

## Unter Einfluss\*

---

Christopher S. Wood

Im Werkzeugkasten des Kunsthistorikers ist Einfluss kein beliebter Begriff mehr. Freilich wird weiterhin offen von Einfluss gesprochen. David Joselit meinte unlängst in einem Aufsatz, er glaube, Gordon Matta-Clark habe das Restaurant *Food* im Jahr 1971 „ohne irgendeinen direkten Einfluss auf oder durch Fluxus“ eröffnet.<sup>1</sup> Bei Kritikern und Geisteswissenschaftlern findet der Begriff zwar *Verwendung*, selten jedoch *Erwähnung* – nur in wenigen Fällen wird das Wort *gehandhabt* und von allen Seiten beleuchtet. Man bezweifelt, dass die Wirkmacht des Einflussbegriffs ausreiche, um die volle Komplexität der Beziehung zwischen Künstler und Werk auszuschöpfen.

In seinem Aufsatz ‚Stilgeschichte‘ und ‚Sprachgeschichte‘ der bildenden Kunst“ aus dem Jahr 1935 ging es schon Julius Schlosser um eine „höhere“ Kunstkritik, die zugleich eine „philosophische“ Geschichte sein sollte, nicht um „die deteriorierte und veräußerlichte, nach Vasaris schicksalsvollem Beispiel, nicht um den Rohstoff der ‚Einflüsse‘ und ‚Aneignungen‘, in der die landläufige ‚Kunstgeschichte‘ so gerne aufgeht“. „[A]lle die ‚Einflußtheorien‘

---

\* Die englische Originalfassung dieses Textes ist in RES: Anthropology and Aesthetics 67/68 (2016/17), S. 290-298, erschienen. Übersetzung von Dominik Zechner und Christine Tauber.

<sup>1</sup> David Joselit: The Readymade Metabolized: Fluxus in Life, in: RES: Anthropology and Aesthetics 63/64 (2013), S. 190-200, hier S. 195. Joselits Aufsatz findet sich in einer Sonderausgabe von RES, herausgegeben vom Autor des vorliegenden Textes, die sich unter dem Titel Wet/Dry mit Metaphern der Flüssigkeit in kunsthistorischen und -kritischen Diskursen auseinandersetzt.

[sind] leere Hülsen.“<sup>2</sup> Schlosser war Realist und glaubte nicht, dass die Forschung mehr leisten könne, als die historische Funktion von Bildern zu beschreiben; er bezweifelte, dass Laien das Rätsel künstlerischer Kreativität überhaupt verstehen könnten. In dem Versuch, eine astrologische Metapher auf die Lebenswelt des Menschen zu übertragen, sah er keinen Nutzen.

In der Vormoderne bezeichnete „Einfluss“ die Fernwirkung eines nicht-anthropomorphen Agens. Die Flüssigkeitssemantik deutete auf eine ungreifliche Kontinuität hin. Als kunsthistorisches *explanans* bedeutet Einfluss im Wesentlichen die Bewegung eines vertikalen Abwärtsflusses, von der Decke zum Grund, hinein in die horizontale Ebene der menschlichen Angelegenheiten: nicht die Herrschaft der Sterne über den Menschen, vielmehr der kreative Strom von einem Künstler zum nächsten. Die Metapher ist allerdings unvollständig, da die Relationen zwischen Künstlern, wie alle intimen Beziehungen, kompliziert sind – umstandslos fließt gar nichts.

Zwar schreibt Aurélie Verdier vom „Spiel des Einflusses“, doch ist sie sich gleichzeitig bewusst, dass überlieferte kunstgeschichtliche Begriffe die komplexe Beziehung zwischen Francis Picabia und Pablo Picasso nicht fassen können. Stattdessen erörtert Verdier Picabias irreführende Obsession mit Eigennamen, seinem eigenen und denen anderer, sowie der Einfügung seines Namens in das Kunstwerk. Seine Namensbesessenheit war irreführend, weil ihr Ziel eben nicht darin bestand, den Kritiker oder Historiker bei der Hand zu nehmen und zum Ursprung des Kunstwerks, der in der Persönlichkeit des Künstlers liegt, zu führen, im Gegenteil – Picabia bestand auf der Vervielfältigung der referentiellen Verankerungen seiner Werke – bis zu dem Punkt ihrer völligen Diskreditierung: „Seldom had the invalid character of the signature and the ‚insincerity‘ of the namen [...] so thoroughly refuted the postulate of equivalence and identification between signature and authenticity.“<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Julius von Schlosser: „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst. Ein Rückblick, abgedruckt als: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung 1 (1935), S. 18, zit. nach Christopher S. Wood: Editorial: Source and Trace, in: RES: Anthropology and Aesthetics 63/64 (2013), S. 5-19, hier S. 13.

<sup>3</sup> Aurélie Verdier: Picabia's Quasi-Name, in: RES: Anthropology and Aesthetics 63/64 (2013), S. 215-228, hier S. 220 und 224.

## Künstler, Kritiker, Historiker

Doch sprechen Künstler selbst gerne von Einfluss. Und in der Künstlerschaft sind es wohl die Musiker, die sich mit der Rede vom Einfluss am leichtesten tun. Ein Artikel in der *New York Times* etwa setzte sich 2015 mit dem Einfluss des britischen Tonsetzers Thomas Adès auf amerikanische Musiker auseinander. Adès wird von Komponisten nachgeahmt, die sich, begeistert von seinen innovativen Rhythmen und Instrumentierungen, nicht zwischen Pop, Romantik und Minimalismus entscheiden wollen. Der Komponist Christopher Cerrone meint: „I’m influenced by music by my peers all the time; I try to steal from it as much as possible.“<sup>4</sup> Will man bei einer Band anheuern, als Schlagzeuger zum Beispiel, wird man den bestehenden Mitgliedern seine musikalischen Einflüsse darlegen müssen. Die Anerkennung von Einflüssen gehört als Gemeinplatz in die Memoiren eines jeden Popmusikers. In seinen *Chronicles* gibt sich Bob Dylan generös im Hinblick auf seine Empfänglichkeit für Hank Williams, Woody Guthrie, Frank Sinatra und Johnny Cash, um nur einige zu nennen.<sup>5</sup>

Mike Kelley (1954-2012) war sowohl bildender Künstler als auch Musiker. Im Booklet zur 1994 erschienenen CD seiner Gruppe *Destroy All Monsters* schrieb er: „Influenced by the Italian Futurist, Luigi Russolo, and his 1911 manifesto *The Art of Noise*, we had little interest in sticking to traditional rock instrumentation.“ Als weitere Einflüsse werden unter anderem *Kraftwerk* und *Velvet Underground* erwähnt.<sup>6</sup> Vielleicht hat die Metapher im musikalischen Diskurs deshalb Bestand, weil Musik körperlich aufgenommen wird. Man spürt, wie sie einen durchströmt. Die Musik verkörpert sich in der Ausführung; das Gemälde veräußerlicht den Fluss im Artefakt. Allerdings nennt Kelley auch bildende Künstler als Inspirationsquellen, allen voran Francis Picabia.<sup>7</sup>

Wir sind also mit einem Ungleichgewicht konfrontiert: Während der Kritiker nur sehr zögerlich Einflüsse aufzeigt, verhält sich der Künstler umso freigiebiger. Der Unterschied besteht darin, dass Kelley und Dylan *für sich*

<sup>4</sup> William Robin: They’re Always Borrowing His Stuff, in: *New York Times* vom 8.2.2015.

