

Ulrich Pfisterer, Christine Tauber (Hg.)

EINFLUSS, STRÖMUNG, QUELLE

Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte

[transcript] Image

Aus:

Ulrich Pfisterer, Christine Tauber (Hg.)

Einfluss, Strömung, Quelle

Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte

Dezember 2018, 390 S., kart., zahlr. z.T. farb. Abb.

39,99 € (DE), 978-3-8376-4388-6

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4388-0

Kunstgeschichte ist schon immer »im Fluss«. Zentrale Fragen und Vorstellungen zu Künstler_innen, Werk oder Stil werden mit dem Hinweis auf »Quellen«, »Strömungen«, »Einflüsse« und andere Fluida zu beantworten versucht.

Doch die Kunstgeschichte scheint mit der Zeit immer noch fluidier zu werden. Die methodenkritische Auseinandersetzung hat diesem Phänomen bislang wenig Bedeutung zugemessen und kaum etwas für eine reflektiertere Verwendung dieser Begriffe, Sprachbilder und Denkmodelle getan. Dagegen reagieren aber vor allem moderne und zeitgenössische Künstler_innen mit ihren Werken auf diesen »aquatic turn«. Der Band untersucht nun erstmals aquatische Metaphern und die dahinter stehenden Denkmodelle der Kunstgeschichtsschreibung im Zusammenhang.

Ulrich Pfisterer, geb. 1968, lehrt als Professor für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und ist Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München. Er arbeitet zur Kunst der Frühen Neuzeit sowie zur Wissenschaftsgeschichte und Methodik der Kunstgeschichte.

Christine Tauber, geb. 1967, ist die verantwortliche Redakteurin der Kunstchronik am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München und lehrt als Professorin am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Interaktionen und Interferenzen von Kunst und Politik vom 15. bis ins 20. Jahrhundert, der Geschichte der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert sowie der postmodernen Kunsttheorie.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4388-6

Inhalt

Noch einmal: „Wider den Einfluss!“

Statt einer Einleitung

Christine Tauber | 9

Fluide Bilder

Im Fluss... Die Renaissance aquatischer Bild-Metaphern
in der Kunstgeschichte

Ulrich Pfisterer | 29

To Drink Pictures.

Fluids, Imagination and Image-Making in the Renaissance

Jérémie Koering | 49

Gegen Einfluss: Geniale Sturzfluten

Hans Christian Hönes | 75

Künstlerische Selbstfindung jenseits von Einflüssen.

Manet und Velázquez, „Maler der Maler“

Michael F. Zimmermann | 97

Mountains and a Lot of Water.

How Photography Reshaped Imaginations of the Chinese Landscape

Juliane Noth | 139

e-flux: Von strömenden Leuchtstoffen zu elektrifizierten Netzwerken.

Marcel Duchamp, Dan Flavin, Philippe Parreno

Tobias Vogt | 155

Gezähmte Flüsse?

Künstlerische Strategien am Übergang von Informationskanälen
zu Injektionskanülen

Inge Hinterwaldner | 177

Metaphern-Felder

Flowing Wine, Solid Stone.

Dionysian and Apollonian Metaphors in Writing
on Seventeenth-Century Art

Itay Sapir | 199

Aggregatzustände des Skulpturalen.

Zu Georg Simmels Einsatz aquatischer Metaphern

Dominik Brabant | 217

„Watch John Watching the Sea.“

Aquatische Metaphern in Rosalind Krauss' *Das optische Unbewusste*

Kassandra Nakas | 249

Die Wüste als absolute Gegenmetapher der Quelle.

Zur Metaphorologie der Nach- und Endzeit von Kunst und Geschichte

Toni Hildebrandt | 273

Dynamism, Liquidity, and Crystallization in the Discourse
of Japanese Art History

Kristopher W. Kersey | 287

200 Jahre Einfluss.

Überlegungen zu einem Diskurselement in der Historiografie
der Moderne

Jan von Brevern | 311

Unter Einfluss

Christopher S. Wood | 327

Künstlerische Interventionen

FOUNTAIN – a written dialogue

Rune Gade & Stense Andrea Lind-Valdan | 349

Liquid Matter(s). Bildliche Prozesse

Schirin Kretschmann | 363

Abbildungsnachweise | 375

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren | 379

Personenregister | 381

Noch einmal: „Wider den Einfluss!“

Statt einer Einleitung*

Christine Tauber

Folgerichtig kommt es bei geistigen Strömungen
nicht so sehr auf die Richtung als vielmehr aufs
Gefälle an.

Hans Blumenberg

Die Rede vom „Einfluss“ hat in der Kunsthistoriographie nach wie vor Hochkonjunktur¹ – Michael Baxandalls Kassandrарuf in seinem berühmten „Exkurs wider den Einfluß“ zum Trotz, in dem er bereits 1985 der aquatischen Metapher des Einflusses mit deutlichen Worten den Garaus gemacht hatte:

„Influence' is a curse of art criticism primarily because of its wrong-headed grammatical prejudice about who is the agent and who the patient: it seems to reverse the active/passive relation which the historical actor experiences and the inferential beholder will wish to take into account. If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y rather than that Y did something to X.“²

* Die Tagung „Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern in der Kunstgeschichte“, aus der der vorliegende Band hervorgegangen ist, konnte dankenswerter Weise vom 22.-24. März 2017 in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung stattfinden. Unser Dank gilt insbesondere Gudrun Kresnik für die perfekte Organisation. Für die redaktionelle Unterstützung bei der Drucklegung danken wir Gabriele Strobel und Franz Hefe.

¹ Vgl. Christine Tauber: Der Einfluss hat noch zu viel Einfluss. Strömungsirrlahre: Die Leitmetaphorik einer Kunstgeschichte der Vorläufer und Wegbereiter von Schulstilen raubt dem Künstler die Autonomie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25.4.2018, S. N3.

² Michael Baxandall: Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures, New Haven/London 1985, S. 58f. Die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst* (Berlin 1990). Interessant ist, dass Baxandall sich im Unterkapitel II.7. „Prozeßhaftigkeit: der intentionale Fluß – ein Postulat“ selbst einer aquatischen Metapher bedient, in diesem Fall aber affirmativ.

Nicht allein der Einfluss gehört zu den Unworten einer überholten, da unanalytisch und unkritisch agierenden Kunsthistoriografie, sondern auch weitere aquatische Metaphern wie „Strömung“, „Inspirationsquelle“, „Fluidum“ oder „Niederschlag“. Aber der „Einfluss“ ist die verführerischste und, wie Baxandall meint, die hinterhältigste³ unter diesen Zauberformeln zur Erklärung von Meisterwerken, denn er ist schon rein etymologisch mit der hochgradig gefährlichen, da ansteckenden Influenza verwandt.⁴ In der kunsthistorischen Literatur des 19. Jahrhunderts findet man z.B. die Wendung „X war von Y influenziert“.

