

Kunst und Emotion. Zur Ästhetik der Gefühle Art and Emotion. The Aesthetic of Feelings

Interdisziplinäres Symposium, 5. und 6. November 2015

Konzept und Organisation

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

Dr. Roger Fayet, Direktor

lic. phil. Regula Krähenbühl, Leiterin Wissenschaftsforum

Die Tagung haben unterstützt

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)

Giuliana und Giorgio Stefanini Stiftung

Freitag, 6. November 2015

III. Moderne

Von der Sentimentalität zur Welt-Neurose. Der «Kitsch-Mensch» als ästhetische Beweisfigur ausserästhetischer Urteile

Sebastian Löwe, Diplom Bildende Kunst

Doktorand an der Arbeitsstelle Massenphänomene der Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg

Abstract

In seiner Schrift *Kritik der Urteilskraft* (1790) richtet sich Immanuel Kant im Zeichen eines interessellosen Wohlgefallens am ästhetischen Objekt gegen den Reiz und die Rührung als gültige ästhetische Erfahrungen. Das Gerührtwerden des Betrachters durch die Kunst bevorzuge Kant zufolge die Lust gegenüber der Vernunft und verunmögliche damit das unparteiliche Urteil. Das Geschmacksurteil, das dem Reiz und der Rührung unterliegt, gilt ihm als «barbarisch». Der sogenannte Kitsch-Mensch gibt sich ganz den Reizen und dem – alle Sinne ansprechenden – ästhetischen Genuss hin. Er ist nicht nur ein viel gejagtes Gespenst des schlechten Geschmacks, sondern auch eine Schlüsselfigur zur möglichen Beantwortung der Frage, warum Philosophie und Kunstwissenschaft den Reiz, den Effekt, die Emotion, kurz die unmittelbare Ansprache an die Sinne aus dem Kanon des gültigen ästhetischen Geniessens exkommuniziert haben und dies immer noch tun.

Entdecker, oder vielmehr Erfinder dieser Figur ist der österreichische Autor Hermann Broch. In einem Vortrag vor Studenten der Yale University (1950) erklärt er, dass der Kitsch-Mensch als «Kunstkonsument» die «Lüge» brauche. In dieser recht unscheinbaren Definition des Kitsch-Menschen hat der Kunstbetrachter bereits eine fundamentale Transformation durchlaufen. Er ist mit seiner sinnenlüsternen Kitsch-Liebe zum Verfechter eines unmoralischen Zwecks und zur

gesellschaftlichen Gefahr geworden. Indem der Kitsch-Mensch als Kunstgeniesser dem «Böse[n] im Wertesystem der Kunst» diene, leiste er dem gesellschaftlichen Verfall und letztlich der «Welt-Neurose» Vorschub. Im Kitsch-Urteil schliesst Broch den emotionalen, sentimental, kurz falschen Kunstgenuss mit seinen persönlichen ethisch-religiösen Überzeugungen zu einer pejorativen ästhetischen Kategorie zusammen. Brochs Warnung einer Schädigung des westlichen Wertesystems und damit der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung, die unmittelbar an die Befriedigung sinnlicher Genüsse gekoppelt sei, ist eine populäre Denkfigur moderner ästhetischer Theorie geworden. Dabei ist nicht die konkrete Weltanschauung Brochs so anziehend, sondern das Wahrnehmungs- und Urteilsverfahren des Kitsch-Urteils selbst. Der ästhetische Vorwurf lebt davon, dass man ihn mit den eigenen ausser-ästhetischen Massstäben befüllen und aktualisieren kann. Der Topos des Kitsch-Menschen als sentimentaler und damit gefährlicher Kunstgeniesser bleibt gerade wegen dieses inhaltlichen Nexus attraktiv.

CV / Ausgewählte Publikationen

Studium der Medienwissenschaft in Bochum und Medienkunst in Halle und Tokio. Derzeit Abschluss der Promotion an der Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg mit dem Titel «Als Kitsch ausgewiesen! Neuaushandlungen kultureller Identität in Populär- und Alltagskultur, Architektur, Bildender Kunst und Literatur nach 1989». Lehrbeauftragter an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein Halle. Lebt und arbeitet in Berlin. Forschungsschwerpunkte: Grundlagen ästhetischen Urteilens, Kitsch, Ästhetik und Politik, Socially-Engaged Art, Wissensproduktion in den Künsten, Wirklichkeitsstrategien in den Künsten

(Gemeinsam mit Steffen Hendel), *Das Elend der Kritik. Zur Arbeit der Plattform «Ufo-Universität» zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltag*, Berlin: The Green Box, 2014; «When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin Biennale 7», in: *FIELD. Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, San Diego: University of California, Nr. 1, 2015, <http://field-journal.com/issue-1/loewe>

Göttertrauer: Antiklassische Affektlogiken

Maria Männig, Mag. art., Mag. phil.

