeichnung 'bipolare Spannungsdistribution' näher beleuchten wollen. Dabei lassen sich Kriterien in der strukturellen Ausgestaltung ebenso wie in der beabsichtigten Reaktion dieses Stilmittels feststellen, die unter Verschränkung theoretischer Entwürfe zu Komik und Horror eben die genannte Interdependenz vielmehr als Korrelation erscheinen lassen. Wie kann dieses Gegensatzpaar voneinander profitieren? und Bedingungen welcher Art müssen für eine produktive Korrelation geschaffen werden? Hat die Verbindung von Humor und Horror eine Zukunft?



Katharina Knüppel (Theaterwissenschaft, LMU München)

geb. 1984 in Korbach, studierte Komparatistik, Romanische Philologie sowie Medien- und Kommunikationswissenschaft in Göttingen und Lausanne. Seit Mai 2011 promoviert sie im Rahmen des Promotionsprogramms ProArt an der LMU München mit dem Thema *Intermediale Experimente: Samuel Beckett im Polylog der Künste*.

Mal vu mal dit: Die Affizierung des Zuschauers bzw. Lesers in Samuel Becketts Spätwerk

Das Schaffen Samuel Becketts ist geprägt von einer außerordentlichen Sensibilität für die Eigenschaften seines jeweiligen Mediums und dadurch ausgerichtet auf die Reflexionsebene, die Metafiktion. Diese medienreflexive Tendenz erreicht in seinem Spätwerk – hier exemplarisch anhand des Fernsehstücks *Geistertrio* und des Prosatextes *Mal vu mal dit* betrachtet – eine Kulmination. *Geistertrio* (1977) lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf seine Rezeptionssituation am Bildschirm, so dass er sich der Affektion seines Blicks durch die Fernstechnik bewusst wird.

Durch die Transparenz der filmischen Verfahren gelingt Beckett eine Abhandlung über den Vorgang der Wahrnehmung, so dass der Zuschauer sich beim Schauen selbst zuschaut. Ein solches Fernsehtheater will weniger eine Geschichte erzählen als vielmehr Bilder aufbauen – solche, die die spezifischen Qualitäten des Fernsehbildes durch Überblendungen, Ton-Bild-Separation und Montage widerspiegeln. Becketts späte Prosa-Texte wiederum ähneln Regieanweisungen für ein Kopftheater. Die Narration wird weitgehend ersetzt durch Deskription, so dass die einzige 'Aktion' in der Vorstellung des Lesers stattfindet.

Die visuelle Dimension ist in der Erzählung *Mal vu mal dit* (1981) durch ein beobachtendes Auge repräsentiert, das zwischen Erzähler und Leser geschaltet und mit einem objektiven Kameraauge vergleichbar ist, das in die Szenerie hinein- und herauszoomt und so die 'Blicke' des Lesers lenkt. Die starke Affektion der visuellen Wahrnehmung des Lesers ergibt sich zudem aus der Modulation der paraspachlichen Mittel Licht, Bewegung und Farbe, mittels derer Beckett den Leser zur 'sehenden Mitarbeit' auffordert.



Martin Lau (Theaterwissenschaft, LMU München)

geb. 1979 in Münster, promoviert und lehrt seit 2010 am Institut für Theaterwissenschaft München (twm) mit dem Thema *Hanns von Gumpenberg*.

Durch Komik entschärfte Avantgarde: Hanns von Gumpenberg und die *Elf Scharfrichter*

Gumpenberg, ein konservativer Theaterkritiker, Kabarettautor und Verfasser ernster Dramen liefert ein ideales Beispiel, um die Widersprüchlichkeit der Jahrhundertwendezeit besser zu verstehen. An seinem Beispiel werden Antinomien sichtbar, die den Beginn der Moderne in München kennzeichnen, und den radikalen Aufbruch zum Neuen mitbedingten.

Gumpenbergs Rolle innerhalb der kulturellen Szene war widersprüchlich: Einerseits tat er sich schon früh als Kämpfer gegen die 'Lyrik von Gestern', gegen die 'Epigonenliteratur' und später gegen den rasch überkommenen Naturalismus hervor. Andererseits wurde ihm später als Kritiker Traditionalismus vorgeworfen. Diese Zerrissenheit innerhalb des breitgefächerten Spektrums der Strömungen konnte sich nur im komischen Rahmen des Kabarett entladen. Die *Elf Scharfrichter*, eines der frühesten deutschen Kabarett überhaupt, boten Gumpenberg die Chance, avantgardistisches Theater unter dem schützenden Vorzeichen der Satire zu erproben. Einige Einakter Gumpenbergs sind beinahe nur noch durch die Aufführungssituation als Parodien erkennbar und könnten auch als vorweggenommenes absurdes Theater verstanden werden. Ihre kaum nachzeichenbare Referenzialität zu naturalistischen oder symbolistischen Vorlagen rückt sie in den Grenzbereich zwischen harmlos affirmativer Unterhaltung des Bürgertums und selbstbewusst auftretender Avantgarde.

So verhindert letztlich nur der komische Rahmen des Kabarett den ernsthaften Gestus und die Sprengkraft avantgardistisch provokativer Affektion. An Gumpenbergs Beispiel wird die entschärfende Funktion einer Komik deutlich, die eine ernsthafte Rezeption der Stücke verhinderte und den Autor später selbst veranlassete, seine wahrscheinlich wichtigsten Leistungen als 'Gelegenheitsscherze' abzutun.



Gunter Lösel (Theaterwissenschaft, Universität Hildesheim)

geb. 1964, ist Psychologe und promoviert derzeit an der Universität Hildesheim im Fach Theaterwissenschaft über das Thema Improvisationstheater unter dem Titel *Das Spiel mit dem Chaos*. Er ist Leiter des IMPROVISATIONSTHEATER BREMEN und Autor von drei Büchern zum improvisierenden Theater. Zuletzt erschienen ist *Das Archetypenspiel* (Impuls Theater Verlag 2008).