Einfluss allerorten

Max Friedländer konstatierte in seinem Essayband *Echt und Unecht* bereits 1929 in einem Abschnitt zur Kritik der eng miteinander in Verbindung stehenden Begriffe „Entwicklung“ und „Einfluss“: „Unsere Sprache ist durchsetzt mit Bildlichkeit. Die Metapher schleicht sich überall ein, oft als solche kaum zu erkennen. Gleichnishafte Fachausdrücke werfen sich zu Herren auf über den, der sich ihrer bedient.“⁵ Der im vergangenen Jahr erschienene monumentale Katalog zur Ausstellung „François I^{er} et l’art des Pays-Bas“ im Louvre ist durchströmt von omnipräsenten „courants“, „influences“ und Wellen („vagues“), die, nachdem alle Schleusen gebrochen waren, aus den Niederlanden nach Frankreich hinüberschwappten.⁶ Die Stile entwickeln sich in diesen Strömungen bis zum jeweiligen Kulminationspunkt des „Hochwassers“, ohne dass dem Künstler noch ein Zugriffsrecht auf sie zugestanden würde. All diesen Begriffen ist gemein, dass sie sinnlogische und chronologische Abfolgen von Phänomenen künstlerischer Bezugnahme auf Vorbilder – von Rezeptionsprozessen im methodologisch kontrollierten Wortgebrauch Konstanzer

³ Baxandall: *Patterns of Intention*, S. 59: „Worse, it is shifty“.

⁴ Im Italienischen ohnehin. Vgl. z.B. Marinella Pigozzi: *Influenza di Leon Battista Alberti su Giulio Romano*, in: *Il Sant’Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti. Atti del Convegno*, Mantova, 25./26.4.1972, Mantua 1974, S. 319-325.

⁵ Max Friedländer: *Echt und unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstkenners*, Berlin 1929, S. 62.

⁶ Cécile Scailliérez: *François I^{er} et l’art des Pays-Bas*. Ausst.kat. Paris, Paris 2017; vgl. auch – mit denselben methodologischen Schwächen – Laure Fagnart/Isabelle Lecocq (Hg.): *Arts et artistes du nord à la cour de François I^{er}*, Paris 2017.

Prägung also – invertieren und damit ad absurdum führen.⁷ Das Einflusssdenken ist per se anachronistisch: „Die Quellen sind immer verloren, liegen immer im Rücken der Geschichte“⁸, wie Hans Blumenberg schreibt.

In eine ähnliche Richtung der sinnwidrigen Inversion von Chronologien geht die ebenfalls häufig zu hörende Rede vom Künstler als „Vorläufer“ eines anderen, der dessen künstlerische Erfindungen „bereits vorwegnahm“ und dem späteren den „Weg zu seinem Stil bahnte“. Aber künstlerisches Handeln und Produzieren hat nur höchst selten etwas mit Zukunftsvisionen zu tun – und die kunsthistorische Interpretation sollte sich nicht voreilig mit dem Hinweis auf Einfluss und Vorwegnahme von der analytischen Anstrengung dispensieren, Rezeptionsprozesse in der ihnen angemessenen Chronologie und in ihrer jeweiligen Transformationslogik präzise zu rekonstruieren.⁹ Geht sie diesen Weg, besteht die Chance, wesentlich mehr über das zu interpretierende Kunstwerk, über seine Genesebedingungen und vor allem über seinen „Autor“ zu erfahren, als in der vom Einfluss determinierten Stillstellung zum „Meisterwerk“, die einem methodologischen Kurzschluss gleichkommt.¹⁰

Ist man einmal für den Einfluss sensibilisiert, so strömt er allerorten: In Tagungstiteln, Forschungsprojekten, in der Tagespresse, auf Wandtexten in Ausstellungen.¹¹ Insbesondere der Manierismus als der modernste und inno-

⁷ Vgl. Hans Blumenberg: *Quellen, Ströme, Eisberge*, hg. v. Ulrich von Bülow/Dorit Krusche, Frankfurt a.M. 2012, S. 124: „Der Ausdruck ‚Leben‘ in seinen zahllosen Verbindungen mit ‚Quellen‘ und ‚Strömen‘ und mit der Vorsilbe ‚Ur-‘ erlaubte, das Dilemma von Spontaneität und Rezeptivität, Aktivität und Passivität, aktiver und passiver Konstitution zu vermeiden [...]“.

⁸ Ebd., S. 10. Vgl. auch ebd., S. 140: „Da wird der Strom der Zeit zum Verkehrsweg, der die Zeitalter verbindet, und zwar immer nur in der einen Richtung befahrbar, in der die Früheren den Späteren etwas zu hinterlassen und zu übermitteln haben.“

⁹ So auch Ferdinand Zehentreiter: *Musikästhetik. Ein Konstruktionsprozess*, Hofheim 2017, S. 18, mit Rückgriff auf Adornos „Notiz über Geisteswissenschaft und Bildung“: „Nur einer positivistischen Wirkungs- bzw. Einflussphilologie kann entgehen, dass der Nachweis der Übernahme von tradierten Inhalten oder Argumentationsfiguren nicht die Perspektive darauf ersetzt, auf welche Art und Weise das Übernommene verarbeitet wurde – sei es nun traditionell oder innovativ.“ Vgl. auch Blumenberg: *Quellen, Ströme, Eisberge*, S. 81: „Die Metapher der Quelle ist auch zumeist Ausschluß von anderen Mustern, zumal analytischen und konstruktiven [...]“.

¹⁰ Auch Hannah Baader reflektiert in ihrem Lexikonartikel die methodologische Problematik des Begriffs nicht: *Einfluss*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 96-99.

¹¹ So hieß es beispielsweise in der Orangerie des Unteren Belvedere in Wien 2016 in der Schau „Inspiration Fotografie. Von Makart bis Klimt“: „Die einflussreiche Reihe *Die Quelle* erschien zwischen 1901/02 und 1930 in 15 Bänden.“ Oder zeitgleich in der Ausstellung

vativste künstlerische Habitus im 16. Jahrhundert soll in der kunsthistorischen Forschung mit Hilfe des Denkens in Einflüssen in seinem potentiell transgressiven Potenzial gebändigt werden. So diagnostiziert David Ekserdjian im Hinblick auf Parmigianino: „Ein ganz anderer und sehr viel klarer nachvollziehbarer Einfluss Raffaels scheint Parmigianinos weibliches Ideal inspiriert zu haben.“¹² Im Sinne einer von oben verordneten Stilentwicklung wird der Künstler seiner Autonomie beraubt, auf welche Vorbilder er sich beziehen möchte. Er definiert sich weniger über seine künstlerische Leistung der aktiven Aneignung von Vorleistungen in der individuellen Rezeption als über seine Lehrer, seinen Umkreis, seine Nachfolger, für die er die Funktion des „Vorläufers“ übernimmt, vor allem aber über die Einflüsse großer Meister, die er passiv über sich ergehen lassen muss.