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

Abstract

Insbesondere in *Verlust der Mitte* (1948), widmet sich Hans Sedlmayr ganz explizit den Affekten. Im Gegensatz zur klassizistischen Ästhetik, die sich mit dem Winckelmann'schen Credo von edler Einfachheit und stiller Grösse charakterisieren lässt, liest Sedlmayr die Kunst der Moderne als einzige Gefühlsentäusserung. Dabei interessiert er sich insbesondere für das negative Spektrum.

Gemäss dieser Affektlogik funktioniert auch seine historische Erzählung von der Moderne bzw. ihrer Vorgeschichte, die er im Sinne einer *longue durée* an das Mittelalter zurückbindet. Die Thematisierung der Angst charakterisiert demnach bereits das mittelalterliche Höllenbild und prägt die gesamte abendländische Kultur. Dem Kult entbunden, flottieren seine Elemente frei im Kunstsystem. Angst, Verzweiflung, Trauer graben sich von nun an auf verstörende Weise in den künstlerischen Produktionsprozess ein.

Umgekehrt sieht Sedlmayr in der Säkularisierung selbst ebenfalls einen Angst-Auslöser, denn sie wirft das einst im heilsgeschichtlichen Plan geborgene Individuum auf sich selbst zurück. Seinen Überlegungen liegt Sigmund Freuds Seelenmodell zugrunde, das Sedlmayr ins Negative wendet. Freuds fragmentiertes Bild der Psyche resultiert laut Sedlmayr symptomatisch aus eben jenem Emanzipationsprozess vom Religiösen. Die Triebwelt, Hort des Lust- und Unlustprinzips und Ort ungefiltert vorhandener Emotionen, ist Sedlmayr ebenso suspekt, wie ihr jüdischer Erforscher.

Sedlmayrs Interpretation bildet zugleich die emotionale Gemengelage an Ängsten ab, die zur Zeit der Thesenproduktion umgingen. Es handelt sich konkret um Aspekte der Modernisierung, Gefühle der Bedrohung durch die Masse und die Technik, wie sie in Kunst, Literatur und Kritik während der 1920er und 30er Jahre verhandelt wurden. Besonders in *Die «Macchia» Bruegels* (1934), der wichtigsten Keimzelle von *Verlust der Mitte*, lässt sich sowohl auf stilistisch-formaler, als auch auf inhaltlicher Ebene herausmodellieren, inwiefern aktuelle neusachliche Diskurse verarbeitet sind.

Im Misstrauen dem Emotiven gegenüber demaskiert sich Sedlmayrs Position als normativ-klassizistische. Diese ist immerhin soweit erodiert, dass der Autor – bei aller defizitären Charakterisierung – antiklassischen Phänomenen akademisches Augenmerk schenken kann. Der Vortrag kontextualisiert Sedlmayrs für das 20. Jahrhundert einflussreiche Position mit Positionen von G.W.F. Hegel bis hin zu dem Zeitgenossen Walther Rehm.

CV / Ausgewählte Publikationen

2015 Promotion «Inferno mit Happy End. Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte» bei Prof. Dr. Beat Wyss und Prof. Dr. Wolfgang Ullrich an der HfG Karlsruhe. Ab Oktober wissenschaftliche Mitarbeiterin HfG Karlsruhe; Dozentin an der DHBW. Seit 2014 Mitherausgeberin der «NEUEN kunstwissenschaftlichen forschungen». 2000–2008 Kunstgeschichte-Studium, Universität Wien. 1998–2004 Meisterklasse Tapiserie Akademie der bildenden Künste Wien.

«Der Surrealismus als Feindbild und als Therapeutikum bei Hans Sedlmayr und Rudolf Schlichter», in: Isabel Fischer / Karina Schuller (Hrsg.), *Surrealismus in Deutschland?* (Schriftenreihe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster) (im Druck); «Global Art Zoo: Venedig '13», in: *NEUE kunstwissenschaftliche forschungen*, Nr. 1, Okt. 2014, S. 88–93, DOI: <http://dx.doi.org/10.11588/nkf.2014.1.16755>; (gemeinsam mit Alexander Koller), «Urheberrecht», in: Alexandra Pfeffer / Roman A. Rauter (Hrsg.), *Handbuch Kunstrecht*, Wien: Manz, 2014, S. 196–240; «Art – the virtualized value», in: *all-over. Magazin für Kunst und Ästhetik*, Nr. 3, Okt. 2012, URL: <http://allovermagazin.com/?p=1078>.