<sup>5</sup> Bob Dylan: *Chronicles. Volume One*, New York 2004.

<sup>6</sup> John C. Welchman/Isabelle Graw/Anthony Vidler (Hg.): *Mike Kelley*, New York/London 1999, S. 121.

<sup>7</sup> Suzanne Pagé/Gérard Audinet (Hg.): *Francis Picabia: Singulier idéal*, Ausst.kat. Paris, Paris 2002. Auf den S. 25-71 finden sich diverse Künstler-Außerungen versammelt unter „Anthologie et Témoinages“, Kelley kommt zu Wort auf den S. 53-57.

*selbst* sprechen. Wenn sie einen Einfluss angeben, dann, um eine Schuld abzutragen, Anerkennung zu zollen. Keiner kann an meiner Stelle, in meinem Namen, eine solche Schuld auf sich nehmen. Solche Schulden zu verrechnen, ist eine Dreistigkeit, die der Künstler dem Kritiker verübelt. Dafür ist die Beziehung zwischen künstlerischen Schuldnern und Gläubigern zu intim. Der Künstler mag darüber schweigen, wem er was schuldet, er mag es nicht einmal genau wissen – doch weiß er bestimmt mehr als alle anderen. Von jemandes Beeinflussbarkeit zu sprechen, ist schlicht unverfroren.

Der „Einfluss“ bezeichnet die Aussage über ein Selbst, deren Wahrheit sich nicht erlassen lässt. Der Aussage eignet eine Bedeutung nur insofern, als sie von diesem Selbst getätigt wird. Ihre ganze Kraft entstammt der Grammatik. Die Feststellung „Ich wurde beeinflusst von [...]“ ist sinnvoll; die Feststellung „Ich nehme an, sie wurde beeinflusst von [...]“ ist leer. (Man vergleiche in diesem Zusammenhang die Aussage „Ich liebe Dich“ mit der Aussage „Er liebt Dich“). Im Kontext der Kunstproduktion beschreibt die Einflussmetapher sowohl einen existentiellen Zustand als auch ein moralisches Dilemma. Das Wort verweist auf ein Verhältnis zwischen Eigenständigkeit und Empfänglichkeit, dessen Eingeständnis, zumindest unter bestimmten Umständen, als Pflicht aufgefasst wird. Der Einfluss gehört zu einer besonderen Sprechweise über Kunst, deren Sinn sich ihrer grammatischen Quelle entsprechend verschiebt.

Das Eingeständnis von Einflüssen verlangt nach einem Personalpronomen in der ersten Person, das in literarischen Texten für eine unklare Referenz sorgt; in der Aufführung (von Tanz und Musik) verkörpert auftritt; in der bildenden Kunst allerdings fehlt. Ganz, als wolle sie aus dem offenkundigen Bruch zwischen Künstler und Kunstwerk einen Vorteil ziehen oder diesen sichern, erkennt und verurteilt Rosalind Krauss in einem bedeutenden Aufsatz aus dem Jahr 1980 den Versuch vieler Kritiker und Historiker jene Werke zu rehabilitieren, die von formalistischen Analysen entzaubert worden sind. Diese Werke sollten dadurch rehabilitiert werden, dass man sie mit Eigennamen und den zugehörigen gelebten Künstlerleben verband. Krauss sah im Referenzversprechen des Eigennamens den uninteressantesten Aspekt seiner Bedeutung.<sup>8</sup> Es ist vorstellbar, dass Krauss für Überlegungen zum

---

<sup>8</sup> Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde*, Cambridge, MA/London 1985, Kapitel: „In the Name of Picasso“, S. 23-40.

Einfluss durchaus offen gewesen wäre, stand sie dem Mythos einer konsistenten Autorschaft doch sehr skeptisch gegenüber.<sup>9</sup> Sie erkennt allerdings auch, dass der Einflussdiskurs, indem er eine Verteilung der Kreativität über ein ganzes Netzwerk von Subjekten anzustreben scheint, dem Schöpfer eine Form von Souveränität zurückgibt, die sie als den Mythos „ursprünglicher Naivität“ beschreibt: „The self as origin [of the original artwork] is safe from contamination by tradition“, weil es über ebendiese Naivität verfügt.<sup>10</sup> Krauss ist derartig überzeugt vom biografischen Trugschluss, dass sie nicht einmal das Eingeständnis von Einfluss durch den Künstler selbst gelten lassen kann.

Dennoch wäre es denkbar, dass eine gewisse Fiktion von Identität für den modernen Künstler unverzichtbar bleibt, denn letztlich gibt es keine andere Rechtfertigung für seine Kreativität als die Selbstbehauptung. Im Eingeständnis der geteilten Autorschaft ihrer Werke bekundet die Künstlerin eine andere Art von Autorität: nämlich das exklusive Recht, den Ermessensspielraum ihrer eigenen Leistung abzustecken. Selbst mit dieser beschränkten Autorität gewinnt sie an Boden im beharrlichen Aufbegehren gegen die „Überlieferung“ oder die Annahme, ihr Werk entspreche einem umfassenderen Muster, das nur aus einem Blickwinkel von außerhalb des Ateliers sichtbar werden könne – dem Blickwinkel des Historikers. Aber sowohl das antibiografische Konzept von Kreativität des Kritikers als auch das biografisch überhöhte, bekenntnishafte Modell des Künstlers erweisen sich als unvollständig. Daher möchte ich hier die Behauptung wagen, dass die Einflussmetapher etwas Unwägbares und dennoch Wirkliches bezeichnet.

## **Der Einfluss der Sterne**

Jener Künstler, der sich einem anderen dadurch annähert, dass er ihm gegenüber eine Schuld anerkennt, bestätigt das Prinzip des „lokalen Realismus“, wie man es aus der Physik kennt. Laut diesem Theorem beeinflussen sich Körper untereinander ausschließlich durch direkten Kontakt, im Gegensatz zur von Albert Einstein so genannten „spukhaften Fernwirkung“, die etwa die Schwerkraft oder sogenannte Quantenverschränkungen auszeichnet, bei denen es um die Wechselwirkung von Partikeln geht, zwischen denen eine große Distanz liegt. Einfluss als ein heuristisches Werkzeug des Kritikers

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 36.

