

**Figurationen des Krafterhalts. Jeff Koons und der Künstlerkörper
zwischen *fatigue* und *facilitas***

Dissertation

zur Erlangung des Grades
des Doktors der Philosophie (Dr. phil)
an der Fakultät für Geisteswissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Wilma Margarete Scheschonk
in Hamburg am 09.11.2022

1. Gutachter: Prof. Dr. Frank Fehrenbach
2. Gutachterin: Prof. Dr. Jasmin Mersmann

Disputation am 14.08.2023

Vorsitzender der Prüfungskommission: Prof. Dr. Uwe Fleckner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungsstand	17
3. Jeff Koons' physische Retrospektive – Der Künstler als Kraftfigur	29
3.1 Nietzsches Künstler als <i>Kraftthier</i> . Ausweg aus energetischer Limitierung	40
3.1.1 Künstlerische Arbeit als <i>Kraftumsetzung</i>	43
3.1.2 <i>Unendliche Thätigkeit</i> . Nietzsches Künstlerkörper als Auslösungsapparat	48
3.2 Kanonisierung der Höchstleistung. Zur frühmodernen <i>virtù</i> des Fleißes	62
3.3 Erschöpfung, Melancholie und ihre Abwehr. Vasaris Michelangelo	73
3.4 Leonardos Agilität	86
3.5 Zwischenbetrachtung: Athletisierung künstlerischer Potenz	102
4. Jeff Koons und der moderne Künstlerkörper als Energiepool	108
4.1 Performanzen der Kraft und Hingabe	114
4.2 Risiken und Nebenwirkungen alternder Künstlerkörper	120
4.3 <i>The Machine in the Studio</i> . Jeff Koons und Andy Warhol	130
4.3.1 Künstler-Askesen. Modalitäten der Kraftübertragung	167
4.3.2 Synchronisierte Kräfte. Bruce Naumans <i>Dance or Exercise</i>	180
4.4 Koons' somatische Reflexionen: Athletenkörper und kunsthistorische These.....	192
5. Fazit	196
6. Literatur	201
7. Abbildungen mit Verzeichnis	221

1. Einleitung

Der Lust des Eislaufs habe er „unmäßig nachgehungen.“¹ Im Rückblick seiner Lebenserzählung schwärmt Johann Wolfgang von Goethe weiter über das Schlittschuhfahren: „[W]ie andere Anstrengungen den Leib ermüden, so verleiht ihm diese eine immer neue Schwungkraft“². Er vermutet „produktiv-machende Kräfte [...] in der Bewegung.“³ Nicht nur könnten diese „Übungen“⁴ der Überwindung melancholischer Zustände dienlich sein und ihn „zu neuen Lebensfreuden und Genüssen“⁵ anregen. In der literarischen Konstruktion seiner jugendlichen Wintersportererfahrungen nimmt Goethe den Eislauf zur Mobilisierung auch seiner dichterischen Fähigkeiten in Anspruch, wenn er aus Frankfurt im Winter 1774 schreibt: „es ist wieder Eis Bahn, adieu ihr Musen, oder mit hinaus auf die Bahn.“⁶ Dass er darüber hinaus mit dem Eislauf seine frühen Vorstellungen des Genies verbindet, zeigt sich, wenn er im *Eis-Lebens-Lied* (1776) ausrufen lässt: „Mach dir selber Bahn!“⁷ (Abb. 1). Das Verlassen schon vorgezeichneter Pfade und das Riskieren eines Sturzes auf ephemeren Grund waren allzu passende Bilder für den konventionslosen Eigensinn des *Sturm und Drang*-Literaten. Retrospektiv wird aus seiner ersten Begegnung mit dem Eis jedoch vielmehr ein bedächtiges „Üben, Nachdenken und Beharrlichkeit“⁸ – Trainingsideale, die Goethe ebenso für seine späte literarische Tätigkeit angibt. Mit ihnen wird die ungebundene Selbsterhebung im Eistanz wieder auf dessen grundlegende Routinen zurückholt und ein anderer Typus des *Genies* zeichnet sich ab: Nicht länger stand das Eislaufen als proto-schöpferischer Akt für ausdrucksvolle Schwünge und die individuelle Spur des Künstlers. Goethe stellt in besonnener Rückschau die gleitend erfahrene Gleichzeitigkeit von Ruhe und Bewegung in den Vordergrund. Sein Körper scheint sich nunmehr durchlässig zu

¹ Goethe [Dichtung und Wahrheit, 1814] 1998, S. 470.

² Goethe [Dichtung und Wahrheit, 1814] 1998, S. 470.

³ Goethe in Eckermann 1848, S. 240. Damit stellt Goethe die „Bewegung“ neben andere Körperzustände, denen ein besonderer Stellenwert in der Förderung der Kreativität zugesprochen wurde: dem Rausch ebenso wie dem Schlaf, wenn er die im Wortlaut gleiche Wendung der „produktiv machende[n]“ Kräfte anführt, ebd.

⁴ Goethe [Dichtung und Wahrheit, 1814] 1998, S. 469.

⁵ Goethe [Dichtung und Wahrheit, 1814] 1998, S. 469.

⁶ Goethe [an Heinrich Christian Boie, 23.12.1774] 1868, S. 188.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe: *Eis-Lebens-Lied* [Februar 1776] und unter dem Titel *Mut* in den *Schriften* [1789] 1998, S. 40.

⁸ Goethe [Dichtung und Wahrheit, 1814] 1998, S. 470.

machen für die Kraftzusammenhänge des eigenen Tuns.⁹ Die spontane Erlebnisintensität, für die der eisig erfrischende Freiluftsport unter zeitgenössischen Literaten gerade ausgezeichnet wurde,¹⁰ weicht einem selbstreflexiv-analytischen Zugang zum unterliegenden Prinzip der Bewegung: Im glücklichsten Fall mündete die Mühe der Übung, wie Goethe schreibt, in der „Schwungkraft“, definiert im Deutschen Wörterbuch nach Jacob und Wilhelm Grimm als „Kraft der Bewegung selbst“¹¹. Goethes Eislauf wird zum unwiderstehlichen Szenario der Mühelosigkeit. Eine unaufhörliche Umwandlung von Kräften im Eislauf wie im Schreiben erschöpft sich zu keiner Zeit in der Verwirklichung, sondern erneuert laufend ihre Potenziale. Im sich selbst unterhaltenden Gleiten auf dem Eis wird auch das kräftespezifische Drehbuch perpetuierten Schaffens als Literat hervorgebracht.

Goethe stellt dem Künstlerideal nicht versiegenden Ideenreichtums einen in Leichtigkeit ausdauernden Körper zur Seite.¹² Sein Schlittschuhlauf steht am Anfang

⁹ In vielfältiger Weise hat die kulturgeschichtliche Forschung aufgezeigt, wie innerhalb von Kreativitätsdiskursen in Goethes Zeitgenossenschaft die künstlerischen Antriebskräfte zunehmend mit den organischen Lebensvollzügen des Künstlerkörpers in Verbindung gebracht wurden. Kevin Hilliard hat beschrieben, wie mit einer „aufklärerische[n] Disziplinierung des Körpers“ dieser „zum Gegenstand einer diätischen Selbstbeobachtung [auch innerhalb der dichterischer Selbstreflexionen wurde]“ (Hilliard 2003, S. 295). In dieser literarischen Neuausrichtung ging es darum, das Leibliche innerhalb der geistigen Erfahrung aufzusuchen, wie Hilliard zusammenfassend darstellt. Siehe immer noch Riedel [1994] 2011 zum spätaufklärerischen Sensualismus. Zum Verhältnis von Sinnen und Verstand um 1800 auch beispielsweise Inka Mülder-Bach, die von einer „Aufwertung des Körpers zum sinnlichen Apriori und unhintergehbaren Medium aller Erkenntnis“ (2001, hier S. 42) ausgeht.
¹⁰ Explizit erweist Goethe den seinerzeit instruktiven Eislauf-Oden Friedrich Gottlieb Klopstocks die Referenz: „Und für wahr! Diese Kraftäußerung verdiente wohl von Klopstock empfohlen zu werden“ ([1814] 1998, S. 470), schreibt er in *Dichtung und Wahrheit*. Siehe zu einer literaturwissenschaftlichen Perspektive auf die Bewegungsästhetik und das „Schlittschuhsilbenmaß“ Klopstocks: Menninghaus 1989 und 1991 sowie mit aktuellem Forschungsüberblick Ronzheimer 2020, S. 26–46.

¹¹ Unter dem Lemma *Schwungkraft* heißt es im Deutschen Wörterbuch von 1899: „entsprechend dem gebrauche von schwung in eigentlicher und übertragener bedeutung; kraft etwas in schwingende, schnellende bewegung zu setzen, auch die kraft der bewegung selbst“ (Lfg. 15, Band 9, 1899, Spalte 2762, digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache <https://www.dwds.de/wb/dwb/schwungkraft>, letzter Zugriff 07.03.2022).

¹² Grundlegender steht Goethes Szenario des körperlichen Krafterhalts der persistierenden Frage nach dem Vorrang von Geist oder Körper nahe, der das Genie bedinge: Goethe wird bei Eckermann dahingehend zitiert: „Wenigstens [...] hat der Körper darauf den größten Einfluß. Es gab zwar eine Zeit, wo man in Deutschland ein Genie als klein, schwach, wohl gar buckelig dacht; allein ich lobe mir ein Genie, das den gehörigen Körper hat“ ([1828] 1848, S. 253). Erklärungsgrundlage genialer Befähigung ist auch in dieser Passage das erfolgsverheißende Tandem: die Kombination von körperlichen und geistigen Voraussetzungen, die im Feld der Bildkünste oft als eine „glückliche Verbindung von *Labor manuum* und *Labor animi* [beschrieben wurde, die ...] den optimalen Künstler“ (Jonietz 2011, S. 657) auszeichne. Die gleiche Doppelausprägung findet sich in einer Wendung des 18. Jahrhunderts: „genius of Arts consists in a happy arrangement of the brain’s organs [...] as in the quality of the blood“ (J.-B. Dubos, Übersetzung zitiert nach Warnick 1993, S. 8). Auch die industrialisierte Moderne findet ihre Umschreibungen dafür, dass es gelte als Künstler „gesund [zu] sein, so widerstandsfähig wie eine Maschine und so scharfsinnig wie ein Philosoph“ (Ehrenberg 2015, S. 61). Der berühmte Baseler Kunsthistoriker der ersten Stunde, Jacob Burckhardt, zeichnet ein ähnliches Programm im Rahmen seines Rückblicks auf den „völlig ausgebildete[n] Menschen“, den *uomo universale*, der eben auf allen Ebenen eine herausragende „Tatkraft“ und „Willensenergie“

dieser Forschungsarbeit, weil durch diesen in Aktivität geschilderten Körper ein noch unterbelichtetes und wiederkehrendes Motiv der westlichen Sonderanthropologie des Künstlers exemplarisch wird: ein Leistungskörper, der in der Utopie potenziell endlosen und erschöpfungslosen Tuns gipfelt.¹³ Die folgende Studie ist der Versuch, in historischen Tiefenbohrungen Grundzüge, Bedeutungen, Kontinuitäten und Diskontinuitäten von Körperszenarien der Ausdauer – von nun an vorrangig im Feld der bildenden Künste – herauszuarbeiten. Am Beispiel verschiedener Künstler, von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart (insbesondere Jeff Koons), wird analysiert, wie diese ihren Körper als Quelle scheinbar grenzenloser Energie und Schaffenskraft inszeniert und theoretisiert haben. Welche Körperszenarien der *facilità*¹⁴ gibt es, durch die in den arbeitsmythischen Überhöhungen des Künstlerkörpers ein Gegenmodell zu den topischen Erzählungen von *fatigue* und Vernutzung entworfen wurde?

In Fragen unendlicher Bewegung drängt sich das *perpetuum mobile* als Assoziation auf. Es steht für die lange Faszinationsgeschichte oft zirkulär gedachter Belebung neuer Kräfte, die erst aus ihrer Aufwendung erwachsen (Abb. 2). Diese Möglichkeit unaufhörlicher Dynamik wurde historisch besonders in technischen Zeichnungen erprobt, die als Medium der Utopie des *perpetuum mobile* besonders entgegenkamen. Solche Entwürfe, meist erfundene maschinenbauliche Anordnungen nach zeitgenössischen Maßstäben avancierter Mechanik, sahen sich stets mit der Unwahrscheinlichkeit ihres Funktionierens konfrontiert. So galt es zeichnerisch ein hohes Maß an physikalischem Realismus zu demonstrieren – typischerweise mittels Andeutungen von präzisen Funktionsabläufen, die, vermittelt durch Schraubstöcke, Räder, Gegengewichte sowie hydraulische und pneumatische Mechanismen, andauernde Bewegung aufrechterhielten. Zugleich hing die Überzeugungskraft der zeichnerischen Umsetzung auch daran, wie plausibel sie machen konnte, dass das

aufzubieten habe. Der Literat und Arzt Gottfried Benn befand über jeden „Zweifel“ erhaben, dass „der individuelle Organismus [... auch] der Gestalter des Genies“ (Benn [1930] 1981, S. 350) sei. Und schließlich hat die Forschung zahlreiche Annäherungen an den *Neuen Mensch* als Künstlerideal im 20. Jahrhundert ausgemacht, den, unabhängig von der ideologischen Zielvorstellung seiner Übungsverpflichtungen, „physische ebenso wie geistige Leistungsfähigkeit auszeichnete“ (Locher 1999, S. 2).

¹³ Das elementare Programm des modernen *Leistungskörpers* findet sich bei Bublitz 2018, S. 95.

¹⁴ Siehe zu dem für Giorgio Vasari zentralen Terminus der *facilità* mit weiteren bibliographischen Angaben Feser 2001; Burioni und Feser 2010. Alle Konzepte sind dem semantischen Feld der Leichtigkeit zuzuordnen, wie David Young Kim (2014, S. 15) zusammenfasst.

Geheimnis unausgesetzten Eigenantriebs für Betrachtende unergründlich blieb und letztlich ihr Verständnis überschritt (Abb. 3).¹⁵

Figurationen des Krafterhalts haben sich mit grundverschiedenen Vorstellungen von Männlichkeit verbunden – der Zugang zu einem „unerschöpflichen Energiepool“¹⁶ wurde ungleich leichter männlich gelesenen Künstlerfiguren zugesprochen, an denen der Topos in dieser Studie daher erstmals nachvollzogen wird. Was die Beispiele von Künstlern außerdem eint, deren Streben nach ausdauernden Kräften im Folgenden interessieren soll, ist, dass auch sie ihren Körper nicht als fantastisch-unmögliche Maschine erfinden. Auch sie orientieren sich an zeitgenössischen, kräftespezifischen Vorstellungen und Körperbildern sowie am Rationalisierbaren eher als am nur sinnlich Herbeigesehten. Diese Künstler und ihre Advokaten beanspruchen Glaubwürdigkeit darüber, dass sie nicht leichtsinnig ausscheren aus den gegebenen Begriffen davon, welche Kräfte und Prozesse den Körper (des Künstlers) antreiben, auch wenn sie die Reichweite von deren Möglichkeiten maximal ausloten. Zugleich werden diese Künstlerkörper zu einer Art *Blackbox*, die letztlich das aller Erfahrung nach sichere Scheitern unauslöschlicher Kraftpotenziale auch zu verschleiern versteht. Analog zu den zeichnerischen Szenarien unendlicher Bewegung tritt also auch der Leistungskörper des Künstlers an zum Nachvollzug der „sich allem Erfassen und Erklären eigentlich entziehenden Umstände und Akte der künstlerischen [...] Hervorbringung“¹⁷.

Leser:innen von Goethes Textpassagen zum Bewegungsfluss auf dem Eis mögen sich vom heutigen Standpunkt erinnert fühlen an Schilderungen eines *Flows*. Nach der Begriffsprägung durch den Chicagoer Psychologen Mihaly Csikszentmihalyi ist die Voraussetzung für diese besondere Intensität des Erlebens ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den Anforderungen und den eigenen Fähigkeiten. Das Ich erlebe,

¹⁵ Vgl. Wessels 2000, S. 587. Zu den weitreichenden, naturphilosophischen Diskursen (unendlicher) Bewegung und allgemeiner zu den Bewegkräften wird bis heute die Forschung von Anneliese Maier als wegweisend betrachtet. Dietrich Lohrmann widerspricht allerdings der These Maiers sowohl in Bezug darauf, dass im Spätmittelalter die Suche nach dem *perpetuum mobile* vorläufig für obsolet erklärt worden sei, als auch dahingehend, dass die einflussreiche aristotelische Naturphilosophie nur diesen Schluss zugelassen habe, nach der es „*vires infatigabiles* [...] im Bereich irdischen Geschehens“ (Maier 1964, S. 449) nicht gäbe (siehe Lohrmann 2006, S. 230). Lohrmann deutet darauf, dass historisch gesehen aufgrund technisch-gesellschaftlicher Entwicklung „die Zeit vom 13. bis 17. Jahrhundert vor einem deutlich sich abzeichnenden Energieproblem“ gestanden habe, dass eine weitreichende Suche nach neuen Nutzungsmöglichkeiten stimuliert habe – vor diesem Hintergrund sei es „keineswegs ein Wahn, zu versuchen, solche Modelle in funktionierende Maschinen umzuwandeln“ (Lohrmann 2006, S. 229).

¹⁶ Ullrich 2010, S. 10.

¹⁷ Krüger et al. 2013, S. 13.

dass es „tut, was ihm Freude macht, und das, was es tut, bereitet ihm Freude“¹⁸, so die tautologische Grundidee. Im Tun stelle sich eine Kongruenz von Konzentration und Mühelosigkeit ein (wenngleich durch das wenig geschützte Begriffskonzept zuletzt eher Wohlgefühle aller Art bezeichnet wurden). Im Horizont aktueller Lektüre von Goethes Eintrag zu diesem Wintervergnügen erscheint mit *regenerativer Energie* sogleich noch ein weiteres Schlagwort von großer diskursiver Präsenz auf, das einmal mehr auf die andauernden Verlockungen von Erschöpfungslosigkeit deutet. Seine maximal reibungslose Beweglichkeit grenzt an den utopischen Zustand einer wiederholbaren *Erneuerbarkeit* der Kraft. Solche Versprechen der *Energiegewinnung* weisen noch präziser auf das Profil des Leistungskörpers dieser Studie: es geht darin nicht so sehr um die Erlebenseite, eine temporäre Versunkenheit in die sodann *fließende* künstlerische Tätigkeit, als um die kräftespezifischen Vorstellungen und konkreten körperlichen Mechaniken im Hintergrund der Ermüdungslosigkeit.

Trotz der andauernden Attraktivität dieser Vision eines kräftemäßigen Zirkelschlusses liegt es zunächst ebenso nahe, diesen Schlittschuh-Enthusiasmus vor allem den Goethe zeitgenössischen Körperidealen und Kraftvorstellungen an einer „Schwelle zur Moderne“¹⁹ zuzuschlagen. Die dynamische Körperübung hängt dem neuen aufklärerischen Leitbild und den aufkommenden Körperpraktiken der *vernünftigen* Gesundheitsvorsorge an.²⁰ Goethe schreibt sich diese Agenda des Epochenbruchs in seinen späten Aufzeichnungen rückblickend in seine künstlerkörperliche Persona ein,

¹⁸ Moser 2003, S. 107. Der französische Lyriker und Essayist Paul Valéry setzt ebenso auf eine sich „unbegrenzt wiederholen[de]“ (1993, S. 34) Bewegungsästhetik des Schöpferischen: „Mithin kann ein Gegenstand einen Funktionsablauf in Gang bringen, der sich tendenziell selbst aufrechterhält“, er sei „für einen bestimmten Menschen zu einer praktisch unerschöpflichen Quelle von Aufmerksamkeitsenergie [...]. Er ist zwar wehrlos dagegen, aber er ermüdet auch nicht“ (aus den posthum veröffentlichten *Cahiers* 1993, S. 42). Zurecht hat der Philosoph Gerhard Gamm auf Parallelen von Paul Valérys Wiederholungsästhetik und der Ästhetik des Sportes bei Robert Musil hingewiesen. Musil beschäftigte sich mit der durch Übung stabilisierten, sportlichen Höchstleistung, die letztlich dennoch nicht gänzlich verfügbar bleibt und sich erst in einer „mirakulöse[n] Natur des besonders guten Gelingens [zeigt], wo der Erfolg sozusagen schon vor der Anstrengung da ist“ (Musil 1955, S. 819). Musils Sport- und Valérys künstlerische Produktionsästhetik seien gekennzeichnet dadurch, dass „das Erleben einer Bewegungsfigur zum Fortfahren reizt [und ...] im Wiederholen die bedenklichen Gewohnheitseffekte nicht nur heruntergespielt, sondern aufgehoben werden“ (Gamm 2017, S. 353).

¹⁹ Fehrenbach 2020, S. 485.

²⁰ Jean Jaques Rousseaus *Emil oder Über die Erziehung* (1762) wird in einschlägiger Forschungsliteratur oft ausgewiesen als frühes Dokument einer zunehmend systematischen Inanspruchnahme von physischer Betätigung als „Mittel der Bildung des Menschen“ (Klein 2004, S. 10): „Wollt ihr die Intelligenz eures Zöglings fördern, so fördert die Kräfte, die sie beherrschen muss. Trainiert ständig den Körper, macht ihn robust und gesund, damit er klug und vernünftig wird.“

wenn er sich und mit ihm die Klassik eislaufend als „stark, frisch, froh und gesund“²¹ von der vorausgegangenen *kranken* Sturm-und-Drang-Phase abzugrenzen versucht.

Mit einer sich stets erneuernden „Schwungkraft“ versetzte Goethe die „frohe und belebte Eisbahn“²² mit dem um 1800 virulenten Topos der *Lebendigkeit*.²³ Die in dieser Kraft angelegte „belebende Selbstverstärkung“²⁴ macht seine literarische Konstruktion des Eislaufs anschlussfähig an die *Selbstbewegung* als zeitgenössisch hervorgehobenes Signum der Lebendigkeit. Goethe selbst hatte diesen Begriff der „Lebendigkeit“ im Rahmen seiner Pflanzenstudien definiert: „Wir nennen lebendig was vor unseren Sinnen die Kraft äußert seines gleichen hervorzubringen.“²⁵ Das Prinzip der Autopoiesis, in ihrem grundlegenden Sinne einer ständigen Selbsterneuerung, verband für den Naturkundler Goethe nicht nur etwa Pflanzenkunde und Zoologie, sondern auch Schlittschuhlauf und sein Schaffen als Literat.²⁶

Die Faszination für ein allgemeines Selbsterhaltungspotenzial (der Bewegung) konnte sich bei Goethes Zeitgenossen zudem ganz in Bezug auf geistige Regsamkeit niederschlagen. So ist diese unstillbare Betriebsamkeit bei Kant wiederum

²¹ Goethe an Eckermann [02.04.1829] 1836, S. 102. Vgl. mit umfassender Bibliografie Zumbusch 2012: „Goethes Hausarzt Christoph Wilhelm Hufeland hebt das ‚herrliche Gleichgewicht‘, ‚die schöne Eintracht‘ und die ‚Erhaltung eines schönen Gleichgewichts‘ hervor, die sich in Goethes körperlicher Konstitution bewiese. Das Lob des gesunden Goethe [gilt] synekdochisch seinen literarischen Arbeiten“ (Zumbusch 2012, S. 7). Das Schlittschuhlaufen fasst Goethes Gesundheitsdiskurs zu einer Gleichgewichtsfigur zusammen. Goethe selbst schreibt von der gesunderhaltenden Wirkung von Körperübungen in seinem autobiographischem Rückblick ([1814] 1998, S. 469): „Wie man aber Verletzungen und Krankheiten in der Jugend rasch überwindet, weil ein gesundes System des organischen Lebens für ein krankes eintreten und ihm Zeit lassen kann, auch wieder zu gesunden, so traten körperliche Übungen glücklicherweise, bei mancher günstigen Gelegenheit, gar vorteilhaft hervor, und ich ward zu frischem Ermannen, zu neuen Lebensfreuden und Genüssen vielfältig aufgeregt.“ Vgl. mit umfassender Bibliografie Zumbusch 2012: „Goethes Hausarzt Christoph Wilhelm Hufeland hebt das ‚herrliche Gleichgewicht‘, ‚die schöne Eintracht‘ und die ‚Erhaltung eines schönen Gleichgewichts‘ hervor, die sich in Goethes körperlicher Konstitution bewiese. Das Lob des gesunden Goethe [gilt] synekdochisch seinen literarischen Arbeiten“ (Zumbusch 2012, S. 7). Das Schlittschuhlaufen fasst Goethes Gesundheitsdiskurs zu einer Gleichgewichtsfigur zusammen. Goethe selbst schreibt von der gesunderhaltenden Wirkung von Körperübungen in seinem autobiographischem Rückblick ([1814] 1998, S. 469): „Wie man aber Verletzungen und Krankheiten in der Jugend rasch überwindet, weil ein gesundes System des organischen Lebens für ein krankes eintreten und ihm Zeit lassen kann, auch wieder zu gesunden, so traten körperliche Übungen glücklicherweise, bei mancher günstigen Gelegenheit, gar vorteilhaft hervor, und ich ward zu frischem Ermannen, zu neuen Lebensfreuden und Genüssen vielfältig aufgeregt.“

²² Goethe [Dichtung und Wahrheit, 1814] 1998, S. 470.

²³ Zu den Lebendigkeitskonzepten um 1800 in Verbindung mit den aufkommenden Lebenswissenschaften immer wieder Toepfer 2011, zu deren Rezeptionen in den Künsten der Sammelband Avanesian et al. (Hg.) 2009, außerdem mit umfassender Bibliografie Fehrenbach 2021.

²⁴ Menninghaus 2009, S. 88.

²⁵ In Goethes *Gesetze der Pflanzenbildung* [1790] 1999, S. 64.

²⁶ Das Goethe, wie die Forschung facettenreich gezeigt hat, ansonsten sehr präzise zwischen den Naturkräften, zwischen organischen und kristallinen Prozessen, unterschied, schwächt nicht den Eindruck der Attraktivität dieser Lebendigkeitsemphase.

charakteristisch für den Geist des Genies. In seiner *Kritik der Urteilkraft* von 1790 hatte er das „Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen“²⁷ bestimmt. Das Genie ziehe sich nicht von der potenziell unbegrenzten Tätigkeit zurück, zwischen der unendlichen Vielgestaltigkeit sinnlicher Erfahrungen und dem Begriff von ihnen zu vermitteln.²⁸ Eine dieserart lebendige, ästhetische Erfahrung zeichne sich dadurch aus, dass sie „die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d. i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt“²⁹. Vom genialen Geist ist also erst zu sprechen, wo der Empfänger des Reizes derart „in Schwung versetzt“³⁰ wird, so fasst der Literaturwissenschaftler Winfried Menninghaus zusammen, „dass er die äußere Affektion in ein Geschehen der Selbstaffektion, also in eine potentiell sich selbst erhaltende Eigenbewegung umwandelt.“³¹ Die Aktivierung dieses „unendliche[n] Wechselspiel[s]“³², auf dem Kants Genieästhetik aufbaut, ist ein treffendes Beispiel dafür, dass unlimitierte Produktivität nicht so sehr auf der körperlichen als auf der geistigen Seite eine geradezu konstitutive Bedingung war, um als Künstler zu reüssieren.

Mancher Kunstgeschichtsschreibung, insbesondere unter dem Eindruck neoplatonischer Kunstideale, galt der Körper als Gegenpol zu den tradierten „Ewigkeitstopoi künstlerischen Fortwirkens“³³ und mitunter als zu verschweigende Peinlichkeit. Erwähnung fand er dort als schwitzender, schwerfälliger und sich sukzessive entkräftender Kontrapunkt, der die gegenteiligen Charakteristika rascher Gedankenblitze und der Idealität der Kunst insgesamt unterstrich. Seine Sterblichkeit beschränkt seinen Auftritt – realistischweise – auf einen kurzen Moment der Teilnahme an der endlosen Varianz der künstlerischen und natürlichen Welt. Über die Vorstellungen vom Beitrag der „dem Körper des Künstlers topisch zugeschriebenen schaffenden Kraft“³⁴ zum Ideal nicht versiegender künstlerischer Leistung ist bisher wenig bekannt. Die Leitfrage dieser Arbeit ist daher: Wie haben Künstler und ihre Fürsprecher:innen die letztlich natürlich phantasmatischen Funktionen eines endlos nutzbaren Leistungskörpers für die Kunst imaginiert? Unmittelbar anschließend drängt sich die Frage auf, welche Rolle die Konstruktionen von Männlichkeit dabei

²⁷ Kant [1790] 2009, S. 201.

²⁸ Vgl. zum Arbeitsbegriff Kants – auch zur Arbeit des Genies – Klar 2006, S. 194.

²⁹ Kant [1790] 2009, S. 201.

³⁰ Menninghaus 2009, S. 89.

³¹ Menninghaus 2009, S. 89.

³² Menninghaus 2009, S. 89.

³³ Menninghaus 2009, S. 90.

³⁴ Hille 2014, S. 46.

spielen. Untrennbar mit diesem Körper verbunden sind Kraftvorstellungen und Körperszenarien, die in Kunsttheorie und biographischen Erzählungen evoziert werden. Diese stellen bleibende physische Aktionspotenziale in den Dienst dauerhafter künstlerischer Schaffenskraft. Wie wurde die Zuschreibung männlich-schöpferischer Originalität unterstützt nicht nur durch ein ideelles und metaphorisches „Potenzial zu ununterbrochenen Regenerationsakten“³⁵, sondern durch diese hervorgehobene Fähigkeit der Physis?

Dabei muss schon an dieser Stelle eine wichtige Unterscheidung eingezogen werden: Die in dieser Studie erörterten künstlerischen Selbstuntersuchungen eines *smarten* Haushaltens mit den eigenen Körperkräften ist gewiss nicht mit schierer Muskelkraft gleichzusetzen. In Goethes jungen Jahren wurde kurzzeitig ostentativ hervorgehobene Muskelkraft am Künstlerkörper in Stellung gebracht, um das traditionell favorisierte *Geistige* der Künste zu konterkarieren, das sogleich als *blutleer* und *abgehoben* gegenüber der physischen Durchschlagkraft starker Körper erscheinen konnte. Um 1800 etwa wurde in der Literaturkritik der Titel des „Kraft-Genies“³⁶ erprobt. Diese Typisierung – ein Ausbund von manifester Kraft und viriler Potenz – zeugt von einer immer wieder zu beobachtenden Präsenz des betont muskulär gekräftigten Körpers von männlichen Künstlern und Literaten. Doch zülig wurden gerade diese – letztlich durchweg spöttisch betrachteten und als tragisch bewerteten – Protagonisten wiederum als genialitätssüchtige Brauseköpfe abqualifiziert und die Flüchtigkeit ihrer effekthascherischen Überwältigungsanläufe kritisiert, durch die sie nur „überall den Leuten wider die Stirn“ rennen und „links und rechts um sich“³⁷ schlagen. Die *sweet spots* des Krafterhalts, für die der vollständig funktionstüchtige Körper dieser Studie einsteht, gerieten nicht in die Reichweite dieser meist jugendlichen, hochtourigen Verausgabungskünstler.

„I prefer beneficial things in life“³⁸ – mit diesem affirmativen Sinnspruch schaltet sich der US-amerikanische Künstler Jeff Koons in die hier vorgestellte Themengeschichte des Leistungskörpers ein. Ein solches Interesse an „maintenance problems“³⁹ ist nicht

³⁵ Krauss 2000, S. 205.

³⁶ Siehe Lemma *Kraftgenie* in Grimm 1873, S. 1947, das vor allem die spöttisch-despektierliche Verwendung aufzeigt. Siehe außerdem knapp zu dieser Ausprägung auch Wolf-Dietrich Löhns Eintrag zum *Genie* im Metzler Lexikon Kunstgeschichte 2019, S. 146; Ortland 2010, S. 690; Schmied 2005. Ein Vergleich zu Nietzsches *Kraftthier* ist sicher lohnend, wird aber in dieser Studie nicht geleistet.

³⁷ So schreibt Karl Friedrich Bahrdt über das *Kraftgenie* ([1781] 1846, S. 46) – gemeint ist Johann Gottfried Herder.

³⁸ Koons zit. n. Heinrich 1996, S. 58.

³⁹ Perreault 2008.

auf Koons' Körper beschränkt, sondern tief in seinem Werk und seiner Persona verankert. Bereits die Serie *Equilibrium* (1985), die Jeff Koons im Rahmen seiner ersten New Yorker Soloausstellung realisierte, enthält mit den *Total Equilibrium Tanks* einen physikalischen Versuchsaufbau, in dem ein in Flüssigkeit scheinbar dauerhaft stabilisierter Basketball einer auch in diesem modernen Zuschauer:innen-Sport für viele erstrebenswerten „fantasy of a preposterously heightened performance potential“⁴⁰ zuspield. Wenige Jahre später – zeitgleich zu der Selbstthematization des eigenen, erotisierten Künstlerkörpers in der Werkserie *Made in Heaven* (1989–1994) – begann Koons damit, seinen Körper zu trainieren und sowohl in seinen auf visuelle, werbewirksame Verführung setzenden Werken als auch im Rahmen seiner „Interviewpraxis“⁴¹ weiterzuentwickeln. Im Gegensatz zum experimentellen Erproben physikalischer Balancezustände in Wassertanks, die eine Forschungskooperation voraussetzten, ist Koons' Präsentation eines trainierten Körpers und ausbalancierten Lebensstils nicht durch einen hochspezialisierten Wissenszugriff gekennzeichnet (der durchaus charakteristisch ist für andere Entwürfe vom Leistungskörper, wie in dieser Studie thematisch wird). Vielmehr präsentierte Koons fortan am Körper eine Vorstellung ausgewogener Lebensweise durch in westlichen Öffentlichkeiten breit verfügbare Normen, Ernährungsstile und Trainingskompetenzen. Dabei orientiert er sich am *Fitness*-Ideal des Körpers, dem der Bonner Maskulinitätsforscher, Sportsoziologe und Amerikanist Jürgen Martschukat eine historische Studie gewidmet hat. Seit den späten 1970er Jahren stehe dieser Körper in liberalen Gesellschaften zielsicher für eine „unermüdliche, rührige, körperlich aktive Lebensführung“⁴² ein: „Fitness ist dynamisch, steht für endlose Aktivität und baut auf die eigenverantwortliche Sorge der Menschen um ihre Gesundheit“⁴³.

Es ist unverkennbar, dass der Künstlerkörper Kreuzungs- und Kristallisationspunkt für zahlreiche übergeordnete Kernthemen von Jeff Koons ist, wie die Reaktivierung traditioneller Kunstversprechen – Schönheit und Gestaltungssinn – am eigenen Körper sowie die Adaption massentauglicher Kommunikationsformen für die Kunst. Koons knüpft zugleich an Darstellungen des menschlichen (männlichen) Körpers an, mit dem sich die Größe der Künste oft so sinnfällig verbunden hat, und der zuletzt aber immer

⁴⁰ Archer 2011, S. 12.

⁴¹ Die Kunsthistorikerin Anne Breucha hat den Begriff der „Interviewpraxis“ für Jeff Koons eingeführt, um seine zahlreichen verbalen Äußerungen in Gesprächen, Pressestatements oder Interviews seiner künstlerischen Tätigkeit zuzuweisen (2014).

⁴² Martschukat 2019, S. 60f.

⁴³ Martschukat 2019, S. 63.

wieder als obsolet gebrandmarkt wurde.⁴⁴ Die Selbstthematization seines Körpers (als Gegenstück zum vielbeschworenen *Geist* des Künstlers) provoziert zunächst – die zum Beispiel vom bereits erwähnten *Kraftgenie* bekannten – Fragen danach, ob Koons das Kunstmachen wohl mehr als eine körperliche denn als eine geistige Angelegenheit ausübt. Seine Körperinszenierung reflektiert (analog zu vielen seiner Werke) damit alte Grundsatzfragen und Polaritäten der Künste zwischen Geist und Körper oder zwischen Materialität und Immaterialität, zwischen Sein und Schein.⁴⁵ Dabei hat der selbst nicht händisch in klassischen, kunstpraktischen Techniken, sondern medial-konzeptuell und unternehmerisch arbeitende Künstler Jeff Koons sich ein traditionelles – und möglicherweise unabdingbares – physisches Tüchtigkeitsideal bescheinigt.⁴⁶

So sehr er mit seinem *fit* gehaltenen Körper die Stabilität und Kontinuität seiner Künstlerpersona in wechselvollen Verhältnissen (auch vor dem Hintergrund eines instabilen Kunstsystems) ausstellt, Koons' Körperprogramm unterlag in den vergangenen Dekaden durchaus Änderungen. Während er zu Beginn seiner internationalen Karriere in den 1980er Jahren zunächst nach einem Übungsplan von Hollywoodstar und Bodybuilder Arnold Schwarzenegger⁴⁷ (Abb. 4) auf äußerlich sichtbares Muskelwachstum trainierte („I am not interested in the health side of it“⁴⁸) hat sich die Trainierweise und Zielsetzung zunehmend verschoben hin zu einem erneuerten *Fitness*-Ideal von körperlicher Agilität, „Gesundheit und Körperform“⁴⁹. Zunächst mag in der „Schwerstarbeit an den Gewichten“⁵⁰ ein Symbol angelegt gewesen sein für die Künstlerexistenz als *Kraftakt*. Zuletzt wurden weitere Zielstellungen in der Interviewpraxis formuliert und in der Körperästhetik hervorgehoben: Koons betont nun einen Präventionsaspekt eines über das Training hinausweisenden ganzheitlichen Lebensstils, um seinen Aufgaben als Künstler dauerhaft gewachsen zu bleiben: „a strict exercise-and-diet regimen so that he will have a shot at working undiminished into his 80s“⁵¹. Er thematisiert die dauernden physischen Transformationsprozesse einer methodischen Lebensweise und

⁴⁴ Die mögliche Obsoleszenz des Körpers erörtern aktuell Elmgreen&Dragsets, wie Jeff Koons vertreten durch die Pace Gallery, in der Ausstellung „Useless Bodies?“ (2022) und dem dazugehörigen Essayband.

⁴⁵ Siehe auch Fußnote 12.

⁴⁶ Siehe zu Koons als „Business artist“ Steinruck 2018, besonders S. 84ff.

⁴⁷ Siehe Saggese 2021, S. 113.

⁴⁸ Koons zitiert nach Haden-Guest 1991, S. 259.

⁴⁹ Martschukat 2019, S. 9.

⁵⁰ Koons 2017, S. 22.

⁵¹ Sischy 2014, S. 91.

Existenzkunst, die ihm dem Ideal reibungslosen Funktionierens des Leistungskörpers näherbringt. Jeff Koons hat in seine jüngere Performanz von Anstrengungen, Mühen und physischer Verausgabung ebenso punktuell erprobt, sich auch kräftemäßigen Limitierungen zu entheben. Dabei sind es nicht die Kontaktaufnahmen mit dem Feld des Muskeltrainings oder die sportliche Betätigung, die in der gesamten Moderne prominente Merkmale künstlerischer Selbstgestaltung waren, sondern die damit in Verbindung stehende Aneignung von Unerschöpflichkeitstopoi, die Koons zum zentralen Bezugspunkt dieser Studie macht.

Jeff Koons' eingangs zitiertes Lebensmotto ebenso wie seine strebsame Selbstverbesserung und seine Inanspruchnahme eines intakten und damit jedes moderne Formprinzip der Fragmentierung scheinbar zurückweisenden Körpers – sie alle müssen dabei gar nicht einmal in Deckung gebracht werden mit der „Zuversicht“⁵², die eine wiederkehrende Rezeptionsformel seiner oft farbenfrohen schillernden Signatarbeiten und seiner Gesamterscheinung mit „trademark smile“⁵³ sind. Zugleich läuft sein Fitnesstraining auch nicht auf eine letztlich kritische „überzogene Bejahung“⁵⁴ hinaus oder gar auf die karikierende Spiegelung in Form eines performativen „pathological optimism“⁵⁵, der neoliberale Glücksverheißungen optimierender Selbstverhältnisse operationalisiere oder kommentiere.⁵⁶ Stattdessen wurde populäre Körperkultur in eine Avantgarde-typische Kollision mit der Hochkunst gebracht, wie um auszustellen, dass dabei der Künstler als Ausnahmefigur mitnichten obsolet wird. Für diese für Koons zentrale Kunstmission, der Beweis einer „ambivalent maintenance of its supremacy“⁵⁷, steht auch sein leistungsfähiger Körper ein.

Anders als in den anderen zu untersuchenden, historischen Entwürfen geht für Koons mit dem Leistungskörper auch ein kunsthistorisches Programm einher, das es mit zu berücksichtigen gilt. Dieses besteht darin, auf die Kontinuität eines werbeästhetischen

⁵² Bouvier 2012, S. 12. Siehe zu diesem und verwandten verbalisierten Topoi auch Breucha 2014, S. 89f und S. 97f.

⁵³ Kennedy 2010.

⁵⁴ Gegen diese argumentiert Prange 2017, S. 12.

⁵⁵ „You [...] often sound like an American radio evangelist proclaiming with pathological optimism that art is the beautifying, royal road to self-optimization and mental health“, so Sven Michaelsen im Interview mit Koons (2018). Koons' Äußerungen strotzen insbesondere seit den 2000er Jahren vor Optimismus, der verschiedene Deutungen auf sich gezogen hat, siehe dazu den zweiten Teil dieser Studie.

⁵⁶ Zu ähnlich gelagerter Kritik gegenüber Fitnesstraining siehe Mark Greifs vielzitierten Essay „Against Exercise“ (2004).

⁵⁷ Saggese 2021, S. 112.

Versprechens des Künstlerkörpers hinzudeuten, durch das letztlich auch der bleibende Glauben an die Kunst vermittelt wurde. Mit dieser historiographischen Selbstverortung verbindet sich Koons' Absicht einer Art analytischen Selbstauskunft *des* kanonischen Künstlers. In dem Moment, in dem dessen Künste sich in wohl ungekannter Weise als eine unter vielen behaupten müssen – seien sie beispielsweise geschlechtlich nicht maskulin codiert, künstlich intelligent, global, tierlich –, zeigt sich Koons in seiner zeitlich sowohl voraus als auch zurückweisenden Körperutopie, was dieser einst kanonische „absolute artist“⁵⁸ einmal gewesen sein könnte. Dabei arbeitet er zugleich an der Vollendung einer von dessen zentralen Ambitionen: das Erreichen eines ermüdungslosen Idealkörpers, der ihn seine Potenziale vollends auszuschöpfen erlaubt.⁵⁹ Mit seinem Körper entwirft er damit ein Gegenstück zum somatischen Grundtenor der Schwere in den körperzentrierten Nachkriegskünsten: zu ihrem ostentativen Nichtstun, zur körper-programmatischen Annäherung an die bürgerrechtlichen Protestformen des Liegens, Lagerns sowie Sitzens, zur zaudernden, modernekritischen Prozessoffenheit, zu demystifizierenden Selbstuntersuchungen stagnierender Routinen, die sich – bei aller Verschiedenheit der genauen Zielvorstellungen – leicht als Antagonisten Koons'scher Selbstheroisierung zusammenführen lassen.⁶⁰ Seine ostentative physische Balance stellt sich als Kontrapunkt einer besonders sichtbaren Liga von historischen Künstlern entgegen: melancholisch entrückte oder sich manisch erschöpfende *große Geister*, die sich im schlimmsten Fall sogar in suizidaler Opferbereitschaft für die Kunst selbst auslöschten:⁶¹ „It's a cliché to think that only tortured souls can produce great art.“⁶² So flicht Jeff Koons als arrivierter Künstler in seine Auseinandersetzung mit dem kunsthistorischen Kernthema der Anstrengung und Verausgabung ein Modell der künstlerischen Hingabe ein, „ohne dabei die so gefürchteten Grenzen der *fatigue* überschreiten zu müssen“⁶³.

⁵⁸ Sousloff 1997.

⁵⁹ Zur semantischen Unterscheidung von Ermüdung und Erschöpfung siehe Böhme 2015, S. 36.

⁶⁰ Ein Blick in die Forschungsliteratur zu den körperzentrierten Künsten, wie Performance und Body Art, zerstreut solche homogenisierende Betrachtungsweise rasch. Aus der Vielzahl der Forschungsansätze nur exemplarisch herausgegriffen Engelbach 2001; Wagner 2002, S. 271–292; Buchmann 2007 und Buchmann und Ruhm 2013, S. 89–108; Archias 2016.

⁶¹ Siehe von Graevenitz 2003, S. 571–582; Bronisch und Felber 2014, S. 139f.; Aden-Schraenen 2014, S. 26–38 sowie Macho 2017, S. 332–368.

⁶² Koons im Interview mit Michaelsen 2018.

⁶³ Sarasin 2001, S. 324.

Ausgehend von Koons' mittels des Körpers vorgetragener „eigenständiger kunsthistorische[r] Argumentation“⁶⁴, von seinem zuspitzenden Mitstreit innerhalb solcher dominanter Künstlerdiskurse und seinen polarisierenden Konfrontation von Künstler-*Gesundheit* und -*Krankheit* – es lassen sich auch aus kunstwissenschaftlicher Warte *athletische* Momente, ein persistierendes Streben nach ausgeglichenen Kraftbilanzen und eine hervorgehobene Regenerationsfähigkeit in der Körpergeschichte kanonischer Künstlerfiguren aufspüren. Koons' Performanz lässt aufscheinen, dass Kulturakteure (wie der eingangs zitierte Goethe aber auch Friedrich Nietzsche), deren Genieästhetik gleichermaßen durchaus Gebrauch machte von Rauschzuständen und Ekstasen,⁶⁵ ebenso die Nische eines geregelten, nachhaltigen Krafteinsatzes erprobten. Dessen Kontinuitäten, in dieser Studie erstmals skizziert als Ideal des Leistungskörpers, wurden bislang wenig beachtet. Koons' körperliche Performanz lässt eine Inanspruchnahme eines Platzes innerhalb eingespielter Kunsttradition erkennen. Zugleich greift er die Frage nach dem Beitrag körperlicher Leistungsfähigkeit zu den erstaunlichen künstlerischen Hervorbringungen auf. Während Koons' Körperbildung in der Forschung eher im Hinblick auf die künstlerisch-plastische Selbstgestaltung erörtert wurde,⁶⁶ liegt der Fokus in den ihm gewidmeten Kapiteln darauf, wie er diese Anwendungen plastisch-aufbauender Verfahren mit einer Untersuchung der physischen Funktionalität und der eigenen Antriebskräfte verbindet. Er bietet dabei Lösungen auf, um die rückhaltlose Auszehrung seiner Ressourcen umzukehren. Nicht ein umgangssprachlicher Muskelfetisch, sondern das Versprechen funktionaler Verbesserung lässt sich als Motiv seines Trainings ausmachen. Oder, wie Koons selbst seine weitreichende Programmatik der Ermüdungslosigkeit zusammenfasst: „Fetischismus ist ein Energieverlust. Was du wirklich möchtest, ist, mehr Energie aus etwas herauszuholen als hineinzustecken.“⁶⁷ In seinem täglichen Training signalisiert er das Ziel einer Unterbrechung von körperlichen Verlustdynamiken.

Körperszenarien überlegener Kräfteeinteilung sind das Thema dieser Forschungsarbeit. Dargestellt werden triftige *win-win*-Modelle, die dem

⁶⁴ Prange 2017, S. 9.

⁶⁵ Siehe zu Goethe und seinen Bezugnahmen zum Weintrinken und zum kreativen Potenzial des Alkoholrauschs unter vielen Michel 2000. Auch Nietzsche grenzt in seinem berühmten bipolaren Begriffspaar das Dionysische vom Apollinischen ab als eine „Analogie zum Rausch und als ein überströmendes Kraftgefühl“, wie Günther Abel zusammenfasst (1998, S. 75).

⁶⁶ Siehe zum Beispiel zu Koons' Körper als Kunstwerk Hörner 2013, S. 160f.

⁶⁷ Koons zit. n. Gropp 2012, S. 6. Siehe zu Verlustdynamiken des Fetischs die Monografie Hartmut Böhmes 2006.

Selbstanspruch nach sowohl die künstlerische als auch die körperliche Leistung dauerhaft aufrechterhalten können. Die Strategien, mit denen künstlerkörperliche Unermüdlichkeit als Möglichkeitshorizont umgesetzt wurde, sind vielfältig: mal geschieht es mittels kraftspezifisch-theoretischer Vorstellungen, mal durch die Darstellung der körperlichen Erlebenseite, mal als erzählerischer Unerschöpflichkeitstopos. Es gibt also nicht die eine Körperästhetik der Leistungsfähigkeit, wohl aber deuten die teils wenig sinnlichen und eher mechanistisch anmutenden Plausibilisierungen solcher Kräfte auf einen persistierenden Wunsch nach einer gewissen Mess- und Wägbarkeit von *Leistung* im künstlerischen Feld. Auch abseits konkreter Kraftanstrengungen bei Produktionshergängen wurde der Körper des Künstlers herangezogen, um eine für das künstlerische Feld entscheidende Fähigkeit als Zentrum des Kräfteumschlags und der Kräftekonzentration zu demonstrieren. An diesen Funktionen setzt der Leistungskörper heroisierend an. Mit den verschiedenen Inszenierungen des leistungsstarken Künstlerkörpers in dieser Studie verbinden sich stets Vorstellungen einer Erhöhung der Kunst. Forschungsleitend ist die These, dass die Möglichkeit einer ausdauernden, physischen *Fazität* als Zielerwartung im Künstlerdasein eine lange Tradition aufweist – und das nicht nur im Rahmen von Selbstüberhöhungen und Fremdstilisierungen von Künstlern zum nimmermüden Aktivposten, sondern auch in der Selbstdeutung und -erforschung ihrer kräftespezifischen Antriebsweisen. Im nachfolgenden diachronen Zusammenschnitt von Beispielen vermögender Künstlerkörper von ihren Anfängen in Kunstliteraturen in der Frühneuzeit bis zur aktuellen Körperinszenierung von Jeff Koons zeigt sich, dass die Thematisierung der künstlerkörperlichen Leistungsstärke sich sogar als langlebiger erweist als andere Problemstellungen des Körpers künstlerischen Schaffens wie seine technischen Fertigkeiten, physiognomischen Charakteristika, proportionalen Idealmaße oder mitunter auch seine sinnliche Kapazitäten. Nur mutmaßen – und für die zukünftige Forschung als Frage formulieren – lässt sich, ob sich diese Anforderung aufrechterhaltener Leistungsfähigkeit vielleicht sogar als dauerhafter erweisen wird als die bislang hartnäckig persistierende Kategorie der Geschlechtszugehörigkeit.

Beginnen muss diese Arbeit, nach einer Einführung in den Forschungsstand und einer Präzisierung der verwendeten Begriffe am historischen Dreh- und Angelpunkt der Ermüdungslosigkeit. Innerhalb der modernen Energetik wurde sie mit epistemischer Dringlichkeit versehen und die Vorstellung vom Körper als

„Selbstvervollkommnungsmaschine“⁶⁸ mit großer Glaubwürdigkeit belegt. Für dieses Thema steht in der Kulturgeschichte das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts, als im Querschnitt von Wissenschaften und weltanschaulichem Bedürfnis eine Neukonzeptualisierung des Körpers in der Utopie eines dauerhaft leistungsbereiten Menschen gipfelte. Nun durch individuelle Übung in Reichweite des Einzelnen, heißt es in einem populären Trainingsmanual, man könne das eigene „Kräftekapital“⁶⁹ steigern, um „[ä]hnlich, wie ein Wasserfall in der Natur Jahrhunderte lang seine Kräfte in sich verschließend existieren“⁷⁰ zu können. Der Körper, gekennzeichnet dadurch, dass er im Begriff der *Arbeit* aufgehen könne und durch Maßnahmen zur physiologischen Regulation von *Energie* erweiterbar ist, wurde ein Schlüsselmotiv moderner Selbstinterpretation auch im künstlerischen Feld. Diese Forschungsarbeit beginnt also mit dem historischen Moment, als die Fähigkeiten von Künstler:innen erheblich durch die körperliche Leistungsstärke und ihre Energiebilanzen reflektiert wurden. Friedrich Nietzsche hat dieses Künstlerideal energiespezifisch durchbuchstabiert, ein kräftiger *Plusenergie-Künstler*, durch den der Philosoph den historischen Leistungskörper des Künstlers im Horizont der Evidenzansprüche wissenschaftlicher Moderne fortschreibt. Zugleich fügt Nietzsche deren universellem Geltungsanspruch, dass kein Organismus „mehr Energie erzeugen kann, als [...] hineingesteckt wird“⁷¹ seine Utopie vom Ausnahmekünstler kontrastierend hinzu.

Was sich dort mit empiristischer Verbindlichkeit am modernen Künstlerkörper manifestieren konnte, kennt Vorläufer: in einem panoramatischen Überblick kunstliterarischer Umschreibungen erheblicher physischer Ausdauer werden frühneuzeitliche Vorwegnahmen solcher übergroßen körperlichen Leistungsideale, etwa bei Michelangelo und Leonardo, dargestellt. Und ebenso zeigt dieser knappe Rückblick in die Phase der Konstituierung zentraler Züge des „Künstlers“, dass Vorstellungen überbordender Leistungsfähigkeit innerhalb zeitgenössischer Kraft- und Körpervorstellungen – etwa durch den von subtilen Lebensgeistern durchzogenen Leib – modelliert werden konnten. Die moderne Vorstellung rationalisierbarer Verrechenbarkeit von künstlerischer körperlicher Kraftressourcen stellt so eine Art Engstelle dar. Durch diese konnte jedoch ein jede limitierende Ordnung sogar übertreffender,

⁶⁸ Bublitz 2018, S. 43.

⁶⁹ Mensendieck 1907, S. 2.

⁷⁰ Mensendieck 1907, S. 2.

⁷¹ Kassung 2007, S. 20.

körperlicher Aktivitätsanspruch leichterding's passieren, um wiederum zur Zielvorstellung künstlerkörperlicher *Energiegewinnung* zu gelangen.

2. Forschungsstand

Jeff Koons' prononcierte Fitness wird zum Anlass genommen, einem Teilbereich eines größeren Desiderats nachzukommen, das auch von Seiten der Kunstgeschichte formuliert wurde: eine Themengeschichte der „betont physischen Autorität“¹ des Künstlers seit der Frühneuzeit. Spezifischer werden in dieser Studie solche Entwürfe von männlichen Künstlerkörpern zusammengeführt, welche „die Schwelle der Ermüdung ständig hinauszuschieben“² vermögen.

„Wenn Vasari von Michelangelo berichtet, er sei der Kunst mit all ihren Mühen leidenschaftlich verbunden, so gilt dies ebenso für Jeff Koons.“³ Querverweise zu den großen Namen der Kunstgeschichte sind ein Muster in der Publizistik zu Jeff Koons.⁴ Die Darstellung einer linearen Kontinuitätsbeziehung ist das Ziel dieser Studie nicht. Das kunsthistorische Referenzsystem, innerhalb dessen Koons' Beschäftigung mit einem ermüdungslosen Körper in dieser Studie verortet wird, ist nicht die Frühneuzeit. Es sind die westliche Nachkriegsmoderne und die Pop Art.⁵ Seine Körperinszenierung wäre ohne deren Neucodierung von Künstler:innen-Entwürfen und der konzeptuellen Ablösung künstlerischer Herstellungsprozesse vom Künstlerkörper nicht denkbar. Dennoch, Koons setzt eine „ins Extrem getriebene Spannung [...] zwischen Dissoziation und Kontinuum“⁶ ins Werk. In einer Bewegung „zwischen Umarmung und Löschung der Kunstgeschichte“⁷ ist Koons' Interesse an einem athletischen Selbstentwurf (ganz unkörperlich) ein analytisches: es gilt den herkömmlichen Displays einer Geltung der Kunst durch das vitale Selbst des Künstlers. Zum einen deutet er auf das historische Feld gewinnversprechender Semantisierungen von künstlerischer Arbeit. Zum anderen aktualisiert er vorteilhaft dargebotene Existenzkünste, Lebensstile und leibliche Selbstfürsorge, durch die eine Sonderanthropologie des Künstlers seit der Frühneuzeit ebenso begründet wurde.

¹ Löhr 2011, S. 146.

² Bublitz 2018, S. 46.

³ Schneider 2008, S. 57.

⁴ Koons und seine aktive Selbstverortung innerhalb der Kunstgeschichte haben polarisierende Einschätzungen hervorgebracht. Eine Kritik lautete, er versehe sein hochpreisiges Werk lediglich mit kunsthistorischen Weihen, vgl. z.B. Ullrich 2016, S. 97.

⁵ Siehe zu aktuelleren Methoden Künstler:innen-zentrierter Forschung Fastert et al. 2011.

⁶ Prange 2012, S. 85.

⁷ Breucha 2014, S. 138.

Die Inszenierung der eigenen Körperübung von Andy Warhol (nicht Michelangelo) wird zum Vergleich herangezogen, um die Spezifik von Koons' Körperperformance herauszuarbeiten (Kapitel 4.3). In dieser Gegenüberstellung wird der Eindruck relativiert, dass Koons' Performanz von tiefgreifender Leidenschaft für die Kunst sich lediglich aus dem Repertoire der Überlastung, Selbstverschwendung und überproportionaler Verausgabung speise (diese ebenfalls klar erkennbaren Modi der Künstlerheroisierung insbesondere am Beginn von Koons' internationaler Karriere werden in Kapitel 4.1 dargestellt). Der Vergleich zu Warhols künstlerischem Körperprogramm und -training zeigt, dass ein optimierter Idealkörper nicht der finale Zweck von Koons' performativen Gestaltungszuwendungen ist. Durch ihn führt Koons sein Publikum an sein künstlerisches Kernziel heran: den Eindruck zu erwecken, wirklich und *unerschöpflich* für dessen Bedürfnisse da zu sein.

In welcher Verbindung steht Jeff Koons also mit anderen, vorausgegangenen Körperszenarien des Krafterhalts? Mit der Thematisierung seines leistungsfähigen Körpers deutet Koons auf die Phase frühneuzeitlicher Künstlerkanonisierung. Denn in diesem historischen Ausgangskontext avancierte der männliche Künstlerkörper zu einer „selbstverständlichen Ressource für Sinn und Evidenz“⁸ und wurde als Darstellungsmittel des beispiellosen Reputationsgewinns der Kunst erprobt (Kapitel 4.2). Nicht nur Koons' Körper, sondern auch die Beispiele aus dieser Epoche, sind keine Observationen von leiblich-kreatürlichem Prozessgeschehen als lediglich stille Würdigungen der planvollen Natur (des Körpers). Auch den frühen kräftespezifischen Schilderungen künstlerkörperlicher Leichtgängigkeit ist eine Art ambitionierte Zuspitzung eigen. Auch sie weisen einen performativen Aspekt auf. Denn der Eindruck, dass sich körperliche Kräfte nicht verbrauchen, ist nur mit Mitteln der Fiktion erreichbar. Mit der Erneuerung und dem Erhalt beziehen sie sich auf einen Kraftaspekt, der stets zu den rätselhaftesten gehörte. Das gilt in besonderem Maß für die wissenschaftliche Moderne und ihre Kraftforschung.⁹ Die in dieser Studie thematisierten körperlichen Erhaltungsszenarien, die beispielsweise Friedrich Nietzsche und Leonardo entwerfen, kennzeichnet, dass sie eine jeweilige Ästhetik der Mess- und Wägbarkeit zugrunde legen. Innerhalb dieser Ordnung siedeln sie ihr Ringen um die Ausgrenzung von Kraftverlusten an. Die ganz verschiedenen *Leistungskörper* dieser Studie werden als Gipfelpunkte einer breiteren,

⁸ Sarasin 1998, S. 444f.

⁹ Siehe hierzu klassisch Rabinbach 1998.

darunterliegenden Beschäftigung mit dem, was jeweils als *vitale Natur* des Künstlers und seinen Kräften entworfen wurde, in einen Dialog gebracht. Das Darstellungsziel eines Körpers, der den übergroßen Anforderungen der Kunst Rechnung tragen könne, zieht sich durch vorteilhaft dargebotene Selbstsorgepraktiken ebenso wie die feinjustierten Semantisierungen von Arbeit und Anstrengungen, wie sie im Feld der Künste seit der Frühneuzeit erprobt wurden.

Eine emphatische Verschiebung des Kreativen in eine lebenswissenschaftlich und thermodynamisch geprägte Anthropologie des späten 19. Jahrhunderts markiert zugleich einen Fixpunkt der „anxiety of limits“¹⁰. Friedrich Nietzsche hat in seinen kreativitätstheoretischen Überlegungen diese moderne Somatisierung des Künstlers mit einem „Pathos der Ernüchterung“¹¹ mitvollzogen – und zugleich hat er den Künstler als liminale Figur der Grenzverschiebung ausgezeichnet, die durch einen „Ausnahmekörper“¹² kurzzeitig die Kraftgesetze durchkreuzen kann (Kapitel 3.1). Auch frühneuzeitliche Kunstliteraturen beziehen sich auf Szenarien außerordentlicher Körperkräfte, durch welche sie die Charismatisierung dieser neuen Sozialfigur voranbringen (3.2). Am Beispiel von Vasaris Evokationen von Michelangelos guter Konstitution wird jeder Eindruck von Ermüdung (und produktionshemmender Schwermut) zerstreut (3.3). Auch Leonardo, der an anderer Stelle lautstark gegen jede körperliche Arbeit des Künstlers polemisiert, schildert ein agiles Körperideal, das seine leiblichen Aktionspotenziale ständig regeneriert (Kapitel 3.4).

Der These, dass in der Phase der Konstituierung der Künste in der italienischen Frühneuzeit die Körper ihrer Produzent:innen vergessen gemacht wurden, widersprach Matthias Winner bereits Ende der 1960er Jahre.¹³ Gut belegt ist die Kontinuitätshypothese physiognomischer Indikatoren als wechselnder ebenso wie wiederkehrender körperlicher Ausdruck der Befähigung bis in die Moderne.¹⁴ Die Frage, weshalb Künstler:innen-Körper und nicht nur ihre künstlerischen Produkte stets mindestens ein Teil der Rahmenerzählungen der Kunst blieben, ist zuletzt oft im Hinblick auf einen für die westliche Kunstentwicklung wesentlichen Topos beantwortet worden: „Lebendigkeit’ [, die] eine der ältesten und dauerhaftesten

¹⁰ Rabinbach 1989, S. 12.

¹¹ Riedel 2011, S 154.

¹² Bublitz 2018, S. 68.

¹³ Vgl. Winner 1968, S. 408.

¹⁴ Siehe zu physiognomischen Projektionen auf Künstlerkörper Zöllner 2009; Jonietz 2011; die Beiträge im Sammelband von Gockel und Hagener 2015; Gockel 2015.

Formel des Kunstdiskurses“¹⁵ darstellt. Vermehrt seit der Frühneuzeit wurde kunsttheoretisch und -literarisch *Lebendigkeit* als Darstellungsideal erfasst. Ziel war es, durch mimetische Nachahmung und Bewegungssuggestionen *Lebendigkeit* (*vivacità* und verwandte Konzepte) ästhetisch zu erzeugen.¹⁶ Die Frage danach, was einem Bildwerk seine Wirkung verleiht, wurde längst nicht nur durch gekonnten Illusionismus beantwortet. Im Hintergrund von Belebungs-effekten wurden auch die Macher:innen und deren *Lebenskräfte* selbst vermutet, die in eine Art vitalen Austausch mit ihren künstlerischen Produkten treten. Bereits aus der Antike überlieferte Kunsttheorien haben die Idee einer Anwesenheit des Schöpfers im Werk beschrieben.¹⁷ Diese Präsenz konnte sich durch schiere Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der Darstellung und deren Hersteller vermitteln. Anderen überdauernden Vitalisierungsmustern nach war es der materielle Herstellungsprozess, in dem sich die Kräfte von Künstler:innen dem Werk mitteilten. In oft komplexen Transformationsprozessen gingen sie in das Bildwerk ein und trugen dort zu einem intensiv erfahrenen Kunsterlebnis bei. Das variantenreiche Evozieren von Künstler:innen, nicht nur als Ideengeber:in, sondern mitsamt ihrer körperlichen Konstitution im Werk, wurde beflügelt durch langlebige Analogien von Kunstwerken als Stoffwechselprodukte oder als künstlerische *Zeugungen*. Kunstentstehung wurde mit immenser Kontinuität parallelisiert mit Lebensvorgängen des organischen Selbsterhalts in den Registern der natürlichen Welt begreifbar gemacht.¹⁸

Vorstellungen vom *Lebendigen* ebenso wie von *Kräften* unterliegen Aktualisierungen, wie wissenschaftshistorisch ebenso wie kunsthistorisch inzwischen breit untersucht wurde. Der Bedeutungswandel und die Kontinuität im Verweis auf Kräfte im Feld der Kunst ist zuletzt in Themen- und Kontinuitätsgeschichten dargestellt worden. Ulrich Pfisterer hat 2014 auf die Persistenz des Topos künstlerischer Liebe und *Prokreativität* hingewiesen, der einen bleibenden Vorstellungsbereich besetzt auch unter sich wandelnden Vorstellungen von Liebe, Sexualität sowie Geschlechterverhältnissen. Pfisterer legt den Schwerpunkt auf die frühneuzeitliche Semantisierung künstlerischer

¹⁵ Fehrenbach 2010, S. 124.

¹⁶ Zur Differenzierung zwischen *faktischer* und *scheinbarer* Belebung siehe Fehrenbach 2021, S. 8.

¹⁷ Hinweise auf eine antike Vorgeschichte mit umfassender Bibliografie finden sich in Frank Zöllners Studie zur Automimesis 1992 und 2009, S. 47. „Vasari, der stets den Stil der Werke eines Künstlers mit dessen Charakter gleichsetzt“ (Gabbert 2009, S. 26), hat den verschiedenen, nachfolgenden Allusionen des Künstlers im Kunstwerkes maßgeblich zugearbeitet. Aber auch die physische Konstitution eines Künstlers konnte sich im Werk niederschlagen, hierzu insbesondere Sohm 2007, S. 61–130 und Plackinger 2015, S. 32–35 und S. 199–148.

¹⁸ Zu Stoffwechsel-Analogien der Kunstgenese siehe klassisch Irlé 1997; Quiviger 2003, S. 317–321 sowie van Gastel 2016, S. 226–237.

Inspirations- und Werkprozesse in Analogie zu Zeugungs- und Geburtsvorgängen. Eine breitangelegte Liebesmetaphorik in den Bildkünsten würde zum selbstreflexiven Modus der Kunstproduktion. Der auch sexualisierte Topos der Prokreativität wurde in diesen Kunstdiskursen häufig als Vermögen einer aktiv lebensspendenden, männlichen Formkraft gedacht, die daher mit der materiellen Formgenese durch den Künstler wesentlich korrespondiere. Die Vorstellung der *Muse*, anwesend im meist weiblichen Modell, konnte die sexuellen ebenso wie analog die kreativen Kräfte mobilisieren. Pfisterer bezieht sich auch auf die 1934 erschienene Studie zur *Künstlerlegende* von Ernst Kris und Otto Kurz, die diese frühneuzeitliche Stilisierung des Künstlers zum potenten Liebhaber als Rollenklischee erörtert hatten.¹⁹ Marker einer virilen Männlichkeit wurden zur Performanz auch künstlerischer Potenz herangezogen. Liebe wird – in weiten Teilen der europäischen Kunstentwicklung seit der Renaissance als besonders erfolgreich gegenüber anderen spekulativen Antriebsursachen der Kunst – als ein „Grundmodell aller Hervorbringung“²⁰ angenommen. Wie der Pfisterer zeigt, zählte „eine besondere Liebesfähigkeit [...] zu den hervorstechenden Eigenschaften des Ausnahmekünstlers“²¹.

Selbst wenn solche Belegungsmuster in die Antike zurückreichen, mit der Aufwertung der Künstlerbiographik und der (auch in den Werken selbstreflexiv aufgegriffenen) Kunsttheorie der Frühneuzeit wurde ihre Kanonisierung vorangetrieben. Die Forschung hat weitere Darstellungsmodi des Körpers herausgearbeitet, die in dieser Ausgangsphase für das anthropologische Herausragen männlich-schöpferischer Genies herangezogen wurden. Unter dem Lemma *Genie* wird im *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft* ausgehend von Leonardo auf die Möglichkeit eines am Körper modellierten männlichen Idealtyps des Künstlers hingedeutet, dessen schöpferische Potenz durch eine physische Bündelung seiner Kräfte mitbegründet werden könne.²²

Das vorliegende Panorama leistungsstarker Künstlerkörper wäre unvollständig ohne einen Blick auf dessen besonders problematische historische Zuspitzung: In den Totalitarismen des 20. Jahrhunderts erfuhr die Idee des "gesunden Leistungskörpers" eine ideologische Instrumentalisierung, die sich auch in den somatisierten

¹⁹ Kris und Kurz 1980, S. 151. Siehe zu Engführungen biologischer und kreativer Produktivität außerdem: Bonnet 1996, Begemann und Wellbery 2002; Zimmermann 2003; Pfisterer 2005; Begemann 2007; Krüger et al. 2013. Siehe zu modernen und nachkriegsmodernen Rezeptionen und Adaptionen von erotischen Leitmotiven auch Krieger 2006.

²⁰ Pfisterer 2014, S. 19.

²¹ Pfisterer 2014, S. 29.

²² Klassisch zum Genie-Begriff Ortland 2010, S. 704.

Künstlerkonzepten dieser Zeit niederschlug. Kohärent zur arisierenden Vereinnahmung Goethes im Nationalsozialismus wurde 1936 auch der – in Wehrübung brillierende – „Sportsmann Goethe“²³ entworfen, in dem sich das gesunde und „urgermanische Wesen“ des Dichters mit dem rassifizierend codierten Vermögen zum Krafterhalt des Volkskörpers verband. Solche Aneignungen können im Rahmen dieser grundlegenden Studie nur angedeutet werden. So korrespondiert eine hervorgehobene Gesundheit, die in dieser Studie als Teil der Wettstreitordnung der Künste erscheint, mit den menschenverachtenden Körperausschlüssen, wie sie in den Vorstellungen vom deutschen Volkskörper des NS praktiziert wurden. Thomas Alkemeyer hat dessen vorherrschende Körperästhetik treffend zusammengefasst, die – das müsste weiter überprüft werden – zugleich instruktiv war für das Künstlerbild ihrer Macher: „[A]mbivalenten Kompositionsprinzipien folgten die hoch aufragenden, männlichen Akt-Skulpturen von Staatskünstlern wie Arno Breker oder Joseph Thorak: Sie knüpften an die Autonomie repräsentierende Ikonografie des Aufrechten an; gestellte Posen und panzerartige Muskulaturen machten aber auch eine den Figuren oktroyierte Bewegungsbeschränkung augenfällig. Es sind Sieger- und Besiegtenkörper zugleich. Das sportliche Ideal eines geschlossenen, aufgerichteten Männerkörpers, der Härte sich selbst ebenso wie anderen gegenüber zeigt, wird zugespitzt und schlägt auf seinem Höhepunkt um in ein Symbol der Unterordnung.“²⁴ Diese Körpersemantik und ihre Implikationen für Kunstschaffende bedarf weiterer systematischer Untersuchungen, die jedoch in dieser Studie nicht geleistet werden können.

Andreas Beyer hat eine Kontinuitätsgeschichte des künstlerischen Leibes herausgearbeitet. In teils obsessiver Weise haben demnach Künstler eine Selbstbeschäftigung mit ihrer körperlichen Konstitution und Präsentation gepflegt, die den Körper zum Symbol kreativer Potenz erhob.²⁵ Die historischen Anfänge einer Valorisierung männlich codierter, physischer Arbeitshärten ist in Studien von Michael Cole, Fabian Jonietz und Andreas Plackinger untersucht worden. Als ein Ergebnis lässt sich zusammenfassen, dass Bildhauer ihre vergleichsweise anstrengendere Kunst selbstbewusst ausstellten und in ihren Bildwerken erörterten, wie Michael Cole

²³ Hermann Müller-Schönau 1936.

²⁴ Alkemeyer 2007, S. 14. Siehe zur Nähe deutscher Körperkultur-Bewegungen zu völkischem Nationalismus die beiden differenzierten, materialreichen Studien von Wedemeyer-Kolwe 2004 (z.B. S. 152, S. 173 und S. 322ff.) und Möhring 2004 (S. 243ff. und S. 257).

²⁵ Beyer 2022.

schreibt, „what sculpture’s very exercises might amount to“²⁶. Christine Hille *Einleitung zum Begriff einer künstlerischen Athletik* nimmt eine Gegenüberstellung frühneuzeitlicher Begriffe körperlicher Arbeitsleistung mit der Aufführung körperlicher Mühen in der Performance-Kunst vor. Hille erörtert eine in der Performance Kunst seit den 1960er Jahren erwogene und „dem Feld des Sportes entnommene Idee einer dem Muskeltraining unterstellbaren künstlerischen (Schaffens-)Kraft“²⁷, welche die Autorin vor dem Hintergrund frühneuzeitlicher Konzepte von Körperfleiß erörtert (wie die untereinander verwandten und nicht immer scharf voneinander abgrenzbaren *fatica, studium, industria, trabalho* oder der bereits erwähnten *labor*²⁸). Zentrales kunsthistorisches Leitmotiv sei die Steigerung „des gewöhnlichen Körpers zu jenem im Sinne der Athletik überlegenen Körpers des Künstlers“²⁹. Hille interessieren die Parallelen zwischen *Künstler* und *Athlet*³⁰ als zwei konstitutiv an den menschlichen Leistungsgrenzen operierende gesellschaftliche Exklusivfiguren, deren Erfolg oft im Zusammenspiel von Naturanlage und besonderem Fleiß sowie einer methodischen Lebensführung vermutet wurde.³¹ Das Motiv künstlerischer Selbstformung, die als *bildhauerische Arbeit an sich* semantisiert wurde, haben in jüngerer Zeit Jasmin Mersmann und Jörg Scheller nachgezeichnet.³²

²⁶ Cole 2002, S. 2.

²⁷ Hille 2014, S. 38.

²⁸ Siehe hierzu Hille 2014, S. 46. Aufschlussreich zum Zusammenhang von ‚ingenium‘ mit ‚industria‘ und ‚labor‘ und verwandten Termini ist die lexikographische Studie von Garrod et al. 2019, S. 53–86, besonders S. 67f.

²⁹ Hille 2014, S. 46.

³⁰ Erst die Moderne fand im Athleten einen für diese Studie relevanten „sublimen Leistungskörper“ (Bublitz 2018, S. 43). Siehe zur modernen Faszinationsgeschichte der Athletik exemplarisch Behringer 2012, S. 281–294; Gebauer 1988, S. 125–143; Gumbrecht 2006. Zu Selbstbildnissen Dürers als *Herkules*, durch den der Künstler seine körperliche Arbeitsfähigkeit als muskulöser Heros thematisierte, Fiore 1992, S. 265 und Plackinger 2016, S. 132, zu ähnlicher künstlerischer Selbstanpreisung durch den starken Körper in der Figur des *David* siehe Schreurs-Moret 2019, S. 58–61. Außerdem heben die Herausgeber:innen des Sammelbandes *Kraft, Intensität, Energie* im Vorwort hervor, dass der *Kupferstecher* und *Bildhauer* den Akt kraftintensiver Herstellung bereits in ihrer Berufsbezeichnung führen (2017, S. XII).

³¹ Diese Forschung ist auch insofern instruktiv, als dass das Thema körperlicher Arbeit und Mühen über die vielfach erörterten Parallelen von Künstlerkörper zum Handwerker- und Arbeiterkörper hinausgeführt wird. Siehe zu den modernen Arbeitsdiskursen in den Künsten dann die Einleitung von Lemke und Weinstock 2014, S. 9–22 sowie im selben Band Türk S. 35–79; siehe auch Schnödl 2013, S. 101–114 sowie die weiteren Beiträge im selben Band: Brogi et al. (Hg.) 2013; zu künstlerischen Produktions- und Arbeitsbegriffen nach 1945 auch Jones 1996; Buchmann 2007, insbesondere S. 170ff.

³² Als weitere beispielhafte Beiträge zum Forschungsfeld frühneuzeitlicher, künstlerischer und als kunstnah diskutierter körperlicher Selbstformungspraktiken siehe die kommentierten Quellentexte im Sammelband von Sammern und Saviello 2018; außerdem Mersmann 2017; Scheller 2010; klassisch auch Barolsky 1990. Oft zitierte Theorie-Referenz in Sachen frühneuzeitlicher menschlicher Gestaltungssouveränität der eigenen Physis ist das – allerdings lange unpublizierte – Traktat *De hominis dignitate* [1486] von Giovanni Pico della Mirandola. Darin heißt es: „Weder haben wir dich himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich geschaffen, damit du wie dein eigener, in Ehre frei entscheidender, schöpferischer Bildhauer dich selbst zu der Gestalt ausformst, die du

Sie deuten auf das ungebrochene Interesse an autoplastischen Verfahren, durch die der Körper als künstlerische Gestaltungsaufgabe wahrgenommen und zum „Meisterwerk“³³ geformt werde.

Studien zu körpermotorischen Trainings als Teil von formellen Ausbildungssituationen von Künstler:innen vermitteln ein Bild bleibenden Interesses am *geübten* Körper. Mit Bewegungsprogrammen ging eine bestimmte Aufmerksamkeit einher für die unsichtbaren Prozesse, die auch die Kunstgenese unterlegen, wie Robin Veder zusammenfasst: „What are the functional relationships between external stimulus, internal ideas, sensory response, and body movement“³⁴. Weitere Studien deuten darauf hin, dass Künstlerkörper in Übungen in gehobener Leitfähigkeit kognitiver Kräfte³⁵ geschult wurden und „messendes Auge, richtender Geist und die rasch bewegte Hand nahtlos zusammenarbeiten“³⁶. Dazu lassen sich beispielsweise die von Leonardos Empfehlung nutzbringender *Spiele* für Künstleradepten zählen, die auf eine Schulung visueller Wahrnehmungspräzision hinauslaufen.³⁷ Auch abseits mimetischer Kunstideale wurden Künstlerkörper im gestischen Ausagieren geschult, die über die klassischen schöpferischen Motoriken hinausgehen. Svetlana Alpers und Werner Busch erörtern die Möglichkeit, Rembrandt habe mit seinen Schülern unmittelbar vor dem Malprozess dynamische Schwungübungen gemacht. Die Autor:innen vermuten als Ziel das Einüben der Chiffre zeichnerischer Freiheit als „unverwechselbares Rembrandt-Idiom“³⁸. Ein performatives Verständnis des Malprozesses, der Versatzstücke aus der Bewegungspraxis des Fechtens adaptiert, hat Nicola Suthor aufgearbeitet. Ihre Studie zur niederländischen und italienischen frühneuzeitlichen *bravura* untersucht ostentativ

bevorzugt“ (1990, S. 7). Gianozzo Manetti stellt in *De dignitate et excellentia hominis* eine Perfektionierung des Menschen in Aussicht „mittels einer Arbeit am Körper, die auch in der Macht des Einzelnen begründet liegt und nicht allein durch göttliches Gesetz vorbestimmt ist“, wie Sandra Schmidt zusammenfasst (2008, S. 50).

³³ Sommer 1921, S. 8. Für Sommer erfüllt sich das Trainingsziel nicht nur in der griechisch-antiken Idealform, sondern in einem starken Willen, Disziplin, Mut und schließlich auch in rassifizierend codierter, nationalistischer Wehrhaftigkeit (S. 63).

³⁴ Veder 2015, S. 17. Körperübung und Kunstbetrachtung wurden beide als „energetisch-physische Transformation“ (Cowan 2008, S. 138) erörtert. Siehe zu Parallelen in westlicher Körperkultur und Einfühlungsästhetik außerdem z.B. Cowan 2005, grundlegender wissenschaftsgeschichtlich Dierig 2006, S. 122ff. und Brain 2015, besonders S. 31 und S. 100ff.

³⁵ Wolf-Dietrich Löhr erkennt die Vorstellung einer solchen *practica* bei Vasari und zuvor bereits in der Kunsttheorie des Cennino Cennini als eine „leibliche Aktivierung des Traditionswissens im fruchtbaren Dialog mit dem *disegno*, der aus der fortdauernden Übung und Erfahrung als Potenzial des Entwerfens hervorgeht, ja sogar für die ethische Exzellenz des Künstlers stehen kann“ (Löhr 2011, S. 52).

³⁶ Löhr 2011, S. 57.

³⁷ Siehe hierzu auch Kapitel 3.4.

³⁸ Busch 2009, S. 82.

mutwillige Pinselzüge, die das adelige Privileg zur Waffenführung (und somit soziale Aufstiegsambition) mit ins Bild gesetzt haben.³⁹ Der Soziologe Jürgen Martschukat beschreibt, dass sich Trainingsprogramme im „ersten Fitness-Hype der Geschichte“⁴⁰ um 1900 mitunter explizit an Selbstständige in Kreativmilieus richteten. In verschiedenen Vor- und Zwischenkriegsavantgarden fand das „theme of bodily training“⁴¹, oft in Überschneidung zu den Programmen der Lebensreformbewegungen und Körperkultur, Eingang in künstlerische Selbstentwürfe.⁴² Am Bauhaus wurde mit Johannes Ittens *Vorkurs*⁴³ ein methodisches Trainingsprogramm institutionalisiert, das östlich-spirituelle Bewegungspraktiken mit westlichen Persönlichkeitsbildungsübungen verband.⁴⁴ Michael Cowan beschreibt Verknüpfungen von Künstlererziehung, Willenstraining und Körperbildung unter Einsatz von Aktskulpturen im Dresdener *Kraft-Kunst-Institut* des Künstlers Sascha Schneider.⁴⁵ Robin Veder hat auf die Anwendung von Gymnastikmanualen in US-amerikanischen Avantgarden hingewiesen, welche Künstler:innen-Körper sowohl in Expressivität als auch in Effizienz schulen sollten.⁴⁶ Gerade auch als ein verbindlicher Kanon der Künstler:innen-Ausbildung zwischen Moderne und Postmoderne überkommen wurde, bleibt das Thema systematischer Körpertrainings erhalten, wie Jörg Scheller zeigte. Er

³⁹ Vgl. Suthor 2012, S. 75.

⁴⁰ Martschukat 2019, S. 60.

⁴¹ Ackermann 2019, S. 35.

⁴² Peter Sloterdijk hat den Begriff der *Anthropotechnik* geprägt. Damit bezieht er sich auf das Leitmotiv einer *Arbeit an sich*, das von der Antike bis in die Moderne reiche: eine das Selbst transformierende Existenzkunst, die zunächst als religiöse Exerzitien dann in der Moderne zunehmend auf das vitale Selbst und dessen Verbesserbarkeit gerichtet wurde. Die Lebensreformbewegungen nach 1900 seien nicht etwa „eine sektiererische Schrulle“ urbaner Eliten, sondern nach Sloterdijk zeige sich darin das „Renaissanceprogramm selbst“ (Sloterdijk 2012, S. 54). Kritisch ließe sich gegen diesen entspezialisierten Askese-Begriff Macho (2002) anführen. Kritisch zudem gegenüber dem von Sloterdijk formulierten Verfügbarkeitsanspruch der Übung Gamm 2017, S. 357–360.

⁴³ Vgl. Burchert 2019, S. 56. Zu reformpädagogischen Vorläufern von Ittens Zielsetzung „vollseitig“ entwickelter Kunstschüler:innen siehe Siebenbrodt 1979, S. 355. Ittens *Vorkurs*, den er in Grundzügen bereits vor seiner Zeit am Bauhaus entwickelte, wurde von der jüngsten Forschung vorrangig den spirituellen Tendenzen am Bauhaus zugerechnet. Linn Burchard hat seine Übungen als „spiritual enhancement of the body“ beschrieben (2019, S. 59). Dabei bezieht Johannes Itten sich zugleich auf den kunsthistorisch tradierten Topos physischer Selbsteinschreibung des Künstlers (siehe dazu Kapitel 3.4), die es durch das Training offenbar zu steuern gilt: „Die Fähigkeit der äußern Darstellung ist abhängig von den Stoffen und der physischen Beschaffenheit eines menschlichen Körpers, der Finger, Hände, Arme, Füße, Beine, des Rumpfes, der inneren Organe, wie Herz, Lunge, Magen, der Sinnesorgane und des Gehirnes. Kurz, sie ist abhängig von der Beschaffenheit aller physischen Stoffe und Organe“ (aus: *Analysen alter Meister* [1921] 1988, S. 105). Siehe außerdem zur Genese des Vorkurses Rödl 2020, S. 65ff. und S. 227ff. Siehe mit weiterführenden Literaturverweisen zur Esoterik am Bauhaus auch Mersmann 2022, S. 161f.

⁴⁴ In seiner aufklärerischen Spielart – ein Körper, der in der Übung den Verstand verinnerlicht – findet sich dieses Motiv der Körpererziehung auch bei dem Kunstpädagogen Alfred Lichtwark, siehe hierzu Cowan 2005, S. 183 und Sicks 2008 S. 96.

⁴⁵ Cowan 2012, S. 100ff.

⁴⁶ Veder 2015, S. 12.

macht Fitnessübungen als Teil eines künstlerischen Selbstverständnisses aus, das vom Kunstwerk auf die Person des/der Künstler:in umgelenkt wurde.⁴⁷ Kolja Reichert überspitzt seine Beobachtung zu aktuellen, urbanen Künstler:innen-Milieus, die sich in berüchtigten „artists gyms“ kreativer Zentren tummelten: der „Anreiz zur Optimierung des eigenen Körpers [sei] für junge Kulturschaffende kein Feindbild mehr“, sondern sogar „die größte Gemeinsamkeit [...], auf die man sich heute in der Kunstwelt verständigen kann.“⁴⁸

Eine andere Perspektivierung von Künstler:innen-Körpern wurde in der jüngeren Forschungsgeschichte durch Ansätze der Praxisforschung entwickelt. Mit dem Fokus auf körperliches Handeln und eine (subliminal ablaufende) körperliche Beteiligung an den Prozessen künstlerischer Fertigung, ging es darum, die genaue kunstpraktische Relevanz des Körpers besser zu verstehen. Der Körper in solchen praxistheoretischen Ansätzen ist oft Teil der Reflektion konkreter Vorgänge der Kunstentstehung als materielle Werkgenese, die im fertigen Bildwerk nachvollzogen werden.⁴⁹ So rückten Kunstwerke als Träger von Spuren der Dynamiken *zwischen* Hand und Farbmaterie, Werkzeugen oder Untergrundbeschaffenheit in den Blick.⁵⁰ Bildwerke wurden, methodisch häufig an der Phänomenologie und der dichten Beschreibung orientiert, erfahren als Zeichen prozessualer Eigendynamiken.⁵¹ Langlebige Kurzschlüsse von genialem Geist und tätiger Hand wurden, wie die jüngere Forschung zeigen konnte, bereits in Kunsttheorien der Frühneuzeit durch eine Aufmerksamkeit gegenüber der Rückwirkung zwischen kognitiver und ausführender Wissensseite durchkreuzt.⁵²

In den knappen Hinweisen auf die Geschichte einer „betont physischen Autorität“⁵³ des Künstlers wird von Wolfdietrich Löhr ein – laut dem Autor bislang nicht hinreichend erfasster – Erklärungsansatz eines lange beinahe unhintergehbaren maskulinen Genderings schöpferischer Potenz vermutet.⁵⁴ Dass die historisch gegebenen Strukturbedingungen einer favorisierten, männlichen Ausnahmekünstlerschaft durch geradezu hypermaskuline Schöpferdispositive und

⁴⁷ Scheller 2013.

⁴⁸ Reichert 2016, S. 39.

⁴⁹ Grundlegend zur Praxistheorie vgl. Lave und Wenger 1991; Hirschhauer 2004; Cress et al. 2016.

⁵⁰ Cordez und Krüger 2012.

⁵¹ Dieser Methode verpflichtet: Schürkmann 2017.

⁵² Siehe die Studie von Suthor 2006 und 2014; sowie Löhr 2011 und Hadjinicolaou 2016. Unter Hervorhebung von Bedeutungsspezifika des Handelns im Feld der Kunst Lutz Hengst 2021, S. 305.

⁵³ Löhr 2011, S. 146.