The Feeling for Point, Line, and Plane: A Science of Emotions in Empirical Aesthetics 1870–1920

Malika Maskarinec, Ph. D.

Akademische Geschäftsführerin bei «eikones», Institut für Bildkritik, Universität Basel

Abstract

In 1920 the painter and Bauhaus Master Wassily Kandinsky circulated a questionnaire among his colleagues at the INKhUK in Moscow posing questions such as “Which art affects you the most and arouses in you the strongest feelings?” and “Have you noticed in yourself any kind of feelings (whether

pronounced or even undefined) after contemplating elementary or even complex drawn forms?” By means of the questionnaire, Kandinsky hoped to arrive at general laws concerning the relationship between form, color, and feeling. In doing so, he stands in an either forgotten or ridiculed tradition of empirical aesthetics that dates back to the mid-nineteenth century—the subject matter of my proposed talk. Kandinsky remains imbedded in this tradition in three important ways. First, he believes that the meaningfulness of a work of art resides in its affective potential, the ability to solicit strong feelings in the beholder. Secondly, following Gustav Fechner’s famous call for an ‘Aesthetik von Unten’ from 1876, Kandinsky is committed to the positivist view that the correlation between emotions and forms can be determined through scientific experimentation. These methods, as I will show, encompass individual introspection, questionnaires, and testing apparatuses, as used in the laboratory of Wilhelm Wundt. These experimental methods, like Kandinsky’s questionnaire and his artistic practice as well, value simple, geometric forms as exemplary generators of feeling. In this way, the emotional value attributed to geometric forms in the nineteenth-century discipline of psychology was formative for the emergence of abstract art in modernity.

Departing from Kandinsky, my presentation will survey the tradition of empirical aesthetics and its important contributions to a modern aesthetics of emotion. My discussion will also raise two critical points on the nature of affect in this discourse: that affect is productively conceived of as a kinaesthetic, bodily (rather than purely cognitive) experience of intensity. Although the tradition of empirical aesthetics was formative for a modern conception of the place of emotion in aesthetic experience, the discourse nonetheless casts emotion too narrowly as either being either a feeling of pleasure or displeasure (with little possibility for emotional diversity or complexity) and allows only for pleasure in aesthetic experience.

CV / Selected publications

Professional Experience: Since October 2015, Managing Director of Research and Education at the Swiss National Center of Competence in Research for Iconic Criticism at the Universität Basel; 2011–2015, Postdoctoral fellow at eikones. Since 2011, co-director of the research unit “Form and Image in Modernity” at eikones.

Education: PhD, University of Chicago, Germanic Studies, 2012; MA, University of Chicago, Germanic Studies, 2007; BA, Reed College, Philosophy and German, 2005.

Teaching and Research Interests: German literature and philosophy since 1750; Modernism studies (literature, aesthetics, visual arts, and film); Theoretical and Practical History of Form Concepts; History of Aesthetics; Scenes of empathy: 1800, 1900, and today; Cross-readings: literature and the arts.

Publications:

Book Manuscript *Modernism as Form and Force*, under review.

Edited Volumes: *Formbegriff und Formklärung: Das Formdenken der Moderne*, ed. with Markus Klammer, Ralph Ubl and Rahel Villinger, München: Fink, Fall 2015.

Select Articles: “Sculpture on the Move 1940/1950”, in : Exhibition Catalogue to *Sculpture on the Move*, Kunstmuseum Basel, 10 pp. ms. to be submitted September 2015; “The End of Art and the Ends of Wilhelm Worringer’s Art History,” 34 pp. ms. Submitted for peer review; “Paul Klee and the Genesis of Form.” 28 pp. ms. submitted to peer review; “Form as the Reciprocal Intensification of

Force”, in: *Formbegriff und Formklärung: Das Formdenken der Moderne*, ed. Markus Klammer, Malika Maskarinec, Ralph Ubl and Rahel Villinger, München: Fink, Fall 2015, “Gewicht der Abstraktion,” in: *Gefühl und Genauigkeit: Empirische Ästhetik um 1900*, ed. by Jutta Müller-Tamm and Tobias Wilke, München: Fink, 2013, pp. 75–103.