Nur mit Mühe kann er sich letzteren entziehen, und häufig muss er sich dann weiterhin den Vorwurf gefallen lassen, über den Status eines epigonalen Nachahmers nicht hinausgekommen zu sein. So heißt es beispielsweise in *Reclams Kunstführer*, dem bildungsbürgerlichen Geschmackswart Nr. 1, zu Saal 18 der Pinacoteca Nazionale in Perugia:

„Perugino-Umkreis. Giannicola di Paolo löst sich um 1520 aus Peruginos Einfluß und wendet sich der Nachahmung Raffaels und später des Andrea del Sarto sowie des Sodoma zu. – Lo Spagna potenziert seine ausgezeichnete Perugino-Nachfolge unter dem Einfluß Raffaels in kraftvolle Hochrenaissanceformen.“¹³

Antonio da Sangallo habe in den Entwürfen zu S. Maria di Loreto in Rom versucht, „sich von dem Einfluß Raffaels freizumachen“. Aber diese Erklärung befriedigt alleine noch nicht: „Dies mag den Planungsprozess von S. Maria di Loreto teilweise beeinflusst haben, doch wäre eine vornehmlich auf das psychologische Moment gerichtete Interpretation zu einseitig.“¹⁴ Gabriele Mün-

„Sünde und Secession. Franz Stuck in Wien“ auf der Tafel, die sich mit Stucks Mappenwerken für den Wiener Verlag Gerlach & Schenk befasste: „Anhand der Mappenwerke werden nicht nur die künstlerischen Strömungen und Einflüsse im Wandel der Zeit deutlich, durch *Allegorien und Embleme* und *Allegorie – Neue Folge* wird auch der sich vollziehende Generationswechsel erkennbar.“

¹² David Ekserdjian: Die Beziehung Raffael – Parmigianino in der Grafik, in: Alessandro Nova (Hg.): Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos, Perugia 2006, S. 23.

¹³ Georg Kauffmann: Emilia-Romagna. Marken. Umbrien. Baudenkmäler und Museen, Stuttgart 1971, S. 456.

¹⁴ Christoph Jobst: Die Planungen Antonios da Sangallo des Jüngeren für die Kirche S. Maria di Loreto in Rom, Worms 1992, S. 115.

ter schließlich bemerkte am 3. November 1910 mit feiner Selbstironie gegenüber ihrem Übervater Kandinsky, vielleicht dessen Urteil antizipierend: „nach den Morgen Zeichnungen nochmal das gestrige Stilleben strenger. u. als ich heute abend heimkam hab ichs nochmal aufgezeichnet – Picassoeinfluß unverkennbar.“¹⁵ Oder, wie Heinz Mack im Gespräch mit Heiner Stachelhaus über die Behauptung, von Lucio Fontana und Yves Klein beeinflusst worden zu sein, meinte:

„Es hat ein Austausch von Ideen stattgefunden, es gab gegenseitige Befruchtung. Wer von wem was übernommen hat – das ist doch lineares akademisches Denken! Es ging um hochkomplizierte Vernetzungen von Ideen.“¹⁶

Allerdings ist sehr genau zu unterscheiden zwischen Äußerungen von Kunsthistorikern zum Einfluss und der durchaus legitimen Selbstzuschreibung von Künstlern, unter wessen künstlerischem Einfluss sie sich im Sinne eines Revenezurweises sehen. Christopher S. Wood hat diese Distinktion in seinem Beitrag zum vorliegenden Band trennscharf vorgenommen.¹⁷ Schon Wilhelm Worringer hatte in *Abstraktion und Einfühlung* auf mögliche Gründe für das bei Kunsthistorikern beliebte Denken in Einflüssen und Inspirationsquellen hingewiesen, als er schrieb:

„Die historische Erziehung unseres Zeitalters brachte es mit sich, daß man eine künstlerische Erscheinung nie aus sich selbst, sondern stets aus anderen Erscheinungen heraus erklärte. So wurde es das Hauptstudiumsobjekt der Kunstgeschichte, allenthalben Beeinflussungen festzustellen.“¹⁸

Eine nur stichpunktartige Recherche auf www.kubikat.org ermöglicht es, mindestens je einen Titel pro Jahr zwischen 1950 und 2016 ausfindig zu machen, in dem der Begriff verwendet wird, ohne dass seine methodologischen Konsequenzen problematisiert würden. Das Suchstichwort „Einfluss“ ergibt dort 1.391 Treffer, „influence“ sogar fast das Zehnfache mit 12.443 Nachwei-

¹⁵ Annegret Hoberg: Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914. Briefe und Erinnerungen, München/New York 1994, S. 82.

¹⁶ Heiner Stachelhaus: ZERO. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Düsseldorf u.a. 1993, S. 67.

¹⁷ Zuerst auf Englisch unter dem Titel „Under Influence“ in: RES: Anthropology and Aesthetics 67/68 (2016/17), S. 290-298.

¹⁸ Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, hg. v. Helga Grebing, München 2007, S. 112.

sen. Ohne Nennung der Autoren hier nur einige wenige Beispiele: „True Nordic. How Scandinavia influenced design in Canada“ (ganz Skandinavien machte hier offensichtlich seinen Einfluss geltend); „From youthful violence to pleas for peace. Rubens's political development, and the influence of his master, Otto van Veen“ (ein Mastermind geht über dem Schüler nieder). Beim Titel „IBrain: Digitale Medien und ihr Einfluss auf unsere Gehirne“ hätte man dem Autor eher zur Metapher der karzinogenen Ausstrahlung geraten. Man findet wahlweise „napoleonischen“ oder „deutschen“ Einfluss; Frankfurter Hochhäuser stehen unter dem „Einfluss aus Amerika“; das Deckenprogramm im Roten Saal des Danziger Rathauses wurde vom „reformatorischen Gedankengut“ beeinflusst; stilbildend war der „Einfluss der Wiener Kunstakademie auf die Architekturzeichnung um die Mitte des 18. Jahrhunderts“. Unter all diesen Titeln leuchtet einzig im denkmalpflegerischen Kontext der meteorologische Einsatz der aquatischen Metapher in „Der Einfluss von Klimaschwankungen auf Kunstwerke im historischen Kontext. Untersuchung des Schadensrisikos anhand von restauratorischer Zustandsbewertung, Laborversuchen und Simulation“ unmittelbar ein.