Das heiße Publikum – Aktivierung und Partizipation der Zuschauer beim Improvisationstheater

"Die Ekstase der Zuschauer war etwas, wonach ich mich sehnte, am 'normalen' Theater aber nicht erlebte." (Johnstone 1998: 25). Der Wunsch nach einer Veränderung, der als zu statisch und zu distanziert empfundenen Beziehung zwischen Bühne und Publikum, treibt das Improvisationstheater seit jeher um. Insbesondere seit den historischen Avantgarden treten entsprechende Verfahren zur Aktivierung und Partizipation des Publikums in den Vordergrund – was sich für das Improvisationstheater an den Experimenten von Jacob Levy-Moreno in den frühen Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Wien zeigen lässt. Noch deutlicher wird dies in der Chicagoer Improvisationsschule, die von Viola Spolin, Paul Sills und Del Close geprägt wurde. Hier wurde das Einholen von Publikumsvorschlägen eingeführt und weiterentwickelt, das heute zum Kernbestand nahezu jeder improvisierenden Theateraufführung gehört und eine zentrale Technik der Partizipation darstellt. Schließlich wurde von Keith Johnstone das Ideal des "heißen Publikums" eingeführt, das sich an den Zuschauern eines Sportereignisses orientiert: Wie dort soll der Zuschauer beim Improvisationstheater emotional Partei ergreifen und sich dem Bühnengeschehen hingeben. Diese Konzepte einer Zuschauerbeteiligung begegnen uns in heutigen Formen des Improvisationstheaters und sollen kurz dargestellt werden.

In meinem Vortrag werde ich die Ideale des heißen und des responsiven Publikums nachzeichnen und verdeutlichen, wie diese im performativen Vollzug in der Aufführung konkret hergestellt werden. Die entsprechenden Techniken des Zuschauer-Warm-ups, der Entdisziplinierung, der Enthemmung und des Einbezugs von Zuschauervorgaben werden vorgestellt. Diskutiert wird dabei die Frage, inwiefern der Zuschauer beim Improvisationstheater tatsächlich zum Co-Kreator wird (oder sogar zum Autor wie dies manchmal postuliert wird) und wo die Grenzen von Partizipation oder Teilhabe in der Aufführung verlaufen.



Jasmin Mersmann (Kulturwissenschaft, Humboldt-Universität zu Berlin)
geb. 1978 in Koblenz, ist wiss. Mitarbeiterin im Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Dissertation: *Ludovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600*. Aktuelle Publikationen: Hrsg. (mit Eva Johach und Evke Rulffes): *ilinx. Beiträge zur Kulturwissenschaft 2* (2011): Mimesen; "In una occhiata. Das Ideal des Einen Blicks vom Einen Punkt" (2011); "Astronom, Märtyrer und Esel: Zeugen des Unsichtbaren um 1600" (2010).

Movessi troppo. Erwünschte und unerlaubte Erregung

Die Tränen, die Gregor von Nyssa vor einer *Opferung des Isaak* geweint haben soll, machten das Sujet zum Paradigma der bewegenden Kraft von Bildern, welche in den katholischen Kunsttraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts regelmäßig als deren wichtigste Funktion bezeichnet wurde.

Die Entflammung des Betrachters konnte jedoch auch fehlgehen: Der Biograf des Florentiner Künstlers Ludovico Cigoli berichtet von einer Begebenheit im Hinterzimmer eines Kardinalspalasts, bei der das erwünschte "muovere" in ein "muovere troppo" umschlug. Vor Cigolis *Opferung des Isaak* (um 1607) beanstandet ein künstlerisch ungebildeter Besucher, dass das Bild "zu sehr bewege" ("disse [...] che il quadro era bello, ma che li pareva che movessi troppo"). Der Kardinal schiebt den schwarzen Peter zurück und behauptet, die Bewegung verdanke sich der Meisterschaft des Malers, das Bewegtwerden hingegen der Lasterhaftigkeit des Betrachters. Mit der mehrdeutigen Formulierung "movessi troppo" spielt Cardi auf die Tränen Gregors von Nyssa an. Cigolis Isaak aber bewegt nicht allein aufgrund der dramatischen 'istoria', sondern offenbar vor allem aufgrund seiner gekonnt gemalten Nacktheit. Die Erotik macht die Betrachtung des Gemäldes zur Keuschheitsprobe.

Die Zensur von Aktdarstellungen bildet die Kehrseite des von den gegenreformatorischen Kunsttheoretikern immer wieder geäußerten Lobs der Wirkmacht von Bildern: Gerade weil sie den Rezipienten stärker bewegen, müssen Bilder Molanus zufolge strenger kontrolliert werden als Bücher. Mein Vortrag untersucht diese Dialektik von erwünschter und unerlaubter Erregung am Beispiel verschiedener Darstellungen der *Opferung des Isaak* und einer *Buße Maria Magdalenas*, welche – wie es bei Vasari heißt – 'zu sehr gefällt' (*da piacer troppo*).



Nora Niethammer (Theaterwissenschaft, Universität Bayreuth)

geb. 1982 in Waiblingen, promoviert seit 2011 zu Bedingungen kollektiver Kreativität im Bereich Theaterwissenschaft an der Universität Bayreuth, wo sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Forschungsprojekt *Vorschrift und Affekt* (Prof. Dr. Wolf-Dieter Ernst) und in der Lehre tätig ist.