<sup>10</sup> Krauss: *The Originality of the Avant-Garde*, Kapitel: „The Originality of the Avant-Garde“, S. 151-170, hier S. 157.

oder Historikers impliziert oft eine ebensolche Fernwirkung, wodurch Verbindungen zwischen Künstlern verdeutlicht werden, deren sie sich selbst oft gar nicht bewusst waren. Sie bevorzugen das Erklärungsmodell des lokalen Realismus, denn dieses sichert ihnen die Deutungshoheit.

Manche Kunsthistoriker und -kritiker haben die Schlagkraft des lokalen Realismus als Deutungsmodell für das Ganze der Kunstwelt bezweifelt, weshalb sie sich der astrologischen Metapher des Einflusses zuwandten. Weniger skeptisch als Einstein und unwillig, sich auf den lokalen Realismus zu beschränken, zeigte sich der Kunsthistoriker Aby Warburg beeindruckt vom Zwang, den die Toten auf die Lebenden ausüben. Er kümmerte sich weder um die Souveränität des Künstlers (im Sinne Mike Kelleys) noch um den Stellenwert des Kunstwerks als theoretischem Gegenstand (im Sinne von Rosalind Krauss), als er in seine Psycho-Historien der Symbolbildung eine Fernwirkungstheorie integrierte. Warburg (be)schrieb die Geschichte der Kunst neu als eine Reihe reflexiver Antworten auf Bilder, die uns aus dem Dunkel der Vergangenheit entgegengeschossen kommen. Der Künstler kann seine Einflüsse nicht benennen, weil er ihnen erst begegnet, wenn es schon zu spät ist.

In seinem Aufsatz aus dem Jahr 1912 über „Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara“ beschreibt Warburg sein Projekt als das Nachzeichnen des Einflusses der antiken Welt auf die künstlerische Kultur der Frührenaissance. Allerdings ist Einfluss für Warburg nicht bloß ein Produkt des historiografischen Diskurses. Er ist auch ein historischer Gegenstand. Die beobachtende Astrologie der Antike erschloss, wie Warburg erklärt, den himmlischen Einfluss auf das menschliche Leben. Mittelalterliche Steinbücher beschrieben den magischen Einfluss der Dekansterne auf Edelsteine. Aber im Spätmittelalter war die Astrologie zu einem „primitiven Sternnamenskult“ verkommen, „nichts anderes als ein auf die Zukunft projizierter Namensfetischismus“, klagt Warburg – und klingt dabei ein bisschen wie Rosalind Krauss, wenn sie sich über die „Attribuzzlerei“ (Jacob Burckhardt) der Kunstkritik aufregt.<sup>11</sup> Indem er die Gottheiten, oder die Namen, die für sie eintreten, entmachtet und ihre Kraft auf die Bilder überträgt, legt Warburg das Fundament für eine künstlerlose Kunstgeschichte.

---

<sup>11</sup> Aby Warburg: Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, in: Adolfo Venturi (Hg.): *L'Italia e l'arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma* [1912], Rom 1922, S. 179-193, hier S. 181, auch in Ders.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Gesammelte Schriften*, hg. v. Gertrud Bing/Fritz Rougemont, 2 Bde., Bd. 2, Leipzig/Berlin 1932, S. 459-481. Eine vielschichtige Diskussion

Warburg erinnert an das antike Studium der Astrologie als die Matrix für das Wort und den Begriff „Einfluss“. Im Lateinischen bezeichnen *influentia* und *influxus* ursprünglich himmlische Eingriffe in die irdische Sphäre – Vorgänge, deren Grundzüge nur in ihrer Wirkung erfassbar waren. Denn ähnlich wie das Licht ist ein Kraftfluss nur erkennbar im Augenblick seines Einsetzens oder seiner Unterbrechung. Unterschwellig befördert Warburgs Modell einer unerklärlichen Fernwirkung auf den ihr ausgesetzten, passiven Künstler – insofern, als er jene Energie, die sich in den Leidens- oder „Pathosformeln“ anhäuft, empfängt und überträgt – die hierzu konträre Idee, dass der Ursprung der Einflussbeziehung letztlich der empfangende Künstler selbst ist. Und genauso würden die Künstler selbst diese Beziehung auffassen.

In scholastischen Texten (bei Albertus Magnus und Thomas von Aquin) wurden die Wörter *influxus* und *influentia* losgelöst von ihren astrologischen Wurzeln und dazu verwendet, Kausalverhältnisse im Allgemeinen zu beschreiben. Die instabile Metapher deckte die Unverständlichkeit der Kausalmechanismen ab. Im Anschluss an die Scholastiker wurden die okkulten Aspekte der Kausalität jedoch verstärkt und der antike astrologische Gebrauch neu etabliert. Der Einfluss bot jene Erklärung, die am Erklären scheiterte. Gerolamo Cardano nennt in seiner Abhandlung *De subtilitate* aus dem Jahr 1583 drei Arten von Kraft: *mutatio*, oder die Wirkung, die Körper auf Körper ausüben; *afflatus* (Eingebung), oder die Wirkung der Gemüter aufeinander; und *influxus*, die Wirkung verborgener Ursachen auf den Körper.<sup>12</sup> Diese ihm inhärente Unentschiedenheit erlaubte es dem Einflussbegriff, eine ganze Bandbreite zwischenmenschlicher Beziehungen abzudecken.

## Vertikale und horizontale Einflüsse

Albrecht Dürer war derjenige, der die Metapher des Ein-Fließens in Form der „göttlichen Eingießungen“ in den Kunstdiskurs einbrachte – allerdings ohne Verweis auf die Sterne. Er schrieb im Jahr 1512: „Zu der kunst recht zu molen

---

von Warburgs Einfluss-Begriff bietet Cornelia Zumbusch: Einfluss/Macht: Zu einem Argument der Renaissanceforschung 1859/1860-1929/1930, in: Lorenz Engell/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.): *Renaissancen*, München 2010, S. 115-125, vor allem S. 121f.

<sup>12</sup> Vgl. Rainer Specht: *Einfluß*, in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., Bd. 2, Basel/Stuttgart 1972, Sp. 395f. Einen konzisen Überblick zur Geschichte des Einfluss-Diskurses vor allem im kulturellen Bereich gibt Hannah Baader: *Einfluss*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 96-99.

ist schwer zu kumen. Dorum wer sich dorzu nit geschickt fint, der underste sich der nicht. Dan es will kumen van den oberen ein gissungen.“<sup>13</sup> Dürer scheint für seine seltsame Vorstellung aus zwei Quellen zu schöpfen: der neuplatonischen Lehre von den göttlichen Einflüssen, Orakel inbegriffen, wie sie Marsilio Ficino in *De vita triplici* (1489) darlegt; und den Texten der mittelalterlichen deutschen Mystik, in welchen „göttliche Eingießungen“ eine Rolle spielen. Hatte der „geschickte Maler“ seine platonischen Ideen erst aus einer versteckten Quelle empfangen, so war er in der Lage, einen stetigen Fluss an neuen Formen in die Welt zurückzuschicken („so het er aus den inneren ideen, do van Plato schreibt, albeg etwas news durch die werck aws tzwgissen“).<sup>14</sup> Im Sinne Dürers verläuft der Fluss künstlerischer Kreativität in vertikaler Richtung, aus dem Kosmos, durch den begabten Künstler hindurch und in die Welt hinein – und nicht in horizontaler, von Künstler zu Künstler.