Aktiv gewendet als der Versuch der Einflussnahme oder Beeinflussung kann der Einfluss zwar moralisch verwerflich sein, sinnlogisch ist ihm aber im Gegensatz zur passiv formulierten Variante nichts vorzuhalten. Talcott Parsons hat in seinem Essay „On the Concept of Influence“ von 1963 die Einflussnahme in sozialen und kommunikativen Interaktionen definiert als „a way of having an effect on the attitudes and opinions of others through intentional (though not necessarily rational) action“¹⁹, als eine hochgradig intentionale Form der Machtausübung also. Seine vier Unterformen von „influence“²⁰ – 1. „political‘ influence“, 2. „fiduciary‘ influence“, 3. „influence through appeal to differential loyalties“, 4. „influence oriented to the interpretation of norms“ – können hier nicht noch einmal im Einzelnen erläutert werden. Dieser aktivischen Wendung des Terminus zum Trotz sind jedoch allein die Gestirne in der Lage, in einer kosmisch influenzierten Welt ungehindert Einfluss auf das irdische Leben zu nehmen.

¹⁹ Talcott Parsons: On the Concept of Influence, in: The Public Opinion Quarterly 27 (1963), S. 37-62, hier S. 38.

²⁰ Ebd., S. 52-58.

Strömungen versus künstlerische Autonomie

Das Gegenmodell zum Einflussdenken ist das der bewussten Rezeption, der wechselseitigen Bezugnahme, der Adaption von formalen und inhaltlichen Vorbildern und deren Transformation im Akt der Aneignung zu je eigenen künstlerischen Ausdruckszwecken. Baxandall eröffnet ein ganzes Feld an hochattraktiven Gegenbegriffen zu „influence“, die unter anderem den Vorteil haben, nicht metaphorisch aufgeladen zu sein und somit eine präzise Strukturbeschreibung des Rezeptionsprozesses zu ermöglichen – jenseits des fluorisierenden Assoziationsnebels:

„draw on, resort to, avail oneself of, appropriate from, have recourse to, adapt, misunderstand, refer to, pick up, take on, engage with, react to, quote, differentiate oneself from, assimilate oneself to, assimilate, align oneself with, copy, address, paraphrase, absorb, make a variation on, revive, continue, remodel, ape, emulate, travesty, parody, extract from, distort, attend to, resist, simplify, reconstitute, elaborate on, develop, face up to, master, subvert, perpetuate, reduce, promote, respond to, transform, tackle...“²¹

Ergänzen könnte man das ebenfalls ins Aktivischie gewendete „einfließen lassen“.

In allen Fällen ist das „Aktive, Absichtsvolle“, wie Baxandall schreibt, das Entscheidende, und er exemplifiziert das noch einmal anhand von Picassos Cézanne-Rezeption.²² Nicht nur die Kunst des Rezipierenden verändere sich in diesem Adaptionsprozess, auch der Blick auf den Rezipierten sei nach der transformierenden Aneignung ein neuer, nie dagewesener:

„by doing this he changed for ever the way we can see Cézanne [...], whom we must see partly diffracted through Picasso's idiosyncratic reading: we will never see Cézanne undistorted by what, in Cézanne, painting after Cézanne has made productive in our tradition.“²³

Baxandalls Buch von 1985 mit dem sprechenden Titel *Patterns of Intention* stellte besonders die individuelle Intentionalität künstlerischen Handelns heraus. In der Rede vom Einfluss fallen dagegen immer wieder Passivkonstruktionen auf, die den Akteur der Kunstproduktion als mit einem mehr oder weniger freien Willen, einer bestimmten künstlerischen Intention und

²¹ Baxandall: *Patterns of Intention*, S. 59.

²² Ebd., S. 61: „He saw and extracted this rather than that in Cézanne and modified it, towards his own intention and into his own universe of representation.“

²³ Ebd., S. 61f.

Ausdrucksabsicht sowie mit Wahlfreiheit im Umgang mit seinen Vorbildern ausgestattetes, autonom agierendes Individuum ausschalten möchten. Den Höhepunkt dieser Vorstellung von passiver Beeinflussung stellt die prototypische Formulierung *Er ging nach Rom und ließ sich von Michelangelo beeinflussen* dar – wie man sich dieses *Procedere* vorzustellen hat, ist unklar: ob in Form einer Höhensonne oder, wie Andreas Strobl vorgeschlagen hat, eines „Nürnberger Trichters“, eines Katheters, oder, wesentlich unappetitlicher, eines Einlaufs per Klistier, ein Eingriff, der dann künstlerischen *output* unter Hochdruck produziert.

Der als Bedrohung einer quietistischen Ästhetik – getreu dem hehren Werbespruch eines Schallplattenlabels der 1950er Jahre „Weihet mit Musik hohe Lebensstunden“ – empfundene Künstler, dessen Autonomie es einzuschränken gilt, darf nicht mehr „auf bestimmte Rahmenbedingungen reagierend“, eine „intentionale Wahl unter einem ganzen Spektrum an Mitteln“ treffen.²⁴ Die bedrohliche, da tendenziell transgressiv operierende Autonomie des Künstlers muss neutralisiert werden: Er/Sie darf nicht mehr eigenständig-kreatives Individuum sein, sondern wird stattdessen gnadenlos unter die „Dusche“ des Einflusses gestellt, um dann von einer gerade zeitgemäßen „Strömung“ erfasst zu werden, der er/sie sich nicht entziehen kann, sondern in dem er/sie im kollektiven Mainstream mitschwimmen bzw. sich mittreiben lassen muss. Widerständigkeit oder krisenhafte Brüche sind in diesem Modell nicht vorgesehen: „Der metaphorische Vorteil des Stromes ist, daß er Unterbrechungen, Lücken, im Begriff auszuschließen gestattet.“²⁵

Die Strömung garantiert ein sinnhaftes, ungebrochenes Kontinuum, das stets im Sinne desjenigen verläuft, der eine bestimmte Kunstströmung konstatiert. Wer hier gegen den Strom zu schwimmen versucht, wer krisenhafte ästhetische Erfahrungen abbildet und damit auch beim Betrachter erzeugt, wird von einer auf harmonistische Ausblendung von Krisen ausgerichteten Einflusskunstgeschichte wie von der Sintflut hinweggeschwemmt. Hier manifestiert sich einmal mehr das deterministische bzw. positivistische Konzept von künstlerischem Handeln im Einfluss-Modell, wenn nicht gar die Angst des Kunsthistorikers vor der Autonomie des Künstlers, der er ekphratisch (und/oder intellektuell bzw. emotional) nicht Herr werden kann.

²⁴ Baxandall: Ursachen der Bilder, S. 103.

²⁵ Blumenberg: Quellen, Ströme, Eisberge, S. 122.