Kollektivität als Affizierungsstrategie in der zeitgenössischen Theaterpraxis

Seit einigen Jahren zeichnet sich in der Theater- und Performancepraxis ein wiedererstarkendes Interesse an Konzepten des Kollektiven ab. Mit dem Terminus des Kollektiven ist hier einerseits eine Organisationsform im Sinne des Künstlerkollektivs auf den Plan gerufen, andererseits vor allem aber auch eine inszenatorische Strategie, die darauf abzielt, den Zuschauer aktiv in das Theatergeschehen miteinzubeziehen. Der Zuschauer sieht sich hierbei häufig konfrontiert mit einer Doppelfunktion zwischen Produktion und Rezeption und wird zum aktiven Teil der Inszenierung bzw. der Performance. Künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Kollektiv manifestieren sich dabei in zahlreichen, je verschiedenen ästhetischen und konzeptionellen Ansätzen: Vom aus der demonstrierenden Masse heraus rekrutierten 'Stuttgart-21-Wut-Chor' (2011) Volker Löschs, der die Frage nach kollektiven Affekten aufwirft, bis hin zu Dries Verhoevens Hotel-Installation *U bevindt zich hier* (2007), in der der zunächst isolierte Zuschauer nicht nur zum Co-Autor und schließlich Co-Performer wird, sondern auch zum Betrachter seiner selbst im kollektiven Kontext.

In meinem Vortrag möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern die Kalkulation von Kollektivbewusstsein als Affizierungsstrategie in der zeitgenössischen Theaterpraxis verstanden werden kann und auf welche Weise Kollektiverfahrungen der Rezipienten/Produzenten Mittel ihrer Affizierung sind.



Claudia Rinke (Kunstgeschichte, Ruhr-Universität Bochum)

studierte Kunstgeschichte, Gender Studies, Sozialpsychologie und -anthropologie sowie Raumplanung an der Ruhr-Universität Bochum (RUB) und der TU Dortmund. Sie promoviert zum Thema: *Kunst und Betrachter. Die Figur des Kunstbetrachters in der zeitgenössischen Fotografie* (AT).

Im Angesicht der Kamera – Kunstbetrachtung als performativer Akt am Beispiel von Thomas Struths Zyklus *Audience*

Seit den 1980er Jahren fotografiert Thomas Struth Menschen im Museum. Seine *Museums Photographs* zeigen auf verschiedene Weise die Interaktionen der Kunstbetrachter mit den Werken, denen sie gegenüberstehen. In den 16 Fotografien des Zyklus *Audience* aus dem Jahr 2004 wird der Museumsbesucher nicht mehr als Rückenfigur vor dem Werk seiner Aufmerksamkeit gezeigt, sondern ist frontal ins Bild gesetzt. Thomas Struths Zyklus zeigt Besucher der Galleria dell'Accademia in Florenz, die vor dem *David* von Michelangelo stehen. Dabei stand der Fotograf mit seiner großen Plattenkamera neben der Statue und richtete sie auf die Kunstbetrachter aus. Er zeigt so den Betrachtern seiner großformatigen Fotografien ein Kunstpublikum (wie der Titel *Audience* schon aussagt), zu dem sie im Moment der Betrachtung der Fotografie selbst gehören. Er setzt ihnen sozusagen einen Spiegel vor, der ihnen ihr eigenes Handeln vor Augen führt.

In meinem Vortrag will ich die Frage behandeln, inwieweit die Handlung der Kunstbetrachtung, die uns in diesen Fotografien gezeigt wird, eine Form der Konditionierung ist. Kann man Kunstbetrachtung als einen performativen Akt bezeichnen, bei dem erlernte Normen wiederaufgeführt und somit diese Normen weiter konstituiert werden? Als theoretische Grundlage übertrage ich hier Judith Butlers Konzept des performativen Geschlechts auf die Handlung der Kunstbetrachtung. Ich gehe davon aus, dass die Form der kontemplativen Betrachtung, die Daniel Chodowiecki 1779 schon als die natürliche – und somit gute – Weise der Kunstaneignung hervorgehoben hat, auch die Norm ist, die sich noch heute in den Körpern der von Struth fotografierten Museumsbesucher wiederfinden lässt.

Gleichzeitig spielt bei diesen Fotografien natürlich auch die Anwesenheit des Fotografen mit seiner Kamera eine entscheidende Rolle. Inwieweit führen die Museumsbesucher vor der – ihnen selbstverständlich bewussten – Kamera und den anderen Besuchern eine Mimikry ihrer Vorstellung eines 'guten' Kunstbetrachters auf? Und inwieweit lassen sich in den Fotografien Handlungsweisen – bzw. auch Affekte – erkennen, die der kontemplativen Kunstbetrachtung entgegenstehen?



Jule Schaffer (Kunstgeschichte, a.r.t.e.s. Forschungsschule, Universität zu Köln) geb. 1982, promoviert seit 2010 am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln im Rahmen der a.r.t.e.s. Forschungsschule mit dem Thema *Konzepte von Heiligkeit und Sakralität in der Fotografie*. Zudem arbeitet sie seit 2008 für die Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig, Köln.

Die Rezeption im Bild. Semantische Verschiebung als Strategie in Robert Mapplethorpes frühen Polaroids

Robert Mapplethorpe ist bekannt für seine kunstvoll zwischen extremem Inhalt und klassischer Form austarierten Fotografien der sadomasochistischen Szene. Als Impuls für seine Kunst wird wiederholt auf eine Schlüsselsituation und ein spezifisches Gefühl verwiesen: Der junge Künstler steht vor in Zellophanhülle verpackten Pornoheften, deren Rezeption ihm aufgrund seines Alters verboten ist. Das dabei empfundene 'Bauchgefühl' in seiner Kunst zu transportieren, postulierte er selbst als zentral für seine artistische Vision.

