

Sondierungen im Kraftfeld

Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Künste zwischen Renaissance und Moderne. Tagung an der Universität Hamburg, 4.–6. Dezember 2014. Programm: <http://www.fbkultur.uni-hamburg.de/de/ks/forschung/tagungen/programm-naturbilderkraefte.pdf>

Ein erklärtermaßen weites Feld fasste die von Frank Fehrenbach, Robert Felfe und Karin Leonhard konzipierte Tagung „Kraft, Intensität, Energie“ in den Blick, mit der das Jahresthema der an der Universität Hamburg angesiedelten Forschungsstelle „Naturbilder“ aufgegriffen wurde. Wenn Fehrenbach gleich zu Beginn einen Bogen von Joachim von Sandrart bis zu Neo Rauch schlug, war damit der Anspruch umrissen, die gleichermaßen stetige wie weitläufige Konjunktur des Begriffes Kraft als produktions- und wirkungsästhetische „Leitkategorie der Kunst“ (Fehrenbach) durch die Jahrhunderte zu verfolgen.

TERMINOLOGISCHE PRÄZISIERUNGEN

Im einleitenden Parforceritt durch die Geschichte der Kunsttheorie deutete sich freilich auch eine gewisse Waghalsigkeit der Unternehmung an: Spielten doch Vorstellungen von Kräften und energetischen Prozessen auf so unterschiedlichen Feldern wie Kunsttheorie und Ästhetik, Naturphilosophie und Naturwissenschaft, Psychologie und Physiologie eine Rolle. Die nach wie vor geläufige, zumeist jedoch unscharfe Rede von der ‚Kraft‘ und ‚Intensität‘ des Künstlerischen erweist sich dabei als ebenso auslegungsbedürftig wie die Vielzahl metaphorischer Übertragungen, von der Anziehungskraft bis zur Triebenergie.

Während Fehrenbach das vorläufige Resümee zog, Kraft, Intensität und Energie bezeichneten einen „Erfahrungsraum“, in dem sich Außen und Innen, Wahrnehmung und Imagination verschränkten, lenkte Karin Leonhard (Bonn) die Aufmerksamkeit auf konkrete Fragen der Bildlichkeit. Vermeers *Perlenwägerin* etwa war für sie ein Beispiel für ein Bildgefüge, das energetisch „zittert“ und „vibriert“, zeige Vermeer doch einen Moment des soeben ausponderierten Gleichgewichts, gleichsam einen von Spannung gesättigten Stillstand. Leonhard regte an, kunstgeschichtlich nicht nur von einer „Geometrie“, sondern auch von einer „Physik“ des Bildes zu sprechen – eine Anregung, die leider im Verlauf der Tagung nicht mehr aufgegriffen wurde.

Robert Felfe (Hamburg) schließlich ergänzte die Einführungsstatements um Hinweise auf den – nicht zuletzt kunsthistoriographisch bedeutsamen – Aufschwung, den die Begriffe Kraft und Energie seit dem späten 19. Jahrhundert jenseits der physikalischen Axiomatik entfaltet haben. Ohne konsistenten oder systematischen Zusammenhang etablierten sie sich damals als Schlüsselvokabeln psychologischer, lebensphilosophischer und kunsttheoretischer Diskurse, deren Bestreben dahinging, Ästhetik und Physiologie materialistisch zu verklammern, ästhetische Erfahrung einführungstheoretisch zu begründen oder künstlerisches Wollen als seelische ‚Energie‘ verständlich zu machen. Damit war nicht zuletzt der Genius loci, nämlich die Arbeit des Hamburger Kulturwissenschaftlers Aby Warburg, angesprochen, dessen Konzept einer „energetischen Ästhetik“ zu einem späteren Zeitpunkt Giovanna Targia (Rom) noch einmal rekapitulierte.