Ein Tanz ruft Angst und Schrecken hervor – Klaustrophobie, Panik und der *Acte manqué* bei der «Exposition internationale du Surréalisme», 1938

Maria-Rosa Lehmann, M. A.

Doktorandin, Université Sorbonne-Panthéon – Paris 1

Abstract

Die Besucher ihrer Ausstellungen und Soirees zu verunsichern, zu verschrecken und sogar zur Flucht zu zwingen entwickelten die Surrealisten zur Perfektion. Ihre Ausstellung von 1938 in der Galerie des Beaux-Arts in Paris stellt ein treffendes Beispiel dar. Die dunkle und klaustrophobische Atmosphäre der Show, die oft in der zeitgenössischen Presse kommentiert wurde, sorgte für viel Unbehagen seitens der Neugierigen, die sich von spektakulären Ereignissen anlocken liessen. Dieser furchteinflössende Effekt der Ausstellung wurde zudem von der Performance der französischen Tänzerin Héléne Vanel akzentuiert, die eigens für die Eröffnung organisiert wurde – dem *Acte manqué*.

Um Mitternacht stellte Vanel, nur mit einem weissen zerrissenen Nachtgewand bekleidet und inmitten der Massen der Zuschauer, eine nur zu realistische Präsentation eines hysterischen Anfalls dar. Im Hauptausstellungsraum bahnte sie sich ihren Weg, zuckend und dem Anschein nach von schrecklichen Krämpfen gequält. Begleitet wurde die Performance von fürchterlichen Schreien und qualvollen Lauten, die aus einem Grammophon erklangen.

Den spastischen Bewegungen der scheinbar Verrückten lag eine Aggressivität inne, der sich die Besucher nicht entziehen konnten. Die expressive Intensität der Performance und diese extreme Nähe des Zuschauers zu Irrsinn und Raserei konnten nur eine Panik auslösen. Besonders verstörend musste das Wechselspiel zwischen Erotik und Gewalt der Performance wirken. Die Surrealisten entwickelten hier das von Sigmund Freud angesprochene «Unheimliche» buchstäblich zu einer Waffe. Die erste Faszination des Besuchers gegenüber einer fast nackten Frau verwandelte sich durch ihr wildes Gebärden in Angst. Das Familiäre und Geliebte kehrten die Surrealisten in etwas Unbändiges, Seltsames und Angstvolles um. Der Zuschauer war dadurch in einem inneren Kampf zwischen Verlangen und Abscheu gefangen.

Anhand einer Analyse von *Acte manqué* und der heftigen Reaktion der Zuschauer soll eine wechselseitige Beeinflussung zwischen der generellen Atmosphäre der Ausstellung, der Körpersprache der Tänzerin und der Grundhaltung der Besucher nachgewiesen werden.

CV / Ausgewählte Publikationen

Seit 2011 Studium zur Erlangung der Doktorwürde, Kunstgeschichte, Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1, «Dépasser le vernissage classique: les inaugurations des expositions internationales du Surréalisme à Paris (1938, 1947, 1959) – Précurseur de l’art de la performance»; 2011 M. A., 2009 B. A. Kunstgeschichte, Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1.

Nov. 2014 – Sept. 2015 Ausstellungsorganisation von «Une brève histoire de l’avenir», Musée du Louvre, Paris, im Rahmen Stipendiums «Immersion» von Labex CAP (Laboratoire d’Excellence

Création, Arts, Patrimoine); Okt. – Dez. 2014: Organisation der Ausstellung «Ceci n'est pas un musée», Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, France; Aug. 2012 – Febr. 2013 International Visiting Scholar at Brown University, Providence, RI, USA.

Werknotizen und Kartelle in *Unè brève histoire de l'avenir*, Paris: Musée du Louvre / Hazan, 2015; «Hélène Vanel», in: Béatrice Didier (Hrsg.), *Le dictionnaire universel des créatrices*, Paris : Des Femmes – Antoinette Fouque, 2013 (Online Version 2015) ; «Une danseuse surréaliste sur les collines de la Fondation Maeght», in : *Ceci n'est pas un musée. Quand les arts visuels dialoguent avec la danse, la poésie, la musique*, Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght, 2014, pp. 4–5 ; “Hélène Vanel and her mysterious dance with Man Ray”, Man Ray Auction at Sotheby's, Paris, 15 November 2014 (Online Version des Auktionskatalogs).