In seinem Frühwerk zeigt sich, wie Mapplethorpe dies durch Schaffung paralleler Rezeptionsstrukturen versucht: Modale Grundelemente der eigenen Erfahrung werden im Werk aufgegriffen und prägen die Rezeptionssituation und emotionale Reaktion des Betrachters. Viele der frühen Polaroids haben eine visuelle Struktur, die während der Betrachtung zu einer Veränderung der Bildsemantik auf metaphorischer und räumlicher Ebene führt: Das anfängliche Bildverständnis wird irritiert und der Bedeutungsschwerpunkt manifestiert sich außerhalb des eigentlichen Bildraums. Diese künstlerische Strategie lässt sich als 'semantische Verschiebung' fassen, ein Mechanismus in Form einer komplexen und verunsichernden visuellen und gedanklichen Leerstelle. Künstler, Werk und Betrachter befinden sich im Wechselspiel der modalen Konfigurationen 'Wissen-Wollen' und 'Nicht-Wissen-Können'. Die Polaroids verweisen so auf einen künstlerischen Auslotungsprozess der eigenen Rezeptionssituation und Affekte sowie ihrer strukturellen Reproduktion im Werk und durch den Betrachter. Interdisziplinäre semiotische und rezeptionsästhetische Ansätze ermöglichen die vergleichende Analyse dieser Ebenen.



Georg Schneider (Musikwissenschaft, LMU München)

geb. 1982 in Ulm, promoviert im Promotionsprogramm ProArt zum Thema *Philosophische Untersuchung zum geistigen Eigentum in den Künsten*. In diesem Zusammenhang spielen Forschungen auf den Gebieten der Neurowissenschaft, der evolutionären Ästhetik sowie der Moralphilosophie eine wichtige Rolle

Ontologische Untersuchung des Affektes

Empirische Untersuchungen zeigen, dass sich in jeder Kultur künstlerische Elemente finden lassen. Die Existenz ästhetischer Entitäten ließe sich demnach als eine menschliche Universalie begreifen. Im Vortrag soll nach einer kritischen Untersuchung dieser These erörtert werden, ob es universale ästhetische Prinzipien gibt.

Der menschliche Sinnesapparat ist sowohl durch physiologische wie auch neuronale Gegebenheiten beschränkt. Statistische Erhebungen in verschiedenen künstlerischen Bereichen deuten an, dass beispielsweise tonale Abläufe oder Narrationsstrukturen in einem gewissen Maße universell zu sein scheinen. Kann man sich dem affizierenden Moment im Raum zwischen Produktion und Rezeption ontologisch nähern? Wo liegen die erkenntnistheoretischen Grenzen dieses Annäherungsversuchs? Ist der dahinter liegende Bereich unendlich groß und gleichförmig oder lassen sich einzelne Bereiche auf Grund von empirischen Untersuchungen differenzieren?



Anna Schürmer (Musik-/Geschichtswissenschaft, Justus-Liebig-Universität Gießen)
geb. 1980 in Freising, promoviert seit 2011 als DFG-Stipendiatin am Graduiertenkolleg 'Transnationale Medienereignisse' der Justus-Liebig-Universität Gießen zum Thema *Klingende Ereignisse. Skandal & Neue Musik*.

Klingende Skandale – Laute(r) Emotionen!?

Die Geschichte der Neuen Musik ist auch eine Geschichte ihrer Skandale. Ob bei der Emanzipation der Dissonanz, durch die Einführung konkreter und synthetischer Geräusche in die Gehörgänge des Konzertpublikums oder der Politisierung und Experimentalisierung des klassischen Konzertbetriebs: Die emotionalen Reaktionen und Affektionen des Publikums auf bzw. die öffentliche Erregung über musikalische Normbrüche und ästhetische Paradigmenwechsel weisen Musikskandale als weit mehr aus, denn "gesellschaftliche Randphänomene und kulturelle Unfälle, vielmehr: Schlüsselereignisse, Schlüsselerlebnisse." (Kaden 2004: 14)

Als 'Klingende Ereignisse' bieten Musikskandale einen analytischen Schlüssel zu einer interdisziplinären Emotionsforschung an der Schnittstelle von Musik- und Geschichtswissenschaften. Die vielfältigen Affekte und Emotionen rund um die skandalumwitterten Saalschlachten sind dabei sowohl als historische wie auch als systematische Kategorie begreifbar und fungieren als Bindeglied zwischen Künstler (Intention/Passion/Produktion), Kunstwerk (ästhetische Affektion), Rezipienten (Affekt-Erregung) und Medien (öffentliche Inszenierung/Aufmerksamkeit). Dabei wird das analytisch-phänomenologische Brennglas mit der Fokussierung auf die eklatanten Premieren Edgard Varèses *Deserts-Interpolation I* (1954) und Hans Werner Henzes *Das Floß der Medusa* (1968) auf zwei Beispiele 'Klingender Skandale' gerichtet, die als historische Tonbanddokumente erhalten sind und damit auch eine akustisch-aktuelle Quelle der emotionalen Ausbrüche rund um die musikalischen *eclâts* bieten.



Tobias Staab (Theaterwissenschaft, LMU München)

untersucht im Rahmen seiner Dissertation am Institut für Theaterwissenschaft München (twm) Affekttheorien entlang zeitgenössischer Theater- und Performancekunst. Bisherige Publikationen (Auswahl): "Mediale Inszenierungen – Inszenierungen des Mediums". In: Schläder / Weber (Hg.): *PerformingInterMediality*. Leipzig: o.V., 2010; "Das Dunkel dahinter. Erscheinungen des Unheimlichen im Theater der Gegenwart". In: Schläder, Jürgen/Brincken, Jörg v./Staab, Tobias [Hg.]: *Spielarten – Perspektiven auf Gegenwartstheater*. München: o.V., 2011.