⁵⁴ Löhr 2011, S. 146; siehe zur geschlechtlichen Codierung des Genies außerdem Ortland 2010, S. 707 und Köhne 2014, S. 229ff.

einen tatkräftigen männlichen Künstlerkörper gefestigt werden konnten, ist eine leitende genderbezogene Annahme dieser Arbeit. Die vorliegende Studie fragt danach, wie durch die athletischen Männerkörper dieser Studie die Vorstellung personaler Einzelleistung, die ja kaum abseits von Bewertung und struktureller Anerkennung existiert, historisch plausibel gemacht wurde.⁵⁵ Das trug auch dazu bei, dass eine Künstlerin als „woman artist“⁵⁶ bis dato innerhalb anderer Kreativitätsdispositive gedeutet wurde.⁵⁷ Eine genderbezogene Prämisse dieser Studie ist, dass das langlebige Vorrecht auf männlich codierte souveräne Handlungsmacht dem Künstler eine Lizenz zu variantenreichen Aneignungen aus dem großen Pool der möglichen Geschlechteridentitäten beigemessen hat.⁵⁸ An einer grundlegend asymmetrischen und binären Konstellation von *Künstler* und *Künstlerin* haben diese Selbstentwürfe lange nichts zu verschieben vermocht. Darin liegt der Grund, weshalb durch die jüngste kunsthistorische Maskulinitätsforschung eher homosoziale Dynamiken,⁵⁹ betont unambigue männliche Geschlechteridentitäten oder Kontinuitäten androzentrischer Schöpfungsauffassungen im künstlerischen Feld beschrieben werden. Mit der

⁵⁵ Siehe zum historischen Wandel von Leistungsvorstellungen die Studie von Verheyen 2018. Giorgio Vasaris Biographismus kann exemplarisch dafür angeführt werden, wie mittels Narrativen von schicksalhafter Fügung Künstlerschaft weitgehend von strukturellen Faktoren der Begünstigung und Zufälligkeiten freigesprochen wurde.

⁵⁶ Sousloff 1997, S. 4. Es lässt sich eine Art unvorteilhafter *Double Bind* für *Leistungskörper* weiblicher Personen ausmachen. Beispiele sich verausgabender moderner Künstlerinnenkörper scheinen zum einen häufig das Anerkennen vorauszusetzen, dass das künstlerische Feld als ein männlich determiniertes betreten wird. Oder, zum anderen sind weibliche Künstlerinnen dann grundlegender fixiert innerhalb anderer (Selbst-)Deutungsmuster – im Speziellen im Sinne einer Opferbereitschaft –, die sie abseits einer Hochschätzung ihrer physischen Belastungsfähigkeit als Exzellenzkriterium binden. Ein Übergewicht weiblicher Künstlerinnen, die dem Feld der *Endurance Art* zugeordnet werden, die als Unterkategorie der Performancekünste oft in der körperlichen Aktivität ebenso passives, leidens- und entbehrungsreiches Erdulden thematisiert, findet sich etwa bei Shalson 2018.

⁵⁷ Die historische Festlegung auf eine männlich konnotierte Ausnahmekünstlerschaft ist bekanntlich auch jetzt nicht obsolet, sondern setzt sich bei aller bereits geleisteten Komplikation von Geschlechtermodellen im Rückblick auf die Kunstgeschichte, bei aller aktuellen breiten Bekenntnis zu formaler Gleichstellung noch in einer weitgehend einseitigen Zuteilung von maßgeblichen Anteilen an den entscheidenden Kapitalformen des künstlerischen Feldes fort. Institutionelle und vor allem monetäre Anerkennung als Gradmesser von Erfolg gebührt noch immer in allererster Linie dem männlichen, und in bedeutender Mehrzahl heterosexuellen und weißen Künstler. Siehe hierzu auch die intersektional angelegte, quantitative Erhebung von Katrin Hassler 2017 zur Geschlechterverteilung in Spitzenpositionen im Kunstfeld.

⁵⁸ Das Identifikationsangebot für hauptsächlich weiße, männliche Künstler reichte beispielsweise von diverse emphatisch eingenommenen Schwähepositionen über die demonstrative Abweichung von bürgerlichen Vernunft- oder Reproduktionsidealen oder die Selbstdeutung durch eine (feminisierte) Naturseite. Dass jedoch *grosso modo* eine weibliche Künstlerin, die sich demonstrativ männlich konnotierte Körperattribute angeeignet hat, eher in einem Manko-Modell den Status „halber Mann“ (Gockel 2015, S. 128) einführte, während der Künstler durchaus feminisierende Zuschreibungen erfolgsversprechend inkorporieren konnte, weist auf eine grundsätzlich auf männliche Akteure kaprizierte Selbstdeutungshoheit und Kreativitätszuschreibung.

⁵⁹ Beiträge zu kunsthistorischer Maskulinitätsforschung beispielsweise Berger 2000 und Callen 2018, gendertheoretisch systematisiert bei Dekeukeleire et al. 2022.

vorliegenden Studie soll das Verständnis davon weiter vertieft werden, wie im künstlerischen Feld Geschlechtergrenzen auch verfestigt wurden und sich durch den Leistungskörper das „Genie als Projektionsfigur von Werten und Hoffnungen [...] in männlich bestimmten Typen“⁶⁰ kristallisiert hat.

Der Typus des körperlich leistungsfähigen Künstlers wird in dieser Studie als eine langlebige Option ausgewiesen, die im Feld der Künste stets zentralen Kraftprinzipien aufzuzeigen – zugleich werden die bleibenden heroisierenden Möglichkeiten dieser Lebendigkeitsemphasen für männlich-codierte Künstlersubjekte nicht verkannt.

⁶⁰ Gockel 2015, S. 128. Hierzu auch Köhne 2019.

3. Jeff Koons' physische Retrospektive – Der Künstler als Kraftfigur

Ein antikisierter Heros, der mit erhobenen Armen seine am ganzen Körper maßvoll durchgebildeten Muskeln zur Geltung bringt – so posiert der US-amerikanische Künstler Jeff Koons mittig auf einer Doppelseite des Lifestyle-Magazins *Vanity Fair* (Abb. 5). In der Juli-Ausgabe 2014 zeigt er sich auf dieser Fotografie von Annie Leibovitz beim Workout am *Power Rack*. Diese professionelle Trainingsvorrichtung trägt den Namen *Hammer Strength*, der auf der Firmenplakette über Koons' Kopf zu lesen ist. Das Stahlgerüst rahmt den sich spiegelnden und bis auf schwarze Trainingshandschuhe nackten, männlichen Künstlerkörper. Dabei erscheint der Künstler standbildhaft und nicht so, als ginge er tatsächlich seinen kräftigenden Übungen nach. Mit dem angedeuteten Klimmzug repräsentiert Koons vielmehr die Trainingsroutine, die seit den 1990er Jahren eine feste Größe in der Themenwahl seiner Interviewpraxis darstellt: ein bis drei Stunden tägliches Training, die er, seinen Angaben zufolge, gelegentlich unter mithilfe einer Personal Trainerin zur Mittagszeit im eigens eingerichteten Fitnessraum seines Ateliers im New Yorker Stadtteil Chelsea absolvierte.¹ Danach folge, so ist weiter nachzulesen, ein leichtes Mittagessen, vollwertige Mischkost und Proteinriegel. Er führt nicht etwa die ölig glänzende Haut des Bodybuilders vor und der Eindruck der Artifizialität wird durch den Wildwuchs leichter Körperbehaarung abgemildert. Dass Koons seine Übungen ehrgeizig und systematisch betreibt, davon zeugt neben dem gleichmäßig durchgebildeten (aber zugleich nicht hyperbolisch austrainierten) Körper auch die Uhr und ein Whiteboard an der Wand rechts, mit dem Trainings-Sessions geplant oder bilanziert werden können.

Annie Leibovitzs Fotografie greift nicht nur zentrale Schlüsselthemen aus Koons' Werk und Interviewtätigkeit auf, sie zeichnet sich auch durch große Sorgfalt in der Bildkomposition aus.² Die Spiegelung zeigt den Künstlerkörper in beinahe frontaler Vorderansicht, reflektiert aber die Fotografin oder ihre Kamera nicht (während Koons'

¹ Siehe z.B. Johnson 1990, S. 6; Haden-Guest 1991, S. 259; Rothkopf 2014, S. 84. Auch nach dem Umzug seines Ateliers 2017 gibt Koons an, weiterhin zu trainieren, siehe McHugh 2018.

² Die für das Medium Magazin kennzeichnende, geteilte Autorschaft lässt sich dabei nicht nach ihren einzelnen Urheber:innen auflösen. Die in den Text der Autorin und ehemaligen *Artforum*-Chefredakteurin Ingrid Sischy gedruckten Fotografien enthalten als Unterschriften bekannte Schlüsselbegriffe aus Koons' Interviewpraxis, in der er immer wieder die eigene Biografie als Aufstiegs Geschichte thematisiert.

glänzende Signatararbeiten (Abb. 6) programmatisch und unausweichlich „spiegelnde [...] Momentaufnahmen ihrer Betrachter/innen“³ mit ins Werk setzen).⁴ Vor der Spiegelwand wird die Statur des Künstlers in Rückenansicht zu sehen gegeben. Darauf bezugnehmend wird der Künstlerkörper über die Doppelseite des Magazins mit *Retrospective* überschrieben. Der Schriftzug kündigt zugleich Koons' bislang größte Werkrückschau im *Whitney Museum of American Art* an (und anschließend in Paris im *Centre Pompidou*). Dieser bislang umfassendste Rückblick auf zentrale Werkserien stattete den in vielen Kapitalformen erfolgreichen Künstlerstar zusätzlich mit institutioneller Anerkennung aus. „Has Jeff Koons Become a Pillar of the Art Establishment?“⁵, fragt Ingrid Sischy daher in dem Artikel, der auf die prominent platzierte Fotografie vom trainierenden Künstler folgt. Vergleichbar mit diesem Sprachbild der Säule wird Koons beim vertikalen Aufstemmen für das eigene Künstlerdasein gezeigt. Mit seinem langjährig bearbeiteten Körper legt er nahe, dass sein Ruhm eben nicht nur medial gemacht sei. Er gibt sich als Pol der Stabilität, der die parallelen Produktionshergänge in seinem Atelier und die rasanten Kunstentwicklungen globalisierter Zentren zu integrieren versteht. Die zentrale, intakte Monumentalität von Koons' Körper in Leibovitzs Fotografie unterstreicht dabei den autobiographischen Meilenstein, der die Werkrückschau für Koons' Künstlerkarriere bedeutete.

Koons und Leibovitz legen bildlich die Verbindung nahe von den Akten physischer Transformation im Fitnessraum mit dem außerordentlichen Erfolg des Künstlers. Auf diese Weise schafft Koons an seinem Körper ein biographisch zu lesendes Symbol, das er in siegreicher Athletenpose mit erhobenen Armen verstetigt. Metaphern und Sinnbilder des Sportes tragen einer zeitgenössischen Erfolgskultur Rechnung, nach der „Erfolg nur dann als legitim gilt, wenn er nicht dem Glücklichen in den Schoß fällt, sondern hart erarbeitet wird.“⁶ Koons stellt insofern so sehr einen *Leistungskörper* wie einen symbolischen *Erfolgskörper* aus: Im Historismus seiner Darbietung von Athletenheroismus zeigt sich Koons als demütig fasziniert vom eigenen Gunstbezug – und zugleich macht diese Selbstinszenierung geltend, er selbst ist es, der diesem *leistungsgerechten* Erfolg in seinem Körpertraining stabilisierend Halt bieten kann.

³ Prange 2012, S. 183.

⁴ Siehe zum Glanz bei Koons Prange 2012, S. 178–183 ebenso wie Wagner 2012, S. 26–32 und Grasskamp 2012, S. 38–44.

⁵ Sischy 2014, S. 87.

⁶ Bröckling 2014, S. 71.

Damit zeigt sich Koons als US-amerikanischer Künstler – sein Körper trägt prototypisch die berühmte nordamerikanische Engführung von Leistung und Erfolg vor. Er verkörpert die protestantische und meritokratische *Deep Story*⁷, nach der *jeder seines Glückes Schmied* sei.⁸ Erfolgsbedingungen performativ am Körper bestmöglich darzustellen und diesen dadurch vorwegzunehmen, wird im zweiten Teil als ein Ziel von Koons' Körpertraining dargestellt: „Es gibt so etwas wie einen unterstützenden Mechanismus, der da einsetzt“⁹, so äußerte Koons seine Ansicht seiner Gelingensbedingungen.

Im Layout der Magazinseite wird zugleich offensichtlich, dass Koons seine weiße Männlichkeit auch einem (selbst)ironischen Blick unterstellt.¹⁰ So schlängeln sich das typographische *J* und das *S* aus der Überschrift um sein Geschlecht, das doch so nachdrücklich durch maskulin gegenderte Ikonografien der physischen Potenz und Härte bekräftigt wird. Eine Trivialisierung von Koons' Pose geht auch davon aus, dass Leser:innen der *Vanity Fair* mit einer gewissen überhöhenden Grandiosität in der Darstellung trainierter Körper vertraut sind. Marketingversprechen von Fitnessstrainingsangeboten und die weitverbreitete Bildwelt dieser Körperindustrien haben mit einem Schwerpunkt auf eine westlich-urbane Kernzielgruppe Körperübungen mitunter zur erlernbaren Heilslehre und Diesseitsreligion heraufstufte. Auch in der *Celebrity*-Kultur, der Jeff Koons sich stets habituell zugeordnet hat,¹¹ wird vornehmlich ein *Lifestyle of Health and Fitness* – der brandheiße Yoga-Trend, die neulich selbst erprobte Ernährungsweise – ausgestellt. Auf der Coverseite des Magazins werden verkaufsfördernd die ersehnten Rezepte für den perfekten Schein der Stars versprochen, welche im Innenteil des Heftes dem/ der Leser:in preisgegeben werden. Körperliche Attraktivitätssteigerung und kommerzielle Ästhetik werden in Deckung gebracht – eine von Koons häufig auch in seinem Werk aufgesuchte

⁷ Die Soziologin Russell Hochschild hat den Begriff der *Deep Story* (2016) geprägt. Damit ist eine untergründige Geschichte gemeint, über die als Treiber kultureller Identität, grundlegender Werte, kollektiver und privater Aspirationen und Ängste einer Gesellschaft und Nation ausgemacht werden kann. Mit dieser soziokulturellen Erzählung eines Landes ist nicht die an faktische Eckdaten gebundene historische Geschichte gemeint, sondern das gefühlte Narrativ der Gesellschaft mit breiter Verbindlichkeit bezeichnet.

⁸ Siehe zu Koons' Bezugnahme auf den US-amerikanischen Mythos vom *Self-Mademan* auch Breucha 2014, S. 318f.

⁹ Koons im Interview mit Isabelle Graw 2012, S. 67.

¹⁰ Koons stellt sich zugleich in die „Tradition von Anzeigen, in denen die Künstler ihren eigenen Sex-Appeal übertrieben oder auf die Schippe genommen haben“ (Rothkopf 2010, S. 80) – bereits Ende der 1980er Jahre zeigte er sich in verschiedenen selbstfinanzierten Anzeigen in diversen Kunstzeitsungen in den USA und Europa. Vor ihm hatten ebenso Ed Ruscha, Lynda Benglis, Robert Morris oder Kenny Scharf als „Kraftprotze“ (ebd.) in Magazinen posiert.

¹¹ Siehe Graw 2012, S. 71 und Saggese 2021, S. 113.

Verbindung.¹² Der schöngemachte und geübte Körper im Lifestyle-Magazin, mit dem mustergültig alte Kunstideale „wie Formsinn, Gründlichkeit und Gestaltungsdrang [...] auf das eigene Sein“¹³ umgelenkt wurden, erscheint zugleich erstmal gänzlich als Oberfläche. Letztlich hat die Prominenz männlicher Sportler-, Fitness- und Wellnesskörper in der visuellen Welt der Werbung und Zeitschriften, diesen mit so unterschiedlichen Projektionen und Bedürfnissen aufgeladen, dass er letztlich entleert zurückbleibt.¹⁴ Auch für sich als Künstler nimmt Koons diese Leere und Spiegelfunktion für Betrachter:innen-Bedürfnisse auf, wie im Verlauf des zweiten Teils vertieft wird.

Die ironischen Anteile der Athleten-Pose und die Strategie einer Überaffirmation des so erfolgsverheißenden *fitten* Körpers laufen aber nicht darauf hinaus, dass Koons das Pathos des Künstlers als Ausnahmefigur annulliert. Für Jeff Koons verbindet sich mit dem Starwesen des Künstlers eine kunsthistorische Tiefendimension. Er entwirft in der Pose eine physische Retrospektive auf den Künstler als Sonderexistenz mit seiner umfassenden Lizenz zur Selbsterschaffung. Der geschichtsträchtige Heroismus als athletischer Halbgott in dieser Körperinszenierung knüpft an den Topos gottgleicher Künstlerverehrung an und weist damit in die Frühphase extrem ruhmreicher Künstlerschaft. Im Rahmen dieser lautstarken Selbsthistorisierung wird die Hochphase der performativen Aneignung des Künstlerkörpers als *Kunstwerk* in den späten 1960er Jahren durch die Nachkriegsavantgarden gestreift. Ebenso passiert Koons' nackte Selbstdarstellung nur am Rande eine „Körperästhetik zwischen privater Ichfindung [...], Anthropologie und Kunst oder Gesundheitsvorsorge und Kulturereignis“¹⁵, wie sie moderne Körperkultur und Lebensreformbewegungen durch die körperlich-somatische Aneignung klassisch-antiker Vorbilder und Ursprungsnarrative ausgebildet haben (Abb. 7).¹⁶ Mit seiner ambivalenten Besonderung als Halbgott scheint Koons chronologisch hinter die zunehmend breite, gesellschaftliche Verallgemeinerung der Sorgearbeit am eigenen Körper

¹² Siehe hierzu besonders Prange 2012.

¹³ Reichert 2016, S. 39.

¹⁴ Diese Entleerung und Widersprüchlichkeit der Projektionen auf den athletischen Körper ist bereits in den 1990er Jahren Thema kulturkundlicher Studien, siehe Hansen et al. 1995, S. 122–134.

¹⁵ Wedemeyer-Kolwe 2004, S. 189. So kennzeichnend, wie der Autor schreibt, für die Lebensreformbewegungen und seither charakteristisch für vielerlei Wellness- und Fitness-Diskurse, die auch historisch in dieser Nachfolge zu sehen sind, wie Jürgen Martschukat nachzeichnet 2019, S. 63f.

¹⁶ Diese Körperkulturen waren es, die antike Normschönheit in Kontakt gebracht haben mit modernen Effizienz- und Leistungsnormen sowie den ihnen anhängigen physikalischen Energiegesetzen, an denen sich Körper fortan zu messen hatten, davon handelt Teil 3.1.

zurückzugehen, wie sie die Moderne und die mit ihr einhergegangenen „Fitness-Hypes“¹⁷ eingefordert haben.

Koons nimmt mit dieser Körperästhetik Anlauf auf *die Renaissance* als die erste Phase der künstlerischen Neuentdeckung jenes antiken Skulpturenkanons, mit dem sich der damals erprobte Sonderstatus des Künstlers so bildmächtig verband. In Leibovitzs Fotografie macht Koons seinen Körper zur Projektionsfigur für ein Panorama glorioser Künstlervorbilder. Seine Inszenierung erinnert ostentativ an die humanistische und künstlerische Neuentdeckung der Antike. Diese Neubelebung antiker Kunst fiel zusammen mit dem „kurzen und einmaligen Moment des abendländischen Denkens, in dem der Künstler, der *homo artifex*, glaubt, er sei [...] dazu fähig, die Einsicht und das Maß aller Dinge zu erlangen“¹⁸. Koons nähert sich an diese übergroßen Künstlerfiguren einer westlich-althergebrachten Kunstgeschichte an. Seine Künstlerkollegen aus der Phase der grundlegenden Konstituierung ihres Ranganspruchs bezogen ihre Würdigung – jedenfalls lange ausschließlich gültigen Forschungsannahmen zufolge – dabei weniger über ihren Körper als vorrangig für ihre ins Werk gesetzten Ideen. Aber auch das Image vom *uomo universale*, der „zu innovativen Leistungen auf allen Gebieten imstande [sei], nicht nur des Geistes, sondern auch des Körpers“¹⁹, zierte bis heute verbreitete, reich ausgestattete Kunstbände und damit populäre Imaginarien von *dem* Künstler. Jeff Koons verbindet sich in Leibovitz' Fotografie mit seinen gehobenen Armen, frontal gezeigt und eingefasst durch den Stahlrahmen seines Trainingsgeräts, mit Leonardos sogenanntem *Vitruv-Mann* (Abb. 8). So ruft er ein weiteres, zentrales Kapitel im Nobilitierungsprozess der Kunst auf, denn „[k]ein anderer Bereich der Naturforschung dürfte [für diesen] von größerer Bedeutung [...] gewesen sein als das Studium der menschlichen Natur“²⁰ und Anatomie. Als „wohlgebildeter Mann“²¹ erinnert er an die historische Reflektion idealer Körperzusammensetzung, mit der Künstler sich Autorität und Einblicke in kosmische Ordnungsprinzipien durch die Überholung überlieferter Metriken bescheinigt haben, die auf den menschlichen Körper anzuwenden seien.

¹⁷ Martschukat 2019, S. 60.

¹⁸ Enenkel 2008, S. 189.

¹⁹ Enenkel 2008, S. 189.

²⁰ Sass 2016, S. 20. Dies belege „nicht zuletzt auch die Vielzahl kunst- und wissenschaftsgeschichtlicher Publikationen der letzten Jahre“, so der Autor.

²¹ Gauss 1984, S. 447.

Dabei weist Jeff Koons seinen Künstlervorgängern, die an kosmischen Kräften ebenso wie an göttlicher und feudaler Vormacht teilhatten, zugleich eine große Kompetenz im gewinnversprechenden Einwirken auf ihre vitalen Grundlagen zu. Mit seiner eigenen programmatisch bereitwilligen Selbstauskunft zu Privatismen – wie Vitamineinnahmen, Weckzeiten und sexuelle Aktivität – ruft der kunsthistorisch ausgebildete und beflissene Künstler die vielen überlieferten Künstlerdokumente auf, die von einer teils peniblen Beachtung des adäquaten Lebensstils erzählen (hierzu mehr im monographischen, zweiten Teil dieser Studie). Kenntnis gewannen diese aus einem stets aktualisierten, aber persistierenden antiken Basiskatalog des *regimen sanitatis*, der gesundheitsförderliche Handlungsoptionen darstellt in solchen Lebensbereichen, die der individuellen Einflussnahme unterlägen. Über die körpergeistige Gesundheit hinaus galt die methodische Vorteilnahme dabei den künstlerischen Fähigkeiten und Erfolgchancen. Mit dieser Geschichte weist Koons zugleich auf die stete Präsenz der existenziellen Kunstnatur, durch die der Künstlerkörper mit der *Natur* als ein weiteres und nie restlos verfügbares *Gesetz* in Verbindung stand. Der Bezug auf Natur löste insbesondere in der industriellen-wissenschaftlichen Moderne die vorausgegangenen Modi der Erhöhung ab und trug Künstler:innen ihren bleibenden Rang ein. Zugleich hatten auch zuvor diätische Gesundheitskompetenzen einen hohen Stellenwert in der Autofiktionalisierung des Künstlers. Dabei wiesen sie stets weit über den Körper hinaus: Durch sie haben Künstler kosmischen Gunstbezug auf sich gezogen, der Hand in Hand ging mit der Darbietung nobilitierenden Wissens und sozialen Ranganspruchs. Indem er aktuelle Idealvorstellungen von „Gesundheit und Leistungsfähigkeit, [...] Potenz, Schlankheit“²² verkörpert, wirft Koons ein Schlaglicht darauf, dass der vorteilhafte Körper des Künstlers stets einen Beitrag leisten konnte zur erfolgreichen Werkvermittlung. Diese hat Koons immer wieder als ein Kernziel ausgewiesen.²³

Koons umgibt seinen Künstlerkörper mit einer Aura frühmoderner Ehre, die zum Anlass genommen wird, zum historischen Teil dieser Studie vom Leistungskörper überzuleiten. Dabei ist seine anachronistische Selbsterhöhung zu *dem* Künstlerideal ein großes Stück weit „erfundene Tradition“²⁴. Koons' bildliche Athletik kreiert ein Dickicht aus Klischeevorstellungen einer ganzheitlichen Gabe und deren erfolgreicher

²² Martschukat 2019, S. 8.

²³ Siehe zum Beispiel Koons 1989, S. 48 und systematisch Breucha zu Koons' „Kunst als Kommunikation“ 2014, besonders S. 23–24.

²⁴ Hobsbawm und Ranger [1983] 1992.

Verwirklichung durch einmalige, kreative Sonderfälle, die aber weniger historischen Tatsachen als dem rückblickenden Wunsch nach Eindeutigkeit kanonischer Geschichtsschreibung Geltung verschaffen. Seiner Überzeichnung des mythisch erhöhten Renaissance-Genies lassen sich im Verlauf dieses Kapitels die sehr spezifischen Körperszenarien des Krafterhalts gegenüberstellen. Erst im zweiten Teil dieser Studie wird dann die Eigenheit auch von Koons' langjähriger Trainingspraxis und seines *Leistungskörpers* dargestellt, die sich nicht in der bloßen Retropie und Fortsetzung von *dem* Renaissancekünstler erschöpfen. Dabei wird sich zeigen, wie Koons ebenfalls über die äußere Transformation und die Betonung fleißiger Arbeit hinausgeht, um die Darstellungsoptionen des Energieerhalts durch den Fitnesskörper auszukundschaften.

Nichtsdestotrotz steht Koons' Performanz als Künstler-Heros hier dem folgenden Panorama historischer Leistungskörper vor. Denn das ruhmverheißende Tandem aus Geist und unbedingt auch der Physis konnte auch schon in der Frühmoderne herangezogen werden, um die Exzellenz (der von Koons öffentlich bewunderten Künstler²⁵) darzustellen. So legt er eine Spur eben zu den Künstlern, die den übergroßen Anspruch an ihre Künste durch das Doppel aus befähigtem Körper und Geist unterstreichen konnten, wie in den folgenden Kapiteln an den Beispielen Leonardos und Michelangelos erörtert wird. Dabei kann (wenig überraschend) vorweggenommen werden, dass Koons' grobe Rückprojektion methodisch übender, individueller Selbstverbesserung auf ein komplexes Feld von Körper- und Kräftevorstellungen treffen wird. Während zum Beispiel Koons regelmäßige Übungen als sein Verdienst geltend macht, so sind vorausgegangene Leistungskörper in der Frage, ob der Künstlerkörper sich durch die gegebenen Anlagen oder durch irdischen Zuwachs qualifiziere, nicht so eindeutig positioniert.

Jeff Koons bedient sich dieser Künstler-Leitfigur, den *uomo universale*, für eine ausdrückliche Gesundheitschreibung des Körpers künstlerischer Produktion. Dabei folgt er seiner üblichen Strategie im Umgang mit der Kunstgeschichte, „zwischen Umarmung und Löschung“²⁶. Das Überwinden prekärer Engpässe von Kräften stellt er als die Superkraft historischer Künstlerfiguren aus, auf der er aufbauen kann. Denn kaum eine andere Personengruppe hat so viele Erzählungen auf sich gezogen,

²⁵ Siehe zusammenfassend Graw 2012, S. 71.

²⁶ Breucha 2014, S. 138. Breucha arbeitet weiter heraus, wie er einerseits seine vorteilhafte Positionierung innerhalb dieser Traditionszusammenhänge anstrebt und auf der anderen Seite deren Annullierung zugunsten seines Selbstanspruches einer größeren Zugänglichkeit der Kunst.

rückhaltlos ihre ganze Lebenskraft aufzuwenden für die eine handlungsleitende Sache, also die Kunst und deren Fortkommen. Die eigene Profilierung in Sachen Kraft realisiert Koons daher über eine reflektierende Rückschau auf diesen körperkräftespezifischen Heroismus seines Feldes. Künstler und vor allem ihre Körper waren seit der Konstituierung zentraler Topoi häufig mit der Absenz und dunklen Kehrseite der Vitalkräfte konfrontiert, auch über Koons' an populäre Mythen anschließende Künstlergeschichtsschreibung hinaus. Die Vorstellungswelten künstlerischer Berufung thematisieren bevorzugt kräftemäßige Extremphänomene und nicht selten die Selbstaufzehrung in künstlerischer Arbeit. Das stets angemessene Maß der Verausgabung, eine ausgeglichene Kraftbilanz oder eine ausgewogene *Work-Life-Balance* war in jüngerer Zeit nicht eigens das Thema musealer Darstellung und Künstler:innen-Forschung; ganz im Gegensatz zu den lange Zeit vielrepräsentierten körperlich-geistigen Krisenphänomenen.²⁷ Durch die lautstarke Gesundheitschreibung westlicher Künstlerschaft in dieser historiographischen Selbstverortung billigt Koons dieser eigenen Position eine Art Höhe- und Schlusspunkt zu in einer – so viel ist sicher: krude zugespitzten – Körpergeschichte dieser Künste.

Dennoch leistet diese Studie Jeff Koons' Kraft-Programm für die Geschichte kanonisierter Künstlerschaft insofern Folge, dass immer wieder der gesunde, agile Körper auch gegen die produktionshemmenden, insbesondere mit dem künstlerischen Feld assoziierten Risiken für Körper und Leben angeführt wurde. Mehr noch, auch eine geradewegs utopische körperliche Leistungsfähigkeit war früh Teil validierender Rahmenerzählungen vom Künstler, wie in den nächstfolgenden Kapitelteilen für Beispiele der Frühneuzeit sowie der Moderne thematisiert wird. So macht Jeff Koons aufmerksam auf die historischen Leistungskörper dieses Feldes. Er deutet auf die Faszination für eine vitale Kraft als Mittel und Ziel künstlerischer Praxis seit deren Verbreitung, die auch durch den Künstlerkörper vorgetragen und exploriert wurde. Er weist auf die Tradition von Fragen nach der Zuträglichkeit des Kunstschaffens für das körperliche Wohlergehen, die Überschneidungen von formalisierter Künstler:innen-Ausbildung und Körpertrainings sowie die Zwischenrufe nach einem „gesunden Genie“, nach dessen „ausgewogener Struktur“, nach für den Künstler „unschädliche[r] Kunstproduktion“²⁸. Koons' ostentative Fitness vergrößert die in der

²⁷ Siehe zur aktuellen Konjunktur von Gesundheitsdiskursen von Kunstakteur:innen aber auch Reichert 2016, S. 38–40.

²⁸ Benn [1930] 1981, S. 350.

Körpergeschichte des Künstlers so wichtigen Umschlagpunkte, zwischen höchster Anstrengung und reibungsloser Überflügelung physischer Leidensaspekten, die immer wieder eine perfekte Praxis begründet haben. Dieser topische Leistungskörper des Künstlers, den Koons in sein über mehrere Jahrzehnte penibel durchgeführtes Körpertraining hinein verlängert, ist historisch legitimer Experte für die feinen Unterscheidungen vom Sein und Schein der Mühelosigkeit, für die Justierungen zwischen Progression und Überlastung und für produktive Potenziale von Leistungsgrenzen.

Koons erprobt, sich durch seine Körpertransformation sichtbar in die Lage zu versetzen, energetische Ressourcen auszureizen oder diese Ordnung sogar möglichst außer Kraft zu setzen, darauf wird zurückzukommen sein. Die industrialisierte Moderne und ihre strenge „Ergonomie der Kunstproduktion“²⁹ bildet die historische Folie, vor der Koons diese selbstgesteckte Aufgabe zu bewerkstelligen hat. Koons' Leistungskörper wurzelt nicht so sehr in der griechischen Antike oder dem (vermeintlich) *allseitigen* Renaissance-Genie, die er auch in seinem weiteren skulpturalen und malerischen Arbeiten explizit seit der Werkserie *Antiquity* (2009-2012) aufruft. Vielmehr hängt er einer modernen Utopie „eines dauerhaft leistungsstarken Menschen“³⁰ an, als der menschliche Körper mit dem Begriff der *Energie* und der *Maschine* assoziiert wurde, die auch künstlerische Arbeit grundlegend erneuert haben. Mit den Schwächediskursen des *Fin de Siècle* geht zugleich eine beispiellose Konjunktur und, wie der Sporthistoriker Jürgen Martschukat meint, der erste „Fitness-Hype“³¹ einher, gerade unter *Geistestätigen* und Selbstständigen in westlich-urbanen Kreativmilieus um 1900.³²

Im Folgenden (Kapitel 3.1) werden die wissenschaftshistorischen Grundlagen rekapituliert, mit denen Fragen nach den leistenden Vermögen von Künstler:innen mit großer Verbindlichkeit innerhalb *energetisierender* Körperdiskurse erörtert wurden. Durch diese Berechnungsversuche von (künstlerischer) *Arbeit* hindurch wurden dennoch Vorstellungen eines Künstlerkörpers oberhalb der schieren Energieerhaltung weitergeführt. Unter den Bedingungen eines energetischen Materialismus wurde der Topos des Leistungskörpers weiter ausgestaltet, so die leitende These, die

²⁹ Schnödl 2012, S. 36.

³⁰ Stoff 2004, S. 88.

³¹ Martschukat 2019, S. 60.

³² Bernd Wedemeyer-Kolwe hat gezeigt, dass sich Trainingsanleitungen teils explizit an Künstler und Künstlerinnen gerichtet haben 2004, S. 326.

exemplarisch an Friedrich Nietzsches Entwurf vom Künstler als *Kraftthier* dargestellt wird.

Körperliche Evidenzen von Energie waren ein Epochenthema, das auf kollektive, epistemische Hintergrundannahmen fußte. In kaum zu überblickender Belegfülle haben Künstler:innen der Jahrhundertwende sich diesem körperlichen Phänomenbereich zugewendet. Die frühmodernen Einzelbeispiele, die außerordentliche körperliche Kräfte thematisieren, sind dagegen deutlich heterogener. Der Leistungskörper war in den Gesamtorganismus eingebunden und verband sich mit ganz verschiedenen Körperbildern und Annahmen von den Kräften. Er wurde etwa humoralpathologisch hergeleitet, mittels feinstofflicher Vermittlungsqualitäten erörtert oder eben auch als schiere Fähigkeit zu schwerer Arbeit dingfest gemacht. Die nachfolgenden Kapitelteile widmen sich dann dem von Jeff Koons so bestimmt anvisierten *Renaissance-Künstler*. In diesem Rückblick werden Stichproben zu einem panoramatischen Überblick davon zusammengefügt, auf welche Weisen sich im kunstliterarisch nachvollzogenen, widerstandsfähigen Körper künstlerische Erfolgsaussichten manifestieren konnten. Diese auf wenige italienische Beispiele begrenzte Vorgeschichte ist lediglich dazu angelegt, in Schlaglichtern überhaupt die vereinzelt Leistungskörper – zwischen Mäßigungsparadigmen und Überwältigungsanläufen – zusammenzutragen.

Zuerst werden in einer Skizze ideen- und kulturgeschichtliche Grundlagen der Anforderung allergrößten Fleißes in der Phase der Verankerung zentraler Züge des Künstlers wiedergegeben (Kapitel 3.2), da dort erstmals die erheblichen Leistungsanforderungen an den Künstler formuliert werden, die schließlich auch den Körper zur Bewerkstelligung dieser gehobenen Auflagen in die Pflicht nahmen. Beispiele der kunstliterarischen Hochschätzung des Fleißes, der in der möglichst lebenslangen Erweiterung der Ansprüche des Künstlers an sich selbst gipfeln sollte, werden knapp dargestellt – zunächst unabhängig von Fragen nach ihrer körperlichen Ausgestaltung. Doch diese Maßgabe, so eine forschungsleitende Prämisse, steht häufig am Beginn der Notwendigkeit, einen entsprechend befähigten Körper zu demonstrieren. Die dann folgende kursorische Zusammenführung von Erzählungen befähigter Künstlerkörper folgt gewissermaßen dem oberen Teil eines Spektrums der Kraftaufwendungen, jenseits aller physischer Selbstvernutzung: von der Abwehr produktionshemmender Malaise über ausgeglichene Kraftbilanzen hin zu utopischen Entwürfen von Körpern, welche die natürlichen Limitationen der Produktivität hinter

sich lassen. Giorgio Vasaris *Vita* des Michelangelo wird als frühes Erzählmuster von sich stets erneuernden, physischen Produktivitätspotenzialen angeführt, denn *Il Divino* wird darin durch die Beschreibung körperlicher Merkmale zunächst von der Melancholie freigesprochen und erwirbt schließlich seine Göttlichkeit auch auf der Basis einer unbegrenzten Arbeitsfähigkeit (Kapitel 3.3). In der Vasari'schen Leistungs Betonung tritt die in anderen Literaturen teils penible Differenzierung von körperlichem Erschöpfungsphänomenen und melancholischem Leiden zurück. Ein anderer Gesundheitsdiskurs, der unumwunden in eine Leistungsanforderung umschlagen konnte, wird in einem Exkurs knapp dargestellt: denn auch eine sowohl Kunstwerken als auch der Kunstproduktion zugesprochene kurative Wirkung konnte in die Steigerungsbereiche körperlicher Verbesserung vordringen. Ein gesunder und leistungsfähiger Körper konnte eine Zielaussicht darstellen sowohl auf der rezeptions- als auch auf der produktionsästhetischen Seite. Die Betrachtungen von Beispielen eines leistungsgerichteten Gesamtorganismus gipfeln in der Vorstellung einer gerade durch den Körper konzidierten Überbietung der Natur sowie deren Schöpfungskräften (ebenfalls Kapitel 3.3). In der abschließenden Rekapitulation von jüngeren kunsthistorischen Forschungsbefunden zum arbeitssamen Künstlerkörper der italienischen Frühneuzeit lässt sich eine zentrale These extrapolieren: Der leistungsfähige Körper ist nicht innerhalb einer Künstlersozialgeschichte hinreichend erklärt, er geht nicht in der Demonstration von Eilfertigkeit und damit in der Selbstempfehlung an potenzielle Mäzen:innen auf. In ihm drückt sich hingegen die Erweiterung des menschlichen Manövrierraums innerhalb natürlicher Kräfteverhältnisse aus. Dieser Körper konnte als Teil der *aemulatio naturae* auftreten, ein Modus des Mitstreits und Wettstreits mit der Natur, der in Werken in Szene gesetzt oder als kunsttheoretische Zielabsicht formuliert wurde. Interessant ist dabei die Variationsbreite von Körperbildern, durch die ein siegreiches Wettstreifen mit der Natur erreicht werden konnte: vom agil-beweglichen Künstlerideal Leonardo da Vincis, welcher die unendliche Dynamik der Natur zu amplifizieren versteht, bis zum schwitzenden und viehisch schuftenden Künstler, der in einer Form der Überlastung die natürliche Kräfteordnung aushebeln kann. Letzterer scheint in erstaunlicher Weise im Anstrengungsexzess einer beinahe dinglichen Aufaddierung von Körperkräften vorzugreifen, welche moderne materialistische Kraftvorstellungen kennzeichnet, die nun das Thema sind.

3.1 Nietzsches Künstler als *Kraftthier*. Ausweg aus energetischer

Limitierung

„Let me say right at the start that in my opinion the first requirement for an artist is to know how to swim“¹, so brachte Arthur Cravan in einer Notiz seine Maximalauslegung einer wichtigen Programmatik auf eine griffige Direktive: allem voran qualifizierten seine physischen Fähigkeiten den Künstler. Diese Neubestimmung spitzte er zu der lakonischen Formel zu: „Genius is nothing more than an extraordinary manifestation of the body.“² Sein deklariertes Ausbildungsideal schwimmender Künstlerschaft im Avantgarde-Magazin *Maintenant* bleibt damit nicht an diesen Wassersport gebunden. Cravan geht es um den Aufbau und die Manifestation der Körperkräfte, die er selbst bei Bedarf auch als semiprofessioneller Boxer unter Beweis stellte (Abb. 9). Wie Cravan seinem Publikum provozierend glauben macht, messe sich der Erfolg in der ganzen Bandbreite traditioneller Anforderungen an den Künstler – seine Wettbewerbsfähigkeit, sein Talent, Fleiß und sein unbeirrbares Streben nach Selbstverbesserung – als Zuwachs von Muskeln und körperlicher Kraft: „go into rigorous training: when the girth of your arms measures nineteen inches, you’ll at least be a brute, if you’re gifted“³. Leistung als physikalisch messbare Größe; hinter der angedeuteten Drohung, das Feld der feinsinnigen Literatur und Kunst zugunsten einer *wirksameren* sportlichen Betätigung zu verlassen, steht programmatisch die Forderung nach ebenso *messbar* wirkungsvollen Artikulationsformen in der Kunst.⁴ Eng verwandt mit dieser Vorstellung von

¹ Cravan [1914] 1981, S. 7.

² Cravan [1914] 1981, S. 7. Der britisch-schweizerische Literat und Künstler, geboren 1887 und mit bürgerlichem Namen Fabian Avenarius Lloyd, richtet sich mit der überschwänglichen Präsenz der Physis provokativ an sein Publikum. Er weist auf den Entzug aus klassisch künstlerischer Tätigkeit und proklamiert das Ende geistig-kontemplativer Höhenflüge als triftiges Künstler:innen-Ideal. Cravan spielt daneben mit der – nach ihm noch in vielen Varianten erprobten – nihilistischen Geste einer völligen Abkehr vom Künstlerdasein zugunsten einer – vielleicht nützlicheren, weil zu messbarem Erfolg führenden – sportlichen Ertüchtigung. Dieses wiederholte Male vollführte Ausscheiden zeigt sich z.B. bei der Künstlerin Sturtevant, die 1974 mit der Begründung die Kunstwelt *verließ*, zwölf Jahre lang Tennis spielen zu wollen (bis die Zeit und das Publikum reif für ihre Kunstwerke seien).

³ Cravan [1914] 1981, S. 7. Dieses Kaprizieren des Genialen auf das rein körperliche Können erörtert auch Robert Musil. In *Der Mann ohne Eigenschaften* (ab 1930) stellt der Autor die öffentliche Rede von der *Genialität eines Rennpferdes* an den Ausgangspunkt der Lebenskrise seines Hauptprotagonisten Ulrich: Dieser beschließt daraufhin „sich ein Jahr Urlaub von seinem Leben“ (Kapitel 13) zu nehmen und damit seine für den Roman leitende Problemstellung. Siehe hierzu Fleig 2008, S. 83f und S. 266.

⁴ Viele Forschungsperspektiven haben eine Remaskulinisierung der Künste um 1900 beschrieben, die

vergleichbaren Kraftäußerungen durch den Körper wie in der Kunst ist auch Cravans Ratschlag an den Künstler, „do a lot of fucking“⁵. Aber Vorsicht, denn sei die Aktivität nun Boxen, Sex, künstlerische oder literarische Produktion, das eine und zusammenhängende Kraftreservoir wird dabei in einem unumkehrbaren Schwund sukzessive verringert, wie es unter Cravans boxbegeisterten Zeitgenossen hieß: „Each man has only so many cell generations, which means each man has only so much work in him [...] each fighter is born with so many fights in him. When he has made those fights he is finished“⁶.

Das behauptete schlagkräftige Qualifizierungsprogramm des (1918 im Pazifischen Ozean verschwundenen und aller Wahrscheinlichkeit nach tödlich verunglückten) Künstlers deutet auf einen aktiven Körper des Künstlers, der unverkennbar dem energetischen Materialismus seiner Zeit zuzurechnen ist. Gemeint ist ein mit der industrialisierten Moderne seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zunehmend unumgänglicher Maßstab in der Wahrnehmung von menschlichen Körpern, die nun innerhalb der Spannungsfelder von „Kraft und Ermüdung, von Stärke und Schwäche“⁷ erfahren wurden. Gerade der Boxer figurierte dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den epochemachenden Narrativen des sukzessiven Verlusts an Lebenskraft über ihre Lebensspanne, den „naturalist chronicle[s] of subtraction“⁸. Die energetisierten Körper des *Fin de Siècle* waren dialektisch angeordnet um Überschuss und Entzug sowie um geregelten Gebrauch und explosive Verausgabung. Inwiefern ein Körper Kraft aufnimmt, speichert, umsetzt und verliert, waren entscheidende Parameter dieser erneuerten Betrachtungsweise. Diese energiespezifischen Kategorien informierten auch weitreichend die zeittypischen Körper künstlerischer Produktion.⁹ In der Evidenz

häufig in Reaktion auf eine „verweiblicht und überzivilisiert wahrgenommene[] Welt der Kunst und Kultur“ (Ribbat 2015, S. 187) angeführt wurde. Zum Sportler als Verkörperung einer „primitive manhood“ (Greenberg 2007) im Zusammenhang mit der Angst vor darwinistischer Selbstausslöschung weißer, urbaner, männlicher Oberschichtsangehöriger mit Fokus auf die USA, siehe ebenfalls Greenberg 2007, besonders S. 106ff. Sportdarstellung in der Malerei als Modus der Zusammenführung von – männlich konnotierten – technisch fundierten Wissensgebieten und im Sinne praktischer Wissenschaften, siehe Leja 2004. Zu national codierter Abgrenzung in den USA durch Sportausübung und –Darstellung vom alten, dekadenten Europa siehe außerdem Donald Hall (1994, S. 7). Siehe zugleich zur Ridikülisierung exaltierter – unter anderem explizit dem Feld des Sportes entnommener – Produktionsmotoriken in der französischen Karikatur Großkopf 2016, u.a. S. 59.

⁵ Cravan 1914, S. 7.

⁶ Jack London [1910] 1970, S. 288.

⁷ Stöckmann 2009, S. 4.

⁸ Fisher 1985, S. 171. Siehe weiter zur Identifikationsfigur des Boxers für westliche Avantgarden: Lethen 1994; Reemtsma [1995] 2013; Rase 2003; Mackenzie 2005; Sicks 2005 und 2015; Boddy 2009 besonders 100ff.; Fleig 2009, S. 111; Hadler 2013; Kramer 2021, S. 123f.

⁹ hierzu besonders Schnödl 2013. Philipp Sarasin hat darauf hingewiesen, wie stark diese Auslassung auch in der physiologischen Erforschung von körperlichen Leistungspotenzialen im letzten Drittel des

gestraffter Muskeln im Schwimmsport offenbarte sich diese genuin moderne Form einer universalisierten Kraft.¹⁰

In diesen Horizont solcher Energie-Emphasen am Künstlerkörper um die lange Wende zum 20. Jahrhundert lässt sich auch Friedrich Nietzsches Ideal eines „stark[en] (auch leiblich) angelegt[en]“¹¹ Künstlers einreihen. Er verband dieses Künstlerbild mit seinem übergeordneten Ziel: ein Nachdenken über das Dasein am „Leitfaden des Leibes“¹². Auf Friedrich Nietzsche selbst geht die Formulierung des „homo natura“¹³ zurück, die wie eine Epochensignatur eine grundlegende Neubestimmung des Menschen innerhalb natürlicher Kraftzusammenhänge bedeutete.¹⁴ Im Zentrum dieser Reorientierung, vorangetrieben durch die diskursleitenden Lebenswissenschaften, stand die triebhafte Naturseite menschlicher Existenz, und nicht mehr seine Sonderstellung innerhalb einer Geist-Metaphysik. Nietzsche nahm entsprechend an, dass der „künstlerische Prozeß physiologisch absolut bestimmt“¹⁵ sei. Nietzsches Imaginationen dieser innerlichen, physiologischen Lebenstätigkeit belaufen sich auf eine ständige Reizweitergabe und Signaltätigkeit, die letztlich mehr als jede vermeintlich übergeordnete Idee auch das künstlerische Produkt forme. In seiner Ausnahmeanthropologie des Künstlers setzt Nietzsche damit seine breiteren

19. Jahrhunderts angelegt war, wo die Körper von Frauen „für die übergroße Mehrheit der Physiologen fast vollständig außerhalb des Wahrnehmungshorizonts“ (1998, S. 444) standen. Die Physiologie ließ damit den männlichen Körper zur epistemischen Figur und zum „Wissenskörper“ (Bublitz 2018, S. 45) avancieren.

¹⁰ Auch unter dieser Prämisse rückten Sport und Körpertrainings als ein konkurrierendes oder paralleles Feld ästhetischer Erfahrung ins Blickfeld der Moderne, wie viele Forschungsperspektiven aufzeigen, siehe beispielhaft Stercken und Körner 2002. Allgemeiner noch zu *Kunst über Sport* beispielsweise Braathen 1976; Jahn 2002; Huitorel 2005.

¹¹ NF 1888, 14 [117]. Dieses und alle nachfolgenden Zitate und Referenzen zu Friedrich Nietzsche erfolgen gemäß *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, die auf dem von Paolo d'Irrio (Berlin und New York 1967) herausgegebenen Edition basiert. Die Siglen der im Folgenden zitierten Werkausgaben wurden wie folgt übernommen: Nachgelassene Fragmente (NF), Menschliches Allzumenschliches (MA), Also sprach Zarathustra (Za), Jenseits von Gut und Böse (JGB), Götzendämmerung (GD), Die Fröhliche Wissenschaft (FW).

¹² Siehe unter weiteren NF 1884, 26 [374]; 26 [432]; 27 [27] sowie NF 1885, 36 [35]; 37 [4], 39 [13].

¹³ NF 1885, 2 [131] sowie JGB 1886, § 230.

¹⁴ Nietzsche selbst hat dabei selbst eher durch die eigene ausufernde Krankengeschichte erhebliches Forschungsaufkommen auf sich gezogen. Sein Denken, seine Lebensweise und Gesundheitsvorsorge sind auch vor diesem Hintergrund von der Forschung bereits weitreichend mit dem medizinisch-hygienischen Diskurs seiner Zeit abgeglichen worden. Siehe hierzu Niemeyer, der eine hohe zweistellige Anzahl medizinhistorischer Abhandlungen zu Nietzsches Syphilis-Erkrankung zitiert.

¹⁵ In einer ähnlichen Hervorhebung der physiologisch-materiellen Aktivität gegenüber der Geistigkeit heißt es in *Za I* (1883): „Der schaffende Leib schuf sich den Geist als eine Hand seines Willens“ (*Za I-Von den Verächtern des Leibes*). Darüber fallen auch leibliche Selbsterkenntnis und Handlung in eins, wie Karen Joisten schreibt (1994, S. 98f).

Überlegungen fort zu einer „physiologische[n] Ubertät, die sich entladen möchte, und einen Druck bis zum Gehirn ausübt.“¹⁶

Nietzsches Entwurf leistungsorientierter Körperlichkeit ist das Thema dieses Kapitels. Nur der Künstler als „Kraftthier“ sei letztlich in der Lage, die unendliche Vielgestaltigkeit internaler Kräftewirkketten werktreibend produktiv zu machen und dieser immensen körperinneren Unrast notwendig auch physisch standzuhalten. Dieses Künstlerbild wird im Querschnitt solcher Kreativitätsvorstellungen Nietzsches herausgearbeitet, die er in verstreuten Werkpassagen und Notizen zu einer „physiologischen Ästhetik“¹⁷ formuliert. Dabei verbindet sich diese physiologische Bestimmung des Künstlers mit einer energiespezifisch besonders ausgearbeiteten Utopie, nach der mittels des Künstlerkörpers der Bereich noch rationalisierbarer Leistungsfähigkeit sogar zurückgelassen werden kann. Nietzsches Entwurf des kräftig angelegten Künstlers steht am Beginn dieser Kontinuitätsgeschichte einer leistungsfähigen Physis künstlerischer Produktivität. Zeitgenössisch definierte Begrenzungen der Kraft vermag dieser Leistungskörper auszusetzen. In Nietzsches Entwurf bedeutet das die sprunghafte raumzeitliche Außerkraftsetzung der vermeintlich unumstößlichen, physikalischen Grundregel dieser Epoche, nach der kein Organismus „mehr Energie erzeugen kann, als [...] hineingesteckt wird“¹⁸. Nietzsches kreativitätstheoretischen Spekulationen über das *Kraftthier* wird eine Rekapitulation vorrausgeschickt von den weithin bekannten thermodynamischen Hintergrundannahmen und vom energetischen Bezugswissen, die seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts maßgeblich die Wahrnehmung vom Künstlerkörper bestimmten.

3.1.1 Künstlerische Arbeit als *Kraftumsetzung*

Der Neuzeithistoriker Anson Rabinbach hat die Wucht, mit der „Energie als zentraler Begriff der Industriegesellschaft“¹⁹ diese prägte, beschrieben als epochalen Bruch, als

¹⁶ NF 1872, 19 [79].

¹⁷ Siehe zur technologischen und medialen Körperanalogien bei Nietzsche besonders Bitsch 2008, S. 167–191; frühe Überlegungen hierzu auch bei Wetzel 1989, S. 90.

¹⁸ Kassung 2007, S. 20.

¹⁹ Mixa 2016, S. 113.

„energetic turn“²⁰. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts war das Schlagwort der Kraft sehr präsent und Vorstellungen „der zirkulierenden Energie“²¹ sowie einer unumstößlichen Verrechenbarkeit von Kraftmengen wurden zu kulturell einflussreichen Formeln.²² Durch sie wurden zugleich die für diese historische Phase so charakteristischen Steigerungsfantasien angeregt: ein Streben nach der Reduktion oder „Abschaffung von Ermüdung und Erschöpfung“²³ und Modelle einer körperlichen Teilhabe am gesellschaftlichen „Ideal des ununterbrochenen Produktionsflusses“²⁴.

In den physikalischen Hauptsätzen der Thermodynamik wurde die Vorstellung formalisiert, dass Kräfte grundsätzlich ineinander umwandelbar sind und dadurch lediglich Erscheinungsweisen, Transformationsstufen oder Materialisierungsformen ein und derselben Entität darstellten.²⁵ Der *Erste Hauptsatz* erklärte das Universum zu einem geschlossenen System unaufhörlicher und (mindestens potenziell) stets reversibler Umwandlungen von Naturkräften wie Wärme, Bewegung und chemisch gebundenen Energieformen. „Das Naturganze“, so formuliert es Hermann von Helmholtz, „besitzt einen Vorrat wirkungsfähiger Kraft, welche in keiner Weise vermehrt noch vermindert werden kann: die Quantität der wirkungsfähigen Kraft ist in der unorganischen Natur ebenso wenig und unveränderlich wie die Quantität der Materie“²⁶. Mensch, Natur und Maschine werden damit als unterschiedliche Verwertende der einen universalen Kraft geeint.

Die Physiologie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts strebte danach, diese immaterielle Erhaltungsdimension in ihren materiellen Verbindungen *dingfest* zu machen, und etwa „den mechanischen Aufwand in der Arbeit eines Philosophen, wenn er nachdenkt, eines Literaten, wenn er schreibt, und eines Musikers, wenn er komponiert“²⁷ zu berechnen. Noch die virtuoseste Musikalität – und mit ihr noch die feinsinnigste Idee schöpferischer Geister – wird damit den Wirkprinzipien der einen

²⁰ Cowan 2012, S. 80.

²¹ In einschlägiger Literatur wird der französische Chemiker Antoine Laurent de Lavoisier häufig an den Anfang dieser wärmemechanischen Wende gestellt. Seine Versuchsanordnungen zur Überprüfung des Stoffaustauschs bei der Atmung bereiteten Ende des 18. Jahrhunderts die physikalische Einheit des *Brennwerts* vor. Mit *Über die Atmung der Tiere* beschrieb er eine Relation zwischen „mechanischer Arbeit und einer in lebenden Organismen ablaufenden, anhand des verbrauchten Sauerstoffs messbaren Verbrennung“, wie Gottfried Schnödl zusammengefasst hat (2013, S. 104).

²² Siehe hierzu auch klassisch Osietzki 1998, S. 313–346.

²³ Rabinbach 1998, S. 291.

²⁴ Gronau 2007, S. 14.

²⁵ Siehe hierzu Neswald 2006, S. 130f.

²⁶ Helmholtz [1862–1863] 1903, S. 227.

²⁷ Lavoisier [1862] zit. n. Schnödl 2013, S. 104.

Antriebskraft unterstellt, die hier als Fähigkeit erscheint jede mögliche Form von *Arbeit* zu verrichten. Diese *Arbeit* finden ihr berechenbares Äquivalent in einem Treibstoff, in Nahrung und in der Luft enthaltener Energie, die dem Körper zu ihrer Ausführung zugeführt werden muss. In dieser Modellierung des Menschen als „Motor Mensch“²⁸ werden Geist und Körper nicht länger auf ein mechanisches Verhältnis reduziert und der feinstoffliche Metabolismus zur Ausführung aller Lebensäußerungen rückt in das Zentrum der Forschungsanstrengungen. Als jeweils eine Kraftäußerung mit organischem Korrelat wird auch die traditionelle Hierarchisierung menschlicher Körperarbeit und Geistestätigkeit ein Stück weit ausgehebelt (wenn auch mitnichten obsolet). Energie verspricht innerhalb einer „Thermodynamik des Lebens“²⁹ – den Geist und den unwahrscheinlichsten Gedankenblitz einschließend – grenzenlose Anwendbarkeit und Reichweite.³⁰

Energie, Kraft und *Arbeit* durchziehen das wissenschaftliche Programm der mechanischen Physik sowie der Physiologie und der daraus erwachsenden ergonomischen Wissenschaften. Leben heißt in der Folge weniger (göttliche) Beseelung lebloser Materie als organische Aktivität, Energietransformation und Wärmestoffwechsel. Von den Lebewesen abgezogen war der Begriff des Lebens fortan „mit der spezifischen Form dieser universellen Kraft der Bewegung, welche die Natur als Ganzes antreibt“³¹, verknüpft. Die konzeptuellen Auffächerungen als „Bildungskraft, Einbildungskraft, Lebenskraft etc.“³², die wuchernde Selbstreproduktion alles Lebendigen um 1800 wurde zunehmend durch eine „konsumtive Anschauung des Vitalen“³³ überlagert. Nichtsdestotrotz unterlegte diese universelle Kraft Fantasien von industrieller Leistungssteigerung oder von mehr noch: „a perpetual-motion machine capable of ceaseless productivity.“³⁴ Der Traum vom gleichwertigen Energiequantum in einer „vollkommenen Ökonomie“³⁵, der manchen Fortschrittsglauben beflügelte, wurde mit dem Satz vom Energieverfall jäh stark kontrastiert. Die physikalische Erkenntnis, dargelegt im *Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik*, dass „bei Energieumwandlungen stets ein Teil der Energie für

²⁸ Rabinbach 1998, zu den Bedeutungsanpassungen dieser Körperanalogie und –metapher ebenso Rabinbach 2013.

²⁹ Felsch 2008, S. 162.

³⁰ Schnödl 2013, S. 104.

³¹ Rabinbach 2013, S. 98.

³² Fehrenbach, Felfe und Leonhard 2017, S. XIII.

³³ Felsch 2008, S. 114.

³⁴ Veder 2015, S. 8.

³⁵ Brandstetter und Windgätter 2008, S. 18.

weitere Umwandlungsprozesse verlorenging“³⁶, mündete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in vielerlei degenerative Prognosen ein. Kulturgeschichtlich bestärkt das universelle Phänomen der unumkehrbaren Zerstreung und Depotenzierung der Kraft, dass Fortschrittserwartung in häufig ebenso linear auf ein Endzeitszenario hinstrebende Erosion umschlägt.

Der physikalische Kraftbegriff des späteren 19. Jahrhunderts unterhält eine bleibende Ambivalenz gegenüber dem menschlichen Körper. Denn einerseits galt es mit den Lehrsätzen der mechanischen Physik das Phänomen der Kraft vom Menschen abzulösen. Alle metaphysischen Einschreibungen – anthropomorphe, metaphorische, lebensweltliche oder spirituelle Zuschreibungen – eines großen Spektrums verschiedener *Kräfte* sollten zugunsten der Zentrierung des Kraftbegriffs auf seine physikalischen Prinzipien gerade ausgesetzt werden. Andererseits bildet der menschliche Körper als privilegierter Schauplatz auch etwa der experimentellen Hervorbringung von Kräften eine Art Herzstück ihrer Erneuerung und ein Bindeglied zwischen ihren physikalischen und sozialen oder etwa kreativitätstheoretischen Implikationen. Dass dem Körper eine Schlüsselrolle zuteilwurde im Nachdenken über die moderne *Kraft*, hängt auch mit einem Charakteristikum des physikalischen Energie-Begriffs zusammen. Mit der Aufnahme der Energie in die Physik seit dem späteren 18. Jahrhundert wurde sie als das immaterielle, „vollkommen abstrakte Erhaltungsprinzip“³⁷ erörtert, das an allen Erscheinungen und wahrnehmbaren Transformationen von Kräften beteiligt ist. Der physikalische Energiebegriff bleibt daher ausdrücklich an Übersetzungs- und Inszenierungsleistungen, an sinnlich-wahrnehmbare Kraft-Ereignisse gebunden.³⁸ Wie vielfach in der Wissenschaftsforschung präzisiert wurde, brachten scheinbar selbsttätige Metallsplitters in magnetischen Feldern, ausschlagende Messfühler, flackernde Lichter, fühlbare Stromflüsse und zuckende Extremitäten *Energie*, als treibendes Wirkprinzip *hinter* solchen teils dramatisierenden, experimentellen Erscheinungen, erst als solche hervor.³⁹ Der Begriff der Energie ist dabei unauflöslich verquickt mit ihrer Evidenzerzeugung, die sich – gewissermaßen in Ausdehnung laboratorischer Ordnung – ebenso beispielsweise in den Körperkraftbeweisen einer schlagkräftigen Avantgarde

³⁶ Neswald 2006, S. 29. Siehe hierzu ebenso klassisch Radkau 1998.

³⁷ Kassung 2013, S. 18.

³⁸ Fehrenbach 2011, S. 275.

³⁹ Um nur wenige Studien mit wissenschaftshistorischem Schwerpunkt zu nennen: Dierig 2006; Felsch 2007 sowie Brain 2015.

erst manifestieren. Auch in vorausgegangenen Epochen wurden zwar die mysteriösen Kräfte, welche die künstlerische Schöpfung initiierten und unterhielten durch naturkundliche Kräftevorstellungen hindurch anschaulich. Kaum je sind diese Kräfte jedoch kunsttheoretisch mit schieren Muskelregungen in Korrelation oder sogar in Deckung gebracht worden, von wenigen produktionsästhetischen Überhöhungen von Muskelkraft in der Frühneuzeit wird noch die Rede sein. Diese Analogie ist vor allem im Rahmen dieses genuinen Vorstellungsbereichs des *Energetischen* denkbar. Stets musste zunächst ein Vermittlungsgeschehen die Energie aus dem Immateriellen ins Materielle, in die sichtbare und erfahrbare Welt, übertragen. Durch diesen Aufführungscharakter des Energetischen wurden die Unterschiede zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik, zwischen Künstlerkörper und Kunstwerk geschmälert, weil an ihnen Energie in Erscheinung trat. Entsprechend galt diese eine Kraft auch als ein ästhetisches Grundprinzip: „All die großen und gewaltigen Wunderwerke [...] entstehen nur durch die eine ewige Verwandlung“⁴⁰ der einen, nie versiegenden Kraft. Einmal mehr zeigt sich darin die beispiellose Übertragbarkeit energetischen Denkens auf soziale und kulturelle Zusammenhänge. Dass spiritualistische Reste, lebensweltliche Einschreibungen und Handlungsmacht dieser *an sich* der Wahrnehmung vorenthaltenen *Kraft* nie getilgt wurden, gehört ebenso zu den oft benannten, kulturhistorischen Forschungsbefunden: „[G]ewisse Annahmen über eine immaterielle geistige Kraft hatten seit jeher zu den Implikationen des Energiebegriffs gehört“⁴¹.

Die physikalisch überformte Vorstellung von „künstlerische[r] Arbeit [...] als Kraftumsetzung“⁴² – und mit ihr die Möglichkeit, künstlerische Leistung in einer „Ergonomie der Kunstproduktion“⁴³ wägbare zu machen –, spielte der Künstler:innen-Klasse vielfältige erneuerte Selbstinterpretationsanlässe zu. Als Evidenzen derselben Kraftzusammenhänge verbinden sich alle möglichen künstlerischen Produkte etwa mit Cravans’ Schwimmtraining und dem breiteren „cult of strength and athleticism“⁴⁴ ebenso wie auf der anderen Seite die breite Thematisierung psychophysischer Ermattungserscheinungen.⁴⁵ Durch Vorstellungsbereiche des Energetischen wurde der künstlerischen Zentralkompetenz, der Vermittlung zwischen Nichtstofflichkeit und

⁴⁰ Hart 1902, S. 8.

⁴¹ Stöckmann 2008, S. 15.

⁴² Schnödl 2013, S. 104.

⁴³ Schnödl 2012, S. 36.

⁴⁴ Malmstad 2003, S. 159.

⁴⁵ Siehe zur Neurasthenie in energetischen Diskursen z.B. Cowan 2008, S. 77.

Stofflichkeit, häufig ein genuin moderner Charakter beigegeben. Im Rückblick auf diese Epoche erweist sich diese Energie auch als das treibende Prinzip hinter den besonders sichtbaren akrobatischen Körper der Varietés, den Körpern der Körperkultur-Kollektive und Alpen-Enthusiasten, den Arbeiter:innen und Muskelmännern ebenso wie den massenumjubelten Sportsensationen. Durch diese Körperereignisse und das „theme of bodily training“⁴⁶ haben Künstler:innen auch motivisch dem *buzzword* der Kraft nachgeieffert und –geforscht: „What made body practices and art discourses modern was their systematic investigation into energy and motion.“⁴⁷ Diese Körper gehören „einem diskursiven Feld an, in dem eine einzige, unzerstörbare Kraft“⁴⁸ sich in ständig neuen Erscheinungsweisen stets transformiert.

Eine besonders sichtbare, kulturelle Klasse zeichnet sich (selbst) zugleich durch eine Sensibilität gegenüber energetischer Entstrukturierung aus. Als drohende Regenerationsunfähigkeit, Neurasthenie und Ermüdung tritt diese in eine Nachfolge älterer produktionshemmender Widerfahrnisse unter kosmischen Einfluss.⁴⁹ Zwar sind beim Stichwort *Fin de Siècle* Schwächediskurse schnell präsent: vielfältige Diagnosen eines Entzugs der Kraft, Degenerationshypthesen oder körperlich vorgetragene Verfallserzählungen. Zeitgleich hatte aber der Wunsch Konjunktur, *Energie* – mittels Maschinen, Lebensstil oder Kunstwerken – möglichst direkt in den Körper zu transferieren: „devices that ‚transferred‘ energy to the body, and [...] promised to ‚create‘ fresh energy“⁵⁰.

3.1.2 *Unendliche Tätigkeit*. Nietzsches Künstlerkörper als

Auslösungsapparat

„Eine Kraft [...] muß endlich sein und bestimmt – aber unvergänglich.“⁵¹ Friedrich Nietzsche unterhält an vielen Stellen seines philosophischen Werkes eine Nähe zu

⁴⁶ Ackermann 2019, S. 35.

⁴⁷ Veder 2015, S. 4.

⁴⁸ Stöckmann 2008, S. 6.

⁴⁹ Eine Kontinuitätsbeziehung von der schöpferischen Melancholie und den modernen Pathologien von Künstler:innen, seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts oft im Register der Psychophysik und Nervensemantik angesiedelt, wird nach wie vor kontrovers diskutiert (vgl. z.B. Böhme 2015, S. 29 und Blamberger 2015, S 27f.).

⁵⁰ De la Peña 2002, S. 61.

⁵¹ NF 1883, 15 [27].

thermodynamischen Kernkonzepten. „Das Maaß der All-Kraft ist bestimmt“⁵², so Nietzsche, dessen Denken vielfach beim „Satz vom Bestehen der Energie“⁵³ seinen Ausgang nimmt. Ein festgelegtes, unabänderliches Energiequantum, „eine feste, ehernen Größe von Kraft, [...] ein Haushalt ohne Ausgaben und Einbußen, aber ebenso ohne Zuwachs“⁵⁴ erscheint etwa im Rahmen seiner Lehre von der „Ewigen Wiederkehr“⁵⁵.

Auch Nietzsches Künstlerbild reflektiert einmal mehr diese gemeinsame Problemstellung von philosophischer, ästhetischer und industrialisierter Moderne: die menschlichen Gestaltungsmöglichkeiten im Horizont materialistischer Kraftzusammenhänge zu definieren. Dabei sind, wie Hartmut Böhme schreibt, „Müdigkeit, Erschöpfung und Dekadenz [...] bei Nietzsche fast austauschbar.“⁵⁶ Der Idealtyp, den Nietzsche vom Künstler entwirft, weicht aber auch von den sonstigen Rekursen des Philosophen auf energetisches Denken ab. Denn eindringlich wird an diesem Körper jene „Überbietung des Erhaltungsprinzips“⁵⁷ durchexerziert, die ebenso zu Nietzsches Repertoire in Energiefragen gehört. So artikuliert Nietzsche in seinem Entwurf vom Leistungskörper des Künstlers zugleich einen „massiven inneren Widerstand“⁵⁸ gegenüber „der im Energieerhaltungssatz implizierten Proportionalität von Ursache und Wirkung“⁵⁹. Die Beschaffenheit des menschlichen Körpers, aber insbesondere die „Bioenergetik“⁶⁰ des exemplarischen Körpers des Künstlers, erscheint Nietzsche wie prädestiniert dafür, kalkulatorische Kraftgesetze temporär zu durchkreuzen. Nietzsche modelliert seinen Idealtypus des Künstlers nah an den Überlegungen des Physiologen Julius Robert Meyers, der den Körper als „Auslösungsapparat“⁶¹ erörtert hatte.⁶² In diesem energetisierten Körpermodell, das durch Anhäufungen und das „Auslassen von Kraft“⁶³ gekennzeichnet ist, findet

⁵² NF 1881, 11 [202].

⁵³ NF 1886/87, 5 [54].

⁵⁴ NF 1885, 38 [12].

⁵⁵ Zu Nietzsches Konzept der *ewigen Wiederkehr* bzw. *Wiederkunft* siehe z.B. NF 1883, 20 [2]; NF 1884, 25[7]; 27[23]. Hierzu ausführlich Abel 1998, S. 187ff.

⁵⁶ Böhme 2015, S. 31.

⁵⁷ Abel 1998, S. 48.

⁵⁸ Bitsch 2008, S. 180.

⁵⁹ Bitsch 2008, S. 180.

⁶⁰ Vatin 1998, S. 350.

⁶¹ Mayer 1876, S. 16.

⁶² Nietzsches Lektüre von Meyers *Über Auslösung* datiert die Forschung auf das Frühjahr 1881, siehe Abel 1998, S. 49.

⁶³ Rotter 2019, S. 89.

Nietzsche ein wichtiges „Motiv[] zur Überwindung des fundamentalistischen Erhaltungsapriori“⁶⁴.

Dabei kann von einer kohärenten Theorie des Künstlerkörpers bei Nietzsche keine Rede sein. Eher wird von der Forschung stets „Nietzsches Ambivalenz des Künstlers“⁶⁵ hervorgehoben. Und auch das energetische Referenzwissen variiert in seinen verstreuten Werkpassagen und Notizen zum Künstler und den körperlichen Bedingungen des Kreativen, auch weil Nietzsche nachweislich sowohl physiologisches Populärwissen und Breitendiskurse als auch dezidierte, zeitgenössische und kontroverse Forschungspositionen rezipiert hat.⁶⁶ Ungeachtet dessen, dass seine Bestimmung physiologischer Voraussetzungen für das Kunstschaffen Inkongruenzen aufweist, „Versatzstücke“⁶⁷ seiner Kunsttheorie und seines Künstlerbildes hatten erheblichen Erfolg in Selbstdeutungen von Kulturakteuren rund um die lange Wende zum 20. Jahrhundert. Die Überlegungen des „Künstlerphilosophen“⁶⁸ zur produktiven Verausgabung (erotischer) Kräfte,⁶⁹ die auch das Thema dieses Kapitels sein sollen, fanden in deutschsprachigen Kreativmilieus nachweislich Eingang in „gelebte Vit[en]“⁷⁰. Gemeint sind damit narrativ vorgezeichnete Handlungsoptionen und Bedeutungszusammenhänge in der Lebensführung solcher Akteur:innen.

Im Vordergrund der Erforschung von Nietzsches Künstlertheorie stand bislang das sexuelle Triebleben. Seine Überlegungen zu den sexuellen Antriebskräften des Künstlers werden von den zeitgenössischen Fundamentalprinzipien der Energie, ihrer

⁶⁴ Abel 1998, S. 75.

⁶⁵ Risafi de Pontes 2016, S. 129.

⁶⁶ Zu Nietzsches Lektüren und Übernahmen von physiologisch-experimentell arbeitender Kraft-Forschung insbesondere um 1880, siehe Gebhard 1983, S. 152ff.; Gerhardt 1996, S. 196; Abel 1998, S. 44ff. sowie Bitsch 2008, S. 167–169. Siehe außerdem zu vorausgehenden Rezeptionen unter anderem von Helmholtz und Mayer: Ricardi 2005, S. 312–323. Allgemeiner zu Nietzsches naturwissenschaftlichem Lektürehorizont im *Age of Science*, siehe Heit und Heller 2014 und Holub 2018.

⁶⁷ Zöllner 2002, S. 250. Siehe z.B. auch Riedel 2014, S. 317 und Söll 2016, S. 19–72.

⁶⁸ Agell 2006, S. 20. „Dass Nietzsche als Erzieher, Mentor, Prophet und Ikone Generationen von Dichtern und Künstlern fasziniert, bewegt, inspiriert, ja, auf unterschiedliche Weise herausfordert, ist Teil einer ebenso bezeichnenden wie vieldeutigen Rezeptionsgeschichte“, fasst Li Shuangzhi (2017, S. 49) zusammen.

⁶⁹ Siehe hierzu Zöllner 2002; Young 1993, S. 126–130.

⁷⁰ Kris und Kurz (1980, S. 164) definieren „gelebte Vita“: „Die Biographik verzeichnet das typische Geschehen und durch die Biographik wird das typische Schicksal eines Berufsstandes geprägt, ein typisches Schicksal, dem der Tätige sich ein Stück weit unterwirft. Diese Beziehung betrifft nicht ausschließlich oder vor allem das bewusste Denken und Handeln des einzelnen – [...], sondern gehört dem Unbewußten an“ (ebd.). Der Forschungsterminus steht verschiedenen, in aktueller Forschung anzutreffenden Begriffen nah, wie z.B. *performatives Selbst* oder *Selbstformung*, und hebt denen gegenüber vor allem die sowohl individuelle und zugleich kulturgeschichtlich verallgemeinerbare autobiographische Narration hervor.

Aufstauung und Verschwendung, flankiert. Wie Frank Zöllner gezeigt hat, hing Nietzsche der traditionsreichen „Verausgabungstheorie“⁷¹ an, nach der die sexuellen Zeugungskräfte und das schöpferische Potenzial des Künstlers unauflöslich miteinander verbunden sind. Er führt die vielfältigen Spekulationen über Möglichkeiten der „produktivitätssteigernden Triebregulierung“⁷² fort, die das Feld der Künste seit der Frühneuzeit beschäftigten.⁷³ Nietzsche erörterte jeweils die Vorzüge und Nachteile sexuell enhaltsamer und hochaktiver Künstlerexistenz.⁷⁴ Er erklärt die Notwendigkeit zum Haushalten, dem sich der Künstler instinktiv verschreibe, indem er sich eine „relative Keuschheit, eine grundsätzliche und kluge Vorsicht vor Eroticism“⁷⁵ bewahre. Andererseits ist der Preis für diese Vernunftregel besonders hoch, denn eigentlich rechnet Nietzsche den Künstler den sinnlichen, „reich ausgestatteten und ganzen Naturen“⁷⁶ zu, die bereits der bloßen „Suggestion des Reizes schon von Ferne her“⁷⁷ entgegenkommen. Einer künstlerischen Veranlagung schreibt Nietzsche in diesem Zusammenhang die Tendenz zu, seinen Besitzer wie ein „Vampyr“⁷⁸ seiner Kraft zu berauben. Die Dialektik eines physisch-triebhaften Überschusses einerseits sowie andererseits der Hang zur überbordenden Verausgabung führt zur Notwendigkeit eines zweckmäßigen Ausgleichs durch Mäßigung, den Nietzsche in der zeitgenössischen Manier einer strikten Verrechnung von „Kraft-Quanta“⁷⁹ ausführt: „Es ist ein und dieselbe Kraft, die man in der Kunst-Conception und die man im geschlechtlichen Actus ausgiebt: es giebt nur eine Art Kraft. Hier zu unterliegen, hier sich zu verschwenden ist für einen Künstler verrätherisch: es verräth den Mangel an Instinkt, an Wille überhaupt, es kann ein Zeichen von *décadence* sein - es entwerthet jedenfalls bis zu einem unausrechenbaren Grade seine Kunst.“⁸⁰ Der mangelnde *Wille*⁸¹ (ein Begriff, der zentral ist in Nietzsches

⁷¹ Zusammenfassend zur Verausgabungstheorie Zöllner 2002, S. 226ff.

⁷² Zöllner 2002, S. 226.

⁷³ Siehe zum Topos liebender Künstlerschaft und zu gegenderten und erotischen Schöpfungsdispositiven den Forschungsbericht diese Studie.

⁷⁴ In dieser Bipolarität lässt sich unschwer auch Nietzsches Popularisierung der Unterscheidung zwischen Dionysisch-ekstatischen und Apollinisch-vernunftbetonten Produktionsprinzipien ausmachen, siehe kurz hierzu auch die Einleitung dieser Studie.

⁷⁵ NF 1888, 23 [2].

⁷⁶ NF 1888, 23 [2].

⁷⁷ NF 1888, 23 [2]. Und weiter heißt es dort zum Künstler: „Trotzdem ist er im Durchschnitt, unter der Gewalt seiner Aufgabe, seines Willens zur Meisterschaft, thatsächlich ein mäßiger, oft sogar ein keuscher Mensch.“

⁷⁸ MA I 1878, § 260.

⁷⁹ NF 1887, 10 [82].

⁸⁰ NF 1888, 23 [2].

⁸¹ 1901 publizierte Fassung von *Der Wille zur Macht* (in heutiger Nummerierung Nr. 800), Nietzsche 1922, S. 228.

Philosophie und ebenso in Rückbindung an das energetische Paradigma gedacht wird), kann nur durch sich selbst wieder ausgeglichen werden, in dem er sich, wie Georg Simmel die Problematik dieser Willensmetaphysik beschreibt, „sozusagen am eigenen Schopf aus dem Sumpf“⁸² ziehe.

Friedrich Nietzsche nimmt nicht nur, wie die Forschung festgestellt hat, zur (sexuellen) „Askese des Künstlers eine widersprüchliche Haltung“⁸³ ein. Seine Enthaltensamkeitsmahnung weist programmatisch auf den nur dünnen, zivilisatorischen Puffer, der letztlich das intensivierete Triebleben des Künstlers zu unterstreichen scheint.⁸⁴ Divergenzen seines Künstlerbildes zeigen sich auch, wenn im „Vampyr“ der Pfad maximaler Auszehrung und künstlerischer Selbstzerstörung vorgezeichnet wird, Nietzsche aber auch andere, vorteilhaftere Kräfteszenarien für den Körper des Ausnahmekreativen kennt.⁸⁵ Solche Inkohärenzen seines Künstlerbildes rühren wohl auch von einem immer wieder formulierten Unbehagen gegenüber proportionalen Verrechnungen und mechanistischen Kausalzusammenhängen her, die eine Zentralreferenz seiner Philosophie darstellten.

„Nietzsches Überbietung des Erhaltungsprinzips“⁸⁶, die er seit 1881 durch seine explizite Rezeption von Mayers „Auslösungskausalität“⁸⁷ unterfütterte, fand auch

⁸² Siehe hierzu Stöckmann 2009, S. 13f. Den Ausweg aus dem energetischen Dilemma sucht Nietzsche auf in der Wissensfrage in einer Auslösungskausalität.

⁸³ Zöllner 2002, S. 249. So heißt es in GD *Streifzüge* 1888, § 8, *Zur Psychologie des Künstlers*: „Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Tun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch. Der Rausch muß erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst. Alle noch so verschieden bedingten Arten des Rausches haben dazu die Kraft: vor Allem der Rausch der Geschlechterregung, diese älteste und ursprünglichste Form des Rausches.“ Letztlich kann sich der Künstler vor seinem eigenen physiologischen Übermaß doch mit einer äußeren, geistigen Kraft auffangen, die dem schieren physischen Kräftespiel vorsteht, siehe zur Kritik des Autonomismus des modernen Willensbegriffs Simmel [1896] 1992; S. 144, Steinfeld 2016, S. 26 und zu dieser Problematik bei Nietzsche Schmidt 2016, S. 46.

⁸⁴ Unter Bezugnahmen auf die physiologische Grundierung des Menschen hatte Nietzsche immer wieder mit rhetorischem Pathos mobilgemacht gegen zivilisatorische Schäden und unnatürliche Moralvorstellungen.

⁸⁵ Eindrücklich zeigt sich die Ambivalenz in der Zusammenstellung von Aphorismen zum Lemma *Kunst und Künstler* bei Frey-Teschen und Seidl 2020, S. 196: „Der starke freie Mensch ist Nicht-Künstler“ (NF 1878, 27 [4]) sowie „Die Kunst gilt hier als einzige überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens“ (NF 1888, 14 [17]). In den *Streifzügen eines Unzeitgemäßen* geht Nietzsche so weit, dass „[d]as Genie — in Werk, in That — [...] nothwendig ein Verschwender [sei]: dass es sich ausgiebt, ist seine Grösse... [...] der übergewaltige Druck der ausströmenden Kräfte verbietet ihm jede solche Obhut und Vorsicht“ (GD *Streifzüge* 1888, § 44, *Mein Begriff vom Genie*).

⁸⁶ Abel 1998, S. 48.

⁸⁷ Abel 1998, S. 47. Dieser disproportionale Wirkungszusammenhang füllt dabei eine Lehrstelle der Anwendbarkeit des Erhaltungssatzes, die auch von Physiologen wie Hermann von Helmholtz für den Bereich des Organischen nicht näher behandelt wurde. Das „ist sicherlich kein Zufall, denn gerade im komplexen Funktionsgeschehen des Organischen tritt jene qualitative und einer mathematischen Behandlung nicht mehr zugängliche Seite in den Vordergrund“ (ebd.).

Eingang in sein grundlegendes Programm, das Künstlerische von den Lebensvorgängen her zu plausibilisieren. Dabei stehen nicht alle gleichmäßigen Wirkungsrelationen, in die Nietzsche den physiologischen Körper eingelassen sah, in Zweifel: denn ebenso zentral für die Neubestimmung des Künstlerkörpers ist eine Vorstellung vom hochaktiven, physiologischen Innenleben des Künstlers, das vermittelt durch Nervenreize seine Schöpfungen informiert. Immer wieder hat der Philosoph auch in anderen Zusammenhängen den Körper des Künstlers thematisiert und diesen seiner breiter angelegten „physiologischen Ästhetik“ zugeordnet; vom Ideenprozess bis zur Ausführung: der „künstlerische Prozeß ist physiologisch absolut bestimmt und nothwendig“⁸⁸. Die Gesamterscheinung eines Künstlers, sein Ausdruck und seine Motorik bilden gewissermaßen die Frequenzen seiner physiologischen Kräftewirkungen, seiner innerleiblichen Lebens- und Signalprozesse indexikalisch ab, die dann ins Werk eingehen. Dieser Körper wird bestimmt durch die Übertragungsketten im Inneren, die er sichtbar macht und die gerade in der Normabweichung der reizsensiblen Künstlerfigur noch intensiviert sind. Um den Ursprung kreativer Prozesse als „physiologisch“ auszuweisen, zog Nietzsche eine Analogie zur *Chlad'nischen Klangfigur*. Ebenso wie diese Musterbildungen – benannt nach Ernst Florens Friedrich Chladni, der in aufsehenerregenden akustischen Experimenten „die Töne sehen“⁸⁹ ließ – trete auch der Künstlerkörper in Eigenresonanzen mit dieser innerleiblichen und häufig widerstreitenden „hundertfältigen feinen Arbeit“⁹⁰: „die feinsten Ausstrahlungen von Nerventhätigkeit auf einer Fläche gesehen: sie verhalten sich wie die Chladni'schen Klangfiguren zu dem Klang selbst: so diese Bilder zu der darunter sich bewegenden Nerventhätigkeit.“⁹¹ Nietzsche entwirft den Künstler als seismographische Figur, der die „unendliche Thätigkeit“⁹² unter seiner Körperoberfläche abzubilden vermag.⁹³ Diese formbildenden Kräfte legten Spuren bis in die künstlerischen Herstellungen und bestimmen diese grundlegend.

Diesen Schwingungsübertragungen und aktiven, körperlich-künstlerischen Formkräften stellt Nietzsche an anderer Stelle ein physisch kräftiges Körperideal zur

⁸⁸ NF 1872, 19 [79].

⁸⁹ Dieser Ausspruch wird Napoleon Bonaparte zugeschrieben.

⁹⁰ NF 1881, 16 [16]. Einmal mehr steht für Nietzsche eine Vielheit und eine große Varianz (*copia, plenitudine*) für Lebendigkeit ein, siehe hierzu auch Menninghaus 2009, S. 79f.

⁹¹ Zur Faszinationsgeschichte der Entropie siehe klassisch Neswald 2006 und Wise 2018.

⁹² NF 1872, 19 [79].

⁹³ Siehe weiterhin zu Analogien des Künstlers mit den zeitgenössischen „Aufschreibesystemen“ (Kittler 1985), speziell zur „Metapher vom ‚Künstler als Seismograf‘“, Schade 2011, S. 131.

Seite, dass mehr auf eine kraftoptimierte Künstlerschaft abhebt. Konzeptuelle Vorarbeit zur Enthebung des Künstlerkörpers aus seinem kräftemäßigen Gleichmaß leistete der nachweislich von Nietzsche bis hin zu wörtlichen Übernahmen rezipierte Text *Die Toricellische Leere und über Auslösung* (1876) von Julius Robert Mayer.⁹⁴ Nach frühen Forschungen zur Energieerhaltung hat der Physiologe seine späteren Thesen zur Kraft von der Bestimmung genauer Maßbeziehungen von Stoffäquivalenten abgezogen. Mayer erörterte die mögliche Systematik von Ursachen, die sich in ihren Wirkungen nicht etwa erschöpfen, sondern ein disproportionales Quantum an Energie *auslösen*. Solche temporäre „Aufhebung der kausalmechanischen Auffassung“⁹⁵ sah Mayer realisiert in der anorganischen Welt, in immensen Intensitätsgefällen von Wirkung und Ursache, wenn beispielsweise ein einziger Funke ein ganzes Pulverfass entzündet. Die Heftigkeit der Explosion ließe sich nur vor dem Hintergrund der plötzlichen Aktivierung einer örtlich und zeitlich verdichteten Latenz, einer Kraft-Aufstauung, verstehen.

Sowohl in der anorganischen Welt als auch in der organischen, so nimmt Nietzsche diesen Gedanken in einer Arbeitsnotiz auf, seien solche Prozesse anzutreffen, denn „[v]or allem will etwas Lebendiges seine Kraft auslassen“⁹⁶. Auslösungsprozesse füllen dabei Lehrstellen in den häufig kaum bruchstückhaft aufeinander zu beziehenden Kausalitäten „gerade im komplexen Funktionsgeschehen des Organischen [, denn dort] tritt jene [...] einer mathematischen Behandlung nicht mehr zugängliche Seite in den Vordergrund“⁹⁷, wie der Nietzsche-Forscher Günter Abel schreibt. In diesem Sinne hatte auch Robert Julius Mayer den menschlichen Körper als „Auslösungsapparat“⁹⁸ ausgewiesen, geradezu prädestiniert dazu fantastische Kraftmengen umzusetzen: „Die verschwindend kleine auslösende Kraft [...] gelangt nunmehr durch Reizung zahlreicher zentrifugaler Fasern eine mächtige Summe von

⁹⁴ Erstmals hat der frühe Nietzsche-Forscher Alwin Mittasch 1951 (S. 119–125) zu Nietzsches Mayer-Rezeption publiziert. Vgl. außerdem die kurzen Bemerkungen in Bauer 1984, S. 218; Abel 1998, S. 44–49; Gerhardt 1996, S. 195–199; Agell 2006, S. 174ff.; zuletzt Rotter 2019 und Renner 2021. Einer forschungsgeschichtlichen Aktualisierung bedarf die von Maria Osietzki (1993) vermutete nationalsozialistische Grundierung von Alwin Mittaschs Rezeption von Nietzsches Bezugnahmen zu Mayers Auslösungskonzept.

⁹⁵ Abel 1998, S. 46.

⁹⁶ JGB 1886, § 13.