IV. Gegenwart

Entgrenzung und Grotteske: Ekel in den performativen Installationen Paul McCarthys

Anja Foerschner, Dr. phil.

Research Specialist, The Getty Research Institute, Los Angeles

Abstract

Spätestens mit der Entdeckung des Körpers als künstlerisches Medium und der Ausweitung des Skulptur- und Installationsbegriffs seit Mitte des 20. Jahrhunderts, die mit einem expandierten Materialverständnis und multisensueller Affektion einhergeht, ist die Emotion des Ekels zum unumgänglichen Bestandteil, aber auch zum Problem in der Kunstwelt geworden. Kaum eine andere Emotion verursacht eine ähnlich starke Ablehnung im Rezipienten wie der Ekel – dem im selben Moment eine latente Anziehung innewohnt. Ekelhafte Kunst wie beispielsweise Arbeiten von Carolee Schneemann, den Wiener Aktionisten, Oleg Kulik, Jana Sterbak, oder Chris Ofili werden zensiert, verlacht, vermieden oder sogar physisch attackiert. So ist es an der Zeit, dieses hochkomplexe Phänomen im Kontext der zeitgenössischen Kunstwissenschaft genauer zu betrachten.

Der Vortrag präsentiert einen Überblick über die unterschiedlichen Formen des Ekels und dessen Funktionen: der biologischen im Sinne einer Abwehr potenziell schädlicher Substanzen und der sozialen, welche der Definition persönlicher und insbesondere sozialer Identität und Zugehörigkeit dient. Im Anschluss werden anhand von Werken wie Paul McCarthys *Bossy Burger* (1991), *Piccadilly Circus* (2003), *Pirate Project* (2005) oder *WS* (2013) die Auslöser für Ekel, die Reaktion auf Ekel und die Bedeutung der Emotion in der Kunst analysiert. Als generelles Merkmal lässt sich hierbei eine transgressive Kraft ausmachen, die Überschreitung von physischen und psychischen Grenzen, welche ekelhafter Kunst innewohnt. Diese Überschreitung – beispielsweise im «Zerfall» und der übermäßigen Triebhaftigkeit menschlicher Körper in McCarthys *Pirate Project*, oder dem grotesken Installationskörper der zugehörigen «Frigate» – wird als Bedrohung der sozialen und persönlichen Identität wahrgenommen und mit Ekel abgewehrt.

In einem interdisziplinären Ansatz werden bei dieser Untersuchung Erkenntnisse aus den Natur- und Sozialwissenschaften mit einbezogen. Zentrales Argument ist, dass ekelhafte Kunst keineswegs lediglich als «Schockkunst» aus der Kunstgeschichtsschreibung oder dem Ausstellungswesen verbannt werden darf, sondern als Spiegel des Zustandes einer Gesellschaft und

Kultur anerkannt werden muss. In einzigartiger Weise reflektieren Werke wie die McCarthys mit Hilfe des Ekels als gesellschaftskonstituierendem Element über Werte, Moralvorstellungen und Ideale: Aus dem Ekel und der Empörung, welche Kunst wie die McCarthys hervorruft, lassen sich Aussagen beispielsweise über die Wichtigkeit des menschlichen Körpers und seine Funktion als Fetischobjekt, den Stellenwert idealer Schönheit, von Triebhaftigkeit und Ordnung, Sauberkeit, aber auch von Konsum als gesellschaftlichem Mechanismus ablesen.

CV / Ausgewählte Publikationen

Anja Foerschner ist Research Specialist am Getty Research Institute, Los Angeles. Dem Magister in Kunstpädagogik, Kunstgeschichte und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München folgte 2011 die Promotion in Kunstgeschichte mit einer Dissertation zu den performativen Installationen Paul McCarthys. Ihre Forschungsschwerpunkte sind moderne und zeitgenössische Kunst, insbesondere der US-Westküste, der Körper in zeitgenössischer Kunst und Kultur, westliche und nicht-westliche Performancekunst und die Emotion des Ekels in der Kunst. Für das GRI kuratierte sie «WWI: War of Images, Images of War», eine Ausstellung über die visuelle Kultur des Ersten Weltkrieges. Ihr aktuelles Projekt beleuchtet Dokumentationsstrategien ephemerer feministischer Künstlerinnen.