Krisenhafte Strudel

Aber die Erfinder der Strömung „des“ Impressionismus, „des“ Expressionismus oder „des“ Pointillismus haben ihre aquatische Metapher nicht wirklich bis zum Ende durchdacht, sonst hätten sie mit dem Auftauchen von Wirbeln und Strudeln als bedrohlichen Krisen- und formauflösenden Erosionsmomenten in ihrem linearen Verlaufsmodell rechnen müssen. Im Sog des Strudels kann man untergehen. Sigrid Weigel hat in ihrer *Grammatologie der Bilder* auf ein spontanes und autogeneratives Ursprungsmodell des plötzlichen Entspringens und Erscheinens hingewiesen, eine Art Genealogie ohne ersten Erzeuger, einen vaterlosen Stammbaum, der die teleologische Geschichtsphilosophie im kreisförmigen Modell des Strudels aufhebt. Als Beleg für dieses Konzept führt sie eine Tagebuchnotiz von Walter Benjamin aus dem Jahr 1931 an:

„Mein Versuch eine Konzeption von Geschichte zum Ausdruck zu bringen, in der der Begriff der Entwicklung gänzlich durch den des Ursprungs verdrängt wäre. Das Historische, so verstanden, kann nicht mehr im Flußbett eines Entwicklungsverlaufes gesucht werden. Es tritt [...] hier für das Bild des Flußbetts das des Strudels ein. In solchem Strudel kreist das Früher und Später – die Vor- und Nachgeschichte eines Geschehens oder besser noch eines Status um diesen.“²⁶

Zugleich gilt es aber zu bedenken, dass der sporadisch und unerklärlich sich ausbildende Strudel in seiner Dynamik die Voraussetzung für jede Innovation und Veränderung, also für jeglichen Strömungswechsel ist, dafür, dass „überhaupt etwas geschieht und nicht nichts“²⁷. Ulrich Oevermann hat in dem von ihm entwickelten Modell von Krise und Routine bzw. Krise und Muße die Krisis als Grundbedingung jeglicher ästhetischer Erfahrung definiert.²⁸ Die Flussmetapher eignet sich hingegen eher dazu, eine „statistische Normalität darzustellen, den Bewegungszustand größter Wahrscheinlichkeit“²⁹, wie

²⁶ Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015, S. 426.

²⁷ Blumenberg: *Quellen, Ströme, Eisberge*, S. 154.

²⁸ Vgl. u.a. Ulrich Oevermann: *Krise und Muße: Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht*. Vortrag am 19.6.1996 in der Städel-Schule: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/4953> (zuletzt: 30.1.2018); Ders.: „Krise und Routine“ als analytisches Paradigma in den Sozialwissenschaften. Abschiedsvorlesung am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M., 28.4.2008: <https://archive.org/details/AbschiedsvorlesungOevermannVideo> (zuletzt: 30.1.2018). Publikation in: Roland Becker-Lenz u.a. (Hg.): *Die Methodenschule der Objektiven Hermeneutik*, Wiesbaden 2016, S. 43-114.

²⁹ Blumenberg: *Quellen, Ströme, Eisberge*, S. 156f.

Blumenberg bemerkt. Und so ist der Krisenmoment für die Einflusskunstgeschichte auch nur ein kurzer und zu überwindender: Die Strömung beruhigt sich weiter flussabwärts wieder, der Wirbel stellt nur eine kurzzeitige Störung, eine „episodische Abweichung“³⁰ von der Gleichförmigkeit des Strömens dar. Sobald der krisenhafte Wirbel mit seiner erosiven Dynamik den Prozess der Ordnungskonstitution (in jeder Kosmogonie, aber auch in ästhetischer Hinsicht) in Gang gesetzt hat, transformiert sich die potenziell bedrohliche Strömung wieder in den Strom mit seiner sich herausbildenden, homogen strukturierten und formal undifferenzierten Ordnung: Die Krise ist überwunden, die Routine des ruhigen Dahinfließens glücklich restituiert.

Der eine Meister und die vielen Schüler

Eine stärker individualisierte Unterkategorie der künstlerischen Strömung, die häufig mit der Ausprägung eines bestimmten Stils gleichgesetzt wird, stellt die „Schule“ bzw. das Lehrer-Schüler-Verhältnis an Ausbildungsstätten für Künstler dar, wie ich an anderer Stelle zu zeigen versucht habe.³¹ In ihr Fahrwasser begibt sich die Stilkritik, die sich qua unhintergebar (und somit auch schwer zu objektivierender) Kennerschaft dazu berufen fühlt, das Urteil zu fällen, ob bei der Gestaltung des Faltenwurfs die Hand des Meisters heilsam wirkte oder ob da nur ein Schüler dilettiert hat. Das kommt einer Selbstermächtigung des Stilkritikers zum obersten Kunstrichter gleich, der Hierarchien instauriert und über Wert und Unwert zu richten hat. Der Schüler kann und darf sich dem Einfluss des Meisters nicht entziehen. Nur so lässt sich eine nach unten offene Hierarchisierung im kunsthistorischen Kanon festschreiben, deren apothetische Spitze auf alle Zeiten vom Meister besetzt wird – die Schüler können in einem solchen Modell per se nur zweit-, dritt- oder nt-klassig sein.

Jacques-Louis David stellt diesem deterministischen Modell in seiner autobiografischen Textproduktion die Stilisierung zum autonomen, vaterlosen Künstler entgegen.³² Kompensatorisch zum Vaterverlust schafft er sich eine

³⁰ Ebd., S. 154.

³¹ Christine Tauber: Neue Identitäten – neue Genealogien. Jacques-Louis Davids künstlerische Selbstdarstellung nach dem 9. Thermidor 1794, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 79 (2016), S. 331–364.

³² Ulrich Pfisterer hat die Wurzeln dieses autogenetischen Konzepts bis zu La Bruyère zurückverfolgt, in: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit, Berlin 2014, S. 143.

neue Genealogie, in der er selbst die Vaterrolle eines *père de l'école davidienne* einnimmt und sich ganz über seine Söhne *in aestheticis*, seine Schüler, definiert, die er zu seinen designierten Erben im Reich der Kunst bestimmt. Den Befreiungsakt vom einflussreichen Lehrer konnte aber natürlich nur David selbst vollziehen, um sich dann augenblicklich selbst in einen „Oberlehrer“ zu verwandeln. Sein privates Atelier, das meistfrequentierte seiner Zeit, diente dazu, die exklusiv seinem Einfluss ausgesetzte Schülerschar zur Meisterschaft zu führen. Im Gegensatz zu dem an der „Gegeninstitution“, der *Académie royale de peinture et de sculpture*, produzierten Mittelmaß sollte Davids Atelier eine veritable „Exzellenzinitiative“ darstellen, als deren malesrisches Manifest sein *Tod des Sokrates* gelesen werden kann: Der homosoziale Verband seiner Schule ist in der Darstellung Davids nicht wie der der *Académiciens* einem zwanghaft-militanten Korpsgeist unterworfen, er stellt vielmehr einen Loyalitäts- und Freundschaftsbund dar, dem die Schüler aus freien Stücken aufgrund ästhetischer Wahlverwandtschaft beitreten, um sich dann freiwillig dem künstlerischen Einfluss des väterlichen Freundes und Lehrers hinzugeben. In die David-Schule wird man nicht in einem biologischen Automatismus wie in eine Familie hineingeboren, sondern geht ein selbstgewähltes Abhängigkeitsverhältnis ein: Mittels der „instruction“ wird der Schüler in die moralische Pflicht genommen, sich dem Freundschafts- und Treueversprechen seitens des Lehrers würdig zu erweisen, indem er dessen ästhetische Ideale teilt und perpetuiert.

