

Einfluss

Der Begriff des E. gehört zu den gebräuchlichsten, zugleich aber wenig definierten Termini der kunsthistorischen Praxis. Versuche einer systematischen Analyse, in welchen Formen E. denkbar ist, liegen genausowenig vor, wie die Geschichte des Begriffes oder die mit ihm verbundenen Konzepte erforscht wären.

Der Terminus findet sowohl zur Beschreibung individueller künstlerischer Beziehungen als auch im Bezug auf das Verhältnis ganzer Kulturen bzw. Kulturlandschaften zueinander Verwendung. Er meint also zum einen die formale oder inhaltliche Abhängigkeit des Künstlers von seinem sozialen wie intellektuellen Umfeld, seiner künstlerischen Umgebung, seinen Lehrern und den Werken seiner Zeitgenossen und Vorgänger. Wo dagegen mit E. die Beziehungen von Kulturen zueinander angesprochen werden, bezieht sich der Begriff auf die möglichen Formen kulturellen Austauschs in Raum und Zeit. E. soll dann einerseits für eine konkrete Interaktion kultureller Mächte stehen, wobei sich hiermit in der Regel die Frage des jeweiligen Umgangs mit kultureller Identität und kultureller Alterität verbindet. Im Hinblick auf den kulturellen Austausch in der Zeit gilt er andererseits der Problematik der Traditionswahrung, der Kanonbildung oder der Reaktivierung vergangener kultureller Produktion (Hölscher 1993; Burke 2000). Die Rede vom E. basiert demnach auf der grundsätzlichen Einsicht, dass weder der einzelne Künstler noch das jeweilige Werk für sich alleine stehen, sondern ihren Ort gerade in ihrem Verhältnis zu anderen Künstlern bzw. zu anderen Werken derselben oder einer anderen Kultur haben.

– Eines der grundsätzlichen Probleme im Umgang

mit dem Begriff ist die Unschärfe, die ihm zu eigen ist. Sie liegt in der Etymologie des Wortes begründet, das eine wörtliche Übersetzung des lat. *influxus* darstellt. *Influxus* ist dem Bereich der Astrologie entnommen und bezeichnet den E. der Sterne auf die irdische Welt, meint also denjenigen E., den der Einzelne in seinem Körper und seinem Handeln durch eine überirdische Kraft passiv zu erleiden hat. Mit der Übernahme dieses Begriffes in die kunsthistorische und kulturelle Analyse scheint das Verhältnis gegenseitiger künstlerischer Bezugnahme nicht nur einseitig festgelegt, sondern zum Teil geradezu in sein Gegenteil verkehrt zu sein, da mit ihm der jeweils tätige Künstler oder Autor zugleich als passiv Empfangender, Beeinflusster klassifiziert wird. Dadurch ist letztlich unklar, wer der jeweils Handelnde ist, in welchen Formen sich dieses Handeln vollzieht und durch wen es bestimmt wird (Baxandall 1985). Genauso problematisch und ungeklärt wie die Frage von Aktivität und Passivität erweist sich aber auch die nach der Bewusstheit bzw. Unbewusstheit des Vorgangs der Beeinflussung. Insofern ist mit dem Konzept des E. in grundlegender Weise die Problematik des künstlerischen Subjekts und der Autorschaft berührt. Indem sich der Begriff (durch seinen Rekurs auf höhere Kräfte) der Erfassung entzieht, trägt er vor allem in der Kunstgeschichte des frühen 20. Jh. dazu bei, Kunst als den Bereich des Nicht-Rationalen zu behaupten, ohne dabei zugleich einen bestimmten Subjektbegriff aufgeben zu müssen.

In den vergangenen Jahrzehnten ist vor allem in den Nachbardisziplinen der Kunstgeschichte der Versuch unternommen worden, die möglichen Formen der Bezugnahme genauer zu bestimmen. Dabei ist verstärkt auch die negative Bewertung des E., nämlich die Angst vor Beeinflussung, zum Gegenstand der Forschung geworden (Bloom 1995 und 1997). Diese E.-Angst entwickelt sich in dem Maße zu einem *Movens* künstlerischen Tuns, in dem Originalität und ästhetische Eigenständigkeit zum scheinbar wichtigsten Kriterium künstlerischer Produktion werden.

Zugleich wurde versucht, die generalisierende Rede vom E. im Einzelfall durch zum Teil der älteren rhetorischen Tradition entlehnte Begriffe wie *imitatio*, *aemulatio*, Rezeption, Zitat, Inversion, Parodie, Travestie, Ironie, aber auch durch Neubildungen wie Missverstehen usw. zu präzisieren. Diese Versuche der Präzisierung treffen sich insofern mit der Geschichte des Begriffes, als dieser historisch erst spät in den Bereich der Kunst und Kultur übertragen wurde. Noch in der *Encyclopédie*, in Zedlers *Universallexicon* (1734, Bd. 8, Sp. 546) oder dem Grimm'schen Wör-

terbuch (Bd. 3, Leipzig 1862) wird E. als medizinische, physikalische, astrologische oder metaphysische Kategorie abgehandelt, nicht aber als psychologische oder kulturelle.