NATURPHILOSOPHIE UND GEWALT

Große Teile der Hamburger Tagung widmeten sich erwartungsgemäß der Historiographie der Frühen Neuzeit, in deren naturphilosophisch fundiertem Denken Kraft durch eine Vielzahl assoziierter Be-

Abb. 1 Crispin van den Broeck, Kampf des Orpheus, 1588. Bleistift, Aquarell, 237 x 329 cm. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Nr. 1038 E (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni esposti, Bd. 2, Florenz 1987, Nr. 1038 E)



griffe (*forza, energie/dynamis, virtus, vis, impetus*) adressiert wurde. Einerseits war damit die wirkungsästhetische Dimension von Kunst benannt, also die in ihr gebundene ‚Energie‘, die den Betrachter affizieren und ihm evident werden sollte; andererseits ging es um das künstlerische Vermögen, mit der Schöpferkraft der Natur im Sinne der *natura naturans* in Wettstreit zu treten. Beispielhaft illustrierte dies Fabio Frosini (Urbino) in einer Lektüre von Leonardo da Vincis frühen Schriften zur Malerei. Das artistische Vermögen, so Frosini, erscheint bei Leonardo nicht nur als intelligible ‚Kraft‘, unbelebten Dingen einen Anschein ‚natürlicher‘ Lebendigkeit zu verleihen. Dem Bild eigne auch die Fähigkeit, den Betrachter zu täuschen, indem es buchstäblich auf ihn einwirke, mithin eine magisch-animistische ‚Kraft‘ ausübe.

Auf die verschlungenen Wege philologischer Ab- und Herleitungen führte der Philosophiehistoriker Thomas Leinkauf (Münster), dessen bildtheoretisch relevanter Hinweis, dass Kraft als *potenza* selbst nicht wahrnehmbar sei, sondern immer nur als Wirkung zur Erscheinung kommen könne – mithin als etwas, das nicht sie selbst ist –, im Laufe der Tagung wiederholt aufgegriffen wurde. So auch durch Andreas Plackinger (München), der in seinem Vortrag nach den ambivalenten Vorstellungen fragte, die sich im 16. Jahrhundert mit dem Begriff der *violenza* verbanden, den man, im Anschluss an die aristotelische Bewegungslehre, als ausgeprägte Form der Krafteinwirkung auf ei-

nen passiven Körper verstand. Wie Plackinger mit Hinweis auf die durch Vasari bezeugte *terribilità* Michelangelos erläuterte, fand die Kategorie der *violenza*, sofern sie an Vorstellungen von Virilität und Transgression gekoppelt war, Eingang in die Kunsttheorie des Manierismus, wo sie sich als geeignet erwies, die ‚gewaltsame‘ Verletzung von Regeln und die Künstlichkeit von Kunst auf den Begriff zu bringen.

Nicht immer gelang es den Beiträgen, die philologischen Einsichten an konkrete kunstgeschichtliche Gegenstandsfelder rückzubinden. Die Schwierigkeiten einer mehr oder weniger spekulativen Herangehensweise zeigten sich etwa bei Maurice Saß (Hamburg), der die seit dem 16. Jahrhundert geläufigen Darstellungen von Tierkämpfen als Sinnbilder des Kräftewiderstreits in der Natur zu deuten suchte. Saß unterstellte zudem eine Analogie zwischen Kampf und Kunst, weshalb das Sujet des Tierkampfes seinerseits als „Arena“ des Wettstreits zwischen bildnerischer Imagination und literarischer Beschreibungskunst zu verstehen sei. Dass Saß diese Sichtweise an Crispin van den Broecks in den Uffizien verwahrter Zeichnung *Kampf des Orpheus* (1588; Abb. 1) dingfest zu machen suchte, gab Anlass zu Fragen, erscheint die Thematik hier doch, trotz aller Phantastik, im narrativen und allegorischen Kontext verankert. Ohne konkreten Quellenbezug fiel es schwer, die supponierte weitere Sinnebene am Bild nachzuvollziehen.

