

Manfred Clemenz  
Affekt und Form

IMAGO  
Psychosozial-Verlag

Manfred Clemenz

# Affekt und Form

Ästhetische Erfahrung  
und künstlerische Kreativität

Mit einem Vorwort von Martin Büchsel

Psychosozial-Verlag

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

Originalausgabe

© 2010 Psychosozial-Verlag

Walltorstr. 10, D-35390 Gießen

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

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

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

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

Umschlagabbildung: Lucas Cranach d. Ä.: »Venus«, 1532

Umschlaggestaltung & Satz: Hanspeter Ludwig, Gießen

[www.imaginary-art.net](http://www.imaginary-art.net)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

[www.majuskel.de](http://www.majuskel.de)

Printed in Germany

ISBN 978-3-8379-2084-0

# Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	11
I. Kants Geschmacksurteil als Paradigma ästhetischer Erfahrung	23
1. Zur Konzeption der Kant'schen Urteilskraft: »Zweckmäßigkeit« als Prinzip a priori	23
2. Zur Aporie des Geschmacksurteils	36
3. Versuch einer Dialektik der Kant'schen Ästhetik	47
4. Der Begriff der Schönheit	57
5. Exkurs: Ästhetische Transformation – Dürers Melencolia I	63
II. Ästhetische Erfahrung – Von Kant zu Freud	85
	5

1.	Weltbezug und Prozessualität: Ästhetische Erfahrung bei Jauß und Boehm	85
2.	Ästhetische Erfahrung aus psychoanalytischer Sicht	107
3.	Zur Dialektik von Sinnlichkeit und Begriff: Elemente einer reflexiven ästhetischen Erfahrung	134
4.	Schein und Erscheinen: Der ontologische Ort des Bildes	138
III.	Künstlerische Kreativität: Affekt und Form	151
1.	Zur Sozialpsychologie künstlerischer Kreativität: Künstler – Domäne – Feld	151
2.	Ich-Ideal und Integration des Selbst	157
3.	Von der Sublimierung zur Kreativität – Die Grenzen des Triebkonzepts der Kreativität	165
4.	Zur Genese künstlerischer Kreativität	174
	Literatur	185
	Abbildungsverzeichnis	191

# Vorwort

Durch das Vorhaben, in der Rückbesinnung auf Kant einen psychoanalytischen Zugang zur Kunst zu finden und wiederum durch Freud die affektiven Bedingungen von Kunst darzulegen, wird eine historisch versäumte Debatte nachgeholt. Und doch reagieren die Überlegungen des Autors gerade auf einen aktuellen Mangel der Psychoanalyse. Die Versuche, die Kunst und den Künstler auf die Couch zu legen, sind gescheitert. Sie sind nicht nur gescheitert, sondern haben die Psychoanalyse bei vielen Kunstwissenschaftlern in Verruf gebracht. Es bedarf eines Begriffs der ästhetischen Form, um einen psychoanalytischen Zugang zur Kunst zu ermöglichen. Gerade der Rekurs auf Kant, auf die Betrachtung der Kunst als Gegenstand ästhetischer Urteile, die in ihre Komponenten zerlegt werden und damit die konstitutiven Bedingungen eines ästhetischen Urteils zeigen, erlaubt ästhetische Transformationsprozesse und Wirkweisen zu analysieren, mithin das Psychische als ästhetische Kategorie zu entwickeln. Affektivität, so zeigt der Autor, wird als integraler und konstitutiver Bestandteil des Kunstwerks erschlossen, Affektivität geht in die ästhetische Struktur des Kunstwerks ein.

Weder die Kant'sche Ästhetik noch die Psychoanalyse werden als geschlossenes System verstanden. Vielmehr eröffnet die kritische Reflexion der Psychoanalyse vor dem Hintergrund der Kant'schen Theorie die Chance, die Grenzen der bisherigen psychoanalytischen Kunstinterpretation zu überschreiten. Psychoanalytische Ästhetik bekommt dadurch eine neue Relevanz und findet Anschluss an neue Forschungsrichtungen, die der Bedeutung von Emotionen in der Kunst nachgehen. Die Diskussion mit der historischen Emotionsfor-

schung wird eröffnet, Fragen nach der kulturellen Prägung von Emotionen werden im Bewusstsein der Eigenständigkeit der ästhetischen Form gestellt. Das Buch folgt keinem medialen Modetrend, sondern hat sich der intensiven Gedankenarbeit unterzogen, zu der Kant und Freud auffordern. Auch darin dürfte das Buch von Manfred Clemenz wegweisend für die Psychoanalyse wie für die Kunstgeschichte sein.

*Martin Büchsel*  
*Kunstgeschichtliches Institut*  
*J. W. Goethe-Universität*  
*Frankfurt a. M.*

»Wie kann etwas aus seinem Gegensatz entstehen? Zum Beispiel die Wahrheit aus dem Irrtum? Oder der Wille zur Wahrheit aus dem Willen zur Täuschung? Oder die selbstlose Handlung aus dem Eigennutze? Oder das reine sonnenhafte Schauen des Weisen aus der Begehrlichkeit. Solcherlei Entstehung ist unmöglich; wer davon träumt, ein Narr, ja Schlimmeres, die Dinge höchsten Wertes müssen einen anderen, *eigenen* Ursprung haben – aus dieser vergänglichen, verführerischen, täuschenden, geringen Welt sind sie unableitbar.«

*Nietzsche*: Jenseits von Gut und Böse

»Naturam expelles furca, tamen usque recurret.«<sup>1</sup>

*Horaz*: Episteln

---

<sup>1</sup> »Mag man auch die Natur mit der Heugabel austreiben, sie kehrt stets zurück« (zit.n. Freud 1907, S. 35, Anm. 1).