⁹⁷ Abel 1998, S. 47.

⁹⁸ Mayer 1876, S. 12. Neben neuronalem Verstärkungseffekten zählt Mayer auch „sexuelle Verrichtungen“ (Mayer 1876, S. 15) zum Wirkungsbereich des von ihm beschriebenen, sich körperlich vermittelnden Kraftgesetzes.

Spannkräften, die in den Muskeln aufgespeichert liegen, in explosiver Weise zur Entladung.“⁹⁹

Mayers Auslösungskausalität interessierte Nietzsche im Hinblick darauf, dass sie „die Grenzen des physikalischen Erhaltungsgrundsatzes aufgewiesen“¹⁰⁰ hatte. Die jüngste Rezeptionsforschung hat dabei vor allem auf die instruktive Funktion von Mayers Auslösung für Nietzsches berühmten „Willen zur Macht“¹⁰¹ hingewiesen. Nietzsches „Steigerungsimperative“¹⁰² sind insofern nicht eine Eigenheit seines Künstlerdiskurses: „Der Wille zur Akkumulation von Kraft ist spezifisch für das Phänomen des Lebens [...] nicht bloß Konstanz der Energie“¹⁰³. Auch wenn in diesem Auszug *Akkumulation* zur generalisierten Lebensformel erhoben wird, erörtert Nietzsche an der außerordentlichen Figur des Künstlers diese Steigerungsvision der Kraft in besonderer Tiefenschärfe und – wie gezeigt werden soll – im Zusammenhang mit seiner Vorstellung gänzlich physiologisch determinierter Kreativität. Mit dem Künstlerkörper erarbeitet er einen weiteren offensiven Widerspruch zum epochalen Diktum ausgeglichener Tauschbilanzen des Lebendigen. Denn auch seine kräftespezifisch ausgearbeitete Utopie vom Künstlerkörper steht seinen oben zitierten Bezugnahmen entgegen, nach denen die Welt als „bestimmte Größe von Kraft“¹⁰⁴ angelegt sei. Ebenso wollte er sein Konzept vom *Willen zur Macht*, das er als (körperlich vermittelte) „Aneignung, Herr-werden-, Mehr-werden-, Stärker-werden-wollen“¹⁰⁵ bestimmte, grundlegend von der „Selbstbewahrung“¹⁰⁶ abgehoben sehen. Mit Mayers Kraft-Auslassungs-Satz habe sich „eine naturwissenschaftliche Grundlage“¹⁰⁷ geboten, um den *Willen zur Macht* gegen das Selbsterhaltungsprinzip

⁹⁹ Meyers Konversationslexikon (1885–1892) wiederholt unter dem Lemma *Auslösung* weitere Beispiele Robert Mayers für Auslösungsprozesse: „Das Fünkchen, welches Knallgas, Schießpulver, Nitroglycerin etc. zum Explodieren bringt, bewirkt die Auslösung der in diesen explosiven Körpern angesammelten chemischen Energie. In der Physiologie betrachtet man das Nervensystem als einen Auslösungsapparat, da Erregungen von äußerst feinen Nervenfasern Kräfte von außerordentlichem Umfang in Freiheit setzen können. Die Berührung der Glottis mit einem feinen Haar bewirkt die heftigsten Hustenanfälle, an denen nicht allein die Respirationsmuskeln, sondern fast die ganzen Körpermuskeln beteiligt sind (S. 124).

¹⁰⁰ Rotter 2019, S. 89.

¹⁰¹ Siehe zur breiten Forschungsdiskussion zu Nietzsches *Willen zur Macht* überblicksweise Leiter 2015, S. 110–117, und vielbeachtet Gerhardt 1996.

¹⁰² Stöckmann 2008, S. 15.

¹⁰³ Unbenommen bleibt, dass Nietzsches es Nietzsche durch seine Kraft und Willens-Diskurse stets auch um eine Kulturkritik ging: „Nietzsche transformed this model into a tool for a much broader sort of cultural critique“ (Cowan 2005, S. 49), welche aber nicht das Thema des in dieser Studie behandelten Kraft-Diskurses Nietzsches sein soll.

¹⁰⁴ NF 1888, 14 [188].

¹⁰⁵ NF 1888, 14 [81].

¹⁰⁶ NF 1888, 14 [81].

¹⁰⁷ Rotter 2019, S. 89.

positionieren zu können. Denn nicht das Unterhalten des schon Gegebenen, sondern das „produktive[] Kräftegeschehen“¹⁰⁸ der Auslösung charakterisiere den *Willen zur Macht*.¹⁰⁹ Für den *Willen zur Macht*, das hat die jüngste Forschung auch im Hinblick auf die unterliegenden Kraftprinzipien nochmals herausgestellt, ist dabei weniger eine tatsächlich gesteigerte Quantität der Kraft entscheidend als ein „gegläubtes“¹¹⁰ „Gefühl der Kraft“¹¹¹. Diese körperlich vermittelten Kraftdynamiken zeichneten eine *qualitative* Dimension aus, ein „Gefühl der Kraftsteigerung“¹¹².

Nietzsche modelliert seine Bestimmung des Künstlerkörpers nah an seinem Diskurs vom *Willen zur Macht* und der diesem nahestehenden Auslösungskausalität. Dabei unterstreicht Nietzsche ein künstlerkörperliches Vermögen zu Auslösungsprozessen, die für den künstlerischen Prozess unabdingbar sind. Der Künstlerkörper wird analog zur „Pulvertonne“¹¹³ durch einen fortwährend „explosive[n] Zustand“¹¹⁴ gekennzeichnet: „Große Männer sind [...] Explosivstoffe, in denen eine ungeheure Kraft aufgehäuft ist“¹¹⁵. Angelehnt an Mayers organisch vermittelte Auslösungskausalitäten bilde sich im Künstlerkörper, wie Nietzsche schreibt, „fortwährend Kraft und muß sich dann auslösen: entweder von sich aus, wenn die *Fülle* da ist, oder es kommt ein Reiz von außen.“¹¹⁶ Die Fähigkeit die Gefühlslagen und extremen energetischen Zuständen der Auslösung standhalten zu können, wird dann jedoch in diesen Passagen auch ganz buchstäblich auf die starke Physis kapriziert: „[D]ie Künstler, wenn sie etwas taugen, sind stark (auch leiblich) angelegt, überschüssig, Kraftthiere“¹¹⁷.

¹⁰⁸ Rotter 2019, S. 90.

¹⁰⁹ Dieser ist mitunter an eine gewisse „Selbstdisziplinierung“ (des Willens) geknüpft, die ermöglicht, dass das Individuum nicht unwillkürlich in eine „eine extreme Irritabilität“ (NF 1888, KSA 13, 17[6]) verfallt, sondern erst unter optimalen Bedingungen Energie produktiv freigibt. In diesem Sinne hatte auch Mayer Auslösungsphänomenen zugeschrieben, dass sie kultiviert werden müssten, denn auch zu Schaden in apokalyptischer Dimension seien sie im Stande, wenn sie „[j]edem möglich“ machten, „unsere schöne Erde in den Weltraum explodieren zu lassen“ (Mayer 1876, S. 16).

¹¹⁰ Siehe hierzu Gebhard 1983, S. 114–117.

¹¹¹ Gerhardt (1983, S. 115f.) und Hannah Maria Rotter haben argumentiert, dass die phänomenologisch erfahrene Kraftsteigerung eine „Anerkennung durch Andere“ (Rotter 2019, S. 92) nach sich ziehe, der *Wille zur Macht* also auch im Sozialen geltend gemacht wird.

¹¹² GD *Streifzüge* 1888, § 8. Adrian Renner und Hannah Maria Rotter haben argumentiert, Nietzsche stelle das Erleben der Kraftsteigerung in den Vordergrund, „ohne dass dabei eine wirkliche Steigerung eintreten müsse“ (Rotter 2019, S. 92). Diese Steigerungsvollzüge seien damit „wesentlich durch die Interpretation konstituiert“ (Rotter ebd.) und nicht als temporäre, physikalisch-ontologische Zunahme der Kraft angelegt.

¹¹³ FW 1887, § 360.

¹¹⁴ NF 1888, 14 [170]. Auslösung ist dann auch das katalytische Prinzip, in dem der Künstler seinen Geschlechtstrieb „umarbeiten“ könne, hierzu bereits Mittasch 1951, S. 90.

¹¹⁵ GD *Streifzüge* 1888, § 44.

¹¹⁶ NF 1881, 11 [139].

¹¹⁷ „[D]ie Künstler, wenn sie etwas taugen, sind stark (auch leiblich) angelegt, überschüssig,

Auslösungsprozesse, die Nietzsche als sich körperlich vermittelndes *Gefühl* charakterisiert, gilt es zugleich *physisch* Nachdruck zu verleihen, wie dieser Aphorismus aus dem Nachlass erahnen lässt. Das Gefühl der Kraftsteigerung scheint sich jedenfalls am Künstlerkörper zugleich wie ein „thatsächliche[s] Mehr von Kraft“¹¹⁸ zu manifestieren. Nietzsches Vorstellung vom „Kraftthier“ trägt durchaus Fantasien der Energiemaximierung Rechnung, die eine diskursive Schattierung der im vorherigen Kapitel geschilderten materialistisch-kreativitätstheoretischen Verflechtungen sind. Nietzsches Konzeption vom künstlerischen Leistungskörper gehört dabei seinem „siegreiche[n] Begriff [der] ‚Kraft‘“¹¹⁹ an und ist ein Gegenstück zu seinen anderswo ausgebreiteten Diagnosen vom Ausgleich oder der Dissipation von Kraft.¹²⁰ Doch nicht nur im Sinne einer körperlich-latenten Bereitschaft, Auslösungsprozesse auszutragen, schützte ein kräftiger physischer Rahmen vor den Dynamiken des Energieverlusts. Auch in zeitgenössischen Willensdiskursen manifestierte sich die rare Ressource des *Willens* nicht selten als physische Stärke und Körperkontrolle, die eine Ausgrenzung von unerwünschten, unwillkürlichen Regungen ermöglichte, die den Körper wiederum in die Pfadabhängigkeiten schwindender Kraftressourcen führten. Während der völlig reizoffene Typus in der „Unfähigkeit, nicht zu reagieren“¹²¹ unterliegt, bestand der kraftoptimierte Künstler ebenso in der Ausgrenzung nervöser Energieverschwendung durch willentliche Inhibition, sodass er „nicht mehr Alles, was er fühlt, sofort leibhaft nachahmt und darstellt“¹²², wie Nietzsche zur *Psychologie des Künstlers* schreibt. Der körperlich kräftige Körper scheint in diesem Sinne als physischer Widerstand äußeren und inneren Reizen organisierend gegenüberzutreten und neben einer gewissen Autonomie

Kraftthiere, sensuell; ohne eine gewisse Überheizung des geschlechtlichen Systems ist kein Raffael zu denken“ (NF 1888, 14 [117]). Siehe Riedel (1994, S. 149) zu Nietzsches „Menschen als Naturwesen, als *Thier*“ (mit Verzeichnis der Textstellen bei Nietzsche). Die *Natur* des Menschen sah Nietzsche, wie Riedel unter Bezug auf die literarische Verarbeitung der Lebenswissenschaften um 1900 herausarbeiten, hauptsächlich in der sexuellen Triebnatur.

¹¹⁸ NF 1888, 17 [9]. Siehe zu den weiteren Ankündigungen, in den *Nachgelassenen Fragmenten* 1888, zu einem weiteren Hauptwerk, die *Physiologie der Kunst*, NF 1886, 7 [7]; 1888, 16 [71–73], 16 [86], 17 [9], 18 [17].

¹¹⁹ NF 1885, 36 [31].

¹²⁰ Siehe zu Nietzsches Dekadenz-Diagnosen z.B. Stöckmann 2008, S. 15.

¹²¹ GD *Streifzüge* 1888, § 10, siehe auch NF 1888, KSA 13, 17[6]. Als besonders reizoffen gilt Nietzsche der „dionysische“ Mensch in seiner berühmten Gegenüberstellung zum „apollinischen“. Wie Michael Cowan gezeigt hat, deckt sich Nietzsches Körperdiskurs mit willensphysiologischer Forschung, nach der sich der Wille nicht in der aktiven Ausführung von Bewegung äußere, sondern ebenso oft in der *aktiven* Nicht-Ausführung unwillkürlicher Bewegungen (2012, S. 89). Zu Nietzsches Rezeption führender französischer Willensphysiologen seit Mitte der 1880er Jahre siehe ebd. Siehe auch Riedel 1994, S. 153.

¹²² GD *Streifzüge* 1888, § 10.

der Subjektivität auch energetische Reserven bewahren. Der Künstler als „Kraftthier“ steht also auch stabilisierend dafür ein, dass die künstlerische Persona sich nicht unter der Unwillkürlichkeit physiologischen Lebens auflöst und die „unendliche Thätigkeit“ im Inneren ihn der Apathie und Rigidität der Erschöpfung preisgibt, welche die unerwünschten Pendants zeitgenössischer Willensdiskurse darstellen.

So zentral die erneuerte Vorstellung von künstlerischer *Arbeit* als „Kraftumsetzung“¹²³ für Nietzsches Künstlerbild war, mit seiner Charakterisierung des Künstlers als „Kraftthier“ war er nicht daran interessiert, ihn dem Arbeiter gleichzustellen. Auf dieses grundlegende Abgrenzungsmotiv im Akzentuieren körperlicher Leistungsfähigkeit wird in Leonardos Körperideal des Künstlers im Kapitel 3.4 zurückzukommen sein. Nietzsche versetzt den Künstlerkörper konzeptuell in die Lage, adäquat die Vielgestaltigkeit von Reizen und natürlichen Lebensprozesse, mitzutragen, ohne in erschöpfte Passivität zu verfallen. Dabei ist die zeitgenössische Referenzfigur, die solche Spekulationen zu den Erhaltungsmöglichkeiten von Kräften im Künstlerkörper vorangebracht hat, keineswegs der Industriearbeiter, sondern ein anderes und verführerischeres Körperideal seiner Zeit. In seiner Kraftprogrammik steht Nietzsches Künstler-„Kraftthier“ den „Körper[n] der sportlichen Efficiency-Spezialisten“¹²⁴ nahe. Mit dem Motiv der Energiemaximierung bewegt sich sein Künstlerkörper im selben Horizont wie die „sublimen Leistungskörper“¹²⁵, die auch im Zentrum des Interesses der Leitwissenschaft der Physiologie standen.¹²⁶ Dieses privilegierte „Objekt der Begierde wissenschaftlicher Erkenntnis“¹²⁷ findet sich weniger im industrialisierten „Produktionsprozess als vielmehr in der sportlichen Anstrengung wieder, die ihr richtiges Maß findet und finden muss, während der proletarische Körper übermäßig beansprucht wird“¹²⁸ und dieser daher *per se* ein unzureichender ist.¹²⁹ Dieser proletarische „Muskelapparat“¹³⁰ widerspricht dem

¹²³ Schnödl 2013, S. 104.

¹²⁴ Sarasin 1998, S. 446.

¹²⁵ Sarasin 1998, S. 446.

¹²⁶ Mayer sah in einer regulierten Auslösdynamik einen Schlüssel zur Gesundheit – „Gesundheit meint immer auch Kräftigung und sportliche Leistungsfähigkeit, und die neu entstehende Figur des ‚Sportlers‘ wurde seit den 1860er Jahren zur Ikone dieses Heil verheißenden Muskelkörpers. Andererseits waren die ‚Muskelmänner‘ des 19. Jahrhunderts bestenfalls eine Zirkusattraktion, und die geblähten groben Muskeln schwitzender Arbeiter berührten das sensible bürgerliche Empfinden eher peinlich“ (Sarasin 2001, S. 262).

¹²⁷ Bublitz 2018, S. 44.

¹²⁸ Bublitz 2018, S. 102.

¹²⁹ Auch Maren Möhring hat diese Differenzierung in ihrem nach wie vor maßgeblichen Beitrag zu einer Geschichte der Körperkulturbewegungen des ausgehenden Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum aufgegriffen (2004, S. 94f.).

¹³⁰ Bublitz 2018, S. 102.

Ideal, das auch die Gymnastiklehrerin Bess Mensendieck 1907 in einer ihrer populären Trainingsinstruktionen darlegt: das eigene „Kräftekapital“¹³¹ zu steigern. Die epochale Utopie eines geschlossenen Systemkreislaufs, eines „return of energy investment“¹³², unterlegt das Bild des vollkommen leistungsfähigen Künstlerkörpers auch bei Nietzsche. Das zeigt sich, wenn er den Künstlerkörper gerade außerhalb bloßer Energie-Erhaltung ansiedelt und unter Zuhilfenahme des physikalischen Prinzips der *Auslösung* dem Athletenkörper und dessen Ausgrenzung von Verlustdynamiken nahebringt. Dieser Künstlerkörper korrespondiert mit einer auch im Feld aufkommenden sportlichen Maschinentrainings attraktiven Idee der sich selbst erneuernden Energie: eine „energy enhancing strength“¹³³, die im Training (wie im Kunstschaffen) wieder in den Körper eintritt.¹³⁴

Auf höchstem Niveau kommt Nietzsches Körperideal der tiefgreifenden, epochemachenden Anforderung einer Selbstregulation physiologischer Energie nach.¹³⁵ Nietzsche entwirft ein kraftoptimiertes Künstlersubjekt. Der kräftige Künstlerkörper um 1900 konnte ebenso über die bloße Risikobewältigung der nervösen Erschöpfung und des Kraftentzugs hinausweisen und sich temporär den Limitationen physikalischer Energiegesetze entziehen. Wie gezeigt wurde, hat Friedrich Nietzsche den Künstler als *Kraftthier* charakterisiert mit dem er eine gesteigerte Mannigfaltigkeit innerleiblichen Lebens und zugleich einen Ausbund der Ordnungsfähigkeit dieser inneren Reizleitketten verband. Der kräftige Künstlerkörper tritt sowohl als Ausdruck der drängenden internalen Lebensvorgänge und Kräfteübertragungen auf, die Nietzsche als Basis kreativer Schöpfung annahm. In gestärkter Konstitution ist der Künstler besser in die Lage versetzt, seinen erheblichen Kraftumsätzen regulierend standzuhalten. Seine starke Physis zeigt eine prekäre und – in einem Bild, das Nietzsche bemüht – explosive Überschüssigkeit an, und zugleich liegt gerade in der Körperkraft eine Möglichkeit des Widerstands gegen die physiologisch dauernd erzeugte Reiztätigkeit, welche sukzessive die Kräfte ineffektiv schwinden lässt. Nietzsche entwirft im energiespezifischen Register des *Fin de Siècle*

¹³¹ Mensendieck 1907, S. 2.

¹³² De la Peña 2002, S. 61.

¹³³ De la Peña 2002, S. 61.

¹³⁴ Dabei schreibt Nietzsche den Kreativen keineswegs ein festgelegtes Übungsprogramm vor – etwa eine bestimmte Übungssystematik aus dem reichen Angebot des prosperierenden Genres der Trainingsmanuale, die sich teils explizit an Künstler richtete. Nietzsches Künstlerbild tendiert in der für das künstlerische Feld so entscheidenden Frage, ob fleißige Steigerung oder die vorgegebene Ausstattung nun den Künstler(körper) ausmache, zu Letzterem.

¹³⁵ Siehe zu diesem Prinzip Veder 2015, S. 5.

den energiestarken Künstler durch die Reizsemantik sowie durch das Prinzip der *Auslösung*. Damit wird dem „Pathos der Ernüchterung und illusionslose[r] Härte“¹³⁶, durch die Nietzsche die Rückkehr zur Natur im Sinne einer Transzendenzlosigkeit

Eine entgrenzte oder sogar unbegrenzte *Arbeitskraft* war um 1900 nicht mehr die Nischenobsession künstlerischer Überflieger und ihrer Botschafter:innen, als die sie in den folgenden Kapiteln thematisch wird. Auf der Basis der Thermodynamischen Hauptsätze erlangte deren Utopie der *Ermüdungslosigkeit* begriffliche Tiefenschärfe und verbindlichen, epistemischen Status innerhalb eines „neuen Zeitalters der zirkulierenden Energie“¹³⁷. Das historisch zuvor am Künstlerkörper vorgetragene Exzellenzkriterium allergrößten Ausdauerens – ein verstreutes Feld etwa von moralischen, motivationalen, medizinischen, naturphilosophisch getönten Erwägungen – mündete innerhalb dieser Phase in die breite Diskursivierung und empirischen Erforschung der Verschiebung von körperlichen Leistungsgrenzen ein. Ein auf breiter Basis erkennbarer, neuer Anspruch war es, die komplexen Fragen der (auch künstlerischen) Produktivität durch das epochemachende Wissensfeld, den physikalischen Materialismus, hindurch zu systematisieren. Kunstfeldspezifische Entwürfe außerordentlich Schaffender mündeten ein in die verwissenschaftlichenden Körperdiskurse und ihre Großtaten mussten sich (häufig euphorisch als Signum ihrer Modernität) fortan an den strikten Tauschbilanzen der Energieumwandlungen messen. Dennoch hat das nach oben offene Leistungsideal im Feld der Künste auch diese Disposition des energetisierten Körpers passiert, der seine Körperkräfte mit „unbegrenztem Gewinn zu entfesseln“¹³⁸ kann.

Einleitend zu Kapitel 3 wurde Jeff Koons' *kraftpositive* Kunstgeschichtsdeutung knapp skizziert – eine sich im Feld der Künste pointiert zeigende Faszination für aktiv gedachte Kräfte. Auch in Nietzsches Entwurf vom Künstler zwischen Verausgabung und regulatorischem Einhalt darf die Bewunderung für die produktiven Potenziale der Kraft vermutet werden. Der im Kunstfeld und am Künstlerkörper so leidenschaftlich aufgeführte Mangel an Kraft um 1900 hatte Teil auch an seinem dialektischen Gegenstück, einer aktiv gedachten Kraft, der *Arbeit*. Die desolaten und ermüdeten Künstlerkörper dieser Epoche bezeugen nicht einfach den Mangel und die Absenz der Kraft. Sie verweisen gerade auf ihre Anwesenheit als die eine physikalische Größe,

¹³⁶ Riedel 2011, S. 154

¹³⁷ Cowan 2012, S. 80.

¹³⁸ Rabinbach 1998, S. 291.

die „Leben mit Kraft gleichgesetzt“¹³⁹. Denn anders als produktionshemmende Notlagen und pathologische Bedrängnisse vor ihr, ist moderne depotenzierte Kraft und Ermüdung „im Kern ein Element der hochorganisierten Arbeit“¹⁴⁰. Die so vielfältigen und breit sichtbaren kränkelnden Künstlerkörper des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind damit auch Repräsentanten einer Positivität der Kraft und schreiben letztlich die außerordentliche und dauerhafte Faszination in den Künsten für aktivisch gedachte Kraftkonzepte fort. Ermüdungsphänomene im Feld der Kunst bleiben die „komplementäre Kategorie zur Arbeit, die zweifelsohne im Mittelpunkt des 19. Jahrhunderts stand“¹⁴¹. Pathologien und Nervenleiden, an der medizinhistorisch zerstreute Energie wenigstens mitursächlich beteiligt war,¹⁴² sind somit die andere Seite derselben Kraft wie körperlich-aktive Kraftemphasen, die in bisher unterbelichteter Weise kanonische Künstlerbilder durchziehen. Vor diesem Hintergrund der sich wandelnden Konzepte künstlerischer Kraft und Ermüdung wendet sich das folgende Kapitel der frühmodernen Kanonisierung künstlerischer Arbeit zu: Albertis Selbst- und Künstlerbild, das Fleiß und Naturanlage in einer neuartigen Erzählung verknüpft.

¹³⁹ Rabinbach 2012, S. 98.

¹⁴⁰ Böhme 2015, S. 28.

¹⁴¹ Böhme 2015, S. 28.

¹⁴² Siehe z.B. Stöckmann 2008, S. 6; Cowan 2008, S. 77.

3.2 Kanonisierung der Höchstleistung. Zur frühmodernen *virtù* des Fleißes

Knoblauch essen und eisigen Wind im Gesicht ertragen lernen: Der Architekt, Künstler und humanistische Gelehrte Leon Battista Alberti scheut keine Mühsal und Unannehmlichkeit, wie er in seiner Autobiographie beglaubigt. Erst stoische Abhärtung, gerade auch des Körpers, qualifiziere für seine Profession. Neben naturgegebener Veranlagung treten im dritten Buch seines Malereitratats Qualitäten wie „unablässige Ausdauer und beharrliche Anstrengung“¹ als notwendige Bedingung für Anwärter der Künstlerlaufbahn. Erst im unwahrscheinlichen Aufeinandertreffen von Kunstgeschick und Fleiß, erklärt Alberti, werde „der künstlerische *ingegno* – die schöpferische Fähigkeit – zur *virtù*, zur persönlichen Stärke und Tüchtigkeit, erhoben“². In dieser Verbindung von Naturanlage und Arbeitsbereitschaft wird ein geradezu utopisches, schöpferisches Potenzial kunstliterarisch erwogen, wie Oskar Bätschmann zusammenfasst: „Wie gegen die Wechselfälle des launischen Glücks hilft die *virtù* gegen die erschöpfte Natur“³.

Der Fleiß, der für Frühmoderne Künstlerbilder beinahe unabdingbar war, wurde erzählerisch untrennbar auch mit dem Körper verbunden. Weit über kunstpraktische Übung und Gelehrsamkeit hinaus wurde der Körper des Künstlers zur Anschauung dieser Tugend ins Zentrum gerückt. Während die nachfolgenden Kapitelteile ganz auf die schadlose Ausnahmeproduktivität fokussieren, gilt es zunächst überhaupt die historischen Bedingungen einer grundlegenden Valorisierung unbedingter (und damit auch körperlicher) Leistungsbereitschaft herauszuarbeiten. Dabei wird zu zeigen sein, dass die Notwendigkeit zur arbeitsamen Selbstverbesserung als Künstler sowohl utopische wie tragische Körperszenarien anbahnen konnte. So zeigt sich im Folgenden, dass die Frage danach, wie die gewünschte Leistungsintensität des Künstlers auch körperlich zu bewältigen sei, bei weitem nicht der Moderne, ihrem Körperinteresse und ihren arbeitswissenschaftlichen Körpererkenntnissen überantwortet wurde.

Der nun folgende Zeitsprung in die Frühneuzeit belegt, wie bereits in der Frühphase der Konsolidierung topischer Züge des Künstlers diesen Ausnahmeakteuren

¹ Bätschmann und Gianfreda 2002, S. 7.

² Bätschmann und Gianfreda 2002, S. 27.

³ Bätschmann und Gianfreda 2002, S. 29.

erzählerisch die Fähigkeit zu unablässiger Schaffenskraft beigegeben wurde. Bereits während der narrativen Ausgestaltung arbeitsmythischer Erzählungen, die diese Figur in der Folge begleitet haben, wurde der ermüdungslose Körper als ein Zielpunkt aufgerufen. Dabei zeigt sich, dass es nicht in jedem Fall verwissenschaftlichender, kraftspezifischer Körperszenarien bedurfte, durch die Nietzsche so dezidiert diesem Typus Plausibilität verschaffen wollte. Dieser Rückblick in die ergiebige Entstehungszeit maßgeblicher Künstlerlegenden zeigt, wie auch sprachliche Formeln der unablässigen Aktivität zur Festigung des Motivs physischen Krafterhalts herangezogen wurden. In der vielgelesenen Michelangelo-Biografie Vasaris verbinden sich Hinweise auf dessen Körperbild sowie Szenarien physischer Arbeitsamkeit mit den unbegrenzten künstlerischen Potenzialen, die der Autor bei diesem Ausnahmeakteur annimmt. Das nächstfolgende Kapitel ist dem Nachvollzug dieser sprachlichen Suggestion von Unerschöpflichkeit in dieser Lebenserzählung gewidmet. Zunächst geht es jedoch darum im Spiegel jüngerer Forschung zu rekapitulieren, warum und wie der Künstlerkörper zur Erfüllung der großen Ansprüche der Kunst in Stellung gebracht wurde. Denn in der gleichen historischen Ausgangslage galt es bekanntlich, die Kunstentstehung vorrangig als Ideentätigkeit auszuweisen, um sie vom einfachen Handwerk abzuheben.

Mit Leon Battista Albertis (Selbst-)Bescheinigung allergrößter Arbeitsbereitschaft wird in „Anlehnung an die antike *virtus*, deren konstruierendes Element die individuelle Leistung des einzelnen ist, [...] Mühsal als aller Tugend Anfang“⁴ deklariert. Für die Frühneuzeit gehört dann die „Anempfehlung harter Arbeit und die Vorbereitung des angehenden Künstlers auf Entbehrungen zum Standardrepertoire der Kunsttraktatistik“⁵. Unverkennbare künstlerische Profile entstehen in den Kunstliteraturen des Cinquecento, die sich stets zu der Maßgabe zu verhalten haben, ihren ganzen Lebenslauf, ihre gesamte Zeit, Ausdauer und jede bereitgestellte Ressource für die Kunst (und ihre Auftraggeber) verfügbar zu machen – wiewohl gerade die Abweichung von diesem Ideal zum Thema der allermeisten Künstlerlegenden wurde.

Der Fleißanspruch ist vor dem Hintergrund der sozialen Aufstiegswünsche einer Künstlerelite dargestellt worden, die in die Konkurrenzen wirtschaftlich und machtpolitisch hochambitionierter Stadtstaaten eingebunden war. Im Florenz des

⁴ Feser 2011, S. 11.

⁵ Jonietz 2011, S. 596.

Cinquecento mehrten sich Traktate, in denen Arbeitsamkeit als eine allgemeine Auszeichnung und Tugend deklariert wurde. Darin wurde die Meinung vertreten, dass „Anstrengungen und Mühen nicht ein Merkmal niederer Schichten“⁶ seien. Selbstbekundungen dieser höheren Klasse zeugen davon, dass Zielvorstellungen in allen Lebensbereichen erst mittels „indefessis laboribus“⁷ zu erreichen seien. Das eilfertige Künstlerideal deutet daher auch auf die neue, gesellschaftliche Wertschätzung von Arbeitseifer als männliches und patrizisch-merkantiles Leitbild. Die humanistische Feier der „Würde des werktätigen Menschen“, der „als in der Welt tätiger *Artifex* Gottes Werk“⁸ vollendet, ist auch vor diesem sozialhistorischen Hintergrund einzuschätzen. Diese Neubewertungen der angemessenen Dauer, Art und Häufigkeit von Arbeit setzten sich auch in theologischen Diskursen, im Abwägen zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*, fort. Zunehmend wurden argumentative Fürsprachen zugunsten tätiger Lebensgestaltung erprobt und erweitert. Die unablässige Arbeitslust in der Zeichenübung des Appelles, „Nulla dies sine linea“⁹, wird als Maßstab einer konstanten Entgrenzung der Erwartung des Künstlers an sich selbst beschworen. Baldessare Castiglione bestimmte im für die Künstlerklasse so instruktiven Manual zum Betragen bei Hofe, *Il Libro del Cortegiano* (gedruckt 1528), die Tugend des *Otium* und verfügte, dass jeder Moment einer methodischen Tätigkeit gewidmet werde (oder wenigstens der Anschein entstehen solle) und „alle Stunden des Tags für ehrenvolle und nützliche Übungen der körperlichen wie der geistigen Kräfte“¹⁰ eingeteilt würden.

Dem Fleiß wurde, personifiziert etwa als *Diligentia*, so hat Ilse Wirt anhand zahlreicher druckgraphischer Bildbeispiele darlegt, die männlich codierte *Labor* mit Geräten für schwere Körperarbeit beigeordnet. Ihre enge Verbindung wird in „Darstellungen seit dem 16. Jh. immer wieder durch die Wiedergabe beider Personifikationen als Paar hervorgehoben“¹¹ (Abb. 10). *Industria*, die bereits in der Antike als Bereitschaft zu rastloser angestrenzter Geistestätigkeit erfasst wurde, konnte seit dem Spätmittelalter auch selbst auf handwerkliche Tätigkeiten und Gewerbefleiß verweisen. Die bedeutungsverwandten Begriffe innerhalb der frühneuzeitlichen Kunstdiskussion, wie „labor“, „vivacità“, „diligentia“, „fattica“,

⁶ Jonietz 2011, S. 595.

⁷ Pico della Mirandola [1486] 1990, S. 62.

⁸ Schmeisser 2011, S. 685.

⁹ Hierzu Löhr 2011, S. 56.

¹⁰ Castiglione [Buch 1/4] 2004, S. 14.

¹¹ Wirth 1996, Lemma *Fleiß* Abschnitt 2f.

„trabalho“¹² standen für die „Kraftanstrengung des Künstlers“¹³, die sich „durch Übung in einen Zustand der Überhöhung bringen“¹⁴ ließen. Sie zeugen innerhalb des künstlerischen Feldes von einer solchen Stärkung der Forderung nach fleißigem Zuwachs gegenüber gegebenem Talent.¹⁵

Die Neubewertung aktiver Lebensgestaltung führte auch zu Konfusionen von mentaler und körperlicher Tätigkeit, die andererseits insbesondere als Distinktionsmerkmal des Florentinischen Kunstdiskurses nach penibler Unterscheidung verlangten: Mit der *fattica del corpo* und der *fattica della mente* legte Vincenzo Borghini in *Selva di notizie* den Versuch einer Einteilung vor. Dieses für die Traktatliteratur so bedeutende Gegensatzpaar von Körper- und Kopfarbeit, geriet vor dem Hintergrund neuerer Aktivitätsemphasen unter erheblichen Druck. Wie Fabian Jonietz hervorgehoben hat, schreibt Borghini geistiger Arbeit des Künstlers zu, als die „Krone der Anstrengungen“ gleichzeitig „die härteste, die schweißtreibenste“¹⁶ Aktivität zu sein. Die Verstrickung des Theoretikers in einer der Anschauung dienenden körperlichen Symptomatik mentaler Arbeit deutet prägnant auf die „unübersehbaren Schwierigkeiten“¹⁷ einer Definition von Körper- und Kopfarbeit. Diese bestanden sogar im historischen Zentrum des theoretischen Geltungsanspruchs der *idea* und ihrer kunstliterarisch verfolgten Scheidung von der Praxis. Als ineinandergreifende Faktoren der Kunstenstehung blieben sie sogar in der Theorie nur schwer voneinander zu trennen. Zwar wird diese Beobachtung der Konturierung dieser Begriffe in Borghinis Versuchs einer systematischen Unterscheidung von physischen und geistigen Schaffensaspekten nicht gerecht. Doch gerade der kaum zu vermeidende Selbstwiderspruch zeugt davon, dass die Betonung einer alles überragenden Leistungsfähigkeit im Zweifel einhergeht mit der Untergrabung dualistischer Körper-Geist-Modelle.

Auch die manchmal herablassend thematisierte, qualvolle Plackerei konnte, wie Untersuchungen des epochemachenden Begriffs „Labor“¹⁸ gezeigt haben, der körperliche Mühe und Fleißarbeit bezeichnete, die Erfolgsaussicht eines Künstlers

¹² Hierzu auch Hille 2014, S. 46.

¹³ Jonietz 2011, S. 575.

¹⁴ Hille 2014, S. 46.

¹⁵ Siehe Ortland 2010, S. 674.

¹⁶ Zitiert nach Jonietz 2011, S. 594.

¹⁷ Jonietz 2011, S. 594; siehe auch Feser 2010 und Mendelsohn 2007.

¹⁸ Fabian Jonietz spricht von einer unangenehm zu handhabenden Kategorie, da der lateinische Begriff der Arbeit einerseits eine Aktivitätsempfase meint, andererseits auf das passive Erdulden der Mühen festgelegt wurde (2011, S. 581).

allein auf der Basis körperlicher Belastungsfähigkeit begünstigen. Wenn ein Künstler „wie ein Hund ununterbrochen arbeitet“, wie Cosimo I de Medici über den Maler Francesco Salviati mitgeteilt wird, so werde der Maler „selbstverständlich keineswegs gedanklich wieder zum Handwerker“¹⁹ degradiert. Und auch Vasaris Haltung, die im folgenden Kapitel in Bezug auf Michelangelos Kräfteeinteilung erörtert wird, hat sich bezüglich physischer Verausgabung als kaum konsistent herausgestellt. Einerseits hatte er in seinem *Proemio di tutta l'opera* (1568) die nur rhetorische Frage gestellt, ob denn dem Schmied etwa wegen seiner „estreme fatiche del corpo“²⁰ größere *nobilità* zukomme als dem Goldschmied. Doch stellt Vasari den widerstandsfähigen Körper in seiner Autobiographie dann dennoch in den Dienst der *aemulatio*, dem Übertreffen seiner Künstlerkollegen. Der Eisenschmied wird dann doch auch Vergleichsmaßstab, um das eigene Leistungsideal adäquat abzubilden: „Nach jener unglaublichen Kraftanstrengung“ ging das erste Werk hervor „aus meiner Hand wie aus der eigenen Schmiede“²¹. Und vor allem, da noch jeder Meister wie er „aus Fleisch und Knochen“²² sei, gelte es, wie Fabian Jonietz zusammenfasst, „über seine Mitschüler durch die Ausreizung seiner körperlichen Kräfte zu triumphieren“²³. In seinen Rekursen auf die *fatica*, die praktischen Arbeitsaspekte des Schaffens, wird Vasari deutlich. Ebenfalls in seiner Autobiographie beschreibt er eine Darstellung seines Assistenten Cristofano Gherardi, der eine Personifikation der Arbeit „in Gestalt eines robusten, sich mühenden Bauerns“ entwarf. Um sich herum habe dieser „die Gerätschaften zum Bearbeiten des Bodens um sich versammelt“²⁴. Vasaris unzweideutige Konklusion fasst Sabine Feser so zusammen: „Nur wer sich als Künstler wie ein Bauer mit ungeheurem Einsatz und entsprechendem Rüstzeug seinen Aufgaben widmet, wird zu gegebener Zeit die Früchte seiner Arbeit, sprich Ruhm und Unsterblichkeit, ernten“²⁵. Kargheit und Unannehmlichkeiten ebenso wie Nacharbeit und der stetige Aufschub von Essens- und Pausenzeiten zählen zu den von Vasari angeführten Schulungen einer widerstandsfähigen Physis. Er erbringt diese Leistungen im Dienste der Perfektionierung der eigenen und in solchen Textpassagen

¹⁹ Jonietz 2011, S. 581.

²⁰ Zitiert nach Feser 2005, S. 12.

²¹ Vasari 2005, S. 17. Sabine Feser (2005, S. 95) verweist auf das literarische Vorbild Vasaris, Plinius der Jüngere, der in seinen Paradebriefen das Eisenschmieden analog zum literarischen Schaffen erörtert hatte.

²² „Furono pure anch'essi di carne e d'ossa come son io“, zitiert nach Biow 2022, S. 49.

²³ Jonietz 2011, S. 601.

²⁴ Feser 2005, S. 12 (Vasari Autobiographie).

²⁵ Feser 2005, S. 12 (Vasari Autobiographie).

ganz körperlich gedachten Künstlerpersona. Das eigene Künstlerwerden ist dann vor allem eine Trainingsangelegenheit und die Abhärtung des Körpers unumgänglich, wie Vasari in einer frühen Anekdote aus seiner Ausbildungszeit durch die Zusammenarbeit mit seinem Mitschüler deutlich macht: „Damit jeder von uns beiden die Zeichnungen aller Werke besäße, zeichneten wir des Tags nicht ein und dasselbe, sondern verschiedene Dinge. Nachts kopierten wir dann einer vom anderen die Blätter, um Zeit zu gewinnen und mehr Routine zu bekommen. Ganz zu schweigen davon, daß wir morgens meistens nichts und wenn, dann nur eine Kleinigkeit im Stehen aßen.“²⁶ Hatte Nachtarbeit in vielen Kontexten in Übereinstimmung mit der humoralpathologischen Tradition auf den astrologischen Bereich des Lunatischen und somit häufig auf die Tendenz zur schlaflosen Überlastung des melancholisch Getriebenen verwiesen, so scheint Vasaris Schlafentzug auf den Wettbewerbsvorteil pausenloser Betätigung zu zielen. Denn gerade der Vasari'sche Kunstdiskurs ist immer wieder von Werturteilen gekennzeichnet, nach denen Zuverlässigkeit und termingerechte Verfertigung dem fleißigen Künstler in Abgrenzung von Müßiggängern und frenetischen Lebemännern „im Rahmen des Ringens um künstlerische Aufträge“²⁷ solide Pluspunkte eintragen konnten. Auch Karel van Mander empfiehlt in seinem *Schilder-Boeck* dem angehenden Künstler im Anschluss an sein italienisches Vorbild Vasari eine ähnliche Schulung zur Unbeugsamkeit, indem dieser auf dem harten Boden schlafe.²⁸ Vasaris *Vite* einschließlich seiner Selbstdarstellungen weisen nicht nur motorische Geschicklichkeit oder individuelles Ingenium als einzige Grundausstattung des aussichtsreichen Künstlers aus, sondern eine umfassende „Leistung des Körpers [... die] letzten Endes über den jeweiligen Grad künstlerischer Befähigung“²⁹ entscheidet. Frühneuzeitliches Können des Künstlers, das kunsthistorisch häufig daraufhin festgelegt wurde, „seinen Körper wie ein Instrument gebrauchen zu können“³⁰, war somit auch abseits spezialisierter Techniken im Ausdauern zu erlangen. Letztlich leitete diese Ausdauer auch hin zur überlegenen *inventio*.

Spätestens mit Leon Battista Albertis *Vita* ist in die Künstlerbiographik die Förderung physischer Kräfte als Ausbildungsideal eingezogen. Die Formung eines zähen Körpers als Exzellenzkriterium hat die Forschung auf die „höfische Erziehung in ihrer

²⁶ Vasari 2005, S. 17.

²⁷ Jonietz 2011, S. 581.

²⁸ Van Mander 1973, S. 74.

²⁹ Jonietz 2011, S. 601.

³⁰ Krämer 2006, S. 504.

Doppelausprägung von *arma et litterae*³¹ bezogen.³² Dies ist Teil seiner Selbstanpreisung an höfische Kreise auf der Basis eines *besseren* Körpers und dessen unausgesetzter stoischer Belastungsadaptionen.³³ Seit frühesten Jugend hatte er sich und seinen Körper dem Ideal der Selbstbildung unterstellt, wenn er sich nicht gerade musikalisch, malerisch oder wissenschaftlich fortbildete: „Er übte sich im Ballspiel, im Speerwurf, im Laufen, Springen und Ringen und hatte ganz besondere Freude am scharfen Anstieg im Gebirge“³⁴. Er wirft Obststücke und Münzen in beachtliche Höhen, er springt mit geschlossenen Füßen mannshoch und wirft mit bloßer Hand Pfeile, die „das eiserne Bruststück eines Harnisches, wie stark dieses auch sein mochte,“³⁵ durchbohrten. Nicht nur in der *Vita*, sondern auch in dem Leonello d’Este gewidmeten Text *De equo animante* zeigt Alberti sich als vortrefflicher Reiter und Pferdeliebhaber, ein exklusives Privileg der Eliten. So weist sich Alberti vor allem mit der Schulung eines allseits bereiten Körpers in einem sozial aufwärtsweisenden Habitus kundig: Es gilt, wie Christine Tauber präzise festgestellt hat, „Allroundgenie war man nicht aus Neigung, sondern aus Notwendigkeit“³⁶. Ein eifertiger Körper macht deutlich, dass Künstler eben als Teil ihres Aufgabenspektrums im Zweifel auch der Verteidigung des Auftragsgebers als „Schiffs- Brücken- und Festungsbauer [...ebenso wie als] Kanonier“³⁷, nachkommen könnten.

Ein cursorischer Blick in die *Viten* Giorgio Vasaris genügt, um nachzuvollziehen, wie sehr der berühmte Künstlerbiograph die herausragenden Künstler seiner Zeit durch ein Höchstmaß fleißiger Einsatzbereitschaft auszeichnete. Vielfach hat die Forschung darauf hingewiesen, dass Vasari die Formel des werktätigen Genies Leon Battista Albertis fortschreibt. Für den idealen Hofkünstler, dessen Position Vasari in seinen Lebenserzählungen abzustecken versuchte, sei Eifer ein handfester Vorsprung. Seine Form der Geschichtsschreibung, die stets Einführungen von biographischen Anekdoten und künstlerischem Erzeugnis vornahm, erwies sich auch als besonders

³¹ Tauber 2004, S. 9.

³² Schmidt 2008, S. 38ff. Theoretiker höfischer Bewegungskulturen waren teils penibel darauf bedacht, zwischen der gesunderhaltenden *gymnastica medica*, der auf Wettkampf und Steigerung bedachten *gymnastica athletica* und dem Training zu Wehrhaftigkeit, *gymnastica bellica*, zu unterscheiden (– siehe allerdings zu Komplikationen dieser Dreiteilung Fischer 2016, S. 222). Alberti selbst gibt Gründe der Gesunderhaltung für seine Bewegungspraxis an (siehe hierzu Tauber 2004, S. 10).

³³ Siehe Tauber (2004, S. 10) zu den Stoikern als Vorbilder für Alberti.

³⁴ Alberti [1438] 2004, S. 37.

³⁵ Alberti [1438] 2004, S. 37.

³⁶ Tauber 2004, S. 11.

³⁷ Tauber 2004, S. 11.

offen gegenüber Episoden teils stoischer Abhärtung. Jede Lebenserzählung eines Künstlers, dem Vasari mindestens teilweise seine Gunst ausspricht, legt nahe, dass dieser – ebenso wie der Biograph es sich selbst bescheinigt – nimmermüde „unaufhörlich studierte“³⁸ und den Künsten „eine große und unermüdliche Anstrengung [...] entgegenbringe“³⁹. Im größeren Zusammenhang der einzelnen *Vite* wird steter Willen zur Selbstverbesserung, bei dem jeder „nur erdenkliche[] Fleiß in die Ausführung“⁴⁰ gelegt würde, mit seinem Gegenteil abgeglichen: jede Form von Arbeitsscheu, die Vasari denn auch am „heftigsten kritisiert“⁴¹, wie Sabine Feser schreibt. In der Negation der Antriebsschwäche werden mentale und körperliche Arbeitsaspekte vereint, denn sowohl eine theoretische Studierfähigkeit als auch eine ununterbrochene praktische Tätigkeit verweisen auf das notwendige Leistungsstreben.

Den von Vasari und anderen Kunsttheoretikern gepflegten „Gemeinplatz der arbeitsamen aber gewinnversprechenden Selbstüberwindung“⁴² gilt es von den ersten Tagen als Künstleradept bis hin zum gestandenen und (idealiter höfisch erprobten) Könnern unter Beweis zu stellen. Raffael, beim Anblick von Michelangelos Zeichnungen, wurde „vom Meister fast wieder zum Schüler, bemühte sich mit unglaublichem Fleiß, das als Erwachsener in wenigen Monaten zu vollbringen, wozu jenes zarte Alter, in dem sich jede Sache leichter erlernen läßt, und ein Zeitraum von mehreren Jahren nötig gewesen wäre.“⁴³ Erst wer „ganz lernbegierig niemals aufhörte, sich anzustrengen“⁴⁴, so Vasaris Lobrede auf lebenslanges Lernen, qualifiziert sich für den Rang der Besten.

Mit dem topischen Distinktionsmerkmal künstlerischer Arbeit, nach dem stets die ganze Zeit und Lebenskraft in die Künstlerlaufbahn einzubringen seien, geriet der Künstlerkörper und sein Kräftehaushalt als Ressource ebenso unter Druck (dieses Darstellungsziels). Künstlerische Schaffensprozesse wurden nicht nur als äußere Materialbearbeitung charakterisiert, sondern zeichneten sich durch unterliegende Tauschhandlungen einer meist für den Künstlerkörper nachteiligen Abwanderung von Lebenskräften in das Kunstwerk aus. Mancher kunsttheoretischen Vorstellung zufolge zeigen diese Kräfte sich im Werk als das unumgängliche Qualitätskriterium: der

³⁸ Vasari [Raffael 1568] 2004, S. 41.

³⁹ Vasari zit. n. Feser 2011, S. 13.

⁴⁰ Vasari [Romano 1568] 2005, S. 47.

⁴¹ Feser 2005, S. 7.

⁴² Scheller 2010, S. 14.

⁴³ Vasari [Raffael 1568] 2004, S. 79.

⁴⁴ Vasari [Andrea del Sarto 1568] 2005, S. 14.

vielbeschworene Schein der Lebendigkeit. Die auch im Disziplinideal angemahnte absolute Bereitschaft zeigte sich symptomatisch erst im Aufzehren der (gemäß gängiger Kräfte-Anschauungen feinstofflich bereitgestellten) Lebenskraft, in Erschöpfung und schließlich sogar im Abbau körperlicher Substanz. Der Körper konnte in diesem Tauschgeschäft in den meisten Fällen nur noch als sterblicher Gegensatz zu den „Ewigkeitstopoi künstlerischen Fortwirkens“⁴⁵ kraftlos oder tot zurückbleiben. Das nach oben offene Leistungsideal zeigte sich – so war es erzählerisch geboten – häufig als Schwund an Lebensenergie und als Bedrohungspotenzial ungebührlicher Selbstaufopferung.

Dass auch ein schnöder Muskelkörper, in einer erstaunlichen Engführung von Muskelkraft und Lebensenergie, der Anschaulichkeit erheblichen persönlichen Einsatzes dienen konnte, zeigt eine kuriose Analogie des französischen Keramikers Bernard Palissy. Er macht das Denken in solchen Kraftäquivalenzen zwischen Künstlerkörper und Werk auf eine besonders suggestive Weise anschaulich. Der lebendige Körper des Künstlers wird dabei regelrecht „investiert“⁴⁶, wie Robert Felfe zeigen konnte. In seinen *Discours admirables*, eine 1580 publizierte und populäre praxistheoretische Unterweisungsschrift, verschränkt Palissy den Topos notwendiger Schwerstarbeit unauflöslich mit der körperlichen Aufzehrung. Seine jahrelangen Mühen, die ihm in seinen Schilderungen seine keramischen Techniken im Sinne praktischer Plackerei besonders abverlangen und ihn schließlich „den Pforten des Grabes“⁴⁷ nahebrachten, verhandelt Palissy als körperlichen Kraft- und schließlich plastischen Muskelschwund. Denn der Künstler habe sich derart erschöpfend für seine Kunst verausgabt, dass schließlich sein „Leib keinerlei Form mehr hatte, keinerlei sichtbare Schwellungen weder an den Armen noch den Beinen“⁴⁸. Wie Robert Felfe hervorhebt, ist eine entscheidende „Facette in dieser Selbststilisierung bei Palissy [...] das physische Dahinschwinden des Protagonisten, sein im wahrsten Sinne Formverlust und das ‚Abfließen‘ – *escouler* – seiner Lebenskräfte“⁴⁹. Das Abtragen der eigenen Körperform dient dem Formgewinn seiner Kunstwerke. Palissys markante Schilderung buchstäblichen Weichens seiner Kräfte als Rückgang der Plastizität

⁴⁵ Menninghaus 2009, S. 78.

⁴⁶ Felfe 2021, S. 291.

⁴⁷ Palissy [1580] 2021, S. 286.

⁴⁸ Palissy [1580] 2021, S. 286f.

⁴⁹ Felfe 2021, S. 291. Bei dem österreichischen Literaten Hermann Bahr findet sich diese Vorstellung eines Ausströmens der Kraft aktualisiert: Bin ich es [das Werk ...] los, dann, in der Ermattungen [...], scheint mich mit dem Werke meine beste Kraft verlassen zu haben, und ich bleibe ausgehöhlt, ausgepumpt, erschöpft, nichtig und leer zurück, schlechter als ich war.“ (Bahr [1906] 2011, S. 37).

seines Körpers in den *Discours admirables* folgt darüber hinaus dem Muster des Produktionshergangs seiner naturalistischen Keramiken. Denn die Ausführung der Naturabgüsse basiert auf dem Auslöschen des Lebens der Naturalie, die als Vorlage für eine Hohlform geopfert wird, und die in einem Transfer der Form auch ihre Lebendigkeit in die Kunst übergehen lässt.

Einen rundweg ausbalancierten Kräftehaushalt kann vor dem Hintergrund des höchsten Anforderungsniveaus, welches das Künstlersein an den gesamten Organismus stellt, kaum ein Künstler vorweisen. Als Heroisierungsstrategie ist dies auch beinahe ungeeignet. Denn die Legendenbildung lebt meist von der Konfrontation von Lobtopos mit fiktionalisierter Lebenswirklichkeit. Die Künstlerbiographik speist sich – in besonderem Maß gilt das für die Vasari'sche – aus „der Spannung zwischen Soll und Sein. Das Soll betrifft die übereinstimmende Vollkommenheit von Kunst und Leben“⁵⁰, die selbst die allermeisten Künstler der gloriosen *terza età* nur mit Einschränkung zu erfüllen vermögen. Noch die tadelloseren Künstler haben in ihren Arbeits- und Lebensweisen eine ambivalente Tendenz zum Übermaß, zum Wundersamen, zur mindestens gelegentlichen melancholischen Untätigkeit. Die eng verflochtenen Lebenserzählungen Giorgio Vasaris eröffnen vielfach erzählerischen Raum für sein schwankhaftes Ausbalancieren noch des emphatischsten „Postulat des Heroischen“⁵¹. Denn, „[d]ie oft penetrant moralisch getönten Sequenzen und weitschweifigen Verhaltensregeln zur Lebensweisheit, die sich allenthalben in den Biografien [...] finden, thematisieren dann aber nicht selten gerade die mangelnde Vollkommenheit: die Diskrepanz etwa zwischen den ruhmwürdigen künstlerischen Hervorbringungen einerseits und den vielen Menschlich-, Allzumenschlichkeiten andererseits“⁵².

Kurzgeschlossen mit dem Fleißideal der *industria*, konnte sie in den Nahbereich vorrangiger „Entwicklungsursache[n]“⁵³ der Kunst rücken. Künstlerische Gestaltungsprozesse wurden immer wieder im Anschluss an die tätige Praxis der Natur und ihrer Formbildungen entworfen. Die Arbeit des Künstlers wurde an die Wirkweisen der natürlichen Welt angeschlossen und Kunstschaffen als „Fortführung der natürlichen Genese im menschlichen Kreativekt“⁵⁴ erörtert. Das unermüdliche

⁵⁰ Michelsen 2002, S. 312.

⁵¹ Michelsen 2002, S. 312.

⁵² Michelsen 2002, S. 312.

⁵³ Schmeisser 2011, S. 685.

⁵⁴ Sass 2016, S. 21.

Hervorbringen der „*Natura naturans*, nicht die *Natura naturata* lieferte hier das Vorbild für den Künstler.“⁵⁵ Durch den ausdauernden Künstlerkörper konnte diese Modellvorstellung künstlerischen Tuns eine Steigerung erfahren. Denn in der in Selbstzeugnissen und Darstellungen sichtbar werdenden betont schweren Arbeit des Künstlers wurde, wie Fabian Jonietz gezeigt hat, ein „Mittel zum Übertreffen der *Natura Naturans*“⁵⁶ vermutet. Nicht die „darstellerische Angleichung an das Formideal eines gegebenen Körperbildes“⁵⁷ war dann die Zielvorstellung physischer Exzellenz, sondern eine permanente Verbesserung der Konstitution zum „überlegenen Körper des Künstlers“⁵⁸. Der tätige Körper wurde in Stellung gebracht, um mit der Natur zu wetteifern und sich schließlich in Form einer „*aemulatio naturae*“⁵⁹ siegreich über die Natur (und die naturgegebenen Beschränkungen der Leistungsfähigkeit) zu erheben.

Wenn im Folgenden Vasaris Darstellung eines grandiosen Kräftehaushalts Michelangelos thematisch wird, dann wird nicht – gewissermaßen als das erfolgreiche Pendant zu Palissys muskulärem Schwächediskurs – ein michelangelesker Muskelkörper angeführt. Michelangelos Erfolgsaussichten schildert Vasari nicht durch ausuferndes Muskelspiel, sondern durch die Fähigkeit einen unaufhörlichen Fluss der Produktivität aufrechtzuerhalten.

⁵⁵ Sass 2016, S. 21.

⁵⁶ Jonietz 2011, S. 575.

⁵⁷ Hille 2014, S. 46.

⁵⁸ Hille 2014, S. 46.

⁵⁹ Jonietz 2011, S. 576.

3.3 Erschöpfung, Melancholie und ihre Abwehr. Vasaris Michelangelo

Michelangelo, mit dem sich die Vorstellung des alles Überragenden der Renaissance, des *Divinus*, im Rückblick besonders verband, zeichnet sein Biograph Giorgio Vasari aus durch einen „Schaffensdrang“, der sich noch „jeden Tag mehr“ anreichere. Was als etwas allgemeines Künstlerlob erscheinen mag – ein Ausdruck der zuletzt dargestellten breiten Hochschätzung von Fleiß – erweist sich im weiteren Zusammenhang der Vita als spezifische Charakterisierung des von Vasari favorisierten Ausnahmeprotagonisten Michelangelo. Denn als *göttlich* qualifiziert Michelangelo nicht zuletzt ein wiederholt hervorgehobener, durch nichts zu schmälender, sich immer noch selbst verstärkender Eifer; kurz eine überbordende Leistungsfähigkeit, die auch mittels eines widerstandsfähigen Körpers unterstützt wird, wie in der folgenden Analyse gezeigt wird. So schillernd Vasaris Darstellung unlimitierter Schaffenskräfte an ihren Leistungsspitzen sein mag, sie basiert erst einmal auf der Zurückweisung von gesamtorganismisch gedachter Antriebsschwäche und melancholischer Entrückung.

Das Bild, das Vasari von Michelangelo entwirft, ist vor allem zu keiner Zeit getrübt von körperlicher Erschöpfung oder geistig enthobener Schwermut – ihre Abwertung als abzulehnende potenzielle Produktionseinbußen lässt sie in eins fallen.¹ Dieser Befund korrespondiert mit neuerer Forschung, die der lange gehegten Vorstellung, nach der von der Melancholie ebenso gefährvolle wie noble Schöpfungsimpulse ausgingen, eine komplexere Kulturgeschichte dieser Pathologie schildert. Denn diese Verfassung konnte für Künstler der Frühneuzeit durchaus auch ein Handikap mit Tücken darstellen, mit dem keinesfalls unumwunden hausiert wurde, wie als Exkurs thematisch wird. Dieser wird eingeleitet durch eine knappe Einführung in grundlegende, humoralpathologische Körpervorstellungen und daran anknüpfende Spekulationen über kunsttherapeutisches Einwirken auf Gesundheit und Leistungsstärke. Die beiden nun folgenden Kapitel (3.3 und 3.4) folgen einer Erfolgskurve der immer größeren künstlerkörperlichen Leistungsfähigkeit: Ausgehend von insbesondere Vasari'schen Abwehrstrategien peinigender Pathologien

¹ Klibansky, Panofsky und Saxl stellen diese Trennung bei Constantinus Africanus eine Hierarchisierung von Ermüdung und Melancholie fest: „Ebenso wie die körperliche Überanstrengung zu schweren Krankheiten führt, von denen die Ermüdung die leichteste ist, so führt die geistige Überanstrengung zu schweren Krankheiten, deren schwerste die Melancholie ist“ (1990, S. 148).

werden Ausblicke auf eine stabilisierte bis utopische Entgrenzung physischer Leistungspotenziale gewagt, die in der Michelangelo-*Vita* bereits exemplarisch zusammenkommen.

Die kaum konkreten und knappen Ausführungen zum Körper Michelangelos, die erst in der zweiten, erweiterten Version der *Vite* von 1568 und somit erst nach dem Tod dieses – in der Erzählstruktur der *Viten* – maximal vollendeten Künstlers und im Anschluss an die Lebenserzählung Ascanio Condivis eingefügt wurden,² bedeuten nicht, dass Vasari die körperlichen Voraussetzungen dieses Sensationstalents keine Bedeutung beimaß. Michelangelos Körperstruktur wird entlang eines – zeittypischen Betrachtungsweisen gemäß – wenig individualisierten Musterkatalogs als grundlegend „positiv beurteilt“³. Vor allem hebt der Biograph die proportionale Ausgewogenheit der Körperteile zu einer stimmigen Gesamterscheinung hervor. Durch diese physiognomische Charakterisierung des wohlproportionierten Körpers, als dauerhaftes Abbild der *natura* und *anima* des Künstlers, unterstreicht der Biograph zugleich ein für den Künstler grundlegendes Ausgleichsnarrativ. Im ersten Absatz der *Vita* heißt es dann auch, dass Michelangelo „dank der Güte der Gestirne“ eine „ausgewogene Struktur“⁴ der Temperamente besaß, die seinen künstlerischen Eifer begründete. Auf diese Weise evoziert Vasari einen bereits grundlegend gegebenen Gunstbezug Michelangelos. Wenngleich auch die nach einem gezielten Fausthieb gekrümmte Nase Michelangelos bei Vasari Erwähnung findet, wird die markante Formveränderung eher heruntergespielt. Die neuere Forschung widerspricht damit Lesarten, nach denen Michelangelo durch sich und seine Zeitgenossen auf ein Künstlerbild dauernder violenter Transgression festgelegt wurde.⁵ Anders hatte zuvor der Kunstwissenschaftler Paul Barolsky in seiner populären Abhandlung über *Michelangelo's nose* argumentiert, welche Michelangelos proaktive Aneignung der Deformation in seinem Gesicht als Teil rigoroser Selbstformungspraktiken schildert. Nach Barolsky stelle der von Eifersucht getriebene Tätlichkeit des jungen Florentiner Bildhauers Pietro Torrigiano auf das danach lebenslang gezeichnete Gesicht

² Siehe hierzu Jonietz 2011, S. 473.

³ Jonietz 2011, S. 473. Allgemeiner zu Vasaris Beschäftigung mit dem Künstlerkörper vor dem Hintergrund zeitgenössisch florierender physiognomischer Traktatistik und Typisierung, siehe Jonietz 2011, S. 465f.: „Vasari nobilitiert bestimmte Figuren durch eine explizite Würdigung ihrer Körper, und da die beschriebene Physis im Regelfall den Schönheitsnormen folgt, werden künstlerische Exzellenz und körperliche Erscheinung in seinen *Vite* analogisiert.“

⁴ Vasari [1568] 2009, S. 31.

⁵ Zum topischen Lob der *Sprezzatura* Michelangelos mit Bibliografie, siehe nochmal Jonietz 2011, S. 580.

Michelangelos den *furor* des Verletzten unter Beweis und nicht die ungestüme und von Vasari dann auch moralisch verurteilte Regellosigkeit des Angreifers. Wie aber gerade Vasaris Lebenserzählung, diesem stellenweise ebenso vom Biographen evozierten Topos michelangelesken *furors* und der *terribilità*, als verwandte Formen wilder bis gewaltsamer körperlicher Kraftaufwallungen, ebenso eine nobilitierend robuste Gesundheit, Ausdauer und ein langfristiger Erhalt der Kräfte zur Seite gestellt wird, ist das Thema dieses Kapitels.

Bereits zu Michelangelos Lebzeiten wurden – neben weiteren – die vorbildhaften „Tugenden Einsatzfreude, Beharrlichkeit“⁶ affirmiert als Kennzeichen autonomer Künstlerschaft. Seine Autorisierung zum Regelbruch, die erfolgreiche Überbietung antiker Vorbilder und eine allgemeine Modernität schließen sich bei Michelangelo zu einem Potenzial zusammen, das alle Rationalisierbarkeit übersteigt und ihn befähigt, dauerhaft Exzeptionelles hervorzubringen.⁷ Margit und Rudolph Wittkower haben bereits vor bald sechzig Jahren auf die Fülle und Widersprüchlichkeit der Adjektive verwiesen, mit denen Michelangelo im Rahmen vergöttlichender Zuschreibungen in einer überhaupt wechselvollen Rezeptionsgeschichte belegt wurde.⁸ Die Forschung hat zugleich darauf hingewiesen, dass Michelangelo selbst in einer ungekannten medialen Vielfalt und Intensität Selbstformungen und ein Adressat:innen-spezifisches *Self-fashioning* betrieben hat, durch das er abseits jeder Kohärenz über seine Lebenszeit hinweg ganz unterschiedliche Facetten der Künstlerpersona hervorgehoben hat. So soll es in diesem Beitrag lediglich darum gehen, entlang des Vasari'schen Michelangelo-Diskurses exemplarisch vorzuführen, wie an diesem Künstler die übergroße Befähigung auch als körperliche Ermüdungslosigkeit ausgestaltet wurde.⁹

Erst die jüngere Forschung hat darauf aufmerksam gemacht, welcher Stellenwert auch dem Körper bei der Konstruktion der gottgleichen Künstlerpersona Michelangelos zukam. Sie hat darauf hingewiesen, dass nicht nur ein festgefügtter naturschöner Proportionskörper dazu herangezogen wurde, sondern auch temporäre, aktive Körperszenarien. Oft sind es sprachliche Unschärfen Vasaris, darauf hat besonders

⁶ Jonietz 2011, S. 584.

⁷ Vgl. Emison 2006, S. 137ff.

⁸ Wittkower 1963, S. 72. Siehe auch Gaier 2007.

⁹ Diese Relektüre von Vasaris Michelangelo-Vita kann nicht den Anspruch auf eine kontextualisierende Perspektive innerhalb der kaum zu überblickenden Michelangelo-Forschung stellen, sondern bleibt dem Studienziel verpflichtet, eine Geschichte des Leistungskörpers herauszuarbeiten.

David Summers hingewiesen, welche die Differenzierung von Michelangelos Werken und ihrer Herstellungsprozesse aussetzen. In beispielloser „Überblendung von Gewalt- und Schöpfungsakt“¹⁰ wird dann die „kühnere, männlich konnotierte Bewegung“¹¹ von Michelangelos Bildpersonal unumwunden rückbezüglich auch für den Körper des Künstlers angenommen. Das gilt insbesondere für den wuchtigen Körper der *terribilità*, eine im Cinquecento wichtige Erzählfigur im michelangelesken Diskurs, durch die transgressiv-vergöttlichender, künstlerischer Regelbruch auch als rasende Kraftdemonstration der Superlative zur Geltung gebracht wurde. Dieser Überwältigungstopos, formal etwa in den typischen gewagten Verkürzungen angelegt, findet sein körperspezifisches Pendant in dem Fall, dass „Einsatz menschlicher Fertigkeit oder Technik (arte) [...] mit Kraft (forza) zusammentreffen [und ...] wenn auch nur kurzzeitig, die *natura* und ihre Regeln“¹² untergraben. Die Fähigkeiten dieses wütend-hypermaskulinen Körpers kulminieren nicht zuletzt in einem auch wirkungsästhetischen Erfolg, wenn durch die exaltierte Krafteinwirkung auch eine bleibende Präsenz des Künstlers im Werk behauptet wird: In der Fixierung vom Bildpersonal in „extreme[n] Körperhaltungen [...], ist der Künstler anwesend“¹³.

Dabei kannte die michelangeleske Divinitäts-Mythenbildung (tatsächlich bis in die jüngere Forschung) nicht nur die aktiv tatkräftigen Dramen der gewaltsamen Übertretung von Naturgesetzen. Vielmehr wird ebenso langlebig der passiv duldsame Körper religiöser Exerzitien und der spirituellen Askesen angeführt. Dieses Künstlerbild wurde zuvorderst von Michelangelo selbst eingeleitet. Wie zuletzt etwa Philip Sohm gezeigt hat, entwarf der Künstler immer wieder ein hypochondrisches Selbstbild, strotzend vor Melancholie und Fatigue-Erscheinungen. Seine Selbst-Viktimisierung und Überanstrengungsnarrative gipfeln in seinen späten Sonetten und beigefügten Skizzen, in denen er den autodiagnostischen Befund nahelege, nicht nur niedergeschlagen zu sein, sondern von der eigenen Göttlichkeit geradezu physisch niedergedrückt (Abb. 11).¹⁴ Sein Tun assoziiert er mit einem religiösen Training, das in einem wunderbaren Tauschgeschäft durch körperliche Strapazen des künstlerischen Fertigungsverganges spirituelle Kräftezuflüsse generiert. In dieser „Dialektik aus Verzicht und Gewinn“¹⁵ lösen sich sukzessive die materiellen Bindungen der Seele an

¹⁰ Plackinger 2016, S. 118.

¹¹ Gabbert 2009, S. 285.

¹² Plackinger 2017, S. 148.

¹³ Plackinger 2017, S. 157. Siehe auch Cole 2002, S. 100ff.

¹⁴ Vgl. Sohm 2007, S. 4.

¹⁵ Gronau 2015, S. 23.

den Körper. Beim späten Michelangelo, eingeklemmt zwischen Gerüst und Sixtinischer Kapellendecke, steht explizit nicht an erster Stelle die körperliche Ausdauer, sondern der Beweis der eigenen und unvergänglichen Göttlichkeit,¹⁶ die den Geist schließlich aus allen leiblichen Schwernissen entlässt.

Vasaris Kräfteszenarien Michelangelos sind weder hinreichend erfasst im Sinne kraftstrotzender *terribilità*, noch macht der Biograph einen in Askesepraktiken für außerweltliche Kraftquellen durchlässig gemachten Körper zur Basis von dessen Herausragen. Vielmehr habe den Künstler auch seine diesseitige Körperausstattung nicht nur zu ausnehmenden Kraftaufwallungen befähigt, sondern auch zu dauerhaft gehobener Produktivität.

Vasaris Erörterung von Michelangelos Befähigung zu unablässigem Tun ist dabei zuvorderst ein Meisterstück des *humblebrag*. Es sei eben schlicht Teil seiner Naturanlage, denn „Michelangelos Geist und Begabung waren nicht dafür geschaffen, untätig zu sein, und da er nicht malen konnte, nahm er ein Stück Marmor in Angriff [...]. Er schuf [...] zu seinem Vergnügen und Zeitvertreib und weil ihm, wie er sagte, die Arbeit mit dem Fäustel den Körper bei Gesundheit hielt. Es ist ein mühevolleres Werk, das in einzigartiger Weise aus einem Stein geschlagen wurde und wirklich göttlich ist.“¹⁷ Dass Vasari Michelangelos Gesundheitsvorsorge in dieser Passage als Grund seiner überbordenden Produktivität in den Mund legt, ist weniger der Darstellung eines gesunden Körpers verpflichtet, als dass hier vor allem eine unermessliche Bescheidenheit herausgekehrt wird. Denn, wie weit muss einer seine überragende Vollendung unter den Scheffel stellen, damit die Fertigung von „vier vollplastische[n] und überlebensgroße[n] Figuren“¹⁸, wie die hier gemeinten sogenannten *Boboli*-Sklaven, zur medizinischen Präventionsmaßnahme herabgestuft wird? Der halbironische Verweis auf den Erhalt einer guten, körperlichen Verfassung durch den künstlerischen Herstellungsprozess richtet sich daher vor allem gegen eine gängige Aufnahme allzu plumpen, medizinischen Gemeinwissens in den Bildhauerei- und weiteren Kunstdiskurs. Damit grenzt sich Vasari in Michelangelos *Vita* ausgerechnet von dem Wissensfeld ab, das er andererseits immer wieder auch

¹⁶ Dieser Selbstdeutung folgt Rosand (2002, S. 214): „Michelangelo denies his art of the body, desiring to free his own soul from material bondage“, vgl. zur Langlebigkeit dieser Deutung in Michelangelos Rezeptionsgeschichte Sohm 2007, S. 4.

¹⁷ Vasari [Vita Michelangelo] 2009, S. 135.

¹⁸ Vasari [Vita Michelangelo] 2009, S. 135.

leidenschaftlich erzählerisch auskostete.¹⁹ Kunstschaffen als *gymnastica medica*, wie die gesunderhaltenden Bewegungspraktiken in einer maßgeblichen Frühmodernen Einteilung zusammengefasst wurden, schwebte dem berühmten Biographen Michelangelos jedenfalls nicht vor. Zugleich bringt Vasari die robuste Gesundheit des Künstlers eben doch als nobilitierendes Attribut an, die Michelangelos Vortrefflichkeit weiter unterstreicht.

Fragen nach der richtigen Art und dem angemessenen Maß an Bewegung und andere Gesundheitsthemen wurden in Mittelalter und Frühmoderne meist im Rahmen gängiger Leibschaft- und Temperamente-Lehren in Hippokratisch-Galenischer Tradition erörtert. Krankheiten gehen demnach auf ein Missverhältnis von Säften zurück. Blut, Phlegma, gelbe Galle und schwarze Galle und mit ihnen die jeweils zugeordneten Eigenschaften wie Feuchtigkeitsgehalt oder Temperatur im Körper kommen in jedem Menschen in unterschiedlichen Verhältnissen vor und legen diesen auf gewisse Ausgangsbedingungen fest. Ein Übermaß an schwarzer Galle korrespondierte beispielsweise als leibliche Komponente mit der Schwermütigkeit und saturnischen Gemütslagen zugeordnet. Grundlegend ist die Vorstellung, die bereits bei Aristoteles zu finden ist, nach der die Wärme als dynamisches Grundprinzip der organischen Natur zusammen mit den Körpersäften den prekären Gleichgewichtszustand der Gesundheit aufrechterhält ebenso wie sie diesen jederzeit in seine unheilvollen Schrecken umkehren kann. Und wenngleich die typologische Zuordnung zu mindestens einem der vorherrschenden Temperamente unumstößlich ist, können die akuten Mischungsverhältnisse günstig beeinflusst werden, so legen es Literaturen in einem breiten Spektrum von der Rezeptsammlung bis zum humanistischen Gesundheitsratgeber dar.²⁰ In der Systematik der „sex res non naturales“²¹ der klassischen Hygienik galt es auf den Körper durch äußere Veränderungen einzuwirken. Durch angepasste Ruhezeiten, Nahrung oder Luftzufuhr – als Beispiele der Faktoren, die nach Hippokrates als wichtige Agentien der Gesundheit ausgemacht wurden – galt es einen humoralpathologischen Ausgleichszustand herzustellen. Weitreichend erörtert wurde in der Folge Maß und die Häufigkeit von Essen, Trinken, Bewegung, Schlaf und sexueller Aktivität in Beziehung zum Geschlecht, Alter und

¹⁹ Vgl. Sohm 2007, S. 112.

²⁰ Siehe hierzu aktuell Arcangeli 2014; Fischer 2018, S. 222.

²¹ Vgl. allgemein zur Geschichte der Diätik und Hygiene und insbesondere zu den *sex res non naturales* Sarasin 2001, S. 32–42.

Beruf sowie zur humoralen Konstitution und sozialen Zugehörigkeit.²² Therapieansätze wurden auf ihre Möglichkeiten hin abgewogen, Entzündungsstoffe abzutransportieren oder eine Umverteilung der Säfte im Körper zu erreichen. Auch astralmagische Erklärungen fanden Eingang in die Diskussion, wenn etwa Marsilio Ficino in seinem im vielrezipierten *De vita triplici* (erschien zwischen 1480 und 1489) dem traditionell zum saturnischen Übergewicht schwarzer Galle und damit zur Melancholie neigenden Ausnahmekünstler und Geistestätigen empfahl, Spaziergänge im Freien zu unternehmen, wo ihn „die Strahlen der Sonne und der Sterne von überallher in freier und ungehinderter Weise erreichen“²³. In diesen Ausstrahlungen vermutete der Arzt und Philosoph am Hofe der Medici in Florenz den *spiritus mundanus*, als subtile Vermittlungssubstanz zwischen Weltstoff und Weltgeist, anverwandelt durch seine Empfänger zum *spiritus humanus*, der die leibseelischen Verbindung und damit auch die säftegeleiteten Lebensprozesse verbessere.²⁴ Bewegungsanwendungen gehörten aber auch abseits der expliziten Hilfe kosmischer Träger zum Standardrepertoire im Kurieren melancholischer Entrückungszustände und ihrer körperlichen Pendants. In Verbindung von medizinischem Diskurs und sozialer Bestimmung des Künstlers als Exklusivfigur wird gerade der Spaziergang empfehlenswert – als aufrechte, hochgradig maßvolle Bewegung manchmal explizit für noblere Kreise und häufig Frauen.²⁵ Er griff als einschlägige Präventions- und Kurmaßnahme an den prekär mit dem Ursprung dieses Krankheitsbildes verbundenen schwelenden Fließhemmnissen verbrannter Galle und damit an der körpergebundenen Symptomatik erstarrter Bedrücktheit an. Selten konnte auch derbe Körperarbeit Melancholie-therapeutisch in Anschlag gebracht werden.²⁶

Der kurative Aspekt von Bewegung ist auch in den gesundheitsverbessernden Wirkungsbereich der Kunst auf der rezeptionsästhetischen Seite eingezogen. Denn, wie Frances Gage als wichtige Vorstellung, „widely held throughout the Renaissance period“²⁷, herausgearbeitet hat, eine therapeutische Teilhabe an manchen Kunstwerken für Betrachtende geht über die geistige Erbauung hinaus und zielt ebenso auf die Regeneration des Körpers. So wurde wiederum das Gehen durch weitläufige

²² Vgl. Cavallo und Storey 2013, besonders S. 48ff.

²³ Übersetzung nach Klibansky, Panofsky und Saxl 1990, S. 387.

²⁴ Vgl. hierzu Klibansky, Panofsky und Saxl 1990, S. 381f.

²⁵ Siehe zum Gendering physischer Aktivität in der Frühmoderne Arcangeli 2016, S. 147ff.; zum Gebot maßvoller Körperübung Cavallo und Storey 2013, S. 145ff.; Gage 2016, S. 57; zum Spaziergang Schmidt 2008, S. 38ff.; siehe auch aus anthropologischer Perspektive Bayertz 2012.

²⁶ Vgl. Starobinski 1960, S. 36.

²⁷ Gage 2008, S. 1168.

Galerien als Teil der rekreativen Aspekte des Kunstgenusses in Betracht gezogen. Insbesondere von Landschaftsgemälden ging darüber hinaus eine Bewegungsaufforderung aus, welche die Augen simulierend einlösen, indem sie über vorderen, mittleren und hinteren Bildgrund schweifen, wobei der Gesamtorganismus an den nutzbringenden Effekten der Aktivität teilhabe. Diese auch körperlich zu verbuchende Heilerwartung an die Kunst zeigt sich ebenfalls in Handlungs- und Betrachtungsanweisungen vor Kunstwerken erotischen Inhalts, deren Wirkung primär auf die Fortpflanzungsfähigkeit zielte. Nicht nur der eigene Reproduktionserfolg würde im Angesicht erotischer Gemälde verbessert, sondern sogar die Körper der Nachkommen würden auf diese Weise mit einer *besseren* Form – und das meint vor allem selbst potent und bildungseifrig – ausgestattet.²⁸ Laut Gage wurde solchen Bildwerken eine Selbsttätigkeit zugesprochen, die Kunstbesitzer:innen und Betrachter:innen einen verlässlichen und fähigen Körper eintrug, „to possess bodies fit to perform virtuos actions“²⁹. Dabei geht die Zielvorstellung der Gesunderhaltung mit einer optimierenden Verbesserung des Körpers sowie sozialem Stuserhalt Hand in Hand.

Diese weitreichende Kompetenzzuschreibung in wirkungsästhetischen Gesundheitsfragen macht erwartbar, dass jedenfalls ein Weg, um als Künstler Eignung ebenso wie Nobilität zu demonstrieren, über einen gesunden Körper führt, als ein, wie Frances Gage schreibt, „badge of honor“³⁰. Dass jedoch auch Kunstproduktion als Bewegungspraxis ausgelesen und auf ihre körperlichen *benefits* hin befragt würde, ist lediglich in Einzelfällen nachweisbar. Nur in wenigen Ausnahmen wird kunstliterarisch das praktische Kunstmachen als explizit gesundheitsförderliche Maßnahme angeführt.³¹ Leon Battista Alberti kennt eine selbsttherapeutische Kunstproduktion, die jedoch vorrangig in geistiger Stärkung resultiert, eine Funktion des „Selbsttrostes“³², wenn er im *Profugiorum ab aerumna* (um 1441) den erfinderischen Umgang mit mechanischen Instrumenten und architektonischen Konstruktionszeichnungen als regenerative Maßnahme gegen Trübsal ausweist. Dass der schöpferisch-aktive Fertigungsaspekt über die allgemeine Stimmungsaufhellung dazu angetan sein konnte, auch den Künstler mit einem gesundheitlichen

²⁸ Siehe hierzu Ullrich 2009; Gage 2016, S. 86ff.; Metz 2020, S. 110ff.

²⁹ Gage 2008, S. 1168.

³⁰ Gage 2008, S. 1177.

³¹ Jean Starobinski verweist auf Vorläufer von Vorstellungen körperlicher Schwerarbeit als kurative Maßnahme in der monastischen Spielart der Melancholie, so bei Cassianus (1960, S. 36).

³² Tauber 2004, S. 18.

Balancezustand oder sogar einem reibungslos funktionierenden Körper auszustatten, wurde selten ernsthaft erwogen.

Innerhalb des Florentiner *paragone* der Künste von 1548, der wohl berühmteste Wettstreit zum Abwägen der Vormacht einzelner *artes liberales*, von dessen Bewertung des physischen Arbeitsaspektes auch im folgenden Kapitel noch die Rede sein wird, knüpft Benedetto Varchi die physische Anstrengung bei der Fertigung plastischer Kunst an den Gesundheitsaspekt. Doch der Körper des Bildhauers und sein Wohlbefinden würden durch die immense Arbeit nicht eben gestärkt, sondern in Mitleidenschaft gezogen. Die Mühsal dieser Tätigkeit, so entgegnet Jacopo da Pontormo, stehe ganz im Gegenteil gerade im Dienst der Gesunderhaltung des Bildhauers. Doch richtet sich auch Pontormo, der sich schließlich für die Malerei als Siegerin des Wettstreits der Künste aussprach, hier wohl weniger um den günstigeren Einfluss seines Werkprozesses auf die Konstitution des Bildhauers. Es ist die Bewertungskategorie der physischen Kraftaufwendung auf die sein kritischer Beitrag zielt. Der offenbar mehr an seinem gesundheitlichen Wohlergehen als an Kunst interessierte Bildhauer wird dem Spott preisgegeben. Einmal mehr zeigt Pontormo sich als der (typischerweise selbst bewegungs scheue) Melancholiker, als der er auch von Giorgio Vasari in den *Vite* charakterisiert werden wird, und der sich nicht geneigt fühlt, die zahlreichen humanistischen Maßgaben zur Ausbalancierung gerade der künstlerischen Neigung zur Trübsal durch Körperertüchtigung zu befolgen. Und die Anstrengungen des Künstlers, besonders des Malers, sind eben nicht hinreichend durch körperliche Kraftaufwendung erklärt, so ließe sich seine Position zusammenfassen. Dagegen hält der Mailänder Arzt und Astrologe Girolamo Cardano, der die physische Arbeit des Bildhauers tatsächlich für Gesundheitszwecke operationalisiert. Denn die Maler mögen zwar über ein größeres Ingenium verfügen, sie seien daher aber melancholisch und „ungleichmäßig in ihren Sitten“³³. Während die körperlich mühelose Malerei ihrem Wankelmut nichts entgegenzusetzen hat, seien die körperlichen Anforderungen der Bildhauerei in der Lage, die schweifenden Gedanken der Künstler zu binden. Mit der größeren Mobilisierung von körperlichen Kräften wird gleichsam eine moralische Stabilität gewährleistet – so werde das geringere *Ingenium* der Bildhauer mehr als kompensiert.³⁴

³³ Cardano [1561] übersetzt von Kanz 2002, S. 56.

³⁴ Vgl. Kanz 2002, S. 56.

Vasaris Michelangelo scheint, auch wenn der Biograph den Künstler sich in dieser Weise äußern lässt, auf solche ausgleichenden Tätigkeiten für die Gesundheit überhaupt nicht angewiesen zu sein. Wie die neuere Forschung erörtert hat, war es für den „Vater der Kunstgeschichte“³⁵ durchaus nicht eine melancholische Neigung, die, wenn sie nur durch geeignete Maßnahmen im Zaum gehalten würde, das Ingenium qualifiziere. Vielfach hatte die frühere Forschung des 20. Jahrhunderts sich darauf berufen, wie die frühneuzeitlichen Künste sich, indem ihre führenden Akteure Melancholie attestiert wurde, sich an der aus der Antike überlieferten, berühmten pseudo-aristotelische Behauptung orientiert haben, dass *alle großen Männer Melancholiker* gewesen seien. Es seien diese honorigen Krankengeschichten, welche dazu beigetragen haben, dass sich die Künste vom schnöden Handwerk zur Geistestätigkeit emporgeschwungen hätten. Insbesondere in der ertragreichen kunsthistorischen Forschung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der Essentialisierung, also der naturalisierenden Festschreibung des Genies auf seine Krankheitsgeschichte, durch ikonographische Analysen, die Auswertung medizinhistorischer und sozialgeschichtlicher Voraussetzungen entgegengewirkt. Mit dem favorisierten Forschungsschwerpunkt des Neoplatonismus in seiner proklamierten „Leitfunktion für die Renaissancekunst“³⁶ ging dennoch die Betonung der „Gegenwelt des Geistes“³⁷ einher. Diese Ideenwelt hat in den weitreichend veranschlagten, melancholischen Entrückungszuständen einer besonders oft thematisierten Gruppe von Renaissance-Künstlern einen leidensreichen Ausdruck gefunden. Erst in der neueren Forschung ist diese säftespezifische Trübsal zunehmend nicht nur in ihrer Hochschätzung, sondern durchaus auch in ihrem geschichtlichen Anschluss etwa an die historisch gefürchtete *Acedia*³⁸, der Überdruß und das Laster der Nachlässigkeit und Trägheit in christlich-spirituellen Lehren, verständlich geworden. Kunstliteraturen und Ego-Dokumente von Künstlern, so soll im Folgenden an jüngerer Forschung aufgezeigt werden, kennen auch die proaktive Abgrenzung von niedergeschlagener Verstimmung. Zeitlich vor und nach Vasari sind die Hinweise bei führenden frühneuzeitlichen Literaten vielfältig, die bemüht sind, künstlerische Eignung gerade von der Melancholie zu rehabilitieren. Giovanni Battista Armeninis berichtet in *De' veri precetti della pittura* (1587), dass viele „törichte Meister“ der

³⁵ So bezog sich Julius Schlosser auf Vasari.

³⁶ Bredekamp 1989, S. 39.

³⁷ Bredekamp 1989, S. 39.

³⁸ Grundlegend zur *Acedia* siehe Bellebaum 2016.

Malerei „ihren Geist mit diesem Fehler“ belasteten und sich „mit melancholischen Verwirrungen, die ihnen keinen Nutzen bieten“³⁹, aufhielten. Zwar ließe sich einwenden, dass die offenbar als notwendig empfundenen Ratschläge zur Prävention der Schwermut den Künstler ja gerade dem saturnischen Gemüt zuordnen, die vermeintliche Abwehr also auf die, so Jean Starobinski, „goldene Zeit der Melancholie“⁴⁰ verweise. Doch zeigt sich an anderer Stelle deutlich, dass Schwere, die Benommenheit und Verzweiflung ernsthaft unerwünscht und gefürchtet waren. Baldessare Castigliones *Il Libro del Cortegiano*, eine vielrezipierte und überregionale Folie für künstlerisches Betragen, kennt ebenso keine produktive Melancholie. Inakzeptabel sei es, andere durch die unangemessene Attitüde des Trübsinns zu belästigen.⁴¹

Insbesondere der Vasari'sche Kunstdiskurs ist davon gekennzeichnet, dass herausragende Künstler, allen voran der göttliche Michelangelo, nicht zuletzt durch tatkräftige Arbeitsamkeit in seiner *Vita* von jeglicher Kontamination durch Melancholie freizusprechen. Denn Vasari bringe tiefgreifenden Verdruss „hauptsächlich dann zur Sprache [...], wenn er auf deren negative Auswirkungen rekurrieren und den davon affizierten Künstler als pathologisches Subjekt beschreiben kann.“⁴² Von einem unangefochtenen neuen, selbstbewussten „Ideal des kontemplativen Lebens, in dem sich jene Autarkie des menschlichen Geistes“⁴³, wie Klibansky, Panofsky und Saxl in ihrer berühmten Melancholie-Studie schreiben, ist nicht auszugehen. Vasari stellt diesem sogleich die Risiken und Nebenwirkungen einer nicht im Zaum gehaltenen, einsamen und verwilderten „fantasia“⁴⁴ zur Seite. Hana Gründler stellt heraus, dass Vasaris Michelangelo-Erzählung von einer Sorge getragen sei, dessen Persona keinesfalls durch narrative Spuren der Melancholie zu befrachten. Der durchaus positiv konnotierte Begriff der *fantasia* wurde, so Gründler, für Michelangelo von seinen Biographen Vasari gerade nicht in Anschlag gebracht, zugunsten der deutlichen Abgrenzung von den übersteigerten „Luftschlösser[n]“⁴⁵ seines Künstlerkollegen Piero di Cosimos oder den bizarren Hirngespinnsten Jacopo Pontormos.⁴⁶ Die melancholische Einkehr bringt in diesen Fällen eine Trägheit in der

³⁹ Armenini [1587] 1971, S. 206f. Siehe hierzu auch Krauss 2014.