Affective Turn. Über die Neubewertung des Affektbegriffs

Der Begriff des Affekts, der die Theatertheorie seit ihren antiken Anfängen begleitet und die Wissenschaft zu immer neuen Aneignungsversuchen reizt, hat zum Ende des 20. Jahrhunderts eine radikale Umwertung erfahren. So lässt sich der Affekt bei Gilles Deleuze und Félix Guattari nicht mehr in ein sittlich-moralisches Ordnungssystem eingliedern und für die Zwecke eines Theaters als Erziehungsanstalt vereinnahmen. Vielmehr erscheinen Affektionen in ihrer produktiven Dimension: als Intensität, als überindividuelles Werden, das abgelöst von Subjekt und Objekt im 'Dazwischen' seinen Ort hat.

In dieser Tradition forscht gegenwärtig auch der kanadische Philosoph Brian Massumi, der auf der Grundlage eines neurobiologischen Experiments die bis dato eher unscharfe Differenzierung von Affekt und Emotion neu konturiert. In Massumis Modell, das den Körper als Ausgangspunkt und Schnittstelle von Kräften begreift, sind Affekte in jedweder Kommunikation wirksam und haben stets die Entfesselung eines Potenzials zur Folge, das als Überschuss zwar nicht bewusst wahrgenommen wird, das jedoch Öffnung produziert und damit neue Verbindungen schafft.

Ausgehend von diesen Überlegungen gilt es nun, den Wandel des Affektbegriffs anhand narratologischer Strukturen im zeitgenössischen Theater zu exemplifizieren, um von dort aus die damit einhergehenden Implikationen zu verdeutlichen, die sich von der Ästhetik bis tief in die gesellschaftlichen Diskurse der Gegenwart – etwa in den Diskurs der Biopolitik – ausstrecken.



Nina Waibel (Kunstgeschichte, Universität zu Köln)

geb. 1983 in Heidelberg, studierte Kunstgeschichte, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Köln und Paris. Arbeitet an ihrem Promotionsthema *Künstlerpaare: Performance und Emotionen* (AT). Seit 2009 Jung-Kuratorin für Filmprogramme der SK Stiftung Kultur, Köln.

Zur Referentialität des Schmerzes im Werk von Marina Abramović

Ist Schmerz kommunizierbar? Kann es in einem 'System' wie dem der Kunstgattung Performance zu einer Kommunikation von Schmerz kommen? Wer erlebt die Affektmodellierung im System Performance?

Im Frühwerk (1970-1975) der Performancekünstlerin Marina Abramović (*1946) stehen Schmerz und ihn verursachende autoaggressive Handlungen im Vordergrund. Der von Abramović gewählten Gattung Performance ist ein System immanent, das sich zwischen Performancekünstlerin und Betrachter, zur gleichen Zeit am gleichen Ort ausmachen lässt. Innerhalb dieses Systems stellt sich die Frage nach der Kommunizierbarkeit des Schmerzes.

In Hinblick auf eine Fokussierung der Fragestellung sowie deren Fundament spielen drei Aspekte eine wesentliche Rolle: die Performance Art mit ihren Rahmenbedingungen, die Bedeutung des Betrachters als konstituierendes Strukturmerkmal der Gattung sowie der Körper als 'verwendetes Material'. Hinzu kommt eine theoretische Fundierung des Schmerzes – in naturwissenschaftlicher wie auch philosophischer Perspektive als ein allen Menschen bekanntes affektives Erlebnis – und der Referenz – im semantischen Sinne – sowie eine Betrachtung des Zusammenhangs von Schmerzwahrnehmung, Kunstrezeption und Körpertheorie.

Vor diesem theoretischen Hintergrund steht die abduktiv ausgerichtete Werkanalyse der Performances im Frühwerk. Ziel ist es, Schmerzeferenten, deren formale Mittel und Wirkungsweisen herauszuarbeiten und zu analysieren. Im Weiteren führt dies zu einem Zeichensystem – einer 'Ikonografie des Schmerzes' –, das abhängig ist von der Gattung Performance und dem Betrachter in seiner Körperlichkeit.



Kristin Wenzel (Medienwissenschaft, Universität Paderborn)

geb. 1982, seit 5/11 Kollegiatin am Graduiertenkolleg Automatismen, Universität Paderborn; Dissertation zum Thema *Erfahrungsraum Stille. Eine kunst- und medienphänomenologische Betrachtung*, Publikationsauswahl: Hrsg. zus. mit Ostermann, S.: *Taktile Wahrnehmung. Eine Phänomenologie der Nahsinne*. München: Fink, 2011.

Stille, Leib und Affektion

Ich möchte in meinem Vortrag drei unterschiedliche Aspekte im Zusammenhang mit Affektion einführen: einen kunstrezeptorischen Ansatz, das Einzelphänomen Stille und den Aspekt leiblicher Affiziertheit aus phänomenologischer Perspektive (Merleau-Ponty). Exemplarisch hierfür möchte ich die Arbeiten des Video- und Installationskünstlers Aernout Mik besprechen. Betrachtet man die Arbeiten des Niederländers, überwiegt *etwas*, das die Wahrnehmung grundlegend irritiert: Stille. Verstärkt wird dieser Moment durch die Verwobenheit von Stille und dem Installativen. Die architektonisch-skulpturale Einbindung der Arbeiten bringt Betrachter, Werk und Ausstellungsort in eine neue Relation. Die Stille unterläuft diese Verbindung jedoch immer wieder. Sie hat etwas Gespenstisches, oder etwas gar Mystisches – sie, so könnte man sagen – affiziert. Jeden Moment könnte ein Ton hereinbrechen, der die Spannung löst. Jedoch bleibt dieser Ton aus. Die Arbeiten lassen auf sehr eindrückliche Weise sichtbar werden, wie Stille und leibliche Affiziertheit einen engen Zusammenhang bilden.