«Sex, Violence, and the Human Body: Disgust and Censorship in the Visual Arts», in: *GENRE – International and Interdisciplinary Journal for the Literature and the Arts*, 2012, S. 85–100; «The Fairest in the Land: The Deconstruction of Beauty in Paul McCarthy's WS», in: *Afterimage – Journal of Media Arts and Cultural Criticism* 41 (2013), no. 3, S. 14–18; «Ernst Ludwig Kirchner's Drawings of the Apocalypse», in: *The Getty Research Journal*, no. 6, 2014, S. 83–102; «In the midst of this strange country: Paul Nash's War Landscapes», in der Begleitpublikation zur Ausstellung.

Cy Twomblys «excitement»: ein zeitgenössisches Konzept des *movere*

Thierry Greub, Dr. phil.

Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Internationales Kolleg Morphomata, Universität zu Köln

Abstract

Cy Twombly (1928–2011) hat mehrfach betont, dass seine Kunst ihr Ziel darin sehe, beim Betrachter Emotionen hervorzurufen. Als David Sylvester in einem Interview im Jahre 2000 nach dem adäquatesten Begriff suchte, um Produktion und Rezeption von Twomblys Werk zu charakterisieren – «trance», «ecstasy» etc. – antwortete der Lexingtoner lakonisch: «Probably better just to say «excitable».»

Doch wie unterscheidet sich Twomblys Konzept des «excitement» von ähnlichen Begriffen, die seit der Antike aus dem Bereich der Rhetorik zur Bezeichnung von Affektaufladung dienen? Zuvorderst ist es das Konzept des *movere*, welches (wie vor allem Rudolf Preimesberger gezeigt hat) seit dem Manierismus und insbesondere im Barock als zentrale Leitformel für die Beschreibung von Erregungszuständen angesichts einer überwältigenden Kunsterfahrung benutzt worden war.

Cy Twomblys Konzept des «excitement», das er selbst als Leitkategorie für seine Arbeitspraxis beschrieben hat («Anyway... I need, I like emphasis... I like something to jumpstart me – usually a place or a literary reference or an event that took place, to start me off. To give me clarity or energy.») unterscheidet sich jedoch in signifikanter Weise von dem des barocken *movere*. Während

Letzteres in einer zugespitzten, teleologischen Form auf eine durch biblische oder politische Inhalte vorgegebene fokussierte Erfassung des Betrachters setzt, funktioniert Twomblys Erregung anders: bei ihr handelt es sich um ein polyvalentes Konzept, welches durch eine möglichst offene, nicht festgelegte Malweise, die sich bewusst an der Grenze zwischen Abstraktion und Figuration ansiedelt («I'm not a pure; I'm not an abstractionist completely.»), ein möglichst breites Spektrum an Deutungshorizonten eröffnen will.

Am Beispiel des zwölfteiligen *Lepanto*-Zyklus von Cy Twombly aus dem Jahre 2001 (München, Museum Brandhorst), der genau eine solche vom Thema her zwar konkrete, jedoch künstlerisch absolut offene Thematisierung des historischen Sujets darstellt, soll die spezifisch Twombly'sche Art der Stimulierung von Erregung eingehend beleuchtet werden. Wie kann zu Beginn des 21. Jahrhunderts in der «alten» Technik der Malerei noch ein Historienbild geschaffen werden, das die Emotionen der Rezipienten zu erregen vermag? Es kann vermutet werden, dass die von Twombly gefundene polyvalente, offene Form als grundlegend für viele Formen der Erweckung von Emotionen in der Gegenwartskunst angesehen werden kann.

CV / Ausgewählte Publikationen

Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie an der Universität Basel. 1997–2000 wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel (bei Prof. Dr. Gottfried Boehm). 2000–2002 Dissertation über Johannes Vermeer. 2002–2008 stellvertretender Direktor des Art Centre Basel. Seit 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln. – Forschungsschwerpunkte: Cy Twombly; Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, bes. Johannes Vermeer; Velázquez' *Las Meninas*; Peter Zumthor; Homer-Rezeption. – Kurator mehrerer Ausstellungen.

Bücher: (Hrsg.) *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin: Reimer, 2001; *Johannes Vermeer oder die Inszenierung der Imagination* (Dissertation), Petersberg: Imhof, 2004; (Hrsg.) *Cy Twombly: Bild, Text, Paratext* (Morphomata, 13), München: Fink, 2014.