⁴⁰ Starobinski 1960, S. 42.

⁴¹ Vgl. Castiglione 2004, S. 61–63.

⁴² Gründler 2010, S. 71.

⁴³ Klibansky, Panofsky und Saxl 1990, S. 354.

⁴⁴ Siehe zu den Kontroversen um *fantasia* in der Kunsttheorie des Cinquecento Zagoury 2019.

⁴⁵ Vasari [1568] 2008, S. 33.

⁴⁶ Ebenso abgewertet in Albertis *Della Pittura* [56 und 58].

Verwirklichung mit sich, die schließlich eine Ausführung und Fertigstellung von Werken verunmöglichte.

Die Bewunderung einer schier Quantität, der immer weiteren Aufträge, die „aus wie auch immer gearteten besonderen Umständen keinesfalls“⁴⁷ abgesagt wurden, und seine Selbstkontrolle stehen so zentral in der *Vita*. Im vielrezipierten *Leben des Michelangelo*, mit dem Vasari den Schluss- und Höhepunkt seiner ersten *Vite*-Ausgabe markiert hatte, erwirbt der Künstler seinen gottgleichen Status vor dem Hintergrund eines so außerordentlich zunehmenden Leistungspotenzials, das alle Erschöpfung ausgrenzt. Dabei verfolgt der Autor schematisch ein Stück weit die physisch-evidenten Kräfortauschprozesse, die diese Ermüdungslosigkeit unterstützen. Er folgt so nicht so sehr der dichterischen Selbstdeutung des alternden Michelangelo, der von seiner leiblichen Marter unumwunden in himmlische Kompensationsgeschäfte vorgerückt war.⁴⁸ Vasari verweilt erzählerisch ein Stück weit bei der Faszination für eine in sich stabilisierte Kräfteordnung endlosen Prosperierens. Seine unbedingte Arbeitsbereitschaft stelle Michelangelo letztgültig unter Beweis in der technisch heiklen und von arbeitsreichen Umwegen gekennzeichneten Verfertigung der Sixtinischen Decke, vermeintlich ausgeführt im Alleingang „in zwanzig Monaten“⁴⁹. Dabei ernte „Michelangelo Tag für Tag eher göttliche als menschliche Früchte“⁵⁰. Mitunter scheint es die schiere Quantität seiner Arbeit zu sein, die in Vasaris *Vita* in die göttliche Qualität Michelangelos umschlägt. Nur bei diesem einmaligen Künstler bringt Vasari eine prozessuale Ordnung stetiger Erweiterung an, eine andauernde konstruktive Überlastung, indem sich bei diesem einen Künstler tautologisch „die Willenskraft vom Lerneifer angetrieben Tag für Tag steigert und bei beständiger Übung sogar ins Unendliche wächst“⁵¹. Michelangelos unlimitiertes Arbeitspensum fußt auf dem Zirkelschluss einer immer noch größeren Opferbereitschaft für seine Kunst, während sein „Verlangen nach dieser Beschäftigung Tag für Tag wuchs“⁵². In seiner Begründung von Michelangelos „virtually infinite expansion“⁵³, wie Kim Grant schreibt, verwebt Vasari die vollausgereiften Leistungsspitzen eines schöpferischen „furors“ mit dem sich graduell verwirklichenden Disziplinideal. Schließlich reichert

⁴⁷ Vasari [Vita Raffael 1568] 2004, S. 65.

⁴⁸ hierzu auch Rosand 2002, S. 214.

⁴⁹ Vasari [Vita Michelangelo 1568] 2009, S. 75.

⁵⁰ Vasari [Vita Michelangelo 1568] 2009, S. 35.

⁵¹ Vasari [Vita Torrigiani 1568] 2007, S. 13.

⁵² Vasari [Vita Michelangelo 1568] 2009, S. 33.

⁵³ Grant 2017, S. 3.

sich Michelangelos „Schaffensdrang“ „jeden Tag mehr“ an und er kannte „dank des Gewinns und des Fortschritts, die er machte, keine Müdigkeit und scherte sich nicht um die Unbequemlichkeit“⁵⁴.

Einmal mehr legt die Vita Michelangelos so Zeugnis davon ab, wie die Grenzen zwischen künstlerischer und körperlicher Leistungsfähigkeit verwischt wurden, denn nur in der kongruenten Ausrichtung aller Kräfte für die Kunst ist für Vasari diese Ausnahmeleistung denkbar. Vasaris Erzählung trumpft auf mit dem Ausräumen melancholischer Einschränkungen nahtlos auch mit der Zuschreibung unbegrenzter Schaffenskräfte. Diese Relektüre von Vasaris Michelangelo-Vita zeigt, dass dem Biographen nicht nur die aktivischen Aufwallungen der „terribilità“ oder die aufopfernde Selbstversenkung bekannt war, sondern er ebenso eine robuste Gesundheit nobilitierend zur Geltung bringt. Die erhebliche Produktivität Michelangelos hat Vasari nicht ausschließlich mit hypermaskulinen Körperkraftephasen und in heftigen Exerzitien erwirkter Wundertätigkeit in Verbindung gebracht, sondern durchaus auch modelliert als ungetrübten Arbeitseifer, der motivationale Schleifen und künstlerisches Gelingen nach sich zieht, ohne zu entkräften. Die Beschreibung von Michelangelos superlativistischer Produktivität war grundiert durch eine ausgewogene physische Konstitution, die den Künstler über Leistungsgrenzen hinauswachsen ließ. Vasari prämiert einen ermüdungslosen Körper des Künstlers, welcher allmählich die Natur und ihre Regeln außer Kraft setzen konnte.

⁵⁴ Vasari [Vita Michelangelo 1568] 2009, S. 79.

3.4 Leonardos Agilität

Die konzeptuelle Tilgung manueller Arbeit hat die soziale Aufwertung frühneuzeitlicher Kunst befördert, so lautet eine lange aufrechterhaltene Forschungsperspektive.¹ Innerhalb des *paragone delle arti*, dem Wettstreit der Künste, hätten sich ganze Arbeitskreise der Abwertung körperlicher Tätigkeit verschrieben. Das gilt insbesondere für die als Florentiner *paragone* bekannte, vergleichende Gegenüberstellung einzelner Bildkünste zu anderen *Schönen Künsten* wie der Dichtkunst, der 1547 von dem Humanisten Benedetto Varchi ausgelobt wurde. Von jeweils hochrangigen Vertretern der einzelnen Kunstgattungen fragte er schriftliche Argumentationsbeiträge für oder wider den Vorrang von Malerei, Reliefkunst oder Bildhauerei an. Der Faktor der körperlichen Anstrengung in der Herstellung wurde zum bevorzugten Richtmaß, durch welches das Verhältnis zum geringer geschätzten Handwerk bestimmt wurde. Als überwiegendes Meinungsbild wird Körperarbeit abgelehnt, um die Künste als intellektuelle Tätigkeit auszuweisen und dem Aufstieg zu den exklusiveren *artes liberales* zuzuarbeiten. Dieser Diskussionsverlauf wurde vorzugsweise zur Aufwertung der Malerei angeführt, da die Bildhauerei durch die Notwendigkeit zur größeren Materialbearbeitung den mechanischen Künsten näherstehe.² Diese Diskreditierung der roheren Motorik in der Fertigung von Plastiken hatte Leonardo in seinen zum *Libro de pittura* zusammengefassten Blättern gnadenlos auf die Spitze getrieben, als er in einer prominenten Polemik den Vergleich zwischen Bildhauer und Bäcker zieht. Auf Kosten dieser staubbedeckten Arbeiter führte Leonardo seine Argumentation für den malerischen Intellekt („La Pittura è di maggior discorso mentale“³). Zum vorrangigsten Merkmal des Bildhauers, so Leonardo gleich zu Beginn seiner Gegenüberstellung von Malerei und Skulptur, zähle die Schweißproduktion und Ermattung des Künstlers. Die Skulptur wird von Leonardo durch die mehrfache Verwendung des Superlativs „mechanichissima“⁴ zu nichts als dreckigem Handwerk abqualifiziert. Völlig mit Marmorstaub bedeckt, sitze der

¹ Horst Bredekamp hat diese lange währenden Leitfunktion des „Neuplatonismus [...] für die Deutung der Renaissancekunst“ in Zusammenhang gebracht, dessen Geltung aber „weniger ein Problem der kunstgeschichtlichen Wirklichkeit als vielmehr der Wissenschaftsgeschichte sei“ (Bredekamp 1989, S. 39).

² So argumentieren Benedetto Varchi und Agnolo Bronzino, vgl. Jonietz 2011, S. 589.

³ Leonardo zitiert nach Farago 1992, S. 272.

⁴ Leonardo zitiert nach Farago 1992, S. 257.

Bildhauer im Lärm seiner Hammerschläge, während sich auf seinem schwitzenden Gesicht der Schmutz zu einer haftenden Pampe verklebe. Mühevoll knie er sich immer wieder hin und richte sich auf, um die korrekten Proportionen seiner Figur im Blick zu behalten – eine Anstrengung, die ihn nicht nur körperlich, sondern schließlich auch geistig ermüde. Im größten Gegensatz dazu Leonardos Beschreibung der Arbeit des Malers: bei angenehmer, musikalischer Untermalung in dekoriertem Ambiente geht dieser gut gekleidet („ornato di vestimenti come a lui piace“⁵) seiner Tätigkeit nach, die in der Bewegung eines verschwindend leichten Pinsels bestehe („con gran aggio“⁶, „move il levissimo penello“⁷).

Dass Leonardo nicht so sehr gegen den schaffenden Körper wettet, sondern er dessen wenig *smarte* Vernutzung und vorschnelle Erschlaffung attackiert, zeigt sich an anderer Stelle. Leonardos Kritik zielte auf den schwitzenden Arbeiter, nicht aber auf das, was fortan als eine Art „sublimen Leistungskörper“⁸ des Künstlers Geschichte schreiben würde, der im reibungslosen Funktionieren zugleich seine Physis gegenwärtig hält.⁹ In der *Vita* Michelangelos wird Vasari dessen programmatisches Grundmuster als eine Fähigkeit zu „virtually infinite expansion“¹⁰ zusammenfassen: eine paradoxe Mühelosigkeit der Arbeit, die eine scheinbar beiläufige Regeneration des Körpers nahelegt. Der Künstlerbiograph hatte den genialischen und arbeitssamen kraftstrotzenden Anwürfen Michelangelos andere kräftespezifische Register zur Seite gestellt. Indem er in dessen *Vita* schildert, wie dieser eine Künstler laufend auch seine körperlichen Aktionspotenziale erneuere, lässt er ihn „die Grenzen der menschenmöglichen Schöpfung“¹¹ übertreffen. In mehrfachen Wiederholungen werden Rückkopplungseffekte von Kräfteinvestitionen geschildert, die jeder Erscheinung von *Fatigue* vorzubeugen vermögen. Auch seine körperlichen Widerstandskräfte werden von Vasari in die Regelkreise von Michelangelos

⁵ Leonardo zitiert nach Farago 1992, S. 257.

⁶ zitiert nach Farago 1992, S. 257.

⁷ zitiert nach Farago 1992, S. 257.

⁸ Bublitz 2018, S. 43.

⁹ Der Leonardo-Forscher Carlo Pedretti hat Leonardo den Titel des „Olympic genius“ (Pedretti 2004, S. 26) verliehen im Katalog der Ausstellung „Leonardo e lo sport. Arte, scienza, tecnica e mito“, die anlässlich der Olympiade 2004 in Athen Leonardos Blätter zur Athletik (im weitesten Sinn) versammelt: „[A]s an artist and a scientist, as a technologist, [...] a philosopher who finds in the great Hellenistic tradition the model and the inspiration to proceed with obstinate rigor in the study of every aspect of the working of Nature and of the working of the human mind in its unlimited moral and intellectual dimension“ (Pedretti 2004, S. 24). Alessandro Vezzosi betont einen „totally interdisciplinary approach to the practice and methodologies of art, science and technology, with which Leonardo confronts the subject of sport“ (Vezzosi 2004, S. 41).

¹⁰ Grant 2017, S. 3.

¹¹ Burioni 2005, S. 8.

außerordentlichem Gelingen eingespeist. Wichtig scheint der Beitrag eines belastbaren Körpers in dessen Vita vor allem im Zusammenhang eines Kräfteszenarios, das alle Antriebskräfte in kongruenter Erfolgsausrichtung zu bündeln versteht. Entscheidend ist die Allianz aller Kräfte, weniger im Vordergrund steht für Vasari, ob diese Kräfte nun hauptsächlich in spirituellen, kognitiven, motivationalen oder physischen Zusammenhängen stünden. Erst in ihrer Gesamtheit weisen sie die *Outperformance* Michelangelos als zwingend aus. Diese Ballung aller Kräfte ist dabei nicht nur einem generellen frühneuzeitlichen Kräfte-Verständnis zuzuschreiben, nach dem diese stets aufeinander bezogen blieben, sondern zugleich programmatisch für Vasaris Michelangelo-Rezeption. Denn dessen göttliches Herausragen erhält sich auf diese Weise eine gewisse Offenheit für verschiedene Schwerpunktsetzungen in den Ursachenzuschreibungen.¹²

Die Antriebsweise von Michelangelos Leistungskörper verbleibt im Vagen. Oft ist in Frühmodernen Kunstliteraturen allerdings noch weniger zu erfahren über einen spezifischen Beitrag körperlicher Ressourcen zu einer Leichtigkeit des Schaffens. Das glückselige Stadium der Fazilität ist vielmehr grundlegend dadurch charakterisiert, dass der Körper im reibungslosen Funktionieren zurücktritt. Oft ebnete die gewandte körperliche Ausführung lediglich den Weg für den Vorrang des Geistes, befreit von den Nöten physischen Daseins. Auch Vasari hat dieser Hierarchie von Körper und Geist in vielerlei Weise zugearbeitet: „According to Vasari, hard work and practice lead to mastery, which is identified by apparent ease of creation.“¹³ Viele der von Vasari beschriebenen physischen Härten münden ein in die *facilità*, eine nicht weiter differenzierende, stabilisierte Beziehung letztlich von schöpferischem Geist und Hand, die schiere Verstetigung der Übertragungsfähigkeit kognitiver Inhalte, und einer ersehnten Absenz des Körpers in seinem virtuosen Betrieb.¹⁴ Der Körper bleibt in solchen Prozessbeschreibungen ein Durchgangsstadium, etwa auch, wenn der Körper den Schein der Anstrengungslosigkeit einzulösen vermag, den höfische Bewegungsmanuale ihm abverlangten. Zudem qualifizierte sich als heroischer Leistungsträger eben der Künstler, der die leiblichen Säfte-Turbulenzen der Melancholie zu verwerten wusste, freigestellt in einer körpervergessenen, mediumistischen Gedankenwelt (Kapitel 3.3), wenngleich – wie gezeigt wurde – diese

¹² Zur ausufernden Deutungsgeschichte Michelangelos siehe Hinweise im vorausgegangenen Kapitel.

¹³ Grant 2017, S. 29.

¹⁴ Siehe zur *facilità* und verwandten Konzepten wie *leggerezza*, *prontezza*, *sprezzatura* bei Vasari Feser 2001; Burioni und Feser 2010.

Pathologie nicht unumstritten war. Auch eine ostentative produktionsästhetisch in Szene gesetzte leichte Gewandtheit in der Ausführung, hat die Tendenz, letztlich doch den *Geist* des Künstlers in den Vordergrund zu rücken: Mit der *prestezza*, der Schnelligkeit in der malerischen Bearbeitung, wurden nicht vorrangig die körperlichen Fähigkeiten dafür hochachtungsvoll ins Bild gesetzt, sondern der Wagemut dieser Produktionsästhetik und gewissermaßen die Durchlässigkeit der Physis für die *Geistigkeit*, die sich im blitzschnellen Arbeitstempo manifestiert. Rasche Bewegtheit in der künstlerischen Ausführung unterhielt in (gemalter) frühneuzeitlicher Kunsttheorie eine besondere Nähe zum originellen „conpetto“¹⁵, zum geistigen Urplan.

Das Ideal einer Leichtigkeit des Schaffens hat Leonardo dagegen gerade auch mit einem Körperideal des Künstlers verbunden. Seine Gestaltungssouveränität als Künstler hat Leonardo zudem weitreichend mit einem Wissensanspruch um die natürlichen Kräfteverhältnisse unterlegt, in die er alles Kunstschaffen eingelassen sah. Die für Vasaris' Michelangelo-Vita beschriebene Ermüdungslosigkeit (in Form weitgehend tautologisch um sich kreisender Befunde sich nicht erschöpfender Kräfte) werden bei Leonardo mit körper- und kräftespezifischen Vorstellungen nachvollziehbar gemacht. Leonardo formuliert den Anspruch an den überlegenen Künstlerkörper, dass dieser Schritthalten müsse mit der Bewegtheit seiner natürlichen Umwelt – seine Agilität versetze den Künstler in die Lage der stetig produzierenden *Natura naturans*, der unablässig hervorbringenden Natur, nahezukommen. Leonardos Leistungskörper wird daher nur innerhalb eines Exkurses in seine kräfte- und wahrnehmungstheoretischen Konzepte nachvollziehbar.¹⁶ Für Leonardo verbindet sich eine Faszination für den genuinen Beitrag des agilen Körpers zum künstlerischen Schaffen mit Vorstellungen von dessen Gesundheit. Sein reges Körperideal wird gegen pathologisierende Diskurse vom Künstler in Stellung gebracht, denn, wie nach ihm Giorgio Vasari (siehe vorheriges Kapitel), erläutert Leonardo das Gefährdungspotenzial übergroßer *fantasia*. Sie kennzeichnet den ohnehin trägen Künstler, der durch sie noch weiter in seiner Bewegungsfähigkeit eingeschränkt wird. So originell Leonardo einen widerstandsfähigen Körper mit künstlerischer Befähigung

¹⁵ „Francesco Sansovino hatte bereits zu Lebzeiten Tintoretto in seinem Venedig-Führer von 1561 dessen Namen mit dem Zusatz ‚tutto spirito, tutto prontezza‘ versehen“ (Suthor 2010, S. 75).

¹⁶ Die Aufgabe dieses Kapitels kann es indes nicht sein, den umfangreich von der Forschung aufgearbeiteten naturtheoretischen Referenzen und Implikationen von Leonardos breiter Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Kräften auch nur im Ansatz gerecht zu werden.

verbindet – in der folgenden Analyse soll zugleich nicht darüber hinweggegangen werden, wie Leonardos Leistungskörper von ihm auch in wiederkehrende Schlüsselthemen in der Selbstformung seiner Künstlerpersona eingebunden ist.

Die Passagen, die Giorgio Vasari in seiner Biografie Leonardos zu dessen physischen Merkmalen verzeichnet, scheinen zunächst hinreichend mit dem Bestreben erklärt, die Tauglichkeit Leonardos für fürstliche Kreise auszustellen. Neben eine kaum durch Worte beschreibbare Körperschönheit des Künstlers, gängigen humanistischen Literaturen nach bereits für sich genommen eine ehrenvolle Auszeichnung, erwähnt der Biograph die erwünschte Geschicklichkeit mit Pferden. Auf Leonardo selbst ist diese Stilisierung einer habituellen Kompetenz in der Lebensweise dieser Eliten wohl teilweise zurückzuführen, denn, etwa wenn er in seinen Notizbüchern seine prunkvolle Garderobe mehrmals aufgelistet hat, zeichnet sich der Versuch ab, „tatsächlich wie ein *seigneur* wirken“¹⁷ zu wollen (Abb. 12). Das betrifft gerade auch seine Einträge zu Pferden, die er offenbar nicht nur „als Anatom, sondern als Hofmann oder als potenzieller Besitzer betrachtete“¹⁸. Auch sein Körperideal künstlerischen Schaffens erinnert an die flinke Gespanntheit und Wendigkeit, die im „Beibehalten einer gewissen Grazilität [anzeigt stets noch] über Reserven zu verfügen“¹⁹. Doch ausschließlich innerhalb feldlogischer Aufstiegsambitionen sind die Vasari'schen und auch Leonardos Semantisierungen seiner Erscheinung, seines Geschicks und seiner Kräfte noch nicht umfassend aufgearbeitet.

Vasaris nachträgliche Stilisierung Leonardos zum agilen Fürstengünstling verbleibt nicht im Rahmen einer prahlerischen Addition vornehmer, durch den Körper vorgetragener Attribute, wie der Körperschönheit, edle Kleidung und Pferdebesitz als höfische Privilegien. Vielmehr setzt auch der Biograph auf die bedeutungstiftenden Möglichkeiten eines leistungsfähigen Körpers, um einmal mehr Kunst und Natur in ein Spannungsverhältnis zu setzen. Für Vasari geht es dabei stets auch um ein konfliktives Künstler-Natur-Verhältnis und darum, Möglichkeiten künstlerischen Auftrumpfens gegenüber der Natur zu erörtern. Zwar wartet Vasaris *Leonardo-Vita* mit der These auf, dass die mentale Tätigkeit den Künstler auszeichnet und dass „sich schöpferische Menschen gerade dann am meisten mühen“²⁰, wenn sie körperlich ruhend wirken und es für einfältige Außenstehende scheint, sie würden faulzen.

¹⁷ Feser 2006, S. 62.

¹⁸ Feser 2006, S. 62.

¹⁹ Vinken 2013, S. 16.

²⁰ Vasari [Vita Leonardo 1568] 2006, S. 29.

Damit ist eine erzählerische Linie angerissen, mit welcher der Biograph „die mit der Autonomisierung der Kunst einhergehende Verdeckung des physischen Aspekts künstlerischer Arbeit“²¹ zwar entschieden mitträgt, jedoch nicht ohne die Körperkraft des Künstlers auf anderen Schauplätzen erneut und heroisierend aufzurufen. So treffen in Vasaris Stilisierung Leonardos Pläne, das Florentiner Baptisterium San Giovanni „mittels einer von ihm erfundenen Technik anzuheben“²² und zu versetzen auf die Vorstellung einer außerordentlichen und naturgegebenen Kraft, die dem Künstlerkörper selbst eigne. Die heiße und schwere Arbeit des Schmieds (siehe Kapitel 3.2) wird dabei wiederum als Ideal ausgezeichnet, wenn auch in einer merkwürdig beschwingten Gewandtheit, die als Teil einer legendären „Leichtigkeit“²³ in Leonardos Rezeptionsgeschichte topische Züge annehmen wird. In einem schlicht ungläublichen Kunststück wird der Beweis einer übernatürlichen Kraft geführt, die sich am Künstlerkörper manifestiert. Berühmtheit hat die Anekdote erlangt, nach der Leonardo einhändig Eisenringe und Hufeisen biegen konnte, wie Vasari berichtet, „als wären sie aus Blei“²⁴. Seine Körperkraft erscheint als analog zu seinen künstlerischen Möglichkeiten, wenn das Krümmen des Eisens mit der Kraft einer bloßen Hand als eine metallurgische und proto-schöpferische Materialtransformation geschildert wird. Vasari evoziert durch die immense Wirkung physischer Kraft das Assoziationsfeld des Künstlers als Alchemist, das an verschiedenen Stellen der *Vita* Leonardos aufscheint. Von der Alchemie und ihren Versuchsanordnungen ging mitunter das Versprechen einer naturmagischen Modifikation kraftspezifischer Ursache-Wirkungsrelationen aus. Durch seine Verweise auf die Alchemie, für Vasari ein einigermaßen zwielichtiges Betätigungsfeld für den Künstler, bringt er seine Ambivalenz gegenüber Leonardo zum Ausdruck. Denn die Grenzziehung zwischen wundersam und wunderbar, die Vasari in Leonardos Lebenserzählung besonders beschäftigt, verläuft entlang der Frage, ob das Schaffen noch den Kräften der Natur unterliegt, oder ob Leonardo ansetzt „die Naturgesetze zu überwinden“²⁵. Die außergewöhnliche physische Kraft stattet den Körper Leonardos in dessen Biographie mit einer geradezu unlauteren *Lebendigkeit* und Belebungsfähigkeit aus, mit einer miraculös in die

²¹ Hille 2014, S. 21.

²² Feser 2006, S. 12.

²³ Vasari [Vita Leonardo 1568] 2006, S. 23. Auch Leonardo begründet den Vorrang der Malerei im semantischen Feld der Leichtigkeit (siehe Fehrenbach 2006, S. 87).

²⁴ Vasari [Vita Leonardo 1568] 2006, S. 46.

²⁵ Feser 2006. Diese Frage kennzeichnet frühneuzeitliche Betrachtungen dieses Wissensfeldes, siehe Saß 2016, S. 92ff.

anorganische Welt überschwappenden Macht, die Vasari auch an anderer Stelle in Leonardos grotesk lebensechten, kreatürlichen Herstellungen festmacht.²⁶ Doch bei aller Vorsicht setzt Vasari auch bei Leonardo seine Anerkennung dessen fort, was andere Künstler nur durch erheblichen Körperfleiß erreichen können: eine ungeheuerliche Ausstattung des Körpers, die in Aussicht stellt, als siegreich über die Natur hervorzugehen.

Für Leonardo selbst hat zwar die Gattung der Malerei mit der Natur konkurriert, indem mit sie flüchtige Naturerscheinungen mit größerer Dauerhaftigkeit versehen konnte.²⁷ Den Künstler selbst schildert er aber nicht so sehr in einer Wettstreitordnung mit der Natur. Das Kunstschaffen sah Leonardo, seinem eigenen breiten und tiefgehenden Interesse folgend, in die wechselseitigen Dynamiken natürlicher Kräfte eingelassen. Diesen von Leonardo aufgeworfenen Zusammenhängen ist bereits erhebliches Forschungsinteresse zuteilgeworden. Untersuchungen zu den detailreich von Leonardo aufgeschlüsselten Bestimmungen dessen, was die Wirkungsbereiche von Kraft in der Natur ebenso wie in Kunstwerken umfasse, können hier nicht einmal cursorisch referiert werden. Wichtig ist an dieser Stelle hervorzuheben, dass er künstlerische Schöpfungen als ein dynamisches Kontinuum der Kraftübertragungen imaginierte. Leonardos „praktische und theoretische Auseinandersetzung mit der *Bewegung*“²⁸ schließt die schöpferische Aktivierung des produzierenden Künstlerkörpers keineswegs aus. Seine intensive Auseinandersetzung mit seiner Leitfrage, was die Kraft sei, verbindet seine malerische und zeichnerische Arbeit, seine kunsttheoretischen Schriften ebenso wie seine Naturforschung.²⁹ In seiner naturphilosophisch unterfütterten Kraftforschung und seinen beständigen künstlerischen Annäherungen an Kraftphänomene, interessierte ihn, wie Frank Fehrenbach gezeigt hat, vor allem auch das Gegenteil, körperlicher Verschleiß oder – in anderen Zusammenhänge – äußerlich bleibende und nur temporär beigegebene Kräfte.³⁰ Von solchem tragischen Entzug der Kraft bleibt jedoch, wie zu zeigen sein wird, sein Idealkörper des Künstlers verschont.

²⁶ Feser 2006, S. 14.

²⁷ Fabio Frosini hat zudem in seiner Studie zur Leonardo'schen *prontitudine* darauf hingewiesen, dass das Ideal der bildlichen Stabilisierung von Natureindrücken auch durch den Topos sich nicht erschöpfender, stets im Bild latenter Kräfte entworfen wird (Frosini 2017). Siehe auch Fehrenbach 2019, S. 64f.

²⁸ Fehrenbach 2002, S. 7. Siehe auch Gründler 2011.

²⁹ Siehe auch Fehrenbach 2002.

³⁰ Fehrenbach 2019a, S. 6. Siehe zu Leonardos „gespaltene[m] Verhältnis“ zum *moto perpetuo*, Lohrmann 2006, S. 248f.

Wie die Leonardo-Forschung seit den 1990er Jahren gezeigt hat, werden in Leonardos kunsttheoretischer Beschäftigung natürliche Kräfte und solche der Kunst stets systematisch aufeinander bezogen. Darin kam dem Künstlerkörper eine bedeutende Rolle zu. Vor dem Hintergrund seiner Kräfteforschung interessierte sich Leonardo insbesondere auch für die physische Feinstruktur schöpferischer Bewegungsvorgänge. Vasaris mitunter moralisch getönte Erzählungen vom Ideal unaufhörlicher Betriebsamkeit werden bei Leonardo mit proto-arbeitswissenschaftlicher Dringlichkeit versehen, wenn er physische Regsamkeit als Qualifizierungsmerkmal hervorragender Künstler ausweist. Zugleich erweisen sich auch Leonardos an anderer Stelle so präzisen Einsichten in die Funktionsweisen natürlicher Kräfte in seinen Überlegungen zum agilen Körperideal des Künstlers als offen für heroisierende Selbststilisierung, Wettstreitgetöse und normative Allgemeinplätze, wie etwa die von Vasari bekannte Hochschätzung pausenloser Arbeit.

Auch Leonardo lobt harte Arbeit, wenn auch explizit nicht im Sinne einer schweren Muskelarbeit des Bildhauers, als unabdingbare Voraussetzung zur Meisterschaft: „Leonardo advocated the development of the artist’s manual dexterity through constant practice as a primary means to artistic mastery“³¹. Darüber hinaus verbietet sich für Leonardo jede unproduktive Rekreation: Zum einen empfiehlt er Spaziergänge (laut gängiger diätetischer Vorgaben eine gebotene Pausenzeit gerade für Geistestätige), bei denen durch das Mitführen des Skizzenbuchs schließlich eine gesteigerte Aufmerksamkeit und Totalisierung der geistig-produktiven Zeit auch in Erholungsphasen eingelöst wird.³² Darüber hinaus entwickelte er „Spiele“³³ für Zeichenschüler, welche noch in der Gestaltung des *otium* die räumliche Wahrnehmung schulen. Dabei ist sein Trainingsprogramm der visuellen Wahrnehmungsfähigkeit zugleich dazu angelegt, bedenklichen Gewohnheitseffekten vorzubeugen, die er sogleich mit körperlicher Schwerfälligkeit assoziierte, wie zu zeigen sein wird.

Leonardos Ideal eines leistungsbereiten Körpers, der nun noch weiter zu beschreiben sein wird, war zugleich auf die Ausgrenzung seines Gegenteils gerichtet. Die Hinwendung zur umfassenden Widerstandskraft ist als Kampfansage gegen die

³¹ Grant 2017, S. 17.

³² Diese Adaption des Spaziergangs lässt sich auch als Abrechnung Leonardos mit allzu verbreitetem, diätischem Referenzwissen verstehen – denn insbesondere das körperliche Vollzugsgeschehen kognitiver Prozesse interessierte ihn.

³³ Leonardos *De’ giochi che debono fare i disegnatiori*.

Ermattung des Künstlers zu verstehen, gegen seine „fatigue in mind“³⁴, die schließlich auch zu seiner Hinnahme der Zeichenhaftigkeit der Kunst, ihren Codes und *abbreviatori* führe.³⁵ Während seiner Spaziergänge habe der Maler sich die „für eine angemessene Gestaltung der *storia* notwendigen Kenntnisse anzueignen“, indem er „die Stellungen und Gebärden der Menschen [...] in einem Büchlein mit flüchtigen Skizzen“³⁶ festhalte. Der Spaziergang, als in der humanistischen und medizinischen Literatur hochgradig in Dienst genommene Form humoralpathologischen Ausgleichs, wird bei Leonardo einem entgegengesetzten Ziel zugeführt. Der Spaziergang wird zum Raum, in dem gesteigerte Achtsamkeit vorherrscht und das sinnesphysiologisch ausdauerndere Auge eines offenbar insgesamt wacheren Künstlerkörpers triumphiert. Der Maler habe die übende Selbstgestaltung auch in der Erholungsphase nicht auszusetzen. Er setzt an die Stelle der gedehnten Sukzession und gleichförmige Zeiterfahrung der aufrechten Bewegungsform des Spazierens wiederum den detailbewussten Blick und die intensivierete Präsenz des Zeichners. Diese gehobene „alertness“³⁷ wurde, wie Hanna Gründler schreibt, von Leonardo immer wieder als gleichsam auch eine Steigerung von organischer Aktivität und damit als Anreicherung von Bewusstseinsprozessen und Wissensaneignung ausgewertet. Andererseits – so eine Leitfrage, auf die am Schluss dieses Kapitels noch zurückzukommen sein wird – hat Leonardo die körperliche Fähigkeit zu Agilität auch an den ursächlichen Ausgang einer besseren Wahrnehmungsfähigkeit gestellt. Im agilen Körper vermutet Leonardo den Schlüssel zur Verbesserbarkeit der künstlerischen Wahrnehmungsfähigkeit.

Leonardos kunsttheoretische Attacke gegen die unzureichenden, zeichnerischen Musterlösungen seiner Kollegen führte der Künstler auch mit bildkünstlerischen Mitteln fort. Delikate Verflechtungen von Kräften firmierten als Leonardos unverkennbares, malerisches „sfumato“, eine Entgrenzung der Konturlinie als Kraftfeld, das er nicht nur als naturphilosophisches Erkenntnismedium, sondern ebenso als Chiffre gegen andere, *plumpere* Kraftemphasen in der Malerei und

³⁴ Zu Leonardos Mahnungen vor der „*stanchezza di mente*“ siehe Gründler 2011, S. 238–247.

³⁵ „Hence as you go through the fields, turn your attention to various objects, and, in turn look now at this thing and now at that [...]. But do not do like some painters who, when they are wearied with exercising their fancy, dismiss their work from their thoughts and take exercise in walking for relaxation, but still keep fatigue in their mind which, though they see various objects [around them], does not apprehend them.“ (übersetzt in Richter 1883, S. 253). Zur Engführung von Sehen und Wissen bei Leonardo vgl. Gründler 2011, S. 141.

³⁶ Zöllner 2010, S. 135. Frank Zöllner stellt heraus, dass Leonardo diesem Selbstanspruch nur in wenigen Skizzen nachkam.

³⁷ Gründler 2011, S. 141.

Kunsttheorie seiner Zeit in Stellung brachte.³⁸ Die aufschlüsselnde Darstellung mehrstufiger und ineinandergreifender Kraftwirkketten, das hat Michael Cole gezeigt, konnten in Leonardos Werk geradezu zum „Stil“ heruntergebrochen werden. Als bildhafter Ausdruck einer besonderen Kraftkompetenz wurde das „sfumato“ in Polemiken gegen Künstlerkollegen, um 1500 einem „mit Michelangelo assoziierbaren Muskelstil“³⁹, nutzbar gemacht – anders gesagt, Leonardo verstand es, Kräfte als *aemulatives* Prinzip und als Teil der Selbstformungspraktiken seiner Künstlerpersona programmatisch zu operationalisieren. Noch im 19. Jahrhundert wird Jacob Burckhardt den Körper Leonardos mit einer auratischen Kraft umgeben, die an dessen Figurenmalerei geschult scheint: „Die ungeheuern Umrissse von Lionardos Wesen wird man ewig nur von ferne ahnen können.“⁴⁰ Dass Burckhardt Leonardo über die Körpergrenzen hinauswachsen lässt, ist Ausdruck der Energieemphase dieses „Tatmenschen“⁴¹, der vor lauter drängendem Willen in ständiger Dynamik begriffen zum Urbild des modernen Menschen wird.⁴² Dabei hatte auch Leonardo selbst als Heroisierungsstrategie ein Körperideal in dynamisierten „Umrissen“⁴³ formuliert, das sich jedoch an gänzlich anderen Konzepten eines von Kräften belebten Körpers orientiert.

Bei aller Spezifik, Komplexität und Vielgestaltigkeit der Kraftzusammenhänge, die Leonardo studierte, gerade Bezug auf die den künstlerischen Prozess begleitenden sinnlichen Übertragungsvorgänge, steht er mitunter auch gängigen Vorstellungen vom Körper und dessen Kräften nah. Das betrifft insbesondere das an der aristotelischen Biologie geschulte Verständnis eines von feinstofflichen *spiriti* belebten Körpers, durch den Leonardo hauptursächlich den nun zu erörternden ermüdungslosen Idealkörper des Künstlers entwirft. Vorstellungen der Funktionsweisen des für rinascimentale Kunsttheorien instruktiven, spätmittelalterlichen *corpus animatum* hat

³⁸ Siehe mit umfassender Bibliografie Fehrenbach 2002, S. 522–544. Zur „agonistic history“ zwischen *sfumato* und *circumscriptio*, siehe Cole 2015, S. 57ff.

³⁹ Zöllner 2010, S. 160.

⁴⁰ Burckhardt 2012, S. 82.

⁴¹ Siehe zu den naturalisierten Refigurationen rinascimentaler *Tatmenschen* um die Jahrhundertwende Stöckmann 2008, S. 180.

⁴² Jacob Burckhardts vitalistische Variante des Renaissancekults, die sich gerade auch im physisch befähigten Universalmenschen niederschlägt, findet sich wenig später in einem populären Trainingsmanual wieder: „Zur Zeit der Renaissance waren Fürsten, Gelehrte und Bischöfe der Ansicht, daß ein Mann nur dann ‚gebildet‘ genannt werden dürfe, wenn er neben hervorragenden geistigen Qualitäten auch über körperliche Kraft und Gewandtheit verfügte. Leonardo und Alberti waren ebenso berühmt ihrer Leibesgewandtheit halber, als wegen ihrer Kunstwerke“ (Mensendiek 1907, S. 22).

⁴³ Burckhardt [1860] 2012, S. 82.

Tanja Klemm konzise aufgearbeitet. Leitend ist die Idee, dass die körperliche Materie von einer feinstofflichen Vermittlungssubstanz, dem *spiritus* oder griechisch *pneuma*, durchwirkt ist. Dieses ist zudem das Medium von Sinneseindrücken, von inneren und äußeren Bildern. Darüber hinaus ist der *spiritus* die Basis aller Lebens- und Bewusstseinsvorgänge. Seit der Spätantike figurierte dieser als Garant der Verbindung von Körperlichem und Unkörperlichem. Selbst die immaterielle Seele wurde auf diese Weise mit dem feinstofflichen Kleinstpartikeln in Verbindung gebracht, die „durch die Gefäße und Organe des menschlichen Körpers flottiert und Lebendigkeit sowie Sinnlichkeit ermöglicht.“⁴⁴ Als Ausgangspunkt der Synthese dieser Lebensgeister galt das Herz. Die dort zentrierte Körperwärme rege eine mehrstufige Verfeinerung durch Verdampfen an. Körperbestandteile wie Atemluft, Samen und Blut werden in einem wärmebasierten Prozess graduell zu feinsten materiellen Ausstrahlungen, die schließlich das Gehirn erreichen, heraufgestuft. In einer Zwischenphase werden sie zu den *spiritus vitales*, die weitere organische Prozesse unterhalten, bis schließlich selbst wahrnehmungsfähige, noch sublimere *spiritus animales* als feinste Agentien die „höheren Seelenfunktionen“⁴⁵ regulieren. Die wahrnehmenden, sinnlichen Lebensprozesse enden nicht mit einer mentalen Repräsentation im Gehirn, sondern finden „in einem körperlichen Verbund statt, der [...] von Kräften und Kleinstpartikeln durchzogen ist“⁴⁶. Unter *perceptio* und bedeutungsverwandten Begriffen wurde erörtert, dass äußere Reize „mit den Sinneskräften im Gehirn in Relation“⁴⁷ treten, ein meist physischer Kontakt zwischen subtilsten, äußeren Substanzen mit den inneren, die sich zu einer formativen Kraft der Wahrnehmung zusammenlagern. So galt als Grundbedingung in gängigen Theorien visueller Wahrnehmung, dass auch äußere Bilder über ein durch Kräfte übertragbares Eindrucksvermögen verfügen. Wahrnehmungsvorgänge sind insofern nur als kräftegeleitete, transformierende Aufnahmen im Körperinneren denkbar.⁴⁸

⁴⁴ Klemm 2013, S. 10.

⁴⁵ Fehrenbach 2006, S. 106.

⁴⁶ Klemm 2013, S. 14.

⁴⁷ Klemm 2013, S. 14.

⁴⁸ Möglicherweise hat eine Dringlichkeit der Frage nach unausgesetzter körperlicher Arbeitsfähigkeit auch in Leonardos Diskussion des für künstlerisches Tun so entscheidenden Sehsinns eingeholt. Eine grenzenlose Offenheit gegenüber den dynamischen Naturerscheinungen konstruiert Leonardo schließlich auch durch seine Modellierung des Sehsinns. Wie Fabio Frosini gezeigt hat, setzt er verbreiteten Annahmen einer stofflichen Ausbreitung von Agenzien der visuellen Wahrnehmungsfähigkeit eine Vorstellung vom visuellen Wahrnehmungsprozess entgegen, nach dem „das Auge sich im Akt des Sehens *nicht verbraucht*“ (Frosini 2017, S. 85).

Innerhalb dieser Zusammenhänge der physischen Kräfte visueller Rezeption, die zugleich eine gesamtorganismische ist, imaginiert Leonardo den ermüdungslosen Körper künstlerischen Schaffens. Er erteilt der künstlerischen *fantasia*, wie bereits für Vasari erörtert, eine Absage; allerdings vor diesem wahrnehmungstheoretischen Hintergrund. Er identifiziert die *fantasia* als sich hartnäckig festsetzende Bildquelle schwerfälliger, melancholischer Innerlichkeit, die dort nicht nur die Seelenfunktionen, sondern auch das künstlerische Urteil beeinträchtigt.⁴⁹ Im Gegensatz zu den endogenen Phantasiegebilden seien die Bilder der äußeren Wirklichkeit intensiver, indem sie mit den formativen Kräften der visuellen Wahrnehmung eine verstärkende Resonanz eingehen. Sie sind daher „lebenskräftiger [...] weil sie an der Dynamik der Natur teilhaben“⁵⁰. Die bereits aus Vasaris Michelangelo-Vita bekannte Furcht vor den Gesundheitsrisiken der *fantasia* erscheint bei Leonardo nochmal wahrnehmungstheoretisch vertieft. Dieser Misere ist nur mit einem exzellent ausgestatteten Gesamtorganismus beizukommen, der sich bei Leonardo mit einem „schlankschnellen“⁵¹ Körperideal verbindet. Dieses wird der Variabilität als Ziel von Leonardos Natur-assimilativen Produktionsästhetik gerecht.

Überhaupt wird der Körper in der Präventionspraxis von unwillkürlicher Selbstwiederholung dienstbar gemacht. Denn, wie die jüngste Forschung unter Rekurs auf Passagen im Malereitratat gezeigt hat, „[d]ie besondere Tücke dieses allgemein verbreiteten Defekts liegt darin, daß er nicht durch introspektive Exerzitien überwunden werden kann; dazu ist das ästhetische Urteil viel zu sehr mit dem lebensspendenden Prinzip der eigenen Seele verbunden. Gegenüber der geheimnisvollen Macht dieses Formprinzips hilft es wenig, das ästhetische Urteil zu ‚hinterfragen‘. Leonardo empfiehlt drastischere Mittel[: ...] das Vermessen des eigenen Körpers [...], um Abweichungen von den idealen Proportionen zu ermitteln“⁵². Doch mehr noch, der Körper muss in einer bestimmten Weise beschaffen sein, um der Dynamik natürlicher Bild-Stimuli standhalten zu können, wie Frank Fehrenbach jüngst gezeigt hat. Wer physisch behäbig ist, und damit meint Leonardo den Porträtspezialisten, hat keinen Zugriff auf diesen äußeren Bilderfluss und ist passiv den Suggestionen der „Regungen des organischen Unterbewusstseins“⁵³

⁴⁹ Siehe zu Leonardo Zurückhaltung auch gegenüber dem Konzept *invenzione*, als weitere Kategorie des Unbewussten, Fehrenbach 1996, S. 64.

⁵⁰ Fehrenbach 2019, S. 48.

⁵¹ Vinken 2013, S. 16.

⁵² Fehrenbach 1996, S. 65.

⁵³ Fehrenbach 2019, S. 51.

ausgeliefert. Doch auf das Gegenteil kommt es Leonardo an, die Ausbreitungsbewegungen der Natur als „Produzentin intensiver Bilder“⁵⁴ als Künstler verstärkend aufzugreifen. Nicht nur geistig, sondern durch seine Physis muss „der Maler selbst von den Abbildern der Natur“⁵⁵ bewegen lassen, die innerhalb komplexer körperinnerer Übersetzungs- und Verstärkungsprozesse Eingang in sein schöpferisches Bewegungsspektrum finden. Die von Leonardo als „Stoß“⁵⁶ imaginierte Weitergabe der Kraft äußerer Bilder „kann nur an widerständigen Körpern“⁵⁷ anklopfen. Der Maler mit einem so flinken wie starken Körper wird zum aktiven und amplifizierenden Vermittler zwischen Natur und Kunst und kann auf diese Weise *lebendige* Bilder hervorbringen; gemeint sind damit insbesondere Historienbilder als Bilder, die wiederum Bewegung darstellen. Die Alberti’schen besonderen Anforderungen der *istoria*, die Maßgaben der Abwechslung und Vielgestaltigkeit (*copia, varietà* und *abbondantia*⁵⁸) gilt es für Leonardo daher auch mittels eines ebenso wandlungs- wie widerstandsfähigen Körpers einzulösen. Leonardo hat Albertis Anforderungsprofil „*ingenio fuit versatili*“⁵⁹ auch zum körperbildlichen Maß erhoben, indem sein Körper einem erweiterten Aktionsradius und einer Bandbreite von Bewegungen standhält, um damit das ebenso unendlich nuancierte Naturgeschehen erfassen zu können. Im Umkehrschluss wird in einer Phase der aufkommenden Kunsttheorie und Hierarchisierung der Künste zugleich einer Gattung, der Historienmalerei, von Leonardo auch über die körperlichen Vermögen ihrer Macher heroisierende Aufwertung zuteil.

Empfänglich und zugleich nicht überwältigt – Leonardos Körperentwurf ist in der Lage, physische Reaktionsschnelle ständig zu regenerieren. Dieser Körper befähigt den Künstler zur Selbstbehauptung in einem Fluss der Bilder und Kräfte, für die er zugleich besonders reagibel bleibt. Nur der ebenso wendige wie robuste Körper ist in der Lage, den Negativfolgen einer behäbigen Physis, die automimetische Selbstreplikation nach sich zieht, zu entkommen, gegen die Leonardo so scharf polemisierte.⁶⁰ Während sich die Wahrnehmung unter dem Einfluss der Gewohnheit

⁵⁴ Fehrenbach 2019, S. 48.

⁵⁵ Fehrenbach 2019, S. 50.

⁵⁶ Fehrenbach 2019, S. 49.

⁵⁷ Fehrenbach 2019, S. 43.

⁵⁸ Siehe 2002, S. 131.

⁵⁹ Siehe Tauber 2004, S. 61.

⁶⁰ Das ist paradox, denn auf diese Weise scheint Leonardo einen Durchschlag der *guten* physischen Konstitution im Werk gutzuheißen. Erst der dynamische Körper vermag eine opportune Rückbezüglichkeit zwischen Körper und Bildwerk zu stiften, weil er sich so abwesend macht.

und der innerlich erzeugten Bilder trübt, die dem grob- und feinmotorischen Bewegungsfluss zusetzen, scheint der agile Körper auch das mentale Können auszuweiten, indem das höchstplatzierte Wahrnehmungsvermögen auf den Körper übergreift. Auch wenn Leonardo über Wahrnehmung, wie gezeigt wurde, im Register der Bewegung nachgedacht hat, ließe sich doch auch fragen, ob hier Bewegung und Wahrnehmung ein Stück weit auch in ein Spannungsverhältnis rücken. So scheint der Körperbewegung, mehr noch als der Wahrnehmung, die Eigenheit gegeben, bei erneuter Aktivierung sich eher noch flexibler an die äußeren Reize anpassen zu können, während Wiederholung die Wahrnehmung weniger scharf werden lässt. Erst die in der dauernden Bewegung verfeinerte Motorik sorgt für das körperliche Können, mit dem die visuellen Stimuli verarbeitet werden können. Dagegen stand die automimetische Wiederholung des schwerfälligen Porträtisten, die unaufmerksame Gewohnheit, Abstumpfung und Indifferenz zur Folge hat, „im Gegensatz zur Mannigfaltigkeit“⁶¹.

In Leonardos Wissenschaft von den künstlerischen Antriebskräften polemisiert er aber nicht nur gegen die Faulheit des Künstlers. Der wendige Körper des Künstlers erscheint als Umschlagstelle zwischen der bewegten Natur und der bewegenden Kunst. Dieser Körper kann die Lebendigkeit der Bilder bestenfalls noch amplifizieren. Wenn er im körperlichen Tätigsein auch keinen Schlüssel zur *aemulatio naturae* (ebenfalls Kapitel 3.2), also nicht zum Übertreffen der Natur sah, so doch zum Angleichen an diese durch das Einlösen eines dauerhaften Aktionsideals der *natura naturans*.

Dieses Kapitel hat ein Schlaglicht auf differenzierte frühneuzeitliche Debatten geworfen, welche körperliche Ausstattung und welcher Aktivierungsgrad den maximierten Anforderungen an den Künstler bestmöglich Rechnung tragen kann. Leonardos Überlegungen zum bewegten Körperideal des Künstlers widmen sich vor allem den Funktionszusammenhängen, durch die der Künstler sich auch physisch gegenüber der Suggestibilität der körpereigenen Imaginationstätigkeit als gewappnet erweisen kann. Denn diese ist anfällig für lähmende Automatismen. Dagegen gilt es einen agilen und kräftigen Körper zu erhalten. Die Koordinationsfähigkeit, die Leonardo vorschlägt, innerhalb der Selbstbildung als Künstler übungspraktisch zu kultivieren, wird ergänzt durch den gesamtorganismischen Erhalt von

⁶¹ Zöllner 2010, S. 140.

Widerstandskraft, welche die Teilhabe an den Kräften lebendiger Bildeindrücke erst ermöglicht. Leonardo sah den agilen Künstler in die Lage versetzt, der überbordenden Fülle äußerer, natürlicher Bildermanifestationen standzuhalten – die schwachen ebenso wie abträglich haftenden inneren Bildeindrücke der *fantasia* galt es für ihn durch ein Körperideal zu kontern, welches das Prozessieren flüchtigerer, äußerer Bilder begünstigte.

Dass Leonardo bereits eine automimetische Beziehung zwischen Werk und Künstlerkörper als Muster der Kunstbetrachtung voraussetzen konnte, eröffnete dabei einen Raum der Selbst- und Fremdstilisierung des Künstlers. Der automimetische Verweis auf den beweglichen Künstlerkörper wurde bei Leonardo, der auf das Heftigste gegen eine geistig und körperlich *faule* Automimesis polemisierte, zum anzunehmenden Empfehlungscharakter durch den vollständig funktionstüchtigen Künstlerkörper umgedeutet. Ein voraussetzender gegenseitiger Verweischarakter von Leistungskörper und künstlerischem Werk wird dann doch in diesen Idealkörper eingetragen.

Leonardos sowohl widerstandsfähiges als auch durchlässiges Körperideal drängt sich auf für einen Dialog mit Friedrich Nietzsches *Kraftthier*. Nietzsche, der „den künstlerischen Prozess [als] ganz physiologisch bestimmt“ erachtete, verlegte die unermüdlich tätige Natur ganz (im Sinne der lebenswissenschaftlichen Wende im 19. Jahrhundert) ins Innere des Künstlers. Er beschrieb eine innerleibliche „Übertät“, die den Künstler antrieb: „Das allerarteste sich Schwingen und Zittern [...]: wir bemerken die unendliche Thätigkeit nicht“⁶². Dem Künstler komme die Aufgabe zu, diese in seiner Formtätigkeit zu veräußern. Nietzsche weist den Körper des „Künstlers als Seismografen“⁶³ aus, er wählte die Analogie der *Chlad'nischen Klangfiguren*, welche diese Schwingungen und Ströme physiologischer Lebendigkeit an die Oberfläche bringen. Zugleich kannte auch Nietzsche das gesundheitliche Gefährdungspotenzial pausenloser, nervlicher Signaltätigkeit – ganz im Register der Reiztätigkeit physiologischer Moderne. Auch er mahnte vor einer unwillkürlichen, erschöpfenden (und effeminierten) Dissipation der Kräfte, die den Künstler letztlich ebenso physisch festsetzt (siehe Kapitel 3.1), indem sie ihn in die Rigidität der Erschöpfung zwang. Dagegen wappnet Nietzsche den idealen Künstlerkörper, der mit einem Mehr an Regulationsfähigkeit und Ausdauer, diesen gefürchteten,

⁶² NF 1872, 19 [79].

⁶³ Fleckner 2012.

innerleiblichen Automatismen und hinderlichen Selbstverstärkungseffekten vorbeugen kann und seine Erregungsleitung laufend instand hält.

3.5 Zwischenbetrachtung: Athletisierung künstlerischer Potenz

Der Körper des Künstlers konnte keinem geringeren Epochenziel frühneuzeitlicher Künste zuarbeiten als der Grenzerweiterung menschenmöglicher Schöpfung. Der siegreiche Wettstreit mit der Natur, die „*aemulatio naturae*“¹, erforderte oft eben den Einsatz aller aufzubietenden Kräfte – einschließlich der körperlichen. Nicht die *natura naturata*, die *Werke* der Natur, wurden in künstlerischen Schöpfungen überboten. Mit dem Körper künstlerischen Schaffens rückte sogar ihr Wirken selbst, das unermüdliche Produktionsprinzip der *natura naturans*, in die Reichweite dieses althergebrachten Wettstreitmotivs mit der Natur. So hat die Forschung dargestellt, wie der produktionsästhetische Topos der „*Labor* als Mittel zum Übertreffen der *Natura Naturans*“² angeführt wurde. Kurzgeschlossen mit dem unerlässlichen Fleißideal der *industria* rückte der Körper so in den Nahbereich vorrangiger „Entwicklungsursache[n]“³ der Künste.

Diesen der Frühneuzeit-Forschung bekannten physisch akzentuierten Künstlertypen hat dieser erste Studienteil eine andere Spielart ambitionierter Künstlerkörper hinzugefügt. Bereits die Forschung zum Topos der *Labor* hat aufgezeigt, dass nicht nur die (mehr oder weniger) festgefügteten Körperstrukturen (Physiognomie, Körperschönheit/Hässlichkeit, Proportionen oder die weitgehend unveränderliche Zuordnung zu einem vorwiegenden humoralen Temperament) zur physischen Charismatisierung des Ausnahmekünstlers herangezogen wurden. Auch temporäre Szenarien des Körperfleißes wurden mythisierend ausgestaltet. Anders als die durch Arbeitshärten gekennzeichneten Körper und ihre viehische Schufterei, assoziiert mit *Labor*, steht der *Leistungskörper* für eine andere Überhöhung des Künstlerkörpers. Diese Körperutopie wird dann auch kaum in den Niederungen der Praxis, anhand etwa konkreter physischer Verläufe von (möglicherweise identifizierbaren) Werkprozessen, geschildert, sondern figuriert als arbeitsmythisches Konzept in kunsttheoretischen und biographischen Rahmenerzählungen. Dabei musste die Zielerwartung des Leistungskörpers, wie im Fall von Leonardo, nicht gleich der Triumph über die natürlichen Limitierungen sein, sondern dieser Körper konnte sich

¹ Jonietz 2011, S. 576.

² Jonietz 2011, S. 575. Zur *Natura naturans* als Vorbild künstlerischer Hervorbringung und Wettstreitmotiv siehe auch klassisch Bialostocki 1963 und Sass 2016, S. 21.

³ Schmeisser 2011, S. 685.

auch im Auskosten des menschlichen Gestaltungsspielraums innerhalb einer naturgegebenen Kräfteordnung beweisen. Er löst eine persistierende Faszination für ein „athletisches“⁴ Können ein, verstanden als ein physisches Herausragen in Leichtigkeit, in der die körperliche Leistung programmatisch präsent bleibt. Einschlägig ist die Rekreationsfähigkeit künstlerischer Aktionspotenziale, sei es in der Abwesenheit von Ermüdung bei Vasaris Michelangelo, im regsam-wachen Körperideal Leonardos bis hin zu den Erhaltungsszenarien des hochenergetischen *Kraftthiers* Nietzsches.

Alle diese recht singulären – und nur punktuell vergleichbaren – Kräfte- und Körpervorstellungen solcher Einzelakteure verbinden sich zum eingängigen Versprechen und überepochalen Topos: der im vorausgegangenen Studienteil herausgearbeitete Leistungskörper, der seine Belastungen „nicht mit dem Verfall“⁵ erkaufen muss. Die Moderne und ihr Kraft- und Ermüdungsdiskurs setzt dieses Ideal zunehmend in eins mit dem Athletenkörper: „Die Ermüdung ist das Gegenprinzip zum muskulösen Körper [...] und zur unermüdlichen Arbeitskraft, die sich im Produktionsprozess, bis ins Unendliche potenziert, verausgibt. Das Phantasma der unermüdlichen Optimierung des menschlichen Motors bildet den Fluchtpunkt dieses an den Diskursen der Physiologie ausgerichteten Körperbilds, das im Grunde dem eines athletischen Körpers entspricht, der die Schwelle der Ermüdung ständig hinauszuschieben vermag.“⁶ Die „sich allem Erfassen und Erklären eigentlich entziehenden Umstände und Akte der künstlerischen Ideenfindung und Hervorbringung“⁷ wurden in den dargestellten Fallbeispielen einerseits durch die Ausformulierung körperlicher Kräftewirkketten nachvollzogen. Andererseits eignete sich die Zuschreibung außergewöhnlicher, körperlicher Vermögen auch dafür die Kontingenz der Kunstentstehung sowie die strukturelle Begünstigung von bestimmten (männlichen) Kunstakteuren zu verschleiern.

Mit der *terribilità*, als auch durch physische Attribute unterstrichene gewaltsame Regelverletzung, wurde besonders in der physischen Charakterisierung Michelangelos ein Sonderweg beschritten, in dem der Künstlerkörper als Teil seiner unvergleichlichen Vergöttlichung angeführt wurde. *Terribilità* figurierte nicht nur

⁴ Der Begriff wird in Anführungszeichen verwendet, seine Suggestivkraft für diese Forschungsfrage sollte nicht über die historische Komplexität hinweggehen, siehe Kapitel 2.

⁵ Stoff 2004, S. 88.

⁶ Bublitz 2018, S. 96.

⁷ Krüger et al. 2013, S. 13.

rezeptionsästhetisch in Michelangelos durch Überwältigungsabsichten gekennzeichneten Bildwerken, sondern habe sich als „künstlerische[r] Modus“⁸ etabliert und damit auch seine Persona, seine künstlerischen Akte und Vorstellungen über seine Physis umfasst.⁹ Mit dieser weitreichenden Performanz ist eine den Körper umfassende Totalität der Anforderung an die Künstlerexistenz auf den Punkt gebracht, die auch Anlass zu dieser Studie vom Leistungskörper gibt. Zugleich aber geht das Kraftkonzept der *terribilità*, das erst in gewaltsamen Transgressionen die Grenzen von Künstlerperson, Produktion und Werkästhetik überschreitet, vorbei an dem in dieser Studie in den Blick genommenen Leistungsprinzip. Entsprechend ließ sich zeigen, dass Michelangelos Vergöttlichung eben nicht nur auf der Basis disruptiver Kraftaufwallungen angebahnt wurde. Vielmehr wurde diesem wichtigen (körper)ästhetischen Motiv auch eine Faszination für ein ausbalanciertes, nachhaltig unterhaltenes Kräftekontingent beiseitegestellt. In der *Michelangelo-Vita* schildert Vasari dessen Herausragen auch *mittels* regulativer Ideale, *innerhalb* von Optimalvorstellungen der Gesunderhaltung und sich selbst verstärkender Tatkraft. Im kontinuieritätsbezogenen Rückblick des vorausgegangenen ersten Teils dieser Studie ließ sich von dort ausgehend eine Typologie des Leistungskörpers ausmachen, die in der Moderne weiter nachvollzogen wurde.

Nietzsches *Kraftthier* lässt zunächst an die körperlich-schöpferischen und tobenden Kraftaufwallungen des *furors* denken und sich in einer historischen Nachfolge zur *terribilità* verorten. In Nietzsches Entwurf vom Leistungskörper, das am kräftespezifischen Register des *Fin de Siècle* geschult ist, setzen sich diese Vorstellungen fort als stets im Körper wirksame sowie überschüssige *Energie*, die sich in den nachdrücklich an deren Gesetze gekoppelten Prozessen der Kunstgenese entladen könne. Indem Nietzsche den kräftigen Künstlerkörper mit dem physikalischen Konzept der *Auslösung* verbindet, fügt er diesen verbrauchsintensiven Schöpfungsszenarien – seinem so prominenten *dionysischen* Verausgabungskult des Künstlers – eine andere Kräfteordnung hinzu. Durch den energetischen Materialismus seiner Zeit spekuliert der Philosoph über Möglichkeiten, das thermodynamische Gesetz des tauschbedingten Kraftverlusts kurzfristig auch auszusetzen.

Friedrich Nietzsche verbindet den Leistungskörper des Künstlers auch mit wahrnehmungstheoretischen Überlegungen. Der Philosoph sah in den inneren Bildern

⁸ Gabbert 2009, S. 26.

⁹ Summers 1981, S. 239.

– für ihn ganz im Register der Reizleitung physiologischer Moderne – ein Gefährdungspotenzial für den künstlerischen Prozess. Als „reich ausgestattete[] und ganze[] Naturen“¹⁰ reiche für manche Künstler bereits die bloße „Suggestion“¹¹, um eine kaum aufzuhaltende, potenziell gefährliche, nervliche Signaltätigkeit anzuheizen, die ihn aufreibe und letztlich den Verlust der Kraft zur Folge habe. Beim Typus des Künstlers nimmt Nietzsche per se ein quantitatives Mehr an Kraftumsatz und Nervenaktivität an, die in einem kräftigen Körperbild wie aufsummiert scheinen. Der starke Körpertypus scheint dabei als ein Gegenmittel, um den gefürchteten innerleiblichen Automatismen und sensorischen Selbstverstärkungseffekten zu entgehen. Dieser Körper verschafft dem gesteigerten Grundrauschen physiologischer Regungen eine massige Oberfläche, welche physisch die hervordrängenden Schöpfungsimpulse anzeigen und rahmen kann – und zugleich macht dieser Körper den Künstler gegenüber pathologisch-neurasthenischer Energieverschwendung standhaft. Der starke Körper fasst dieses Mehr ein und organisiert die drängende Vielgestaltigkeit. Dieses Körperbild steht den Nietzsche zeitgenössischen Utopien eines durch Training und Umsicht herbeizuführenden und steigerbaren „Kräftekapital“¹² nahe, das auch die Athleten- und Körperkulturbewegungen der Jahrhundertwende faszinierte. Durch systematische Übungsprogramme galt es ihnen den Fluss der Verarbeitung von Sinneseindrücken gegen dissipative (und feminisierte¹³) unkontrollierte Reiztätigkeiten der Nervenleitungen abzuschirmen. Auch diese Körper weisen den Zielhorizont des Leistungskörpers auf: ein Ringen um eine „bewusstere und sinnvollere Kraftverteilung“¹⁴.

Wenngleich abseits einer modernen Betonung weitreichender Verfügbarkeit und systematischer Herstellbarkeit dieses Körperideals, Leonardos Überlegungen zum dynamischen Künstlerkörper sind nicht unendlich weit von solchen langlebigen Verknüpfungen künstlerischer Eignung mit einem leistungsstarken Körper entfernt. Leonardo sah den agilen Künstler in die Lage versetzt, der überbordenden Fülle äußerer, natürlicher Bildermanifestationen standzuhalten – der laut Leonardo für den Künstler unzuträglichen *fantasia*, mit ihren nur schwachen und obstruktiven inneren

¹⁰ NF 1888, 23 [2], bzw. 1901 publizierte Fassung von *Der Wille zur Macht*.

¹¹ NF 1888, 23 [2], bzw. 1901 publizierte Fassung von *Der Wille zur Macht*.

¹² Mensendiek 1907, S. 2, siehe hierzu auch Möhring 2004, S. 99.

¹³ Siehe zum Gendering in Nervositätsdiskursen als Beispiel unter vielen Cowan 2008, S. 28–63.

¹⁴ Schnödl 2012, S. 38.

Bildeindrücken, hielt er dieses Körperideal entgegen, welches das Prozessieren der flüchtigeren ebenso wie stärkeren, äußeren Bilder begünstigte.

Ob maßgeblich in Form innerleiblicher Regungen (Nietzsche) oder als äußere Bildstimuli (Leonardo) – ein überschüssiger Reichtum der Naturerscheinungen steht jeweils am Beginn der Überlegungen zum Idealkörper des Künstlers. Erst eine physische Belastungsfähigkeit und Agilität ermöglicht den körpereigenen Nachvollzug der unendlichen schöpferischen Motorik der Naturphänomene. Beide Künstlerkörper kontern physischer Rigidität und verbinden sich mit der Zuschreibung nicht nur körperlicher, sondern auch geistiger Gesundheit, indem diese Physis auch den ausgewogenen Fluss mentaler Bewegung unterstützt. Sowohl bei Nietzsche als auch bei Leonardo qualifiziert der Leistungskörper dazu, der Masse und Vielfalt der Naturerscheinungen auch körperlich adäquat begegnen zu können, ohne an ihnen zu ermüden. Stets geht mit dem befähigten Körper eine Erhöhung der Kunst (oder einer spezifischen Gattung, wie in Leonardos körperzentrierter Argumentation zur Aufwertung des Historienbildes) einher.

Dabei weist der geschmeidig regsame Leistungskörper, den Leonardo entwirft, gerade möglichst wenig Reibungswiderstand auf, welcher wiederum Nietzsches Künstler-*Kraftthier* kennzeichnet. Nietzsches Leitbild energiestarker Muskelmengen, das fundamentale Gewicht akkumulierter innerer Nervenreiztätigkeit und die substanzielle Reibung widerstreitender Ausrichtungsprozesse physiologischen Lebens werden von ihm bekanntlich auch mit Nachdruck in Stellung gebracht gegen die Moralisierung und proklamierte Vergeistigung der Kunst. Körperästhetisch weist die beschwingte, körper-geistige Regsamkeit, die Leonardo am vorbildlichen Künstlerkörper ausbuchstabiert, über diesen bodenschweren Künstler-Athletenkörper der energetisierten und physiologischen Moderne hinaus.

So fällt es schwer bei Leonardos besonders befähigtem Künstlerkörper nicht vor allem an das aktuelle, schlank-starke Ideal des zugleich flexibilisierten *Fitness*-Körpers zu denken, welches Trainierende – nun mit Nachdruck auf ihre Eigenverantwortlichkeit als Individuum zurückgeworfen – durch die Stärkung von gebrauchsfertigen „funktionalen Muskelketten“¹⁵ auf eine „Multioptionalität in hybriden Kontexten“¹⁶ ausrichtet. Nicht der Gewinn, wie im vereinsorganisierten modernen

¹⁵ Scheller 2018, S. 38.

¹⁶ Scheller 2018, S. 41.

Wettbewerbssport, ist das Ziel seiner Trainingsanordnungen – sein Körper weist „weit über das Sporttreiben hinaus“¹⁷, er fungiert als Projektionsfläche für „Gesundheit und Leistungsfähigkeit, [...] Potenz, Schlankheit und normschönes Aussehen“¹⁸. Körperästhetisch wird die immer neu herzustellende, geschmeidige Passung mit einer hochdynamischen Umwelt angezeigt. Nichts steht in westlichen Zentren in den letzten Dekaden so zielsicher wie der *Fitness*-Körper ein „für endlose Aktivität“¹⁹, durch nichts lassen sich die zentralen Werte neoliberaler Gesellschaften so zielsicher verkörpern: das vollständige Ausschöpfen der eigenen Potenziale und die individuelle „Freiheit erfolgreich zu nutzen“²⁰. Das Einlösen dieser Werte verbindet sich mit dem agilen Körperideal, das schnell und muskulös weit über alte Routinen und generalstabsmäßige Planbarkeit hinausweist. Variantenreich geübt und zu Selbststabilisierung noch in prekärer Lage befähigt, kann dieser Körper in komplexen Koordinationsleistungen bestehen und findet sich so „in den granularen, dynamischen Verhältnissen des Hightech-Zeitalters möglichst reibungslos“²¹ zurecht. Damit ist eine der werbeästhetischen Projektionen umrissen, die Jeff Koons durch seinen Körper aufführt, den er andererseits auch seiner Performanz von Standfestigkeit und Gravitas zuführt.

¹⁷ Martschukat 2019, S. 8.

¹⁸ Martschukat 2019, S. 8.

¹⁹ Martschukat 2019, S. 63.

²⁰ Martschukat 2019, S. 8.

²¹ Scheller 2018, S. 38.

4. Jeff Koons und der moderne Künstlerkörper als Energiepool

Mit der Suchmaschineneingabe *Jeff Koons* eröffnet sich ein ganzes Panorama dessen, was dieser Künstler tut und repräsentiert. Er ist präsent in Inhalten weit abseits von eng gefassten Grenzen von Kunstmarkt und Kunstinstitutionen: auf Agenturen-Websites verschiedenster Ausrichtung, den Onlineauftritten seiner Unternehmenspartner, im Content von Anlageberater:innen und Business-Ratgebern, von Regionalzeitungen und Filmportalen sowie auf privatgeführten Blogs. Seine unterschiedlichen Öffentlichkeiten scheinen sich seine Relevanz gegenseitig zu bestätigen, und sie sind für sich genommen für einen lebenden Künstler wohl *rekordverdächtig*. Dieses Adjektiv wird kaum je (auch innerhalb des Kunstbetriebs) ausgespart, um Koons' Werk und Person gemeinsam zu charakterisieren.

In diesen verschiedenartigen Plattformen zeichnet sich die Verdichtung bestimmter Schlagworte ab, die Künstler und Werk zusammenführen. So bestimmt auch eine legendäre Unermüdlichkeit die Rede über Koons in allen Publikationszusammenhängen. Die Aktivität dieses Künstlers wird großzügig mit Formeln der Erschöpfungslosigkeit (*untiring*, *tireless* ebenso wie *relentless*) umschrieben. Kein Wunder, denn in seiner Person verbinden sich verschiedene Anwendungsfelder der ohnehin leichterding zuhandenen und ausgesprochen beliebigen Lobformel für Personen des öffentlichen Lebens. Unentwegte Zielverfolgung (und deren Sichtbarkeit) ist für diese Personengruppe im Grunde Voraussetzung. Für den kanonischen Künstler, in dessen Tradition sich Koons entschieden verortet, gehörte Einsatz, der in diesen Ausdrücken valorisiert wird, zu frühen konstitutiven Merkmalen (siehe Kapitel 3.2). Koons verfüge über einen „*untiring* creative urge“ und „*unermüdlichen* Schaffensdrang“¹, der sich in dieser Künstlerperson bahnbreche. Sein Eifer lässt ihn nicht ruhen bei der Auswahl seiner Motive und im Erklären seiner Absichten („Koons *tirelessly* perused the bins of the discount shops“², „Koons is *tireless* in explaining how and why he appropriates images“³). Ausdauernd suche er die Öffentlichkeit und arbeite an seinem Ruhm

¹ Winfried Dürkoop für Kulturport.de.

² Gefunden auf whitney.org, gepostet 2014.

³ Aus einer Ankündigung einer Lecture Koons, gefunden im Webarchiv des Cleveland Museum of Art, von 1997.

(„Koons *tirelessly* promotes himself as a celebrity“⁴, „Koons’ *relentless* desire for fame and fortune“⁵). Stets sei er geleitet vom Streben nach Perfektion („Jeff Koons is a *relentless* perfectionist“⁶, „Koons’ *relentless* attention to detail [...] is infamous, and it imbues his art with a powerful energy“⁷). Die Betriebe, mit denen er in seiner fortgeschrittenen Karriere kooperierte, arbeiteten „*tirelessly* to ensure that no detail of Koons’ art would be compromised in rendering“⁸. Zugleich sei er ein „*tireless* chronicler of the contemporary world“⁹ – permanent reflektiere er seine Umwelt, eine Eigenschaft, die wiederum mit seinen spiegelnden Signatararbeiten korrespondiere (Abb. 6). Von seinem Werk gehe eine scheinbar unendliche Anziehung aus: „the seemingly *endless* global draw of his work“¹⁰. Unermüdlichkeit, so austauschbar diese zumeist freundliche Übertreibung in den genannten Zusammenhängen sein mag, ist festgefügt im Spektrum der Imagebildung dieser Künstlerfigur.

Damit ist eine akzelerierte Medienlandschaft, in der Koons seine *Ermüdungslosigkeit* ausstellt, als einer der gewandelten Bezugsrahmen dieses Körpers gegenüber dem historischen Studienteil benannt. Dieser Übergang zum zweiten Forschungsteil stellt eine wichtige Scharnierstelle dar. Denn Jeff Koons erscheint in dieser Studie in einer Doppelrolle. Mit ihm eröffnete die in dieser Forschung verfolgte Geschichte ermüdungsloser Künstlerkörper. Koons’ künstlerische Vermessung des *Genies*, die er mit der Zurschaustellung körperlicher Fitness verband, hat er auf diese Weise mit eine Art *Teaser* für den kunsthistorisch unterbestimmten Vektor körperlicher Leistungsfähigkeit versehen. Dahinter, das wurde im historischen Teil dieser Studie weiterverfolgt, verbarg sich ein heterogenes Feld kräftespezifischer Explorationen des Künstlerkörpers. Auch in dieser panoramatischen Rückblende zeigte sich deutlich die Doppelstruktur des Leistungskörpers, der immer auch der Kommunikationsstärke bedurfte, damit die Suggestion „endloser Aktivität“¹¹ nicht zur unwahrscheinlichen Posse geriet. Das nun von Koons bespielte künstlerische Feld sind die Wirkungskalkulationen und die Selbstvermarktung. Sein Ausgangspunkt sind die

⁴ Gefunden auf rhayden.us, gepostet 2022.

⁵ Post auf myartbroker.com.

⁶ Gefunden auf lifestylesmagazine.com, gepostet 2008.

⁷ Gefunden auf anothermag.de, gepostet 2014.

⁸ Gefunden auf tatlerasia.com, gepostet 2019.

⁹ Siehe midogguide.com.

¹⁰ Gefunden auf meer.com, gepostet 2015 (letzte Zugriffe jeweils 25.10.2022).

¹¹ Martschukat 2019, S. 63.

Stilisierung und die kommunikative Effizienz topischer Zuschreibungen zum Künstler.

Die Fotografie von Annie Leibovitz, die Koons 2014 als nackten Athleten in seinem Fitnessraum zeigt (siehe Abb. 5 und Einleitung zu Kapitel 3), lässt erkennen, wie er dieses mediale Bild des unermüdlichen Künstlers selbst platziert, aufgreift und verstärkt. Sein fitter Künstlerkörper wird überblendet mit dem Image, das er selbst von sich entworfen und lanciert hat.¹² Diese Fotografie stellt die Identifikation mit seiner durch effektives „persönliche[s] Storytelling“¹³ selbstgesteuerten medialen Persona sowie die Rückbezüglichkeit zwischen Publikumserwartung und seiner Selbstpräsentation aus. „[H]e works out with a personal trainer five days a week“¹⁴ – seiner medial forcierten Ermüdungslosigkeit fügt er die Evidenz seines fitgehaltenen Körpers hinzu. In den Schein seines medialen Profils trägt Koons die Möglichkeit ein, es könne ernsthaft darauf ankommen, diese Regeln zu befolgen. Diese Spannung bildet ein Zentrum des folgenden zweiten Studienteils.

Die folgenden Kapitel widmen sich aber nicht nur der Rückbezüglichkeit von medialem Image und Künstlerperson, sondern auch ein kunstgeschichtlicher Bezugsrahmen wird von Koons selbst aufgespannt, den es noch besser zu verstehen gilt. Auch in diesem Studienteil bleiben Versatzstücke aus der Kunstgeschichte als wichtige Referenz von Koons ein Thema. Mit seinem Körperfashioning verbindet sich seine „eigenständige kunsthistorische Argumentation“¹⁵. Seit Beginn seiner Karriere entwirft Koons variantenreiche Porträts von sich. Nicht nur in seiner Selbstdarstellung im Krafraum umgibt er sich dabei mit einer historisierenden Aura. Diese Inszenierungen, wie sein *Self-Portrait* in türkischem Marmor (1991), versieht er mit einer eher nüchternen Absicht, wie besonders Regine Prange aufgearbeitet hat: Koons

¹² Jeff Koons verfügt über bewährte Kanäle – ein Netzwerk von Journalist:innen, Sammler:innen und Galerist:innen –, die seinen Selbstinterpretationen lange Zeit zu erheblicher medialer Reichweite verholfen haben. Die Meinungs-, Prestige- und Preisbildung gehe maßgeblich von diesem Netzwerk aus, so Wolfgang Ullrich (2016, S. 10). Seine als umfassendes Werkverzeichnis angelegte Website mit passenden Links zu internationalen Katalogbeiträgen, Presse- und Fachartikeln legt es zudem nahe, textliche Inhalte weiterzuverbreiten, weil sie bequem aufzufinden sind.

¹³ Steinruck 2018, S. 85.

¹⁴ Gardener 2015, S. 12. Bis zum Umzug seines Ateliers 2018 hatte der Künstler, laut eigenen Angaben, an Werktagen die Mittagsstunde von zwölf bis dreizehn Uhr für ein Ganzkörper-Übungsprogramm im Krafraum seiner Werkstatt angesetzt. Gelegentlich wird ein beachtlicher Krafterwerb angeführt. Eine Langhantel von rund 155 Kilos könne er zu guten Zeiten stemmen (Gardener 2015, S. 12). Für seine aktuellen Arbeitsräumlichkeiten ist die Einrichtung von Trainingsmöglichkeiten vorgesehen. Die jüngste Auskunft diesbezüglich lautet: „I have a gym in my home. I have a pool, so I like to swim. I also enjoy the treadmill and free weights“ (Koons in Florsheim 2022).

¹⁵ Prange 2017, S. 9.

deute mit seinen charismatisierenden Selbstentwürfen auf die Verwurzelung des Künstlers im „christlichen Feudalzeitalter[...] und der humanistischen Renaissancekultur“¹⁶. Künstlerische Exklusivfiguren bezogen ihre initiale Erhöhung in der Frühneuzeit aus ihrer „Beziehung zu einem transzendenten Ziel“¹⁷. Künstler bestätigten feudale Autoritäten in der „Ornamentseligkeit des Ancien régime“¹⁸ und im „barocken Exzess“¹⁹ als „Abglanz göttlichen Strahlens“²⁰ und „kosmische Zierde“²¹ und hatten so auch selbst Teil an dieser Verbindung zum Höchsten. Als die Transzendenzaussicht in der Moderne verfiel, trat an ihre Stelle der besondere Kontakt zu einem weiteren „außermenschliche[n] Gesetz“²²: „die fiktionale Autorität der Natur“²³, zu deren Prinzipien seine Künstlervorbilder tiefere Kenntnis nun vordringlich demonstrierten. In der historiographischen Rückprojektion seiner Selbstportraits bringt Koons diese verschiedenen Darstellungsoptionen künstlerischer Erhöhung zur Kollision und fragt dabei nach ihren Synthesen und aktuellen Möglichkeiten. Diese Auseinandersetzung mit den Modi künstlerischer Erhöhung ist Teil seiner Körperinszenierung.

So ist sein Körper stets auch Teil einer Präsentation einer an sich entkernten Kultfigur des Künstlers, die aber die bleibende Gültigkeit der Kunst nicht negiert. Erst aus dieser *Entleerung* heraus baut Koons seine Künstlerpersona wieder auf. In seiner „Multiplikation des Künstlergenies“²⁴ kehrt Koons sogleich zurück zur Feier der ästhetischen Eigenständigkeit von dessen historisch erfolgversprechendsten Selbstbehauptungen. In der Opulenz und erzählerischen Eigensinnigkeit einstiger Erhöhungsformeln des Künstlers wird zugleich der radikale Schnitt – die inhaltliche Ausleerung seiner Künstlerperson – nivelliert als modernistisch-analytisches Pathos. Eine weitere Spannung in seine Körperdarstellung wird daher in den folgenden Kapiteln untersucht: ein komplexes Wechselgeschehen von *Entleerung* und somatischem Erfahrungsrückhalt. Zum einen deutet Koons durch seinen Körper auf die *Biologie* als erhöhendes Referenzobjekt der Kunst in der Moderne. Zum anderen

¹⁶ Prange 2017, S. 8.

¹⁷ Prange 2017, S. 15.

¹⁸ Prange 2017, S. 15.

¹⁹ Prange 2017, S. 15.

²⁰ Vinken 2013, S. 52.

²¹ Vinken 2013, S. 52.

²² Prange 2017, S. 15.

²³ Prange 2017, S. 15.

²⁴ Prange 2017, S. 14.

versetzt er eine *an sich* entkernte Künstlerpersona mit dem Schein der *Lebendigkeit* und *Vitalität*.

Doch mit seiner werktäglichen Trainingspraxis richtet er sich noch auf eine andere Weise an sein Publikum. Im (wie es kürzlich postuliert wurde) aktuellen „Zeitalter der Fitness“²⁵ kann Koons davon ausgehen, dass ein heutiges Kunstpublikum nicht nur eine beliebig aufladbare Athletenfigur in ihm erkennt. Es ist wie einstige *Connaissanceur:innen* der Kunst nun an der Vielzahl medial vermittelter, trainierter Körper und ihren variantenreichen Botschaften geschult. Die ganze Breite kultureller Verständigung, so scheint es, läuft über den in der einen oder anderen Weise geübten Körper ab. Koons kann einen hohen Grad an Geschmacksbildung und Kompetenz gegenüber den Feinjustierungen von Ernährungs- und Trainierweisen und ihren formbildnerischen Konsequenzen voraussetzen. Sein modellschöner Körper spricht auch spezifische Kenntnis der Koordinaten zwischen Kraftstrotzen und Moderation, sowie Verausgabung und Selbstsorge an. Auch diese Register bespielt Koons in seiner Körperperformance, um seinem künstlerischen Kernziel zuzuarbeiten: Vertrauen zu generieren in seine Fähigkeit, beständig und dynamisch auf die Bedürfnisse seines Publikums zu reagieren.

In Koons' eigenständiger Programmatik des Leistungskörpers bleiben also Rückverweise auf die Kunstgeschichte ebenso wie die Spannungen zwischen dem Sein und Schein dieses Körpers zentral, wie in den folgenden Kapiteln herausgearbeitet wird. Diese Ausgangsthese lässt sich ergiebig in einem Vergleich zum Körperprogramm von Andy Warhol untersuchen. Warhol ist von der Forschung in vielerlei Hinsicht als Vorgänger von Koons beschrieben worden. Warhols poppige Bildwelt, sein konzeptueller Rückzug aus dem Werkprozess und seine emphatische Selbstvermarktung wurden bereits zur Gegenüberstellung dieser Künstler herangezogen. In dieser Studie werden Koons' und Warhols Trainings- und Ernährungsprogramm einem Vergleich unterzogen. In ihrer Grundausrichtung sind sie identisch: „so superficial yet so deeply alluring“²⁶. Andererseits bieten diese Performanzen von Lebensstilentscheidungen sich als ein Forschungsthema an, das ins Zentrum der auch unterschiedlichen Geschlechter- und Körperbilder sowie Produktionsanalogien dieser Künstler führt (4.3). Was Koons dabei mehr noch als Warhol auch als kunsthistorische Tiefendimension an die Oberfläche holt, ist eine

²⁵ Martschukat 2018.

²⁶ Gamson 1994, S. 196.

Ahnung davon, dass die leibhaftige Existenzform, wie sie sich in Lebensstilpraktiken äußert, bereits von alten Meistern vorteilhaft in Stellung gebracht wurde. Zwei Kapitel wenden sich Koons' bereits seit der Einleitung zum historischen Teil bekannten, kruden kunsthistoriographischen Manövern zu. Auch diese gehören in eine Untersuchung seiner vielfältigen Thematisierung des Körpers künstlerischer Produktivität. In Form einer somatisierenden Retusche wendet er sich den historischen künstlerischen Selbstthematisierungen der leiblichen Natur zu. In der Performanz seines eigenen Alterns (4.2) und seiner Nahrungspräferenzen (4.4) fügt er in die Erzählungen vom großen Künstler den herausragenden Körper dort ein, wo er ihn durch einen traditionellen Vorrang des großen Geistes vergessen glaubt.²⁷ Damit scheint er nachträglich festzuhalten, dass es zum Kunstmachen stets auf beides angekommen sei. Der Moment in dem Koons seinen Körper auf die Hauptbühne seiner Kunst führte, liegt früh in seiner Karriere. In der Werkserie *Made in Heaven* führte er Signale der Leidenschaft und des Kraftstrotzens für die Kunst sinnfällig zusammen. Von seiner späteren Ästhetik der Mäßigung ist da noch nichts zu bemerken (4.1). In einer abschließenden Zusatzbetrachtung wird die auch für Koons so drängende Frage nach den Körperzeichen künstlerischer Hingabe noch einmal in einer anderen Weise aufgegriffen. Bruce Naumans performativer Versuch, ein vorteilhaftes Zusammenspiel künstlerischer Bewegkräfte in ihrem situativen, leiblichen Vollzug zu untersuchen (4.3.2), deutet zurück auf diese Interessenlage in den historischen Beispielen dieser Studie.

²⁷ Diese kunsthistorische Projektion kennzeichnet auch Koons' eigene Sammlertätigkeit (siehe hierzu Kapitel 4.3).

4.1 Performanzen der Kraft und Hingabe

„I had [...] noticed that Koons was very caught up in his physique. He had shown me his weight room – he was like an athlete in training for the Olympics“¹, so rekapituliert Ingrid Sischy einen Atelierbesuch bei Jeff Koons Anfang der 1990er Jahre. Kurz zuvor hatte Koons’ Ausstellung von *Made in Heaven* in der Galerie Sonnabend für einen gewissen Eklat gesorgt. Die Malereien und knapp überlebensgroße Skulpturen zeigten den Künstler in Sexposen mit seiner damaligen Partnerin, der italienischen Aktivistin, ehemaligen Co-Produzentin und Darstellerin in Pornofilmen, Ilona Staller. In der Werkserie werden dem Tribleben des Paares übergroße Schmetterlinge und getünchtschaumiger Wellengang zur Seite gestellt.² Die trainierte Erscheinung des Künstlers, seine sexuelle Attraktivitätssteigerung und künstlerische und virile Zeugungskraft fanden Eingang in dieses „theatrale Bild der Natur“³. Durch deren kitschige Gefälligkeit unterstrich der Künstler die Forderung nach „Akzeptanz“⁴ ebenso wie er mit christlichen Symbolen als Beiwerk – ein kräftiger, schillernd gemusterter Schlangenkörper – jede Kirchenmoral konterkariert. Eine der gezeigten Ölmalereien imitierte hyperrealistisch eine große Anzeigetafel für einen Film, der zwar nie realisiert wurde, aber die Möglichkeit präsentierte, dass Koons die Kunst als Pornographie an ein Ende führe.

„Sex is a narrative that cannot lie“⁵ – Jeff Koons deutet verbal und künstlerisch auf einen Tatsachenaspekt in jeder noch so gekünstelten Sexdarstellung. Oft ist diese Ästhetik *nackter Tatsachen* Stimulationsgrundlage, wenn der meist männliche Betrachter einen Authentizitätseindruck in jeder noch so durchgetakteten Nummerndramaturgie bekommt.⁶ So reflektierten die idyllisch-träumerischen

¹ Sischy 2001, S. 273.

² Künstlerpaar wäre aufgrund des ungleich verteilten Zugangs zu Renommee zwischen Pornodarstellerin und Künstler eine unglückliche Bezeichnung. Zumal es unzweifelhaft ist, dass Koons ästhetische Merkmale der Filme aufgegriffen hat, mit denen seine Partnerin als Pornodarstellerin assoziiert wurde und an deren Entwicklung einer Bildsprache sie selbst auch beteiligt war. Weil die Darbietungen von sexueller Hingabe des Künstlers hochpreisig entlohnt und in weiteren Kapitalformen anerkannt werden, klafft eine erhebliche Lücke zu Sexarbeiter:innen. Der Verkauf und die Präsentationen von *Made in Heaven* sind seit einiger Zeit Gegenstand juristischer Auseinandersetzungen, angestrengt auch von Ilona Staller. Weitere gerichtlich verfolgte Plagiatsvorwürfe beziehen sich außerdem auf Requisiten, die ihren Filmen entlehnt worden seien, siehe Brittain 2021.