Antike

Der Begriff E. ist für die Antike allein in astrologischer Hinsicht überliefert. Das Phänomen als solches wird im künstlerischen Bereich in der Regel mit dem Begriff der *imitatio* beschrieben. Die Techniken der Bezugnahme haben daher ihren Platz in den Lehren von der Nachahmung verbindlicher Vorbilder, wie sie die Rhetorik entwickelt hat. Diese Grundstruktur aus *imitatio* und *aemulatio* dürfte im Wesentlichen auch für die heute nur noch rekonstruierbare antike Kunsttheorie gelten (Pollitt 1974). Daneben lässt sich den wenigen bekannten Episoden nur als Ausnahme die Annahme einer göttlichen Inspiration des Bildhauers entnehmen. Schon in der Antike zeigt sich aber an einzelnen Texten das Belastende der künstlerischen bzw. literarischen Tradition, die es im Sinne eines Wunsches nach Originalität und Ursprünglichkeit abzulegen gilt, wie dies aus einem aus Ägypten überlieferten Gedicht des 2. Jt. v.Chr. hervorzugehen scheint: »O dass ich unbekannte Sätze hätte, seltsame Aussprüche, neue Rede, die noch nicht vorgekommen ist, frei von Sprüchen, die die Vorfahren gesagt haben. Ich wringe meinen Leib aus und was in ihm ist und befreie ihn von allen meinen Worten. Denn was gesagt ist, ist Wiederholung, und gesagt wird nur, was gesagt wurde« (vgl. Hornung 1990).

Explizit wird von den lateinischen Autoren dagegen reflektiert, dass sich die künstlerische Beziehungen und Übernahmen nicht nur zwischen Individuen, sondern auch zwischen ganzen Kulturen vollziehen können. So stellt Horaz einen Zusammenhang zwischen dem militarischen Sieg der Römer und dem vermeintlich gleichzeitigen kulturellen und künstlerischen Sieg der griechischen Verlierer her (*Epistolae*, 2, 1, 156f.). Auch Cicero bezeichnet das kulturelle Verhältnis zwischen Griechenland und Rom als *translatio* der griechischen Kultur (*Tusculanae disputationes*, 2, 2). Ähnlich hat Livius (25, 40, 2) den Anfang der römischen Bewunderung für die griechische Kunst in der Plünderung von Syrakus und dem Abtransport der dort befindlichen Statuen gesehen. Gerade die bis heute umstrittene Frage nach einer genuin römischen Kunst, ihrem Verhältnis zur griechischen Kunst und ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen in den römischen Provinzen scheint also den Römern zumindest ansatzweise be-

wusst gewesen zu sein. Die gesamte Problematik des Selbstverständnisses und der Eigenständigkeit der römischen Kunst ist aus historischer Sicht so komplex, dass sie exemplarisch für die Vielschichtigkeit kulturellen Austausches stehen kann, wobei sich dieser nach Momenten der Expansion, Transformation, Assimilation und Kanonisierung differenzieren lässt (Settis 1993).

Mittelalter und Frühe Neuzeit

Das mittelhochdt. *invluz* stellt eine am mittelalt. *influentia* orientierte Lehnbildung dar. In der deutschen Mystik findet das Wort dabei aber nicht in astrologischer Hinsicht, sondern im Sinne des »Einfließens« göttlicher Kräfte in den Menschen Verwendung (Kluge 1989). Auch im Mittellateinischen und im Italien des 15. und 16. Jh. wird *influenza* und *influsso* gebraucht, um unterschiedliche Formen der göttlichen Eingebung – etwa im politischen Bereich – zu beschreiben (Battaglia 1972). Wenn mit dem *influsso* der Eingriff des Göttlichen ausgedrückt wird, zeigt sich die strukturelle Nähe des Konzeptes des E. zu den Theorien der Inspiration, ohne dass der Begriff zu diesem Zeitpunkt im Bereich künstlerischer Produktion angewandt würde.

Einen ausdrücklichen Zusammenhang zwischen den astralen Einflüssen und den künstlerischen Vorbildern stellt G. P. Lomazzo in seiner *Idea del Tempio della Pittura* (1590) her. Lomazzo entwirft einen imaginären Tempel der Kunst, als dessen Säulen er die sieben vorbildlichsten Künstler bestimmt. In ihrer Siebenzahl entsprechen sie den sieben Planeten, durch deren jeweilige E. sich die Unterschiedlichkeit der Künstler erklären soll. Sie stehen für die Malerei als Ganzes, jeder spätere Künstler ist aufgerufen, sich ihnen als den sieben Regenten, den *governatori*, anzuvertrauen. Selbst in dieser astrologischen Begründung unterschiedlicher künstlerischer Stile bleibt der nachfolgende Künstler demnach auf die *imitatio* verwiesen.