Aufsätze: «Alfred Hitchcocks «marnie'scher» Blick auf Vermeer», in: *Hitchcock und die Künste*, hrsg. von Henry Keazor, Marburg: Schüren, 2013, S. 83–103; «Zumthors Zitate – Architekturzitate am Beispiel von Peter Zumthors Bruder-Klaus Kapelle bei Wachendorf», in: *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats* (Morphomata, 2), hrsg. von Martin Roussel, München: Fink, 2011, S. 295–329; «Cy Twomblys «Inverted Archeology»», in: *Cy Twombly: Die Werkübersicht*, mit Texten von Simon Schama, Kirk Varnedoe, Laszlo Glozer und Thierry Greub, München: Schirmer Mosel, 2014, S. 227–236; «Der Platz des Bildes und der «Platz des Königs»: Diego Velázquez' *Las Meninas* im Arbeitszimmer Philipps IV», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (im Druck).

Emotions as Hybrids. Bill Viola's Emotive Video Art in Anthropological and Historical Perspective

Magdalena Anna Nowak, M. A.

Doctoral candidate at the Graduate School for Social Research of the Polish Academy of Sciences / Assistant Curator, Modern Art Department, National Museum in Warsaw

Abstract

The paper will analyse emotions in Bill Viola's work (both represented and evoked), placing them at the intersection of nature, culture and history.

Bill Viola is referring to various philosophical and anthropological traditions: e.g. mysticism, devotional art, animism, meditation and shamanism. In these phenomena the emotional or spiritual approach towards the reality dominates the intellectual one. Traditionally it is said that they evoke more "natural" and "inherent" powers of the human nature. However, in some of his works, Viola is pursuing more "laboratorial" and analytic approach towards emotions, close to that of Le Brun, Darwin and Descartes. Thus the twofold way in which he sees feelings is parallel to the traditional description of emotions in culture; either as natural, physical, wild (pre-modern or primitive) or as cognitive, culturally created and prone to the mind control (modern).

That is why I would like to present emotions in Viola's works as hybrids – mixed phenomena belonging to both nature and culture, body and mind. I will borrow the term "hybrid" from Bruno Latour's *We have never been modern* to show best the dichotomy into which emotions are often inscribed in the modern culture and in the same time to present this dichotomy as an illusion. Bill Viola will appear as an artist redeeming repressed emotions for a postmodern viewer, but have they ever been really repressed?

This view will be complicated by an attempt to see Viola's emotive videos in historical perspective, as he is using old works of art depicting emotions as inspiration (*The Passions* 2000–2002). Can emotions of the past be still significant for the contemporary viewer? Can the "hybridical" understanding of the feelings be relevant for the past? Here the historical ethnography of emotions will help to see emotions as hybrids travelling through time.

CV / Selected publications

Magdalena Anna Nowak is an art historian and curator, graduate of the College of Inter-Faculty Individual Studies in the Humanities of the University of Warsaw (diploma at the Institute of Art History, 2010) and a doctoral candidate at the Graduate School for Social Research of the Polish Academy of Sciences. Since 2012, she has worked as an Assistant Curator in the Collection of Modern Art of the National Museum in Warsaw (New Media Collection). She curated the following exhibitions: "No sleep!" (BWA, Zielona Góra, 2010), "Microhistories" (Królikarnia, 2013–14) and "The Museum-Zegrze Reservoir Route. Arena for Modern Art" (National Museum in Warsaw, 2015). Between 2010 and 2011, she was Zofia Kulik's assistant at the Kwiekulik Archive; she was the content editor and author of texts published in KwieKulik (2012). She has published, i.a.: *The complicated history of Einfühlung* (2011), *Cinema as an archive of the dark and repressed thoughts. Douglas Gordon's and Pierre Huyghe's video art* (2012), *Bill Viola's Synthetic Atlases* (2013), *Bill Viola's "The Passions" and Aby Warburg's "Survival" Theory: Post-Modernism, Empathy and Déjà Vu* (2014), *From Object to Documentation. The New Media Collection at the National Museum in Warsaw* (2014). She is interested in video art, the theory of art, relations between old and contemporary art, empathy and Aby

Warburg's theory. She is currently working on a doctoral thesis on Bill Viola's art in the context of the empathic and emotional reception of art, using Aby Warburg's Pathos Formulas method.

Resonanzraum für Trauer. Die affektive Wirkungskraft historischer Instrumente im Werk von Susan Philipsz

Linda Schädler, Dr. phil.

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Lehrstuhl für moderne und zeitgenössische Kunst, Prof. Dr. Sebastian Egenhofer, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Abstract

Als Susan Philipsz letztes Jahr eine Sound-Installation kreierte, suchte sie in Museen historische Blasinstrumente, die während Kriegszeiten verwendet wurden und seither in Sammlungen konserviert sind. Sie beauftragte Musiker, darauf zu spielen, wobei den lädierten Instrumenten oftmals kaum ein Ton zu entlocken war. Den aufgenommenen Sound dieses sogenannten Broken Ensembles präsentierte sie an einer Ausstellung in Birmingham. Inzwischen hat die schottische Künstlerin ihr Konzept unter dem Titel *War Damaged Musical Instruments* weiterentwickelt.