Mit seiner Orientierung himmelwärts entzog sich Dürer den Werkstattgenealogien und Kunsthistorien, die sich über ein lokal-realistisches Meister-Schüler-Verhältnis definieren. Dürers Loslösung der Kunstgeschichte aus der Werkstatt war genau das, wozu Vasari laut Schlosser nicht fähig gewesen war. Dürers Modell gemahnt uns daran, dass jedem hierarchisch abgewerteten Einflussempfänger eine Aufwertung der Quelle entspricht. Der Einfluss etabliert eine Hierarchie aus Makro- und Mikrokosmos, die denjenigen Künstler wie einen Stern über alle übrigen stellt, der göttliche Ideen in sich aufnimmt, um sie anschließend nach unten fließen zu lassen. Mit dem Kunstgriff, den horizontalen Einfluss abzulehnen, um nicht selbst irgendwann als Empfänger zu gelten, erinnert Dürer an den modernen Dichter und Theoretiker Paul Valéry: „Je n’aime guère le mot *influence*, qui ne désigne qu’une ignorance ou une hypothèse, et qui joue un rôle si grand et si commode dans la

---

<sup>13</sup> Albrecht Dürer: Schriftlicher Nachlaß, hg. v. Hans Rupprich, 3 Bde., Bd. 2, Berlin 1966, S. 113. Vgl. auch Joseph Leo Koerner: Albrecht Dürer: A Sixteenth-Century Influenza, in: Giulia Bartrum (Hg.): Albrecht Dürer and His Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist, Princeton 2002, S. 32f.: „Instead of winning, therefore, Dürer’s epigones – especially the strong ones – played games with the master’s mastery itself. Styling themselves the victims of influence – as if it were what its etymology suggests, an unstoppable astral inflow or influenza – they reveal much about the art that they subvert.“

<sup>14</sup> Dürer: Schriftlicher Nachlaß, Bd. 2, S. 109.

critique.“<sup>15</sup> Valéry missbilligte jedwede Herabsetzung künstlerischer Selbstbestimmtheit.

Mit dem Zweifel an der Wirkmacht von Göttern und Gestirnen wendete sich Dürers Abwärtsstrom des Einflusses in der Moderne in die Horizontale. Das Wort eröffnete ein metaphorologisches Feld, in welchem die nur partielle und eingeschränkte Handlungsmacht des Künstlers deutlich wurde. Im „Einfluss“ klingt die Passivität und Ausgesetztheit des Künstlers an, der notwendig in Reichweite kreativer Ausströmungen anderer Künstler angesiedelt ist. Aus diesem Grund suchte Dürer die Quelle seines eigenen Genius am Himmel festzumachen. Einmal auf Erden angekommen, übertrugen sich die platonischen Ideen von einem Künstler auf den anderen. Dürer galt zu Recht als Autorität, denn er allein war in der Lage, die himmlische Eingießung zu erden.

Der Moderne fehlt allerdings eine adäquate Sprache, um die gesteigerte Autorität des Quell-Künstlers zu erklären. Es gibt keinen Makrokosmos mehr, dessen Kräfte der Künstler hinab in den Mikrokosmos leiten könnte. Die Moderne begreift den Einfluss deshalb häufig im Sinne der Einbettung des Künstlers, entweder in historische Vorgänge jenseits seines eigenen Wissenshorizonts oder in – im Hinblick auf die zeitliche Erstreckung oder auf die sie umgebende Personenkonstellation aufgeteilte und ausgeweitete – Netzwerke der Kreativität, in denen der Anspruch auf Autorität und Originalität geschmälert und entmystifiziert wird. Andrea Krauss beschreibt in einer neueren Arbeit die deutschsprachige Literatur des 18. Jahrhunderts als einen Diskurs flüchtiger Konstellationen. Sie verabschiedet eine agonale Geschichtsschreibung, indem sie den Einflussbegriff an die relative Position der Sterne knüpft – vielleicht entsteht dadurch eine neue und „bessere“ Astrologie?<sup>16</sup>

Wenn das Zerstückeln künstlerischer Handlungsmacht in personengroße Häppchen bedenklich ist, dann ist es die Portionierung des Denkens in Einzelideen umso mehr. Wenngleich das Personsein zum Teil ein ideales und so-

<sup>15</sup> Paul Valéry: *Inspirations méditerranéennes* [1934], zit. nach Alison Finch: *The French Concept of Influence*, in: Naomi Segal/Gill Rye (Hg.): *„When Familiar Meanings Dissolve...“: Essays in French Studies in Memory of Malcolm Bowie*, Oxford/New York 2011, S. 245f.

<sup>16</sup> Andrea Krauss: *Lenz unter anderem: Aspekte einer Theorie der Konstellation*, Berlin 2011. Vgl. auch Dies.: *Constellations: A Brief Introduction*, in dem von ihr herausgegebenen Sonderheft *Constellations/Konstellationen der Zeitschrift MLN 126* (2011), S. 439-445.

mit uneinschränkbares Konstrukt bezeichnet, fällt es zum Teil mit dem leiblichen Körper zusammen. Die Begrenztheit einer Idee ist schlicht undenkbar. Dennoch bewahren Bücher trotz ihrer Zeitbedingtheit Gedanken vor dem Verschwinden, weshalb wir von einer Fernwirkung der Konzepte aufeinander in einem manifesten Fluss der Ideen sprechen können; wie beispielsweise Voltaire, wenn er in seinen *Questions sur l'Encyclopédie* (1772) schreibt: „On a démontré enfin cette étonnante propriété de la matière, de graviter sans contact, d’agir à des distances immenses. Une idée influe sur une idée; chose non moins compréhensible.“<sup>17</sup>