Nun ist nicht zu bestreiten, dass es im Lehrer-Schüler-Verhältnis an Ausbildungsstätten für Künstler gerade anfänglich mit der autonomen Entfaltung und aktiven Rezeption der Lernenden noch nicht allzu weit her ist. Bestimmte vorbildliche Lehrerpersönlichkeiten sind hier in der Lage, durch ihre künstlerischen Vorgaben eine Atmosphäre zu schaffen, in der der Schüler gerne von ihrem „Einfluss“ im Sinne langjährigen Erfahrungswissens und der gekonnten Handhabung künstlerischer Fertigkeiten profitiert. Auch an heutigen Kunstakademien lassen sich unterschiedliche Typen von Lehrern ausmachen: den dominanten und auch künstlerisch so übermächtigen wie z.B. Gerhard Richter, der mit seiner Vorbildhaftigkeit der programmatischen Ausbildung immer wieder neuer künstlerischer Ansätze den Auszubildenden kaum Entfaltungsspielraum lässt, einerseits; den nicht minder erfolgreichen wie beispielsweise Karl Otto Götz (Richters Lehrer) andererseits, der eine einzige entscheidende und frühe Findung sein ganzes Künstlerleben lang in schier endlosen Permutationen und Variationen durchgespielt und seine

Akademietätigkeit vor allem auf eine strukturelle Kritik an den Arbeiten seiner Schüler beschränkt hat, was ihnen den notwendigen Freiraum für die individuelle Entfaltung gewährte.

Harold Bloom hat das prekäre Verhältnis von Lehrern und Schülern in der Kunst- und Textproduktion in seinem Modell der sogenannten Einflussangst, der *Anxiety of Influence*, zu fassen versucht. Sein gleichnamiges Buch erschien erstmals 1973; 2011 folgte dann *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*. Bloom löst sich zwar mit seinem Konzept nicht vom Einflusssdenken, aber er betont entgegen einer Stromlinienförmigkeit der Anpassung an übermächtige Vorbilder die produktive und produktionsfördernde Widerständigkeit. Der Schüler muss künstlerische Strategien gegen seinen Lehrer-Übervater entwickeln, der sich für ihn in Form eines ihn determinierenden und in seiner eigenen Kreativität und Originalität bedrohenden Über-Ich manifestiert. Gelingt die Lösung dieses intertextuellen Vater-Sohn-Konflikts, wird das Vorbild in transformierter Gestalt in das neue Werk integriert, das so das Vorbild potenziell überbieten kann.

Quellenkunde à la Blumenberg

Kaum jemand hat sich eingehender mit Metaphern beschäftigt als Hans Blumenberg: nicht nur in seinem Gründungstext von 1960 *Paradigmen zu einer Metaphorologie*³³, sondern vor allem auch in den beiden großen Büchern von 1979, zum einen *Schiffbruch mit Zuschauer* (zur Schifffahrt als Daseinsmetapher) und zum anderen *Die Lesbarkeit der Welt* (zur Buchmetapher). In seinem Nachlass fanden sich mehrere Konvolute zu aquatischen Metaphern, die 2012 von Ulrich von Bülow und Dorit Krusche unter dem Titel *Quellen, Ströme, Eisberge* herausgegeben worden sind.

Wie Blumenberg zeigt, hat die Metapher der Quelle eine Vielzahl von Konnotationen: Reinheit, Ursprünglichkeit, Unerschöpflichkeit (der natürlichen wie der historischen) Quellen, das Zutagetreten von etwas im Verborgenen Wartenden, die Verunreinigung des Wassers, je weiter es sich von der Quelle den Strom hinab entfernt: „Was [tut] der, der aus einer Quelle schöpft? Er schöpft; aber was daraus wird, ist in der Sprache des Historikers nachher bezeichnet als ‚Einfluß‘. Und was ist der Quelle geschehen, aus der geschöpft

³³ In einer von Anselm Haverkamp kommentierten Ausgabe 2013 erneut aufgelegt.

wurde? *Das Wasser der Quelle ist lauter; wer aus ihr schöpft, trübt sie.*³⁴ Die Quelle markiert einen Nullpunkt in der Zeitlichkeit, aber auch jugendliche Bewegtheit, sie sprudelt aus den numinosen Tiefen empor, weshalb Narziss in einer Quelle auch niemals sein Spiegelbild unverzerrt hätte sehen können, wie Blumenberg herausstellt. Die Tradition schafft aus den historischen Quellen „nicht nur getrübte Einflüsse, nicht nur die Unkenntlichkeit der Herkunft, sondern vor allem die Unbedürftigkeit des Rückgangs auf den Ursprung.“³⁵

In Blumenbergs scharfsinnigen Analysen aquatischer Metaphern finden sich erwartungsgemäß auch mehrere Passagen, die sich mit Heraklits Flussfragment befassen und dieses dekonstruieren:

„Mit Recht wird als tiefe Weisheit bewundert, was als Fragment des Heraklit überliefert ist: man könne nicht zweimal in denselben Fluß steigen. Es ist eine absolute Metapher und darin eine der frühesten Errungenschaften der Philosophie, daß man die Wirklichkeit nicht festhalten kann, weil sie nicht das ist, als was sie uns erscheint. Die bloße Vermutung, der Fluß könne immer derselbe sein, wann man auch in ihn steige, beruht auf dem Anblick, den er dem Zuschauer als ein Stück Landschaft bietet.“

Und damit, so ließe sich die Passage paraphrasieren, stellt er sich als ästhetisch wahrgenommene Natur dar. Doch der Autor gibt gleich anschließend zu bedenken:

„Merkwürdig aber ist, daß dieser Spruch niemals weitergedacht worden ist. Tut man es, stößt man auf eine andere Unselbstverständlichkeit, die in der Metapher verborgen ist. Man kann nicht zweimal in denselben Fluß steigen, aber man kehrt an dasselbe Ufer zurück, und dies sogar dann, wenn man sich im Fluß, um mit ihm als demselben wenigstens für eine Zeit eins zu bleiben, hat treiben lassen. Ist man an das Ufer zurückgekehrt, ist es dasselbe, an welcher seiner Stellen auch immer. Da schert es einen nicht mehr, daß es nicht mehr derselbe Fluß ist, in den man ein weiteres Mal steigen würde.“³⁶

Doch es könnte auch sein, dass Blumenberg Heraklit hier missversteht, indem er die Metapher nicht als Metapher nimmt, die sich als solche doch auch auf das Ufer als nicht festes, als Werdendes bezieht. Daher konnte Hegel in Heraklits Denken der Einheit von Sein und Nicht-Sein den Beginn der Dialektik ausmachen. Blumenberg hingegen denkt funktional.³⁷ An anderer Stelle kommentiert er Heraklits Fragment noch ironischer:

³⁴ Blumenberg: Quellen, Ströme, Eisberge, S. 18: Die „Selbstmitteilung des Höchsten“ geht nicht „ohne Erniedrigung und Minderung, Eintrübung oder gar Verderbnis ab.“

³⁵ Ebd., S. 28.