³ Prange 2017, S. 16.

⁴ Siehe zu Koons’ „Philosophie der Akzeptanz“ Prange 2017, S. 17.

⁵ Koons im Interview mit Michaelsen 2018.

⁶ Siehe zur vieldiskutierten Frage nach der Authentizität des Pornographischen z.B. Seier und Schicke 2000.

Stilelemente aus der Werkserie *Made in Heaven* (1989) laut Ulrich Pfisterer, das Paradox „maximal künstliche[r] Inszenierung“⁷, die offenbar besonders geeignet sei, „ihre künstlich-künstlerische Opazität vollkommen zu negieren“⁸ und als „Fenster für Betrachterfantasien“⁹ eine Spitze physischer Bildwirkung unter Beweis zu stellen. In diese bildsystematische Analyse kommt dem Rezipientenkörper pornographischer Bilder eine zentrale Position zu. Denn im Hinblick auf dessen Erregungszeichen bringe Koons ihn als Agenten der Wahrhaftigkeit dieser Bilder ins Spiel.

So differenziert sich die Forschung zu *Made in Heaven* und der darin verfolgten Bildanalytik geäußert hat, zunächst war die Ausstellung auch Ausdruck kalkulierter Risikofreude (über einen „career suicide“¹⁰, den die zunächst schwer verkäuflichen Stücke einleiteten, wurde spekuliert). Draufgängertum war insbesondere in dieser frühen Phase seiner Karriere eine jedenfalls erwähnenswerte Strategie.¹¹ Ein Signal der Unerschrockenheit ging vom „Sexualturnen“¹² mit seiner Partnerin aus. Noch Kurator:innen von Koons' jüngeren Retrospektiven sind der vom Künstler geforderten „Akzeptanz“ teils schlicht durch die Auslassung der vollständigen Werkserie in der *Gesamtschau* dieses Künstlers nachgekommen. Die Nacktheit, der künstlerische Grenzgang zur Pornographie, die Öffentlichkeit der eigenen Intimsphäre – so kalkuliert ein solcher Skandalauftritt im Feld der Kunst wirken mag, Wagemut selbst war eines der Register, in denen Koons kommunizierte.

Jeff Koons attestiert Sex die Fähigkeit, seine Mediatisierung maximal durchlässig zu machen und zugleich beschreibt er ihn als Erzählung („narrativ“), eine Form des Zeichengebrauchs. Seiner performativen sexuellen Selbstversenkung stellt Koons weitere Verschwendungszeichen zur Seite: eine Kunstästhetik luxuriöser Konsumgüter, aufwändiger Krafterwerb, eklatante Produktionskosten – Koons lässt in dieser jungen Karrierephase und darüber hinaus eine ganze Reihe an Signalen ostentativer Kostspieligkeit erkennen, wie nun kurz rekapituliert wird.

Jeff Koons hat seine *Hingabe*, die ein Leitmotiv seiner Persona ist, mitunter auch mit Arbeitshärten und übergroßer Verausgabung unterstrichen. Eine bewundernswerte, geradezu altmeisterliche bis hin zu pedantischer Ausführung, wenngleich meist

⁷ Pfisterer 2018, S. 122.

⁸ Pfisterer 2018, S. 122.

⁹ Pfisterer 2018, S. 122.

¹⁰ Sischy 2014, S. 94.

¹¹ Siehe zur Veränderung seines Kommunikationsstils Breucha 2014, S. 60–68.

¹² Grasskamp 1995, S. 166.

ostentativ nicht händisch durch ihn ausgeführt, ist das wohl hervorstechendste Merkmal seines skulpturalen Werkes: „So lange man auch sucht, es ist keine Schweißnaht, keine Verbindungsstelle, kein irgendetwas, was die sehr aufwendige Fertigung erahnen lassen könnte, an den Skulpturen zu finden. Sie sind einfach perfekt. Diese Perfektion ist Bestandteil von Koons’ künstlerischer Idee, die seinen Werken zugrunde liegt.“¹³ In dieser niemals schludrigen Ausführung werden selbst unsichtbare Werkteile mit höchster Finesse ausgestaltet, was der Künstler als häufig dem Produktionsverlauf physisch beiwohnende „Kontrollinstanz“¹⁴ anordne. Die Tilgung des Fertigungsaspekts in der Rezeptionsästhetik führt der Künstler auf sein Streben zurück nach einer ungetrübten Glaubwürdigkeit seiner Kunst und den Wunsch, bei seinem Publikum Zutrauen in ihre Seherfahrung und ihre eigene Bedeutung als Publikum zu erzeugen. Wie sehr Jeff Koons dabei darauf bedacht ist, Werkprozesse selbst mit Bedeutung zu versehen und die Prozesse ihrer Semantisierung zu steuern, zeigt sich auch darin, dass er Informationen über Komplikationen von Produktionshergängen öffentlich lanciert. Indem Koons seine Werktitel mit bis zu zwei Dekaden langen Jahresangaben versieht, die auch auf seiner Website so kommuniziert werden, wie unter weiteren in den Fällen von *Tulips* (1995–2004) oder *Smooth Egg with Bow* (1994–2009), wird aus den ungewöhnlich langwierigen Entstehungszeiten auch eine Leidenschaft – ein der Kunst eigener und autonomer Maßstab – sowie schließlich eine monetäre Wertindikation abgeleitet. An traditionelle Hochkunst schließt dabei nicht nur die vielfach hervorgehobene, perfektionistische und teils hyperrealistische Ästhetik an. Diese teuren und nachweislich hochkomplexen Herstellungsverfahren ziehen zugleich eine Adaption kunsthistorischer Rollenaufteilung nach sich, wie sie kennzeichnend war für das frühmoderne Patronage-System: Vermögende Auftraggeber:innen und Koons’ innerer Kreis an vertrauten Sammler:innen, die durch die Entstehung weiterer Arbeiten selbstredend auf eine Steigerung von Wert und Relevanz ihrer bereits erworbenen Besitzstücke hoffen können, werden mit Gewinnaussichten zu Vorschusszahlungen für neue Produktionen ermuntert.¹⁵ Im Fall stagnierender Ergebnisse haben ihre *sunk costs* sie in manchen Fällen in die missliche Lage gebracht, ihre Forderungen zur Verfertigung zurückstellen und mitunter ihren Einsatz noch erhöhen zu müssen, damit ihr erfolgtes Investment erhalten bleibt. Ein vom Künstler eingesetztes, offenbar juristisch solides

¹³ Zinsmeister 2009, S. 21.

¹⁴ Breucha 2014, S. 109.

¹⁵ Vgl. Hindahl 2018.

Vertragswerk verschafft ihm einen maximalen Spielraum in der Produktionsdauer und Neuauflistung der Kosten, die sich in gerichtlichen Verfahren bislang mehrfach behaupten ließen. Koons macht solche Gerichtsprozesse zugleich dienstbar, um etwa in einer öffentlich gewordenen Aktennotiz seinen klagenden Käufer als „impatient millionaire“¹⁶ zurechtzuweisen, der der Kunst leidenschaftlich verbunden sein mag, aber dem sich nicht die Tragweite der höchsten Ansprüche des Künstlers an sich selbst erschließt. Mit den äußersten Mittel des Rechtssystems macht er geltend, keine Mittel zu scheuen, keine äußeren Zwänge (der Rechtsprechung) anzuerkennen und keine Kompromisse bezüglich der selbstgesetzten Standards zu machen.¹⁷ Solche Motive des gewinnversprechenden (Über-)Strapazierens aller Mittel und Motive der Ausbeutung, machen nicht Halt vor den Körpern seiner künstlerischen Produktion. Gerade die frühe emphatische Positionierung als unternehmerischer Künstler, der alle Produktionsschritte auslagere, ging erklärtermaßen mit der performativen Zuspitzung und Forderung einher, die an der Fertigung beteiligten Kunsthandwerker:innen mögen sich selbst in seinem Namen „ausbeuten“¹⁸. Nach solchen frühen programmatischen Überidentifikationen mit einem profitorientierten Managertypus, der sich ins Delegieren von Produktionsabläufen zurückzieht, ist diese Rolle zuletzt entschieden weniger scharf konturiert und durch solche performativen Anwürfe knallharter Gewinnmaximierung unterstrichen worden.

Immer wieder hat Koons auch seine Lebenserzählung zu einem Teil seiner Kunst gemacht und erzählerisch in einer derart eingängigen Weise überformt, dass sich circa fünf biographische Episoden ausmachen lassen, wie Anne Breucha zusammenfasst. Dabei werden grundlegende narrative Muster bedient, indem die sich wiederholenden erzählerischen Sequenzen Lebensabschnitte entlang der Fragen Aufstieg und Fall: auf private und finanzielle Tiefschläge (etwa die dramatisch öffentlich ausgetragene

¹⁶ vgl. Dolmetsch 2018.

¹⁷ Thomas Steinruck hat vor diesem Hintergrund auch den schlüssigen Vergleich zwischen Koons' Unternehmen und den Produktionslogiken von Luxusunternehmen gezogen: Die Forschung hat diese Vermarktungsstrategie mehrfach in Verbindung gebracht mit solchen von Luxusunternehmen, deren Produkte das Werk nur dann verlassen, wenn Sie restlos den Perfektionsansprüchen und damit den Träumen und Begierden ihrer Konsument:innen Genüge tragen. Siehe hierzu Steinruck 2018, S. 353–356. Mit einigen Luxusmarken hat Jeff Koons auch kooperiert. So entstand eine Handtaschen-Kollektion für Louis Vuitton (2017) oder beispielsweise das hochpreisige *Art Car* für *BMW*, dessen Gestaltung Koons im Jahr 2010 und 2022 übertragen wurde.

¹⁸ Koons im Gespräch mit Burke & Hare 1989, S. 47. Koons verwendete auch in seinen selbstgeschalteten Anzeigen der späten 1980er die rätselhafte Überschrift *Exploit the masses* (ironischerweise zielgruppengerecht, in der Anzeige, die er in der als links-progressiv bekannten *Artforum* schaltete). Isabelle Graw bringt in ihren Überlegungen zum Fetisch-Charakter von Koons' Werk einen marxistischen Arbeitsbegriff in Anschlag (Graw 2014) und Regine Pranges (2012) Deutungsmethode ist an den dialektischen Materialismus angelehnt.

Scheidung von der oben erwähnten Ilona Staller mit Sorgerechtsstreit um den gemeinsamen Sohn) folgen *Katharsis* und *Wiederaufstieg*. Dieses „persönliche Storytelling“¹⁹ wird auch geltend gemacht, wenn Koons seinen nackten Körper in der *Vanity Fair*, die ihm bereits zuvor mehrere größere Features gewidmet hat, überschreiben lässt mit *Jeff Koons is back* (Abb. 5).

Robert Storr rundet dieses Bild ab, wenn er Jeff Koons Ende der 1990er Jahre als „Gym Dandy“²⁰ charakterisiert. Mit der Sozialfigur des Dandys verband sich effektiver Prestigegewinn durch die Zurschaustellung von an sich nutzlosem Luxuskonsum. Der Dandy zeichnete sich durch exzessive Gestaltung der eigenen Person aus. Seine Ornamentierung sei, wie der frühe Soziologe Thorstein Veblen in seiner berühmten These vom Geltungskonsum darlegt, „eine zivilisierte Form des archaischen Muskelzeigens und Aufplusterns“²¹. Ostentativ verknüpft Koons das verhaltensökonomische Rudiment des Muskelspiels mit der Überdekoriertheit des Dandys und seinem Rückzug aus jeder Funktionsästhetik: „[E]s ist wie bei den Platzhirschen und den Pfauen mit ihrem Imponiergehabe [...]. Diese Art Situation besitzt eine gewisse Zeitlosigkeit.“²² Zusammengenommen mit der Ästhetik des Glanzes, des Luxuriösen und Verschwenderischen, die sein Werk kennzeichnet, weist Koons auf Reputationsprämien überproportionalen Einsatzes, wie sie in Verhaltensökonomie und -biologie beschrieben wird (darauf wird zurückzukommen sein). In Koons' Körperperformanz werden die eigenen Vitalitätszeichen demonstrativ mit Marktsignalen zusammengeführt.

So zeigt Koons die für den Ausnahmekünstler topische Hingabe als übergroße Ressourcenaufwendung auch durch seinen Körper. Seine exaltierte mediale Performance versieht er besonders mit solchen mühevollen Authentifizierungen, die schwer vorzutäuschen seien; ein Körper als *narrative that cannot lie*. Zugleich entfalten sich von hier aus die Komplikationen, die mit diesen Qualitätssignalen einhergehen – je größer die Mühe, umso mehr ruft der Sender erst die Frage nach dem Bluff und der Manipulation auf den Plan, die er doch andererseits so hingebungsvoll zu entkräften ansetzt. Im Spiegel dieser risikofreudigen Persona, die besonders Koons' frühe Erscheinung kennzeichnet, erscheint die traditionell „agonale[...]“

¹⁹ Steinruck 2018, S. 85.

²⁰ Storr 1990.

²¹ Veblen [1899] 2000, S. 436.

²² Koons im Interview mit Isabelle Graw 2012, S. 62.

Grundstimmung von Künstlerschaft²³ als Wettrüsten zwischen Künstler und misstrauischen Empfängern.

Der Duktus und die Intensität seiner Performanzen von Hingabe veränderten sich allerdings innerhalb von Koons' Karriere, das wird insbesondere in Kapitel 4.3, einer Untersuchung der genauen Trainingsziele, nochmal thematisch. Dabei bleibt das Darstellungsziel, sein Publikum innerhalb einer Art evolutionsbiologischen Narrativs als Kooperationspartner:innen seiner Kunst verwickeln zu wollen und durch *ehrliche* Signale seine Erfolgchancen zu erhöhen. So leiten die Eindeutigkeit und Überbetonung seiner Leidenschaft für die Kunst zugleich hin zum historisch großen Spektrum der Semantisierung von Arbeit und Anstrengung.

Koons deutet, mit seinem Anspruch als „Summe der Kunst“²⁴ aufzutreten, auf die (auch historischen) notwendigen Ressourcenintensität von Signalen, nach der Passgenauigkeit, dem Understatement, dem Vertrauensgewinn und der Übertreibung im Exzeptionsstreben. Welche zentrale Rolle er in diesen auch historischen Informationsspielen dem Künstlerkörper zumisst, wird im folgenden Kapitel weiter ausgeführt.

²³ Hille 2014, S. 56.

²⁴ Beyer 2012, S. 19.

4.2 Risiken und Nebenwirkungen alternder Künstlerkörper

“[O]ftentimes, the late work is really the best”¹, erläuterte Jeff Koons auf der Onlinekurs-Plattform *MasterClass*, für die er kürzlich ein mehrstündiges Kursformat entwickelt hat. Interessierten werde dort die Essenz seiner jahrzehntelangen Erfahrungen vermittelt. In den vergangenen Jahren ist darüber hinaus ein retrospektiver Grundzug in Koons’ Selbstaussagen zu beobachten. Seinen Wechsel zur *Pace Gallery* Anfang des Jahres 2021 begründete er damit, sein Lebenswerk „zu seinem vollen Potenzial“² bringen zu wollen. Mit seinen bald 70 Jahren im Idealfall noch einige Jahre von der Hochaltrigkeit entfernt, sucht Koons dennoch bereits den Vergleich mit legendären (erneut ausschließlich männlichen) Künstlervorbildern, die bis zur Lebensneige hin ein erhöhtes Arbeitsvolumen bewiesen hätten. Pablo Picasso habe seine „sublimsten Werke mit über achtzig geschaffen“³, so stellte Koons bewundernd die eigene Thematisierung seines Alterns in eine Reihe mit diesem berühmten Vertreter der Klassischen Moderne. Lob bezüglich seiner langanhaltenden Schaffenskraft und der erstaunlichen Menge später graphischer und malerischer Werke war Picasso schon zuvor zuteilgeworden. Der Kunsthistoriker und Gründer des *New Yorker Museum of Modern Art*, Alfred Barr, legte nahe, dass Picasso über eine nicht zu schmälernde Kraft verfüge: „Unlike most artists, age did not slacken his energy; he worked on uninterruptedly to the end.“⁴ Ein solches Ausdauerideal im Alter greift auch David Zwirner auf. Er bescheinigte Koons verlustfreie Leistungsfähigkeit sowie einen konstant scharfen Verstand, als dieser in das Ruhestandsalter vieler Berufsgruppen eintrat: „He’s not kicking back a bit and that really surprised me. Some artists, after three or four decades, are mellow. He’s focused.“⁵

In seiner üblichen Identifikation mit einem geläufigen Künstlerbild nimmt sich Koons das Alter als historisch prekäre Lebensphase vor, die auf der einen Seite als sublimierender Zusatz das jüngere Werk gleich mit aufwerten konnte. Auf der anderen Seite konnte sie den Nachruhm durch Anzeichen des altersbedingten Kontrollverlusts auch in Zweifel ziehen. Steigendes Alter bedurfte in archetypischen

¹ Koons zitiert nach Frenzel 2021.

² Video hinter der Bezahlschranke einzusehen unter <https://www.masterclass.com/classes/jeff-koons-teaches-art-and-creativity>, letzter Zugriff 15.09.2022.

³ Koons im Interview mit Kobielsky 2017, S. 17.

⁴ Barr 1973, S. 1.

⁵ Zwirner zitiert nach McHugh 2018.

Künstlerlaufbahnen der verschärften narrativen Formung und elaborierten Selbstpräsentation, um bestenfalls sogar einen hochgeschätzten *Altersstil* oder ein sogenanntes *Spätwerk* zu behaupten.⁶ Wenngleich aus der Warte kunsthistorischer Forschung sicher relevanter ist, den „kulturelle[n] Wandel dessen, wie Altersstile gesehen und beschrieben werden“⁷, herauszuarbeiten – eine veränderte Betrachtungsweise war spätem Schaffen in der Vergangenheit und bis in die Aktualität gewiss. Diese Anschauung wird von Jeff Koons durch Verweise auf besonders vorteilhaft gealterte Kollegen fortgeschrieben. Den eigenen Angaben nach ziele er mit seinem Training darauf, „einen kräftigen, widerstandsfähigen Körper [zu] haben, um auch im Alter als Künstler noch leistungsfähig zu sein“⁸. Einmal mehr spürt Koons mit dem Alter einen Schauplatz möglicher, künstlerischer Reputationssteigerung auf, dem er eine eigene Variante und einen physischen Akzent beigibt. Koons' Performanz seines Alterns greift den Topos des Krafterhalts auf – in diesem Fall gestreckt auf die Lebenszeit – und sie verdient daher eine Betrachtung in dieser Studie.

Dabei führt Koons' Alter (das wie jedes Lebensalter in kulturell codierten Altersgrenzen *gestaltet* wird) offensichtlich in die für den Künstler so elementare Sphäre der historisierenden Selbstdeutungen und Finten verwickelt mit marktlogischen Signalen. Mit Koons' Alterspersona, die seine bleibende Motivation und permanente Entwicklungsoffenheit unterstreicht, wird der Körper zur Konsistenz Erzählung herangezogen. Er unterstreicht ein übergeordnetes, biographisches Narrativ: ein beständiger Markenkern wird vermittelt. Konsistenz misst Koons sich in seinen Interviews zu, in denen er wiederholt Kernkonzepte seiner Persona verstetigt, die er mit einer Semantik der Kohärenz versieht („I've always believed [...]“, „I have always appreciated [...]“⁹, „I feel basically that the core of my work stays the same“¹⁰). Wie das oben genannte Künstlerlob David Zwirners zeigt, sind diese Signale der Beständigkeit von Marktakteur:innen aufgenommen worden: dieser Künstler setze sich nicht etwa zur Ruhe und noch Weiteres sei in diesem Lebenswerk zu erwarten, was wiederum wertsteigernd auf bereits realisierte und verfügbare oder in Besitz befindliche Kunstwerke wirke. Ausdrücklich steht Koons'

⁶ Das gilt auch für solche Phasen, in denen Alten jedenfalls im Prinzip gesellschaftliche Hochachtung zuteilwurde, siehe hierzu die im Folgenden oft zitierte Studie von Philipp Sohm von 2007, besonders die Einleitung sowie den Ausblick (S. 149–166).

⁷ van den Berg 2005, S. 248.

⁸ Koons 2017, S. 16. Siehe zu Picassos aktiver Aneignung einer Alterspersona Schiff 2014, S. 122ff.

⁹ Koons in Florsheim 2022.

¹⁰ Koons in Ottmann 1986.

Persona in den 2000er Jahren für Kontinuität, das zeigten nicht nur seine öffentlichen Auftritte, die gekennzeichnet seien von großer Ruhe, gestischer Zurückhaltung und „Seriosität“¹¹ ebenso wie die Inszenierung seiner dauerhaften, eheliche Bindung.

Koons betont den Anschluss an solche Künstler, die in der fortgeschrittenen Phase ihres Lebens ihre Alterspersona erfolgsversprechend auszustatten verstanden, indem sie im jeweils zeitgenössischen Register den Erhalt oder sogar das Prosperieren ihrer schöpferischen Kapazitäten glaubhaft machen konnten.¹² Koons' auf lange Lebensfähigkeit zielendes Gesundheitsprogramm spitzt zu, dass ein aktives Künstlerdasein eben zunächst einmal darauf basiert, *da* und nicht *tot* zu sein. So setzt er die vielen Komplikationen und Abstufungen der Vitalität probeweise auch aus, welche der so stetig verfolgte *Schein der Lebendigkeit*¹³ als höchste Zielforderung künstlerischer Hervorbringungen beschäftigt hatte.

Dabei bietet die westliche Geschichte der Kunst ein großes Anforderungsspektrum auf, was es über das schiere Dasein hinaus brauchte, um seine Qualifikation als alternder Künstler beizubehalten. Das Künstlersein war in den späten Jahren dennoch an teils noch verschärfte Eignungsprüfungen gebunden. Das höhere oder sogar hohe Alter konnte Künstler und ihre Biographen auch in Erklärungsnot bringen. Die Wahrnehmung des Alters als problematischen Lebensabschnitt wird seit dem 16. Jahrhundert beschrieben, als biographische Ansätze vermehrt in die Kunstkritik eingehen.¹⁴ „When should the elderly artist gracefully retire?“¹⁵, war eine Frage, die bereits in den *Vite* Vasaris eine zentrale Rolle spielte, da dem Anspruch nach – wo möglich – ein vollumfänglicher Lebenslauf mit retrospektiver Lebensbilanz vorgelegt werden sollte. Für einzelne Künstler konnte ein solches Fazit schon mal vernichtend ausfallen: So habe laut Vasari Tizian den richtigen Zeitpunkt zum Aufhören verpasst und „richtiger wäre [...] gewesen, wenn er in seinen letzten Jahren nur zum Zeitvertreib gemalt hätte, um sich nicht durch minder gute Werke den Ruf zu schmälern, den er sich in besseren Jahren erworben hatte, als er noch nicht durch die Abnahme der Kräfte zum Unvollkommenen neigte.“¹⁶

¹¹ Breucha 2012, S. 97.

¹² Koons Verjüngungsästhetik weicht jedoch ab von einem transhumanistischen, Hightech-gestützten Streben nach Longevität. Zur Geschichte der miteinander konkurrierenden Debatten um eine „künstliche“ bzw. „natürliche“ Verjüngung seit dem 19. Jahrhundert siehe Stoff 2004.

¹³ Siehe Forschungsbericht.

¹⁴ Campbell 2002, S. 322 (mit Bibliografie).

¹⁵ Bostock 2007, S. 517.

¹⁶ Vasari 2005, S. 24.

Die (wechselnden) kulturellen Altersbilder haben alternde Künstler und deren Rezeption stets beschäftigt, das bestätigt auch die kunsthistorische Forschung. Die jeweiligen Vorstellungen vom Alter haben für Künstler einen zwar veränderlichen, aber verbindlichen Bezugsrahmen dargestellt, zu dem sie sich mit steigenden Lebensjahren verhalten mussten. Ihr Rollenbild, das für sie in Fragen autonomer Selbstschöpfung eigentlich einen großen Spielraum eröffnete, ließ sich im Alter nicht mehr ohne weiteres aufrechterhalten. Unweigerlich ging mit dem Senium eines Ausnahmekünstlers eine Notwendigkeit der noch intensivierten inszenatorischen und erzählerischen Rahmung der eigenen Persona einher. Das galt sowohl, wenn der künstlerische Ausdruck keine Innovationen (mehr) erkennen ließ, als auch wenn er (spekulativ alterungsbedingte) atypische Züge aufwies. Erst mit einer schlüssigen Integration in das Gesamtwerk konnte die Zuschreibung eines qualitativvollen, kohärenten Schaffens im Alter geltend gemacht werden. Seit der Frühmoderne sind mit großer Findigkeit Modelle der anhaltenden Produktivität am alternden Körper entwickelt worden, in denen Künstlern außergewöhnliche Kräfte zugemessen wurden, die teils sogar für vorherige Altersgruppen unzugänglich seien.

Sich im Fall körperlicher Einschränkungen in die Lehre oder geistige Arbeit zurückzuziehen, wurde als passabler oder sogar würdiger Ausweg aus dem aktiven Schaffen in frühneuzeitlichen Kunstliteraturen nahegelegt.¹⁷ Mit ansteigenden Jahren wurde somit auch ein Lebensabschnitt erreicht, der in der Überlieferung eine ganzheitliche Bedrohung für die Werkstätigkeit des Künstlers war. Neben dem Eintreten von Sehverlusten und dem Nachlassen des (in mancher Kunsttheorie) hochgeschätzten geistigen Machtbereichs über die Schöpferhand geriet vor dem Hintergrund humoralpathologischer Theorien auch der kreative Kopf in Gefahr, wenn sich altersbedingt die Lebenswärme zurückzog. In Fragen zu späten Lebensjahren steht Baldessare Castigliones *Höfling* für ein Künstlerbild ein, in dem Alter die künstlerische Eignung unwiederbringlich auf beinahe allen Ebenen schmälert. In einem Passus warnt Castiglione vor der ungünstigen Verfassung der Melancholie, die alterungsbedingt besonders häufig aufträte und im höfischen Kontext eine unangemessene Attitüde sei. Es sei inakzeptabel die heitere Stimmung eines Festes durch Trübsinn zu belasten. Symptome der Entrückung und der sozialen Isolation stehen bei Castiglione in einem deutlichen Gegensatz zum tugendhaften Betragen

¹⁷ Als eine solche defensive Geste ist Koons' Beitrag bei der Online-Lern-Plattform *MasterClass* nicht zu verstehen.

eines Höflings. Die steigenden Lebensjahre würden „das Blut zum großen Teile der Lebensgeister berauben, so daß es sich staut, und die körperlichen Kräfte, die die Tätigkeit des Verstands bedingen, langsam versagen.“¹⁸ All das widerspricht den geselligen Basiskompetenzen des Höflings, der „Eigenschaften wie äußerliche Schönheit, Anmut, Konversationsfähigkeit, Freigebigkeit, aber auch Stärke und andere männliche Tugenden in sich vereinen sollte“¹⁹. Künstler konnten demnach mit weitreichenden Rückschlüssen von ihrer Alters-Erscheinung auf ihr Können rechnen. Einem verbreiteten Erzählmuster für maskuline Schöpfer nach, konnte das sogenannte Spätwerk sogar umso erhabener sein, je härter Spuren des Alters und der Krankheit den Künstlerkörper trafen. Oder anders gesagt: die künstlerische *Essenz* und Geistigkeit konnte im Alter desto besser hervortreten, je mehr dieser Künstlerkörper bereits dem Verfall ausgeliefert war. So wurde als werk- und epochenübergreifendes Charakteristikum großer später Arbeiten, einer prominenten Formulierung dieses Topos nach, ein „Durchbruch des Geistes durch die Gestalt“²⁰ angenommen. In dieser Vorstellung wird der reife Körper durchlässiger für die altersweisen, geistige Höhenflüge, die sich in dieser Lebensphase unumwunden im Werk niederschlagen. Gebrechlichkeit und die Sichtbarkeit des Alters am Körper konnten so eindringlich für die Besonderung und auch für die besondere Vitalität von reifem Schaffen eintreten. Mit dem Maler Cy Twombly, 2011 als 83-Jähriger verstorben, verweist auch Koons auf eine solche Körperlosigkeit letzter Arbeiten. Twomblys finale Pinselzüge seien kaum noch auf physische Kraft zurückzuführen, sondern auf eine Art alternative Energiequelle des hochproduktiven Alten. Der Künstler werde bereits wie aus überweltlichen Zuwendungen gespeist: „Die späten Arbeiten von Twombly wirken wie im Jenseits entstanden. Er hat einen Funken des Göttlichen gesehen.“²¹ Koons schildert Twombly bei seiner letzten Tätigkeit bereits als teilweise dahingeschieden. Der Künstler sei schon von dem Deckengewölbe, das er als seine letzte ortsspezifische Malerei im *Louvre*-Palast gestaltete, abgezogen und sende nur noch seichte Signale aus dem göttlichen Reich. Bereits dem *göttlichen* Michelangelo, ein häufig benanntes Vorbild von Koons, wurde diese, sich besonders im Altersstil offenbarende Nähe zur göttlichen Sphäre attestiert.²² Eine Deutung der Zerstreuung von Michelangelos

¹⁸ Castiglione [1528] 2004, S. 61.

¹⁹ Feser 2006, S. 10.

²⁰ Adorno 1973, S. 139.

²¹ Koons 2017, S. 16. Siehe zu Picassos Alterspersona außerdem Schiff 1983.

²² Koons' häufig gewähltes Idol, Michelangelo, der bei Vasari zum Archetyp nicht enden wollender Schöpferkraft stilisiert wird, bleibt diesmal unerwähnt. Michelangelo, der sich in seinen späten

bejahrten, zeichnerischen Konturen, macht – bis in die kunsthistorische Forschung der Gegenwart²³ – geltend, dass gerade nicht eine greise Hand am Werk ist, sondern der geniale Geist bereits eine intensivierete Verbindung zur göttlichen Sphäre unterhalte und sich unumwunden durch die widerstandlosen, erschlafften Körpergrenzen auf das Zeichenpapier entgrenze.

Mit Picasso, in dem Koons an anderer Stelle ein Modell für eine die Dauer eines halben Jahrhunderts deutlich überschreitende Karriere erkennt, kann paradigmatisch eine andere, ambivalente Rolle des Körpers in der Bewertung betagter Tätigkeit aufgezeigt werden. Sogar in pathosfreien Analysen des sogenannten Alterswerks Picassos wird als sensationelles Faktum eine „schiefer unbegreifliche Produktivität, die der Greis an den Tag gelegt hat“²⁴, hervorgehoben. Die legendäre Quantität von Picassos Gemälden und Druckgrafiken, die in den letzten fünf Jahren vor seinem Tod als 91-Jähriger eine Gesamtstückzahl von sechshundert nur knapp unterschreitet, gilt auch aus der Warte kunsthistorischer Forschung als „erklärungsbedürftig“²⁵. Nachdem Picassos Spätwerk jahrelang irritiert hatte und als Einfallstor zur Dekonstruktion der Überfigur diente, wurde der unablässige „Furor seiner Produktivität“²⁶ schließlich als beschleunigte Schaffensintensität systematisiert. Die letzten Arbeiten wurden rehabilitiert als „Mittel und Weg, [der verbleibenden Zeit] möglichst noch viel abzugewinnen“²⁷. Die hektisch getupften Spuren und gepfuschten Figurationen seiner Malerei der letzten Jahre galten sodann als probates Mittel für das auch motivische „Arsenal von Vitalitätsbeschwörungen“²⁸: häufig explizite Sexualakte, die auf die unverändert juvenile Triebkraft des Künstlers in einem nur äußerlich alternden Körper zu verweisen scheinen. Wie entscheidend das Alter des Malers seine Rezeption gesteuert hat, zeigt sich vor allem daran, dass die skizzenhafte, zügige Malweise kaum je vor dem Hintergrund zeitgenössischer, gestalterischer Tendenzen erörtert wurde, sondern

Sonnetten selbst als Ermüdeter ausweist, ruft unter seinen Biographen andere Deutungsmuster hervor: „His biographers chose for him a transcendental old age, but when Michelangelo adressed his friends he most often adopted senility as his defining attribute. Whether this was an indulgence, an affection, an affect intended to manipulate, or an expression of melancholy and fatigue, it was most certainly characteristic of his hypochondriac self-image. The role suited him, weighed down by his own divinity“ (Sohm 2007, S. 4).

²³ Vgl. Rosand 2002, S. 217.

²⁴ Warnke 2006, S. 232.

²⁵ Warnke 2006, S. 232.

²⁶ Warnke 2006, S. 232.

²⁷ Warnke 2006, S. 232.

²⁸ Maak 2006.

ganz in der Bedeutung einer existenziellen Pflicht zur unverzüglichen Mobilisierung aller, verbleibenden Lebenskräfte aufzugehen schien.

Cy Twomblys Absenz steht die dauernde Präsenz des Körpers in der Semantisierung von Picassos späten Arbeiten entgegen. Die Vehemenz von Picassos letzten Pinselzügen ging als seine letzte körperliche Aufwallung und als ein Durchschlag seiner physischen Verfassung in die Konstruktion eines Spätwerks ein. In einem ausnehmenden, sprachlichen Register werden Picassos Gemäldeoberflächen ostentativ zu Abbildern seines alternden Inkarnats.²⁹ „[F]arbige Gerinnsel, Schrunden und Schorf“³⁰ lassen sich nicht nur auf das Gemälde, sondern ebenso auf den greisen Körper des Machers beziehen – Wendungen, die bei Picasso (ebenso wie beispielsweise bereits bei Tizian³¹) für einen gesteigerten Naturalismus bürgen. Der Verfall seiner eigenen, gebrechlichen Physis geht als Chiffre in Picassos letzte Gemälde ein, wenn in einem „Krieg gegen die Konturen“³² seine Figuren „von der rasenden Farbe überrollt“³³ werden und als „unentwirrbare Knäuel“³⁴ schließlich gewaltsam ihre körperliche Integrität einbüßen. Das Lebensalter ihres Malers kann dann mit großer Kontinuität für die teils noch gesteigerte Lebendigkeitsbehauptung letzter Arbeiten bürgen. Die sich dem Künstlerkörper rasant entziehenden Kräfte wurden nun unmittelbarer in der künstlerischen Arbeit vermutet. Die schrundige Materialansichtigkeit einer rasanten Malweise verankert den Künstler in einer diesseitigen Produktionsökonomie, die das besondere Potenzial des Alters in seiner hermetischen Dichte vermutet, die zum zügigen Ausschöpfen letzter Kräfte drängt.

Keine Arbeitsphase, wie etwa die mittlere und nicht einmal das Frühwerk, werden mit so – teils stereotypen „epochen- und werküberschreitende[n] Verallgemeinerungsversuche[n]“³⁵ belegt, wie das sogenannte Alterswerk. Dass keine Lebensspanne die Kunstprodukte so sehr als „visual by-products of physical condition“³⁶ erscheinen lassen kann, wie die hohen Jahre, ist auch Voraussetzung für Koons' tatkräftigen Aufbau einer als Alterswerksphase prädestinierten Langlebigkeit. Hier setzt seine Alters-Performanz an, wenn er sich die besondere energetische

²⁹ Sohm 2007, S. 83ff.

³⁰ Spies 2006, S. 35.

³¹ Hierzu Sohm 2007, S. 102.

³² Maak 2006.

³³ Maak 2006.

³⁴ Maak 2006.

³⁵ van den Berg 2005, S. 245.

³⁶ Sohm 2007, S. 102.

Ordnung, die letzte Arbeiten als exklusivste qualifizieren konnte, über eine robuste Vitalität aneignet. Walter Jens' Studie über *Das künstlerische Alterswerk* kennzeichnet die späte Schaffensphase durch die „Reintegration des Vitalen“³⁷ in der Abwehr der eigenen Hinfalligkeit, von der Koons in seiner Körperbildung eine eigene Variation vorlegt.

Auch Picasso musste vor dem Hintergrund eines in der Kunst tradierten Kompetenzmodells des Alterns nicht annehmen, dass gestische Unbändigkeit als grobschlägiger Tremor einer alternden Hand abqualifiziert würde. Er konnte vielmehr damit rechnen, dass seine malerische Spur als Vitalitätsbeleg und ungebrochenes Mitteilungsbedürfnis bei schwindendem Zeitkontingent verstanden werden könne. Und dennoch – so weit ist Jeff Koons' Kontinuitätsgeschichte einer Pflicht zu Maßnahmen der Verjüngung auch unter Künstlern vielleicht Folge zu leisten – standen Künstler in einer teils bereits an sich despektierlichen Beweispflicht, den Schwund ihrer Kräfte als Gewinn zu klassifizieren. Die Schärfe der Anfeindungen alternder Künstler zeugt von der Befürchtung, vor dem Hintergrund der Aufkündigung mimetischer Ideale und den damit verbundenen Verlusten allgemeinverbindlicher Bewertungsmaßstäbe, es anstatt mit einem sublimen Spätwerk, lediglich noch mit senilem Gepinsel zu tun zu haben. Noch in den 1970ern, – und das vor dem Hintergrund zeitgenössischen, ungestümen Ausagierens ungegenständlicher Darstellungsweisen, von ubiquitären Praktiken des *Deskillings* und konzeptuellen Zugängen zur Malerei³⁸ – wurde Kritik an der Zittrigkeit von Pablo Picassos Pinselführung laut, durch die er zusammenhangslose Schmierereien ausführe.³⁹ Und auch seine Zeichenkünste würden die souveräne Handhabung früherer Zeiten einbüßen. Auf diesen Vorwurf hin, „er könne nicht mehr mit ruhiger Hand zeichnen [...] griff [er] zu einem Bleistift und einem großen Stück weiße[n] Papier, die vor ihm auf dem Tisch lagen, und zeichnete, ohne abzusetzen, einen perfekten Kreis aufs Blatt“⁴⁰. Giorgio Vasaris Künstleranekdote von Giotto's perfektem, kreisförmigen Pinselzug, durch die der Historiograph den frühen Renaissance-Künstler zur „entscheidende[n] Figur eines Erweckers der Malerei“⁴¹ qualifiziert hatte, steht als offensichtliches Vorbild im Hintergrund dieser bewährten Erzählung. In Picassos

³⁷ Jens 1997, S. 13.

³⁸ Siehe zu zeitgenössischen Malpraktiken in Picassos späten Jahren Spies 2006, S. 34, siehe zu Appropriationen expressionistischer Malweisen ab ca. 1960 Swenson 2015, S. 50ff.

³⁹ Vgl. Maak 2006.

⁴⁰ Spies 2006, S. 35.

⁴¹ Löhr 2011, S. 165.

Inanspruchnahme von Giotto's perfektem Kreis greift er zur effektiven Selbstverteidigung auf ein historisches Dispositiv der Zeichnung zurück, indem er den Nachweis seiner andauernden Eignung in einer einzigen, effektiven Schöpfungsgeste erbringt. Seine Aktualisierung dieser pointierten Künstleranekdote des runden Linienzugs wird aus defensiver Lage heraus aber auch zum Prüfverfahren zur Früherkennung von Altersschwäche, um die Fehldiagnose unwillkürlicher Bewegungsstörungen auszuzirkeln. Der mehrstufige Test, der attestiert, dass er als Künstler noch befähigt ist, wird einerseits durch die zeichnerische Realisation der schöpferischen Minimalform des Kreises angetreten. Vor allem steht andererseits im Vordergrund dieser Neuauflage des genialen Handstreichs das Vorzeigen anhaltend inkorporierten Könnens. Das verräterische Medium der Zeichnung wird hier weder als Urplan oder Idealform noch als selbstbewusste Ausdrucksbewegung verstanden wird. Es wird zur Beweisführung von noch immer verlässlicher Körperbeherrschung, Koordinationsfähigkeit und einem flüssigen Bewegungslauf angeführt. Schließlich ist es in dieser Neuauflage vor allem der Körper, der in die Lage der Beweispflicht gebracht wird und durch eine Belastungsprobe zum Weitermachen als Künstler qualifiziert. Bereits bei Giotto handelte die Erzählung „vom reifen Künstler, indem sie den Handstreich des Zeichners [...] von den sichtbaren Formen der Natur löst und die Zeichnung in die Kontexte künstlerischer Imagination“⁴² stellte. Innerhalb des in dieser Anekdote stets evaluierten Aufeinandertreffens von Idealform und Linienzug verlagert sich in Picassos Kreis-Zug auf das Funktionieren des Körpers. Die erzählerische Faszination für die reibungslose Vermittlung zwischen Geist und Hand verschiebt sich auf einen rüstigen Bewegungsapparat, den der Künstler zur Validierung seines Werks heranzog.

Erst in der späten Lebensphase – oft zum ersten Mal im Gegensatz zu allen anderen Akteur:innen dieses Feldes – riskierten männliche Ausnahmekünstler, durch Zeichen der Schwäche aus der ihm angestammten Sonderrolle als vorbildlicher, exemplarischer Mensch auszuschneiden. Mit den (scheinbar unzweifelhaften) physischen und psychischen Evidenzen des Alters disqualifizierte sogar dessen Normkörper sich, um als möglichst unsichtbares Medium im Dienst der Kunst zu stehen.

⁴² Lühr 2011, S. 166.

Jeff Koons richte seine Nahrungspräferenzen und sein Bewegungsverhalten auf ein vorteilhaftes Älterwerden ab: „a strict exercise-and-diet regimen so that he will have a shot at working undiminished into his 80s“⁴³. Bei aller Kulanz (im Fall alternder Männerkörper) und des findigen Hochlobens jeder manuellen Spur zum altersweisen Kompetenzbeweis, daran scheint auch Jeff Koons anzuschließen, ist ein belastbarer Körper am Ende der wohl unanfechtbarste Garant, um das Werk hinter der aktuellen, kulturellen Festlegung der *Altersgrenze* gegen Schikane abzusichern. Er besteht auf einen kräftigen Körper, der auch ohne die manuelle Tätigkeit zum Fertigungsprozess noch die in Erzählmustern vom Künstler jedenfalls prinzipiell denkbare Aussicht repräsentiert, vormals verborgene Kräfte anzuzapfen. Koons' Altersstrategie der präventiven Körperoptimierung verdeutlicht, wie tief verwurzelt die Problematik des alternden Künstlerkörpers in der westlichen Kunstgeschichte ist.

⁴³ Sischy 2014, S. 91.

4.3 *The Machine in the Studio*. Jeff Koons und Andy Warhol

Auf dem Rücken liegend streckt ein männlicher Körper senkrecht seine Beine in die Höhe. Mit seinen Füßen stützt er einen Frauenkörper, der mit den Kniekehlen aufliegt. Der weibliche Oberkörper wölbt sich in eine Horizontale, die durch die Arme im spitzen Winkel verlängert wird. Die Beine verschränken sich mit einem weiteren Frauenkörper, der diese ausladende Geste in achsensymmetrischer Ausrichtung wiederholt. Beide erhalten ihre unwahrscheinliche Balance, indem sie sich mit den Fußspitzen unter den Flanken der anderen einhaken. Auf ihren Knien stützt sich ein weiterer Männerkörper kopfüber im Handstand in die Höhe und ragt mit den Beinen weit in den wolkenlosen Himmel. Das gleißende Licht dieser Schwarz-Weiß-Fotografie lässt die schlanke Muskularität dieser lediglich mit enganliegender Badebekleidung bedeckten Körper hervortreten. Ein Schaustück der Lust am Zutrauen in den eigenen Körper und seine Fähigkeit zum gemeinsamen Halten des Gleichgewichts – diese Menschenpyramide wurde an Sydneys ikonischem *Bondi Beach* Ende der 1930er Jahre von dem Fotografen George Caddy aufgenommen. Er selbst war begeisterter Teil der *Beachacrobats* und hat diese junge Szene dokumentiert. Seine Arbeit hat seit der Wiederentdeckung der Negative 2006 größere Bekanntheit erlangt.¹

Mit diesem Motiv George Caddys hat Jeff Koons 2012 in Zusammenarbeit mit der französischen Porzellanmanufaktur *Bernardaud* eine Edition von (Wand-)Tellern herausgebracht (Abb. 7). Die Ästhetik der Fotografie wurde dabei beibehalten und die nuancierten Graustufen in Porzellanfarbe auf der kreisrunden flachen Vorderseite appliziert. Wie so oft in Koons' Werk setzt die in kleiner Auflage erschienene Serie „High and Low“² in ein Spannungsverhältnis. Vom aristokratischen Luxusgut gelangte der Wandteller in der Moderne in kleinbürgerliche Interieurs und zurück: in Koons' Edition wird er erneut zum exquisiten Dekorationsobjekt. Ein renommierter Porzellanwarenhersteller und die rückseitige Signatur des Künstlers werten das Objekt auf und führen den Teller schließlich der Hochkunst zu. Eine Spannung zwischen oben und unten – auch in dem Motiv der Körperpyramide manifestiert sich diese maßgebliche vertikale Achse in Koons' Werk.

¹ Siehe Cumming 2008.

² Sischy 2001, S. 226.

Von der aufstrebenden Körperästhetik dieser beherzten, gebräunten Körperkulturier:innen könnten die Künstler:innen-Körper der Nachkriegsphase kaum weiter entfernt liegen³. Nachdrücklich haben sie ihren Körper in den späten 1960er Jahren als Kunstwerk in den Fokus gestellt. Ihre Körperpraxis war – entgegengesetzt zu der Strandfreizeit-Artistik – in vielerlei Hinsicht an der Horizontalen ausgerichtet: einer der historischen Prozesse hin zu den körperbasierten Performances führte über aktionale Malpraktiken, die den aufrechten Bildgrund der Leinwand auf die Bodenfläche umlagerten. Als das prinzipielle Feld der Kunst strukturierte diese Horizontale nun die Bewegung von Künstler:innen. Der US-amerikanische Kunstkritiker Harold Rosenberg prägte für diese Betonung der Waagerechten den Begriff der „Arena“⁴. Diese Beschreibung galt Jackson Pollocks bodennahen Tropfpraktiken, welche die Schwerkraft als das paradoxe formgebende und -verweigernde Prinzip der „Anti-Form“⁵ die Bildentstehung steuern ließen. Innerhalb dieser erneuerten, bühnenhaften Arbeitssituation hat er wiederum auch Figurationen physisch-heroischen Bezwingens dieser Bodenschwere inszeniert: „The unusual painting technique [...] ends [...] as Pollock stands erect, completely exhausted“⁶. Neucodierungen angestammter Künstlerbilder wurden (auch abseits eines entstehenden, eng gefassten Begriffs von Performancekünsten) nun emphatisch durch den Körper dargestellt. Körperzentrierte Performances beriefen sich weiter auf eine solche Umlagerung des Feldes der Kunst in die Fläche. In Bruce Naumans filmisch dokumentierter Aufführung *Dance or Exercise on the Perimetre of a Square* (1968–69, Abb. 13) schreitet der Künstler ein Bodenquadrat ab, bis die Körperschwere seine zügigen Schritte schließlich zum Erliegen bringt (im Nachgang dieses Kapitels wird darauf zurückzukommen sein). Auf der Basis dieser Fläche wurden, im Querschnitt besonders häufig überlieferter Performances, Künstler:innen-Körper in eine oft rigorose Selbstbefragung der eigenen sozialen Rollenmuster verwickelt. In

³ Mit der Formel des *Körpers als Kunstwerk* haben sich disparate Praktiken und Programmatiken, verbunden. Der Beginn dieser körperzentrierten Tendenzen wird in Monografien häufig mit Künstler:innen wie etwa Carolee Schneemann, Bruce Nauman, Chris Burden oder Marina Abramović in Verbindung gebracht. Monika Wagner hat richtigerweise festgestellt, dass sogar für den Zeitraum der westlichen Nachkriegskunst kaum generalisierende Forschungsaussagen zu einer Interessenlage am Künstler:innen-Körper haltbar sind, der als neues Material, wie es oft heißt, in dieser Phase besonders sichtbar als Teil der Künste inszeniert wurde. Die diversen körperzentrierten Praktiken hätten sich „in unterschiedliche Richtungen entwickelt und auch unterschiedliche Hoffnungen genährt“ (Wagner 2001, S. 271).

⁴ Rosenberg [1952] 1994, S. 24.

⁵ Siehe zu den Anti-Form-Tendenzen klassisch Wagner 2012, S. 238f.

⁶ So untertitelte die Art New York ein Film-Still von Hans Namuth im Aufsatz von Robert Goodnough, 1951, S. 40.

experimentellen Selbstuntersuchungen wurde die Physis als Schauplatz der Tiefenwirksamkeit von kulturellen und machtdiskursiven Subtexten ausgemacht. Solcherlei Verstrickungen des Körpers würden besonders dann evident und damit möglicherweise reversibel, wenn Körper im ausdauernden Vollzug nicht selten stagnierenden Bewegungs- und Rollenverhaltens fotografisch oder filmisch aufgezeichnet würden. Durch eine oft nüchterne Dokumentarästhetik, in der diese Übungen gezeigt wurden, galt es, das Publikum umso eindringlicher zu erreichen und es so selbst zu aktivieren. Die oft in schwarz-weißen filmischen Reihenbildern oder in einer frühen Videoästhetik dargebotenen Körper der Performance-Künstler:innen legen nahe, dass mit ihnen alles traditionell Gekonnte und Virtuose der Künste zurück auf *Ground Level* gebracht werde, wie Dennis Oppenheim eine Arbeit von 1970 betitelte.⁷

Damit ist das prägende Terrain für die Performancekünste seit den späten 1960er Jahren grob abgesteckt, dem Jeff Koons wiederum eine heroische Vertikalität entgegensetzt – in Form der aufstrebenden Körper der Strand-Artist:innen ebenso wie durch seinen eigenen physisch wie symbolisch aufgerichteten Künstlerkörper. Die Selbstuntersuchung körpermotorischer Versatzstücke durch die Performancekünste überschreibt er dabei mit dem langlebigen kunsthistorischen Leitsatz ausdauernden, erfolgsverheißenden Übens. Das sichtbare, leibhaftige Engagement für die Kunst dieser früheren Künstlerkörper führt er mit seinem eigenen Selbstanspruch zusammen. Innerhalb seiner bereits skizzierten kunsthistorischen Selbstverortung wirft er auch Schlaglichter auf die Nachkriegsmoderne.

So weist Koons nicht ohne Ironie darauf hin, dass diese Körperaktivitäten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem schmalen, meistüberlieferten Bildrepertoire zusammengeschrumpft sind. Überblicksdarstellungen und Retrospektiven zeigen hauptsächlich junge, dynamische und oft attraktive Männer- und Frauenkörper.⁸ Koons hat den werkkritischen Anspruch, der häufig mit der Erschließung des Körpers als Kunstwerk artikuliert wurde, mit einer eigenen leistungs- und verkaufszentrierten Umdeutung von *Performance* wieder zurückgenommen. Mit seinem integren Ganzkörper deutet er darauf, wie auch diese transgressive Körperästhetik einem Publikum die Kunstliebe der Akteur:innen glaubhaft gemacht hat. Er macht darauf

⁷ Siehe zu Oppenheims *Ground Level* Braathen 1976, S. 62.

⁸ In der großen Phaidon-Überblicks-Monografie „Body of Art“ (2015) setzt sich dieser Eindruck, dass die Strahlkraft dieser Kunstpraktiken auch etwas mit dem Sexappeal ihrer berühmtesten Akteur:innen zu tun haben könnte, in den entsprechenden Kapiteln zu den Nachkriegskörpern fort.

aufmerksam, dass auch die früheren Künstler:innen trotz der Erschöpfungsszenarien und gewichtigen Widrigkeiten, mit denen ihre Körper konfrontiert wurden, mit *Energie* auf eine aktiv gedachte und das Publikum anregende Kraft gesetzt haben, die Koons als dauerhaften Treiber der Kunst ausstellt. Deren ungebrochene Kontinuität in den Künsten hebt er mit seinem trainierten Körper und dessen traditioneller Kunstsinnigkeit hervor. Mit der Stilisierung seines aktiven Körpers und dessen heldischer Kraftikonografie attestiert er sich (ebenso wie der Kunst) diese bleibende *Energie*. Und er deutet auf die weiterhin wirkmächtige vertikale Achse, an der die ikonisch gewordenen Körper der Nachkriegskünste ausgerichtet blieben – auch das ein „analytischer Gedanke“⁹ seiner Körperperformanz.

Als Koons' zentrale Bezugsfigur wird im Folgenden Andy Warhol herausgearbeitet. Auch Warhols Körper ist Teil seiner performativen, künstlerischen Praxis: durch seinen Körper reflektiert Warhol künstlerische Kernthemen wie auf der einen Seite seine berühmt gewordene maschinistische Produktionsanalogie („I want to be a machine“¹⁰) ebenso wie auf der anderen Seite die Selbstgestaltung als Star. Sowohl die Annäherung an die Maschinenmetapher seiner künstlerischen Tätigkeit als auch die Selbstformung seines *Star-Images* hat Warhol mit regelmäßigen Krafttrainings und gymnastischen Übungen performativ begleitet. Durch die Serialität und Modularität dieser Trainings knüpft er an die Kategorien der abstrakt-reduktiven Nachkriegskünste an, die mit der für die *Pop Art* typischen Trivialität (des *bloßen* Körpertrainings) überblendet wurden. Warhols Training war dabei nicht nur ein äußerliches oder formbildnerisches Projekt: er machte den Muskelaufbau dienstbar, um körperlich-unwillkürliche Impulse und eine dauernde expressive Mitteilbarkeit dieser Körpermaterie einzuhegen zugunsten der Standardisierung und Effizienz seiner Reproduktionskunst. An seinem Versuch, den inneren Mechanismus von außen abzutrennen – von seinem Äußeren entwickelte er die Vorstellung einer austauschbaren Leinwand zur künstlerischen Imagebildung – scheitert Warhol jedoch intendiert. In seiner Körperinszenierung macht Warhol ebenso eine bleibende materielle Unrast und Unverfügbarkeit seines Körpers sinnfällig, die als Spuren der *Lebendigkeit* sein mechanistisch-konzeptuelles Körperprogramm kreuzen.

An diesen hervorstechenden Zeichen der *Lebendigkeit* in Warhols Selbstformung als Künstler setzt Jeff Koons an. In den von Warhol zum Mechanismus reduzierten

⁹ Prange 2017, S. 9.

¹⁰ Warhol zitiert in Swenson 1963, S. 15.

Künstlerkörper zieht mit Jeff Koons' Zurschaustellung seines athletischen Körpers wieder eine Art Bezug zur vitalen Natur des Körpers ein, durch den er den historischen Körper künstlerischer Produktion wieder mit einer – noch weiter zu bestimmenden – Innerlichkeit versieht. Warhols performative *Verflachung* des Künstlers versetzt er dabei mit evolutionären Zeitskalen und einem Streben nach Weiterentwicklung. Hatte Warhol seinen Körper performativ auf einen hohlen, wiederholbaren Mechanismus reduziert und durch diesen Materialismus alle hochtrabende künstlerische Expressivität attackiert, befüllt Koons diesen Hohlraum: er setzt ein Lebendig-Imaginäres in Szene. Er entwirft durch seinen *fitten* Körper eine körperlich-biologische Entwicklungsgeschichte und betont die Fortbildbarkeit dieses Körpers. Damit hebt Koons eine dem Körper-Materiellen *per se* eigene Virtuosität und Höherorientierung hervor (im Gegensatz zu Warhols Unterstreichen einer gänzlich der Selbstgestaltung unterliegenden Physis). Durch Rekurs auf diese Vorstellung des Körperlich-Materiellen reichert Koons die Industriemaschine, die als Produktionsmetapher der Nachkriegsära mit Fehlerhaftigkeit, Verausgabung und Erschöpfung assoziiert wurde, wieder mit Vitalität, Geistigkeit sowie zuweilen dem Topos überlegener Krafteinteilung an.

Mit seinem wiederholten, expliziten Bezug auf Warhol spielt Koons zugleich seiner kunsthistorischen Kontinuitätserzählung zu: indem Koons mit einem *überlegenen* Körper das in den Künsten fundamentale Wettstreitmotiv fortschreibt, wird ausgestellt, dass die Kunst keineswegs an *das Ende ihrer Geschichte* gekommen sei, wie eine oft proklamierte Formel zur Beschreibung jener mit Andy Warhol besetzten Kunst- und Kulturepoche meint.¹¹ Koons' am Künstlerkörper behauptetes Wettstreitmotiv stellt vor allem einen Glauben an eine permanente Weiterentwicklung der Künste aus. Sein *fitter* Körper hebt das traditionelle Wetteifern hervor, das seit jeher Künstler:innen zu steter (Selbst-)Verbesserung angeregt habe.¹² Im auch durch den *fitten* Körper vorgetragenen Grundton des Wettstreits präsentiert Koons sich auch

¹¹ Warhol habe zentrale Themen der Postmoderne sogar vorweggenommen, mit seiner Komplikation von Autorschaft, die den berühmten Theoriebefunden vom „Tod des Autors“ (Roland Barthes 1967) vorausgingen. Siehe zu postmodernen Aspekten der Malweise Warhols auch Gelshorn 2012, S. 223.

¹² Dabei setzt Koons mit seinem Verweis auf *Fitness* künstlerischen Wettbewerb nicht unbedingt gleich mit dem evolutionsbiologischen Kampf um Ressourcen – vielmehr deutet die Konnotation *sportlichen* Wettbewerbs auf das verzweigte Feld aus kooperativem Mitsreit und produktivem Wetteifern, welches das Feld der Künste hervorgebracht hat (siehe „zum grundlegend mit *aemulatio* verbundenen Problem von Bewahrung von Traditionen einerseits, von (Neu-)Erfindung, Fortschritt und Verdrängung andererseits.“ Müller und Pfisterer 2011, S. 20; siehe außerdem zur traditionellen Vielfalt des „Agonalen“ in den Künsten Patz 2007, besonders S. 9; außerdem zum „Paragone als Mitsreit“ siehe van Jastel, Hadjinicolaou und Rath 2013).

gegenüber Warhol „als Anführer der Kunst“¹³, der dessen Erfolgsgeschichte fortschreibt. Zugleich weist Koons' Bezug auf *Fitness*, das wird im Verlauf dieses Kapitels ebenso deutlich, über die bloße Chiffre für Wettbewerbsvorteile und über die Zeichenfunktion für eine bleibende agonale Kultur (ebenso wie andauernde Relevanz) der Künste hinaus.

Akrobat:innen hat Jeff Koons nicht nur in der Teller-Edition thematisiert. Eines seiner berühmten Aufblastiere, ein Hummer in knalligem Rotorange aus glattem Stahl, trägt den Titel *Acrobat* (Teil der *Popeye*-Serie, 2003). Die längliche, sich nach oben verjüngende Form balanciert auf einem rustikalen Holzstuhl und einem Kegelstumpf aus metallischem Flechtwerk. Auch in dieser skulpturalen Umsetzung zeichnet sich das vertikale Raum- und Körperprogramm der Akrobatik ab, welchem Peter Sloterdijk in seiner Interpretation der Menschenpyramide eine geographisch-räumliche Sinndimension zugewiesen hat: „Wenn die Artisten [...] bei einer ihrer Pyramiden-Nummern [...] aneinander hochklettern, so daß der oberste auf den Schultern [...] steht und dort oben noch den Handstand einhändig vorführt [...], dann dürfte klarwerden [...]: daß am obersten Punkt nicht weniger Körperlichkeit am Werk ist als in der Mitte und unten“¹⁴. Die Höherorientierung der heraufgesetzten schmalen Kreuzfigur in roter Farbe, die einen Bezug zu Märtyrerdarstellungen christlicher Bildtraditionen herstellt, mag noch deren Schmerz und Jenseitsorientierung aufrufen.¹⁵ Doch so sehr das Aufblastier sich von seiner Bodenhaftung befreit, hat es doch ebenso Teil an der rustikalen Materialität seines soliden Unterbaus.¹⁶

Eine ebensolche skulpturale, physische Höhenstaffelung weist auch Koons' monumentale Plastik *Play-doh* (beendet 2014, Abb. 14) auf. Die über drei Meter aufragende Anhäufung von kompakten Kneteklumpen ist für Betrachtende von allen Seiten nur in infantilisierender Froschperspektive zu erfassen. Auch *Play-doh*, dessen fünf leicht variierende Versionen je aus über zwanzig ineinandergreifenden Einzelstücken bestehen, nimmt das pyramidale Prinzip auf. Indes erzeugt das homogene Material der Knete (aus verschiedenfarbig lasiertem Aluminium) den Eindruck großer Dichte. Die noch gut in ihre Ausgangsfarben unterscheidbaren,

¹³ Breucha 2014, S. 38.

¹⁴ So Sloterdijk 2012, S. 196 (in Bezug auf Nietzsches vertikales Raumprogramm in *Also sprach Zarathustra*).

¹⁵ Siehe zu Koons' religiösen Bezügen auch das folgende Kapitel 4.3.1.

¹⁶ Mit seiner phallischen Aufrichtung ist als Bezugsobjekt von *Acrobats* ein Schlüsselwerk des Surrealismus herangezogen worden, das Hummertelefon (oder Aphrodisiakum-Telefon) von Salvador Dalí (siehe hierzu zum Beispiel Danto 2007, S. 292).

aufgehäuften Knetebrocken, die dem im Werktitel geführten Weltmarktführer zugeordnet werden, stehen noch ihrer Ursprungsform bei Entnahme aus dem fabrikneuen, gelben Plastikiegel nahe. Der industriell hochgradig prozessierte Werkstoff verbindet kindliches Plastizieren sogleich mit einer Schulung des Geschmacks an der Massen- und Warenkultur. Auch in seinem weitgehenden Rohzustand scheinen diesem Ausgangsmaterial gewisse Präfigurate und inhärente Formlogiken (und damit Spuren der immateriellen Sphäre der Ideen) beigegeben, obwohl die Stahlskulptur nahelegt, dass *die grenzenlose Fantasiewelt* noch offenstehe, wie die Website des Spielzeugherstellers die Knete anpreist. Doch keine rohe, ursprüngliche Materialität kann sich von dieser Knetmasse absetzen.¹⁷ Mit der ins Werk gesetzten Betrachter:innen-Positionierung, die diese in kindliches „amazement“¹⁸ versetze, wird die einebnende Kollision von Sein und Werden sowie von Materie und Geist zugleich wieder innerhalb einer vertikalen Raumordnung ausgerichtet. Erneut wird innerhalb der Material- und Einheitsvorstellung der Skulptur ein Sinn bleibender Aufwärtsausrichtung eingezogen.

Die Forschung hat besonders auf Parallelen von Jeff Koons und Andy Warhol hingewiesen, welche ihre emphatische Einnahme der Rolle als Star betreffen. Warhols „self-advertisement“¹⁹ und sein unverhohlenes Verkaufsinteresse seien maßgeblich für nachfolgende Künstler wie Jeff Koons gewesen, um auch in der Kunstpraxis erkennbar Produktionslogiken von (Luxus)Unternehmen zu verankern.²⁰ „Being good in business is the most fascinating kind of art“²¹ – Warhols Affirmation der Selbstvermarktung gilt als bahnbrechendes Modell für den nachfolgenden Typus des „business artist“²². Viele Studien haben aufgezeigt, wie Warhols *Factory*, wie er seine Arbeitsräume an verschiedenen Adressen in New York bezeichnete,²³ zu einer größeren künstlerischen Mobilität und Diversifizierung von künstlerischen Rollenbildern als „kulturelle Produzenten“²⁴ auch außerhalb des Ateliers geführt habe. Wie Warhol hat auch Koons die „Unterscheidung zwischen dem Inhalt eines Werkes

¹⁷ Damit ist *Play-doh* auch als eine Positionierung gegenüber den Anti-Form-Tendenzen der 1960er und 1970er angelegt, siehe hierzu Wagner S. 185–194, S. 197–201 sowie S. 217–221 und Rübél 2012, besonders S. 7–13 und S. 33.

¹⁸ Vogt 2012, S. 199.

¹⁹ Krauss 1991, S. 1.

²⁰ Vgl. Steinruck 2018, S. 352–357.

²¹ Warhol 1975, S. 92.

²² Warhol 1975, S. 92.

²³ Ab 1962 bezeichnete Warhol seine Arbeitsräume an wechselnden Orten in New York *Factory* oder zeitweise auch *Silver Factory* (siehe Jones 1998, S. 260).

²⁴ Buchmann 2007, S. 12.

und dem Medienspektakel, das es hervorruft,²⁵ aufgelöst. Jeff Koons und seine ausgelagerten künstlerischen Herstellungsverfahren (in die eigene Werkstatt sowie europäische und nordamerikanische Traditionsmanufakturen) können nur vor dem Hintergrund dieser richtungsweisenden räumlich-konzeptuellen Entgrenzungstendenzen künstlerischer Arbeit verstanden werden. Koons' Affinität zur poppigen Bildwelt und zu Strategien der Werbung, die mit dem als Werbegraphiker ausgebildeten Warhol verbunden sind, wurden von der Forschung zum Anlass der vergleichenden Gegenüberstellung dieser beiden Künstler genommen. Unverkennbar eint diese Künstler zudem auch der programmatische Versuch, sich zur Projektionsfläche von Publikumserwartungen zu machen. Warhol und Koons haben beide darauf hingewirkt, sich zu einer „scheinbar beliebigen Reproduktion des Künstlersubjekts“²⁶ zu formen: Koons' reflektierende Oberflächen seiner Werkserien mit hohlen *Inflatables* oder mit den späteren *Gazing Balls* (2013–2015) bringen diese entleerte Spiegelfunktion auch rezeptionsästhetisch zur Geltung. Nicht nur diese an sich ausgehöhlten Skulpturen treten an ihrer Oberfläche in Interaktion mit den Lichterscheinungen ihrer Umgebung. Auch „dem ‚Produkt‘ Künstler [werden] immer neue Qualitäten zugeordnet.“²⁷ Während Warhol sich abschirmte hinter einer „cool industrial aesthetic“²⁸, schiebt sich bei Koons noch ein anderes Thema in den Vordergrund seiner Erscheinung. Die Ästhetik spiegelnder Oberflächen deutet bei ihm nicht nur auf einen kalten Mechanismus, sondern sie ist, wie im Verlauf dieses Kapitels zu zeigen sein wird, angereichert durch Suggestionen eines organischen Innenlebens. Auch die entkernte Künstlerpersona wird auf diese Weise wieder mit einer Innerlichkeit versehen. Dies geschieht, so die Hauptthese der finalen Überlegungen dieses Kapitels, mit nüchternem Ziel: Koons zielt darauf, die Grundprinzipien und Wirkweisen des Vertrauensgewinns freizulegen und zu verstärken.

Zunächst einmal mag die Kategorie des Vertrauens irritieren vor dem Hintergrund einer oft schneidenden Widersprüchlichkeit von Koons' Werken: Die berühmtesten unter ihnen zeigen motivisch Leichtes, massenhaft Verfügbares und Billiges und sind schwer, exklusiv und teuer. Diese Dissonanz schlägt sich in ebenso diametral entgegengesetzten Affekten im Publikum nieder, wie in dieser frühen, pointierten

²⁵ Rothkopf 2010, S. 84.

²⁶ Prange 2017, S. 15.

²⁷ Prange 2017, S. 80.

²⁸ Jones 1996, S. 263.

Kritik von Peter Schjeldahl: „I love it and pardon me while I throw up“²⁹. Koons' Persona ist ebenfalls nicht ohne solche *gemischten Gefühle* zu erfassen.³⁰ Sein öffentliches Auftreten mitsamt seiner Terminologie sind als die eines „American radio evangelist“³¹ beschrieben worden, was das notorische Erschleichen der Gunst seines Publikums nahelegt. Dass Koons sein Verkäufer-Image affirmiert und früh kultiviert hat, zeigt sich im oft wiederholten Verweis auf seine Tätigkeit als Wall Street Broker (1983–1989) und auf seinen früheren Nebenjob im MoMA, (wo er, seinen Angaben nach, die Absatzzahlen für Abonnements verdoppelte). Für diese Tätigkeit wählte er eine Arbeitskleidung, die clowneske Eyecatcher mit schneidigem Herrenanzug verband. Seine spätere Werkästhetik habe dort ihren Ausgang genommen: „He attracted attention by wearing polka-dot shirts, big bow ties and, occasionally, an inflatable plastic flower.“³² Die visuelle Übertreibung eines Animateurs, „for instant affect“³³, und Seriosität – Jeff Koons ist oft als „Mann des Vertrauens“³⁴ beschrieben worden. Die Eigenheit dieser aufaddierten, kalkulierten Vertrauensbilder liegt darin, dass ihnen „doch seine höchst subtile Strategie der Affirmation“³⁵ beigegeben ist. Was stets in seiner Performanz von Vertrauenswürdigkeit nicht bestritten wird, ist der „link between trust and market value“³⁶. So sehr Koons klassische Zeichen von Wahrhaftigkeit als Künstler dadurch untergraben hat, sich emphatisch und strategisch am Markt platzieren zu wollen, so dringlich deutet er überhaupt auf Vertrauen als

²⁹ Schjeldahl 1990, S. 63. Ästhetische Ambivalenzen und deren somatische Rezeptionsentsprechung hat Elisabeth Legge auch durch das ungleiche Paar „cute sublime“ untersucht, dessen Verbindungen sie an ikonischen Werken untersucht (Legge 2015, S. 145).

³⁰ Das Erbrechen des Kritikers formulierte dieser als Reaktion auf die Werkserie *Luxury und Degradation* (1986). Darin hatte Koons' Werbeanzeigen für alkoholische Getränke in Öl-Druck-Verfahren auf Leinwand realgetreu adaptiert. Was Schjeldahl in seiner bewundernden Rezeption dieser „intoxicatingly beautiful works“ (Schjeldahl 1990, S. 63) nahelegt, ist, dass Koons die Wirkung der Kunst, die Augenlust an werbeästhetisch aufbereiteten Fotografien entfesselter ebenso wie präzios eingefasster farbiger Flüssigkeiten, von Konsumlust, vom Rauscherlebnis des Kaufes sowie die berausende Wirkung der enthaltenen Stimulanzien in eins fallen ließ. Auch die späteren großformatigen, malerischen Collagen in dichten fiktionalen Bildräumen waren dazu angelegt, auf vielen Ebenen (visuell, wahrnehmungsphysiologisch, psychologisch, semantisch) Überforderung hervorzurufen. Nicht das Dechiffrieren der Täuschungsabsicht, sondern parallel dazu die Einlassung von Betrachter:innen mit den Werbeversprechen möglichst weit zu führen, ist das Ziel dieser Werkserie. Dabei deutet Koons darauf, dass es aus dem Feld der Kunst heraus nicht die Schwierigkeit, in der Bezugnahme auf Werbung das Manipulative, die Täuschungsabsicht zu dekonstruieren, sondern dabei deren Funktionieren fortzusetzen. In einem kritisch-konzeptuell geprägten Kunstumfeld befindet Koons die Schwierigkeit nicht darin, kritische Reflektion anzuregen, sondern ein affirmatives Bilderleben zu bestärken.

³¹ Sven Michaelsen im Interview mit Koons (2018).

³² Sothebys 2019.

³³ Legge 2016, S. 136.

³⁴ Breucha 2014, S. 89.

³⁵ Prange 2012, S. 182.

³⁶ Graw 2021, S. 56. Zu dieser Thematisierung von Vertrauen in der Kunst ließe sich Koons' massive Inanspruchnahme von allen zur Verfügung stehenden reputationsbildenden Institutionen hinzufügen.

unterschwelliger und ebenso „elementarer Tatbestand des sozialen Lebens“³⁷, der auch in der Kunst zum Tragen kommt. In seinem Nachruf auf seine langjährige Galeristin Ileana Sonnabend schrieb Koons: „there has to be a certain financial backing along with a kind of blind faith“³⁸. In Managementliteratur wird ganz und gar nicht auf die *Blindheit* dieser emotionalen Überzeugungskraft gesetzt: „Vertrauen in einer Organisation zu initiieren und zu gestalten“ wird dort als unverzichtbare „Schlüsselkompetenz“³⁹ erörtert.⁴⁰ Auch Koons fragt im Feld der Kunst, wo diese Vertrauensgrundlagen noch kaum erörtert wurden, nach deren Erscheinungsformen und ästhetischen Prämissen. In der parasozialen Beziehung vom Publikum zu Künstler:in sind diese eine Unbekannte, auf die Koons in Übertreibung von Vertrauenszeichen hindeutet.⁴¹ In der Vielgestaltigkeit seiner Rollen (Commodity Broker, bei der Mitgliederakquise im MoMA, als rechtschaffender Familienvater) tritt die jeweilige und grundlegende Zielabsicht des Vertrauensgewinns noch deutlicher hervor.⁴² Andy Warhols Ästhetik war eine der (medial gemachten) Authentizität. Programmatisch waren bildliche Herstellungsverfahren ebenso wie Makeup oder OP-Korrekturlinien Thema seiner Kunst, wie nun in einem Vergleich zu Koons Praxis gezeigt werden soll. Koons verwirft solche Authentizitätsgesten und vermeidet die Marker der Fabrikation und erfasst damit eine andere unterbelichtete Kategorie, gewissermaßen einen unsichtbaren Kitt in den Tauschzusammenhängen der Kunst: die kohäsiven Kräfte des Vertrauens im Ausstellungsbetrieb und Markt der Kunst.⁴³ Indem er Vertrauensmechanismen aufzeigt, ebenso wie konstruiert und operationalisiert, fragt er nach dem Wert von Vertrauen für Erfolg. Auch den Künstlerkörper, so soll gezeigt werden, macht er in dieser Auseinandersetzung dienstbar.

Die Forschung hat an vielen Stellen ein „ambivalente[s] Verhältnis von Koons zu Warhol“⁴⁴ ausgemacht. Als sofort augenfälliger, werkästhetischer Unterschied ist

³⁷ Luhmann 2014, S. 10.

³⁸ Koons 2008, S. 70.

³⁹ Fechtner 2013.

⁴⁰ „Jeder Tauschakt ist mit einem Vertrauensproblem verbunden“ heißt es in einem Grundlagenwerk der Wirtschaftssoziologie (Diekmann und Przepiorka 2008, S. 241)

⁴¹ Parasoziale Beziehungen sind solche zwischen Konsument:innen und Prominenten oder fiktiven Charakteren. Der Begriff wird hauptsächlich im Zusammenhang mit den neuen Bindungsformen auf Social Media diskutiert.

⁴² Fragen nach dem Vertrauen sind indes auch in den Kunstwissenschaften angekommen: „Why does a constellation of trust emerge around the work?“ (Graw 2021, S. 56).

⁴³ Als Wirkungskalkül bezieht er sich ebenso auf Selbstvertrauen und Vertrauen: „Ich versuche immer, dem Betrachter Selbstvertrauen, eine gewisse innere Sicherheit zu vermitteln“ (Koons 2012).

⁴⁴ Breucha 2004, S. 127.

dabei herausgestellt worden, dass Koons' Werke jeder *Trash*-Ästhetik der früheren *Pop Art* entbehren und die sichtbar gemachten Herstellungsverfahren massenhafter Waren- und Print-Multiplikationen ausblenden. Andy Warhols *Popeye* (1961) in Acrylfarbe legt auf grob durchscheinender Leinwandstruktur Zeugnis ab von printmedialen Fertigungsprozessen, die sich in verschobenen Test- und Fehldrucken abzeichnen. Jeff Koons dagegen bettet den titelgebenden, starken Kinderhelden in eine großformatige Collageästhetik ein, die durch eine fotorealistische Malweise in Öl (*Popeye Train/Crab*, 2008) wieder zu einer kohärenten Raumillusion verschmolzen wird. In Koons' skulpturaler Umsetzung des starken Comic-Seemanns in bunt lackiertem, glänzendem Stahl – posierend mit seinem ikonischen, geschwollenen Muskelarm, den auch Koons sich als Signaturgeste angeeignet hat (Abb. 15) – macht die Perfektion der Ausführung einmal mehr aufmerksam auf sein Ziel eines ungetrübten Illusionismus. Max Hollein bringt diese „Materialkonsistenz“⁴⁵ auch mit der rezeptionsästhetischen Kategorie des *Vertrauens* in Verbindung. In ihrer inszenierten Präsentation strahlen diese Werke „eine Sicherheit aus und suggerieren dem Betrachter ein Vertrauen, daß sie etwas Bedeutendes [...] darstellen“⁴⁶. Diese rezeptionsästhetische Rückversicherung seines Publikums erwirke Koons mit Sorgfalt in der Ausführung und mit der Darstellungsabsicht, dass keine Diskrepanz zwischen künstlerischer Idee und materieller Umsetzung aufklaffe. Dennoch habe Koons die in der *Pop Art* zentralen „Fragmentierungstechniken der Avantgarden beerbt“, wie Regine Prange hervorgehoben hat und durch sie strebe er „andererseits nach der perfekten und nicht selten monumentalen Gestalt“⁴⁷. In seinen sich kaleidoskopisch auffächernden Malereien in Collage-Ästhetik, etwa in der Serie *Easy-fun Ethereal* (beispielsweise *Sandwiches*, 2000), setzt er diese Programmatik mit malerischen Mitteln fort. Mit scharfen Anschnitten von Farbtexturen, einem sich pathetisch ergießenden Milchstrahl, Zeichnungen in Mayonnaise, marmorierten Scheiben von saftigem Aufschnitt stellt er zum einen hochkünstlerische Anleihen in der Bildwelt der

⁴⁵ Hollein 1999, S. 80.

⁴⁶ Hollein 1999, S. 80.

⁴⁷ Prange 2012, S. 181. Auch seine monumentale Open-Air-Skulptur, der vertikal zweigeteilte *Splitrocker* aus einer linken und rechten Hälfte aus jeweils verschiedener Schaukeltier-Köpfe. Ihre Assemblage orientiert sich an einer mittigen Klebnaht, an denen die Kunststoffversiegelung zweier passender Gesichtshälften auch bei den originalen massengefertigten Tierwesen gut denkbar ist. Ein Charakter der Montage ergibt sich aus den gerade nicht passgenau zu verfügenden Gesichtshälften, die aber zugleich organisch von blühenden Gewächsen überwuchert werden. In einer kunstgeschichtlichen Reflektion scheint Koons die Zerrüttung kubistischer Multiperspektivität wieder zu versiegeln und das moderne Formprinzip des Fragments wieder in einer kohärenten Räumlichkeit zu bannen.

Werbung aus. Deren disparate Fragmente verschweißt er zugleich wieder unter einer optisch geschlossenen Oberfläche und einer landschaftlich-tiefenräumlichen Illusion. Die in Ölmalerei adaptierte detailreiche, warenästhetisch aufbereitete Fotografie wird, wie Regine Prange meint, in eine neue „Raumtotalität“⁴⁸ integriert. Koons beruft sich auf die Perspektive als epochemachende Erkenntnisform und symbolische Form, die einst eine neue Dimension der Überzeugungskraft des langfristigen Ruhmes und Zutrauens in die Fähigkeiten von Künstler:innen begründet hatte.⁴⁹

Insbesondere in Bezug auf die Werkästhetik und Malweise hat sich der Vergleich von Andy Warhol und Jeff Koons als aufschlussreich erwiesen. Von der Forschung wurde bislang nicht erfasst, dass diese beiden Künstler Körperbildung zu einem eminenten Teil ihrer künstlerischen Persona entwickelt haben. Unberücksichtigt blieb daher auch der Umstand, dass die beiden Künstler ihre Übungen teils in ihren Atelierräumen jeweils von *Personal Trainerinnen* anleiten ließen, die im Fall von Warhol identifiziert werden kann als eine bekannte Leiterin eines der aufkommenden Trainingsstudios in einem Szeneviertel von Manhattan. Nur Jeff Koons hat sich explizit eine kurze, anfängliche Zeit lang auf Arnold Schwarzenegger als Autorität hinter seiner Übungspraxis berufen. Aber auch Warhol war mit der Bodybuilding-Ikone persönlich gut bekannt und widmete ihm mehrere Werke.⁵⁰ Für beide Künstler war die Popularität des Bodybuildings gleichermaßen ein Anziehungspunkt, der auch am Beginn ihres eigenen Praktizierens zu vermuten ist. Wenngleich die konkreten Übungsanordnungen und -anforderungen von Andy Warhol nicht im Detail rekonstruiert werden können, hat er für verschiedene Fotografien bei Langhantel-Übungen und sitzendem Freihantel-Training posiert. Damit hat er den Aspekt des systematischen Muskelaufbaus in seinen Workouts in das Zentrum des Bildmaterials gestellt, das er selbst zum Zweck

⁴⁸ Prange 2012, S. 181.

⁴⁹ Siehe hierzu auch Hille 2014, S. 25f. Die Autorin verweist auf Erwin Panofskys klassische Ausführungen zur Perspektive in seinen *Studien zur Ikonologie*. Zugleich ist von der Forschung mehrfach bemerkt worden, wie eine optische Überforderung des Sehakts vorprogrammiert ist, ähnlich den opulenten Bildwelten barocker, malerischer Täuschungsmanöver.

⁵⁰ Rückblickend scheint an der Figur Arnold Schwarzeneggers für beide Künstler kaum ein Weg vorbeigeführt zu haben. Dabei hat offenbar auch der meritokratische Mythos und speziell der US-amerikanische Traum vom Selfmade-Man in Form der populären Einwanderungs- und Aufstiegsgeschichte des österreichischen Schauspielers, Unternehmers und „Herkules in New York“ etwa zeitgleich das Interesse beider Künstler auf sich gezogen. Die gemeinsame Fanbeziehung zu diesem Bodybuilder ist wiederum auch wenig erstaunlich, war er doch in der Kunstszene US-amerikanischer Ostküsten-Metropolen in den 1970er Jahren kein Unbekannter. 1975 wurde er im New Yorker Whitney Museum im Rahmen einer Performance ausgestellt, bei der Kunstkritiker:innen die Körper von Bodybuildern beurteilten – und sich mutmaßlich in humorvoller Weise auf die Suche machten nach einem eben diese kontrastierenden Geschmackskulturen verbindenden, neu zu ermittelndem Kriterienkatalog (siehe Hujer 2012, S. 37).

zukünftiger Überlieferung in den *Time Capsules* angelegt hat (siehe Abb. 16).⁵¹ Für Warhol war zudem die in den 1980er Jahren Fahrt aufnehmende Welle der Fitness- und Aerobic-Begeisterung interessant,⁵² weil sie den Körper (im Zusammenspiel mit seiner Mediatisierung etwa in *Homevideos* und Magazinen) überhöhte. In diesen Darstellungen wurde der Körper sichtlich mit den Versprechungen der Standardisierung überzogen, die Warhol auch an den Konsumgütern der Nachkriegszeit interessiert hatten (und die hyperbolisch herauspräpariert wurden durch den Muskelkörper des Bodybuilders, als *die* Metapher einer *Körpermaschine*). Sowohl Warhol als auch Koons interessierten sich für die Projektionen, die mit diesen Körpern einhergingen und die einen der zentralsten Werte westlich-liberaler Gesellschaften für viele so sinnfällig machten: das Ausschöpfen der eigenen individuellen Freiheiten. Wenngleich die populäre Faszination für den „Körper als Meisterwerk“ – eine Formel, die das Bodybuilding der 1970er Jahren zu neuem Glanz brachte – für beide Ausgangspunkt ihrer Übungen sein mag, ihre Körperästhetiken unterscheiden sich an zentralen Stellen. Dem nun anschließenden Vergleich muss vorausgeschickt werden, dass Jeff Koons seine Körperbildung seit Warhols Tod 1987 fortführte und variierte. Er hat einen längeren Lebens- und Karriereabschnitt programmatisch mit lose wechselnden Trainingsanordnungen begleitet. Vorstellungen vom männlichen Idealkörper, wie er im Training zu erarbeiten sei, unterlagen zudem Aktualisierungen und Anpassungen, die Koons mit nachvollzogen hat. Seinen Lebensstil zog er zunehmend vom schieren Krafterwerb ab und richtete ihn auf *Gesundheit* und *Fitness* aus (mit deren aktualisierten Produktivitätserwartungen wie geistig-körperliche Agilität und Erfolgsstreben, wie an verschiedener Stelle bereits aufgezeigt wurde).⁵³

„Went to a gym. They got me on a machine.“⁵⁴ Andy Warhol hat sein besonders aus den 1980er Jahren überliefertes Körpertraining in einen unverkennbaren

⁵¹ Zu den *Time Capsules* siehe Görner 2003.

⁵² Als eine Ikone der Fitness-Bewegung portraitierte Warhol Jane Fonda, die als Schöpferin ihrer selbst signierte.

⁵³ Im Regelwerk der *International Federation of Bodybuilding and Fitness*, die den Wettkampf um den Titel des *Mr. Olympia* als höchste Auszeichnung für Bodybuilder ausrichtet, werden Juroren seit 2013 explizit dazu aufgefordert, „extreme muscularity“ negativ zu bewerten und dagegen in ihrem Urteil die *Physique* zu adressieren, die beispielsweise Athletik, allgemeine Kondition, Symmetrie und Ausstrahlung umfasse.

⁵⁴ Warhol in seinem Tagebuch, das er in der letzten Dekade seines Lebens seiner Mitarbeiterin Pat Hackett diktierte, „Um 9.50 begann meine Gymnastikstunde mit Lady Sharon. Es machte Spaß, turnte eine ganze Stunde“ (Warhol Tagebuch, S. 427) „Montag 14. Dezember 1981: Langsam wird mein Körper fester. Wenn ich schon als Kind mit Gymnastik angefangen hätte, hätte ich schon lange so einen schönen Körper“ (S. 430). Eine Zeitlang trainierte er mit Jean-Michel Basquiat sogar mehrfach

Zusammenhang mit der zentralen Produktionsmetapher „to be a machine“⁵⁵ gestellt. Dieses meist lakonisch und emotional trocken vorgetragene Schaffensideal hatte Warhol bereits seit der ersten Hälfte der 1960er Jahre erprobt und populär gemacht.⁵⁶ Durch die Analogie des Künstlers als Maschine galt es ihm, künstlerische mit mechanisierter Arbeit in Relation zu setzen. Mit seiner berühmten *Factory* hat Warhol seine künstlerische Arbeit umfassend durch industrielle Sprachbilder und Fertigungswege semantisiert.⁵⁷ Die Attraktivität dieser Fertigungsweise für Andy Warhol hat die Forschung mit einer „palpable strength of the burgeoning postwar economy“⁵⁸ in Verbindung gebracht. Mit der strengen Mechanik seiner Hantelübungen hat er das Ziel verfolgt, auch seinen Körper darauf abzurichten, wie eine Maschine zu produzieren. Das Klischee gewinnversprechender Selbstüberwindung wird damit zugleich präsent gehalten, sowie analytische Brüche darin eingezogen werden. Originelle Geistigkeit und Transzendenzanläufe traditioneller Kunst, „the supercharged nature of preceding models of artistic creation“⁵⁹, galt es so für ihn performativ auf den Boden einfacher mechanischer Fertigungslogiken zu holen. Der maschinengleich überformte Körper wird aufgeführt als der unorganische Gegenpol zum individuellen Körper: „mechanize the body [...] in numbing regimens of repetitive action“⁶⁰. Warhol inszenierte sich durch seinen Körper als „totes Zentrum“⁶¹ seiner Fabrik. Sie ist der Raum für *entleerte* Arbeitsprozesse und für Warhols vermeintlich austauschbaren, oder wie Sebastian Egendorfer meint, „leeren Körper“⁶². Durch die schrittweise Annäherung an das Körperideal des Bodybuilders setzte Warhol an, seine somatische Existenz aus seinen Siebdrucken und damit aus seiner malerischen Praxis zu verbannen. Die impulsiven

pro Woche (S. 501).

⁵⁵ Warhol [1963] zitiert bei Jones 1996, S. 344

⁵⁶ Hubertus Gassner hat auf den russischen Konstruktivismus und seine Einlassungen mit einem umfänglich maschinellen Produktionsideal als Vorgänger solcher Strategien in den US-amerikanischen Nachkriegsavantgarden hingewiesen (2007, S. 156). Barbara Gronau hat energetisierende Diskurse in der russischen Theatertheorie der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert aufgearbeitet (2007, S. 10–16). Dabei bemerkt sie im Werk des Regisseurs Wsewolod Meyerhold (1874–1940) Hinweise auf die Zielvorstellung des „Schauspielers als perpetuum mobile“ (S. 15). Schauspieler sollten darauf trainieren, auf der Bühne ein effizientes dynamisches Bewegungskontinuum erreichen zu können. „Der Zuschauer muss immer den Eindruck einer nicht ausgenutzten Reserve haben“ (zit. ebd.), forderte Meyerhold von seinen Darstellern.