### Beschreiben statt Erklären

1966 veröffentlichte der Ideengeschichtler Quentin Skinner in Cambridge einen berühmten Aufsatz mit dem Titel „The Limits of Historical Explanations“, der die Berechtigung historischer Erklärungen in Frage stellt, welche sich zu stark auf das Schema „historical personage P2 was influenced by personage P1“ berufen.<sup>18</sup> „The function of isolating what are thought to be leading influences and tracing out connections in terms of them“, meint Skinner, „seems a good means of abridging the enormous range of facts with which a historian or social scientist is typically confronted.“<sup>19</sup> Im Anwendungsfall wird einer vielschichtigen Wirklichkeit dadurch allerdings ein Muster aufgezwungen. „Although the historian may still feel intuitively able to trace some influences and inner connections between ideas and events, the status of such claims can be no higher than a bet or guess.“ Umsichtig zeigt Skinner, was wir bereits wussten: Der Einfluss bezeichnet eine gefühlsmäßige, nicht überprüfbare Zuschreibung, die auf versteckten Annahmen beruht und von der begrenzten Beherrschbarkeit der Tatsachen profitiert. „The claim to have discovered an influence of P1 on P2 becomes [...] a remark neither about P1 nor P2, but about the observer himself.“<sup>20</sup> Skinner vertraute auf Leser, die seine Skepsis gegenüber einem metaphorischen oder rhetorischen Sprachgebrauch teilten. Er empfahl den Historikern, nicht weiter Entitäten, versteckte Kräfte und Mechanismen zu postulieren (es sei denn, es seien tatsächlich

---

<sup>17</sup> Zit. nach Finch: *The French Concept of Influence*, S. 241.

<sup>18</sup> Quentin Skinner: *The Limits of Historical Explanations*, in: *Philosophy* 41 (1966), S. 199-215.

<sup>19</sup> Ebd., S. 203.

<sup>20</sup> Ebd., S. 212.

Spuren hierfür nachweisbar), und sich stattdessen auf die Beschreibung historischer Gegebenheiten zu beschränken. Was sich nicht erklären lässt, bleibt unerklärt. Der unmittelbare Kontext von – und damit der wesentlichste Einfluss auf – Skinners Polemik ist Wittgenstein mit seinen *Philosophischen Untersuchungen I*, §109: „Alle Erklärung muß fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten.“

Im selben Jahr, 1966, schrieb Michel Foucault: „Sous les mots vides, obscurément magiques, d’influence cartésienne‘ ou de ‚modèle newtonien‘, les historiens des idées ont l’habitude de mêler ces [...] choses [...]“<sup>21</sup> Er bezieht sich hier auf seine Unterscheidung dreier unterschiedlicher Weisen rationalistischen Denkens im 17. Jahrhundert. Auch wenn hier Valéry's Ideen nachzuhalten scheinen, so ist Foucaults Ansatz doch für Künstler wesentlich weniger akzeptabel. Er meint nämlich, dass die Einflussmetapher, insofern sie zu einer anthropomorphen Ideengeschichte beisteuere, unsere Sicht auf eine verworrene und zerklüftete Diskursgeschichte verstelle. Die Episteme ließe sich nicht im Rahmen individueller Wahrnehmung abschätzen. Im zweiten Kapitel seines Buchs, betitelt „La prose du monde“, kommt das Wort „Einfluss“ mehrfach vor – weniger als historisch belegbarer Begriff, vielmehr als ein diskursives Überbleibsel der vormodernen Auffassung eines sich selbst gleichen Kosmos. Skinner und Foucault tauschten in je eigener Weise die fadenscheinige Erkennbarkeit von Einflüssen gegen die eingeschränkte, aber höchst schlagkräftige Abkehr jeglicher psychologischer oder biografischer Hypothesenbildung ein. Sie fürchteten, der Einflussbegriff mache den Historiker dem Künstler zu ähnlich, als habe Ersterer im Bereich künstlerischer Kreativität und Ausstrahlung ebenfalls Kompetenzen.

Es könnte allerdings sein, dass die Abschaffung des „eigentlichen“, mit sich selbst identischen Ursprungs im Falle von Wissens- oder Machtgenealogien leichter zu bewerkstelligen ist als im Bereich der Kunst. Michael Baxandall, dem Skinner sicherlich ein Begriff war, formulierte eine berühmte Kritik des Einflussmodells, durch die es sich allerdings überhaupt erst neu etablieren konnte. Sein Buch *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of*

---

<sup>21</sup> Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Paris 1966, S. 70. Vgl. auch das Vorwort der amerikanischen Ausgabe: *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, New York 1970, S. xiii, wo er von „influence-tracing“ („Einfluss-Ermittlung“) als magischem Denken spricht.

*Pictures*<sup>22</sup> (man beachte den Verweis auf Skinner im Untertitel) drehte den Einflussverlauf um:

„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. But in the consideration of good pictures and painters the second is always the more lively reality.“<sup>23</sup>

Baxandall erkannte in der astralen Metapher eine entmenschlichende Tendenz. Denn die Sterne *zielen* nicht auf etwas ab. Auch wenn Baxandall eine Professur am Warburg-Institut innehatte, kann sein Argument als Ablehnung von Warburgs Neo-Astralismus verstanden werden. Um Einflüsse feststellen zu können, musste seiner Meinung nach die Richtung invertiert werden: Y gibt an, oder es wird über Y ausgesagt, er/sie sei für X empfänglich gewesen. Erst das historische Narrativ macht daraus das notorische „X hat Y beeinflusst.“ Bei Baxandall darf der Künstler über seine eigene Vergangenheit bestimmen. Dabei handelt es sich um eine gänzlich untraumatisierte und also anti-Warburg'sche Geschichtsauffassung. Auch wenn er es nicht voraussehen konnte, erteilte Baxandall doch jenen „verkehrten“ Kunstgeschichten ein starkes Mandat, die, ausgehend von der zeitgenössischen Kunst, ältere Künstler wiederbeleben wollen – wie etwa Mieke Bals Buch über Caravaggio und die von ihr sogenannte „preposterous history“: „the work performed by later images obliterates the older images as they were before that intervention.“<sup>24</sup>

Baxandalls Umkehrung des Einflussmodells ließe sich im Sinne einer produktiven Auseinandersetzung mit Skinners Kritik lesen. Seine Rücksichtnahme auf den nicht zielgerichteten künstlerischen Ausdruck (also seine Unfähigkeit, die eigene Rezeption zu steuern – man könnte von der Flaschenposthaftigkeit künstlerischer Kreativität sprechen) entschärft teleologisch angelegte Geschichtsauffassungen. Allein die Rezeption erschafft den künstlerischen Ausdruck *als* einen Ausdruck. Da sie die Aura des kraftpendenden Künstlers schmälert, postuliert Baxandalls Umkehrung der Fließrichtung eine kontextuell bedingte und entpersonalisierte Kunstgeschichte nach dem

<sup>22</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von Christine Tauber im vorliegenden Band.

<sup>23</sup> Michael Baxandall: *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven u.a. 1985, S. 58f.

<sup>24</sup> Mieke Bal: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago u.a. 1999, S. 1.