Der Vortrag stellt jedoch weder eine Priorisierung künstlerischer Produktion dar wie er die Ebene des Rezipienten als Grundlage in den Mittelpunkt stellt. Vielmehr lässt das Wechselverhältnis von Stille und Affektion deutlich werden, dass das Verhältnis zwischen ästhetischem Produkt und Rezipient kein determinierbares ist, sondern dass vielmehr die Ungreifbarkeit und Kontingenz eines 'Dazwischen' den Boden bilden muss, aus dem heraus leibliche Affiziertheit erwächst. Der Betrachter wird damit Co-Akteur, dessen leibliche Existenz sich unter anderem in der Erfahrung einer unbestimmbaren Absenz spiegelt. Stille, so die maßgebliche Annahme, ist dabei als solche nicht beobachtbar, sondern nur in ihren (leiblichen) Auswirkungen – in der Affizierung – (be)greifbar.



Bettina Wodianka (Medienwissenschaft, Universität Basel)

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Universität Basel bei Prof. Dr. Georg Christoph Tholen und realisiert dort im SNF-Graduiertenprogramm ProDoc *Intermediale Ästhetik. Spiel - Ritual - Performanz* ihr Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel *Körperlose Stimmen zu Gast. Radiofonie, Literatur und Theater – Intermediale Strategien im Hörspiel der Gegenwart*.

ZuHören. Intermediale Schnittstellen im Spannungsfeld erinnerter Vergangenheit und erwarteter Zukunft

In meinem Beitrag rückt das Akustische ins Zentrum der Aufmerksamkeit, insbesondere dramaturgische Strategien des Hörspiels bzw., um es weiter zu fassen, der akustischen Kunst, den Eigenarten einer auditiven Ästhetik in Produktion und Rezeption. Der gegenwärtige Medienwandel zeichnet sich vor allem durch Phänomene der intermedialen Hybridisierung vormals differenter Einzelmedien aus. Der Vortrag beschäftigt sich daher mit den digitalen Transformationen der normativen wie ritualisierten Erzählweisen und Darstellungsformen im medienästhetischen Feld der akustischen Kunst. Für den Zuhörer(/-schauer) bedeutet die Aufhebung des traditionellen Konzepts der Autorschaft nicht nur das Aufsuchen z.T. ungewohnter neuer (Kunst/Hör)Räume, sondern die aktive Teilnahme an der Kreation, im Oszillieren vormals getrennter Räume und Rollen: die des Produzenten und Rezipienten. Ferner führten parallele Verfahrensweisen der Ton- und Bildkomposition zu neuen kompositorischen Wechselbeziehungen.

Im Fokus stehen dabei der (aktive) Rezipient und die zu diskutierende Frage nach einem Zustand der sinnlichen Affizierbarkeit im Akt des Hörens und der Zusammenhang mit der Rezeption als "interplay of senses" (Mauricio Kagel), dem Grad des Mit- und Nacherleben bis hin zu einer potenziell immersiven Wirkung und bewusst konstruierten Brüchen dieser künstlerischen Strategien, als durchaus wirkungsvolle Dysfunktionalitäten (wie etwa bei den Tonbandaufnahmen *Wörter Sex Schnitt* und der montierten WDR-Sendung *Die Wörter sind böse* (26.01.1974) von Rolf Dieter Brinkmann) – vornehmlich im Feld der genuin akustischen Kunst und ihren selbst- und medienreflexiven Formen, ausgehend von Untersuchungen über das "Dazwischen" (Tholen 2002) des aktuellen Übergangs von analogen zu digitalen Medien.



Eva Wruck (Kunstgeschichte, Ruhr-Universität Bochum)

Studium der Kunstgeschichte und Neueren deutschen Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum, 2008 Abschluss als Master of Arts. Seither Promotionsprojekt zu *Narration, Landschaft, Skulptur – Annäherungen an Matthew Barneys The Cremaster Cycle (1994-2002)*, ab 2009 Stipendiatin in der Promotionsförderung des Cusanuswerks. Bisherige Veröffentlichungen u.a. zu Florence Henri und Albert Renger-Patzsch.

Die konzertierte Einverleibung – Matthew Barneys *Cremaster Cycle* (1994-2002) in der Werkschau von 2002/03

Was geschieht eigentlich, wenn die Ausstellung zum Bestandteil des Kunstwerks wird?

Ausgehend von der Werkschau, die anlässlich der Fertigstellung des multimedialen *Cremaster Cycle* von Matthew Barney 2002/03 in Köln, Paris und New York unter größtem Aufwand gezeigt wurde, sollen spezifische werkinhärente sowie inszenatorische Affizierungsstrategien untersucht werden. Die Affektion geschieht dabei nicht nur in den Filmen durch die filmischen Mittel selbst, sondern findet ihren Höhepunkt in der Ausstellungspräsentation. Zeichnen sich die Filme immer wieder durch nahsichtig gefilmte und akustisch entsprechend begleitete Szenen des Abstoßenden aus, so setzt die Präsentation des Werks schließlich auf eine unvermeidliche synästhetische Erfahrung. Diese Werkinszenierung affiziert den Rezipienten auf visueller, akustischer sowie taktiler Ebene, indem das Design des *Cremaster Cycle* auf die Museumsarchitektur übergreift (Bodenbelag, speziell angefertigte Sitzbänke etc.), der Sound aller fünf Filme simultan im gesamten Ausstellungsraum hörbar ist und neben den Filmen auch Skulpturen, Fotografien und Zeichnungen Aufmerksamkeit einfordern. Ist eine Kontrolle der Emotionen hier noch möglich?