³⁶ Ebd., S. 103.

³⁷ Mein Dank gilt Regine Prange für diesen aufschlussreichen Hinweis.

„Als Heraklit untersagte, zweimal in denselben Fluß zu steigen, ließ er offen, zu welchem Zweck überhaupt man dies beabsichtigen könnte. Doch wohl, um zu baden. Der Fluß hat instrumentelle Bedeutung. Es hängt nicht viel davon ab, daß bei seiner gelegentlichen Benutzung auf Identität des Mediums kein Verlaß ist; im Gegenteil, die Qualität seiner Benutzbarkeit könnte zum Teil dadurch bedingt sein, daß das Wasser ständig gewechselt wird.“³⁸

Aquatistische Metaphern als Kunstprodukte des symbolisierenden Sprachgebrauchs sind laut Blumenberg selbst als Instrumente der Sprachkritik wenig geeignet, zumal sie auf Evidenz ihres Gehalts und unhinterfragbare Plausibilität setzen – eine gelungene Metaphorik ist eingängig und scheint selbsterklärend: „Die Plausibilität der Metapher, ihre bildliche Suggestion, hebt über das Bedürfnis nach vorheriger Verständigung hinweg und läßt alle meinen, alle wüßten schon längst, was man damit meint.“³⁹

Spontane Emergenz

Ein weiteres Zauberwort, das eng mit dem Konzept der Quelle als *natura naturans* verwandt ist und ebenso ursprungslos und unvermittelt aus den Tiefen des Kunstdiskurses aufsteigt, ist das der Emergenz als *forma formans*. Die Quelle ist eine selbstbewegte Bewegerin, ein Effekt im Sinne Richard Wagners, eine Wirkung ohne erkennbare Ursache, die aus sich selbst Dynamik entwickelt, aber auch im autogenerativen „Immanentismus der Selbstbewegung“⁴⁰ befangen bleibt, selbst dann, wenn sie sich in den Strom entäußert. Denn: „Was aus der Quelle wird, wenn sie zutage getreten ist, hängt von ihr nicht mehr ab.“⁴¹ Der Terminus ist vom lateinischen *emergere* abgeleitet, das bezeichnenderweise sowohl transitiv (erscheinen lassen) als auch intransitiv (erscheinen, auftauchen) und damit absolut und autogenerativ verwendet werden kann. Die Emergenz gehört somit zu derjenigen „Rhetorik der Verundeutlichung“⁴², die besonders geeignet ist, den eigentlichen Akteur verschwinden zu lassen.

Emergenz bezeichnet, wie die Autoren des äußerst fundierten Wikipedia-Artikels in einer ersten definitorischen Annäherung schreiben,

³⁸ Ebd., S. 117.

³⁹ Ebd., S. 19.

⁴⁰ Ebd., S. 50.

⁴¹ Ebd., S. 32.

⁴² Ebd., S. 17.

„die Herausbildung von neuen Eigenschaften oder Strukturen eines Systems infolge des Zusammenspiels seiner Elemente. Dabei lassen sich die emergenten Eigenschaften des Systems nicht – oder jedenfalls nicht offensichtlich – auf Eigenschaften der Elemente zurückführen, die diese isoliert aufweisen.“⁴³

Systemimmanente spontane und innovative Selbstorganisation in der Emergenz ist also mehr als die Summe der Einzelneuerungen ihrer Teile, wie schon Aristoteles wusste. In der Philosophiegeschichte geht, wie Blumenberg in seiner Husserl-Analyse gezeigt hat,⁴⁴ die Emergenz gerne eine fließende Allianz mit der Metapher des Bewusstseinsstroms ein.⁴⁵ Auf Seiten des Betrachters entspricht dem, um einen weiteren Modebegriff aus der aquatischen Sphäre aufzurufen, die Immersion.

Auch in der Kunsthistoriografie hat der Begriff seit geraumer Zeit Konkunktur, wie man u.a. Claudia Blümlers Beitrag über „Visuelle Emergenz. El Grecos *Verkündigungen*“⁴⁶ entnehmen kann, ohne dass der suggestive titelgebende Terminus im Text aufgegriffen, erläutert oder gar kritisch hinterfragt würde. Martin Warnke hat in seinem Aufsatz „Synthese Mimesis Emergenz. Entlang des Zeitpfeils zwischen Berechenbarkeit und Kontingenz“ eine „Phänomenologie der Computerkultur in drei Phasen“ skizziert. Er stellt zu Recht die „systemtheoretische Gretchenfrage“, wie er es nennt,

„wie emergente Phänomene am besten zu beschreiben sind, *bottom-up* als Konsequenz der Beschaffenheit eines Systems niederer Stufe, kontrollierbar und erzeugbar durch die Manipulation und das unwahrscheinliche Arrangement seiner Elemente, oder auf Grund der Autopoiesis eines sich über diesem elementaren, höheren sich bildenden System[s], das für die Beobachter undurchschaubar bleibt“⁴⁷

– letzteres ist bekanntlich die Luhmann'sche Option. Für Warnke scheint es allerdings nur Systeme, keine Gesellschaft zu geben.

⁴³ <https://de.wikipedia.org/wiki/Emergenz> (zuletzt: 30.1.2018).

⁴⁴ Vgl. Bettine Menke: Sumpf und Mauer, oder: Was die Philosophie mit dem Sumpf zu tun vorhat... (Blumenberg/Wittgenstein/Husserl), in: Butis Butis (Hg.): Stehende Gewässer. Medien der Stagnation, Zürich/Berlin 2007, S. 141-149.