Modell von Skinners kontextualisierender Geschichtsschreibung der frühneuzeitlichen Ideen.

### **Einfluss als Diebstahl und der Künstlerneid**

Tatsächlich aber – und dies wurde lange missverstanden – lag Baxandall nichts daran, die Souveränität des autonomen Künstlers in Frage zu stellen. Er übertrug die Handlungsmacht einfach vom Sender auf den Empfänger. Indem er die Fließrichtung umkehrte – der Empfänger hat Einfluss auf die Quelle, weil er sie selbstbestimmt auswählt – ermöglichte er dem Künstler, einen selbstgewählten „lokalen Realismus“ auszuprägen. Anstatt einer Quelle, die sich ihren Abnehmer gleichsam telepathisch sucht, macht der kreative Geist einen Zeitsprung zurück. Indem er die Vergangenheit aufruft, bestiehlt er sie. Der moderne Künstler beklagt die Einflussnahme oder definiert sie neu als Diebstahl. Die zitierte Stelle, in der Bob Dylan seine Verehrung für die ursprüngliche und originelle Kraft der Musik von Johnny Cash zum Ausdruck bringt, wurde als Plagiat einer Kurzgeschichte von Jack London aus dem Jahr 1899 entlarvt.<sup>25</sup>

Während Krauss den Künstler strikt aus der Kunst ausschloss, gibt es bei Baxandall eine subtile Rückkehr zum Einfluss, indem er den Künstler als denjenigen bestimmt, der die Kunstgeschichte als eine Geschichte von Plünderungen entwirft. Beide allerdings klammern die künstlerische Kreativität aus: Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerks bleibt ausgeklammert. Die komplementären Denkansätze von Krauss und Baxandall verschließen sich der psychosexuellen Dimension künstlerischer Rivalität, auf die sich der Einflussbegriff, wie ihn die Künstler selbst verstanden, gerade bezog. Aurélie Verdiers Neuinterpretation der Beziehung zwischen Francis Picabia und Pablo Picasso setzt sich mit den psychologischen und psychoanalytischen Dimensionen der Rivalität zwischen den beiden Künstlern auseinander, wobei sie der Autorität von Krauss in Sachen Ablehnung der Biografie Paroli bietet, sie aber gerade dadurch untermauert. Gehörte Picabias gehässige Beziehung zu Picasso der „Ordnung des Einflusses“ an, schreibt sie, so „könnte man dies feststellen.“ Stattdessen verlaufe die Beziehung „gänzlich im Negativen und Ungedachten“:

---

<sup>25</sup> Vgl. den Blog des „Dylanologen“ Scott Warmuth: <http://swarmuth.blogspot.com/2011/05/dylan-dossier-jack-london-file.html> (zuletzt: 2.3.2018).

„The thesis of Picabia’s melancholic *hainamoration* [Lacan’sch für die doppeldeutige Regung von *amour-aggressivité*/Hassliebe] constitutes a track outside the diachronic-synchronic choice of influence and borrowing, such that more volatile objects emerge: displacements of the love-object, historical fables, screen-forgettings, masked remorse, and egotistical adjustments.“<sup>26</sup>

Verdiere Sprache eröffnet eine emotionale Dimension innerhalb des Einflussdiskurses – eine Dimension, die in Vasaris Kunstgeschichtsschreibung im Übrigen häufig anzutreffen ist. Die Topologie des *Neids* stellt ein Versprechen der Vertrautheit mit der künstlerischen Kreativität in Aussicht, von dem Schlosser nicht glaubte, die Wissenschaft könne es erfüllen.

Die anthropologische Erforschung bäuerlicher Gesellschaften verbindet den Neid mit der Voraussetzung eines geschlossenen Systems oder der Nullsumme der Lebensäfte. Man missgönnt dem Nachbarn die Aneignung von Lebenskraft, in welcher Form auch immer – sei es die einer Kuh, eines Brunnen, einer jungfräulichen Braut –, denn sie bedeutet einen Verlust an Lebenskraft für alle anderen.<sup>27</sup> Der neidische oder böse Blick unterstellt der Aneignung durch den Nachbarn ein übermäßiges Begehren, das für ein Ungleichgewicht der Lebensäfte sorgt. Der Blick übt Vergeltung, indem er das Begehren des anderen durch Bezauberung bannt und damit demütigt.<sup>28</sup> Der böse Blick – der neidische Blick des anderen – ist in vielen Gesellschaften gefürchtet und wird sowohl mit dem vergewaltigenden Penis als auch mit der allesverschlingenden Vulva assoziiert. Laut Alan Dundes stellt „the eye as phallus or vulva poses a threat to the victim’s vital fluids.“<sup>29</sup> Das neidische Subjekt verwirklicht sich als Subjekt, indem es dem anderen Neid zuschreibt; es geht nicht nur darum, zu haben, was der andere hat, sondern darum, der andere zu sein, um dann zu haben, was er hat. Der Neid unterliegt einer Fremd- und Selbstzuschreibung, denn derjenige, der etwas besitzt, projiziert den Neid, den er selbst fühlte, besäße er nichts, auf die anderen. Eine neid-

---

<sup>26</sup> Aurélie Verdier: *L’hainamoration: Picabia avec Picasso*, in: *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne* 124 (2013), S. 56-83, hier S. 73 und 78.

<sup>27</sup> Lawrence Di Stasi: *Malocchio (Evil Eye): The Underside of Vision*, New York 1983.

<sup>28</sup> Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, New York 1978, S. 114ff.

<sup>29</sup> Alan Dundes: *Wet and Dry, the Evil Eye: An Essay in Indo-European and Semitic World-view*, in: Ders. (Hg.): *The Evil Eye: A Casebook*, Madison 1981, S. 257-312, hier S. 286.

volle Geschichte künstlerischen Einflusses läuft auf eine somatisch aufgela-dene – aber nicht unbedingt fehlerhafte – Kunstpsychologie hinaus. Die Kon-sequenzen zwischenmenschlichen Einflusses sind derart mächtig, dass es nicht verwundert, wenn die Künstler das Sprechen darüber kontrollieren wollen.<sup>30</sup> Verdier hat das hellstichig beschrieben, indem sie die Beziehung zwischen Picabia und Picasso als grotesk überformtes Exemplum für jede künstlerische Beziehung begreift – die deformierte Variante einvernehmlicherer und vermutlich besser funktionierender Beziehungen, wie etwa die zwischen Picasso und Braque oder zwischen Picasso und Matisse.