Nicht zuletzt die teils aggressiv kritisierenden, teils überschwänglich lobenden Rezensionen, die Barney u.a. einen "Willen zur Macht" und zum "Herrschaftsraum" vorwerfen, lassen auf eine Grenzüberschreitung schließen; das Werk rückt dem Rezipienten gleichsam auf den Leib. Diese umfassende Inszenierung der Ausstellung als Teil des Werks setzt sich sodann auch außerhalb des Museumsraumes in der Vermarktung des Werks fort (Plakatwerbung, Fanartikel...), und zeigt schließlich in der Weiterverarbeitung von Elementen des *Cremaster Cycle* in Werken anderer Künstler ihre Wirkung.



Anne Zimmermann (Kunstdidaktik und Ästhetische Erziehung, UdK Berlin) geb. 1979 in Rosenheim, promoviert und lehrt seit 2007 am Institut für Kunstdidaktik und Ästhetische Erziehung an der Universität der Künste Berlin (UdK) mit dem Thema *Fake als Vermittlungsstrategie*. Bisherige Publikationen (Auswahl): "Je suis le guide". In: dies. (Hrsg.): *Say What? Führungen über den Rundgang der Universität der Künste Berlin 2011*. Berlin: o.V., 2011; "Bauhaus revisited – Das Bauhaus als Anlass zur künstlerisch-praktischen Tätigkeit von Schülerinnen und Schülern". In: Andrea Dreyer (Hrsg.): *Kunst- und Architekturvermittlung im Bauhausjahr 2009*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, 2011.

Die künstlerische Strategie 'Fake' – Irritation der Rezeption als Ausgangspunkt von Reflexionsprozessen

Fake bezeichnet nach Stefan Römer "eine künstlerische Strategie, die sich von vornherein selbst als Fälschung bezeichnet [...]." (Römer 2001: 14) Konstitutiv für diese künstlerische Strategie ist ein spezifischer Rezeptionsprozess, in dessen Verlauf eine routinemäßige Kunstrezeption 'gestört' wird. Dabei handelt es sich nicht um visuelle Irritationen (vgl. Zschocke 2006), sondern um die Irritation der Bedeutungszuschreibung. Die Künstlerin Elaine Sturtevant wiederholt beispielsweise die Arbeiten anderer Künstler, so dass sie visuell weitestgehend identisch sind. In ihren Titelangaben verweist sie jedoch auf sich als Künstlerin und auf den Künstler des ursprünglichen Werks. Auf diese Weise werden zunächst Erwartungshaltungen durch das Kunstwerk hervorgerufen, bei den Arbeiten Sturtevants wird beispielsweise eine bestimmte Autorschaft unterstellt, die anschließend durch das Werk selbst widerlegt werden.

Die Verneinung der Bedeutungszuschreibungen des Rezipienten führt zu einer Destabilisierung im Sinne einer Verunsicherung. Der Rezipient ist – zwischen Belustigung und Verärgerung über die (Ent)Täuschung – auf eine bestimmte Weise emotional in die Rezeption des Kunstwerkes involviert. Die widersprüchlichen Bedeutungszuschreibungen sowie die emotionale Verfasstheit des Rezipienten sind Anstoß zu einem Reflexions- und ggf. zu einem Bildungsprozess.



Johanna Zorn (Theaterwissenschaft, LMU München)

studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Philosophie und Musikwissenschaft an den Universitäten Innsbruck, Aix-Marseille und Zürich. Seit 2010 arbeitet sie im Rahmen des interdisziplinären Promotionsprogramms ProArt an ihrer Dissertation mit dem Arbeitstitel *'Sterben lernen' – Christoph Schlingensiefs Theater der Existenz*.

Schlingensiefs 'erweiterter Wir-Begriff'. Ursprünge und Funktionen

Durch das künstlerische Aufbegehren gegen das eigene Sterben bejahte der Künstler Christoph Schlingensiefel in seinen letzten Theaterprojekten das Leben, zeigte des Menschen Angst vor dem Sterben, bekannte vor den Augen des Publikums: "Ich habe Angst" und konkretisierte sie dadurch. In dieser bis dahin ungekannten theatralen Subjektivierung und Materialisierung von Todesangst liegt ein besonderes Moment, das einer vieldiskutierten kulturwissenschaftlich apostrophierten neuen Öffentlichkeit des Todes, die sich in höchst unterschiedlichen medialen Inszenierungen des Sterbens zeigt, paradoxerweise radikal entgegensteht: Denn das eigene Leid wurde in den letzten Arbeiten Schlingensiefs nicht ausgestellt, sondern diente ihm vielmehr als Ausgangspunkt für einen gesellschaftlich-diskursiven Umgang mit der fundamentalen Negativität des Todes.

Ich möchte mein Augenmerk im Rahmen des Vortrages auf die konstitutive Rolle des Rezipienten dieses theatralen 'memento mori' lenken und dabei an dessen Funktion im Musikdrama Wagners anknüpfen: Für Wagner konnte das Kunstwerk der Zukunft nur "aus dem Volke" entstehen. Obschon sein eigenes Künstlertum einem romantischen Geniegedanken verpflichtet blieb, entwickelte er die Theorie einer öffentlichen Kunst, auf die sich im 20. Jahrhundert Joseph Beuys mit seinem "erweiterten Kunstbegriff" bezog. Die Aktionen des Künstlers sollten dabei eine "soziale Plastik" schaffen, indem sie Kunstwerk und Publikum in ein spontanes, interaktives Geschehen einbanden. Diesem Gedanken folgend arbeitete der *Parsifal*-Regisseur Schlingensiefel schließlich an einem 'erweiterten Wir-Begriff'. Wie wird dieses 'Wir', das Wagner und Beuys ihren Kunstkonzepten zugrunde legten, nun in Schlingensiefs letzten Bühnenarbeiten erzeugt?