Auch sonst bleibt das Problem der Bezugnahme auf die Werke anderer in der Frühen Neuzeit an die vielfältigen, durch zahlreiche Traktate und Streitschriften fortentwickelten und repetierten Imitatiolehren gebunden, wobei hier von Sammeln, Lesen, Aneignung, Weiterarbeitung und Transformation usw. des Vorgefundenen, in einzelnen Fällen im positiven Sinn sogar vom Diebstahl gesprochen wird: »Denn welcher Maler stiehlt nicht? Entweder von Stichen oder Reliefs oder der Natur oder den Werken anderer, indem er die Pose umdreht, den Arm weiter dreht, ein Bein betont, ein Gesicht verändert, eine

Draperie hinzufügt – kurz, indem er den Diebstahl geschickt verbirgt?« (Malvasia 1841, Bd. 2, 240). N. Poussin fasst das Verhältnis von Aneignung und Nachahmung zusammen, wenn er angesichts des Streites um die Originalität eines Bildes von Domenichino ausführt, die künstlerische Neuheit liege in einer veränderten Expression und der neuen Disposition des Vorbildes. *Imitatio* wird von den frühneuzeitlichen Autoren demnach im Unterschied zum Konzept des E. gerade als ein bewusstes und gezieltes Handeln der Künstler verstanden. Dabei wird auch reflektiert, dass sich jeder Künstler von seinem Lehrer zu entfernen habe. Allerdings muss schon F. Petrarca zugeben, dass sich bestimmte Übernahmen oder Anleihen der Werke anderer Künstler gerade unbewusst und unwissentlich vollziehen. Die Aneignung fremder Werke und die Eigenständigkeit des eigenen künstlerischen Tuns ist demnach entgegen dem ersten Anschein bereits in der Frühen Neuzeit für die Künstler mit ungelösten Spannungen behaftet. Daher scheint der Begriff des E. jenseits seines umgangssprachlichen Gebrauchs gerade für den Bereich einer unfreiwilligen, unbewussten Adaptation auch für die Frühe Neuzeit nicht obsolet.

Moderne

Für die Moderne und ihre Avantgarden scheint weniger die Frage des E., als vielmehr die Angst vor dem E. zu einem der wichtigsten Stimuli künstlerischer Tätigkeit zu werden (Bloom 1995 und 1997; Krauss 2000). Der Künstler, der jetzt ganz dem Modell nicht nur der Autonomie, sondern auch der Selbständigkeit verhaftet ist, kann dabei mit unbewusster Abwehr genauso wie mit dem offenen Kampf gegen die Väter und Vorgänger reagieren. Er wird zum Erfinder seiner eigenen Kunst, wie sich dies unter anderem in Picassos berühmtem Ausspruch: »Ich suche nicht, ich finde« spiegelt. Vielleicht in gleichem Maße, wie die Angst vor einer ansteckenden Wirkung durch andere Künstler zu einer Dominante ästhetischer Produktion entwickelt, werden die Erzeugnisse fremder Kulturen von Einzelnen als Referenzmodelle für die eigene Arbeit genutzt. Gleichzeitig erweist sich gerade im 20. Jh. die Begegnung zwischen den Kulturen als neuralgisch und als von massiven Tendenzen der Abwehr einerseits, der Absorption andererseits bestimmt.

→ Autonomie; Fälschung und Original; Genie; Kreativität; Künstler/Künstlerin; Nachahmung; Primitivismus; Postkolonialismus

Literatur

- C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Le Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna 1841, 2 Bde. – D. DIDEROT/J. LE ROND D'ALEMBERT (Hg.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 35 Bde., Paris 1751–1765. – J. H. ZEDLER (Hg.), *Grosses vollständiges Universalexicon aller Wissenschaften und Künste* [...], 64 Bde., Halle/Leipzig 1732–1750. – G. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Bd. 7, Turin 1972. – H. BLOOM, *E.-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel/Frankfurt a.M. 1995 [zuerst engl. 1973]. – J. J. POLLITT, *The Ancient View of Greek Art*, New Haven 1974. – H. BLOOM, *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt a.M. 1997 [zuerst engl. 1975]. – M. BAXANDALL, *Excursus against influence*. In: DERS., *Patterns of Intention. On the historical explanation of pictures*, New Haven/London 1985, 58–62. – R. KRAUSS, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam u. a. 2000 [zuerst engl. 1985]. – F. KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22. Aufl., völlig neu bearbeitet v. E. SEEBOLD, Berlin 1989, s. v. »E.«. – S. SETTIS, *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri*. In: A. MOMIGLIANO/A. SCHIAVONE (Hg.), *Storia di Roma IV: Caratteri e morfologie*, Rom/Bari 1989, 827–878. – E. HORNING, *Gesänge vom Nil. Dichtung am Hofe der Pharaonen*, Zürich/München 1990, 101–104 und 191–192. – J. ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992. – T. HÖLSCHER, *Griechische Formensprache und römisches Wertesystem: Kultureller Transfer in der Dimension der Zeit*. In: Th. W. GAEHTGENS (Hg.), *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte)*, Berlin 1993, Bd. 1, 79–92. – U. KRÄMER, *Translatio imperii et studii*. Zum Geschichts- und Kulturverständnis in der französischen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bonn 1996. – N. KAMINSKI, *Imitatio*. In: G. UEDING (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, 235–285. – P. BURKE, *Kultureller Austausch*, Frankfurt a.M. 2000.

Hannah Baader