⁵⁷ Siehe zur weiteren Semantisierung von Produktionswegen durch die Maschine auch Buchmann 2008, besonders S. 37–118.

⁵⁸ Jones 1996, S. 263.

⁵⁹ Jones 1996, S. 263.

⁶⁰ Jones 1996, S. 263.

⁶¹ Jones 1996, S. 190 und zur Todesikonografie Warhols außerdem S. 212–219.

⁶² Egendorfer 2017.

Ausdrucksbewegungen und energischen Schwünge des *Abstract Expressionism* tauschte er gegen das wenig personalisierte Siebdruckverfahren ein, durch das er seine individuelle Spur zurücknehmen – wenn nicht sogar aussetzen – konnte. Mit dieser (für die ästhetische Moderne grundlegenden) Verortung in einem Spektrum zwischen „expression and efficiency“⁶³ gilt Warhol zugleich vielen als der paradigmatische Künstler, der die traditionellen Transzendenzversprechen der Kunst am weitreichendsten zurückweisen konnte. Das Training brachte ihm der „ego-denying neutrality of the assembly line“⁶⁴ näher. Der Körper fungierte dabei als eine Art Aushängeschild, an dem alle personalen Aspekte gänzlich *verflacht* würden.⁶⁵ Seine *Körpermaschine* brachte Warhol in Stellung, um gegen die subjektivierenden Hinweise und Idiosynkrasien des Körpers anzugehen, die ihn andererseits Zeit seines Lebens intensiv beschäftigten, wie zuletzt nochmal Sebastian Egendorfer hervorgehoben hat (darauf wird eingangs zum folgenden Kapitel zurückzukommen sein).⁶⁶

Auch die wiederholte Preisgabe seiner Ernährungsvorlieben war für Warhol ein Beitrag zur Entmystifizierung der Künstlerpersönlichkeit. Als Warhols zur Schau gestellte Nahrungspräferenzen lassen sich hauptsächlich Markenprodukte ausmachen. Sein Interesse galt industriell verarbeiteten, normierten und ansprechend verpackten Lebensmitteln bekannter Marken, die Konsument:innen den Traum vom gelebten Wohlstand auch im Supermarkt näherbrachten: *Kellogg's Corn Flakes*, die *Campbell Soup* sowie die ringförmigen Bonbons *Lifesavers*, die auch Motive seiner berühmt gewordenen Druckgraphiken waren. Überhaupt lässt Warhol eine Vorliebe für raffinierte Zuckerwaren erkennen. Zwei Toastbrotsscheiben mit Schokoladentafel dazwischen pries Warhol lakonisch als sein Kuchenrezept an.⁶⁷ Warhols wiederholte Bezugnahmen auf Essgewohnheiten unterstreichen, dass er seinem Körper werbeästhetische Versprechen beizufügen versuchte. So würde er sich selbst sukzessive in eine Ware transformieren. Darin überprüfte er die Fortsetzbarkeit seiner künstlerischen Kernästhetik – eine konsumistische Lebenswelt – an seinem Künstlerkörper.

⁶³ Veder 2015, S. 30.

⁶⁴ Jones 1996, S. 263.

⁶⁵ Vgl. Archias 2016, S. 2.

⁶⁶ Egendorfer 2017.

⁶⁷ „You take some chocolate... and you take two pieces of bread... and you put the candy in the middle and you make a sandwich of it. And that would be cake“, so empfiehlt Warhol 1975 in *The Philosophie of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, S. 175.

Dabei wurde von der Forschung wiederholt auch festgehalten, dass diese Zielstellung performativ scheitere und sich der Körper des Künstlers als neuralgischer Punkt erwies. Eve Meltzer hat dargestellt, wie die maschinistische Regelbefolgung in den Nachkriegskünsten künstlerische Werkprozesse eröffnete, in denen der Körper schließlich notwendig als Einfallstor für das Unsystematische und Affektive herhielt.⁶⁸ Die hohle Warenästhetik, die Warhol seinem Körper auftragen wollte, hat er selbst wieder zurückgenommen, indem er wiederholt auch Klagen zu (Angst vor) Unverträglichkeiten, Unwohlsein und entzündlichen Magenbeschwerden verlautbaren und in seinem Tagebuch dokumentieren ließ.⁶⁹ Die Präsenz solcher Äußerungen in seiner Selbstüberlieferung deuten darauf, dass es zu kurzgefasst wäre, Warhols Ernährungs- und Übungsprogramm lediglich auf den standardisierten Warenkörper festzulegen.

Gerade mit seinem Körpertraining verbanden sich auch andere Themenstellungen, etwa das Versprechen der Gesunderhaltung ebenso wie Fragen nach der eigenen Geschlechteridentität. In der letzten Dekade seines Lebens schildert Warhol die regelmäßigen Übungen als Gegenstück zu erheblichen gesundheitlichen Beeinträchtigungen (multiple Organschäden in Folge des knapp überlebten Attentats 1968). In seinen Aufzeichnungen setzte er seine Übungen zudem in ein Verhältnis zu neuartigen, lebensbedrohlichen und akuten Gesundheitsrisiken (wie die grassierende AIDS-Krise in seinem Umfeld).⁷⁰ Er nimmt Bezug auf eine Verbesserung der Gemütslage durch das Training, indem er sich dadurch psychologisch wie physisch besser gewappnet fühle gegenüber einer persistierenden, teils hypochondrisch zu nennenden Auseinandersetzung mit möglichen Krankheitssymptomen.⁷¹

Warhol hat seine Trainingsroutine im Querschnitt der fotografisch besonders dicht erfassten, letzten Dekade seines Lebens oft als gemeinschaftliche Praxis (beispielsweise mit Jean-Michel Basquiat) zugleich als Form des *Community-*

⁶⁸ Meltzer 2013.

⁶⁹ Bezugnahmen auf gesundheitliche Beschwerden finden sich ubiquitär in Warhols Tagebuch.

⁷⁰ Dabei entwickelt der Künstler durch gestärkte Körperaußengrenzen auch eine Form der Selbstbehauptung – gerade in den frühen 1980er Jahren fällt auf, mit welcher Dichte sich Tagebucheinträge zu Trainings und ängstliche Bezugnahmen zu grassierenden AIDS-Erkrankungen finden, die Warhol auch in seinem näheren Umfeld betrafen und in seinem Werk beschäftigten. Warhols Notate zur von ihm damals „gay cancer“ genannten Infektion mit dem HI-Virus bilden das Stadium noch vager wissenschaftlicher Erkenntnisse und angstvoller, öffentlicher Gerüchte über die epidemischen Verbreitungswege ab.

⁷¹ Auch Koons scheint die Gefahr der übertriebenen Selbstbeschäftigung zu reflektieren, die er aber zu einer historischen Reflektion der bleibenden Singularität des Künstlers ausweitet, der an seiner Spitzenposition eben auch der Gefahr solcher einsamen Regressionen ausgesetzt sei.

*Building*⁷² inszeniert. Sie ist dabei unverkennbar Teil eines *queeren* künstlerischen Selbstentwurfs. Gerade in diesem Zusammenhang steht das Bodybuilding, das populär und zugleich mindestens in einem kulturkonservativen Milieu auch als monströs verschrien war (und blieb): weiblich oder männlich gelesene Körper bringen mit einer hypermaskulinen Erscheinung Geschlechterstereotype auch ins Wanken. Männlich codierte Muskeln werden überzeichnet, wodurch primäre männliche Geschlechtszeichen optisch zur Miniatur verkümmern. Darüber hinaus widmen sich Bodybuilder der kulturell feminisierten äußeren Erscheinung. Entsprechend ist Warhols explizite Stärkung maskuliner Attribute am eigenen Körper als ambivalente Geste innerhalb seines lebenslangen Aufdeckens wie Versteckens seiner *queeren* Identität zu betrachten.⁷³ Die Bearbeitung der Muskeln (so viel ist den Tagebüchern an atmosphärischer Beschreibung zu entnehmen: in launigen und einen sicheren Rahmen bietenden Zusammenkünften mit Künstlerfreund:innen) markiert den Konstruktionscharakter des Körpers. Dieser interessierte Warhol auch an Schönheitsoperationen, sowie an vestimentären Körpermodifikationen wie Crossdressing, Maskeraden und Make-Up reizte.⁷⁴ Auch mit dem Training galt es eine – wenngleich von Niederlagen begleitete, besonders langfristig zu erarbeitende – grundlegende Offenheit des Körpers aufzuzeigen und auszukosten, der zu dem Bild weiterentwickelt werden könne, das jemand von sich macht. Das Hervorheben des weitreichenden Konstruktionscharakters ermöglichte es Warhol, den Körper in fluiden Geschlechteridentitäten zu imaginieren. Zugleich setzte er an den Möglichkeiten der Selbstgestaltung an, um seinen Körper umfassend als Ware zu konzipieren.⁷⁵ Warhols Training ließe sich demnach auch als Praxis beschreiben, die seine Kernthemen – die Höhenflüge des Stardaseins, die Warenform und Gestaltbarkeit der eigenen Persona und die Depersonalisierungstendenz seiner Maschinenmetapher – weitestmöglich zusammenführt. Die Körpermaschine wird ambivalent unterstrichen und kontaminiert durch die dargebotenen Praktiken der Selbstsorge. Warhol verfehlte letztlich das Ziel

⁷² Zugleich artikuliert sich in Warhols Gruppentrainings eine *queere* Aneignung der betont physisch-maskulinen, homosozialen Gruppenbildungen, wie sie um die Jahrhundertwende verschiedene Künstlerfreundschaften auszeichnete: Man traf sich die sich identitätsstiftenden Sportereignissen und zeigte einen schlagkräftigen Zusammenhalt nach Außen auch durch physische Stärke: „Picasso’s friends, Derain, Vlaminck and Braque, formed an imposing trio. All three were well built and proud of their strength“ (Penrose 1981, S. 146). Siehe zur russischen Künstlergruppe Karo-Bube, die sich um 1910 gegenseitig beim Training porträtierten Pospelov 1985, S. 26f. Siehe zum männlich-homosozialen Gendering von Künstlergruppen im europäischen Fin de Siècle auch den Band *Male Bonds* von Dekeukeleire et al. 2022.

⁷³ Siehe zu Warhols Performanz von sexueller Identität auch Jones 1998, besonders S. 260–267.

⁷⁴ Vgl. Piranio 2016.

⁷⁵ Siehe Jones 1998, S. 228.

der Entindividualisierung seines Produktionsverfahrens und auch seiner Künstlerpersona: Die bleibende Aura und der Marktwert auch seiner Reproduktionsarbeiten lebte, wie die Forschung dargestellt hat, auch von personalisierenden, motorischen Ausrutschern und von unwillkürlichen Klecksen.⁷⁶ Es bleibt eine Expressivität und Vitalitätsprojektion des händischen Fertigungsvorgangs, auch wenn es bekanntermaßen nicht unbedingt Warhol selbst war, der diesen ausführte.

Diese Komplikationen der Warhol'schen Autorenposition ebenso wie deren performative Entpersonalisierung, Bildwerdung und Verspiegelung greift Jeff Koons auf. Der Wunsch, sich als Künstler zur bloßen Projektionsfigur für das Publikum zu entleeren und als nichts als eine Erscheinung zu geben, die Begehren und Wünsche anzieht, setzt Koons fort. Durch das Hervorheben einer emphatischen Lebendigkeit seines Körpers wird dieser entleerte Künstlertypus von Koons allerdings durch eine imaginäre Unterseite vervollständigt, wie nun thematisch wird. Dabei gelten seine Nachbesserungen einem Künstlertypus, die nicht länger von den unwillkürlich personalisierenden Signalen und Ticks unterminiert werde. An diesem Körper, der als Sollbruchstelle von Warhols Entleerungsprogramm verstanden werden kann, setzt Koons an, um eine lupenreine Künstlerpersona zu erschaffen, die diese Rückstrahlung von Publikumsverlangen perfektioniert. Auffällig sind dabei auch andere *verbessernde* Anpassungen: in der Performanz der Körpermaschine ebenso wie der Warenform des Künstlers werden gegenüber Warhol Aktualisierungen eingezogen, die, wie in den abschließenden Überlegungen gezeigt werden soll, eine weitere Darstellungsabsicht verfolgen: den Eindruck von Erschöpfungslosigkeit.

„It's not a factory, it's a studio.“⁷⁷ – so grenzt sich Jeff Koons befragt zur Vorbildrolle von Warhol von dessen Raum-, Körper- und Arbeitskonzept ab. Koons legt damit zunächst einmal nahe, dass er seinen Atelierbetrieb nicht als mechanisierten Herstellungsraum im Sinne Warhols verortet wissen will. Er zieht es vor weiter an die lange Tradition des „studio“ (als mythenumwobene Räumlichkeit schöpferischen Tuns) anzuknüpfen, auch wenn er Warhols arbeitsteiliges System mit einem Stab aus Assistent:innen (zeitweilig in hoher zweistelliger Anzahl) beerbet.⁷⁸ Während Warhol

⁷⁶ Ebenfalls zur Komplikation von Warhols Autorposition auch Harrison 2003, S. 90ff.; Jones 1998, besonders S. 228–230; sowie Lüthy 1995, S. 57–65 und Gelshorn 2013, S. 100f.

⁷⁷ Zitiert bei Anne Breucha 2014, S. 104.

⁷⁸ Siehe zur Nutzung seiner Atelier-Räumlichkeiten als „Ort für Vernissagen, [exklusive] Events oder Parties“ auch Steinruck 2018, S. 85.

als *toter* Mittelpunkt seines Fabrikbetriebs vitalisierende Imaginationen auf sich auszugrenzen versuchte und dabei konterkarierende Hinweise gab, nach denen er von den Ausschlägen einer lebendigen Physis heimgesucht wurde, lässt sich bei Jeff Koons eine ubiquitäre innere und äußere Lebensemphase konstatieren.

Koons' Modus des Vertrauensgewinns in seine perfekten Kunstgebilde, die routiniert den Vorwurf hohler Seelenlosigkeit auf sich ziehen, hat die Forschung mit seiner medial auffällig präsenten Persona in Verbindung gebracht. Durch seine öffentliche Erscheinung nehme er diesem Eindruck letztlich unmenschlicher Reinheit und Idealität der Werke die Spitze und setze (strategisch) Akzente des Unstrategischen. Eine allzu kalkulierte Werkästhetik überblende er mit dem Ausstellen der eigenen biologischen sowie alltäglichen Existenz, sei es durch das Thematisieren seiner Sexualität, Ernährung, Fitness-Trainings oder seines Familienlebens. Eine Fotografie von Annie Leibovitz in der *Vanity Fair* unterstützt diese Beobachtung (Abb. 17): Sie zeigt den Künstler im Schlafzimmer seines Wohnsitzes, ein ehemaliges Farm-Haus in Pennsylvania, neben sechs seiner Kinder und seiner Frau, der Künstlerin und Designerin Justine Wheeler. Die Fotografin schließt an die vormoderne Tradition des Künstler-Familienbildnisses an und wirft die darin häufig aufgeworfene Frage nach biologischer Perfektion und biologisch-künstlerischer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Vorbild und Abbild auf.⁷⁹ In Leibovitz' Familienfotografie trifft diese Erhöhung der eigenen Kinder zum Kunstwerk auf sichtbar kameraerprobt posierende, junge Darsteller:innen ihrer selbst. Dabei wird das Unplanbare in einem kurzen, geteilten Moment der Performanz gelebten Familienlebens nicht verhohlen. Ebenso wird ihr biologischer Zeugungsvorgang aufgerufen. Das Setting des Elternschlafzimmers zeigt bildzentral über dem Kopfende des Bettes eine ekstatische, bacchische Szene aus Koons' namhafter Kunstsammlung (eine Gemäldeversion von Nicolas Poussins *Triumph des Silenos*, ca. 1636). Die Kinder werden innerhalb des langlebigen Topos' leidenschaftlicher „Kunst-Geburten“⁸⁰ zum einen als Koons' künstlerische Zeugungen dem eigenen Werk zur Seite gestellt. Dabei werden sie zugleich sichtbar in ihren eigenständigen Geschwisterbeziehungen charakterisiert. Mit ihrem drolligen oder gelangweilten Mienenspiel nehmen sie Stellung zum Fototermin und deuten auf die notwendige Akzeptanz von Unvorhergesehenem im Zusammenleben einer Großfamilie.

⁷⁹ Zu diesem Thema siehe die Tagungsbeiträge zu „Familienbilder“ 2017 in München und Hamburg.

⁸⁰ Pfisterer 2014.

Marker einer biologisch-lebendigen Existenz und die Toleranz von Kontingenzen fügt Koons' ansonsten makellosem Werk eine Art (selbstredend wiederum von ihm gesteuerte) bodenständige Erdung hinzu. Die Selbstpräsentation zwischen diesen beiden Polen, die auf eine enge Verzahnung von Werk und Persona setzt, lässt sich als Akzentuierung und Stärkung einer parasozialen Publikums-Beziehung beschreiben. Isabelle Graw hat argumentiert, die Idealität seiner Werke werde durch medial kolportiertes, verlebendigendes Beiwerk mit authentifizierenden Eigentümlichkeiten biologischen Lebens sowie durch Zeichen gewöhnlichen Arbeitens mit leiblicher *Vitalität* ausgestattet. Das Signalisieren *echten* Lebens durch seine Persona stärke das Vertrauen in den Wert und wiederum das Eigenleben seiner Produkte.⁸¹

Einzelheiten dieser Lebendigkeitsemphase sollen nun dargestellt werden. Ergänzend wird daraufhin gezeigt, dass Vertrauen von Koons nicht nur wertsteigernd operationalisiert wird, wie Graw meint. Denn Koons nimmt sich ihren Mechanismen und Formbildungsprozessen auch methodisch an. Er deutet auf die Displaystrategien von Vertrauen durch sexuelle Lebewesen und weist damit auf einen Ursprung seiner Formprinzipien, die sich in Kunst und Warenwelt fortgesetzt hätten und dort affektive Verbindungen stifteten.

Charakteristisch an Koons' vielfach beobachteter und betont bewundernswerter Ausführung seiner Werke ist eine variantenreiche technische Raffinesse, die sichtbar auf weitreichende Perfektionierungsansprüche, kunstpraktische Kenntnisse und teils hochspezialisiertes Know-How schließen lässt. Immer wieder hat Koons die makellose Perfektion seiner Oberflächen mit dem Anspruch der Vertrauensbildung in Verbindung gebracht, denn Spuren der Arbeit, oder sogar der Schlampigkeit und damit auch die ostentativen Signale des *Deskilling*s künstlerischer Moderne,⁸² würden das Publikum schnell enttäuschen. Die Zuverlässigkeit und „integrity“⁸³ des Werkes stehe an erster Stelle. Insbesondere in seine spiegelnden Werkgruppen reintegrierte Koons laut Isabelle Graw durch seine mediale Performanz – seine fitte Erscheinung ließe sich hinzufügen – *wirkliche organische Lebendigkeit*. Der polierte Stahl würde von jedem Anschein des Werkprozesses steril gehalten und damit von Hinweisen auf

⁸¹ Auch wenn der Begriff des Vertrauens in Graws Diskussion von Koons durch Lebendigkeit angereicherten Tauschwert seiner Kunst noch nicht auftaucht, steht diese Beschäftigung am Beginn ihrer später expliziten Beschäftigung mit dem „link between trust and market value“ (Graw 2021, S. 56).

⁸² Siehe hierzu Roberts 2007, S. 81–100.

⁸³ Siehe hierzu exemplarisch Rothkopf 2014, S. 30.

personalisierende Kontamination befreit. Beispielhaft zu nennen wäre der *Balloon Dog* (1994–2000, Abb. 6), der in fünf knalligen Farbausführungen herausgegeben wurde und in der orangenen Variante als eines der teuersten verkauften Kunstwerke eines lebenden Künstlers 2013 Schlagzeilen machte. In der Folge dieser Oberflächenbehandlung erschienen diese glänzenden Werke als „self-acting and quasi-animated things“⁸⁴. Koons’ öffentliche Präsenz – das Thematisieren seiner biologischen Existenz, in den sexuellen Posen in *Made in Heaven* (oder auch, so wäre zu ergänzen, beim Auftritt in leicht behaarter Nacktheit in Leibovitz’ Atelier-Fotografie, Abb. 5) unterhalte eine enge Beziehung zu seinen Werken, denen er damit „konkrete Spuren“⁸⁵ der Lebendigkeit mitteile, die letztlich auch ihren Wert mitbegründeten.⁸⁶ Trotz Fremdproduktion durch Assistent:innen oder in Kooperationen überschaue Koons stets den Produktionsprozess, dem er durch die physische Präsenz (selbstredend als Teil der Fiktion seiner Persona) eine individualisierende Note verleihe: ein vor ostentativer Kraft strotzender, nackter und (an sich) arbeitender Künstler, der sich im Atelier-eigenen Kraftraum wie das Zentrum und Triebwerk der Herstellungsprozesse gibt. Die Aktivität versprühe Vitalität und binde die disparaten Produktionshergänge wertsteigernd an seine Person zurück. Während die Handwerksprozesse der Werkentstehung also beinahe vollständig von der *lebensspendenden* Künstlerhand abgelöst würden, bringe Koons sich medial in Stellung, um Zeichen der Lebendigkeit im Hintergrund präsent zu halten: „My art and my life are totally one“⁸⁷.

Der Eindruck eines Dualismus von perfektioniertem Werk und einem urwüchsig-authentifizierenden Körper und dessen produktiven Körperfleiß wird aber auch zurückgenommen. Auch an Koons’ Körper – und das verbindet das Körperkunstwerk mit anderen Werkformen – finden (der Athletenpose zufolge) altes Wissen, Intuition und Erfahrung im Umgang mit dem Körperlich-Materiellen Anwendung, die ihn schließlich in seine Überhöhung einmünden lassen. Nach demselben Herstellungsprinzip materialisiere sich ebenso die libertäre Verheißung schneller Autos erst, wenn Koons in Zusammenarbeit mit Ingenieur:innen und Designer:innen

⁸⁴ Graw 2014, S. 233.

⁸⁵ Eigene Übersetzung nach Graw 2014, S. 233.

⁸⁶ „[Q]uestions of livelihood and the construction of value are inseparable“, laut Isabelle Graw (2017, S. 130). Graw argumentiert gemäß Marx’scher Werttheorie: die eingespeicherte aber im fertigen Produkt unsichtbare Lebensarbeitszeit, generiert dann die Lebendigkeit der Ware und ihren Fetischcharakter. Dass Koons dabei aber die formbildnerischen Aspekte libidinöser Sach- und Warenbeziehung nicht außer Acht lässt, ist das Thema dieses Studienteils.

⁸⁷ Siehe Breucha 2014, S. 187.

des deutschen Traditionsautobauers *BMW* in betont sorgfältiger Kleinstarbeit ein *Art Car* fertigstellen lässt, welches dieses Versprechen auf sich ziehen kann. Koons' Kooperationen – sei es die Gestaltung einer Autokarosserie oder die Textilverarbeitung in Luxusunternehmen – suchen häufig gezielt gewachsene Arbeitskulturen und präzise verkörperte Fertigkeiten (seien es die Mitarbeiter:innen der *Bayrischen Motorenwerke*, die renommierten Glasbläser:innen aus Murano oder Herrgottschnitzer:innen von Oberammergau) auf, die nur an einem Ort zu finden seien, und wiederum einen erheblichen Glauben an eben nur dort zusammentreffende Ausgangsbedingungen für die perfekte Werkentstehung stimulieren. Michael Jackson, dem Koons die Porzellan-Skulptur *Michael Jackson and Bubbles* (1988) widmete, zeugt von dessen planvollen körperlichen Transformationen, die einst schließlich ein Fundament seines auf viele Teile der Welt abstrahlenden Starkults begründeten.⁸⁸ Was diese disparaten Projekte des Künstlers verbindet, ist eine performative Aufdehnung der physischen Transformationen und Prozesse des Idealerreichens, die Koons in seinem eigenen Körpertraining als eine tägliche Annäherung und stete Wiedererlangung körperlicher Bestform darstellt.

Unweigerlich bringt die von händischen und sonstigen Herstellungsspuren befreite Werkästhetik erneut die Nachkriegsmetapher der Maschine auf das Programm des Künstlers. Dabei wird eine intrikate Verbindung von Körper und ideeller Sphäre erwogen, die im Warhol'schen Mechanismus programmatisch gekappt worden war. Aber auch Koons hat sich (produktionsästhetisch) in der Nachfolge der berühmten Analogie des Künstlers als Maschine von einer unmittelbaren Veräußerung seines Inneren abgewendet. Koons steht damit der durch die Maschinenanalogie artikulierten Skepsis gegenüber künstlerischen Ausdrucksparadigmen nahe. Seine Werke säubert er von jeder individualisierenden händischen Spur. Posierend an seinem *Power Rack* (erneut Abb. 5) deutet auch Koons auf reduktiv-minimalistische Wiederholungsaktivität, die in den 1960er Jahren eng mit maschinellen Produktionslogiken verknüpft war und die er zugleich sprechend überhöht zur körperlich-plastischen Aufbauarbeit und biographischen Erfolgskurve. Er orientiert

⁸⁸ Jeff Koons parallelisiert die Transition von schwarzer zu weißer Hautfarbe eines Michael Jackson mit der Formveränderung, die der fiktionale Charakter *Hulk* (2004-2013) im Affekt der Wut durchläuft. Zugunsten einer optimistischen Deutung des liberalen Progresses im frühen 21. Jahrhunderts, das für viele Personen Optionen Selbstgestaltung eröffnet habe, verkennt der Künstler die historische Spezifität und Machtasymmetrie, die mit einer dunklen Hautfarbe einhergeht. Zum strukturell vorgeprägten größeren Risiko der Erschöpfung müssen ebenfalls andere als Koons berichten.

sich an der modularen Trainierweise des Maschinenkörpers, den er aber (in seiner oben beschriebenen, typischen Geste der Reintegration des modernen Formprinzips des Fragments) zu einer organischen Gesamterscheinung weichzeichnet. So scheint gerade nicht eine Einebnung der Unterscheidung von Künstler und Maschine das Ziel seiner Aktualisierung von Warhols mechanistischem Körperprogramm zu sein, denn schon der Historismus und die integrale Ganzheit des Athletenkörpers weisen zunächst einmal jeden Maschinismus von sich.⁸⁹ Die technisch unterfütterte Produktionsästhetik vieler Werkgruppen legitimiert sich ebenfalls nur als Mittel der Erweiterung menschlicher Gestaltungsspielräume, nicht im Sinne einer kategorialen Angleichung von Mensch/Künstler und Maschine.⁹⁰ Seinen eigenen Körper führt Koons insofern einerseits an, um kompensatorisch-emotiv als humane Instanz die industriellen Fertigungsaspekte seiner Werkserien auszugleichen. Zugleich verzichtet er nicht auf die Mittel der Erhöhung durch die Maschine, die dem Körper, etwa des modernen Athleten, bereits unauflöslich intrinsisch eingeschrieben war. Nur in dieser Verbindung erlangten sie ihre moderne Symbolfunktion, durch die sie für die stete Fortentwicklung menschlicher Handlungsspielräume entstehen: Die Modernität von Athleten und ihr Vermögen als Projektionsfigur die Grenzen des Menschenmöglichen erweiternd auszuloten, hing maßgeblich von der ausdrücklichen oder subtilen Verkörperung der Maschine ab.⁹¹ Michelle Kuo hat eine solche subtile Überblendung mit großem Sachverstand auch in den Herstellungsverfahren von Koons' jüngeren Skulpturen nachvollzogen. Diese seien „the result of the seemingly irreconcilable states of handycraft and algorithm, human cogitation and machine computation, immediacy and complexity“⁹².

⁸⁹ Ein konsistenter Bezug zwischen künstlerischer Praxis und Maschinenanalogien/ -Metaphern findet sich bei Koons nicht. Gerade vor dem Hintergrund der im Verlauf des 20. Jahrhunderts ausführlichen künstlerischen Systematisierung der Maschine als variantenreiche Produktionsanalogie, erweist sich Koons' Position als widersprüchlich und inkonsistent. Grundsätzlich scheint er eine große Bandbreite neuester technischer Prozesse als Mittel zur Verwirklichung künstlerischer Ziele gutzuheißen und dabei aber auf die grundlegende Differenz von Mensch und Maschine hinzudeuten, welche die Kunst der (Nachkriegs)Avantgarden experimentell und analytisch aufgehoben hatte. Obwohl sein Werk durchzogen ist von „objects rendered with a precision that could be accomplished only by the most advanced machinery of our time“ (Rothkopf 2014, S. 31) – seinen Körper inszeniert er dabei eher als Gegenüber und macht durch seinen Körper dessen Beharrungskräfte gegenüber der Technik geltend.

⁹⁰ Die aktuell in vielfältiger Weise auch künstlerisch durchgespielte Zukunftsvision, nach welcher der Mensch(enkörper) im Anbetracht technischer Entwicklung obsolet werden könne (siehe z. B. den Ausstellungskatalog und Essayband *Useless Bodies* von Elmgreen&Dragset), wird als eine der multiplen und widersprüchlichen Latenzen im Hintergrund der ostentativen Präsenz von Koons' Körper gehalten.

⁹¹ Siehe hierzu die Zusammenfassungen in Kapitel 3.1 dieser Studie.

⁹² Kuo 2014, S. 252.

Eine Entwicklungsoffenheit des Menschen (auch durch Maschinen) trägt Koons als ein künstlerisches Kernthema nach vorne. Seine neuere Maschinenanalogie des Körpers ist betont nicht hohler Mechanismus, sondern gekennzeichnet durch das Hervorkehren einer reziproken Durchdringung von Körper und Geist. Koons überschreibt mit seinem trainierten Körper Warhols berühmte Produktionsanalogie entlang aktualisierter technischer Grundvoraussetzungen, mit denen er eine verbesserte Produktivitätserwartung einhergehen lässt. Denn diese Maschinenanalogie wird aktualisiert zum körperintelligenten, selbstlernenden System, das sich als an den neueren, datenverarbeitenden Techniken geschult zeigt und gar nicht unbedingt als Apparatur in Erscheinung tritt. Diese neue Körpermaschine modifiziert sich in ständigen Lernprozessen tiefgreifend selbst. Anders als seine Vorgänger:innen setzt Koons die Vorstellung von der Maschine nicht so sehr ein, um die eigenen sozioökonomischen Produktionsbedingungen (des damaligen Fordismus) kritisch aufzuschlüsseln. Der ubiquitäre Rekurs moderner künstlerischer Produktion auf industrielle Fertigung und Maschinen wird dabei auf den neusten Stand gebracht und reflektiert vielmehr den „Optimismus einer Informationsgesellschaft“⁹³ – nicht zuletzt mit ihrem Glauben an eine *smarte* „Verwindung“⁹⁴ von Entropie, an organische und intuitive Maschinen sowie *technologieoffene* Unterbrechung von Verlustdynamiken. Er macht geltend, dass es ihm stets um die reichhaltigere Entfaltung menschlicher Anlagen gehe, die sich eben auch im technischen Fortschritt bahnbrechen könne (ohne, dass dabei die parallele und überragende Geltung der Kunst in Zweifel gezogen würde). Im Trainingsraum modelliert er nicht so sehr hohle Automatismen, sondern inszeniert eine Form der Wiederholung, die bedenkliche Gewohnheitseffekte ausgrenzt. Seine sprachlichen und bildlichen Selbststilisierungen an seinen Trainingsgeräten (siehe Kapitel 3.0) thematisieren nicht nur Verausgabung (für die Kunst), sondern zugleich die Rekreation und Regeneration von Körper und Geist. Dabei hält der Künstler die Latenz der Maschine im Körper nicht – wie die (Nachkriegs)Avantgarden – als Modus der systematischen Aufspaltung ihrer Gestaltungsbedingungen präsent. Koons evoziert die Maschine in Anbetracht der unübertroffenen Reichweite noch im Privatesten und des Vertrauensvorschlusses, den diese Kulturtechnik in den vergangenen Jahrzehnten auf sich ziehen konnte.

⁹³ Pias 2002, S. 229.

⁹⁴ Pias 2002, S. 229.

Dabei ließe sich argumentieren, Jeff Koons habe die Entleerung des Körpers nach Warhols Vorbild sogar noch fortgeführt. Es ließe sich annehmen, Koons habe seine Persona noch vollständiger entkernt. Warhols Maschinismus habe er sich so weit zu eigen gemacht, dass sogar die impulsiven Restunverfügbarkeiten aus Warhols Künstlermodell aufgesucht und ausradiert wurden. Als eine Art Humanoid-Künstler würde er einen liberalisierten Kapitalismus reflektieren, der seit der Nachkriegsepoche noch weitere Zugriffe auf Individuen erschlossen habe. Hal Foster hat (in Kritik an Koons' Position) argumentiert, die wiederholte Rede des Künstlers von „self-worth“/ „self-confidence“⁹⁵ korrespondiere mit einer therapeutischen Kultur „long dominant in American society“⁹⁶: „to promote our ‘self-confidence’ and ‘self-worth’ as human capital – that is, as skill-sets we are compelled to develop as we shift from one precarious job to another.“⁹⁷ Mittels dieser therapeutischen Kultur, die noch jede Gefühlsregung als modifizierbare und für die Wertschöpfung aufzubereitende Kapitalform erschlossen habe, sei Koons' künstlerische Existenz sogar noch weiter ausgehöhlt worden. Eine totalitäre Fortsetzung erfolge, wenn Koons Warhols performative Tötungsabsicht gegenüber seinem somatischen, personalisierten Körper über diesen hinaus auch mit Blick auf seine Psyche geltend mache. Nach dem Körper werde auch der Geist des Künstlers ausgetauscht gegen „Praktiken [...] des Selbstmanagements in Form von (Selbst-)Coaching [...], der Emotionsmodulation, des mood-management“⁹⁸. Auf diese Weise werde auch die einst so einzigartige Seele des Künstlers entleert und für beliebige äußere Semantisierungen des Künstlers freigegeben. Als visuelles Pendant dieser vollständigen Ausleerung traditioneller Künstlerbilder erscheint dann der normschön trainierte Athletenkörper: der männliche Sportler- und Fitnesskörper, den Koons ausstellt, kursiert seit mehreren Jahrzehnten prominent in der visuellen Kultur und Werbung, die solche vollständigen Optimierungsansprüche ästhetisch aufbereitet und dabei zur Norm verstetigt. In diesem Zuge wurden diese Körper mit so unterschiedlichen Projektionen und Versprechen aufgeladen, dass er letztlich restlos ohne eigene Eigenschaften zurückbleibt.⁹⁹ Regine Prange folgend ließe sich diese Strategie von Koons, sich diesen schließlich beliebigen Körper und Geist anzueignen, in gegenteiliger

⁹⁵ Foster 2014, S. 23.

⁹⁶ Foster 2014, S. 23.

⁹⁷ Foster 2014, S. 23.

⁹⁸ Mixa 2016, S. 98.

⁹⁹ Siehe hierzu auch Hansen et al. 1995, S. 122–134.

Schlussfolgerung zu Hal Foster, einem letztlich „kritischen Subtext“¹⁰⁰ zuordnen. Koons überbiete und reflektiere diese funktionalisierenden Subjektivierungsformen in liberalen Gesellschaften.

Koons verfolgt mit der Hinwendung zum Athletenkörper und seiner bildlichen Verarbeitung durchaus eine Analyseabsicht, wie Regine Prange immer wieder in Bezug auf andere Werkaspekte nahegelegt hat. Inwiefern er dabei eine neoliberale Ökonomisierung des Selbst, das es „stets in seiner Vielfalt zu managen, zu optimieren und gewinnbringend zu präsentieren gilt“¹⁰¹, dienstbar macht oder aber mit der Absicht der Kritik darstellt, unterliegt weiterhin unterschiedlicher Einschätzungen durch die Forschung.¹⁰²

Unstrittig ist dagegen, dass Jeff Koons die Warenform nicht nur für seine Werke in Anspruch nimmt, sondern auch für seine Persona. Seine emotionalisierende Terminologie macht eben auch auf Gefühle als unterbelichtete Kategorie der Kunstwirkung und Publikumsbindung aufmerksam; ein Feld, das Unternehmen zum Zweck einer emotiv besetzten und daher erfolgreichen Konsument:innen-Erfahrung sehr viel besser erschlossen hätten. Dabei ist sein übergreifendes Kernthema der Vertrauensgewinn: „‘trust’, which he prizes over all else: trust in the work, trust in its maker, and trust in the very ideal and power of art.“¹⁰³ Über diesen Affekt gilt es ihm, Warhols kühle, depersonalisierte Ästhetik aufzugreifen (und zugleich ebenso sein Werk und seine Persona zur beliebigen Projektionsfläche für Publikumserwartungen zu transformieren). Dabei bindet er seinen Körper weitergehend ein, als nur als Träger vestimentärer Vertrauenszeichen wie der einst notorische Herrenanzug seines Self-Fashionings oder durch seine konventionell seriöse Ausstrahlung als Ehemann und Familienvater. Darüber hinaus geht es Koons mit dem moderaten *Shaping* seines Körpers darum, die fundamentalen Reputationszeichen organisch-sexueller Lebewesen aufzuarbeiten. Diese so erfolgreichen Muster biologischen Lebens würden, so lässt sich Koons’ Programmatik deuten, auch in der Warenwelt aufgegriffen, fortgesetzt und intensiviert und schlagen dort folglich nach denselben Grundprinzipien Menschen in ihren Bann.

¹⁰⁰ Prange 2017, S. 15.

¹⁰¹ Mixa 2016, S. 100.

¹⁰² Siehe hierzu auch Rothkopf 2014, S. 28ff.

¹⁰³ Rothkopf 2014, S. 31.

Häufig ist eine erotische Ausstrahlung des *Balloon Dog* beschrieben worden, die stark kontrastiert mit dem Ausgangskontext dieser Tierskulptur, denn sie entstammt der Welt der Kinderfeste und Zaubertricks.¹⁰⁴ Der dralle, aufrechte Körper aus der zarten, länglichen Ballonhaut wurde ursprünglich aus beherzten Handgriffen wie Ziehen, Drehen und Stauchen gewonnen. In seiner Werkform wird die Skulptur unmissverständlich der Berührung durch Betrachter:innen entzogen und transformiert sich durch den Eindruck des Fluiden seiner farbigen Reflexion zu einer beinahe virtuellen Erscheinung. Der hohle Hund verbindet sich mit Koons' reflektierender Werkästhetik, in der die Kunst (und der Künstler) als entleerte Bezugspunkte für Betrachter:innen-Erwartungen entwickelt werden, die selbst unweigerlich in der spiegelnden Skulptur zugegen sind.¹⁰⁵ *Balloon Dog* weist über seine spiegelnde Oberfläche hinaus auf eben diese Bestimmung, Projektionsfläche zu sein: Er führt die tradierte Symbolfunktion des Hundes für Leutseligkeit und Treue gegenüber dem Menschen auf als eines unter den vielen Werken in Koons' Oeuvre, die solche (meist asymmetrischen) „Mensch-Tier-Symbiosen“¹⁰⁶ thematisieren. In *Balloon Dog*, so Scott Rothkopf, übersetze Koons zudem eine kulturelle „abiding affection for dogs“¹⁰⁷ in eine ebenso affektive Sachbeziehung des Publikums zu diesem Kunstwerk. Durch seine Glätte und Virtualität ruft es auch das reibungslose Zirkulieren in globalen Warenströmen auf.¹⁰⁸ Dabei stellt dieser Ballonhund nicht nur seine Eignung als Ware zur Schau, wie Isabelle Graw vermutet, sondern ist darauf angelegt, einen Code von Bindung, Vertrauens- und Formgewinn zu reflektieren, wie nun erörtert wird. Denn das Kunstwerk deutet in seiner Form auf die delikatsten Balanceakte, welche diese emotiven Verbindungen voraussetzen. In diese performative Maximierung von Anziehung für Betrachter:innen ist zugleich eine werkimmanente Untersuchung von deren grundlegenden Prinzipien und Formen eingezogen. Die Tierskulptur steht aufrecht, gespannt und aufmerksam bereit, und jeder Aspekt ihrer Erscheinung richtet sich kontaktfreudig an ihr Gegenüber. Ihre spiegelnde Oberfläche adressiert unmittelbar ihre direkte Umwelt – feinfühlig physisch gespannt und damit (wenn auch nicht durch die Berührung) erreichbar für das Publikum. Immer wieder wurde auf die

¹⁰⁴ „Die Assemblage aus Engelsköpfen, Teddy, Schleifen und Blüten in Koons' „Cherubs“ (1991) zeigt auf erschreckende Weise [...] wie religiöse Ikonografie, Infantilisierung und Sexualisierung miteinander korrelieren“ (Prange 2012, S. 181).

¹⁰⁵ Siehe zum Glanz als postmoderne Ästhetik in der Nachfolge der *flatness* modernistischer Kunst Legge 2016, S. 142.

¹⁰⁶ Prange 2012, S. 179.

¹⁰⁷ Rothkopf 2014, S. 33.

¹⁰⁸ Vgl. Graw 2014, S. 233

anthropomorphe und auch androgyne Präsenz des Ballontiers hingewiesen: seine Formgebung selbst scheint dem erotischen Display des Menschen entnommen. Kerzengerade deutet sie auf erotische Zeichen der Verzückung, die eben eine momenthafte, exklusive Aufmerksamkeit für das Begehrte nach außen tragen. Ihr Ausdruck der Intimität ist geschult am erotischen Werben sexueller Lebewesen. Damit wird einmal mehr das Biologische und Sexualität aufgerufen, die Koons in expliziter oder „chiffrierter Form allgegenwärtig“¹⁰⁹ in seinem Werk macht.

Was in diesen sexualisierenden Lesarten des *Balloon Dogs* jedoch leicht übersehen wird, ist, dass er auf einem grundlegenden Level Formen des *Signalings* vorführt. Verhaltensbiologische, spieltheoretische und wirtschaftswissenschaftliche Studien haben auf besondere „Signale der Verständigung“¹¹⁰ zwischen Individuen hingedeutet, die unter den Bedingungen unvollständiger Informationen Glaubwürdigkeit herzustellen anstreben. Diese Performanzen von Vertrauenszeichen müssen mit gewissen Kosten verbunden sein, um zur Unsicherheitsverringern zu taugen. Koons' exponierter *Balloon Dog* führt weit hinein in die Fragen nach der „Lösung für das Vertrauensproblem“¹¹¹: nach der notwendigen Ressourcenintensität von Signalen, nach Ehrlichkeit und Übertreibung, nach Gattungsnorm und Exzeptionsstreben, nach Understatement und Bluff.¹¹²

So wirft der *Balloon Dog* auch über die Sexualität hinaus spezifischere Fragen auf nach dem Display von Vertrauen auf, die Koons im Kern seiner Künstlerschaft interessieren: „‘trust’, which he prizes over all else“¹¹³. Nicht allein *sex sells* ist das Thema dieser zugleich infantilen Tierfigur, sondern die grundlegendere Formgebung von Verbindungssuche und der ästhetische Ausdruck liebenden Interesses werden darin thematisch. Die affektive Betrachter:innen-Erfahrung ist geschult an den organischen Markern wohlwollender Aufmerksamkeit. Mit den ausdrücklichen gespannten Schwellungen, der aufgeblasenen Monstrosität und dem stählernen Gewicht des *Balloon Dog* geht dabei eine erstaunliche „subtle[ness]“¹¹⁴ und Schlankheit der Form („its keen stance, lean body“¹¹⁵) einher. Die Spezifik der Form

¹⁰⁹ Prange 2012, S. 179.

¹¹⁰ Zahavi und Kadman-Zahavi 1998.

¹¹¹ Diekmann und Przepiorka 2017, S. 243.

¹¹² Siehe als beispielhaften Forschungsbeitrag aus der Evolutionsbiologie Zahavi und Kadman-Zahavi 1998. Daran anschließende Überlegungen im Feld der Ästhetik finden sich bei Voland 2005, S. 42–49 (mit weiterführender Bibliografie).

¹¹³ Rothkopf 2014, S. 31.

¹¹⁴ Rothkopf 2014, S. 33.

¹¹⁵ Legge 2016, S. 131.

wird nochmal überdeutlich im Vergleich zur riesenhaften Replik des Künstlers Paul McCarthy, die er im Außenbereich der *Frieze Art* 2013 installieren ließ, wohl als Kritik an den überproportionalen Auktionsergebnissen der Koons-Skulptur. Diese ikonische Variante in buntem Stahl wird in McCarthys Ausführung lakonisch wieder in eine luftgefüllte, dehnbare Gummihaut zurückübersetzt und seine Gestalt üppig ausstaffiert und überfüllt (Abb. 18).

In Koons' *Balloon Dog* wird die fälschungssichere Vertrauensbildung in dieses Werk als ein formbildnerischer Ausgleichsprozess ansichtig.¹¹⁶ In einem evolutionsbiologischen Register muss bei der Ausprägung eines „übernormale[n] Reizes“¹¹⁷ – in Form von aufgeblasenem Imponierverhalten, das an sich selbst beeindruckt und gefallen will – zugleich das Erfüllen einer Prototypikalität und durchschnittlichen Gattungsschemas sichergestellt werden: Koons führt, in den Worten von Winfried Menninghaus, die „Rückkopplung von Abweichung (Differenz, Neuheit, Übertreibung) und Konformität zur Gattungsnorm“¹¹⁸ in die hypothetische Formspekulation des Luft-Hundes ein. Ressourcen-intensiver Schmuck und überschwängliches Formbegehren werden den Vorzügen einer überlebenswichtigen praktischen Körperausstattung und einer stabilisierten Energiebilanz gegenübergestellt. Auch dem Liebeswerben, das den evolutionsbiologischen Austragungsort kunstvoller Selbstgestaltung darstellt, ist die Übertreibung ebenso eigen; zugleich aber ist sie begrenzt durch die Erfordernisse der Umsetzung und der begrenzten Ressourcen.

Die in der Anatomie sexueller Lebewesen ebenso wie in der modernen Kunst so zentrale Aushandlungsbewegung von „expression und efficiency“¹¹⁹ wird im „biomorphe[n] Formprinzip“¹²⁰ des *Balloon Dog* aufgegriffen. In dieser Polarität umreißt der Kurator Scott Rothkopf auch ein grundlegendes, produktionsästhetisches Motiv von Koons, der sein auf den ersten Blick visuell überdekoriertes Werk und seine aufwändigen Herstellungsprozesse stets mit dem Eindruck eines präzisen Einsatzes der Mittel flankiert hat: „Despite their expence, his objects demonstrate a stringent

¹¹⁶ Die ungeteilte gespannte Aufmerksamkeit des Ballontiers, die auf den verhaltensbiologischen Prozess fälschungssicherer Vertrauensbildung rekurriert, steht am Beginn der Betrachter:innen-Erfahrung. Erst auf dieser initialen Begegnung satteln die Komplikationen und Ambivalenzen dieser Form auf, die Elisabeth Legge als „cute sublime“ (siehe oben) beschrieben hat.

¹¹⁷ Menninghaus 2011, S. 32.

¹¹⁸ Menninghaus 2011, S. 36.

¹¹⁹ Veder 2015, S. 30.

¹²⁰ Prange 2012, S. 182.

economy.“¹²¹ Der sich im luxuriösen Glanz seiner Oberfläche veräußernde Exzess der Tierskulptur wird sogleich gemildert durch den Eindruck moderierender Hintergrundprozesse. Neben ihrem mitunter dekorativen Ausufern sowie den langen Produktionsabläufen ist den Werken zugleich der Ausdruck der Umsicht, Passgenauigkeit und sogar Knappheit der verwendeten Ressourcen beigegeben. Auf eine grundlegende Verankerung dieses Tandems im ästhetischen Kanon deutet Koons. Er reaktiviere diese, um die Gunst und das Vertrauen seines Publikums zu erlangen. Der leeren Oberfläche des Aufblastiers ist damit eine innere, imaginäre Logik und Ausgleichsmechanik seiner Formgenese beigegeben.

Mit dem Sich Formen und Verformen, oft genannt in einem Atemzug mit dem Sich Bemalen, Tätowieren, Kleiden, und Schmücken, greift Koons ein Kunstverständnis auf, das über den Menschen hinausweist. Gemeint sind solche Ordnungen, die Kunst nicht nur als anthropologische Konstante ausweisen, sondern sogar als biologische Tatsache (insbesondere sexueller Lebewesen). Auch Koons zeigte sich mitunter als Verausgabungskünstler, der jede Energie noch in der Pause auf die körperliche Selbstgestaltung richtet (siehe auch Kapitel 4.1). Dieser Vertrauensstrategie stellt er nicht nur die bereits erwähnten vestimentären Zeichen und seine salbungsvolle Wortwahl zur Seite. Erst seine körperliche Formgebung komplettiert dieses Bild als „Mann des Vertrauens“¹²². Größte Anstrengungen treffen dabei auf regulative Ideale, auf Mäßigung und maßvollen Formgewinn. Das Ausschöpfen von exzentrischen Formen (als sexuelle Werbung und damit auch künstlerische Selbstanpreisung) wird mit Regulationstätigkeit abgeglichen, um das Vertrauen in die Machbarkeit nicht zu unterlaufen.¹²³ Künstlerisches Gelingen ist demnach auch ein Akt der Darstellung, dass das Ausreizen des Möglichen noch realisierbar ist. Für die tierlichen Künstler:innen gilt in evolutionsbiologischer Lesart die Anforderung, jede Lebensenergie in ihre Kunst, also hauptsächlich die Aufführung ihrer sexuellen Vorzüge, zu stecken und sich in geradezu absoluter Weise für diese Sache zu erschöpfen. Der ausdauerndste Vogelgesang, die kühnsten Formbildungen von lebendigen Geschöpfen seien evolutionsbiologisch dabei immer auch Verweise auf ein nahezu fatales Überstrapazieren der verfügbaren Ressourcen und eine eigentlich übergroße Kraftaufwendung. Ihr Streben nach äußerlichem Herausragen müssten

¹²¹ Rothkopf 2014, S. 31.

¹²² Breucha 2014, S. 89.

¹²³ Siehe zum Motiv irrwitziger Hingabe in Koons' Gestaltung seiner Persona das Kapitel 4.1.

organische Körper sogleich mit der parallelen Anforderung funktionaler Ansprüche und einem Umsetzungskalkül abgleichen. Die moderate Plastizität seines Körpers fasst Koons als einen steten Balanceakt zwischen einerseits fantastischem Formstreben und der damit verbundenen Darstellungsabsicht übergroßer Hingabe und andererseits ein Realisierungsanspruch. Darin macht Koons ein durch die Masse gewähltes Gesetz und Prinzip schöner Gestaltung und Kunstgenese geltend, durch das er das Vertrauen seines Publikums auf sich ziehen möchte.¹²⁴ Er wendet sich als Künstler durch seinen Körper den Basisprinzipien der Vertrauensbildung biologischen Lebens zu. Damit fügt er der Einwilligung in das Vertrauensspiel des *costly signaling* seiner jungen Jahre, der fast bedingungslosen Verausgabung, als arrivierter Künstler eine Nivellierung hinzu.

In Fragen der künstlerischen Geschlechtsidentität stellt sich Jeff Koons in sichtbarem Kontrast zu den libertären Verheißungen nachkriegsmoderner sexueller Revolten und trägt an der Oberfläche eine betonte Einfalt zur Schau. Mit seinem heterosexuellen, maskulinen und weißen Körper schafft Jeff Koons ein Gegenbild zur „queere[n] Subversion“¹²⁵ hyperviriler Männerbilder, die Warhol mit der Adaption des Bodybuilder-Körpers beschritten hatte. Er zeigt sich als athletischer Siegertyp; eine Rolle, die er zugleich durch das Herausstellen seiner vielfachen Vaterschaft überdeutlich mit kulturell gewohnter Geschlechterdualität, Heterosexualität und biologischem Reproduktionserfolg verbindet (erneut Abb. 17). Provozierend wird mit dem intakten, weißen und männlichen Ganzkörper scheinbar gerade keinerlei Komplikation von Genderstereotypen oder Geschlechterbildern verfolgt. Koons entwirft in sprachlichen Äußerungen und bildlichen Rekursen seine Übungen nicht als Gruppenaktivität, sondern zeigt sich in der Abgeschlossenheit seines Trainingsraums,

¹²⁴ Der *Balloon Dog* und seine Derivate (in Malereien und weiteren Tellereditionen) ist der *Celebration* Serie zugeordnet, die Ikonen, Rituale und Bilder rund um Geburtstage Feiertage und Festlichkeiten zeigt. *Celebration* ist zugleich der Name einer Planstadt im US-Bundesstaat Florida, die 1994 von der *Walt Disney Company* realisiert wurde. Erklärtes Ziel war es, eine ideale Stadt zu entwickeln, die das Idyll aus Disneys Filmwelt in die Lebenswirklichkeit der Menschen eintragen kann. Dieser Wunsch nach einer „Anwendbarkeit“ der Disney-Fantasiewelt wurde auch zuvor bereits erprobt: Für den Bau ihrer Themenparks setzten die Disney Studios auf den von ihnen markenrechtlich geschützten Designvorgang des „Imagineering“: zum einen sollte erstmal alles als plastisch herstellbar erachtet werden, was vorstellbar ist. Zugleich ging es dann darum, diese andere Welt, das Spinnen, und bunte Träumen mit der effizienzgetriebenen Praxis einer beschleunigten, globalen Kreativwirtschaft in Verbindung zu bringen. Dem ausschweifenden, exzessiven Überschwang in der Gestaltung wurde ein Ingenieurstechnischer-Aspekt beigegeben, ein sich Messen an pragmatischer baulicher Realisierbarkeit (siehe hierzu zuletzt Metelmann und Welzer 2020, S. 9–12). Siehe außerdem zu einer ähnlich gelagerten Diskussion von Koons’ Orientierung am verspielt-anthropomorphen Produktdesign der 1990er Jahre Legge 2016, S. 140.

¹²⁵ Prange 2012, S. 180.

wo er seinen Körper zu seiner selbstbezogenen Schöpfung und singulären Werkform ausarbeitet. Mit diesem normschönen Körper bezieht er sich zugleich auf einen „Mainstream“¹²⁶, auf den er sich mit dem Ausstellen seines Körpers auf betont *unkritische* Weise beruft. Auch mit seinem Werk verband er die Absicht, dem Massengeschmack zu Selbstakzeptanz zu verhelfen.¹²⁷ Dabei ist es sein Anspruch, eine „reaktionäre“¹²⁸ Tonlage (gegenüber minoritärer Selbstbehauptung) zu vermeiden. In Abgrenzung zu *queeren* künstlerischen Selbstentwürfen, denen sich auch Andy Warhol zuordnen lässt, weist Koons seine Faszination für die Möglichkeiten des Eingreifens in die eigene vitale Existenz nicht einem Projekt der Sichtbarmachung von diversifizierten (Künstler-)Identitäten zu. Die Behauptung eines eben nicht reaktionären Ausstellens der Bedeutsamkeit des Mainstreams verfolgt er über einen emphatisch am *Massengeschmack* geschulten Körper.

Mit diesem deutet Koons auf eine evolutionsbiologische Tiefenzeit und ihre die zahllosen Auswahlprozesse, durch die sich eine ungefähre und integrative Norm, analog zur für Koons häufig als Bezugsobjekt gesuchte Trivialkultur, „sich infolge [jahrtausendelanger] Nachfrageorientierung ergeben hat“¹²⁹. Diese haben funktionale Form- und Schönheitsvorzüge hervorgebracht, die der Künstler, so eine Pointe seines Trainings, weiterverfolge und herauspoliere (und so nicht nur die Herstellbarkeit dieses Körpers demonstriere, sondern zugleich die bleibenden Zufälligkeiten in dieser stets transitorischen Natur adressiere). Einmal mehr zeigt sich Koons als Künstler langewährender „Kontinuität“¹³⁰, wenn er mit dem Ausstellen seines *kritikfreien* Körpers antritt, das ganze Spektrum plastischer und oberflächenbezogener Körpermodifikationen als Teil allgemeiner, menschlicher Kunstnatur auszuweisen, die innerhalb evolutionärer Zeitskalen überhaupt erst einen breitenwirksam kommunizierenden und vertrauenerweckenden Körper verstetigt habe.¹³¹

¹²⁶ Zum „Mainstream“, den Koons zum Beispiel textlich-typographisch 1987 in einer Bilderfolge im Magazin *Artforum* mit der Hoffnung auf einen „Liberated Mainstream“ versieht, siehe Prange 2012, S. 10.

¹²⁷ Siehe zur Scham und Schuld-Semantik z.B. Zaunschirm 1996, S. 35 und Breucha 2012, S. 179–194.

¹²⁸ Breucha 2012, S. 133.

¹²⁹ Ullrich 2006, S. 94.

¹³⁰ Breucha 2012, S. 50.

¹³¹ So provozierend diese Aufführung des weißen, US-amerikanischen Männerkörpers unter anderem in der *Vanity Fair* 2014 erscheint, in dieser Geschichtlichkeit wird er nicht etwa als der *rassisch* überlegene ausgestellt, als der er in manchem modernen Körperkult unter Berufung auf seine Biologie konstruiert wurde, als vielmehr als kontingente und vorübergehend in Auswahlprozessen stabilisiertes Erfolgsmodell. Durch das Auftrumpfen mit den eigenen Schönheitsvorzügen erscheint dieser Körper als einer unter gleichwürdigen Lebewesen, welche der stets unabgeschlossenen Regulationstätigkeit

Koons' geschlechtliche Performanz besteht auf einer materiellen Einheitssemantik, die dabei nach Raffinesse und Differenzierung strebt, wie er durch seinen aufwärtsweisenden Athletenkörper innerhalb einer Vertikalität kommuniziert. Die Performanz seines Körpers geht dabei ästhetisch hinter das Konzept des „Fragments“ als spezifisches Form- und Körperprinzip der modernen Kunst¹³² zurück, das in den stagnierenden Routinen und Bewegungssegmenten der Performance-Künste systematisiert wurde (Abb. 19). Die mit einer betont lakonischen Inszenierung des Körpers oft einhergehende Offenlegung von normierenden Konventionen kürzt Koons in seinem *biopositiven* Rückblick gewissermaßen wieder zusammen auf den vitalisierenden Effekt, der dem Körpertraining nachgesagt wird und auf den sich die Künstler der 1970er Jahre höchstens mit einem „ironische[n] Beiklang“¹³³ berufen haben. Statt stagnierender Routine inszeniert er die *gute Gewohnheit*, der er im Wechselspiel mit dem vitalen Körpermaterial den Schein verleiht, selbst eine produktive Rückkopplung und eine selbsterzeugende Dynamik evolutionärer Transformationstätigkeit initiieren zu können.

Dieser Selbstdarstellung – ebenso wie Warhols – eignen Instabilitäten des Geschlechterbilds: Mit der Aura anthropologischer Kontinuität und Universalität verbindet Koons die tiefenzeitliche Entwicklung geschlechtlichen Dimorphismus, der wiederum in den Auswahlvorgängen evolutionären Massengeschmacks als aufwändige, ebenso kunstvolle wie kommunikativ effektive Ornamentierung am Körper gefeiert wird. Durch diese Langzeiterzählung, die Koons insbesondere in der nackten Zurschaustellung seines Penis in Arbeiten wie *Made in Heaven* aufruft, wird jede fragmentarische Modernästhetik körperlicher und geschlechtlicher Transgression in eine Erzählung von Ursprünglichkeit eingepflegt. Wenn Koons daher auch seine eigene Androgynität adressiert, wie etwa in seiner jungenhaften Selbstdarstellung des *Self-Portrait* (1991), haftet dieser „die Konnotation von Vorzeitigkeit, nicht von Überschreitung“¹³⁴ an. Koons' Herausstellen von mitunter monumentaler und viriler Männlichkeit trifft in diesem Strang der Selbsterzählung auf der anderen Seite auch auf die weichen, formbaren Körperstrukturen, die zeitlichen Veränderungsprozessen

organischen Lebens unterliegen, dessen Formgesetz sie zwischen Herausragen und gattungsspezifischer Normerfüllung festlegt. Sein Schönheitsstreben nobilitiert Koons dabei zugleich nicht als Privatsache, etwa als Ausdruck von künstlerischem Narzissmus und Autonomiestreben, sondern als Zeichen der Verbundenheit und allgemeinverständlichen Kommunikationsmöglichkeiten.

¹³² Bouvier 2008, S. 63.

¹³³ Braathen 1976, S. 63.

¹³⁴ Mixa 2016, S. 97.

unterliegen und denen Koons sich in seinem Training annimmt. Nicht das Ideal, sondern das stets erneute Idealerreichen werden damit thematisch – und damit erneut eine Facette von Koons' Programm des vertikalen Vitalismus durchgespielt, durch das er angibt, die Materialität auch in der idealen Form in Präsenz zu halten.

Die Vertrauensästhetik und organische Liebessprache, die Koons' Körper- und Werkästhetik aufgreift, spiegelt sich zugleich in der Warenwelt. Durch diese Warenästhetik führt Koons eine Steigerung der Lebendigkeit ebenso wie Vertrauenswürdigkeit an seinem Körper vor. Konsumgüter sind neben (einer biologischen) Natur Koons' bevorzugtes Referenzobjekt. Vertrauensbildung ist auch hier das Kernziel, das im Produktdesign und der Produktverpackung verfolgt wird. Dabei folgt auch die Ware dem Modell organischen Liebeswerbens, das Koons als Musterbeispiel dafür ausweist, die Bedürfnisse des Gegenübers auf sich zu ziehen, zu spiegeln und zu intensivieren. Im „Zeitalter materialisierter Empfindsamkeit“¹³⁵, so hat es Wolfgang Ullrich für neuere Tendenzen der Warenästhetik dargelegt, gelten andere Maßgaben als noch in den 1960er Jahren, als Warhol die Ware als Spielfläche seiner Kunst erkannte. In die Welt standardisierter Massenwaren und *seelenloser* Industrieproduktion, die Warhols Referenzsystem der Ware war, seien in den letzten Jahrzehnten vermehrt *postmaterialistische* „Emotionswerte“¹³⁶ verankert worden. Während im letzten Drittel des vorausgegangenen Jahrhunderts noch verstärkt ein Gebrauchswert der Ware nahegelegt werden musste, seien demgegenüber zuletzt die Erfahrungssuggestion und die *Stimmung* einer Ware als stimulierend für den Kauf (und Gebrauch) identifiziert worden. Gewonnen wurden diese Gefühlsmotive in nah an Konsument:innen heranrückenden *Focus Groups*, deren Eingaben zu emotiven Grundausrichtungen zusammengefiltert und in möglichst universelle Stimmungsbilder transferiert werden, welche die Grundlage der Produktgenese darstellen:¹³⁷ Die Produkt- und Verpackungsform folge und intensiviere verschlagwortete Gefühle.¹³⁸ Anders als Warhol verfolgt Koons vor dem Hintergrund dieser aktualisierten Zielvorstellung von Konsumgütern nicht so sehr den Warenaspekt industrieller Normierung, sondern die Fähigkeit von Waren *echte* Bedürfnisse zu „Gefühlskonzentraten“¹³⁹ zu fokussieren und diese als Zielvorstellung

¹³⁵ Ullrich 2010, S. 6.

¹³⁶ Ullrich 2010, S. 7.

¹³⁷ Siehe zu den genauen Disziplinen der Marktforschung Bosch 2010, S. 141.

¹³⁸ Ullrich 2010, S. 7.

¹³⁹ Ullrich 2010, S. 7.

der Formgenese zu materialisieren. Koons' Werkästhetik scheint ebenfalls auf einem solchen Verlaufsprozess zu basieren – er kreiere „desire objectified, in objects wildly desirable“¹⁴⁰, wie der Kunstkritiker Peter Schjeldahl meint. Analog wirft der *Balloon Dog* Betrachter:innen-Spiegelungen weniger zurück, als dass er sie in sich aufnimmt. Der Rezeptionseindruck ist, dass sein Publikum in dessen konvexen Spiegelungen eingehen und dort gehalten werden.

Wie Warhol betont auch Koons den Warencharakter nicht nur seiner Werke, sondern auch seiner Persona. Bereits früh in seiner Karriere hat er sich als käufliches Produkt stilisiert, etwa in den seinerzeit selbstfinanzierten Werbeanzeigen in verschiedenen Reklame-nahen Kulissen. Geschaltet in diversen Kunstmagazinen in Europa und den USA Ende der 1980er Jahre und auf die verschiedenen, internationalen Zielgruppen abgestimmt, wiesen seine Anzeigen ihn als Künstler dabei programmatisch „in all seiner freundlichen Verbindlichkeit [als] indifferent und leer“¹⁴¹ aus.

Seinen gleichsam *leeren* Körper lädt Koons in seiner Produkt-Form zugleich mit den „Emotionswerten“ zeitgenössischer Warenwelt auf. Zuletzt legt er in der hingebungsvollen wie effizienten Formgestaltung seines Körpers nahe, *Vertrauen* nicht nur als Ziel, sondern als Herstellungsprinzip an den Anfang seiner körperlichen Selbstgestaltung zu stellen. Diesem Körper führe er, seinen häufig verlautbarten Nahrungspräferenzen zufolge, nur perfekt Verdauliches zu (siehe das folgende Kapitel 4.3.1). Er kenne keine Schwere, darauf läuft dieses Self-Fashioning hinaus, sondern im Inneren sind materielle Zustände und ein purifiziertes Ambiente zu erwarten. Auch durch die eigenen zur Schau gestellten Konsumvorlieben gleicht Koons sich und seinen Körper dem Warenversprechen der „materialisierten Empfindsamkeit“ an. Koons führt seinem Körper nicht so sehr kalorische Nahrung zu, die in mühsamen Prozessen abgespalten wird vom unverdaulichen Rest, sondern vielmehr nimmt er Wirkstoffe, Substanzen, Aromen, zu sich, die entsprechende Wohlgefühle herbeiführen, sich im Körper verästeln und dann äthergleich an die Außenhülle treten. Der Körper scheint wie mit einem emotiven Basiskonzept oder einer Worthülse aus dem Wellness-Marketing, innerlich angereichert durch Befindlichkeit, von, wie es oft in der Werbung etwa von Wellness-Produkten heißt, *Natürlichkeit, Ruhe, Entspannung, Energie, Harmonie* ebenso wie *Vertrauen* als zentraler Wert einer

¹⁴⁰ Schjeldahl 1988, S. 82.

¹⁴¹ Prange 2017, S. 80.

beschleunigten Warenwelt. Seinen Körper dieser Vertrauensbildung zuzuführen, ist das im Training und performativen Selbstsorgepflichten verfolgte Ziel.

Zugleich wird mit dieser sinnlich-feminisierten Warenästhetik die bereits geschilderte geschlechtliche Ambivalenz auch neutralisiert. „[S]tereotype Geschlechtercharaktere und [...] Naturalisierungen von Weiblichkeit“¹⁴² werden reetabliert. Koons' Bezugnahme zum „Androgyne[n] als Bild der (ursprünglichen) Ganzheit und Vollkommenheit“¹⁴³ und sein Zurschaustellen von Körperritualen rekurrieren auf Natur in einer Weise, welche diese traditionell mit Weiblichkeitsimaginationen verbindet. Bereits in seiner Portraitbüste *Self-Portrait* aus der *Made in Heaven*-Serie hat Jeff Koons seinem männlich auftrumpfenden Körper Zeichen der Empfindsamkeit, der Introspektion, sowie des feminin codierten Selbstgenusses beigegeben. Koons' Performanz seiner Maskulinität ergänzt er auch in seinem sprachlichen Diskurs, den priesterlichen „Äußerungen von Koons' sogenannter Philosophie der Akzeptanz“¹⁴⁴, um Schlagworte weiblich codierter Selbsthilfemanuale, Regenerations- und Wohlfühlkultur. In der vordergründigen Überbetonung von Männlichkeit und dem Herausstellen von männlich konnotierten Geschlechtszeichen im Trainingsraum erfolgt eine sekundäre Einschreibung von feminin gelesenen Eigenschaften: „Eine Hyper-Männlichkeit wird inszeniert, die durch Emotionalität, Genuss und Wohlbefinden nicht relativiert, sondern in paradoxer Weise verstärkt und hervorgehoben wird.“¹⁴⁵ In dieser Materialisierung von Empfindsamkeit am Körper werden Zuschreibungen von potenter Männlichkeit revitalisiert und optimiert im „Zugang zu den weiblich konnotierten [...] inneren Räumen des Wohlfühlens“¹⁴⁶. Darin steckt zugleich die Implikation einer nicht versiegenden Männlichkeit und stets revitalisierbaren Schöpferkraft. Der männliche Körper wird zum „unerschöpflichen Energiepool“¹⁴⁷ stilisiert.

In bewährter Weise knüpft Koons an die traditionellen, männlich-künstlerischen Aneignungen einer weiblich konnotierten Naturseite an, die – nun warenästhetisch überformt – doch weiterhin auf ihre genialitätsästhetischen Möglichkeiten hin geprüft wird: Sie bindet Koons zurück an die Moderne, als „vermehrt feminisierende

¹⁴² Mixa 2016, S. 100.

¹⁴³ Bouvier 2008, S. 64.

¹⁴⁴ Prange 2017, S. 17.

¹⁴⁵ Mixa und Vogl 2010, S. 67.

¹⁴⁶ Mixa und Vogl 2010, S. 67.

¹⁴⁷ Ullrich 2010, S. 10.

Zuschreibungen dem [männlich-]genialen Schaffen unterstellt wurde[n]“¹⁴⁸. Künstlerische Exklusivfiguren zeichneten sich auch nach dem Verlust eines „transzendenten Ziel[s]“¹⁴⁹ durch einen besonderen Kontakt zu den übergeordneten Machtprinzipien aus, als mit der Moderne „die fiktionale Autorität der Natur“¹⁵⁰ an diese Stelle trat, der die ungebrochene „Hingabe an ein außermenschliches Gesetz“¹⁵¹ fortan galt. Auf dieses in der Moderne verstärkte Prinzip künstlerischer Erhöhung, die Natur, deutet Koons in ihrer Intensivierung durch die Warenform. Dabei aber zeigt er sich als intelligibler Kenner von Naturprinzipien, indem er die fundamentalen organisch-sexuellen Formprinzipien der Vertrauensbildung in ihren warenästhetischen Ausläufern markiert. Verweise auf sexuelle Anatomie, die in Koons’ Werk ubiquitär sind, und Topoi künstlerischer Prokreativität und biologischer Zeugungsfähigkeit haben diese traditionelle Naturbeziehung des Künstlers immer wieder herausgestellt. Koons ergänzt diese sexuelle Naturseite zugleich um das Prinzip des Vertrauens, das ihm ermöglicht, ganz im nachkriegsmodernen Rollenbild eines Spiegels für Publikumserwartungen aufzugehen: Die anthropomorphe Formgebung von Koons’ *Balloon Dog* wurde (analog zum *Shaping* seines Körpers) dahingehend betrachtet, dass sie neben dem kapriziösen Körperornament und der überschüssigen Darbietung von Kraft- und Aussehensvorzügen zugleich in eine überlebenswichtige, praktische Effizienz einschert. Die Warenwelt hat diese Normierung übermäßiger Reize geradezu perfektioniert, ebenso wie dieses Ausgleichsstreben im Vertriebskalkül von Koons’ hochkomplizierten Kunstprodukten einen Ausdruck findet. In seine Aneignung der Maschinen- und Warenform der Nachkriegsavantgarden hat Koons ausdrücklich Körper und Geist wieder in eine intrikate Verbindung versetzt, die nach dem Höheren, und in erster Linie nach dem Vertrauen seines Publikums strebt. Dem (biologischen) Körper als *Material* seiner Kunst ist die Vertrauensbildung schon beigegeben, die der Künstler verstärkt und aufgreift, und damit ein Konzept, einen Geist und einen ideellen Gehalt, von dem sich die performativen Gesten der Nachkriegsavantgarden so sauber trennen wollten. An deren Körperästhetik von Bewegungsfragmenten, körperlicher Transgression und Erschöpfung, durch welche auch Warhol die traditionellen Rollenbilder des Künstlers reflektiert hatte, schließt Koons durch eine Begrenzung von Verlustdynamiken an.

¹⁴⁸ Gockel 2015, S. 128.

¹⁴⁹ Prange 2017, S. 15.

¹⁵⁰ Prange 2017, S. 15.

¹⁵¹ Prange 2017, S. 15.

4.3.1 Künstler-Askesen. Modalitäten der Kraftübertragung

Andy Warhol hat eine weitreichende Reduktion der Kunst auf ihre Oberfläche vorgeführt. Ihm war an der motivischen Spiegelung populärer Bildwelten in seinen Werken gelegen, wie im vorausgegangenen Kapitel dargestellt wurde. Durch sein Gewichtstraining hat er besonders in der letzten Dekade seines Lebens auch eine programmatische Standardisierung und *Verflachung* seines Körpers ausgestellt. Doch Andy Warhol hat seiner *entleerten* Körpermaschine, wie in der vorausgegangenen Analyse bereits skizziert wurde, in seiner Persona auch intendierte Selbstwidersprüche hinzugefügt.

Eine besonders eindrückliche Kehrseite seines Produktionsmodells zeigt er in einem circa 4-minütigen *one-take* Experimentalfilm von 1982, Teil von *66 Scenes from America* des Filmemachers Jørgen Leth¹⁵² (Abb. 20). Warhol wird darin von einer stehenden Kamera frontal sitzend am Tisch beim Essen eines Hamburgers gezeigt. Zunächst zieht er den abgepackten Burger aus einer großen Tüte heraus und beginnt ihn aus seinem dünnen Papier auszuwickeln. Auf der auditiven Ebene wird er begleitet vom Fastfood-typischen Rascheln des Verpackungsmaterials. Dann hebt er die obere Brötchenhälfte ab. Es gelingt es ihm nicht, Ketchup aus der vollen Glasflasche eines bekannten Herstellers auf die Innenseite zu geben. Nach kurzen ungelungenen Versuchen den richtigen Winkel und Schwung zu treffen, damit die unnachgiebig zähflüssige Soße den Flaschenhals passiert, gibt er auf. Der blasse Künstler klappt den Burger zusammen und hält ihn mit seinen langen Fingern, während er sich mit seinen eigentümlichen Bewegungen daranmacht, kleine Stücke abzubeißen sowie langsam und lethargisch zu zerkauen. Das Schlucken der gehaltvollen Speise fällt ihm dabei sichtlich schwer. Kein Getränk steht bereit. Ihm tritt eine Ahnung von Tränen in die Augen. Das profane Burger-Essen hinterlässt ein somatisch eindrückliches Gefühl des Leidens.

In Warhols Selbstdarstellung in der Filmsequenz scheint sich das Scheitern seines Körperprogramms anzukündigen. Seinen Körper hatte er versucht jeden Ausdruck zu entziehen. Diese Aufnahme erscheint wie eine Umkehr von Warhols Wunsch nach

¹⁵² Einzusehen unter <https://faroutmagazine.co.uk/andy-warhol-eating-a-hamburger-film/> (letzter Zugriff 27.09. 2022). Siehe zu *66 Scenes from America* Ørum 2007, S. 273.

einer Absenz seiner Empfindsamkeit. Eine solche gänzlich auf mechanische Funktion geeichte Physis hatte der Künstler versucht im Bodybuilding sowie in seiner Produktionsanalogie der Maschine herzustellen. Seine schillernde Feier der konsumorientierten Standardisierung in allen Lebensbereichen trifft auf seine ganz konkrete Physis und deren individuelle Schwernisse (diese thematisierte Warhol verstärkt nach dem nur knapp überlebten Attentat, das 1968 auf ihn verübt worden war).¹⁵³ Durch die dauernde vorsprachliche Mitteilbarkeit dieses Körpers und seine Fragilität, die in der kurzen Filmaufnahme aus Jørgen Leth US-Amerikanischen Alltagsszenen in den Fokus rücken, deutet Warhol auf die bleibenden Zwänge physiologischen Lebens. Im Überfluss von New York durchläuft Warhol schließlich einen irdischen Leidensweg und ein Askese-ähnliches Szenario, das die Zügelung der Affekte mit dem Überangebot konsumistischen Alltags in eine Spannung setzt. Der Künstler fastet gerade nicht, der Verzicht wird entsprechend gar nicht eingelöst. Im Essen scheint aber gerade die peinigende Übung zu bestehen. Der rituelle Ablauf geht mit keinem Heilsversprechen für den Künstler einher. Was bleibt, ist eine festgelegte Prozedur, die an ein Erlösungsgeschäft erinnert, aber doch keine Aussicht auf Transzendenz bereithält. Die Ausführung der festgelegten Handlung, den Burger bis zum Ende zu essen, endet als Warhol die Verpackungsreste wieder zusammenknüllt. Der betont rationale Blick der Kamera entlässt den verstummten Künstler eine knappe weitere Minute nicht und scheint ihn in seiner irdischen Existenz zu fixieren, als er von Unwohlsein gezeichnet zu verdauen beginnt. Schließlich fasst Warhol die absolvierte Tätigkeit mit größter Nüchternheit zusammen: „My name is Andy Warhol and I just finished eating a hamburger“¹⁵⁴.

So eindrücklich Warhol ein profaniertes Leiden evoziert, seine Performance vor Kamera ist ebenso Widerspruch wie auch Beitrag zur Strategie der Entleerung seiner Künstlerfigur. Seine Darbietung als vulnerabler Künstler deutet auf eine weitere Rolle und mit dem christlichen Erlöser dazu noch auf eine besonders berühmte Figur westlicher Kulturgeschichte. Einmal mehr scheint Warhol klarzustellen, dass er sich als „Produkt‘ Künstler“¹⁵⁵ beliebig oft wechselnde Eigenschaften zuordnen könne (siehe vorausgegangenes Kapitel), gerade dadurch, dass er den ausgeprägten

¹⁵³ Siehe zu Warhols Selbstthematisierung dieser Verletzung auch die Hinweise im vorausgegangenen Kapitel.

¹⁵⁴ 2019 besetzte der Clip einen der weltweit teuersten Werbeplätze, als Burger King ihn während des *Super Bowl* schaltete und mit #EatLikeAndy überschrieb.

¹⁵⁵ Prange 2017, S. 80.

Widerspruch sucht zu anderen schillernden Images, die er sich im Laufe seiner Künstlerkarriere zugelegt hat. Mit Christus wählt Warhol sogar eine Leitfigur, die dauerhaft als Anzugspunkt für verschiedenste menschliche Leiderfahrungen einstand. Damit erscheint er als treffendes Vorbild für den Künstler, der seine Rolle darin sah, die Wünsche und Hoffnungen seines Publikums auf sich zu ziehen. Unabhängig davon, ob Warhols Darbietung dieser Projektionsfigur als performativer Bruch mit seinem depersonalisierenden Self-Fashioning oder als Ausreizen postmodernen Rollenspiels interpretiert wird: bei dieser Inszenierung seines Exerzitiums fällt die Spannung zwischen ent-personalisiertem Image auf der einen Seite und den authentifizierenden Zeichen einer konkreten Physis auf der anderen besonders ins Gewicht.

Sicher ist, dass am Ende dieser ostentativen Evidenz von Elend jedenfalls keine Errettung auf den Künstler wartet. Dieser emphatisch (post)moderne Künstler ist längst abgeschnitten von einer authentischen Seele und jenseitigen Bezugssystem der Kunst. Andy Warhol fügt seine Performanz eines (ausbleibenden) christlichen Erlösungsgeschehens in den überbordenden Konsum einer westlichen Metropole ein. Die durch Übung anvisierte Zählung der Begierden gilt nicht (wie in den traditionellen Verfahren der Askese) dem Hunger (und seinen höllischen Qualen und Versuchungen), sondern im Gegenteil der Lustlosigkeit im Überfluss. Im Umgang mit den Konsumverlockungen lag eine Pointe von Warhols Handlungsvollzug: nicht gegenüber der Leere leitet er sein rituelles Training ein. Seine Askese zeugt zu einem späten Zeitpunkt in seiner Karriere „von Überdruß und Sattheit“¹⁵⁶ im Angesicht von der allgegenwärtigen Fülle und des Wohlstandes, die seine Kunst zugleich so emphatisch feierte.

„Do you take any vitamins?“¹⁵⁷ Seit mehreren Jahrzehnten erklärt sich Jeff Koons zu seiner Ernährungsweise, die korrespondierend mit seiner großen Gesprächsbereitschaft einen festen Platz im Fragenkatalog von seinen Interviewpartner:innen erlangt hat. „I have a strict diet – every day I have the same amount of pistachios and the same amount of Cheerios.“¹⁵⁸ Warhols Präferenz für standardisierte Markenprodukte, die noch in den beliebten Frühstückscerealien aufgegriffen wird, erweitert Koons um *naturbelassene* Produkte und eine Kenntnis

¹⁵⁶ Macho 2002, S. 140.

¹⁵⁷ Florsheim 2022.

¹⁵⁸ Jeff Koons 2014 im Wallstreet Journal.

ihrer Nährwerte: I try to be right on the edge of getting the exact best proportion of fats, carbs and protein“¹⁵⁹ Damit knüpft er zum einen an Warhols Aneignung eines zeitgeistigen Ernährungsstils an. Seit Warhol verbinden sich jedoch sichtlich andere Aspirationen und Dimensionen mit der Essware. Koons' Ernährungsweise reflektiert das *Weglassen* (von raffiniertem Zucker oder von zu viel), dass in die Ware selbst eingezogen ist. Warhols Lebensmittelvorlieben deuteten auf die in Gebrauchsgütern käuflichen Produktversprechen behaglichen *Wohlstands* der Nachkriegsära. Seither ist die Palette der Esswaren weiter gewachsen und ausdifferenziert worden. *Verantwortungsbewusster Konsum, Gesundheit und Wohlbefinden* – diese Kaufanreize sind den einstigen Wohlstandsversprechungen zur Seite gestellt worden. Seit den 1970er Jahren ausgehend von den USA, preisen Ernährungsstile eine vorindustrielle Ursprünglichkeit und den Verzicht an. Diese erneuerten Warenversprechen stehen im Zentrum von Jeff Koons' jüngerer Performanz seiner Ernährungsvorlieben, wie nun gezeigt wird. In seiner zur Schau gestellten methodischen Diätik lässt er einen zeitgenössischen, gesundheitsbezogenen Lifestyle erkennen und er greift dessen genussorientierte Adaptionen von Askesen auf. Die latenten Erlösungsästhetiken seiner Ernährungsweise sind das Thema dieses Kapitels. Dabei scheint Koons wie Warhol seine Persona mit einer Spannung zwischen Religiosität und Profanierung zu versehen: trägt die Performanz eines disziplinierten Lebensstils einer Erlösungssehnsucht Rechnung oder stellt er deren Kommerzialisierung aus?

Wenngleich, wie gezeigt wird, Koons in seinen Selbstsorgepraktiken spirituelle Disziplinierungstraditionen präsent hält, drängt sich auf, dass seine Werke gerade Verführung zum Ziel haben, und ein Gegenmodell darbieten zu Emotionsbeziehung, Verzicht sowie religiöser Pflichterfüllung. Stilistisch setzt er auf eine Feier pompösen Glanzes und eine Konsumästhetik, die er zumal in feudalen Prunkarchitekturen ausgestellt hat (z.B. 2008 in Versailles). Seine wohl berühmteste Werkserie zeigt ihn abseits jeder Entsagung in Sexposen (1989). So ließe sich annehmen, dass Koons das Gegenteil von Bußübung und jeder Form von Enthaltbarkeit in seiner Kunst anpreise. Mit seiner eigenen Kunstsammlung scheint er darüber hinaus die Vorstellung einer körper- und sinnesfeindlichen christlich-abendländischer Kunst- und Kulturgeschichte revidieren zu wollen. Dabei bewege er „sich im Widerspruch zwischen Umarmung

¹⁵⁹ Jeff Koons 2014 im Wallstreet Journal.

und Löschung“¹⁶⁰ von deren religiösen Subtexten. Denn er bedient sich zugleich seiner typischen Terminologie von Scham- und Schuldbefreiung seines Publikums und bezieht sich dabei auf biblische Referenzen und eine christlich konnotierte Ästhetik der *Reinheit*.¹⁶¹ Immer wieder wurde Koons vor diesem Hintergrund als Künstler gedeutet, der das Sakrale und Profane „anhand von Polaritäten [...] mit Spannung“¹⁶²versehe, so hat es die Forschung in der Breite erörtert.¹⁶³

In diesem Kapitel wird ein anderer Fokus gesetzt, um die warenästhetische Erlösungsrhetorik seiner Performanz von Selbstsorge einzuordnen. Koons' zur Schau gestellte einfache Ernährungsgewohnheiten werden einmal mehr als Teil seiner historiographischen Projektion erörtert. Nicht eine zeitlos-authentische Jenseitshoffnung zeigt er in der Performanz seiner Konsumententscheidungen auf. Koons eröffnet vielmehr eine Rückschau auf die Möglichkeit für frühere Künstlerfiguren, einen verzichtsästhetischen Lebensstil nutzbar zu machen. Die exklusive Liga der Stars, der sich Warhol gegenüber so zugetan gezeigt hatte, sei aus einer „Umdeutung“¹⁶⁴ eines prototypischen, frühneuzeitlichen Künstlertypus' entstanden: seinen Ursprung nahm der Künstler als Exklusivfigur im „christlichen Feudalzeitalter und der humanistischen Renaissancekultur“¹⁶⁵. Warhols Künstlermodell hatte diese kulturhistorische Verbindung emphatisch aufzulösen versucht: in seiner transzendenzlosen Erhöhung als Star ebenso wie in seiner materialistischen Produktionsmetapher der Maschine, die mit dem individuellen Ausdruck auch jede Vorstellung einer künstlerischen Seele verwarf. Jeff Koons bringt diesen traditionellen Nexus durch seine sakralisierenden Kunst-Displays wieder hervor. Mit seinen Lebensstilentscheidungen, die an konsumistischen Entsagungsparadigmen einst christlichen Ursprungs geschult sind, legt er einmal mehr eine Spur zur Frühphase der (Selbst)Mythisierung des Künstlers. Andy Warhols oben beschriebene Erscheinung als christlicher Schmerzensmann vor der Kamera zahlt ein auf Koons' These eines einst religiösen Bezugssystems, das als Subtext die Besonderung des Künstlers mal unerkannt und mal offenkundig, aber unauflöslich unterlege. Diese pragmatische Sicht auf die Künstlergeschichte verbindet sich mit Koons' überdeutlich und penibel inszenierten Lebensstil. Die vorteilhafte, ganz diesseitige Performanz einer ethisch-

¹⁶⁰ Breucha 2014, S. 138.

¹⁶¹ Siehe Kapitel 4.3 zu bibliographischen Angaben.

¹⁶² Breucha 2014, S. 17.

¹⁶³ Siehe Bouvier 2008.

¹⁶⁴ Prange 2017, S. 15.

¹⁶⁵ Prange 2017, S. 8.

moralischen Lebensweise habe seinen Vorgängern zur „Somatisierung des Unwahrscheinlichen“¹⁶⁶, ihrer glaubhaften Verbindung mit dem Höheren, verholfen. Verzicht und frugale Esswaren signalisierten Gotteskontakt, der zudem geschickt mit Zeichen sozialen Aufstiegs versetzt wurde. Für den Eintritt spiritueller Energien in den Künstlerkörper, die diesen in einem Idealbild des Künstlers anstelle reichhaltiger Nahrung ertüchtigten, findet Koons ein spätmodernes Pendant in den Versprechungen aktuellen Lebensmittelmarketings. Die einst göttlich gesandten Kräfte, die durch Entsagung im Künstler den Vorrang erhielten, werden den Verheißungen verzichtsorientierter Esswaren zufolge heute als körperliche *Energiegewinnung* ausgestaltet. Damit setzt Koons einen doppelten Akzent auf den Künstlerkörper: zum einen deutet er auf ihn als dauerhaftes Medium künstlerischer Selbsterhöhung. Zum anderen wird die latente Spiritualität mit Kommunikationsformeln wie „echte Energie zu sich zu nehmen“¹⁶⁷ mit werbeästhetischen Imaginarien vom Körper und seinen Prozessen aktualisiert.