# Einleitung

Wenn ich im Folgenden von Affekt und Form spreche, greife ich ein Thema auf, das nicht zu den Standardthemen ästhetischer Theorie gehört. Bei Kant und Heidegger, um nur zwei wichtige Repräsentanten der ästhetischen Theorie zu nennen, spielt der »Affekt« nur eine untergeordnete Rolle. Auch die Kunstgeschichte hat bis vor Kurzem die Bedeutung des Affekts eher stiefmütterlich, wenn nicht gar direkt ablehnend behandelt. Dies steht in krassem Gegensatz zur Kunst selbst, insbesondere zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Ich möchte zeigen, dass damit die wesentliche, ja geradezu *konstitutive* Bedeutung des Affekts für die Wahrnehmung und Produktion von Kunst vernachlässigt wurde. Dies bedeutet, dass Kunst nicht aus zwei unterschiedlichen Perspektiven beurteilt werden kann, einer affektiven und einer formalen, die dann gleichsam von oben her wieder zusammengeführt werden können, sondern dass es sich dabei um zwei sich wechselseitig bedingende Aspekte der Kunst handelt.

Es sind die herausragenden Werke, nicht der illusionäre oder abstrakte Kitsch, die unsere affektive Beteiligung geradezu erzwingen. Es spricht für das Kunstwerk, wenn wir von ihm »ergriffen« werden oder wenn wir es als »bestürzend« erleben.<sup>2</sup> Freud selbst hat einmal von einem derartigen Gefühl, von seinem »Affekt«, gesprochen. Er habe von keinem Bildwerk eine »stärkere

---

2 So Imdahl (1996, S. 479) über das Spätwerk Picassos. Am Werk Picassos und Klees lässt sich exemplarisch zeigen, dass wir Kunstwerke nicht ohne emotionale Affizierung wahrnehmen können.

Wirkung« erfahren als von der *Moses*-Statue des Michelangelo (Freud 1914, S. 199). Freud war in der Lage, diesen Affekt näher zu beschreiben: Er war davon ergriffen, dass es Michelangelo mit seinem Moses gelungen war, Freuds eigenes sittliches Ideal zum Ausdruck zu bringen: »die höchste psychische Leistung, die einem Menschen möglich ist, [...] das Niederringen der eigenen Leidenschaft zugunsten und im Auftrag einer Bestimmung, die man sich selbst gewählt hat« (a. a. O., S. 217). Häufig sind unsere Reaktionen auf ein Kunstwerk unschärfer als diejenigen Freuds, diffuser, schwerer artikulierbar. Anders gesagt: Wir müssen uns gewissermaßen erst in das Kunstwerk »versenken«, es auf uns wirken lassen, um mehr über unseren Affekt sagen zu können. Die Schockwirkungen moderner Kunstwerke sind ein Beispiel dafür. Selbst Picassos engste Freunde konnten ihre Reaktion auf die *Demoiselles d'Avignon* zunächst nur metaphorisch artikulieren: Picasso habe ihnen mit diesem Bild Petroleum zu trinken gegeben (so Georges Braque).

Obwohl Freud seine Unsicherheit hinsichtlich des Affektbegriffs konzediert<sup>3</sup>, möchte ich hier diesen Begriff verwenden, weil er sich m.E. klarer definieren lässt als etwa Gefühl oder Emotion. Ich möchte in Anlehnung an Freud von folgenden Aspekten des Affekts ausgehen: 1. mit dem Affekt verbundene »motorische Innervationen oder Abfahren«, 2. eine Empfindung dieser Abfuhr, 3. eine damit verbundene Lust- oder Unlustempfindung. Freud spricht 4. von »bestimmten bedeutungsvollen Erlebnisse[n]«, die den Affekt zusätzlich prägen (a. a. O., S. 382f.). Er rekurriert hier auf *phylogenetisch* verankerte Erlebnisse, gewissermaßen auf die gattungsgeschichtliche Entstehung des Affekts. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass der Affekt sich auch auf *ontogenetisch* bedeutungsvolle Ereignisse beziehen kann. – Ich möchte den Begriff des Affekts somit in der Bedeutung eines bestimmten Affektbetrags in Verbindung mit einer bestimmten Vorstellung und damit verbundenen Lust- oder Unlustempfindungen (seien diese nun bewusst, vorbewusst oder unbewusst) verwenden.<sup>4</sup>

»Affekt und Form« bedeutet andererseits nicht, dass damit zwei gleichrangige Aspekte der Kunst aufeinander bezogen werden. Die kritische Analyse etwa der Kant'schen *Kritik der Urteilskraft* (im Folgenden abgekürzt KU),

---

3 »Für sehr gesichert halten wir aber unser Wissen um die Affekte auch nicht« (1917, S. 283).

4 Krause spricht darüber hinaus von »Primäraffekten«: Freude, Neugier, Angst, Wut, Trauer, Verachtung und Ekel. Scham wird von ihm als der Wut verwandt gesehen (Krause 2001).