EROTISCHE ENERGIEN UND ESSENDE AUGEN

Einer vermeintlich marginalisierten ‚Triebkraft‘ in der Kunst der Frühen Neuzeit, nämlich der geschlechtlichen Lust, widmete sich Ulrich Pfisterer (München). Pfisterers Referenz war der heute im Germanischen Nationalmuseum verwahrte, um 1535 gefertigte Kokosnusspokal der Familie Holzschuher (Abb. 2), dessen szenische Darstellung eines Triumphzugs des Bacchus mit allerlei expliziten Details aufwartet. Die ungewöhnliche Wertschätzung des Objekts erklärte Pfisterer ikonologisch mit Hinweis auf Plinius, der die Schilderung bacchantischer Ausschweifungen mit einer Steigerung der künstlerischen Erfindungsgabe in Verbindung brachte. Mit Blick auf die Konjunktur erotischer Sujets in Literatur und Kunst des 16. Jahrhunderts plädierte Pfisterer dafür, das Pornographische nicht zu marginalisieren, sondern als wesentlichen schöpferischen Stimulus anzuerkennen. Kunst, so Pfisterer, sei zur Zeit der Renaissance keinesfalls nur als ästhetische Illusion und „Schleier des Unsichtbaren“ aufgefasst worden, sondern eben auch als sinnlich-affektive Oberfläche.

Ähnlich ‚niederer‘ Perzeptionsweisen widmete sich der Vortrag von Sybille Ebert-Schifferer (Rom), die am Beispiel des frühneuzeitlichen Stilllebens nach den Dispositionen zeitgenössischer Betrachter fragte. Ebert-Schifferer rekurrierte auf die humoralmedizinische Ratgeberliteratur der Zeit um 1600, die sich durch eine Nähe zu Alltags- und Ernährungsfragen auszeichnete, bei denen es wesentlich, so die Referentin, um ‚Vitalkräfte‘ ging. So wurden Gemüsesorten wie Zwiebel, Artischocke oder Spargel, die in der Stilllebenmalerei zuweilen fetischhaft inszeniert erscheinen, lust- und zeugungsfördernde Wirkungen zugeschrieben, wie auch ein Blick in die zeitgenössische bur-



Abb. 2 Peter Flötner und Melchior Baier (?), Kokosnusspokal der Familie Holzschuher, um 1535 (Detail). Kokosnuss, Silber, vergoldet, H. 44,1 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.nr. HG 8601 (Ausst.kat. Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Petersberg 2014, S. 109)

leske Literatur zeige. Ebert-Schifferer machte sich dafür stark, die Stilllebenkunst jenseits ihrer symbolischen Gehalte auch als Spiegel eines alltagspraktischen Körperwissens zu verstehen, das sich dem „essenden Auge“ intuitiv erschloss.

GRENZGÄNGE

Hinterließ die Tagung im Hinblick auf die frühneuzeitlichen Diskussionen zuweilen den Eindruck eines doch eher disparaten Gegenstandsreichs, so fügten sich diejenigen Beiträge, die sich der Kunst- und Kulturgeschichte der Moderne widmeten, stimmiger zu einem Gesamtbild, wenn es gelang, die Nahtstellen zwischen Theorie und Praxis einerseits sowie zwischen Wissenschaft und Kunst andererseits aufzuzeigen. Exemplarisch dafür konnte der Beitrag von James Nisbet (Irvine) über die frühe englische Photographie stehen, der am Beispiel des Physikers John Herschel

zeigte, wie das Interesse am neuen Bildmedium mit Versuchen einer Klärung physikalisch-chemischer Prozesse einherging, die insbesondere die Qualität des Lichts betrafen. Herschel fand dafür früh den Begriff der ‚Energie‘, fasste diesen indes im Sinne der älteren naturphilosophischen Tradition als *living force*.