⁴⁵ Dass Heidegger diese metaphorische Rede vom Strom verweigerte, nützte ihm im wirklichen Leben nichts, das aquatische Element holte ihn dennoch ein: Einer von Hans-Georg Soeffner kolportierten Anekdote zufolge kam während eines Spaziergangs ein Kind der den Philosophen beim Peripetieren begleitenden Familie aufgeregt angerannt und rief: „Mutti, Mutti, der Mann, der das Sein bedenkt, ist in den Bach gefallen!“

⁴⁶ In: Gottfried Boehm/Matteo Burioni (Hg.): Der Grund, Paderborn 2012, S. 189-220.

⁴⁷ In: Interventionen 14 (2005), S. 75-92, hier S. 86.

Die Emergenz als nie vollständig zu erklärendes, spontanes und daher unprognostizierbares Phänomen ist immer auch mit der Frage nach dem Mysterium der vom Adepten der schönen Künste gerne auratisch verklärten Kreativität des Künstlers verbunden. Der einer überholten Genieästhetik anhängende Wiener Kulturwissenschaftler Manfred Wagner bezeichnet in seinem Text „Kunst und/oder Emergenz“ in diesem Sinne „die höchste Stufe der Rangskala kreativen Vermögens als *emergentive* Phase“⁴⁸, weil der emergentive Künstler „quasi die Welt verändert“ – und zwar auf unbegreifliche, logisch nicht nachvollziehbare Weise, „weil sie irgendwie an einen metaphysischen Horizont stößt“⁴⁹.

Geniekult unter dem Stern des Einflusses

Der Terminus „Emergenz“ konserviert also das transzendente Potenzial der genialen Schöpfung, hat aber den Schöpfer eliminiert. Das Genie ist das „Werkzeug der Emergenz“ – besser spräche man wohl von ihrem Medium. Zur laizistischen Rationalisierung dieses quasigöttlichen Vermögens braucht man die Inspirationsquelle, denn ganz autonom aus sich heraus kann das der Künstler ja wohl kaum geschafft haben. In diesem Sinne emergiert eine Quelle, aber die Kreativität emergiert eben auch aus der Urquelle, sofern sie nicht von göttlichen Mächten inspiriert ist – ganz im Sinne von Sigmar Polkes den Geniekult persiflierendem Bildtitel „Höhere Wesen befahlen: Rechte obere Ecke schwarz malen!“ Hier zeigt sich, dass das Denken in Einflüssen seine Wurzeln in der astrologischen Vorstellung hat, unter einem bestimmten Stern geboren zu sein, dessen Einfluss man sich nicht entziehen kann. Die jeweilige Konstellation bestimmt das unausweichliche *fatum* des unter ihr Geborenen, er ist den höheren Mächten unentrinnbar ausgeliefert.

Alles fließt im nachherakliteschen Zeitalter, in der Konsequenz zerfließt aber auch jede präzise Strukturkenntnis: Der „Begriff ‚Einfluss‘ macht unser Denken stumpf“, wie Baxandall schreibt.⁵⁰ Analytische Schärfe findet nach der Strukturaufweichung keinen Ansatzpunkt mehr in dieser wabern-

⁴⁸ Vortrag zur Eröffnung des 63. Europäischen Forums Alpbach 2007, Alpbach/Tirol, Donnerstag, 16. August 2007: <http://www.uni-ak.ac.at/culture/wagner/articles/wag07-Kunst+Emergenz.pdf> (zuletzt: 30.1.2018), S. 1-11, hier S. 1.

⁴⁹ Ebd., S. 2.

⁵⁰ Baxandall: *Patterns of Intention*, S. 59: „influence blunts thought“.

den Anmutung von Sinn – Wasser hat eben sprichwörtlich keine Balken. Voraussetzung für Strukturerkennntnis und vor allem für Metaphern-Kritik ist ein fester Standpunkt außerhalb des Stroms, von dem aus man das Fließen als solches aus der Distanz überhaupt erst wahrnehmen kann.⁵¹ Im Bewusstseinsstrom mitschwimmend, ist es unmöglich, diesen reflektierend zu betrachten.

Strukturell zu erfassen, was das Spezifikum der Strömung ausmacht, ist nur vom sicheren Ufer aus möglich, da nur von dort die Differenz zwischen Statik und Bewegung erkennbar ist. Der Analytiker kann allein aus der Opposition heraus zur Strukturerkennntnis gelangen, die eine scharf konturierte ist. Die Dynamik des Strömens, Quellens, Spülens und Aushöhlens ist dagegen gestaltlos, ja gestaltfeindlich.⁵² Seine Zuflucht metaphorisch bei der Ausstrahlung oder gar bei einem diffusen Strahlungsfeld⁵³ bzw. beim Ausfluss statt beim Einfluss zu suchen – und zwar im Sinne eines Ventils, aus dem Einflüsse aussickern –, behebt die Misere der konturlos gewordenen Kunstanalyse nicht. Auch der Begriff der Prägung hilft kaum weiter, denn er invertiert ebenfalls die Abfolge von Aktion und dem ihr Ausgesetztsein.

Polemisch zugespitzt lautet das Fazit: Das heutige Einflusssdenken ist der späte Aufguss einer längst obsoleten Geistesgeschichte, in der große Gedanken durch den Äther rauschen und (sich abregnend wie Wolken am Gebirge) auf den Häuptern großer Männer ihren „Niederschlag finden“. Diese muss es notwendig zuerst treffen, weil sie ihre Zeitgenossen an Geistesgröße bekanntlich weit überragen. Die selbsternannten Theoretiker von Einfluss, Strömung und (Inspirations-)Quelle hoffen offenbar, am Glanz dieser Größe mit ihrer Panegyrik ein wenig partizipieren zu können. Oder geht es auch hier einmal mehr um Deutungshoheiten in einer kanonisch erstarrten Kunstgeschichtsschreibung der Meisterwerke?

⁵¹ Um mit Blumenberg zu sprechen (Quellen, Ströme, Eisberge, S. 160f.): „Ströme ohne Ufer, Dynamik ohne Statik, gibt es als Erfahrbares jedenfalls nicht. [...] Auch die für allen Heraklitismus prägnanteste Formel, man könne nicht zweimal in denselben Fluß steigen, setzt Bestimmbarkeit der Stelle voraus, für die dies gelten soll, denn von einem Schiff oder Floß aus könnte man dies ohne Schwierigkeit, würde aber bei fehlender anderer Orientierung sehr schnell vergessen, was der Ausdruck ‚Fließen‘ überhaupt bedeutet.“ Hier lässt sich erneut der schon oben gemachte Einwand des unmetaphorisch-funktionalistischen Denkens erheben; der „Konkretismus der ‚bestimmten Stelle‘“ (Regine Prange) zeigt, dass Blumenberg hier auf dem falschen Dampfer ist.

⁵² Vgl. ebd., S. 104.

⁵³ Vgl. z.B. Hinrich Sieveking: Adaption und Innovation: Franz Horny im Strahlungsfeld Joseph Anton Kochs, in: Römische historische Mitteilungen 54 (2012), S. 379-406.