In Koons' zahlreichen Aufzählungen seiner favorisierten Nahrungsmittel steckt zugleich eine suggestive Mikro-Erzählung über seinen Alltag: er unterstreicht das öffentliche Bild von ihm als gefragte und beschäftigte Künstlerpersönlichkeit. Er lässt bei Zuhörer:innen keine Szenen ausgedehnter, geselliger Mittagspausen im Atelierbetrieb entstehen, sondern eine zeitoptimierte Einnahme von Nährstoffen, welche die bleibende Leistungsfähigkeit in seiner künstlerischen Managementfunktion sicherstellen. Aber auch von schmackhaften wenngleich nicht opulenten Gastmählern mit Interviewpartner:innen ist die Rede. Da werde auch mal „geröstete Aubergine, gegrillter Wolfsbarsch und Tomatensalat“¹⁶⁸ aufgetischt. Nüsse, Müsli, gedünsteter Brokkoli, so macht Koons immer wieder eine Gesundheitszentrierung seiner Ernährungsvorlieben öffentlich. Dem Appetit nach bestimmten Lebensmitteln, etwa Kaffee mit seiner belebenden Wirkung, so Koons, gebe auch er nach, aber das Verlangen wird sogleich auch regulierend eingehegt und kippe niemals in Impulsive: „I love coffee but I drink only about four cups a day.“¹⁶⁹ Diese Ernährungsweise wird nicht isoliert betrieben und erzählerisch in einen disziplinierten Lebensstil eingepasst: „Every weekday morning, Jeff Koons, 67, wakes up at 6:45 a.m. [...] He eats oatmeal with mixed fruits for breakfast, plus an egg white

¹⁶⁶ Sloterdijk 2012, S. 196.

¹⁶⁷ Ullrich 2010, S. 10.

¹⁶⁸ Siehe Aspden 2009.

¹⁶⁹ Koons in Florsheim 2022.

on whole wheat toast.“¹⁷⁰ „I’ll eat two *Zonebars* throughout the day“¹⁷¹ – dieser von Koons’ favorisierte US-amerikanische Marktführer von Nahrungsergänzungsriegeln wirbt mit *Balanced nutrition with great taste* und macht auf diese Weise geltend, dass eine disziplinierte Ernährungsweise keinen Widerspruch zum Genuss darstellen müsse (Abb. 21).¹⁷² Zugleich ist eben unverkennbar auch Disziplin eine wichtige Darstellungsabsicht, wenn der Künstler auf *Clean Eating* (das Vermeiden industriell verarbeiteter Lebensmittel) oder Trennkost setzt.

So lässt der Künstler durch eingestreute Verweise auf seinen bewussten Lebenswandel nicht nur sein Star-Image anklingen: exklusiv gibt er sein ganz alltägliches Erfolgsgeheimnis, das Rezept für den perfekten Schein, preis. An dieser Stelle lohnt ein Blick auf die Forschung zu Jeff Koons’ religiösen Bezügen. Denn der für Koons so entscheidende Dreiklang aus Warenform, sakraler Referenz und Kunst ist auch in seiner durch Ernährungsgewohnheiten dargebotenen Existenzkunst präsent. Ein Einblick in die divergierenden Einschätzungen seiner religiösen Bezugnahmen kann zur Einordnung beitragen, mit welchem Ziel der Künstler religiöse Ausgangskontexte dieser Verzichtsgesten präsent hält. Raffael Bouvier, der in seiner Dissertation ikonographische Einzelanalysen theologischer Versatzstücke in Koons’ skulpturalen Werk vorgenommen hat, vermutet, dass damit eine Passung von Sakralem und Kommerz zur Schau gestellt würde. Bouvier geht von einem „allgemeinen Befreiungs- und Erlösungsangebot des Künstlers an den Betrachter“¹⁷³ aus. Seine theologischen Bildmotive (wie auch die fabrikneuen Staubsauger aus Koons’ Vitrinen Serie *The New* von 1981) tragen „eine[r] grundsätzliche[n] Suche nach der Rehabilitation des Menschen durch die Restitution von körperlicher und seelischer Integrität“¹⁷⁴ Rechnung. Koons’ Aufmerksamkeit gelte der Ware und Kunst als Mittel, im Profanen die einst nur rituell verfügbare Erfahrung eines „schuldlosen Urzustand[s] wiederherzustellen“¹⁷⁵. Kunst und Waren könnten sogar „als Hypostase eines substanziellen Zustands vor der Erbsünde gelesen werden, der hier nicht als reine Utopie, sondern als umsetzbares Ideal präsentiert wird.“¹⁷⁶ Analog ließe sich im Zusammenhang dieser Studie mutmaßen, dass Koons durch die Einnahme von

¹⁷⁰ Koons in Florsheim 2022.

¹⁷¹ Jeff Koons 2014 im Wallstreet Journal.

¹⁷² Damit nicht genug: *Zone chocolate nutritional bars provide 16 grams of protein, curb hunger for 3 hours, and deliver Controlled Release Nutrition to stabilize blood sugar.*

¹⁷³ Bouvier 2008, S. 67.

¹⁷⁴ Bouvier 2008, S. 63.

¹⁷⁵ Bouvier 2008, S. 66.

¹⁷⁶ Bouvier 2008, S. 64.

optimierten Nahrungsmitteln (und indem er ihre Reinheit, wodurch er latent an religiöse Versprechen erinnert), ein tatsächliches „Reinheitsprinzip“¹⁷⁷ seines Körpers herzustellen angibt, das einst das religiöse Ritual versprochen hatte. Doch Koons hebt mit seinem Lebensstil eher auf eine „ästhetische Erlösungsrhetorik“¹⁷⁸ ab, die im Zentrum der Betrachtung seiner christologischen Verweise von Regine Prange steht. Prange vermutet eine Art künstlerisches Erkenntnisinteresse in Koons' religiöser Terminologie und Ikonographie sowie in den sakralisierenden Kunst-Displays. Inszenierungsformen, die einst der Religion den Rang des Höchsten eingetragen hätten, zeigten sich in seinem Werk als die historische Vorlage für die visuellen Strategien der Erhöhung von Gütern. Die Präsentation der Werkserie *The New*, in der er Staubsauger wie in einem „Schrein“¹⁷⁹ zeige, der vormals Heilssubstanzen beherbergt habe, lasse „die Glücksverheißung der Warenästhetik“¹⁸⁰ mit ihren historischen Mustern aufeinanderprallen. Raphael Bouvier deutet Koons' Heilsikonographie dahingehend, dass Religion zur Herstellung transzendentaler Erfahrung durch die Kunstware ersetzt (oder gar verbessert) werden könne. Regine Prange vermutet dagegen eine künstlerische Montage von sakralen und kommerziellen Präsentationsstrategien. Inszenierungsfragen mündeten laut Prange auch ein in eine historiographische These des Künstlers, nach der „Potenziale der Religion wie der Kunst nur unter der Flagge eines werbeästhetischen Starkults statthaben“¹⁸¹. Diese bleibenden Erhöhungs- und Personalisierungsstrategien des Künstlers arbeitet Koons auch in der Darbietung seiner Lebensstil-Askesen heraus, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Diese lassen nicht, wie Bouvier vermutet, auf ein authentisches Streben schließen „seine Ganzheit (den intakten, reinen, unsterblichen Körper)“¹⁸² zurückzuerlangen zu wollen.

Koons' Ernährungsstil führt die marketingästhetische Pointe einer Einnahme *reiner Energie* auf, wie nun gezeigt werden soll. So schließt er an Ernährungspraktiken an, die den Künstlerkörper mit der Verheißung spiritueller Kräfte ausstatteten. Sein Vokabular orientiert sich am aktuellen Lebensmittelmarketing, das auf eine stets neueste Erkenntnis generierende, ernährungsphysiologische Wissensproduktion und Optimierung verweist sowie zugleich eine Sehnsucht nach dem möglichst

¹⁷⁷ Bouvier 2008, S. 68.

¹⁷⁸ Prange 2017, S. 8.

¹⁷⁹ Prange 2017, S. 6.

¹⁸⁰ Prange 2017, S. 15.

¹⁸¹ Prange 2017, S. 7.

¹⁸² Bouvier 2008, S. 66.

Ursprünglichen bedient.¹⁸³ Das Zurücknehmen von Komfort und zivilisatorischer Verkünstelung wurde für „anspruchsvolle“¹⁸⁴ Zielgruppen mediengestalterisch als Lustgewinn inszeniert. Mäßigungsparadigmen sind zum Teil gegenwärtiger Konsumkultur geworden (und beugen der Erschöpfung im Angesicht von Überfluss vor): „Die Askese reüssierte als Funktion des Konsums“¹⁸⁵. Eine Verzichtsästhetik und damit „andere als materielle Werte“¹⁸⁶ (Gesundheit, ethische Vorzüge) sind in die Essware selbst eingezogen.¹⁸⁷

Koons' Angaben sind dabei gerade spezifisch genug, einen *Lifestyle of Health and Fitness*¹⁸⁸ zu erkennen zu geben. Damit kontert er auch ausufernden Anflügen hypochondrischer „Hypergesundheit“¹⁸⁹ – jedenfalls wird Koons in sich wiederholenden Gesprächssequenzen vokal gegen Praktiken, die allzu selbstbezüglich um sich selbst kreisen, etwa in Form eines lähmenden Perfektionismus in der handwerklichen Ausführung seiner Werke (von denen ja auch sein Körper eines ist): „He likens it to a dog chasing its tail – a never-ending pursuit that will always end in disappointment“¹⁹⁰. Dennoch pflegt er einen entschiedenen sprachlichen Duktus, der Bedeutung in diese Alltagshandlungen legt: „Once in a while he'll apologize for an odor if he's eating broccoli“¹⁹¹, wie in einem umfangreichen Feature über Koons zu lesen ist. Durch die *Balance* seines „exercise-and-diet regimen“¹⁹² deutet er aber nicht nur auf einen trendbewussten Ernährungsstil, sondern auf ein offenbar ungebrochenes Ausgleichsstreben. Die aktuelle Rede von *Säure-Basen-Ungleichgewicht* und

¹⁸³ Siehe zu Ursprungsmythen von Wellness-Praktiken Mixa 2016, S. 98f.

¹⁸⁴ So heißt es in einem Marketing-Ratgeber (Köhn-Ladenburger 2013, S. 1), von denen in den 2000er Jahren viele erschienen sind, die die Bedürfnisse dieser Konsument:innen-Gruppe typisiert haben.

¹⁸⁵ Macho 2002, S. 140. Die erneuerte Sehnsucht in der Entsagung gelte „einer Erlösung vom Zwang, alle Genußangebote akzeptieren zu müssen. Wer unaufhaltsam versorgt wird, beginnt nach Entzug zu streben“ (Macho 2002, S. 139).

¹⁸⁶ Köhn-Ladenburger 2013, S. 3.

¹⁸⁷ Vgl. z.B. Martschukat 2014.

¹⁸⁸ Koons' Selbstbeschreibungen fügen sich zu einem Gesamtbild zusammen, das in der Lebensstilforschung gut bekannt ist: Ihm gilt es, eine gewisse Entsprechung herzustellen zum *Lifestyle of Health and Fitness*, der in Konsumgesellschaften seit den 1970ern beobachtet und typisiert wurde. Marktwirtschaftliche Studien haben die vielfältige Akteur:innen Lebensart als „anspruchsvolle“ (Köhn-Ladenburger 2013, S. 1) Konsument:innen-Zielgruppe erschlossen. In der konsumistischen Fülle und im Überfluss verkörpert sie das Kernziel der „Eigenverantwortung“ durch moderate Enthaltensamkeit und wertegebundene, gesundheitsbewusste Lebensstilentscheidungen. Dieser in den letzten Jahrzehnten weit durchdeklinierte Lebensstil verbindet gesellschaftliche Vorreiterrolle, ethisch-moralisches Gewissen (ohne „dogmatisch“ zu sein) und ökonomische Besserstellung mit der Absicht, „anderen Dingen als den rein materiellen“ (alle vorausgegangenen Zitate Köhn-Ladenburger 2013, S. 4) anzuhängen.

¹⁸⁹ Hörner 2013, S. 156.

¹⁹⁰ Koons zitiert in Poulton 2021.

¹⁹¹ Sischy 2014, S. 91.

¹⁹² Sischy 2014, S. 88.

oxidativem Stress verbindet sich in dieser Langzeiterzählung mit der Suche nach Balancezuständen in gesamtkosmischen Zusammenhängen früherer Hygienelehren (siehe hierzu Kapitel 3.3). Koons nimmt gerade nicht die Rolle eines Künstler-Wissenschaftlers in Ernährungsfragen für sich in Anspruch, wenn er Diätik als einen gemeinverständlichen, lebensweltlichen Zusammenhang aufruft, der seine Gültigkeit bis heute aus Alltagspraktiken, Gerüchten, moralisch codiertem Brauchtum, wechselnden Trends und leidenschaftlichen Verteufelungen bezieht. Bei aller Alltäglichkeit und Niederschwelligkeit solchen Einwirkens auf das vitale Selbst: Der Künstler demonstriert doch auch die Kenntnis der *richtigen* Trainierweise, die unverhohlen das Privileg eines komfortablen Kontingents an verfügbarer Zeit für diese Selbstsorge und -beschäftigung ausstellt. Wie bereits von der Forschung an anderer Stelle hervorgehoben, erweist sich Koons in dieser Selbstpräsentation als präzise in der Verortung innerhalb eines sozio-ökonomischem Gefüges. Er unterstreicht die soziale Aufstiegsambition eines sitzend tätigen (Fach-)Arbeiters und rechnet sich performativ einer gehobenen Klasse der Werktätigen zu.¹⁹³ Zugleich lässt er nicht aus, diesen Rang durch narrative Anschlussfähigkeit an seine Vorbilder im künstlerischen Feld weit zu überhöhen.

Variantenreiche Aufzählungen seiner Nahrungsmittel erinnern mitunter an die visuelle Tradition von Stilleben: „he dips into an assortment of nuts, cereals, fresh vegetables“¹⁹⁴. Seinen Verlautbarungen verleiht er deren ästhetische Präzision zwischen Kontrolle und Ästhetisierung und er ruft deren moralische Codierungen von Überfluss und Appetit auf. Ebenso rekapituliert der Künstler die kulturhistorisch engmaschige Ausdifferenzierung zwischen einer sich selbst verfeinernden Natur und menschlichen Eingriffen der Veredelung.¹⁹⁵ Seine Ernährungsgewohnheiten spiegeln eine Ästhetik unkomplizierter Raffinesse und nehmen Bezug auf den in der Kunst wie in der Kulinarik oft bedienten schmalen Grat zwischen roh und kultiviert. Koons

¹⁹³ Siehe zu Motiven gesellschaftlicher Mobilität und zu Koons' Rekursen auf die Kategorie der Klasse in Self-Fashioning wie im Werk besonders Rothkopf 2014, S. 27 und Breucha 2014, S. 92f.

¹⁹⁴ Sischy 2014, S. 91.

¹⁹⁵ Dieses Thema ist auch präsent in der Skulptur *Amore* (Teil der Serie *Banalität* von 1988): eine Babypuppe im plüschigen Bärenkostüm, sichtlich der Welt überbordend überdekorierter Kitschdevotionalien entnommen. Das Glas mit Honig, das an den flauschigen Bärenarm als dessen süße Leibspeise drapiert ist, ruft als Produkt der Bienen eine sich selbst verfeinernde Natur ebenso auf wie der integrierte Sockel. Dieser runde Untersatz hebt das Porzellan als Werkstoff der gesamten Skulptur in gold-weißen, ornamental-gewellten Ranken hervor. Zwischen Stirn und Kuschelpelz schiebt sich eine lockig blonde Haarsträhne, die der berühmten Haarpracht von Sandro Botticellis *Venus* entnommen scheint, an der die berühmte kunsthistorische These von fortdauernden Bildformeln, die kontinuierlich Betrachter:innen emotionalisieren können, einen überzeugenden Ausgang nahm.

aktualisiert diese Kerngebiete künstlerisch-ästhetischen Naturbezugs in der Hinwendung zu sich selbst. Dieser Lebensstil reflektiert im Gesamtzusammenhang seines oft überdekorierten Werks eine neue Vollendung der Künstlichkeit, die sich als Natürlichkeit feiert.

Koons lässt so eine prestigebesetzte Natürlichkeit eines bestimmten Milieus erkennen. Seine Pointe ist, dass solche kapriziösen Naturekurse auch seine frühen Künstlervorbilder habituell dem Höchsten näherbringen konnten. Damit schlägt Jeff Koons erneut Brücken in die kanonische Kunstgeschichte. Denn auch seine Vorgänger hätten ein erhebliches Geschick darin bewiesen, eine gewisse Verzichtsästhetik mit einer vieldeutigen Aufwärtsorientierung zu verbinden. Künstler und ihre Advokaten haben Zeichen entsagender Selbstverhältnisse (die penible Buchhaltung über Nahrungseinnahmen, der Vegetarismus oder das leidenschaftslose, auf das Notwendigste beschränkte Essen) früh für ihre Nobilitierung dienstbar gemacht.¹⁹⁶ Bereits im Umfeld des *göttlichen* Michelangelo, den Koons immer wieder als sein Muster aufruft, galt Protogenes als antikes Vorbild dafür, nur kaum oder leichtes Essen einzunehmen, das den Geist nicht beschwere und so einen direkten Zustrom spiritueller Zuwendung einzufangen.¹⁹⁷ Diese direkte Verbindung zum *Göttlichen* stellte ein einzigartiges Merkmal der Erfolgsgeschichte dieses Künstlers dar (siehe auch Kapitel 4.2). Leonardo schrieb diätische Ratschläge nieder, die das Essen von seiner sinnlichen Seite abrücken: „eat lightly, chew well [...]. Let your wine be mixed with water“¹⁹⁸. Sein Manual zu frugaler Lebensweise kursierte in höfischen Zirkeln. Diätkonzepte ließen stets verschiedene Ordnungssysteme zusammenlaufen. Einerseits demonstrierten Renaissance-Künstler ein Kenntnis von „foods appropriate for the high-born“¹⁹⁹, zugleich ließen sie in einer nobilitierenden „ars vivendi“²⁰⁰ ein Wissen um die natürliche Ordnung erkennen; eine oft vorteilhafte Positionierung im kosmologischen Schema der Elemente, Qualitäten und Körpersäfte (siehe auch Kapitel 3.0). Bestenfalls wurden in individuellen Lebensstilentscheidungen Ausgleichsparadigmen der Ernährungslehren, religiöse Regulationsmahnungen und soziale Aufstiegsambition vorteilhaft überblendet. Ein Balancestreben im Lebensstil, das hat auch die kunsthistorische Forschung bestätigt, konnte das Höhere in Aussicht

¹⁹⁶ Siehe McIver 2014, S. 89. Siehe zu Pontormos „Veranschaulichung von Wirkungen und Vorgängen aus dem Bereich [der] ‚kleinsten Welt‘“ auch Leutner 1997, S. 61.

¹⁹⁷ Hollanda [1538-1548] 2003, S. 156-57, siehe hierzu Sohm 2007, S. 116.

¹⁹⁸ Übersetzung in McIver 2014, S. 92.

¹⁹⁹ McTighe 2004, S. 304.

²⁰⁰ Siehe hierzu Kleinspehn 1996, S. 173.

stellen – Künstler und ihre Fürsprecher haben erhebliche Expertise bewiesen, diese vielen Facetten der Semantik von Nahrung mit „taxonomic care“²⁰¹ vorteilhaft auszuspielen.

Koons' Selbstinszenierung reflektiert das Streben seiner Leitfiguren, sich ihre leiblichen Kräfte in konvergenter Erfolgsausrichtung zu bündeln. Michelangelos Kenntnis, dass nur vermeintlich Weltlich-Alltägliche mit Bedeutung zu versehen, ist legendär. Sein aktives Self-Fashioning demonstriert ein frühes Verständnis davon, dass grandioses Gelingen auch auf der Performanz einer sublimierenden Lebensart basiert. Eine Ernährung, welche die (göttliche) Leichtigkeit der Ideenwelt nicht durch einen vollen Magen belastet, aktualisiert Koons mit den Marketingverheißungen von *Superfoods*. Dabei tritt der Körper hervor, der gemäß Vorstellungen vom möglichst unkontaminierten Geist gerade in den Hintergrund treten sollte. Koons ruft die marktgetriebenen Imaginarien und werbeästhetischen Wissenspartikel von physiologischen Prozessen auf, die den Körper heute in die Lage einer günstigen Energiebilanz versetzen sollen. Koons' Performanz einer bewussten Ernährungsweise legt nahe, dass, wie manche Annonce meint, *mehr Kalorien verbrannt als aufgenommen werden*. Seine Präferenzen deuten eine *hohe Bioverfügbarkeit* an. Er führe sich Energie in Reinform zu. Eine Körperfremdheit der Nahrung und ihre mühselige Spaltung und körperliche Anverwandlung wird auf ein Minimum beschränkt. Die arbeitssame Vermittlung zwischen innen und außen, sowie zwischen fremd und eigen in diesem ganz auf optimierten Energiezufluss gerichteten Ernährungsmodell wird weitgehend aufgehoben. So knüpft Jeff Koons an die im Lebensmittelmarketing beschworene Vorstellung einer reibungslosen Affiliation äußerlich zugeführter Energie an. Er deutet an, „nicht nur ein beliebiges Stimulans, sondern echte Energie zu sich zu nehmen“²⁰². Koons ruft dabei die in den letzten Jahren erheblich gewachsene Palette von industriell gefertigten, *energieoptimierten* Riegeln, Nahrungsergänzungsmitteln und *Superfoods* auf, die mit dem Marketingversprechen einhergehen, dem Körper gewissermaßen die Baustoffe des Lebens hochkonzentriert und direkt bereitzustellen. Seine Fitness führt Koons an, wie um die intrikate Verbindung von Werbeverheißung mit seinen Stoffwechselprozessen darzubieten. Koons' Nahrung wird beinahe virtuell, indem sie nahtlos an die Produktverheißung gebunden und quasi ohne kalorische Gepäck konsumierbar wird.

²⁰¹ McTighe 2004, S. 316.

²⁰² Ullrich 2010, S. 10.

Damit hebt sich Koons' Ernährungsweise ab von Andy Warhols Präferenz für Gehaltvolles. Koons' Askese-Konsum spart den Ernst aus, der in Warhols Darstellung vor der Kamera liegt, und hebt ihre Warenförmigkeit hervor. Zugleich verwirft er nicht die Möglichkeit einstiger Erlösungsgeschehen, wenn er bei einer Betrachtung von der Operationalisierbarkeit von künstlerischen Lebensstilen für die Kunst verbleibt. Mittels ausgewählter Esswaren schreibt er sich deren Verzichtversprechen ein: die Ausgrenzung von Erschöpfung und Überdruß. Koons verweilt durch die werbeästhetischen Imaginarien eines gesundheitsbezogenen Lebensstils bei den stofflichen Bedingungen der Künstlerexistenz.

Ein Spannungsfeld zwischen oben und unten durchzieht Jeff Koons' Werk ebenso wie die Selbstdarstellung seiner Persona (siehe auch Kapitel 3.0). Die Performanz seines Körpers ist stark an dieser Achse ausgerichtet: er zeigt sich im symbolischen Akt des Aufstommens und lässt eine Ästhetik moderaten Verzichts erkennen, welche auch einstigen Ausnahmekünstlern zu sozialem Aufstieg und zum glaubhaften Unterhalten einer effektiven Verbindung zum Höchsten verhalf. Koons zeigt seinen *Leistungskörper*, das Ausgrenzen von Erschöpfung und von Verlusterscheinungen, damit zum einen emphatisch innerhalb dieser (traditionell im Feld der Kunst) zugkräftigen vertikalen Polarität. Zum anderen legt er den Inszenierungscharakter seines Leistungskörpers offen: er suggeriert (in letztlich arbeitsreichen Maßnahmen zur Image-Bildung) die Annäherung an ein nie zu erreichendes Trugbild nicht versiegender Kräfte. Koons' konkrete Physis und deren Erleben treten hinter Fragen nach dem (historischen) Schein profitabler Tauschbilanzen zurück. Koons deutet auf die notwendige Inszenierungsleistung außerordentlicher Kräftekontingente.

Auch in der nun thematisierten Performance wird eine religiöse Latenz des künstlerischen Feldes verarbeitet. Anders als bei Koons rückt aber eine Observation von leiblichen Vollzügen des Künstlers in den Vordergrund. Als Setting für die körperzentrierte Aufführung vor Kamera wurde der Atelierraum gewählt als Ort einstiger mythisierter Inspirationsanflüge und immaterieller Schöpfungsimpulse. In diesem Raum wird mit *Dance or Exercise on a Perimetre of a Square* von Bruce Nauman ein Askese-Szenario evoziert, indem im kargen Atelierraum eine im Voraus festgelegte Übung ausgeführt wird. Die Bewegung erinnert noch vage an einst religiös konnotierte Erlösungsaufgaben in Form von ritueller Wiederholungsaktivität. Vor allem aber, und darin liegt der Fokus der folgenden Analyse, versetzt Nauman seinen

Körper in eine Resonanzbeziehung mit der Handlungsinstruktion, die in eine temporäre Figuration des Krafterhalts einmündet.

4.3.2 Synchronisierte Kräfte. Bruce Naumans *Dance or Exercise*

So unterschiedlich die Hoffnungen waren, die sich im künstlerischen Feld mit dem Begriff der *Exerziten* und der *Askese* verbunden haben, er hatte Konjunktur in den performativen Nachkriegskünsten. In konzeptkünstertypischen, im Vorhinein festgelegten Setzungen wurde der Körper von Künstler:innen in oft eintönige Bewegungen gebracht – nicht selten, bis der Zusammenbruch die Grenzen aufzeigte und das lange so wundersam-robuste Aufrechterhalten störungsfreier Bewegungsvollzüge beendete. Wenngleich eine transzendente Erlösungsaussicht gerade nicht mehr am Ende solcher oft „repetitiv um sich selbst kreisende[n] Übungen“²⁰³ stand, wurde durch sie die Grundregel der Askese fortgeführt, „durch Selbstbeschränkung eine Befreiung“²⁰⁴ herbeizuführen.

Während Andy Warhols vereinsamte Trostlosigkeit die grundlegende neutestamentarische Leidensgeschichte in der US-amerikanischen Konsumkultur nachstellt, wurden Askese-Praktiken in den Performancekünsten meist entschieden *säkularisiert*. An religiöse Exerziten erinnernde Körpertechniken (Entzugsgesten wie beispielsweise non-narrative, serielle Bewegungsabläufe und Ausdauerproben oder auch langatmiges Nicht-Handeln) wurden aus ihrer theologischen Verweisstruktur herausgelöst. Was dadurch stärker hervortreten sollte, war ihre Anmutung von Dringlichkeit und Präsenz, mittels derer dem Publikum in der Nachfolge einstiger Heilserwartungen adaptierte Ziele der Befreiung plausibel gemacht werden sollten. Was einst als Übung in Buße oder aber als Schulung von Leib und Geist im Verzicht angesichts maliziöser Versuchungen bedeutete, ließ sich ebenso als Übung in Unabhängigkeit von sozialen Zwängen und Verhaltensweisen umdeuten. Dabei galt es das Grundmuster der Askese produktiv zu machen: eine „Dialektik aus Verzicht und Gewinn“²⁰⁵. Wie besonders Barbara Gronau zeigte, zielte die körperliche Aufführung und Ausdauerleistung oft auf eine ergebnisoffene Zustandsveränderung. Mit dieser war die Erwartung einer Lockerung von Rollenerwartungen, kulturell

²⁰³ Buchmann und Ruhm 2013, S. 94.

²⁰⁴ Gronau 2015, S. 23.

²⁰⁵ Gronau 2015, S. 8.

codierten Verhaltensmustern und Prämissen verbunden. Sichtliche Übungshärten trafen in ihrer (oft filmischen oder fotografischen) Inszenierung auf betont unemotionale Bildsysteme. Oft wurde konvergierend jeder Traditionalismus künstlerischer Opulenz gegen eine frugale, dokumentarische Ästhetik eingetauscht.

Mit Bruce Nauman rückt im Nachgang zu Koons' Lebensstil-Askese noch eine Aufführung des Körpers aus der Performancekunst in den Fokus. Nicht eine sublimierende Verzichtsästhetik in Bezug auf Nahrung ist das Thema dieser Aufführung. Die Grundstruktur asketischer Praxis wird in der modularen Bewegungswiederholung aufgerufen. In Bruce Naumans *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*²⁰⁶ (1967–68, Abb. 13) gibt der Titel dem Künstler sein Bewegungsprogramm vor. Denn Nauman führt entlang eines auf dem Boden markierten Quadrats in vorgegebenem Takt nach rechts und links Schritte aus, um nach einer festgelegten Anzahl zur nächsten Seite zu wechseln. Mehrmals umschreitet der Künstler auf diese Weise die Grundfläche. Dabei richtet er seinen geraden, konzentrierten Blick mal ins Innere des Quadrats und mal nach außen. Die Performance vor stehender Kamera, die zunächst auf 16mm-Film aufgezeichnet und dann auf Video übertragen wurde, ist Teil einer Reihe von Filmen mit ähnlich seriellen, teils rigiden Bewegungsanordnungen, die Nauman in seinem kargen Atelier in San Francisco in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre aufführte.²⁰⁷ Auditiv werden die Schritte von einem Metronom begleitet, das einen Takt vorgibt, in dem die sich wiederholenden Bewegungen absolviert werden müssen. Über die Dauer der Bewegung erörtert Nauman, der seine Übung barfuß und in schwarzem T-Shirt und Jeanshose antritt, durch seinen Körper die möglichen Überlagerungen von Wiederholung und Intensität. Als Nauman nach circa acht Minuten zunehmend ins Straucheln gerät und schließlich stolpert, endet der „Tanz oder die Übung“, wie es im Titel heißt, und kommt zum Erliegen.

Naumans Performances der späten 1960er und frühen 1970er Jahre sind alle in seinem Atelier entstanden und unterstellen den Körper experimentellen Setups. Wie die Forschung dargestellt hat, weisen sie einen Sinn des systematischen Zweifels, oft auch eine Skepsis in Bezug die Sinne und ihre Erweiterung durch visuelle Apparaturen, auf und machen oft eine Spannung zwischen Plan und Kontingenz

²⁰⁶ *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967-68), 8:24 Minuten, 16 mm Film SW mit Tonspur übertragen auf Video.

²⁰⁷ Siehe zu diesen Performances zuletzt mit Bibliografie Klarskiv 2021, S. 175–190.

innerhalb von rigiden Systematiken produktiv. Ein unverkennbar analytisches Motiv wurde auch für die hier thematisierte Aufführung vor Kamera nachvollzogen, wie im Folgenden konkretisiert wird. Während die im Titel angekündigte Übung (*Exercise*) im Hinblick auf die sich wiederholenden, modularen Bewegungen schnell erschließt, scheint der im Titel ebenso aufgerufene *Tanz* zunächst fragwürdiger.

Oft wurde Naumans einsame Atelier-Übung als unsinnige Tätigkeit und als eine Aufführung von „leeren Ritualen und verpuffender Routine“²⁰⁸ rezipiert. Sie ist als eine an frühere Dada-Aufführungen anknüpfende Aufkündigung sinnvoller Produktionsvollzüge gedeutet worden.²⁰⁹ Auch Naumans wichtige Referenz Samuel Beckett wurde als Impulsgeber für seine stagnierenden Wiederholungen ausgemacht. In seinen Hauptwerken hatte der Literat das menschliche Dasein oft im Sinne eines Leerlaufs oder sinnlosen Wartens sowie als ein Nicht-Enden-Können charakterisiert und wurde daher als „gewiss einer der größten Ermüdungskünstler“²¹⁰ ausgemacht. Auch Nauman scheint ein System, das Umlaufen der Fläche, *ad absurdum* zu führen und ein zielloses Zirkulieren auszustellen.²¹¹

Offensichtlich hat dieser im Atelier vereinsamte Körper nichts mit dem Heroismus und der Grandiosität der Selbstdarstellung von Koons in seinem Krafraum zu tun. Diese Beobachtung widerspricht aber nicht, wie im Folgenden insbesondere am Schluss durch einen tanzwissenschaftlichen Forschungsansatz gezeigt werden soll, einer temporären Ausgrenzung von körperlichen Ermüdungserscheinungen. Auch in Naumans Selbstuntersuchung seiner Bewegung, so soll im Folgenden argumentiert werden, wird ein Modus des Krafterhalts und einer temporären Konvergenz der an der Aktivität im Atelier beteiligten Kräfte erwogen. Naumans Interesse gilt zunächst einmal der Verfänglichkeit einer selbstgesetzten Bewegungsinstruktion, wie im Folgenden dargestellt wird.

Dance or Exercise ist bereits große Aufmerksamkeit durch die Forschung zuteilgeworden. Dabei hat sich aber auch immer wieder die Betrachtungsweise durchaus *absichtsvoller* Aktivität durchgesetzt: Nauman betreibe eine performative Selbstbetrachtung der Grundlagen künstlerischen Tuns, so ist eine Zielstellung dieser

²⁰⁸ Buchmann und Ruhm 2013, S. 93.

²⁰⁹ Siehe zu Nauman und neo-dadaistischen Tendenzen u.a. Benezra 2002, S. 129.

²¹⁰ Böhme 2015, S. 35.

²¹¹ Bruce Naumans Zwei-Kanal-Video-Installation *Pencil Lift* (2013), in der Nauman einen beidseitig gespitzten Bleistift horizontal zwischen zwei weiteren Bleistiften in der linken und rechten Hand balanciert, thematisiert erneut eine Unmöglichkeit, bei Übungen, und seien sie noch so sinnentleert, nicht besser zu werden.

Performance beschrieben worden.²¹² Auf den ersten Blick erschließt sich, dass Nauman auf die Fertigung eines originären Kunstwerks verzichtet. Mit seiner unproduktiven körperlichen Betätigung entbindet er sich von der Pflicht des Künstlers zur Herstellung (von der Filmaufnahme einmal abgesehen). Die Bewegungsvollzüge im Atelier deuten auf die in den 1960er Jahren so entscheidende Abkehr vom Kunstobjekt und die Hinwendung zu prozessorientierten Formaten, die auch darauf zielten, Handlungen als ebenso kulturstiftend auszuweisen. Nauman greift diese Beschäftigung auf, indem er die basale Handlungsform zügiger Schritte vollführt (und dabei traditionelle Qualitätsanforderungen der Künste ostentativ unterläuft). In Abkehr von künstlerischen Techniken wie Malerei oder Bildhauerei unterstellt er seinen Künstlerkörper einem Bewegungsmuster, das im Titel bereits sprachlich vorausgeschickt wurde. In der langen Rezeptionsgeschichte seiner Bewegungsstudie durch den lebendigen Körper wurde stets darauf hingewiesen, dass es sich bei Naumans Performance nicht etwa um die Streichung der Kunstgenese handele. Er habe nicht einfach die künstlerische Produktion im Atelier eingestellt und durch ein Spiel oder eine Übung ausgetauscht. Vielmehr bliebe seine Bewegung bezogen auf das Feld der Kunst, das auch in der quadratischen Bodenfläche hervorgehoben wird, welche an die Leinwand als einstigen Grund der Kunst erinnert.²¹³ Die Bewegungsaufforderung dieses historischen Grundes der Kunst erstreckt sich für die Nachkriegsavantgarden in der Horizontalen (siehe hierzu auch das vorausgegangene Kapitel).

Zudem wende sich Nauman, wie die Rezeption gezeigt hat, dem Atelier als räumlichen Urgrund kreativen Schaffens und als dessen traditionellen und mystifizierten Raum zu. Die Quadratform hat Nauman direkt auf den Betonboden aufgetragen, der dadurch eine Rahmung erhält. Auch das filmische Standbild führt diesen legendären Raum schöpferischer Inspiration wie einen kargen und zugleich bühnenhaften Behälter vor. Im Herunterbrechen auf eine lediglich topografische Örtlichkeit galt es Nauman, die grundlegenden Strukturbedingungen dieses Raumes als Movens der Kunst hervortreten zu lassen. Diese sachliche Hinwendung zum Grund des Ateliers nimmt Nauman in einem historischen Moment vor, als eine entschiedene Bewegungsrichtung für Künstler:innen aus dieser traditionsreichen Arbeitsstätte hinausführte. Durch die

²¹² Siehe zu diesem Deutungsansatz u.a. Engelbach 2001, S. 72f.

²¹³ Lediglich die Formalisierung der Schrittfolge stehe im Vordergrund vermutete dagegen Coosje van Bruggen. Die Geometrie in Naumans Aufführung sei beliebig. Er hätte auch einen Kreis umlaufen können (2002, S. 48).

sogenannten *post-studio* Praktiken wurde der Radius nachdrücklich über diese Örtlichkeit hinaus erweitert und das Verlassen des Ateliers sowie die Aufkündigung seiner abgeschiedenen Schöpfungsprinzipien eingeleitet. Eine solche Meta-Perspektive auf das Atelier nimmt auch Nauman im Inneren des Ateliers ein, wenn er in seinen verbalen Äußerungen eine enge Verbindung von der körperlichen Anwesenheit des Künstlers im Atelier und seinem Tun zog: „you do all kinds of things – you sit in a chair or pace around. And then the question goes back to what is art? And art is what an artist does, just sitting around in his studio“²¹⁴. Nicht nur das Herumsitzen, auch die Bewegungsabfolge sei eine Art Verlegenheitsgeste, welche die notwendigen Leerstellen innerhalb künstlerischer Produktion – das Aus- und Ablaufen, Abschweifen, Warten, Lagern, Rumlungern und Ausharren – als Teil kreativer Prozesse im Atelier anschaulich mache.²¹⁵ Darüber hinaus aber, das wird im Verlauf dieser Analyse unter Bezugnahme zu tanzwissenschaftlichen Rezeptionsansätze zu zeigen sein, weist die Schrittfolge auch eine Spezifik der Bewegung auf.

Aber auch über die räumliche Strukturformel des Ateliers hinaus zielt Naumans *Dance or Exercise* auf weitere Grundlagen künstlerischen Tuns. Zentral ist in dieser performativen Selbstbefragung der Voraussetzungen künstlerischer Arbeit der Begriff der *Energie*. Die ent-personalisierende Ästhetik der Schwarz-Weiß-Fotografie in der filmischen Dokumentation ruft die berühmten arbeitswissenschaftlichen Bewegungsstudien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf, die durch indexikalische, objektivierende Bildgebung einem sich in der idealen (da effizienten) Bewegung offenbarenden Lebensprinzip, der *Energie*, auf die Spur zu kommen versuchten (Abb. 22). Die mechanische Taktung von Naumans Bewegung, die intensiv interagiert mit ihrer mediatisierten Form, dem filmischen Reihenbild, greife die gleichförmigen Arbeitsrhythmen der Fabrik auf, so hat Barbara Engelbach hervorgehoben.²¹⁶ Seine künstlerische Bewegung entwerfe Nauman analog zur fordistischen Produktionslinie und er lege dieselbe hierarchische Gliederung von Arbeitsprozessen zugrunde, wenn er unterscheidet zwischen Instruktion und

²¹⁴ Nauman und van Bruggen 1988, S. 14.

²¹⁵ “What does an artist do when he’s alone in his studio? My conclusion was that [if] I was an artist and I was in the studio, then whatever I was doing in the studio must be art. At this point art became more of an activity and less of a product.” Nauman zitiert auf der Website des MACBA, einzusehen unter <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/nauman-bruce/bouncing-corner-no1> (letzter Zugriff 10.10.2022).

²¹⁶ Siehe hierzu ausführlich Engelbach 2001, S. 67ff

wiederholbarer Ausführung.²¹⁷ In dieser Aufführung werde das „modernist goal of impersonality, [...] getting the body to appear as an impersonal material“²¹⁸ erfüllt und damit sei anonymisierte Industriearbeit Referenz seiner künstlerischen Arbeit. Der Körper werde so nicht als Reservoir individuellen künstlerischen Antriebs und Ausdrucks vorgezeigt. „Nauman was interested in relativizing the ego involved in ‚being an artist‘“²¹⁹: Schweiß, Wärme, erhöhte Pulsfrequenz, gesteigerte Durchblutung und Sauerstoffversorgung und schließlich Kontrollverlust und Stolpern wurden ebenso als verallgemeinerbare, depersonalisierte physiologische Anstrengungszeichen ausgewertet.²²⁰ Wie Barbara Gronau herausgearbeitet hat, haben die Performancekünste solche (messbaren sowie weitgehend unpersönlichen) Erscheinungsweisen von *Energie* immer wieder in Szene gesetzt. Dieses immaterielle Kraftprinzip kommt in Anstrengungsszenarien zum Vorschein.

Nicht nur solche materialisierten Zeichen des *Energetischen* standen im Zentrum dieser Inszenierung. Mit einer Praxis zwischen „Selbstermächtigung und Selbstverlust“²²¹ ist zugleich ein Grundprinzip spiritueller Übungen aufgerufen. Mit der Aufforderung zur *Exercise* initiiert Nauman eine reduktive Bewegungsfolge, die bereits in ihrer titelgebenden Beschreibung nicht zufällig auch an religiöse *Exerzitien* erinnere, durch die eine immaterielle Dimension der Performance sinnfällig wird. Wenn diese Übung auch keine religiöse Erlösung mehr in Aussicht stellt und ganz auf die diesseitigen Anstrengungsreaktionen fokussiert, so sei doch eine *energetische* Zustandsveränderung ein Ziel solcher performativen Hervorbringung von *Energie* gewesen, wie Barbara Gronau für andere körperzentrierte Positionen dieser Zeit herausgearbeitet hat. Mit solchen (gleichförmigen) Aktivitäten, wie Nauman sie vorzeigt, verband sich in den körperzentrierten Künsten vielfach der Wunsch, einen strukturell ergebnisoffenen Prozess zu inszenieren. Dieses physische Verlaufsgeschehen wurde dahingehend eingesetzt, dass es eine Veränderung des *energetischen* Zustands bewirke. Indem Nauman über die Dauer der Aufführung seinen Körper einem Set restriktiver Bedingungen unterstellt, ruft er die Askese in

²¹⁷ Siehe hierzu Buchmann 2007, besonders S. 169f.

²¹⁸ Archias 2016, S. 156.

²¹⁹ Reijnders 2013, S. 150.

²²⁰ Künstler:innen nahmen in ihren Performances eine Ästhetisierung von energetischen Phänomenen vor, die Barbara Gronau in die historische Nachfolge von naturwissenschaftlich-experimentellen und theatral zu nennenden Evidenzerzeugungen unsichtbarer Kräfte gestellt hat. Mittels des Körpers werde Energie als eigentlich immaterielles Wirkprinzip hinter den Erscheinungen positiviert und inszeniert und rückt in das Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung (Gronau 2012, S. 7–12).

²²¹ Gronau 2015, S. 2.

ihrer Doppelstruktur auf: „die Verbindung aus Verzicht und Übung“²²². „Dort, wo die religiöse Askese eine Transgression der Immanenz anstrebt, also das Göttliche, Heilige oder die innere Freiheit zum Ziel hat, suchen [...] Künstler:innen mit der Energie ein immaterielles und doch alle Daseinsebenen durchdringendes Prinzip zu umschreiben“²²³. Mit dem Beginn seines simplen Bewegungsmusters leitet Naumans einen Übergang, eine rituelle Zäsur, ein. Damit ist die Entzugsästhetik umrissen, die, in der verbreiteten Logik performativer Evidenzerzeugung, *Energie* zur Aufführung bringt. Performances als säkularisierte Askese zielten darauf, den Körper oft in physiologischen Erschöpfungsszenarien „zur Erforschung von etwas Neuem“²²⁴ letztlich als transitorisches Medium der Befreiung einzusetzen. Die filmisch dokumentierte Veränderung des Energetischen würde durch Wiederholungsverhalten induziert, an das sich zugleich der Wunsch nach der Verschiebung von Rollenerwartungen anschloss.²²⁵ So habe auch Nauman ein „subversive[s] Potenzial“²²⁶ der Wiederholung dargeboten, die zuvor verborgenen stagnierenden Routinen des Künstler:innen-Alltags sowie „Gesten des Ziellos-Unproduktiven“²²⁷ im Atelier sichtbar gemacht. Ein Ziel dieser Exerzitien liegt im künstlerischen Unabhängigkeitsgestus, welche das Assoziationsfeld der Askese nahelegt als selbstredend säkularisierte Übung in „physische[r] Subjektautonomie“²²⁸, die nach dem religiösen Vorbild im Übenden Freiheiten erzeugt von den leiblichen Bedürfnissen, künstlerischen Traditionen und irdischen Autoritäten. Meist mit einer Erhöhung des Energielevels in der Aktion verband sich zugleich die Hoffnung einer unmittelbaren, *energetisierten* Betrachter:innen-Erfahrung. In Naumans *Dance or Exercise* wurde das Publikumserlebnis einmal mehr gesteigert durch den nüchternen Blick der Kamera. Dargeboten als *energetisches Material*, als welches der Körper dieses (neue, säkulare) universelle wie an sich unsichtbare Prinzip wahrnehmbar machen sollte, wurde die Spezifik des Körperlich-Materiellen auch eingegebenet.

Dance or Exercise, so haben tanzwissenschaftliche Perspektiven herausgearbeitet, hält aber in dieser experimentellen Bewegungsstudie zugleich den Körper in Präsenz. In seiner Performanz energetischer Phänomene wird die konkrete Physis nicht

²²² Gronau 2015, S. 6.

²²³ Gronau 2015, S. 8.

²²⁴ Braathen 1976, S. 62.

²²⁵ Klassisch natürlich auch Erika Fischer-Lichte (2012) zur Betrachter:innen-Position in performativen Künsten.

²²⁶ Buchmann und Ruhm 2013, S. 89.

²²⁷ Buchmann und Ruhm 2013, S. 89.

²²⁸ Gronau 2010, S. 133.

eingeebnet, wie im Folgenden ergänzt werden soll. Auf welche Weise soll unter Bezugnahme zu leibästhetischen Rezeptionsansätzen nun dargestellt werden. Durch diese Forschungsansätze wird erneut das in dieser Studie verfolgte Motiv des Leistungskörpers herausgearbeitet. Denn Nauman macht *Energie* nicht einfach in den allgemeinen Zeichen ihrer Verausgabung sichtbar, sondern *Dance or Exercise* thematisiert ebenso das Zirkulieren und die Konvergenz von Kräften. Nauman setzt ebenso die temporäre Fähigkeit des Körpers in Szene, Verlustdynamiken aufzuhalten. Er entwirft ein „Szenario des Energetischen“, in dem sich die produktiven Kräfte der Kunstgenese temporär bündeln und verstärken.

Es ist vor diesem Hintergrund nicht trivial, dass Nauman seine Aktivität nicht nur mit *Exercise*, sondern mit dem Operatoren-Verb *Dance* überschreibt. Dabei entwirft er diese Tanzsequenz offenkundig „ohne den rhetorisierten Code des Balletts“²²⁹. Sein Bezug zu dieser Bewegungsform wurde im Hinblick auf ähnliche neoavantgardistische Tendenzen im Tanz erläutert. Mit dem Umlaufen des Flächenquadrats führte er wie diese keine meisterhaft gekonnte Kür auf. Nauman selbst pflegte im Umfeld des Black Mountain Colleges persönlichen Kontakt zu Schlüsselfiguren, die in den 1960er Jahren „den Tanz in die Postmoderne“²³⁰ führten. Choreograph:innen wie beispielsweise Merce Cunningham oder Yvonne Rainer brachten mit ihren Performer:innen anstelle von Virtuosität und Handlungsverläufen alltägliche Gesten und Bewegungsversatzstücke aus spezifischen sozialen Kontexten auf die Bühne.²³¹

In tanzwissenschaftlichen Perspektivierungen wurde Naumans Darbietung im Hinblick auf die kulturelle Praxis der Choreografie erörtert. Demnach deute der Titel, der den Bewegungsvollzug sprachlich vorwegnehme, nicht nur auf Fabrikarbeit, sondern entspreche auch einem Grundmuster des Choreographischen. Er bezieht sich also auf die Aufzeichnungs- und Notationssysteme sowie Tanzschriften, welche die Stellung, Haltung und Bewegungsabläufe für die Tänzer:innen zur späteren Umsetzung festlegten. Jean Masséra beschreibt Naumans Titel als „Sprechakt“²³² und zu einem von der Sprache ausgehenden „coreographic command“²³³, der dem sich

²²⁹ Brandstetter 1995, S. 74.

²³⁰ Beißwanger 2021, S. 77.

²³¹ Siehe zu den Verbindungen von Minimal Art und zeitgenössischem Tanz z.B. Buchmann 2008, S. 198–227.

²³² *How to do things with words* war der Titel der 1962 publizierten und in der Folge breit rezipierten Vorlesungen John Austins zum Sprechakt.

²³³ Lepecki 2005, S. 25.

der Künstler weniger passiv unterwirft. Vielmehr gehe der Körper mit den im Voraus fixierten Richtkräften eine Verbindung ein: „the law is a cadence, a rythm that circulates through bodies“²³⁴. Auch der Tanz-Historiker Andre Lepecki betont, dass eine von der Bewegungsinstruktion ausgehende Kraft nicht von außen den Körper aktiviert und dieser passiv und reflexhaft seine Anstrengungszeichen produziert. Der Körper verbinde sich mit einer aktiv gedachten Kraft: „Nauman’s carefully executed actions – methodically and precisely embodying and mobilizing a set of pregiven instructions – reveal a commanding force in both language and choreography; better, they reveal the relation between language and choreography is one mediated by force.“²³⁵ Vor diesem Hintergrund geht Andre Lepecki der in Naumans Bewegungsumsetzung aufgeführten Beziehung von Sprache und Praxis weiter auf den Grund: Zwar ließe er seinen Körper von der übergeordneten Instanz, der schriftlichen Setzung, anführen, zugleich aber behaupte sich seine Physis als eigener Akteur in Präsenz. Diese Anwesenheit des Körpers beginnt nicht erst, als sich Zeichen der Erschöpfung abzeichnen. Diese bewegungswissenschaftliche Perspektive hat gezeigt, dass Nauman den Körper und dessen spezifische Materialität in dieser performativen Selbstuntersuchung nicht hinfällig werden lässt.

Denn die titelgebende Aufforderung *Dance or Exercise* richte sich an den Körper und entfalte dort ihre Wirkung. Sie scheint sich als dessen Bereitschaft fortzusetzen, dem Bewegungsauftrag Folge zu leisten. Dabei wird eine somatische Offenheit gegenüber der Sprache aufgeführt. Der Organismus reagiert mit der sprachlichen Setzung: Erst nach einigen anfänglich eher hölzernerer Wiederholungen zeigt sich die Verbindung als geschmeidige Beweglichkeit und als konstruktiver Eifer. Eine von der Bewegungsinstruktion ausgehende Kraft wirkt damit nicht von außen auf die Aktion, sondern verbindet sich mit einer vom zunächst sichtlich steifen Bewegungsapparat ausgehenden Befähigung zur, oder besser einer Begünstigung von rhythmischen Bewegungen. Der Takt zirkuliert im Körper und synchronisiert sich dabei mit dem Willen des Künstlers Folge zu leisten. Erst in einer solchen leibästhetischen Betrachtung zeigt sich, dass die Physis die vorgegebene Bewegungsinstruktion mobilisiert und das auferlegte System nicht durch Erschöpfung nur unterwandert, sondern über die Dauer der Performance zunächst ermöglicht. Die Bewegung etabliert den Takt, der sich dann im Körper wiederum verselbstständigt. Bis zum Schluss steht

²³⁴ Masséra 2002, S. 178.

²³⁵ Lepecki 2005, S. 25.

der Performer in kommunikativer Spannung mit der Bewegungsinstruktion und zeigt eine Lust an der eigenen Funktionalität. Angekündigt durch Mikro-Erscheinungen der Ermüdung, durch das eigenartige Zucken und Straucheln erschöpfter Gliedmaßen, kommt das System schließlich zum Erliegen. Erst am Ende wird somit ein unberechenbarer Leib dem rigide kontrollierenden Medium der Filmaufzeichnung entgegengesetzt und der Gegensatz zwischen Mensch und Maschine wird prononciert. Im Moment erfolgreichster Ausführung der Sprechhandlung *Dance or Exercise* entfaltet sich eine selbst verstärkende Dynamik in rhythmischer Bewegung zum leichtfüßigen Bewegungsprozess.

Sogar unter dem Vorzeichen einer formalisierten Selbstbefragung – Naumans profane Bestandsaufnahme künstlerischer Arbeit im Atelier noch dazu in einem Szenario der entleerten Produktivität – wird der Körper als empfänglich für diese Initialzündung der Bewegung ausgewiesen. Bruce Nauman lässt so eine situative Variante des Leistungskörpers aufscheinen, der die langweilige Wiederholungstätigkeit in eine aktive Resonanz mit der Bewegungsaufforderung überführt. Was als noch so betont nüchterne Kartierung der eigenen Kräfte im Atelierraum begonnen hat, die sich als schlichte Aufwendung von energetischen Ressourcen in Form von Schweiß und final auch den Zeichen der Ermüdung materialisiert, setzt sich in der Ausführung nicht so sehr als programmatische Anti-Virtuosität fort. Die eigenen unverhofften Bewegungsausschläge lassen den Körper transitorisch teilhaben am Ideal der Ermüdungslosigkeit: „the more your drives are synchronized with the rhythm of the law, the easier the execution of the task“²³⁶, so fasst Jean-Charles Masséra dieses Grundmotiv zusammen, welches das physische Funktionieren unterhält. Nauman entwickelt eine Untersuchung der kommunikativen Verbindung, wie insbesondere in jüngeren, bewegungswissenschaftlichen und leibästhetischen Rezeptionsangeboten zu der Performance vorgeschlagen wird. Denn so sehr die Physis sich zum Werkzeug der Instruktion zu degradieren vorgibt, seine Eigenarten und Unkalkulierbarkeit werden ebenso in die Bewegung integriert, sie scheinen geradezu einen Ausgangspunkt des Bewegungsflusses zu übernehmen. So zielt dieses Exerzitium gerade nicht auf eine Unabhängigkeit von der somatischen Existenz. Vielmehr sei sie eine Aufführung materiellen Eigensinns des Körpers und seiner dauernden, kommunikativen Interaktionen. Denn im Rhythmus der Ausführung ist vielmehr eine Verschränkung der sprachlichen Vorgabe mit dem eigenen Willen (in) der Bewegung erfahrbar: „The

²³⁶ Masséra [1999] 2002, S. 178.

more your drives are synchronized with the rythm of the law, the easier the execution of the task.“²³⁷ Das hier entworfene Körpermodell widersetzt sich auf der Basis leibästhetischer Differenzierung der Vorstellung einer einseitigen Einschreibung eines textuellen Machtbereichs. Der Körper bringt die sprachliche Setzung als eine Handlungsform hervor, die nicht dualistisch zwischen innerem oder äußerem Stimulus zu unterscheiden vermag. Er mobilisiert einen Belebungsfaktor, der selbst ursächlich an der Entstehung der Bewegung beteiligt gewesen ist. Der Adaptionprozess wird als teils willentlich und teils unwillkürlich und damit als Resonanzbeziehung zum sprachlichen Code geschildert:²³⁸ „What the body is doing becomes more compelling than the rules to which it is subject.“²³⁹

Das so entworfene Modell künstlerischer Verausgabung führt in einen zeitlich begrenzten, mittleren Optimalbereich. Im Zusammenspiel werden sprachlicher Code und Bewegungsfolge als eine Bereitschaft erfahren Folge zu leisten. Der Organismus wird durch die sprachliche Strukturformel aktiviert, geht aber darin nicht gänzlich auf. Im Sinne einer performativen Verortung der eigenen künstlerischen Antriebskräfte wird ein Drittes zwischen Körper und Produktionscode bestimmt, das erst in der tatsächlichen Ausführung entsteht. Naumans Atelierfilm untersucht die prozessuale Umwandlung der zu einem bestimmten Zeitpunkt dominanten Treiber, die sich zwischenzeitlich synchronisieren. Sprachlicher Code, induzierte physische Kräfte und die bewegungsstrukturierende Kraft des Atelierraumes werden in ihren momenthaft variierenden Gewichtungen innerhalb einer seriellen Bewegung als Ressourcen des Künstlers angeführt. In die Bewegung gehen diese als Erfolgsfaktoren ein. Ebenso wird ein „Erfolgsinteresse“²⁴⁰ (an einem gelungenen Bewegungsvollzug oder einer passgenauen, künstlerischen Arbeit) in seinen physischen Ausläufern ansichtig, welches an dem einen oder anderen Punkt „jede Arbeit auf mehr oder weniger bewusste Weise“²⁴¹ begleitet. Naumans Exerzitium vor der Kamera, das durch seine Monotonie kurz den Eindruck eines sich wiederholenden Video-Loops erweckt, bildet im Gegenteil einen temporär geschlossenen Kreislauf der verschiedenen ineinandergreifenden Bewegkräfte ab.

²³⁷ Masséra 2002, S. 178.

²³⁸ siehe zur Resonanzerfahrung (des Sportes) Rosa 2016, S. 420ff.

²³⁹ Archias 2016, S. 140.

²⁴⁰ Buchmann und Ruhm 2013, S. 89.

²⁴¹ Buchmann und Ruhm 2013, S. 89.

Im Gesamtzusammenhang dieser Studie besetzt Nauman so noch eine wesentliche Position. Mit seinen seitlichen Schritten eröffnet er eine Breiten- und Tiefendimension des Leistungskörpers, die sich in der leibästhetischen Betrachtung von *Dance or Exercise* erschlossen hat. Anstelle der Höherorientierung als Prinzip von Askese, die den übenden Körper als Medium spiritueller Energien dienstbar und in eine vertikale Polarität einbindet, weitet Nauman den Raum. Er lenkt die Kräfte asketischer Übung in die Horizontale um, in der die ganz eigene Materialität und die Triebkräfte des Körpers prosperieren können. Dort vollziehen sie ihre eigenen Tauschhandlungen und Balanceakte. Am Schluss der Performance, im kurzen Schwindel, werden diese konkurrierenden Raumsinne, senkrecht und waagrecht, konfliktiv überblendet, bis die maßgebende Vertikalität und ihre Spaltung von materiellen und geistigen Kräften wiederhergestellt ist. Der Körper des Performers wird zurückgeworfen in die senkrechten Zugkräfte, in die sich die Kunst und der Künstlerkörper traditionell einzuordnen pflegen. Er fällt erschöpft zu Boden.

4.4 Koons' somatische Reflexionen: Athletenkörper und kunsthistorische These

Jeff Koons' Erscheinung bringt – in diesem integren, weißen Männerkörper – eine fast unübersichtliche Vielzahl an Anläufen und Strängen der Selbstthematizierung des Künstlerkörpers zusammen. Programmatisch ist dabei eine Ähnlichkeit zu seinen großformatigen malerischen Collagen gegeben: deren dichte fiktionale Bildräume überladen Betrachter:innen visuell, wahrnehmungsphysiologisch und psychologisch. Die Gemälde ziehen den Blick auf sich und halten ihn in der Darstellung fotorealistischer Anschnitte von Waren. Koons' Anliegen ist es dabei nicht zuvorderst, die Täuschungsabsicht zu dekonstruieren, sondern dabei noch deren Funktionieren fortzusetzen. In einem kritisch-konzeptuell wachsamem Rezeptionsumfeld ist Koons nicht dahingehend motiviert, eine rationalisierende Reflektion zu initiieren, sondern parallel dazu lange eine subtile Affirmation zu bestärken. Diese Strategie führt er auch bei seiner semantisch überladenen körperlichen Erscheinung fort, so lässt sich ein thematischer Strang dieser Untersuchung zusammenfassen. Das Rezeptionserlebnis der Überforderung ist semantischer Art im Fall von Koons' nackter Ganzfigur. Dargeboten wird ein normschöner Athlet, bekannt aus Werbung und Kunstgeschichte, ein Künstler und gleichzeitig sein eigenes Werk.

Zugleich wurde immer wieder deutlich, dass Koons den werbeästhetischen Schein nicht nur von Waren, sondern auch seines Körpers ernstnimmt. Zentral in Koons' Körperinszenierung ist die Kategorie der *Fitness*. Seine *fitte* Erscheinung hat er sich in den 1980er Jahren parallel zur nackten Darbietung von Sexszenen mit seiner Partnerin angeeignet. Er hat die im *Fitness*training latente, evolutionsbiologische Semantik des Erwerbs von Aussehensvorzügen in Prozessen der Partner:innenwahl hervorgekehrt. Durch das Kaprizieren seines Gestaltungssinns auf den eigenen Künstlerkörper stellt er zum einen sein tiefgreifendes Engagement für die Kunst gleichermaßen als Formgewinn aus. Seinen bearbeiteten Körper hält er in Präsenz gerade vor dem Hintergrund, dass er Fertigungsprozesse nicht mehr selbst körperlich ausführt. Damit zielt er keineswegs auf die endgültige Verschiebung der Kunst in das weite Feld Körpergestaltung, Existenzkünste und Selbstverschönerungen (oder der Pornographie). Koons' Körperinszenierung ist vielmehr gedeutet worden als anderer Schauplatz körperlicher Kraft und der Leidenschaft des Künstlers, die seinem

makellosen Werk die für die Kunst nach wie vor unverzichtbaren Suggestionen der Lebendigkeit beiseitestellt. Dafür habe er das *Biologische* und die *Kraft* seines Körpers und in seinem Werk als Chiffre dienstbar gemacht. Koons setzte dabei zunächst auf eine schrille *Natur*-Ästhetik. Farbenprächtig gemusterte, riesengroße Schmetterlinge; fantastisches Formstreben der natürlichen Welt zeigt sich etwa im dekorativen Beiwerk zum Geschlechtsakt in *Made in Heaven*. An ihnen wird die evolutionsbiologische Kategorie der *Fitness* nicht nur dargestellt, sondern pendelt sich ganz auf der Seite sexueller Werbung ein: die tierlichen Künstler scheinen ihre überlebenswichtige Fähigkeit zum Fliegen gegen ihren Drang nach ästhetischem Herausragen eingetauscht zu haben. Koons' eigene körperliche Formbildung mag bei eben dieser Darstellungsabsicht seinen Ausgang genommen haben: wie ein Bodybuilder hat er am eigenen Körper ein maximales Exzeptionsstreben dargeboten. Doch Koons hat sein Körpertraining auch fortentwickelt hin zu moderaterem *Shaping* und damit insbesondere als arrivierte Künstlerpersönlichkeit Zeichen der Moderation hinzugefügt. Durch seine Körpergestaltung hat er auf das vielfältige Feld passgenauer künstlerischer Krafteinsätze und deren Darbietung gedeutet. Hingabe, stets zentral für künstlerische Ausnahmeakteure, wird in Koons' Persona so auch aufgeschlüsselt in die zahlreichen Gangarten und Intensitäten, die das historische Feld der Kunst davon entworfen hat. Sein *fitter* Körper signalisiert auch ein formbildnerisches Umsetzungskalkül anstelle von überschüssigem Kraftstrotzen. Das *Biologische* und *Lebendigkeit* evoziert er somit auch als Bedacht der Ressourcenverwendung: Mitunter flieht Koons die Körperästhetik einer „stringent economy“¹ ein: Signale, dass dieser Künstler sich nicht in verstiegenem Selbstbezug und in Phantasmen erschöpft, sondern die (auch in der westlichen Kunstgeschichte) gefürchteten Umsetzungslücken im Überschwang ausschließt. Voraussetzen kann Koons 2014 jedenfalls ein Publikum, dass nicht so sehr dem Schein der Normschönheit und dem einstigen Universalitätsanspruch solcher Körper erliegt und das breite Repertoire aktueller werbeästhetischer Versprechen vom Körper überblickt, der in der einen oder anderen Weise gekräftigt, agil gehalten oder flexibilisiert ist.

Koons legt eine Konsistenz an den Tag im Herausarbeiten der physischen Seite von Transformationsakten. Das zeigt sich auch in seinen technisch ausgeklügelten Werkprozessen: sie tragen ebenso einer Hingabe an den „leeren Thrill“² seiner Kunst

¹ Rothkopf 2014, S. 31.

² Prange 2017, S. 9.

Rechnung wie sie ein Verständnis für die feinjustierten, physischen Prozesse der Verwirklichung und des Idealerreichens vorführen (vgl. Kapitel 4.3). In ihnen verschränken sich die vermeintlich unvereinbaren künstlerischen Herstellungsmodi von „handcraft and algorithm, human cogitation and machine computation, immediacy and complexity“³, und damit eine hochentwickelte Verschränkung von kognitiven und materiellen Produktionsmitteln. Diese Doppelstruktur projiziert Koons auch auf seine rinascimentalen Künstlervorbilder und trägt deren Physis dort nach, wo er ihn unter dem Vorrang geistiger, spiritueller Kräfte vorschnell vergessen gemacht vermutet (Kapitel 4.2; 4.3.1).

Unendlichkeitsvorstellungen künstlerischer Schaffenskraft haben sich historisch somatisiert und dabei wurde der Körper vom Widersacher zunehmend zum geradezu transzendentalen Akteur gewandelt: als Bedingung der Möglichkeit unbegrenzter kreativer Leistung auf Grundlage eines athletischen Körpers, der in der Lage ist, Ermüdungsgrenzen zu verschieben. Jeff Koons stellt diese kunsthistorische These entlang seiner eigenen Körper-Performanz aus. Durch die disziplinierte Formung seines Körpers verweist er auf jene historischen Narrative, in denen der Künstlerkörper von einem zu überwindenden Hindernis zu einem essenziellen Medium wurde. Koons' athletische Erscheinung aktualisiert und reflektiert somit jene kunsthistorische Transformation, in der die physische Präsenz des Künstlers nicht mehr als Gegenpol zur geistigen Schöpfungskraft verstanden wird, sondern als deren notwendige materielle Grundlage.

Ausgerechnet anhand von Koons' Ikonografie des grünen Blattgemüses Spinat lässt sich eine Spielart der für Koons so zentralen Kollisionen von Sein und Schein nochmal zusammenfassen. Eingang in die Bildwelt der für Koons entscheidenden Popart fand Spinat als ständiges Markenzeichen von *Popeye* (Abb. 15). Erfunden wurde der Comic-Seemann vom Zeichner Elzie Crisler Segar, der begann, die kurzen Bilderstreifen von diesem schlagfertigen Sympathieträger mit markanter Erscheinung Ende der 1920er Jahre in US-Tageszeitungen zu publizieren. Spinat ist seine Leibspeise. Ihm wächst sofort ein stattlicher Muskelarm, wenn er eine Dose des konservierten Gemüses vertilgt. Ihm widmete Jeff Koons mehrere Werke und die wiedererkennbare Pose des Matrosen, seinen gespannten Bizeps, hat der Künstler einige Zeit wiederholt, wenn er sich vor seinen Werken für Fotograf:innen und

³ Kuo 2014, S. 252.

Journalist:innen in Szene setzte. Als *Popeye-Effekte* lassen sich mehrere Phänomene und Legenden betiteln, die sich mit der zunehmenden Popularität dieses Kinderhelden-Cartoons begannen, um den Spinat zu ranken: zum einen habe der Comic-Matrose (einer oft wiederholten Aufstiegsgeschichte zufolge) auch den Absatzzahlen für Dosenspinat in den US-Märkten auf die Sprünge geholfen. Das ungeplante Marketing, so geht die oft wiederholte Erzählung, ließ die Bereitschaft von Kindern wachsen, den grünen *Starkmacher* auf ihren Tellern wohlwollend Platz einzuräumen. Der Titel *Popeye-Effekt* überschreibt aber auch zahlreiche populärwissenschaftliche Artikel zum bleibenden Interesse an den pharmakologischen Spezifika des Spinats: nachdem sein gepriesener Eisengehalt als Mythos entlarvt wurde, brachten Studien seinem Nährstoffprofil immer wieder Aufmerksamkeit entgegen. 2019 wurde ein erheblicher Gehalt eines pflanzlichen Steroids nachgewiesen, durch das geradezu Doping-ähnliche Effekte erzielt werden könnten.⁴ Jeff Koons interessiert die warenästhetische Aufmachung und Standardisierung des Grünzeugs, ebenso wie Spuren kleinster Mikronährstoffe, die erst sein warenästhetischer Schein zum Vorschein gebracht hat. Deren Potenziale treten mit seinem Tauschwert-Versprechen wie in nahtlose Verbindung, die Koons auch in seinen Werken interessiert. Die eigene „Wahrheit“⁵ des Tauschwertes der Ware, deren Bildwelt Koons zelebriert, hat ihr eigenes transformatorisches Potenzial. Gerade in der Entleerung, im Sinne eines vernachlässigbaren Gebrauchswerts (kalorischer Gehalt), öffnet sich dieses *Superfood* hin zu den Potenzialen kleinster Essenzen. Dass in seiner sorgfältigen Aufführung alter Darstellungsmodi noch Überbleibsel der einstigen Referenzobjekte künstlerischer Hingabe zugegen sind, zu diesen Gedankenspielen lädt Koons auch durch seinen warenästhetisch aufbereiteten Körper ein.

⁴ Die pharmakologische Studie erschien 2019 und wurde an der Berliner FU unter der Leitung von Dr. Maria Kristina Parr durchgeführt. Kritisch-parodierend zur mutwilligen populärwissenschaftlichen Zuspitzung solcher Forschungsergebnisse siehe Boris Rosenkranz *Popeye als Doping-Sünder überführt?* (2019).

⁵ Morris 2001. Sarah Morris kommt zu dem Ergebnis: „Koons versteht nicht nur, was Verpackung bedeutet, er begreift auch die tiefere ethische und politische Dimension solcher Dinge.“ „Zahnpasta [...] definiert, was in der Politikmaschinerie als telegen gilt. Saubere Zähne verkörpern die *Wahrheit* selbst.“

5. Fazit

Grenzenlose Kreativität und unerschöpflicher Einfallsreichtum – in seinen Anfängen weist das Feld der Kunst eine Affinität zu Metaphern, Systemen und Ordnungen potenzieller Unendlichkeit auf.¹ In der für das Kunstfeld historisch so entscheidenden Dialektik von Körper und Geist, war es vor allem letzterer, dessen schier unendliche Fähigkeit gelobt wurde, Neues hervorzubringen. Im Bild des unablässigen Strömens und Quellens der Inspiration oder mit der Orientierung künstlerischer Ideenfindung am Ideal der unermüdlich schaffenden *Natura naturans* wurde diese weitreichende Anforderung bestimmt:² „Die Sterne und Planeten sind nicht untätig; das Meer wirft sich von einer Küste an die andere“³. In ihrer dauernden Dynamik werden sie als Analogie künstlerischer Tätigkeit herangezogen. Mittels der Kreative Analogie der „Zeugung“⁴, einem – in mancher Liebesvorstellung – unendlichen Verlangen des Lebens, sich selbst neu zu formen, partizipierte die Kunst in ihrer Geschichte am Unendlichen. (Spät)moderne Künstlerbilder schreiben eine solche „virtually infinite expansion“⁵ insofern fort, als dass sie schöpferische Möglichkeiten des Zufalls als Modellvorstellung unendlicher Variation in der Kunst zur produktionsästhetischen Leitkategorie erheben.⁶ Ein unerschöpflicher Pool der Möglichkeiten, so zeigt es neuere Forschung, offenbarte sich auch in andauernden Theorien einer Prozessualität der Kunstentstehung, in der technisches Können mit den Unwägbarkeiten materieller

¹ Der Topos von Grenzenlosigkeit wird manchmal auf der Seite der Forschung durch sprachliche Abundanz unterstützt, so gesehen bei Gamm (2017, S. 353): „Cézanne wird nicht müde, den Mont Sainte Victoire unzählige Male auf Leinwand zu bannen. Mark Rothko vergleichbar bearbeitete Josef Albers über Jahre hinweg dasselbe Motiv, er huldigt seiner Liebe zum Quadrat in unzähligen Farbvariationen. Die Quadrate im Bild wiederholen selbstbezüglich die Form der Leinwand und eröffnen in ihren Farbkombinationen nahezu unendliche Möglichkeiten der Variation.“

² Vgl. zu aquatischen Metaphern der Kunstgeschichte Tauber 2018, S. 22.

³ Palissy [1563] 2021, S. 284.

⁴ Begemann 2007, S. 125.

⁵ Grant 2017, S. 3.

⁶ Zum Zufall als produktionsästhetische Leitkategorie der Moderne siehe Krüger 2012, 2013 und 2018. Weitere Referenzen der Unerschöpflichkeit ließen sich anführen: Eine grundlegende Prämisse der Psychoanalyse, innerhalb verschiedener Modernismen als Erklärungsgrundlage künstlerischen Tuns vielbeachtet, erklärt diametral gegenläufige Verdrängungsenergien des Geistes zum wieder endlosen, biographisch befeuerten Schaffensanlass. Zu diesem Arbeitsbegriff bei Freud siehe Keil 1993. An eine Teilhabe der Kunst am Unendlichen wurde weiterhin angeschlossen, wenn in der *Conceptual Art* der US-amerikanischen Nachkriegskunst permanent wiederholbare logische Sprünge oder aleatorische Auswahl Fertigungshergänge bestimmten. Die Vorstellung einer entfesselten Eigendynamik der Idee, die nicht logischen Ansprüchen oder schnellen Werturteilen folge und daher potenziell unerschöpfliche Kreativprozesse beflügelte, ist heute tief im Kanon gängiger Kreativitätstechniken verankert (siehe hierzu van Eikels 2010, S. 146).

Werkgenese konfrontiert wurde.⁷ Aktuelle Kunstproduktionen, die durch selbsttätig adaptive, datengetriebene Intelligenzen gestützt sind, tragen ein Übriges bei zu dieser Faszinationsgeschichte unüberschaubarer oder sogar unendlicher Optionen für die Kunstgenese.

Die Belegfülle vom Unerschöpflichen in den Künsten überwiegt auf der Seite des *Geistigen* (im Sinne einer prinzipiell unbegrenzten Dimension der Ideen und Potenziale). Der kunstschaftende Körper wird in der Regel als Widersacher solcher Unendlichkeit ausgespielt – oder, wie Bruce Nauman in *Self Portrait as a Fountain* (1966-67) exemplarisch ausstellt, in ironische Komplikationen mit dieser Anforderung verstrickt (Abb. 23). Zeichnete er sich nicht oft kontrastierend zur Ideenfülle durch seine Hinfälligkeit und durch die erschöpfende Preisgabe seiner Ressourcen aus, die bestenfalls in die Kunst eingingen? Diese Studie hat sich erstmals dem körperlichen Phänomenbereich des Leitideals unablässiger Schaffenskraft zugewendet. Ausgehend von Johann Wolfgang Goethes Beschreibung von „produktiv-machende[n] Kräfte[n] in der Bewegung“⁸ wurde nachvollzogen, wie das „Potenzial zu ununterbrochenen Regenerationsakten“⁹, das Künstler und ihre Advokat:innen für den kreativen Geist beansprucht haben, auch körperlich ausgestaltet wurde. Topische Züge eines Körpers künstlerischer Produktivität wurden herausgearbeitet, der „im Grunde dem eines athletischen Körpers entspricht, der die Schwelle der Ermüdung ständig hinauszuschieben vermag“¹⁰. Das Studienziel war es zu zeigen, wie das Feld der Kunst mit seinen konstitutiv übergroßen Anforderungen an seine Akteur:innen sowohl die Erfordernis als auch die Spielfläche für Künstlerkörper nach dem Muster „sportliche[r] Efficiency-Spezialisten“¹¹ hervorgebracht hat. Neben den zum Kunstschaffen notwendigen, spezialisierten Sinneskräfte wurden am Künstlerkörper auch die Vorzüge einer widerstandsfähigen Konstitution erprobt. Die in dieser Studie erörterten Beispiele haben einen dynamischen Körper und seine Aktivität dargeboten, der bislang unerschlossene Kraftressourcen für die Kunst hebeln könne.

Dabei sind diese Entwürfe von solchen Ausnahmekörpern innerhalb einer Sonderanthropologie des Künstlers angesiedelt, die diesen historisch auf eine

⁷ Siehe zur Produktionsästhetik „entgegenkommende[n] Denken[s]“ die Schriftenreihe der Berliner Bildaktforschung, daraus Hadjinicolaou 2016 und Engel und Marienberg (Hg.) 2016.

⁸ Goethe in Eckermann 1848, S. 240.

⁹ Krauss 2000, S. 205.

¹⁰ Bublitz 2018, S. 95.

¹¹ Sarasin 1998, S. 444.

männliche Figur festlegte. Die *athletischen* Körperszenarien des historischen Studienteils sind nicht so sehr die fantastische Erfindung einer auf sensationelle Neuschöpfung bedachten Kunstwelt. Sie verweisen als hervorstechende Gipfelpunkte auf die darunterliegende breite und dauerhafte Beschäftigung mit den natürlichen Kraftprinzipien und leiblichen Kräften künstlerischen Schaffens. Einmal mehr deutet der in dieser Studie erforschte Unermüdlichkeitstopos auf die Virulenz der *Kräfte*, durch welche die Rätselhaftigkeit der Produktions- und Wirkweisen der Kunst immer wieder vorstellbar gemacht wurden.

Unermüdlichkeit wird dem US-amerikanischen Künstler Jeff Koons auch über den Körper hinaus bescheinigt. Sie wurde in der breiten Publizistik zu seiner Person als eines der Schlagworte ausgemacht, das der Künstler selbst durch die Mediatisierung seines fitten Körpers aufgreift und verstärkt. Sie ist zudem ein marktlogisches Signal, durch das seine Galerist:innen und der Künstler selbst zu verstehen geben, dass mit unausgeschöpften Reserven das Gesamtwerk noch nicht an sein Ende gekommen sei. Sie führt bei diesem Künstler, der innerhalb seiner prononcierten Marktaffinität kunstbetriebliche Mechanismen auch neu fokalisiert, hinein in seine Untersuchung von tradierten Displays künstlerischen Herausragens. Koons deutet dabei auf die lange Geschichte somatischer Grundierungen im Nachdenken über die Kunstentstehung, der diese Studie weiter in Bezug auf das Ideal körperlicher Ausdauer gefolgt ist. In seiner typischen Bezugnahme zur Kunstgeschichte „zwischen Umarmung und Löschung“¹² deutet Jeff Koons durch seinen eigenen kunstsinnig dargebotenen und fitgehaltenen Körper auf die auch historischen Erhöhungen des Künstlers durch eine „betont physischen Autorität“¹³.

Die historischen Tiefenbohrungen dieser Studie haben den Stand kunsthistorischer Forschungen erweitert, nach denen bereits in der Frühphase der Konsolidierung topischer Züge des Künstlers dessen Körper in Kunsttheorien und -literaturen präsent war (Kapitel 3). Die fleißige Selbstüberwindung ist dabei nur eine Spielart der frühneuzeitlichen Zurschaustellung künstlerischer körperlicher Fähigkeiten (Leon Battista Alberti). In die ambivalente „Behandlung des Feldes von Anstrengung, Mühen und arbeitender Tätigkeit“¹⁴ fanden auch Vorstellungen vom „sublime[n] Leistungskörper“¹⁵ Eingang. Giorgio Vasari befreit Michelangelo in dessen *Vita* in

¹² Breucha 2014, S. 138.

¹³ Löhr 2011, S. 146.

¹⁴ Jonietz 2011, S. 588.

¹⁵ Bublitz 2018, S. 43.

tautologischen Formeln des Krafterhalts von jedem Anschein der Ermüdung und Leonardo schildert ein agiles Körperideal als Grundlage dafür, dass der Künstler einem unendlichen Schöpfungspotenzial der natürlichen Welt gleichkommen könne. Mit der lebenswissenschaftlichen und thermodynamischen Wende des 19. Jahrhunderts wurde das Kreative dann fast unhintergebar zu einer somatischen Angelegenheit – kulturhistorisch ist diese Phase zugleich ein Fixpunkt einer „anxiety of limits“¹⁶. Den Erschöpfungs- und Degenerationshypthesen des *Fin de Siècle* stellte Friedrich Nietzsche ein körperlich resilientes Künstlerideal entgegen.

Die Valorisierung körperlicher Leistungsfähigkeit hat sich als Gegenmodell zu den verschiedenen Pathologien und Ermüdungssymptomen erwiesen, die in der Forschung lange als kreativitätstheoretische Leitkategorien behandelt wurden. Bis in die neoplatonisch gefärbte Kunstgeschichtsschreibung der zweiten, letzten Jahrhunderthälfte stand ein geistiger Resonanzraum im Fokus des Forschungsinteresses. Vielfache Einigkeit herrscht dahingehend, dass „der Zustand der Erschöpfung ein kreatives Potential berge“¹⁷. Einer „inspirierende[n] Müdigkeit“¹⁸, der Melancholie und Körperschwere wurde aus einer vielfach eingenommenen Perspektive heraus der Vorrang eingeräumt. „[F]unktionsloser Muße, schweifendem Phantasieren“¹⁹ – als *ästhetische* Zustände eines *Mehr* an Sein wurde ihnen besonderer Stellenwert zugemessen. Der in Leichtigkeit ausdauernde Körper, wie Leonardo und Nietzsche ihn entwerfen, weist dagegen eine fast mechanistische Präzision auf, mit welcher internale Vollzugsketten physischer Kräfte vorstellbar gemacht werden. Dabei zeigt sich in diesen Entwürfen auch eine Faszination für die sonst latente wundersame Erhaltungsaktivität, die in ihren Plausibilisierungen des Leistungskörpers ebenso *ästhetisch* wird. Der künstlerisch traditionell erprobten „Erschöpfung zur Erforschung von etwas Neuem“²⁰ stellen sie durch ihre physische Aktivitätsempphase eine „Lebenssteigerung durch Leistungsoptimierung“²¹ zur Seite.

Jeff Koons kam in dieser Studie eine Scharnierstelle zu. Seine ostentative Fitness wurde zum Anlass genommen, aus kunsthistorischer Warte nach erschöpfungslosen Künstlerkörpern zu fragen. Als schweißfreier, nackter Athlet im Fitnessstudio (einmal

¹⁶ Rabinbach 1989, S. 12.

¹⁷ Zeeb 2015, S. 114.

¹⁸ Böhme 2015, S. 27.

¹⁹ Böhme 2015, S. 28.

²⁰ Braathen 1976, S. 62.

²¹ Bockrath 2011.

mehr Abb. 5) deutet er auf die facettenreiche Semantisierung von historischen Mythisierungen künstlerischer Selbstsorgepraktiken und *Arbeit*, die in seinem Fall weitestgehend vom Herstellungsprozess seiner Kunstwerke abgezogen ist. Bereits Andy Warhols Körperinszenierung wurde innerhalb dieser Studie vor dem Hintergrund gewandelter Bedingungen einer akzelerierten Medienöffentlichkeit betrachtet. Doch Koons' Darbietung von Körperkräften verfolgt ein anderes Ziel als Warhols Produktionsmetapher der Maschine. „Meine Motivation ist die Kraft der Kunst“²² – Koons nimmt wiederholt in seiner (seit den 2000er Jahren als stilbildend beschriebenen) Tonalität eines „some kind of pleasant, if strangely platitudinous, pronouncement“²³ Bezug auf *Energie* und *Kraft*. Auch seine Erscheinung als Athlet in der *Vanity Fair* lässt annehmen, dass er eine solche Chiffre für die Kraft entwirft. Dabei verkehrt sich diese Themengeschichte vom athletischen Künstlerkörper mit Koons möglicherweise in ihr Gegenteil: Nicht die *Kraft der Kunst* unterstreicht Koons' fitte Erscheinung. Koons markiere vielmehr einen Punkt nicht nur der Ermüdung, sondern gleich der Erschöpfung ihrer Möglichkeiten. Bei diesem analytischen Pathos bleibt Koons jedoch nicht stehen. In der konkreten werbeästhetischen Überformung seines Körpers entwirft er sich als erschöpfungsloser Anzugspunkt für die Bedürfnisse seines Publikums.

²² Koons und Kobel 2021.

²³ Kennedy 2010.

6. Literatur

- ABEL, Günter: Nietzsche. Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr [1984], zweite, um ein Vorwort erweiterte Auflage, Berlin und New York 1998.
- ABEL, Günter: Nietzsche contra ‚Selbsterhaltung‘. Steigerung der Macht und ewige Wiederkehr, in: ders. und Ernst Behler (Hg.): Aufnahme und Auseinandersetzung, Nietzsche-Studien, Bd. 11, Berlin und New York 1982, S. 367–384.
- ACKERMANN, Ute: Bodies Drilled in Freedom. Nudity, Body Culture, and Classical Gymnastics at the Early Bauhaus, in: Elizabeth Otto und Patrick Rössler (Hg.): Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism’s Legendary Art School, New York 2019, S. 25–48.
- ADEN-SCHRAENEN, Maike: Bas Jan Ader als absurder Held. Die Moderne im und als Fall, in: NEUE kunstwissenschaftliche Forschungen, Nr. 1 (2014), S. 26–38.
- AGELL, Frederik: Die Frage nach dem Sinn des Lebens. Über Erkenntnis und Kunst im Denken Nietzsches, München 2006.
- ALKEMEYER, Thomas: Aufrecht und biegsam. Eine politische Geschichte des Körperkults, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, Nr. 18 (2007), S. 6–17.
- ALKEMEYER, Thomas et al.: Kritik der Praxis, in: ders. et al. (Hg.): Praxis denken. Konzepte und Kritik, Wiesbaden 2015, S. 25–50.
- ALKEMEYER, Thomas und Nikolaus BUSCHMANN: Das Imaginäre der Praxis. Einsatzstellen für eine kritische Praxistheorie am Beispiel von Gegenwartsdiagnosen, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Nr. 44 (2019), S. 117–138.
- ARCANGELI, Alessandro: Medicine, gymnastics and the Renaissance sense of the body’s limits, in: Angela Teja et al. (Hg.): Corpo e senso del limite. Sport and a sense of the Body’s limits, Hannover 2014, S. 357–362.
- ARCANGELI, Alessandro: Exercise for Women, in: Rebekka von Mallinckrodt und Angela Schattner (Hg.): Sports and Physical Exercise in Early Modern Culture. New Perspectives in the History of Sports and Motion, London 2016, S. 147–163.
- ARCANGELI, Alessandro: Lemma Exercise and Leisture. Sport, dance and games, in: William Caferro (Hg.): The Routledge history of the Renaissance, The Routledge histories, London und New York 2017, S. 287–301.
- ARCHER, Michael: Jeff Koons. One Ball Total Equilibrium Tank, London 2011.
- ARCHIAS, Elise: Concrete Body. Yvonne Rainer – Carolee Schneemann – Vito Acconci, New Haven 2016.
- ARMENINI, Giovanni Battista [1587]: De’ veri precetti della pittura. Libri tre, Nachdruck der Ausgabe Ravenna, Hildesheim 1971.
- ASPDEN, Peter: Lunch with the FT: Jeff Koons, in: Financial Times (21. August 2009), online einzusehen unter <https://www.ft.com/content/fbe0ba50-8de1-11de-93df-00144feabdc0>, letzter Zugriff 07.06.2022.
- AVANESSIAN, Armen et al.: Einführung, in: dies. (Hg.): Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit, Berlin und Zürich 2009, S. 7–14.
- BÄTSCHMANN, Oskar und Sandra GIANFREDA: Einleitung. Leon Battista Alberti über die Malkunst, in: dies. (Hg.): Leon Battista Alberti. Über die Malkunst, Darmstadt 2002, S. 1–61.
- BAHR, Hermann: Dialog vom Marsyas [1906], Hamburg 2011.
- BAHRDT, Karl Friedrich: Kirchen- und Ketzeralmanach auf das Jahr 1781, in: Martin von Geismar (Hg.): Bibliothek der deutschen Aufklärer des achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1846, S. 43–72.
- BAROLSKY, Paul: Michelangelo’s nose. A myth and its maker, Pennsylvania 1990.
- BAUER, Martin: Zur Genealogie von Nietzsches Kraftbegriff. Nietzsches Auseinandersetzung mit J. G. Vogt, Nietzsche-Studien, Bd. 13, Berlin und New York 1984, S. 211–227.
- BAYERTZ, Kurt: Der aufrechte Gang. Eine Geschichte des anthropologischen Denkens, München

2012.