War das frühe 19. Jahrhundert noch von einer sozusagen um Ganzheitlichkeit bemühten naturphilosophischen Sichtweise bestimmt, so führte der Siegeszug der modernen Naturwissenschaften in der zweiten Jahrhunderthälfte dazu, Geistiges als gleichsam physikalische Größe zu betrachten. Die zwischen Buchstäblichkeit und Metaphorik changierende Rezeption wissenschaftlicher Theoreme demonstrierte Sabine Mainberger (Bonn) am Beispiel Paul Valéry's, der in seinem Leonardo-Essay von 1895, inspiriert durch Maxwells Theorie des Elektromagnetismus, den Begriff der ‚Kraftlinie‘ einer Theorie der Imagination zugrunde legte und die Relation zwischen Leonardo und Faraday als Kommunikation großer Geister im historischen Fluidum beschrieb. Mit Blick auf die virulenten Diskurse der Psychophysik und experimentellen Ästhetik um 1900, welche sich nachhaltig auf die Stilkunstabewegung und die frühe Abstraktion auswirkten, charakterisierte Mainberger Kraft und Energie als „intellektuelle Währung“ der Jahrhundertwende.

Eher unbeabsichtigt gemahnte daran auch der Beitrag von Veronica Biermann (Leipzig), die – unter anderem am Beispiel von Mies van der Rohes waghalsiger Konstruktion der Neuen Nationalgalerie – der Frage nachging, in welcher Weise das Aufrichten und Aufstemmen schwerer Lasten in der Architektur dem Betrachter evident und in „ästhetische Wirkungsäquivalente“ übersetzt werde. Das ließ nicht nur an die physiologische Ästhetik eines Henry van de Velde denken – dessen Name seltsamerweise im Rahmen der Tagung keinerlei Erwähnung fand –, sondern auch an die der Einfühlungspsychologie verpflichteten *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* Heinrich Wölfflins von 1886, in denen von „körperlichen Affektionen“ und „energische[n] Innervationen“ die Rede ist, die sich bei der Betrachtung architektonischer Werke einstellen.

DIE KRAFT DER BILDER

Wenn man so will, war es David Freedberg (New York), der diesen Faden aufnahm und mit seinem Vortrag über *Image Power and Motor Potential* einen Brückenschlag von der psychologischen Ästhetik der Jahrhundertwende, aber auch von den Ideen Aby Warburgs, zur neuronalen Emotionsforschung unternahm. Wo Warburg „Pathosformeln“ dingfest machte, verwies Freedberg auf motorische *standard gestures*, deren Sinn sich nicht durch Konventionen und kulturelle Codes, sondern durch ihre unmittelbare biologische Verständlichkeit erschließe. Freedbergs kluge, freilich auch jedes akademische Zeitmaß sprengenden Betrachtungen zur Lokalisierung und Funktion von *mirror neurons* und *canonical neurons* verdeutlichten nicht zuletzt, dass die ‚Kraft‘ und ‚Macht‘ der Bilder im Diskurs der Naturwissenschaften zwar so aktuell wie nie zuvor ist, dabei genuin Künstlerisches aber nur am Rande tangiert wird. Jüngst fand sich die Redewendung von der „Kraft der Bilder“ als zugkräftiges Motto eines vom Nikon-Konzern geförderten neurologischen Forschungsprojekts, das zum Ziel hat, die schmerzlindernde Wirkung des Betrachtens emotional aufgeladener Bilder unter klinischen Bedingungen zu untersuchen (<http://www.nikon-kraftderbilder.de>, zuletzt abgerufen: 30.12.2014).

Welche Relevanz aber kann die Rede von der Kraft der Bilder, so verbreitet sie derzeit ist, im Bezug auf kunstwissenschaftliches Arbeiten überhaupt haben? Letztlich war es Gottfried Boehm (Basel), der versuchte, zu einer Klärung dieser Frage beizutragen, indem er philologische, philosophische und kunstwissenschaftliche Aspekte zu einer Theorie des ‚Kraftfelds‘ als ikonischer Kategorie verknüpfte. Boehm zufolge war es gerade der Begriff der Kraft, der die Genese der Ästhetik beflügelte, da er ein Inneres bezeichnete und damit das Unaussprechliche und Abgründige der ästhetischen Erfahrung auf den Begriff brachte. Bildlichkeit wollte Boehm – in Analogie zur Sichtbarmachung an sich nicht wahrnehmbarer Kraftfelder im physikalischen Experiment – verstanden wissen als Hervortreten aus der Opazität eines materiellen Bildträgers. Kunst sei mithin als je spezi-