Im Vortrag wird herausgearbeitet, wie Philipsz in solchen Kunstwerken über den Sound gezielt Gefühle zu evozieren vermag und in welchem Bezug sie zur Erinnerung stehen. Bereits Sigrid Weigel hat in einem Aufsatz über die Opernstimme postuliert, dass die Stimme als «kulturgeschichtliche Erinnerungsspur» definiert werden kann, in der ein «Nachhall von Affekten einer vergangenen Kultur» gegenwärtig gemacht wird.* In Erweiterung dazu wird die These aufgestellt, dass in Bezug auf Affekte nicht einzig die Stimme, sondern der Sound an sich als Medium des Nachlebens zu begreifen ist. Musik gilt seit jeher als affektintensive Gattung, die über das Auditive längst vergangene Zeiten wenn nicht direkt, so doch vermittelt erfahrbar machen kann.

Spezifisch an Philipsz' Werken ist, dass die Künstlerin die Vergangenheit (über die historischen Instrumente als indexikalische Spur wie auch über das bruchstückhaft erklingende Lied aus vergangener Zeit) und die Gegenwart (über die Präsentation der tönenden Lautsprecher im Hier und Jetzt) heterotopisch miteinander verschränkt. Durch den auditiven Referenzrahmen wird eine Erinnerung an den Krieg evoziert, welche untrennbar mit dem Gefühl von Trauer verbunden ist. Ohne sich auf sprachliche Semantik zu beziehen, vermag die Künstlerin die Besucher_innen allein durch die expressive Klanglichkeit sinnlich zu ergreifen. Ausgehend von einer kritischen Lektüre von Sigmund Freuds Text *Trauer und Melancholie* (1915) wird untersucht (u. a. anhand der Theorie von Sarah Ahmed), wie das Gefühl von Trauer in Philipsz' Werk hervorgerufen wird. Sein enges Verhältnis zu Empathie, aber auch zu einer Erinnerungskultur, wie sie etwa von Ulrike Jureit und Christian Schneider konturiert wurde, soll ebenfalls zur Sprache kommen.

* Weigel, Sigrid, «Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven», in: Doris Kolesch (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 16–29, hier S. 26.

CV / Ausgewählte Publikationen

Linda Schädler ist zurzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für moderne und zeitgenössische Kunst (Prof. Dr. Sebastian Egenhofer) am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. Davor arbeitete sie als Postdoc am Lehrstuhl für Kunst- und Architekturgeschichte (Prof. Dr.

Philip Ursprung) an der ETH Zürich. Ihre Promotion *James Coleman und die Anamorphose. «Der Blick von der Seite»* erschien 2013. Vorher arbeitete sie im Kunstmuseum Basel und war am Kunsthaus Zürich als Kuratorin / Assistentzkuratorin tätig (z.B. Ausst. «Félix Vallotton. Idylle am Abgrund» [2007/08]). Zu ihren Publikationen gehören «Questioning the Representation of War. James Coleman's *Ligne de foi* and Other Works From the Late 20th Century», in: Tagungsband *Photofilmic Images in Contemporary Art and Visual Culture*, UCL und KU Leuven [im Druck]; «Die Synthese der Künste. Tatlins Inszenierung von «Zangezi» – ein Gesamtkunstwerk?», in: *Tatlin – neue Kunst für eine neue Welt. Internationales Symposium*, hrsg. vom Museum Tinguely, Basel, Ostfildern: Hatje Cantz, 2013, S. 63–66.; «James Coleman. Inszenierung und die Frage nach der medialen Gegenwärtigkeit am Beispiel von *INITIALS* (1993–94)», in: *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, hrsg. von Ursula Frohne und Lilian Haberer, München: Fink, 2012, S. 757–768.). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Anamorphose als künstlerische Praxis und wissenschaftliche Methode, auditive Kunst, Narrativität, theatrale Verfahren und Stimme in der Kunst, räumliches Display und Betrachterkonstellationen sowie Kriegsdarstellungen in der Kunst. Das aktuelle Forschungsprojekt trägt den Arbeitstitel «Akustische Topographie – Erinnerungsorte / -momente in der Sound Art».