Magdalena Zorn (Musikwissenschaft, LMU München)

arbeitet an ihrer Dissertation über den Opernzyklus *LICHT* von Karlheinz Stockhausen. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die geistliche Musik und das Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts.

Kontaktstellen zum Göttlichen. Synästhesien bei Wagner und Stockhausen

Richard Wagner konzipierte seine Musikdramen als Einheit von Musik, Dichtung, Bewegung, Bühnenbild und Lichtregie und erweckte beim Rezipienten auf diese Weise ein Gefühl der Totalität, das die Religion inmitten des gottlosen Klimas des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht mehr zu erzeugen vermochte. Wagners Gesamtkunstwerk stand für die Totalität der Künste, den ganzen, mit all seinen Sinnen angesprochenen Menschen und fungierte letztlich sogar als Ersatz für das göttliche Absolute. Im Bühnenweihfestspiel *Parsifal* tritt Kunst vollständig an die Stelle der Religion: "Wahre *Kunst* und *wahre Religion* sind *vollkommen Eins*", lautete jene These Wagners, die den Gipfelpunkt seiner ästhetizistischen Religionsphilosophie markiert.

Mit seinem siebenteiligen *LICHT*-Zyklus (1977-2003), der vom Kreislauf der Schöpfung handelt, schuf der deutsche Komponist Karlheinz Stockhausen an der Wende zum 21. Jahrhundert ein in seinen äußeren Dimensionen gigantisches Pendant zu Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874). Obwohl der *Ring* vom Niedergang der Götter erzählt, *LICHT* hingegen durch und durch Lobpreis des Göttlichen ist, liegt beiden ein vergleichbares Produktions- und Rezeptionskonzept zugrunde, indem sämtliche hör- und sichtbaren Elemente auf die synästhetische Verknüpfung der Sinneswahrnehmungen beim Rezipienten abzielen. Beide Werke scheinen von einer platonischen Vorstellung durchdrungen zu sein, wonach die Vielfalt der musiktheatralen Elemente aus 'einem' Wesen hervorgeht und erst eine vereinheitlichende, synästhetische Wahrnehmungsstrategie des Rezipienten eine Erfahrung dieses Unaussprechlichen ermöglicht. Dienen Synästhesien in den Gesamtkunstwerk-Konzepten von Wagner und Stockhausen auf unterschiedliche Weise dem Kontakt zum Göttlichen? – In den Musikdramen Wagners als multisensorisches Surrogat der Religion, ein Jahrhundert später in *LICHT* als Beweis des absoluten Geistes?



Bibliografie

- Binzcek, Natalie: "Das veränderliche Gewebe. Zur Empfindungstheorie in Lessings 'Laokoon'". In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Bd. 49/2, Meiner: Hamburg, 2004, S. 219-235.
- Damisch, Hubert: "Topologie incorporated: Laokoon im Kino". In: Pichler, Wolfgang/Ulb, Ralph [Hrsg.]: *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*. Wien: Turia + Kant, 2009, S. 67-90 <http://www.eikones.ch/fileadmin/documents/ext/publication/743/743_large.pdf>, 08.12.2011.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter: *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007.
- Wittmann, Barbara/Hoffmann, Christoph [Hrsg.]: *Wissen im Entwurf*. 4 Bde., Zürich und Berlin: Diaphanes, 2008-2011.
- Heidenreich, Stefan: "Vision Possible: A Methodological Quest for Online Video". In: Lovink, Geert/Somers Miles, Rachel (Hrsg.): *Video Vortex Reader II. Moving Images Beyond YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011, S. 13-24 <http://www.networkcultures.org/_uploads/%23reader_VideoVortex2PDF.pdf>, 08.11.2011.
- Johnstone, Keith: *Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und Theatersport*. Berlin: Alexander-Verlag, 1998.
- Kaden, Christian: "Skandal und Ritual in der Musik". In: Brügge, Joachim [Hrsg.]: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*. Tutzing: Schneider, 2004, S. 583-596 <<http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=28992>>, 08.12.2011.
- Kemp, Martin: "Die Zeichen lesen. Zur graphischen Darstellung von physischer und mentaler Bewegung in den Manuskripten Leonardos". In: Fehrenbach, Frank [Hrsg.]: *Leonardo da Vinci: Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*. München: Fink, 2002, S. 207-277.
- Langlitz, Nicolas: *Die Zeit der Psychoanalyse. Lacan und das Problem der Sitzungsdauer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Munster, Anna/Lovink, Geert: "Theses on Distributed Aesthetics. Or, What a Network is Not." In: *Fibreculture 7*. Online, 2005 <http://journal.fibreculture.org/issue7/issue7_munster_lovink_print.html>, 30.11.2011.
- Nancy, Jean-Luc: *Le Plaisir au dessin*. Paris: Galilée, 2009 (Collection Écritures, figures).
- Pareyson, Luigi: *Estetica. Teoria della formatività*. Mailand: Bompiani, 1988 (Tascabili Bompiani, Bd. 472).
- Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*. Köln: DuMont, 2001.
- Schrader, Monika: *Laokoon – "Eine vollkommene Regel der Kunst"*. *Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, Mendelssohn, Lessing, Herder, Schiller, Goethe*. Hildesheim u.a.: Georg Olms, 2005 (Europaea Memoria, Reihe 1, Studien, Bd. 42).
- Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1552).
- Zschocke, Nina: *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*. München: Fink, 2006.





produktion **AFFEKTION** rezeption

Interdisziplinäres Symposium für Nachwuchswissenschaftler
im Rahmen des Promotionsprogramms ProArt

17. Februar bis 18. Februar 2012

Ludwig-Maximilians-Universität München
Department Kunstwissenschaften

Promotionsprogramm ProArt
Zentnerstraße 31
D-80798 München

Email: affektion@lrz.uni-muenchen.de
Weitere Informationen unter www.lmu.de/proart