fische Form des Erscheinens einer ‚Kraft‘ aus einem Grund unendlicher Möglichkeiten zu begreifen, und ihre Wahrnehmung gewissermaßen das „Ermessen“ von „Intensitäten“ und der „Stärke“ der Bilder, wie Boehm es ausdrückte.

Den vielleicht überraschendsten Akzent der Tagung setzte Horst Bredekamp, der seinen Abendvortrag für den „Versuch, unsere Zeit zu verstehen“, nutzte. „Die Kunst scheint wie die Natur, die zum Vergnügen ihre eigene Nachahmerin scherzhaft imitiert“ – diese Wendung aus Torquato Tassos 1574 vollendetem Epos *Gerusalemme liberata* nahm Bredekamp zum Ausgangspunkt, um der Gegenwart die Diagnose eines Neomanierismus zu stellen. Denn Tassos Behauptung einer Grenzaufhebung zwischen Natur und Abbild, so Bredekamp, offenbare ihre wahre und wahnhafte Dimension erst heute, in den „Bildchimären“ der Biotechnologie, welche ihre Untersuchungsgegen-

stände in einer Weise manipulierte und erzeuge, die Abbildbarkeit überhaupt erst möglich mache. Die grassierende „Selbstbefragung“ durch *Selfies* und *Wearable Computers* deutete Bredekamp zudem wie die Allgegenwart von *Touchscreens* als Indizien einer Grenzaufhebung, die jegliche Unterscheidung zwischen Körper und Bild, privat und öffentlich zusehends vernichte. Bredekamps kritische Zeitbetrachtung verstand sich somit als Plädoyer für die Neueinrichtung einer Distanz, die Natur und Bild wieder in die Relation eines ‚Naturbilds‘ zu setzen vermag.

DR. ANDREAS ZEISING
 Universität Siegen, Fakultät II – Kunst,
 Adolf-Reichwein-Str. 2, 57068 Siegen,
zeising@kunstgeschichte.uni-siegen.de

Apparat zur Hervorbringung der französischen Schule

Christian Michel
**L'Académie royale de Peinture et
 de Sculpture (1648–1793). La nais-
 sance de l'École française.**

Genf/Paris, Librairie Droz 2012
 (Collection Ars longa, 3).

422 S., 77 s/w Abb.

ISBN 978-2-600-01589-9. € 64,00

Die Freiheit der Künste begründete 1648 die Einrichtung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, doch sie legitimierte 1793 auch ihre Schließung. Naheliegender ist deshalb die Vermutung, das Verhältnis dieser Institution zu beiden, den Künsten und der Freiheit, sei kein einfaches

gewesen. Von der königlichen Akademie zu sprechen, bedeutet immer auch, anderthalb Jahrhunderte kunstpolitischer Machtverhältnisse zu verhandeln und Fragen der Eliten- und Kanonbildung, der Produktion, Normierung und Rezeption bildender Kunst im jeweiligen Verhältnis zum französischen Staat zu bedenken. Und von dieser Einrichtung zu sprechen ist unvermeidlich, weil eine Kunstgeschichte Frankreichs zwischen der Regentschaft Anna von Österreich und derjenigen des Nationalkonvents ohne das Corpus der Werke ihrer Mitglieder undenkbar ist, so dass die Forschung, anders als zeitgenössische Besteller selbst des Hofes und seiner Ämter, beides gerne in eins setzt. In diesem Sinn hat sich die Académie Royale als ein Apparat zur Erzeugung der französischen Schule bestens bewährt, doch der kausale oder zumindest funktionale Zusammenhang zwischen diesem Apparat und der Kunst der Zeit ist, dies verrät schon der Blick auf eine Versammlung