Harold Blooms einflussreiche Studie *Einflußangst: Eine Theorie der Lite-ratur* (1973) ist bis heute nicht abschließend interpretiert worden. Sie bietet die Klassifikation einer mehr oder weniger psychosexuellen, mehr oder we-niger krankhaften, dabei aber umso fruchtbareren literarischen Abhängig-keit. Bloom ergänzte die mythischen Erzählungen aus Kunst und Poesie (hier ist erneut auf Vasari zu verweisen) – die sich als Stafettenübernahme von Mann zu Mann definieren und sich in ihrer verstohlen sodomitischen Passi-vität der kritischen Einsichtnahme verweigern – um eine Fruchtbarkeitsvor-stellung, welche die biologische Fortpflanzung imitiert. Eine verschärfte Ver-sion solcher Abstammungslinien findet sich bei Gilles Deleuze in seiner Be-schreibung der Philosophiegeschichte als ArsCHFickerei (*enculage*): „Ich stelle mir vor, einen Autor von hinten zu nehmen, ihm ein Kind zu machen, das zwar seines wäre, aber doch ein Monster.“<sup>31</sup>

Bloom verehrt Goethe, Ralph Waldo Emerson und Nietzsche, die, frei von Einflussangst, von der Unterwerfung unter ihre Vorgänger Belebung erfuh-ren. Sie ließen sich gerne von allem, was stark und großartig erschien, ein-hüllen. Der unterwürfige Dichter, meint Bloom, sei jener, der den Ton angibt. Blooms Theorie vereinfacht dabei nicht. Er erkennt die Wahrheit von Fehl-lektüren und dem Sich-Anpassen an, die der Versuch, dem Einfluss zu ent-kommen, mit sich bringt. Er selbst ist keineswegs ein Vitalist. Bloom unter-läuft die männliche Kopulations-Logik, indem er sie in eine Reihe rhetori-scher Tropen auflöst. Die maskulinen Prämissen bleiben allerdings erhalten: eine gewisse Furcht vor Flüssigkeiten und die Behauptung jener Grenzen des Selbst, die die Penetration allererst möglich machen. In ihrem Buch *The Sexu-ality of History: Modernity and the Sapphic, 1565-1830* (2014), bringt Susan

<sup>30</sup> Vgl. die innovative Untersuchung von Joachim Pissarro: *Cézanne/Pissarro, Johns/Rau-schenberg: Comparative Studies on Intersubjectivity in Modern Art*, Cambridge, MA 2006.

<sup>31</sup> Gilles Deleuze: *Pourparlers: 1972-1990*, Paris 1990, S. 15.

Lanser gegen den Einflussbegriff den „Zusammenfluss“ ins Spiel, um die versteckten Handlungsmächte zu enthüllen – jene Schriftsteller, die sich dem öffentlichen Rampenlicht und damit der sodomitischen Kopulations-Logik entziehen.

Was in der Kunst stets in Zweifel steht, ist die Frage, ob der Wirklichkeit irgendetwas beigemischt werden kann. Darin besteht die wahre Stärke der Sternmetapher, welche die Kunst als das aus einer Sphäre jenseits derjenigen des Menschen auf uns Zukommende begreift. Im Gegensatz dazu steht die Metapher der Schuld, die Kritiker als Unterdrückungsmechanismen verstehen, die auf primitiven Ängsten vor einem begrenzten Lebendigkeitspotential beruhen, wie die Angst vor dem Austrocknen der Lebensäfte, die archaische Gesellschaften prägte. Wenn neue Ideen nicht von den Sternen auf uns herabfließen, dann ist das Kreativitätspotential fix. Bei allem Respekt für Baxandall und Kelley, aber ist man als Künstler nicht in der Lage, seine Einflüsse zu kontrollieren? Wer weiß, wie viele weniger bedeutende Künstler vom selben Stern fasziniert sind? Die Empfänger künstlerischer Kreativität sind weniger bedeutend im Hinblick auf ihre eigene Nachkommenschaft wie auch hinsichtlich ihres Empfängerstatus, den sie mit anderen Empfängern teilen. Der Vergleich des Einflussdiskurses mit dem Schulddiskurs scheint mir nicht sehr weit hergeholt: Die neuzeitliche Institution der Schuld beruht auf der vormodernen Vorstellung von einer Nullsumme des Wohlstands und dem Zweifel daran, ob neuer Wohlstand geschaffen werden kann. Der Schuldner war überzeugt davon, sich in ein asymmetrisches Machtverhältnis zu begeben. Wie der Einfluss so entsteht die Schuld durch ihre Anerkennung seitens des jeweiligen Schuldners.

### **Autonome Schuldner**

Neuere kritische Beschäftigungen mit der Institution „Schuld“, wie sie sich in modernen Gesellschaften etabliert hat, haben Anleihe beim Begriff „künstlerische Schulden“ genommen. David Graeber und Maurizio Lazzarato fragen nach der Objektivität von Schuld und führen das Argument ins Treffen, dass kapitalistische Gesellschaftsformen die Fiktion von Schuld eingeführt hätten, indem sie dem gesunden Menschenverstand einleuchtende Konzepte wie subjektive Handlungsfähigkeit und interpersonelle Verantwortung außer Kraft setzten – Konzepte, die man im Jargon der Physiker „lokal-realistisch“

nennen könnte.<sup>32</sup> Schuld ist die Verinnerlichung einer Verpflichtung – die vorgeblich willentliche, aber faktisch unwillentliche Übernahme der Perspektive des Gläubigers seitens des Schuldners. Laut Graeber und Lazzarato sind die Gläubiger das Über-Ich der Schuldner, welche die moralische Aufladung eigentlich neutraler sozialer Absichten akzeptiert haben. Subjektivität ergibt sich aus der Schuldenerfahrung, welche eine Struktur des Versprechens etabliert, die sich aus schlechtem Gewissen und Erinnerungen speist. Tatsächlich behandeln Graeber und Lazzarato finanzielle Schuld, als handle es sich um eine künstlerische. Künstlerische und literarische Schulden müssen nicht notwendig beglichen werden. Künstlerische Schuld bleibt immer dann unbeglichen, wenn der empfangende Künstler sich der Transaktion einfach stillschweigend entzieht. Graeber und Lazzarato ermuntern die pekuniären Schuldner, sich der Vertragserfüllung zu verweigern und so tatsächlich wie Künstler zu agieren, die sich die Freiheit nehmen, Einfluss entweder anzuerkennen oder zu bestreiten. Denn weder heutige Künstler noch finanzielle Schuldner haben sich, glaubt man Graeber und Lazzarato, dafür *entschieden*, sich zu verschulden: sie sind schlicht unter Einfluss geraten. Für diese Kritiker lässt sich künstlerische oder finanzielle Schuld nicht oktroyieren – sie muss willentlich akzeptiert werden.

Stets hat der Künstler die Freiheit, dort Anerkennung zu zollen, wo sie gebührt, und in diesem Sinne seine Handlungsmacht kurzzeitig zu suspendieren. Das Eingeständnis eines Einflusses bedeutet das Begleichen einer kreativen Schuld, die nicht hätte beglichen werden müssen. Es bedeutet die Verinnerlichung der Fiktion eines symmetrischen Schuldverhältnisses, das in Wirklichkeit aber nicht symmetrisch ist, weil der Schuldner nicht darum gebeten hat, verschuldet zu werden. Die Autonomie des Künstlers, den Standpunkt des Gläubigers einzunehmen oder auch nicht, ist eine Freiheit, die der finanzielle Schuldner (noch) nicht hat.

Auch hier liegt der entscheidende Punkt darin, den Schuldner zu überzeugen, mit seiner eigenen Stimme zu sprechen. Dies ist der Kern der Sache: „Einfluss“ benennt etwas, was potenziell passieren kann, sich aber nur dann verwirklicht, wenn der Beeinflusste die Einflussbeziehung als solche ausspricht. Einfluss bedeutet das Anerkennen der Grenzen jeder Selbstbeherrschung. Als apodiktische Aussage bar subjektiven Ausdrucks bezeichnet der „Einfluss“

---

<sup>32</sup> David Graeber: *Debt: The First 5,000 Years*, Brooklyn 2011; Maurizio Lazzarato: *The Making of the Indebted Man*, Los Angeles 2012.

eine magisch-astrologische Verschleierung. Er verschleiert *nichts*, wenn er innerhalb eines persönlichen und unveräußerlichen Sprechakts figuriert, im Zuge dessen eine gefühlte Schuld beglichen wird – ein Akt, der keine Vertretung zulässt. Auch darin liegt eine Befreiung.

Mike Kelley setzt das Wort „zitieren“ augenzwinkernd gegenüber der akademischen Wissenschaft, wenn er schreibt: „As a final note, I would like to pay homage to Half Japanese – the only band ever in print to cite Destroy All Monsters as an influence. Thanks.“<sup>33</sup> Er erkennt – zumindest einige – seiner eigenen Verbindlichkeiten (die er frei wählen darf) an, um so anderen Künstlern zu huldigen, die im Gegenzug *ihre* Schuld eingestehen: Das System beruht auf Gegenseitigkeit und Symbiose. Er zollt Anerkennung im Hinblick darauf, dass andere es ihm gleichtun. Letztlich handelt es sich eher um eine Gabe als um die Begleichung einer Schuld. Die Gabe bleibt in Bewegung. Überdies „entzieht“ sie den Kritikern das Wort. Die Redewendung „meine Einflüsse“ ist wirkmächtig, weil sie den Neid mit einbezieht, ohne ihn zu fixieren: Es bleibt offen, ob der empfangende Künstler den Urheber beneidet, sich zu ihm herablässt, einen größeren hinter einem geringeren Neid verbirgt oder ob seine vorweggenommene Reaktion die neidischen Bestrebungen und Zuschreibungen anderer von vorneherein zu zerstreuen sucht. Das Künstler-„Ich“ verweigert sich dem bösen Blick. Von den Künstlern entwaffnet, antworten die Kritiker mit der Negierung eines real existierenden Einflusses.

Trotz ihrer Mystifizierungen ist die Einflussmetapher tragfähig, ist doch die Kunst selbst bereits mystifiziert. Die Einflussmetapher erfasst das Wesen der Kunst. So wie die Metapher in der Musik eher einleuchtet – Klangwellen haben spürbare Fernwirkung – scheint sie einfacher zu verstehen, wenn Gefühle, Leidenschaften und Stolz im Spiel sind. Die Empfänglichkeit für die Wirkung einer Person umschreiben wir mit dem „Geraten unter jemandes Einfluss. Wir sprechen von Ausstrahlung, Betörung und anderen „schlechten Einflüssen“. <sup>34</sup> Wir alle kennen solche Erfahrungen, sie umfassen das gesamte

---

<sup>33</sup> Welchman/Graw/Vidler: Mike Kelley, S. 123.

<sup>34</sup> „Bad Influence“ lautete der Titel eines Vortrags von Amy Powell über das Fortwirken ikonoklastischer Negativität im Werk von Hercules Segers. Der Vortrag war Teil einer Sektion zum Thema „Influence“ auf dem Kongress der College Art Association in New York 2015, organisiert von Rachel Haidu, in deren Rahmen der Autor des vorliegenden Textes ebenfalls vorgetragen hat. Haidus eigener innovativer Vortrag argumentierte, Yvonne Rainer habe in Sachen Einfluss das Heft in die Hand genommen, indem sie die „Charaktere“ in ihren Arbeiten mit ihren jeweiligen Bezügen zur Welt in bloße Körper verwandelt und so die Topologie, die sich zwischen Tänzer, Autor und den verschiedenen Rahmungen des Selbst im Kunstwerk auf tut, neu strukturiert habe.

Lebensspektrum vom Intimen bis zum Politischen. Der Einfluss agiert nicht im Geheimen oder Verborgenen, ganz im Gegenteil: Er offenbart sich gerade im alltäglichen Umgang. Einfluss ist auch der Inhalt der Kunst. Der Widerstand gegen den Einfluss, wenn *über* Kunst gesprochen wird, hat zu tun mit der Ablehnung des hohen Maßes an Zweideutigkeit und Unabschließbarkeit dessen, was wir *in* der Kunst vorfinden. Einfluss bezeichnet eine real existierende Beziehung zwischen zwei Personen – und Kunstformen, die von zwischenmenschlichen Beziehungen handeln, wie der Roman oder der Film, sind in der Lage, ihn zu beschreiben. Gemälde können zwischenmenschliche Beziehungen weniger gut beschreiben, und vielleicht ist das der Grund für die große Bereitschaft der Kunsthistoriker, sich von der psychologischen Ebene zu verabschieden und sich stattdessen auf die Beschreibung der formalen und inhaltlichen Aspekte von Kunst zu beschränken – jenseits der emotionalen Realität des Einflusses und seiner Übergriffigkeiten, jenseits des Gefühls, beobachtet zu werden, des Eindrucks von Macht- und Hilflosigkeit. „[T]he artist cannot generate his art from nothing. He needs influence, even as the child needs his parents“, wie Jonathan Weinberg es formulierte.<sup>35</sup> Die Kunst dramatisiert das Alltagsleben, aber sie bringt keine Mystifizierung hervor, die im Alltag nicht schon gegeben wäre. Das Wort „Einfluss“ bezeichnet den Erklärungsnotstand, der unsere Beziehungen zu anderen stört. Die volle Bedeutung der Tabus, die sich mit diesem Wort verbindet, wird deutlich, wenn wir uns vor Augen führen, dass der „Einfluss“ den Ort einer scheinbar (aber nicht zwingend) lähmenden Intimität im Herzen der künstlerischen Kreativität markiert – einer Intimität, die von noch strengeren Tabus verschleiert wird.

---

<sup>35</sup> Jonathan Weinberg: *Ambition & Love in American Art*, New Haven u.a. 2002, S. 31.