- BEGEMANN, Christian und David E. Wellbery (Hg.): Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, Freiburg i. Br. 2002.
- BEGEMANN, Christian: Lemma Gebären, in: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt 2007, S. 121–134.
- BEHRINGER, Wolfgang: Kulturgeschichte des Sports: vom antiken Olympia bis zur Gegenwart, Bonn 2012.
- BEISSWANGER, Lisa: Performance on Display. Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum, Berlin und München 2021.
- BELLEBAUM, Alfred: Acedia-Menschen. Todsünde Trägheit – Gefährdeter Lebenssinn, Wiesbaden 2016.
- BENEZRA, Neal: Surveying Nauman, in: Robert Morgan (Hg.): Bruce Nauman, Baltimore 2002, S. 116–145.
- BENN, Gottfried: Genie und Gesundheit [1930], in: Der Querschnitt. Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte 1924–1933 (Faksimile-Ausgabe), Christian Ferber (Hg.), Berlin 1981.
- van den BERG, Karen: Verschiedene Alte. Künstlerische Spätwerke und Ansätze einer Philosophie des Alterns, in: Stephan Jasen et al. (Hg.): Demographie. Bewegungen einer Gesellschaft im Ruhestand, Wiesbaden 2005, S. 245–274.
- BERGER, Martin: Man Made. Thomas Eakins and the Construction of Gilded Age Manhood, Man and Masculinity, Bd. 6, Berkeley 2000.
- BEYER, Andreas: Alles in einem. Jeff Koons und die Summe der Kunst, in: Max Hollein et al (Hg.): Jeff Koons The Sculptor, Ausstellungskatalog (Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.), Ostfildern 2012, S. 18–25.
- BEYER, Andreas: Künstler, Leib und Eigensinn. Die vergessene Signatur des Lebens in der Kunst, Berlin 2022.
- BIAŁOSTOCKI, Jan: Terribilità, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin 1967, S. 222–225.
- BIOW, Douglas: The Life-Enhancing Value of Life-Writing. In the Uses and Disadvantages of History in Vasari's Lives of the Artists, in: James Farr und Guido Ruggiero (Hg.): Historicizing Life-Writing and Egodocuments in Early Modern Europe, Cham 2022, S. 39–64.
- BITSCH, Anette: Physiologische Ästhetik. Nietzsches Konzeption des Körpers als Medium, in: Volker Gehrhardt und Renate Reschke (Hg.): Friedrich Nietzsche. Geschichte – Affekte - Medien, Jahrbuch Nietzscheforschung (Bd. 15), Berlin 2008, S. 167–188.
- BLAMBERGER, Günter: Heroische Melancholie. Von Anfang und Ende einer Faszinationsgeschichte, in: ders. et al. (Hg.): Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa, Morphomata, Bd. 18, Paderborn 2015, S. 25–46.
- BOCKRATH, Franz (Hg.): Anthropotechniken im Sport. Lebenssteigerung durch Leistungsoptimierung, Bielefeld 2011.
- BÖHME, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Geschichte der Moderne, Reinbek 2006.
- BÖHME, Hartmut: Das Gefühl der Schwere. Historische und phänomenologische Ansichten der Müdigkeit, Erschöpfung und verwandter Emotionen, in: Figurationen. Gender – Literatur – Kultur, Nr. 16 (2015), S. 26–50.
- BONNET, Anne-Marie: Bild-Körper – Körper-Bild. Die Kunstgeschichte - eine Junggesellenmaschine? in: Hans Belting und Siegfried Gohr (Hg.): Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern, Beiträge zum ersten Karlsruher Workshop für Kunstwissenschaft, Ostfildern-Ruit 1996, S. 16–30.
- BOSCH, Aida: Konsum und Exklusion. Eine Kultursoziologie der Dinge, Berlin 2011.
- BOUVIER, Raphael: Rest und Gänze. Der purifizierte Körper im Werk von Jeff Koons, in: Kritische

Berichte, Nr. 3 (2008), S. 63–72.

BOUVIER, Raphael: Jeff Koons. Der Künstler als Täufer, München 2012.

BRAIN, Robert Michael: The Pulse of Modernism: Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe, Seattle 2015.

BRANDSTETTER, Gabriele: Tanz-Lektüren, Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1995.

BRANDSTETTER, Thomas und Christof WINDGÄTTER (Hg.): Zeichen der Kraft. Wissensformationen 1800–1900, Berlin 2008.

BREDEKAMP, Horst: Götterdämmerung des Neuplatonismus, in: Kritische Berichte, Nr. 14 (1989), S. 39–48.

BREUCHA, Anne: Die Kunst der Postproduktion. Jeff Koons in seinen Interviews, München 2014.

BRITAIN, Blake: Pop artist Jeff Koons sued over adult film set prop, Meldung bei Reuters vom 03. Dezember 2021, online einzusehen unter <https://www.reuters.com/legal/transactional/pop-artist-jeff-koons-sued-over-adult-film-set-prop-2021-12-02/>, letzter Zugriff 20.06.2022.

BRÖCKLING, Ulrich: Wettkampf und Wettbewerb. Semantiken des Erfolgs zwischen Sport und Ökonomie, in: Denis Hänzi et al. (Hg.): Erfolg. Konstellationen und Paradoxien einer gesellschaftlichen Leitorientierung, Leviathan, Nr. 29 (2014), S. 92–102.

BRÖCKLING, Ulrich: Der Mensch als Akku, die Welt als Hamsterrad. Metaphern im Burnout-Diskurs, in: Sighard Neckel und Greta Wagner (Hg.): Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft, Berlin 2013, S. S.179–200.

BRONISCH, Thomas und Werner FELBER: Der Selbstmord in der Kunst, München 2014.

van BRUGGEN, Coosje: Bruce Nauman, New York 1988.

van BRUGGEN, Coosje: Sounddance, in: Robert C. Morgan (Hg.): Bruce Nauman, Baltimore 2002, S. 47–48.

BUBLITZ, Hannelore: Das Archiv des Körpers. Konstruktionsapparate, Materialitäten und Phantasmen, Bielefeld 2018.

BUCHMANN, Sabeth: Denken gegen das Denken. Produktion Technologie Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica, Berlin 2007.

BUCHMANN, Sabeth und Constanze RUHM: Subjekt auf Probe, in: Wie wir arbeiten wollen, Texte zur Kunst, Nr. 90 (Juni 2013), S. 89–108.

BURCHERT, Linn: The Spiritual Enhancement of the Body. Johannes Itten, Gertrud Grunow, and Mazdaznan at the Early Bauhaus, in: Elisabeth Otto und Patrick Roessler (Hg.): Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality and Body Culture in Modernism's Legendary Art School, London 2019, S. 49–72.

BURCKHARDT, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien [1860], Hamburg 2012.

BURIONI, Matteo: Einleitung, in: ders. (Hg.): Giorgio Vasari. Das Leben des Giulio Romano, Berlin 2005, S. 7–10.

BURIONI, Matteo und Sabine FESER (Hg.): Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie, Berlin 2010.

BUSCH, Werner: Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner, München 2009.

CALLEN, Anthea: Looking at men. Art Anatomy and the Modern Male Body, New Haven/ CT 2018.

CASTIGLIONE, Baldessare [1528]: Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance, übersetzt von Albert Wesselski, Berlin 2004.

CAVALLO, Sandra und Tessa STOREY: Healthy Living in Late Renaissance Italy, Oxford 2013.

COLE, Michael: Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure, New Haven/CT 2015.

CONDIVI, Ascanio: Das Leben des Michelangelo Buonarroti [1555], übersetzt von Rudolph Valdek, Wien 1874.

CORDEZ, Philippe und Matthias KRÜGER (Hg.): Werkzeuge und Instrumente, Berlin 2012.

- COWAN, Michael: The Gymnastics of the Will. Abulia and Will Therapy in Early 20th Century German Culture, in: KulturPoetik, Bd. 5 (2005), S. 169–189.
- COWAN, Michael: Cult of the Will. Nervousness and German Modernity, Pennsylvania 2012.
- CRAVAN, Arthur: L'Exposition des Indépendants [1914], in: Robert Motherwell (Hg.): The Dada Painters and Poets. An Anthology, San Francisco 1981, S. 3–13.
- CRESS, Torsten et al. (Hg.): Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften, Paderborn 2016.
- CUMMING, Helen (Hg.): Bondi Jitterbug. George Caddy and his camera, Ausstellungskatalog (State Library of New South Wales), Sydney 2008.
- DANTO, Arthur: Unnatural wonders. Essays from the gap between Art and Life, New York 2007.
- DEKEUKELEIRE, Thijs et al (Hg.): Male Bonds in Nineteenth-century Art, Leuven 2022.
- DIEKMANN, Andreas und Wojtek PRZEPIORKA: Reputation auf Märkten, in: Andrea Maurer (Hg): Handbuch der Wirtschaftssoziologie, Wiesbaden 2017, S. 242–255.
- DIERIG, Sven: Wissenschaft in der Maschinenstadt. Emil du Bois-Reymond und seiner Laboratorien in Berlin, Göttingen 2006.
- DOLMETSCH, Chris: Gagosian Gallery says ‚imperious demands of a multimillionaire‘ should be tossed, Bloomberg Europe Edition (21. Juni 2018), online einzusehen unter <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-06-21/-imperious-demands-of-investor-cited-in-art-suit-dismissal-bid>, letzter Zugriff 23.06.2022.
- ECKERMANN, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Bd. 2, Magdeburg 1836.
- ECKERMANN, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Bd. 3, Magdeburg 1848.
- EGENDORFER, Sebastian: Leere Körper. Leere Räume. Warhols Ästhetik der Absenz, Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Vortrag gehalten im Rahmen des Studientages „Ästhetiken der Reproduktion“ am Mittwoch, den 13. September 2017, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.
- EHRENBERG, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart, zweite Auflage, Frankfurt und New York 2015.
- van EIKELS, Kai: Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens, in: Hans-Friedrich Bormann et al. (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren, Bielefeld 2010, S. 125–160.
- ELMGREEN & DRAGSET (Hg.): Useless Bodies?, Fondation Prada 2022.
- EMISON, Patricia: Creating the ‚Divine‘ Artist. From Dante to Michelangelo, Leiden und Boston 2004.
- ENENKEL, Karl A. E.: Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius, Berlin und Boston 2008.
- ENGELBACH, Barbara: Held, Märtyr oder Star? Künstlermythen in der Aktionskunst um 1970, in: Kathrin Hofmann-Curtius und Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997, S. 185–195.
- ENGELBACH, Barbara: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970, München 2001.
- FARAGO, Claire: Leonardo da Vinci's Paragone. A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas, Leiden 1992.
- FASTERT, Sabine et al. (Hg.): Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung, Köln 2011.
- FECHTNER, Harri: Vertrauenskompetenz als Ressource für Veränderung in Zeiten von Agilität und Digitalisierung (Teil 1), einzusehen unter <https://www.imo-bochum.de/diagnostik/unternehmensdiagnostik/vertrauenskompetenz/teil-1/#ftn11>, letzter Zugriff

18.10.2022.

- FEHRENBACH, Frank: Leonardo da Vinci. ‚Mikrokosmos‘ und ‚Zweite Natur‘. Krise einer naturphilosophischen Analogie, in: Ingensiep, Hans Werner und Richard Hoppe-Sailer (Hg.): Naturstücke. Zur Kulturgeschichte der Natur, Ostfildern-Ruit 1996, S. 42–68.
- FEHRENBACH, Frank: Blick der Engel und Lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo, in: ders. (Hg.): Leonardo da Vinci. Natur im Übergang, München 2002, S. 168–206.
- FEHRENBACH, Frank: Lemma Lebendigkeit, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe, Stuttgart und Weimar 2003, S. 222–227
- FEHRENBACH, Frank: Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder, in: Pfisterer, Ulrich und Anja Zimmermann (Hg.): Animationen/ Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen, Berlin 2005, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 4, S. 1–40.
- FEHRENBACH, Frank: Pathos der Funktion. Leonardos technische Zeichnungen, in: Helmar Schramm et al. (Hg.): Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert, Theatrum Scientiarum, Bd. 2, Berlin et al. 2006, S. 84–113.
- FEHRENBACH, Frank: Epilog. Bravi i morti! Emphasen des Lebens in Goethes Italienischer Reise (überarbeitete Version von 2009), in: ders.: Quasi Vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit, Naturbilder, Bd. 5, Berlin und Boston 2021, S. 483–500.
- FEHRENBACH, Frank: Leonardo da Vinci. Proportionsstudie nach Vitruv, in: Christoph J. Marksches (Hg.): Atlas der Weltbilder, Berlin 2011, S. 168–179.
- FEHRENBACH, Frank et al. (Hg.): Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst, Naturbilder, Bd. 2, Berlin und Boston 2017.
- FEHRENBACH, Frank: Leonardo da Vinci. Der Impetus der Bilder, Fröhliche Wissenschaft, Bd. 147, Berlin 2019.
- FEHRENBACH, Frank: Leben als Untergang, in: FAZ (20.04.2019), S. 6.
- FEHRENBACH, Frank: Quasi Vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit, Naturbilder, Bd. 5, Berlin und Boston 2021.
- FELFE, Robert: Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Actus et Imago, Bd. 13, Berlin und Boston 2015.
- FELFE, Robert: Naer het leven. Eine sprachliche Formel zwischen bildgenerierenden Übertragungsvorgängen und ästhetischer Vermittlung, in: Claudia Fritzsche et al. (Hg.): Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen, Petersberg 2013, S. 165–196.
- FELFE, Robert: Kommentar zu Bernard Palissy ‚Recepte veritable‘ und ‚Discours admirable‘, in: Iris Wenderholm (Hg.): Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne, Berlin und Boston 2021, S. 282–293.
- FELSCH, Philipp: Laborlandschaften. Physiologische Alpenreisen im 19. Jahrhundert, Göttingen 2007.
- FESER, Sabine: Die Anfänge der Maniera Moderna. Giorgio Vasaris Viten. Proemio Leonardo Giorgione Correggio, Hildesheim 2001.
- FESER, Sabine (Hg.): Giorgio Vasari. Das Leben des Leonardo da Vinci, Berlin 2006.
- FESER, Sabine: Geschmiedete Kunst. Vasaris selbsternanntes Erstlingswerk ‚Vernus mit den drei Grazien‘ im Kontext seiner Autobiographie, in: Katja Burzer et al. (Hg.): Le Vite del Vasari. Genesis, Topoi, Ricezione, Venedig 2011, S. 53–66.
- FISCHER, Andreas H.: Spiele und Philosophieren zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Göttingen und Bristol 2016.
- FISHER, Philip: Hard Facts. Setting and Form in the American Novel, Oxford 1985.
- FLEIG, Anne: Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sports, Berlin 2009.
- FLORSHEIM, Lane: My Monday Morning. Jeff Konns on How He’s Teaching His Children About Art, in... Wall Street Journal Magazine, Onlineausgabe (24. Januar 2022), einzusehen unter <https://www.wsj.com/articles/jeff-koons-is-thinking-about-nfts-and-reading-the-greeks-11643031052>,

letzter Zugriff 10.05.2022.

FOSTER, Hal: At the Whitney. Jeff Koons, in: London Review of Books, Nr. 15 (31. Juli 2014), S. 22–23.

FRENZEL, Sebastian: Exklusive Vertretung. Jeff Koons wechselt zur Pace Gallery, Monopol. Magazin für Kunst und Leben (27.04.2021), online einzusehen unter <https://www.monopol-magazin.de/jeff-koons-wechselt-zur-pace-gallery>, letzter Zugriff 03.05.2022.

FREY-TESCHEN, Erich und Roman SEIDL: Nietzsche von A bis Z. Ein Buch der Widersprüche, Berlin 2020.

FROSINI, Fabio: Leonardos Kraft oder: Die Natur im Augenblick, in: Frank Fehrenbach et al. (Hg.): Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst, Naturbilder, Bd. 2, Berlin und Boston 2017, S. 75–94.

GABBERT, Caroline (Hg.): Giorgio Vasari. Das Leben des Michelangelo [1568], Mit Einleitung und Kommentaren von der Herausgeberin, neu übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2009.

GAGE, Frances: Exercise for Mind and Body. Giulio Mancini, Collecting, and the Beholding of Landscape Painting in the Seventeenth Century, in: Renaissance Quarterly, Nr. 61 (Winter 2008), S. 1167–1207.

GAGE, Frances: Painting as medicine in early modern Rome. Giulio Mancini and the efficacy of art, Pennsylvania 2016.

GAIER, Martin: Terribilità, in: Kritische Berichte, Nr. 3 (2007), S.7–22.

GAMM, Gerhard: Verlegene Vernunft. Eine Philosophie der sozialen Welt, München 2017.

GAMSON, Joshua: Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America, Berkeley et al. 1994.

GARROD, Raphaële et al. (Hg.): Logodaedalus. Word Histories of Ingenuity in Early Modern Europe, Pittsburgh 2018.

GASSNER, Hubertus: Mischa Kuball, Allan McCollum, in: ders. (Hg.): Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch, Ausstellungskatalog (Hamburg, Kunsthalle), Ostfildern 2007, S. 152–158.

van GASTEL, Joris: Auf fruchtbarem Boden. Das neapolitanische Stilleben, in: Peter Forster et al. (Hg.): Caravaggios Erben. Barock in Neapel, Ausstellungskatalog (Museum Wiesbaden), München 2016, S. 226–237.

GAUSS, Joachim: Circulus mensurat omnia, in: Albert Zimmermann (Hg.): Mensura. Maß, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter, Berlin und New York 1984, S. 435–454.

GEBAUER, Gunter: Körper- und Einbildungskraft. Inszenierung des Helden im Sport, Reimer 1988.

GEBAUER, Gunter: Der Heroismus des gegenwärtigen Moments, in: Miriam Schaub und Stefanie Wenner (Hg.): Körper-Kräfte. Diskurse der Macht über den Körper, Bielefeld 2004, S. 159–184.

GEBHARD, Walter: Nietzsches Totalismus. Philosophie der Natur zwischen Verklärung und Verhängnis, Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, Bd. 8, Berlin und New York 1983.

GERHARDT, Volker: Das ‚Princip des Gleichgewichts‘. Zum Verhältnis von Recht und Macht bei Nietzsche, in: Nietzsche-Studien, Nr. 12 (1983), S. 111–134.

GERHARDT, Volker: Vom Willen zur Macht. Anthropologie und Metaphysik der Macht am exemplarischen Fall Friedrich Nietzsches, Berlin und New York 1996.

GOCKEL, Bettina und Michael HAGENER: Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaften 1880-1930, Berlin 2004.

GOCKEL, Bettina: Motive der Künstlerpathographie in Psychiatrie, Kunstkritik und Künstlerleben, in: Sabine Brombach und Bettina Wahrig (Hg.): Lebensbilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies, Bielefeld 2015, S. 125–150.

GOODNOUGH, Robert: Pollock Paints a Picture, in: Art News (Mai 1951), S. 38–41 und 60–61.

von GOETHE, Johann Wolfgang: Briefe, in: Karl Weinhold (Hg.): Hans Christian Boie. Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert, Halle 1868.

von GOETHE, Johann Wolfgang: Gedichte – West-Östlicher Divan, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Bd.

1, Frankfurt a. M. und Leipzig 1998.

von GOETHE, Johann Wolfgang: Dichtung und Wahrheit, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Bd. 5, Frankfurt a. M. und Leipzig 1998.

von GOETHE, Johann Wolfgang: Gesetze der Pflanzenbildung [1790], in: Hans-Joachim Becker (Hg.): Goethes Biologie. die wissenschaftlichen und die autobiographischen Texte, Würzburg 1999, S. 63–72.

GÖRNER, Klaus: Andy Warhol's Time Capsules, Ausstellungskatalog (Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.), Frankfurt a. M. 2004.

von GRAEVENITZ, Antje: Der tatsächliche Tod des Subjekts in der Inszenierung seines Kunstwerks als Herausforderung an das wahrnehmende Subjekt, in: Paul Geyer und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert, Würzburg 2003, S. 571–582.

GRANT, Kim: All About Process. The Theory and Discourse of Modern Artistic Labor, Pennsylvania 2018.

GRASSKAMP, Walter: Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik, München 1996.

GRASSKAMP, Walter: Versuch über den Glanz. Die Kunst der Oberfläche, in: Max Hollein et al (Hg.): Jeff Koons The Sculptor, Ausstellungskatalog (Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.), Ostfildern 2012, S. 38–44.

GRAW, Isabelle: Kunst ist Nicht-Kunst. Ein Gespräch zwischen Jeff Koons und Isabelle Graw, in: Max Hollein et al (Hg.): Jeff Koons The Painter, Ausstellungskatalog (Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.), Ostfildern 2012, S. 60–83.

GRAW, Isabelle: Der Grauschleier der Subjektivität. Isabelle Graw über Gerhard Richter in der Neuen Nationalgalerie Berlin, Texte zur Kunst, Nr. 86 (Juni 2012), S. 232–241.

GRAW, Isabelle: Life as a Ressource. Mythologization, Self-Marketing, and the Creation of Value in the Work of Jeff Koons, in: Scott Rothkopf (Hg.): Jeff Koons. A Retrospective, Ausstellungskatalog (New York, Whitney Museum of American Art und Paris, Centre Pompidou und Bilbao, Guggenheim Museum), Paris 2014, S. 229–238.

GRAW, Isabelle: A conversation bewtween Isabelle Graw and Kerry James Marshall, in: Texte zur Kunst, Nr. 122 (Juni 2021), S. 46–73.

GREENBERG, Amy: Männlichkeiten, territoriale Expansion und die amerikanische Frontier im 19. Jahrhundert, in: Jürgen Martschukat et al. (Hg.): Väter, Soldaten und Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas, Bielefeld 2007, S. 103–122.

GREIF, Mark: Against Exercise, in: n+1, Nr. 1, Sommer 2004, online einzusehen unter <https://www.nplusonemag.com/issue-1/essays/against-exercise/>, letzter Zugriff 22.07.2022.

GRONAU, Barbara: Das Theater der Askese. Zurückhaltung als ästhetische Praxis, in: dies. und Alice Lagaay (Hg.): Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion, Bielefeld 2010, S.129–146.

GRONAU, Barbara (Hg.): Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen, Bielefeld 2012.

GRONAU, Barbara: Nichttun, Nichtstun, Unterlassen. Schattenseiten des Handelns im Theater, in: Muße. Ein Magazin, Nr. 2 (2015), S. 16–24.

GROßKOPF, Anna: Die Arbeit des Künstlers in der Karikatur. Eine Diskursgeschichte künstlerischer Techniken in der Moderne, Bielefeld 2016.

GROPP, Rose-Maria: Wie halten Sie's mit der Biologie, Mr Koons?, in: FAZ (16.06.2012), S. 6.

GRÜNDLER, Hana: Against ‚the fatigue in mind‘. Leonardo's anatomical drawings as multiperspectival epistemic spaces, in: Laurenza, Comenico und Alessandro Nova (Hg.): Leonardo da Vinci's anatomical world. Language, context and ‚disegno‘, Studi e ricerche, Bd. 7, Venedig 2011, S. 131–154.

GRÜNDLER, Hana: ‚Die Mühen der Tätigen‘. Haltung in Pontormos ‚Libro mio‘, in: Johannes Bilstein und Guido Reuter (Hg.): Haltung und Affekt, Studien zur Kunst, Bd. 40, Wien et al. 2020, S.

23–36.

GUMBRECHT, Hans Ulrich: *In Praise of Athletic Beauty*, Cambridge/ MA 2006.

HADEN-GUEST, Anthony: *Art or Commerce? Vanity Fair* (November 1991), S. 200–260.

HADEN-GUEST, Anthony: *True Colors. The Real Life of the Art World*, New York 1998.

HADLER, Mona: *Baziotos, Surrealism, and Boxing. ‚Life in a Squared Ring‘*, in: *The Space Between. Literature and Culture 1914–1945*, Nr. 9 (2013), S. 119–138.

HADJINICOLAOU, Yannis: *Denkende Körper – Formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten, Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie*, Bd. 18, Berlin und Boston 2016.

HALL, Donald E.: *Muscular Christianity. Reading and Writing the Male Social Body*, in: ders. (Hg.): *Muscular Christianity. Embodying the Victorian Age*, *Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture*, Bd. 2, Cambridge 1994, S. 3–16.

HANSEN, Birgit et al.: *Das Körperbild in der Werbung*, in: Arnd Krüger und Bernd Wedemeyer (Hg.): *Kraftkörper–Körperkraft. Zum Verständnis von Körperkultur und Fitness gestern und heute*, Göttingen 1995, S. 122–134.

HART, Julius: *Die neue Welterkenntnis*, Leipzig 1902.

HARRISON, Charles: *Essays on Art and Language*, Cambridge/ MA 2003.

HASSLER, Katrin: *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld*, Bielefeld 2017.

HEINRICH, Christoph und Uwe M. SCHNEEDE (Hg.): *Family Values. Aspects of American Art*, *Ausstellungskatalog* (Hamburg, Kunsthalle), Ostfildern-Ruit 1996.

HEIT, Helmut und Lisa HELLER (Hg.): *Handbuch Nietzsche und die Wissenschaften. Natur-, geistes und sozialwissenschaftliche Kontexte*, Berlin und Boston 2014.

von HELMHOLTZ, Hermann: *Über die Erhaltung der Kraft [1862–1863]*, in: *Vorträge und Reden*, fünfte Auflage, Braunschweig 1903, S. 187–230.

HENGST, Lutz: *Das Unding der Kraftverschwendung. Erscheinungsweisen und Grenzen von Verausgabung in der Kunst nach 1945*, in: Frank Fehrenbach et al. (Hg.): *Form- und Bewegungskräfte und Kunst, Literatur und Wissenschaft, Imaginarien der Kraft*, Bd. 2, Berlin und Boston 2021, S. 303–327.

HERDER, Johann Gottfried: *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Zweiter Versuch [1775]*, in: ders.: *Werke in zehn Bänden*, Günter Arnold et al. (Hg.), Bd. 4, Frankfurt a. M. 1994, S. 365–393.

HERMANN-FIORE, Kristina: *Il tema ‚Labor‘ nella creazione artistica del Rinascimento*, in: Matthias Winner: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 245–292.

HILLE, Christiane: *Matthew Barney. Vir heroicus sublimis. Einleitung zum Begriff einer künstlerischen Athletik*, in: dies. und Julia Stenzel (Hg.): *Cremaster Anatomies. Beiträge von Matthew Barneys CREMASTER Cycle aus den Wissenschaften von Kunst, Theater und Literatur*, Bielefeld 2014, S. 17–56.

HILLIARD, Kevin: *Atemübungen. Geist und Körper in der Lyrik des 18. Jahrhunderts*, in: Marianne Henn und Holger Pausch (Hg.): *Body Dialectics in the Age of Goethe, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 55, Amsterdam und New York 2003, 293–314.

HINDAHL, Philipp: *Lieferschwierigkeiten. Koons wird von Sammler verklagt*, in: *Monopol* (April 2018), online einzusehen unter <https://www.monopol-magazin.de/koons-wird-von-sammler-verklagt>, letzter Zugriff 24.04.2022.

HIRSCHHAUER, Stefan: *Praktiken und ihre Körper. Über materielle Parizipanden des Tuns*, in: Karl H. Hörning und Julia Reuter (Hg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und*

- sozialer Praxis, Bielefeld 2004, S. 73–91.
- HOBBSAWM, Eric und Terence RANGER: *The Invention of Tradition* [1983], Cambridge 1992.
- HOLLEIN, Max: *Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom*, Wien et al. 1999.
- HOLUB, Robert C.: *Studying Nietzsche in Nineteenth-Century Context*, Pennsylvania 2018.
- HÖRNER, Fernand: Dandyismus und Popkultur, in: *Pop. Kultur & Kritik*, Nr. 2 (Frühjahr 2013), S. 156–172.
- HUITOREL, Jean-Marc: *La beauté du geste. L'art contemporain et le sport*, Paris 2005.
- HUJER, Marc: Arnold Schwarzenegger. Die Wechseljahre, in: *Der Spiegel*, Nr. 8 (2012), S. 37–39.
- IRLE, Klaus: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997.
- ITTEN, Johannes: *Bildanalysen*, herausgegeben und kommentiert von Rainer Wick und Anneliese Itten, Ravensburg 1988.
- JAHN, Andrea (Hg.): *Body Power, power play. Ansichten zum Sport in der zeitgenössischen Kunst*, Ausstellungskatalog (Stuttgart, Württembergischer Kunstverein), Ostfildern-Ruit 2002.
- JENS, Walter: *Das künstlerische Alterswerk*, Eichstätt 1997.
- JOHNSON, Richard: Bizarre Start for 90s on Art Scene, in: *New York Post* (3. Januar 1990), S. 6.
- JOISTEN, Karen: *Die Überwindung der Anthropozentrität durch Friedrich Nietzsche*, Würzburg 1994.
- JONES, Caroline: *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago 1996.
- JONIETZ, Fabian: Labor omnis vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie, in: Jan-Dirk Müller und Ulrich Pfisterer (Hg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Pluralisierung & Autorität*, Bd. 27, Berlin und Boston 2011, S. 573–682.
- JONIETZ, Fabian: Die Topik des häßlichen Künstlers. Zum Körperbild als Reflexionsfläche von Diskurs und Kritik, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Nr. 15 (2011a), S. 441–483.
- JONIETZ, Fabian: Im Bett des Prokrustes. Anmerkungen zum Verhältnis von Körper- und Rezeptionsgeschichte in der Kunstliteratur nach 1600, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 38 (2013), S. 113–144.
- KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1790], Heiner Klemme (Hg.), mit Einleitung und Bibliographie des Herausgebers, Philosophische Bibliothek, Bd. 507, Hamburg 2009.
- KANZ, Roland: *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, Berlin und München 2002.
- KASSUNG, Christian: Was bleibt und was nicht bleibt. Eine sehr kurze Geschichte der Energie, in: Barbara Gronau (Hg.): *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Edition Kunstwissenschaft, Bd. 8, Bielefeld 2013, S. 15–24.
- KENNEDY, Randy: The Koons Collection, in: *The New York Times* (24. Februar 2010), online einzusehen unter <https://www.nytimes.com/2010/02/28/arts/design/28koons.html>, letzter Zugriff 14. 06. 2022
- KIM, David Young: Why Weight? The Heaviness of Art and Narrative Force, in: ders. (Hg.): *Matters of Weight. Force, Gravity, and Aesthetics in the Early Modern Period*, S. 8–34.
- KLAR, Stefan: *Mensch und Arbeit. Die systematische Entwicklung eines Konzepts der Arbeit aus der Philosophie Immanuel Kants*, Epistemata, Bd. 399, Würzburg 2006.
- KLEIN, Gabriele: *Bewegung und Moderne. Zur Einführung*, in: dies. (Hg.): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld 2004, S. 7–20.
- KLEINSPEHN, Thomas: Zwischen Mangelbeseitigung und Prassen, in: Annemarie Hürtlimann und Alexandra Reininghaus, *Mäßig und gefräßig*, Ausstellungskatalog (MAK, Wien), Wien et al. 1996, S. 218–226.
- KLEMM, Tanja: *Bildphysiologie: Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin

und Boston 2013.

KLIBANSKY, Raymond et al.: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a. M. 1990.

KÖHNE, Julia B.: Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen, Wien et al. 2014.

KÖHNE, Julia B.: Männliche Genieformel und ihre Irritationen. Essay zur Frage weiblicher Genialität, in: Zeitgeschichte-online (Marz 2019), einzusehen unter <https://zeitgeschichte-online.de/themen/maennliche-genieformel-und-ihre-irritationen>, letzter Zugriff 20.03.2022.

KOONS, Jeff: From full fathom five, in: Parkett, Nr. 19 (1989), S. 44–51.

KOONS, Jeff im Interview mit Anthony HADEN-GUEST, in: Angelika Muthesius (Hg.): Jeff Koons, Köln 1992, S. 12–36.

KOONS, Jeff und Jerome SANS: Conversation with Jeff Koons, Portraits of Artists 04, Museum in Progress, 1992, einzusehen unter <https://www.mip.at/en/texts/156/>, letzter Zugriff 30.09.2022.

KOONS, Jeff im Interview mit Hans Ulrich OBRIST, in: Scott Rothkopf (Hg.): Jeff Koons. Hulk Elvis, Ausstellungskatalog (London, Gagosian), New York 2007, S. 117–126.

KOONS, Jeff: Ileana Sonnabend, in: Artforum, Nr. 46 (2008), S. 70.

KOONS, Jeff im Interview mit Isabelle GRAW: Kunst ist Nicht-Kunst, in: Vinzenz Brinkmann et al. (Hg.): Jeff Koons The Painter, Ausstellungskatalog (Frankfurt, Schirn Kunsthalle), Ostfildern 2012, S. 60–83.

KOONS, Jeff, zitiert in Ausstellungskündigung zu Jeff Koons. The Painter & the Sculptor, publiziert am 26.06.2012, einzusehen unter <https://www.art-in.de/ausstellung.php?id=3084>, letzter Zugriff 18.10.2022.

KOONS, Jeff: Habits, in: The Wall Street Journal, 05. September 2014, online einzusehen unter <https://www.wsj.com/articles/jeff-koons-michael-kors-and-maria-sharapova-on-habit-1409930333>, letzter Zugriff 18.06.2022.

KOONS, Jeff im Interview mit Maciek KOBIELSKI: ‚Jeder Geschmack ist okay‘, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 19 (12. Mai 2017), 14–22.

KOONS, Jeff im Interview mit Sven MICHAELSEN: Wheat beer with a side of Warhol. In Conversation with Jeff Koons, publiziert auf Ssense. Luxury Fashion and Independent Designers (September 2018), einzusehen unter <https://www.ssense.com/en-us/editorial/art/wheat-beer-with-a-side-of-warhol-in-conversation-with-jeff-koons>, letzter Zugriff 05.05.2022.

KOONS, Jeff im Gespräch mit Geoff POULTON: Jeff Koons and the Art of Leadership, 15. April 2021, einzusehen unter <https://www.bmw.com/en/design/jeff-koons-and-the-art-of-leadership.html>, letzter Zugriff 18. Mai.

KOONS, Jeff im Interview mit Stefan KOBEL: Jeff Koons. ‚Meine Motivation ist die Kraft der Kunst‘, in: Handelsblatt (07.10.2021), online einzusehen unter https://www.handelsblatt.com/arts_und_style/kunstmarkt/interview-jeff-koons-meine-motivation-ist-die-kraft-der-kunst-/27687768.html, letzter Zugriff 23.05.2022.

KÖRNER, Hans und Angelika STERCKEN (Hg.): Kunst Sport und Körper. GeSoLei 1926–2002, Ausstellungskatalog (Düsseldorf, Stadtmuseum), Ostfildern-Ruit 2002.

KRAMER, Andreas: ‚Vive le sport!‘ German Expressionism and Dada, in: ders. und Przemyslaw Stozek (Hg.): Sport and the European Avant-Garde (1900–1945), Avant-Garde Studies, Bd. 39, Leiden et al. 2021, S. 108–134.

KRÄMER, Sybille: ‚Leerstellen-Produktivität‘. Über die mathematische Null und den zentralperspektivischen Fluchtpunkt. Ein Beitrag zu Konvergenzen zwischen Wissenschaft und Kunst in der Frühen Neuzeit, in: Schramm et al (Hg.): Instrumente in Kunst und Wissenschaft, Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert, Theatrum Scientiarum, Bd. 2, New York 2006, S. 502–526.

KRAUSS, Rosalind: The Art of P.R., and Vice Versa, in: The New York Times (27. Oktober 1991), Arts and Leisure, S. 1.

KRAUSS, Rosalind: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Schriftenreihe

- zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 2, Amsterdam und Dresden 2000.
- KRAUSS, Sebastian W. D.: Die Genese der autonomen Kunst. Eine historische Soziologie der Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bielefeld 2014.
- KRIEGER, Verena: Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, Münster et al. 2006.
- KRIS Ernst und Otto KURZ: Die Legende vom Künstler [1934], Frankfurt a. M. 1980.
- KRÜGER, Matthias: Gespachtelter Zufall. Gustave Courbet und die Messermalerei, in: Philippe Cordez und Matthias Krüger (Hg.): Werkzeuge und Instrumente, Berlin 2012, S. 109–127.
- KRÜGER, Matthias et al.: Das Denkmodell einer ‚Biologie der Kreativität‘. Anthropologie, Ästhetik und Naturwissen der Moderne, in: dies. (Hg.): Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne, Zürich und Berlin 2013, S. 7–20.
- KRÜGER, Matthias: Der Begriff des disegno im Zeitalter der Evolutionstheorie. Biologische Konzepte in Charles Blancs Grammaire des arts du dessin, in: Matthias Krüger, et al. (Hg.): Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne, Zürich 2013, S. 75–90.
- KUO, Michelle: One of a Kind, in: Scott Rothkopf (Hg.): Jeff Koons. A Retrospective, Ausstellungskatalog (New York, Whitney Museum of American Art und Paris, Centre Pompidou und Bilbao, Guggenheim Museum), Paris 2014, S. 247–252.
- LAVE, Jean und Etienne WENGER: Situated learning: Legitimate peripheral participation. Cambridge 1991.
- LEGGE, Elisabeth: When Awe turns to Aww...: Jeff Koons’s Balloon Dog and the Cute Sublime, in: Joshua Paul Dale et al. (Hg.): The Aesthetics and Affects of Cuteness, New York 2016, S. 130–150.
- LEITER, Brian: Nietzsche on Morality, New York 2015.
- LEJA, Michael: Looking askance. Scepticism and American Art from Eakins to Duchamp, Berkeley 2006.
- LEPECKI, André: Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement, London 2006.
- LEUTNER, Petra: Über den Körper der Künstler und Schriftsteller. Eine aktuelle Ökonomie des Körperlichen in den diätetischen und die Hygiene betreffenden Notizen von Pontormo, Charles Baudelaire und Peter Altenberg, in: Markus Heilmann und Thomas Wägenbaur (Hg.): Macht Text Geschichte. Lektüren am Rande der Akademie, Würzburg 1997, S. 60–71.
- LOCHER, Hubert: Anmerkungen zur Aktualität des Theoretikers Leon Battista Alberti, in: Kurt W. Foster und ders. (Hg.): Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Kunst, Berlin 1999, S. 1–8.
- LÖHR, Wolf-Dietrich: Die Rede der Hand. Giottos O und die Autorschaft des Künstlers bei Polizian und Vasari, in: Christel Meier und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen, Berlin 2011, S. 163–193.
- LÖHR, Wolf-Dietrich: Lemma Genie, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe, Heidelberg und Berlin 2019, S. 144–150.
- LOHRMANN, Dietrich: Idee und Wirklichkeit des Perpetuum mobile im Mittelalter, in: Technikgeschichte. Beiträge über die geschichtliche Entwicklung der Technik, Bd. 73 (2006), S. 227–251.
- LONDON, Jack: War Correspondence, Sports Articles, and Miscellaneous Writings, Irving Shepard und King Hendricks (Hg.), New York 1970.
- LUHMANN, Niklas: Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität, München et al 2014.
- LÜTHY, Michael: Andy Warhol. Thirty are better than one, Frankfurt a. M. 1995.
- MAAK, Niklas: Malen im Angesicht des Todes, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (28.09.2006), S. 14.
- MACHO, Thomas: Neue Askese? Zur Frage nach der Aktualität des Verzichts [1994], in: Gabriele

- Sorgo (Hg.): Askese und Konsum, Wien 2002, S. 139–153.
- MACHO, Thomas: Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne, Frankfurt a. M. 2017.
- MACKENZIE, Michael: The Athlete as Machine. A Figure of Modernity in Weimar Germany, in: Kai M. Sicks und Michael Cowan (Hg.): Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005, S. 48–62.
- van MANDER, Karel: Den grondt der edel vry schilder-const, Hessel Miedema (Hg.), Utrecht 1973.
- MANETTI, Giannozzo: Über Die Würde und Erhabenheit des Menschen [1455], August Buck (Hg.), Hamburg 1990.
- MCTIGHE, Sheila: Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580. Campi, Passarotti, Carracci, in: The Art Bulletin, Nr. 86 (Juni 2004), S. 301–323.
- MARTSCHUKAT, Jürgen: ‚Adipositas-Krise‘ und ‚Ich-Gesellschaft‘. Zur Geschichte von Fitness und Fatness in den USA, in: Zeitgeschichte-online (Juli 2014), online einzusehen unter <https://zeitgeschichte-online.de/kommentar/adipositas-krise-und-ich-gesellschaft-zur-geschichte-von-fitness-und-fatness-den-usa>, letzter Zugriff 12.10.2022.
- MARTSCHUKAT, Jürgen: Das Zeitalter der Fitness. Wie der Körper zum Zeichen für Erfolg und Leistung wurde, Berlin 2019.
- MASSÉRA, Jean-Charles: Dance with the Law [1999], in: Robert Morgan (Hg.): Bruce Nauman, Baltimore und London 2002, S. 174–190.
- MAIER, Anneliese: Ausgehendes Mittelalter. Gesammelte Aufsätze zur Geistesgeschichte des 14. Jahrhunderts, Rom 1964.
- MAYER, Julius Robert: Die Torricellische Leere und über Auslösung, Stuttgart 1876.
- MCHUGH, Fionnuala: From pon-star wife’s nether regions to Balloon dogs. Hong-Kong bound Jeff Koons talks ‚plastic art‘, selfies and Art Basel, in: Post Magazine (24. März 2018), online einzusehen unter <https://www.scmp.com/magazines/post-magazine/long-reads/article/2138540/hong-kong-bound-jeff-koons-talks-plastic-art>, letzter Zugriff 27.03.2022.
- MELTZER, Eve: Systems We Have Loved. Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn, Chicago 2013.
- MENDELSON, Leatrice: Simultaneität und Paragone. Die Rechtfertigung der Kunst im Auge des Betrachters, in: Hannah Baader et al. (Hg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne, München 2007, S. 294–334.
- MENNINGHAUS, Winfried: Dichtung und Tanz. Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung, in: Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft, Nr. 3 (1991), S. 129–150. Z
- MENNINGHAUS, Winfried: Klopstocks Poetik der schnellen ‚Bewegung‘, in: derselbe, Klopstock. Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, Frankfurt a. M. 1989, S. 259–361.
- MENNINGHAUS, Winfried: ‚Ein Gefühl der Beförderung des Lebens.‘ Kants Reformulierung des Topos ‚lebhafter Vorstellung‘, in: Armen Avanesian et al. (Hg.): Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit, Berlin und Zürich 2009, S. 77–94.
- MENSENDIEK, Bess: Körperkultur des Weibes praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke, München 1907.
- MERCURIALE, Girolamo: De arte gymnastica [1569], Concetta Pennuto und Vivian Nutton (Hg.), Florenz 2008.
- MERSMANN, Jasmin: Anthropometamorphosis. Der Mensch als Gestalter seiner selbst, Kritische Berichte, Nr. 1 (2017), S. 33–39.
- MERSMANN, Jasmin: Body Sculpting. Paradessent Strategies in Contemporary Art, in: Thomas Moser und Wilma Scheschonk (Hg.): Energetic Bodies. Sciences and Aesthetics of Strength and Strain, Berlin und Boston 2022, S. 157–172.
- METELMANN, Jörg und WELZER, Harald: Imagineering, Frankfurt a.M. 2020.
- METZ, Christian: Kitzel. Genealogie einer menschlichen Empfindung, Frankfurt a. M. 2020.
- MICHELSEN, Peter: Der Künstler als Held und Charakter. Über die biographische Darstellungsweise

- in den ‚Vite‘ des Giorgio Vasari, *Archiv für Kulturgeschichte*, Nr. 84 (2002), S. 293–312.
- MITTASCH, Alwin: Nietzsche als Naturphilosoph, Stuttgart 1951.
- MIXA, Elisabeth und Patrick Vogl: Es wird kuschelig. Visualisierungsweisen von Geschlecht im Wellness-Diskurs, in: *Querformat. Zeitgenössisches Kunst Populärkultur*, Nr. 3 (2010), S. 61–69.
- MIXA, Elisabeth: I feel good! Über Paradoxien des Wohlfühl-Imperativs im Wellness-Diskurs, in: *Un-Wohl-Gefühle. Eine Kulturanalyse gegenwärtiger Befindlichkeiten*, dies. et al. (Hg.), Bielefeld 2016, S. 95–132.
- MÖHRING, Maren: Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890–1930), Köln 2004.
- MÖHRING, Maren: Der Krafraum, in: Alexa Geisthövel und Habbo Knoch (Hg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2016, S. 239–247.
- MORRIS, Sarah: Like this Cherry. Jeff Koons ‚Easyfun –Ethereal‘, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 42 (Juni 2001), S. 134–140.
- MOSER, Gerda: ‚Mehr als nur ein Auto‘. BMW’s Konzept ‚Freude am Fahren‘, in: dies. (Hg.): *Fit-&-Fun-Kultur. Zwischen Leistung und Freude. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Münster 2003, S. 105–124.
- MÜLDER-BACH, Inka: Kommunizierende Monaden, in: Christina Dongowski et al. (Hg.): *Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierung der Wahrnehmung um 1800*, Würzburg 2001, S. 41–52.
- MÜLLER, Ernst: Lemma Energie, in: Christian Bermes et al. (Hg.): *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 19. Jahrhunderts*, Hamburg 2015, S. 127–144.
- MÜLLER-SCHÖNAU, Hermann: *Sportmann Goethe*, Leipzig 1936.
- MUSIL, Robert: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, in: Adolf von Frisé (Hg.): *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 2, Hamburg 1955.
- NESWALD, Elizabeth: *Thermodynamik als kultureller Kampfplatz: zur Faszinationsgeschichte der Entropie, 1850 – 1915*, Rombach 2006.
- NIEMEYER, Christian: *Nietzsches Syphilis – und die der Anderen, Eine Spurensuche*, Freiburg i. Br. 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Also sprach Zarathustra [1883]*, Ditzingen 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Digitale kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe*, basierend auf Paolo d’Iorio (Hg.), Berlin und New York 1967, einzusehen unter <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>, letzter Zugriff 28.03.2022.
- ØRUM, Tania: Danish Avant-Garde Filmmakers of the 1960s. Technology, Cross-aesthetics and politics, in: Alexander Graf und Dietrich Scheunemann (Hg.): *Avant-garde Film*, Amsterdam 2007, S. 261–275.
- ORTLAND, Eberhard: Lemma Genie, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart und Weimar 2010, S. 661–709.
- OSIETZKI, Maria: Die nationalsozialistische Rezeption Julius Robert Mayers. Alwin Mittasch und das Konzept der Auslösung, in: *Mittlungen Gesellschaft Deutscher Chemiker, Fachgruppe Geschichte der Chemie Frankfurt am Main*, Nr. 8 (1993), S. 61–65.
- OSIETZKI, Maria: Körpermaschinen und Dampfmaschinen. Vom Wandel der Physiologie und des Körpers unter dem Einfluss von Industrialisierung und Thermodynamik, in: Sarasin, Philipp und Jakob Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, S. 313–346.
- OTTMANN, Klaus: Jeff Koons, in: *Journal of Contemporary Art*, Oktober 1986
- PALISSY, Bernard: *Recepte véritable par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs tresors [1563]*, in: Iris Wenderholm (Hg.): *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne*, Berlin und Boston 2021, S. 283–284.
- PALISSY, Bernard: *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines, tant naturelles qu’artificielles [1580]*, in: Iris Wenderholm (Hg.): *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der*

Vormoderne, Berlin und Boston 2021, S. 285–292.

PATZ, Kristine et al. (Hg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne, München 2007.

PEDRETTI, Carlos und Alessandro VEZZOSI: Leonardo e lo sport. Arte scienza tecnica e mito, Florenz und Mailand 2004.

PERREAULT, John: Jeff Koons. Having it both ways, in: *Artopia*. John Perreault's art diary, Eintrag vom 11. Mai 2008, einzusehen unter https://www.artsjournal.com/artopia/2008/05/jeff_koons_having_it_both_ways.html, letzter Zugriff 06.06.2022.

PFISTERER, Ulrich und Anja Zimmermann: Vorwort, in: dies. (Hg.): *Animationen/ Transgressionen*. Das Kunstwerk als Lebewesen, Berlin 2005, *Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte*, Bd. 4, S. VII–XVI.

PFISTERER, Ulrich: Liebessemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von liebe in Italien und Frankreich, *culturae*. Intermedialität und historische Anthropologie, Bd. 4, Wiesbaden 2014, S. 583–634.

PFISTERER, Ulrich: *Kunst-Geburten*. Kreativität Erotik Körper, Berlin 2014.

PFISTERER, Ulrich: Die Kraft der Libido. Peter Flötner's Holzschuh-Pokal und der Fortschritt der Kunst, in: Frank Fehrenbach et al. (Hg.): *Kraft, Intensität Energie*. Zur Dynamik der Kunst, Berlin und Boston 2018, S. 123–146.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni: Über die Würde des Menschen/ *De hominis dignitate*, August Buck (Hg.), Lateinisch-Deutsch, übersetzt von Norbert Baumgarten, Hamburg 1990.

PIRANIO, Michelle (Hg.): *Andy Warhol. My Perfect Body*, Ausstellungskatalog (The Andy Warhol Museum, Pittsburgh), Pittsburgh 2016.

PLACKINGER, Andreas: *Violenza*. Gewalt als Denkfigur im michelangelesken Kunstdiskurs, *Actus et Imago*, Bd. 17, Berlin und Boston 2016.

PONTORMO, Jacopo: *Tagebuch*, ins Deutsche übersetzte Ausschnitte einzusehen unter <https://blog.staedelmuseum.de/vom-alltag-der-kunst-das-tagebuch-des-jacopo-pontormo/>, letzter Zugriff am 12.03.2022.

POSPELOV, Gleb: *Moderne russische Malerei*. Die Künstlergruppe Karo-Bube, Stuttgart et al. 1985.

PRANGE, Regine: Die Dialektik des Glanzes. Über Jeff Koons in der Schirn Kunsthalle und in der Liebighaus Skulpturensammlung, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 88 (2012), S. 178–183.

PRANGE, Regine: ‚Taufe im Mainstream‘? Über die Kunst von Jeff Koons, mit Walter Benjamin betrachtet, *ART-Dok*. Publishing Platform for Art Studies, S. 2–17, einzusehen unter <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5244>, letzter Zugriff 20.03.2022.

QUIVIGER, François: Honey from heavens. Aspects of the topos of the bees in Renaissance artistic literature, in: Ulrich Pfisterer und Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi*. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München 2003, S. 317–321.

RABINBACH, Anson: Ermüdung, Energie und der menschliche Motor, in: Sarasin, Philipp und Jakob Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft*. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1998, S. 286–312.

RABINBACH, Anson: *Motor Mensch*. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne [1990], *Wiener Schriften zur historischen Kulturwissenschaft*, Bd. 1, Wien 2001.

RABINBACH, Anson: Von mimetischen Maschinen zu digitalen Organismen. Die Transformation des menschlichen Motors, in: *figurationen*. Gender – Literatur – Kultur, *Müdigkeit/Fatigue*, Nr. 14 (2013), S. 93–113.

RADKAU, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität*. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München 1998.

RASE, Karin: *Kunst und Sport*. Der Boxsport als Spiegelbild gesellschaftlicher Verhältnisse, Bern 2003.

REICHERT, KOLJA: *Fitte Künstler*. Saufen und Rauchen war gestern, in: *Art*. Das Kunstmagazin,

Nr. 9 (September 2016), S. 38–41.

RENNER, Adrian: Ungeheure Kräfte. Zu Robert Mayers und Friedrich Nietzsches Physik und Physiologie der Auslösung, in: *Scientia Poetica*, Bd. 25 (2021), Berlin und Boston 2021, S. 123–142.

RIBBAT, Christoph: Sportsmänner. Interpretationen des Faustkampfes um 1900, in: Jürgen Martschukat et al. (Hg.): *Väter, Soldaten und Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas*. Bielefeld 2015, S. 183–200.

RICARDI, Mattia: Nietzsche und die Physiologie der Sinne, in: Beatrix Himmelmann (Hg.): *Kant und Nietzsche im Widerstreit*, Berlin 2005, S. 312–323.

RICHTER, Jean-Paul: *Scritti Letterari di Leonardo da Vinci*, London 1883.

RIEDEL, Wolfgang: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Würzburg 2011.

RIEDEL, Volker: Zur Nietzsche-Rezeption Heinrich Manns, in: Steffen Dietzsch und Claudia Terne (Hg.): *Nietzsches Perspektiven*, Berlin und Boston 2014, S. 305–331.

RISAFI DE PONTES, Ivan: ‚Ich nehme den unangenehmsten Fall, den Fall Wagner‘. Nietzsches Ambivalenz des Künstlers und dessen ‚relative Keuschheit‘, in: Jutta Georg und Renate Reschke (Hg.): *Nietzsche und Wagner. Perspektiven ihrer Auseinandersetzung*, Berlin und Boston 2016 S. 129–139.

ROBERTS, Randy: *Papa Jack. Jack Johnson and the Era of White Hopes*, New York 1983.

RÖDL, Ines: *Johannes Itten und die Alten Meister. Genese und historischer Kontext einer neuen Bildanalytik*, Berlin 2020.

RONZHEIMER, Elisa: *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*, Berlin und Boston 2020.

ROSA, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.

ROSAND, David: *Drawing acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002.

ROSENKRANZ, Boris: So ein Spinat! Popeye als Doping-Sünder überführt? in: *Übermedien* (25. Juni 2019), einzusehen unter <https://uebermedien.de/39515/spinat-studie-popeye-als-doping-suender-ueberfuehrt/>, letzter Zugriff 30.10.2022.

ROTHKOPF, Scott: *Made in Heaven. Jeff Koons und die Erfindung des Starkünstlers*, Jack Bankowsky et al. (Hg.): *Pop Life, Ausstellungskatalog* (London, Tate Modern und Hamburg, Kunsthalle), Köln 2010, S. 77–86.

ROTHKOPF, Scott (Hg.): *Jeff Koons. A Retrospective, Ausstellungskatalog* (New York, Whitney Museum of American Art und Paris, Centre Pompidou und Bilbao, Guggenheim Museum), Paris 2014.

ROTTER, Hannah Maria: *Selbsterhaltung und Wille zur Macht. Nietzsches Spinoza-Rezeption*, Berlin und Boston 2019.

RÜBEL, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012.

SAGGESE, Jordana: *Reading Basquiat. Exploring Ambivalence in American Art*, Berkeley 2021.

SAMMERN, Romana und Julia SAVIELLO (Hg.): *Schönheit. Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Heidelberg 2018

SARASIN, Philipp: Der öffentlich sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den ‚curiosités physiologiques‘, in: ders. und Jakob Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. Und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, S. 419–452.

SARASIN, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt a. M. 2001.

SASS, Maurice: *Physiologien der Bilder. Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst, Naturbilder*, Bd. 3, Berlin und Boston 2016.

SCHADE, Sigrid: Zur Metapher vom ‚Künstler als Seismograph‘, in: Fastert, Sabine et al. (Hg.): *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*, Köln 2011,

S. 131–146f.

SHELLER, Jörg: No Sports! Zur Ästhetik des Bodybuildings, Stuttgart 2010.

SHELLER, Jörg: Arnold Schwarzenegger oder Die Kunst, ein Leben zu stemmen, Stuttgart 2012.

SHELLER, Jörg und Daniel MARTIENSSEN (Interview): Phänomen Arnie. Ein pragmatischer Performance-Populist, *cicero online* (1. August 2012), einzusehen unter <https://www.cicero.de/kultur/ein-pragmatischer-performance-populist/51415>, letzter Zugriff 04.05.2022.

SHELLER, Jörg: Witness the Fitness, Wie Helga Wretman mit Fitness for Artists TV die Liaison zwischen Schweiß und Kunst fortschreibt, in: *frieze*, Nr. 11 (September 2013), in englischer Sprache online einzusehen unter <https://www.frieze.com/article/witness-fitness>, letzter Zugriff 23.05.2022.

SHELLER, Jörg: Fit Follows Function. Wie functional Training den Sozialstaat der Maschinen bekämpft und den Gott des Eisens tötete. Eine Kulturkritik frei nach Günther Anders. Übertreibung in Richtung Wissenschaft, in: Franz Bockrath und Kathrin Schulz, Berlin 2018, S. 37–50.

SCHIFF, Gert: Picasso. The last years (1963–1973), New York 1983.

SCHJELDAHL, Peter: The 7 days art columns 1988–1990, Berkeley 1990.

SCHMEISSER, Martin: Aemulatio im Menschenwürdediskurs des Humanismus. Giannozzo Manetti und Fernán Perez de Oliva, in: Jan-Dirk Müller und Ulrich Pfisterer (Hg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Pluralisierung & Autorität, Bd. 27, Berlin und Boston 2011, S. 683–698.

SCHMIDT, Sandra: Kopfüberrunden und Luftspringen. Bewegung als Wissenschaft und Kunst in der Frühen Neuzeit, München 2008.

SCHMIDT, Jochen: Der Mythos ‚Wille zur Macht‘. Nietzsches Gesamtwerk und der Nietzsche-Kult. Eine historische Kritik, Berlin und Boston 2016.

SCHMIED, Helmut: Merkwürdige Helden. Zum Typus Kraftgenie im Sturm und Drang, in: *Lenz-Jahrbuch. Sturm und Drang Studien*, Bd. 12, St. Ingbert 2005, S. 139–154.

SCHNÖDL, Gottfried: Schaffen aus Fülle. Hermann Bahrs ergonomische Kunstproduktion, in: *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Bd. 9, Temeswar 2012, S. 29–44.

SCHNÖDL, Gottfried: Organisation der Kraft. Kunst-Arbeiter im Zeitalter der Thermodynamik, in: Susanna Brogi et. al. (Hg.): Repräsentationen von Arbeit. Transdisziplinäre Analysen und künstlerische Produktionen, Bielefeld 2013, S. 101–114.

SCHREURS-MORET, Anna: David. Ein großer Wurf für die Kunst, in: *Spektrum der Wissenschaft. Spezial. Helden. Die ewige Sehnsucht nach Ruhm und Größe*, Nr. 4 (2019), S. 58–61.

SCHÜRKMANN, Christiane: Kunst in Arbeit. Künstlerisches Arbeiten zwischen Praxis und Phänomen, Bielefeld 2016.

SCHWARZENEGGER, Arnold und Bill DOBBINS: Das große Bodybuilding Buch, München 1986.

SEIER, Andrea und Sabine SCHICKE: Pornographie. Die Fiktion des Authentischen, in: *Nach dem Film*, Nr. 2, publiziert am 01.12.2000, einzusehen unter <https://nachdemfilm.de/issues/text/pornografie-die-fiktion-des-authentischen>, letzter Zugriff 25.10.2022.

SÈVE, Bernard und Sarah TROCHE (Hg.): L'exercice en art. Exercises for artists, art as exercise, *Methodos. Savoirs et textes*, Nr. 21 (2021), online einzusehen unter <https://journals.openedition.org/methodos/7592>, letzter Zugriff 18.06.2022.

SHALSON, Lara: Performing Endurance. Art and Politics since 1960, Cambridge 2018.

SHUANGZHI, Li: ‚Dekadent und Dekadenz-Kritiker in einem‘. Zur narzistischen Körper-Ästhetik bei Nietzsche und Thomas Mann, in: *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*, Bd. 18 (2017), S. 49–63.

SICKS, Kai Marcel: „Der Querschnitt“ oder Die Kunst des Sporttreibens, in: ders. und Michael Cowan (Hg.): Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld

2005, S. 33–47.

SICKS, Kai Marcel: Stadionromanzen. Der Sportroman der Weimarer Republik, Bielefeld 2008.

SICKS, Kai Marcel: „Zu Tode erschöpft“. Sportromane als Verausgabungs narrative (1900–1933), in: Christine Bähr et al. (Hg.): Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens, Bielefeld 2015, S. 125–138.

SIEBENBRODT, Michael: Der Vorkurs am Bauhaus und seine Bedeutung für die Ausbildung von Formgestaltern und Architekten, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Nr. 4/5 (1979), S. 355–358.

SIMMEL, Georg: Skizze einer Willenstheorie, in: Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby (Hg.): Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 5, Aufsätze und Abhandlungen 1894–1900, Frankfurt a. M. 1992, S. 130–144.

SISCHY, Ingrid: Koons, High and Low, in: Vanity Fair (März 2001), S. 226–277.

SISCHY, Ingrid: Has Jeff Koons become a Pillar of the Art Establishment?, in: Vanity Fair (Juli 2014), S. 86–94.

SLOTERDIJK, Peter: Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik [2009], Frankfurt a. M. 2012.

SOHM, Philip: The Artist Grows Old. The Ageing of Art and Artists in Italy 1500–1800, New Haven 2007.

SÖLL, Anne: Der Neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Raderscheidt 1914–1930, München 2016.

SOMMER, Ernst: Muskelkraft und Formenschönheit, Berlin 1921.

SOUSSLOFF, Catherine M.: The Absolute Artist. The Historiography of a Concept, Minneapolis 1997.

STAROBINSKI, Jean: Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900, Basel 1960.

STEINFELD, Thomas: Ich will, ich kann: Moderne und Selbstoptimierung, Konstanz 2016.

STEINRUCK, Thomas: Business Artists. Strategische Vermarkter im Kunstbetrieb. Andy Warhol – Damien Hirst – Jeff Koons – Takashi Murakami, Heidelberg 2018.

STÖCKMANN, Ingo: Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880–1900, Berlin und New York 2009.

STOFF, Heiko: Ewige Jugend. Konzepte der Verjüngung vom späten 19. Jahrhundert bis ins Dritte Reich, Köln 2004.

STORR, Robert: Jeff Koons. Gym-Dandy, in: Art Press (Oktober 1999), S. 14–23.

STORR, Will: Selfie. How the West became self-obsessed and What It's Doing to Us, London 2018.

SUMMERS, David: ARIA II. The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art, in: Artibus et Historiae, Nr. 10 (1989), S.15–31.

SUMMERS, David: Michelangelo and the Language of Art, Princeton 1981.

SUTHOR, Nicola: ‚Il pennello arti cioso‘. Zur Intelligenz der Pinselführung, in: Helmar Schramm und Ludger Schwarte (Hg.): Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert, Berlin 2006, S. 114–136.

SUTHOR, Nicola: Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit, München 2010.

SUTHOR, Nicola: Rembrandts Rauheit. Eine phänomenologische Untersuchung, Paderborn 2014

SUTHOR, Nicola: Meta/Physik der Skizze. Zum Nachvollzug des Gedankengangs im Linienzug, in: Franz Engel und Sabine Marienberg (Hg.): Das entgegenkommende Denken, Actus et Imago, Bd. 15,

Berlin und Boston 2016.

SWENSON, Kirsten: *Irrational Judgements*. Eva Hesse, Sol Lewitt and 1960s New York, Yale 2015.

SPIES, Werner: *Picasso. Malen gegen die Zeit*, Berlin 2006.

TAUBER, Christine: ‚Leggetemi e amatemi‘ – Autobiographie als Selbstanpreisung. Zu Leon Battista Albertis ‚Vita‘, in: dies. (Hg.): *Leon Battista Alberti. Vita Lateinisch–Deutsch*, Frankfurt a. M. und Basel 2004, S. 7–34.

TAUBER, Christine: Noch einmal: ‚Wider den Einfluss!‘. Statt einer Einleitung, in: Ulrich Pfisterer und dies. (Hg.) *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2018, S. 9–26.

THOMAS DE LA PEÑA, Carolyn: *The Body Electric. How Strange Machines Built the Modern American*, New York 2003.

TOEPFER Georg: *Historisches Wörterbuch der Biologie*, Heidelberg und Berlin 2011.

TOEPFER, Georg: *BioConcepts. The Origin and Definition of Biological Concepts. A Multilingual Database*<http://biological-concepts.com/views/search.php>, letzter Zugriff 09.03.2022.

TRAUSCHKE, Jennifer: *Terribilità*, in: Anna Schreurs-Morét et al. (Hg.): *Compendium heroicum*, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 ‚Helden – Heroisierungen – Heroismen‘ der Universität Freiburg, Freiburg 22.02.2018. DOI: 10.6094/heroicum/terribilita, letzter Zugriff 18.03.2022.

TÜRK, Klaus: *Arbeit in der bildenden Kunst. Ikonische Diskursformation in der Geschichte der Moderne*, in: Ulrich Bröckling und Eva Horn (Hg.): *Anthropologie der Arbeit*, Tübingen 2002, S. 36–78.

ULLRICH, Wolfgang: *Bilder auf Weltreise. Eine Globalisierungskritik*, Berlin 2006.

ULLRICH, Wolfgang: *Der Traum vom schönen Menschen. Ein Lehrstück über die Macht der Bilder*, gesendet auf Deutschlandfunk am 09.07.2009, einzusehen unter <https://www.deutschlandfunk.de/der-traum-vom-schoenen-menschen-100.html>, siehe auch: https://ideenfreiheit.wordpress.com/2018/02/24/aufsatz-ueber-kallipaedie-und-die-macht-der-bilder/#_ftnref3, letzter Zugriff jeweils am 13.03.2022.

ULLRICH, Wolfgang: *Flüssig sein. Die Seele des Kapitalismus*, in: *Querformat. Zeitgenössisches Kunst Populärkultur*, Nr. 3 (2010), S. 4–11.

ULLRICH, Wolfgang: *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin 2016.

VALÉRY, Paul: *Cahiers / Hefte*, Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.), Bd. 6, Frankfurt a. M. 1993.

VASARI, Giorgio: *Das Leben des Raffael*, Hana Gründler (Hg.): Berlin 2004.

VASARI, Giorgio: *Das Leben des Leonardo da Vinci [1568]*, Sabine Feser (Hg.), neu übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2006.

VASARI, Giorgio: *Das Leben des Florentiner Bildhauers Torrigiani [1568]*, in: Sabine Feser (Hg.): *Giorgio Vasari. Das Leben der Bildhauer des Cinquecento*, neu übersetzt, eingeleitet und kommentiert von der Herausgeberin, Berlin 2007 S. 13–20.

VASARI, Giorgio: *Das Leben des Michelangelo [1568]*, Caroline Gabbert (Hg.), neu übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2009.

VATIN, François: *Arbeit und Ermüdung. Entstehung und Scheitern der Psychophysiologie der Arbeit*, in: Sarasin, Philipp und Jakob Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, S. 347–368.

VEBLEN, Thorstein: *The Theory of the Leisure Class*, in: Dirk Kaesler und Ludgera Vogt (Hg.): *Hauptwerke der Soziologie*, Stuttgart 2000, S. 435–439.

VEDER, Robin: *Living Line. Modern Art and the Economy of Energy, Interfaces. Studies in Visual Cultures*, Hanover und New Hampshire 2015.

VERHEYEN, Nina: *Die Erfindung der Leistung*, München 2018.

VOGT, Günther: *Der Split-Rocker. Eine Kippfigur*, in: Theodora Vischer (Hg.): *Jeff Koons*,

- Ausstellungskatalog (Fondation Beyeler, Basel) Jeff Koons Ostfildern 2012, S. 199–203.
- VOLAND, Eckart: Das ‚Handicap-Prinzip‘ und die biologische Evolution der ästhetischen Urteilskraft, in: Ralf Schnell (Hg.): *Wahrnehmung, Kognition und Ästhetik. Neurobiologie und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2015, S. 35–60.
- WAGNER, Monika: Form und Material im Geschlechterkampf. Aktionismus auf dem Flickenteppich, in: Corina Caduff und Sigrid Weigel (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*, Köln 1996, S. 175–196
- WAGNER, Monika: Polierter Edelstahl – das ‚Gold des kleinen Mannes‘. Jeff Koons’ Materialesemantik, in: Max Hollein et al (Hg.): *Jeff Koons The Sculptor*, Ausstellungskatalog (Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.), Ostfildern 2012, S. 26–32.
- WAGNER, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2012.
- WARHOL, Andy: *THE Philosophy of Andy Warhol (Fro, A to B and Back Again)*, New York 1975.
- WARHOL, Andy zitiert in Gene R. SWENSON: ‚What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I‘, in: Kenneth Goldsmith (Hg.): *I’ll Be Your Mirror. The Selected Andy Warhols Interviews, 1962–1987*, New York 2004, S. 15–20.
- WARHOL, Andy und Pat HACKETT: *The Andy Warhol Diaries (1976–1987)*, München 1989.
- WARNICK, Barbara: *The Sixth Canon. Belletristic Rhetorical Theory and Its French Antecedents*, Columbia 1993.
- WEDEMEYER-KOLWE, Bernd: ‚Der neue Mensch‘. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Würzburg 2004.
- WESSELS, Gregor: Manierismen der technischen Zeichnung. Zur Ikonographie des Perpetuum Mobile, in: Hans Holländer (Hg.): *Erkenntnis-Erfindung-Konstruktion Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaft und Technik vom 16. Bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 587–616.
- WETZEL, Michael: Verweisungen. Der semiologische Bruch im 19. Jahrhundert, in: Friedrich Kittler und Georg C. Tholen (Hg.): *Literatur und Medienanalyse seit 1870*, München 1989, S. 71–93.
- WINNER, Matthias: Berninis ‚Verità‘. Bausteine zur Vorgeschichte einer ‚Invenzione‘, in: Buddensieg, Tilmann und Matthias Winner (Hg.): *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, Berlin 1966, S. 393–413.
- WISE, Norton M.: *Aesthetics, Industry, and Science. Hermann von Helmholtz and the Berlin Physical Society*, Chicago 2018.
- WIRTH, Ilse: Lemma Fleiß, in: RDK, einzusehen unter <https://www.rdklabor.de/wiki/Fleiß>, letzter Zugriff 13.03.2022.
- WITTKOWER, Rudolf und Margot: *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*, New York 1963.
- YOUNG, Julian: *Nietzsche’s Philosophy of Art*, Cambridge 1993, S. 126–130.
- ZAGOURY, David: The Autonomous Maker within. ‚Fantasia‘ in Sixteenth-Century Italian Art Theory (1501–1568), einzusehen unter <https://doi.org/10.17863/CAM.38853>, letzter Zugriff 13.03.2022.
- ZAHAVI, Amotz und Avishag KADMAN-ZAHAVI: *Signale der Verständigung. Das Handicap-Prinzip* Frankfurt a. M. 1998.
- ZAUNSCHIRM, Thomas: *Kunst als Sündenfall. Die Tabuverletzungen des Jeff Koons*, Freiburg i. Br. 1996.
- ZEEB, Gunda: Künstlerische Erschöpfung oder Erschöpfung als Kunst?, in: *Figurationen. Gender – Literatur – Kultur*, Nr. 16 (2015), S. 113–120.
- ZIMMERMANN, Anja: Von Produktion und Produktivität. Blut und Sperma als Kreativstoffe in der Kunst um 1960, in: Roger Fayet (Hg.): *Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen Rein und Unrein*, Wien 2003, 97–114.
- ZIMMERMANN, Michael: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Weinheim 1991.
- ZÖLLNER, Frank: ‚Ogni pittore dipinge sè‘. Leonardo da Vinci and ‚automimesis‘, in: Winner,

Matthias (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk, Weinheim 1992, S. 137–160.

ZÖLLNER, Frank: Leon Battista Albertis ‚De Pictura‘. Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuss, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, Nr. 4 (1997), S. 23–39.

ZÖLLNER, Frank: Das Ende des Körpers. Paul Klees künstlerische Ethik im Kontext zeitgenössischer Triebökonomie, in: Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas (Hg.): Körper-Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft, Echo, Bd. 1, Hildesheim und New York 2002, S. 213–240.

ZÖLLNER, Frank: Paul Klee, Friedrich Nietzsche und die androzentrische Konstruktion asketischen Schöpferturns, in: Henry Keazor (Hg.): Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift Klaus Herding, Köln 2002, S. 217–256.

ZÖLLNER, Frank: Kunst und Wissenschaft. Leonardo zwischen ‚automimesis‘ und Proportionslehre“, in: Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Nr. 3 (2009), online einzusehen unter http://repo.saw-leipzig.de:80/pubman/item/escidoc:16121/component/escidoc:16114/denkstroeme-heft3_42-57_zoellner.pdf, letzter Zugriff 10.03.2022, S. 42–57.

ZÖLLNER, Frank: Bewegung und Ausdruck bei Leonardo da Vinci, Leipzig 2010.

ZUMBUSCH, Cornelia: Die Immunität der Klassik. Berlin 2012.

DUDEN: Lemma Energie, in: Duden, einzusehen unter <https://www.duden.de/rechtschreibung/Energie>, letzter Zugriff 26.03.2022.

MACBA: Bruce Nauman. Bouncing in the Corner No.1, 1968, Werktext einzusehen unter <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/nauman-bruce/bouncing-corner-no1>, letzter Zugriff 12.10.2022.

VERSCHIEDENE AUTOR:INNEN: Lemma Auslösung, in: Meyers Konversationslexikon, Bd. 2, 1885–1992, S. 124.

VERSCHIEDENE AUTOR:INNEN/Herausgeber:innen des Phaidon-Verlags: Body of Art, London und New York 2015.

WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE: Lemma Schwungkraft, Lfg. 15, Band 9, Spalte 2762, Zeile 16, Ausgabe von 1899, zitiert nach dem Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/dwb/schwungkraft>, letzter Zugriff 07.03.2022.

7. Abbildungen mit Verzeichnis

Abbildung 1 Kunstpostkarte nach Wilhelm von Kaulbach: Goethe auf dem Eis in Frankfurt 1775, 1862, Karton in der Goethe-Galerie, München.

Abbildung 2 Unsignierte Illustration/Kupferstich abgedruckt in Georg Andreas Böckler: *Theatrum machinarum novum* [...], (Perpetuierter Wasserkreislauf, angetrieben durch ein Wasserrad und zwei archimedische Schrauben), Nürnberg 1661.

Abbildung 3 Illustration in: Gaspar Schott, *Technica Curiosa, sive mirabilia artis, libris XII comprehensa*, Würzburg 1664.

Abbildung 4 Arnold Schwarzenegger: *Arnolds Bodybuilding for Men*, Buchcover, Prentice Hall Verlag, 1981.

Abbildung 5 Annie Leibovitz: *Jeff Koons is Back*, in: *Vanity Fair* 2014.

Abbildung 6 Jeff Koons: *Balloon Dog (Orange)*, aus der Serie *Celebration*, polierter Edelstahl mit transparenter Farbbeschichtung, Edition 1/5 Versionen, 307,3 x 363,2 x 114,3 cm, 1994–2000. © Jeff Koons, Fotografie: Tom Powel Imaging.

Abbildung 7 Jeff Koons: *George Caddy*, aus der Serie *Works on Whatever (WOW) Jeff Koons Plate Edition with Bernardaud*, Bedrucktes Porzellan, Durchmesser 26,7 cm, 2012, ©Jeff Koons. Produziert von Bernardaud, Limoges. Publiziert durch Art Production Fond. Fotografie: *George Caddy*.

Abbildung 8 Leonardo Da Vinci: sog. Proportionsstudie nach Vitruv, Tinte und Metallstift auf Papier, um 1492, Galleria dell'Accademia, Venedig.

Abbildung 9 Fotograf unbekannt: Arthur Cravan in der Arena „La Monumental“ in Barcelona vor dem Training, in: *Maintenant. Revue Littéraire*, Arthur Cravan (Hg.), 23. April 1916, ©gallica.bnf.fr.

Abbildung 10 Hendrick Goltzius: *Labor und Diligentia*, Kupferstich 18,2 x 13,3cm, 1582, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.

Abbildung 11 Michelangelo Buonarroti: *Sonett*, Tinte auf Papier, 23,8 x 20 cm, 1510, Casa Buonarroti, Florenz.

Abbildung 12 Leonardo: Silberstiftzeichnung (Pferd mit Reiter), Maße 12 x 7,8 cm, unbekannt, vorbereitende Studie zu Anbetung der Magi, um 1482. Hendrick Goltzius: *Labor und Diligentia*, Kupferstich 18,2 x 13,3 cm, 1582, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.

Abbildung 13 Bruce Nauman: Filmstill aus *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, 8:24 Minuten, 16 mm Film SW mit Tonspur übertragen auf Video, 1967–68, ©VG Bild.

Abbildung 14 Jeff Koons: *Play-Doh*, farbiges Aluminium, 315 x 386,7 x 348 cm, Edition 1/5 Versionen, 1994-2014, ©Jeff Koons.

Abbildung 15 Jeff Koons: *Popeye*, polierter Edelstahl mit transparenter Farbbeschichtung, 198,1 x 131,4 x 72,4 cm, Edition 1/3 Versionen plus 1 AP, 2009-2011, ©Jeff Koons.

Abbildung 16 Christopher Makos: *Andy Warhol working out with SoHo Training Center owner Lidija Cengic at the Factory*, 860 Broadway, 18 June 1982, Fotografie, Maße unbekannt, 1982.

Abbildung 17 Annie Leibovitz: *A Fertile Mind*, in *Vanity Fair* 2014.

Abbildung 18 Paul McCarthy *Balloon Dog*, Installation vor Frieze New York, 2013.

Abbildung 19 Dennis Oppenheim: *Flex Reflex*, Zwei Fotografien mit Beschriftung auf Pappe, Mumok, Wien, 1969.

Abbildung 20 Jorgen Leth: *Andy Warhol*, Filmstill aus: *66 Scenes from America*, Drehbuch Ole John, 42 Minuten, 1982. Film einzusehen unter <https://faroutmagazine.co.uk/andy-warhol-eating-a-hamburger-film/> (letzter Zugriff 27.09.2022).

Abbildung 21 Dr. Sears *Zone. Evidence-based Wellness*, einzusehen unter <https://zonediet.com/products/more-products/zone-nutrition-bars/>, letzter Zugriff 19.10.2022.

Abbildung 22 Etienne-Jules Marey and Georges Demenÿ, *Montage E. J. Marey – Bandes*

chronophotographiques, 1890, ©La Cinémathèque française Paris.

Abbildung 23 Bruce Nauman: Self Portrait as a Fountain, aus der Photographic Suite, 51x60,8cm, 1966–1967, gedruckt 1970 ©VG Bild.

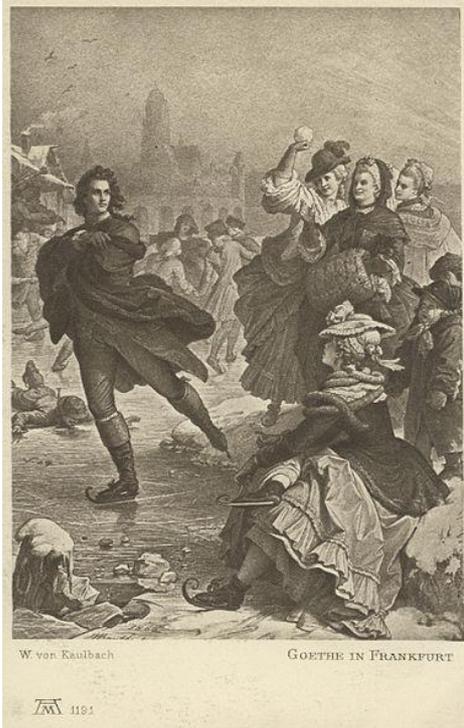


ABBILDUNG 1

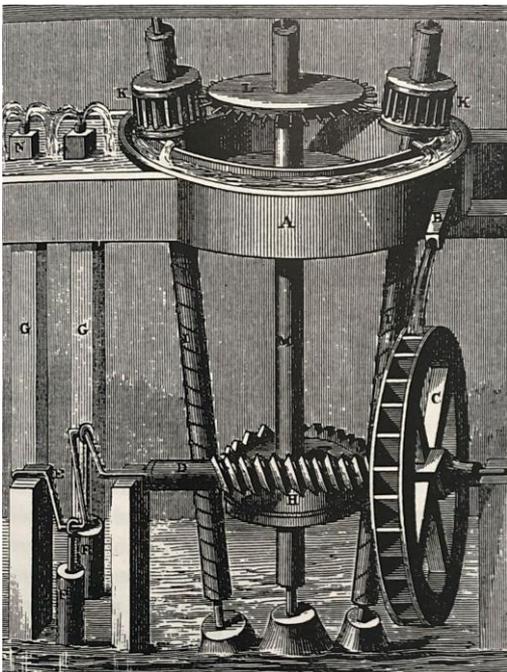


ABBILDUNG 2

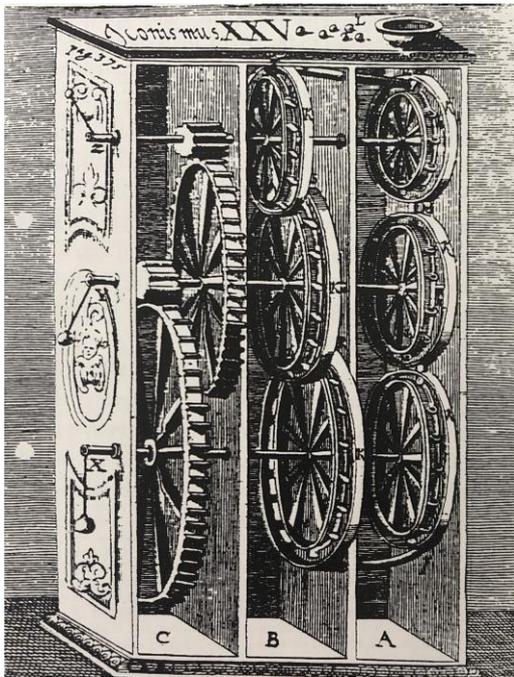


ABBILDUNG 3

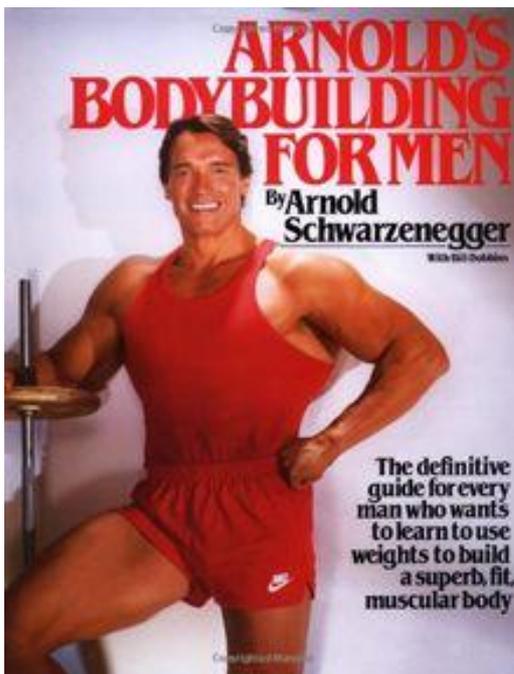


ABBILDUNG 4



ABBILDUNG 5



ABBILDUNG 6



ABBILDUNG 7

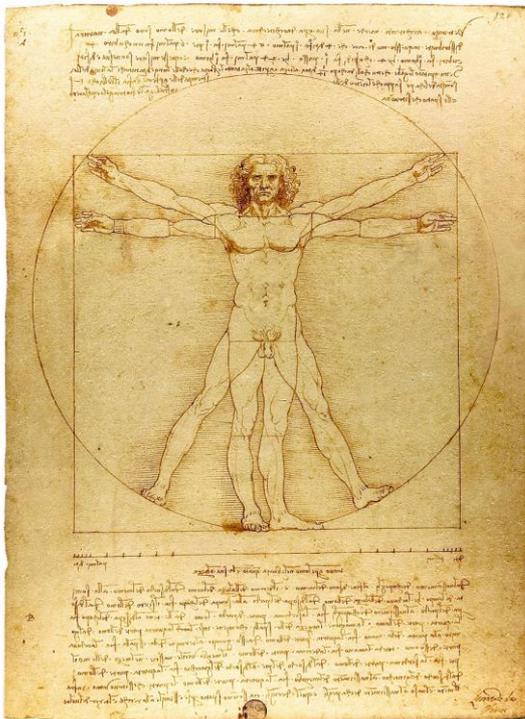


ABBILDUNG 8

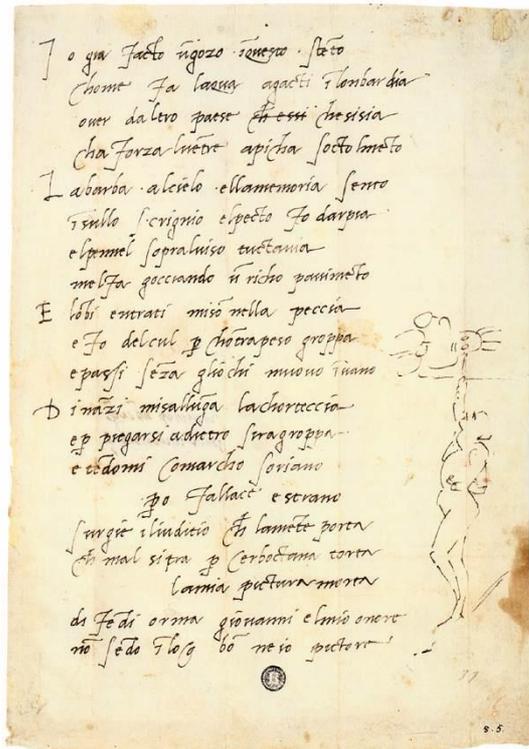


ABBILDUNG 11



ABBILDUNG 12

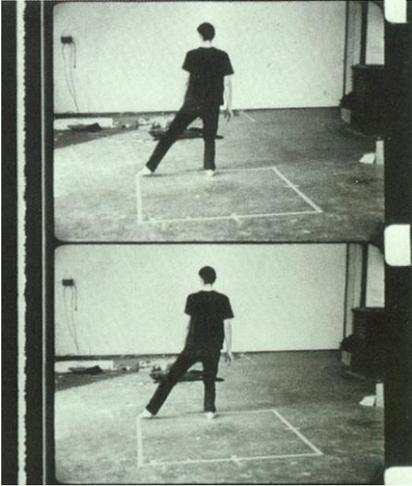


ABBILDUNG 13



ABBILDUNG 14



ABBILDUNG 15

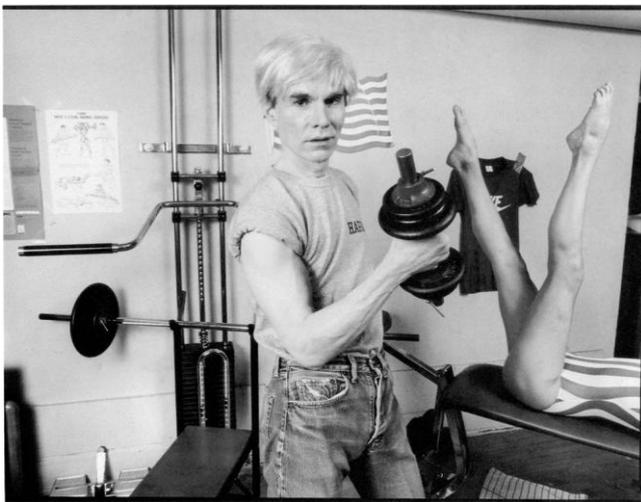


ABBILDUNG 16



ABBILDUNG 17



ABBILDUNG 18

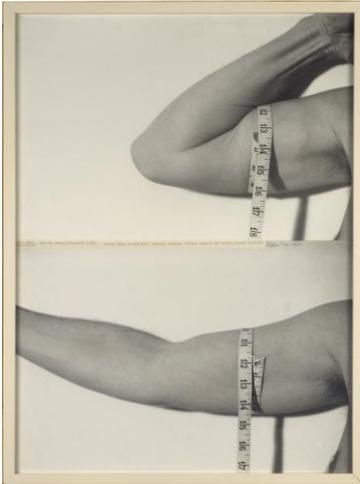


ABBILDUNG 19

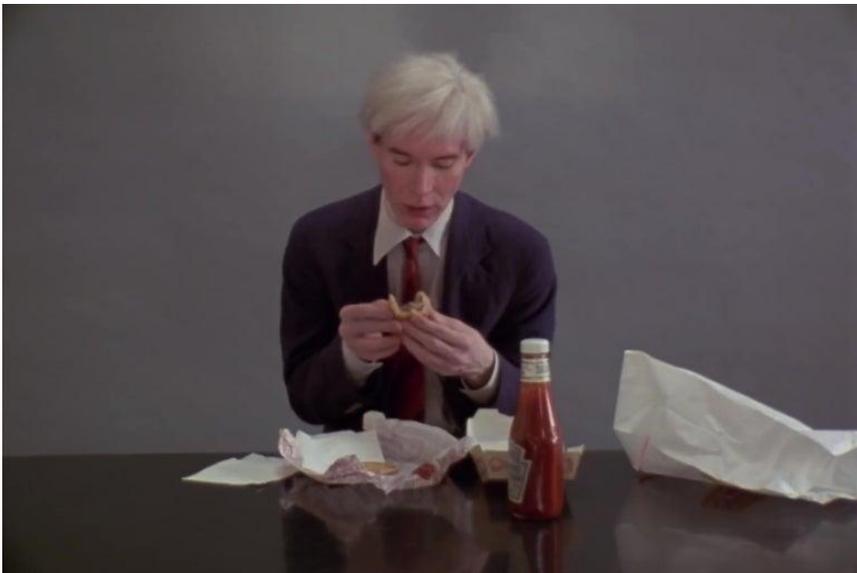


ABBILDUNG 20



ABBILDUNG 21

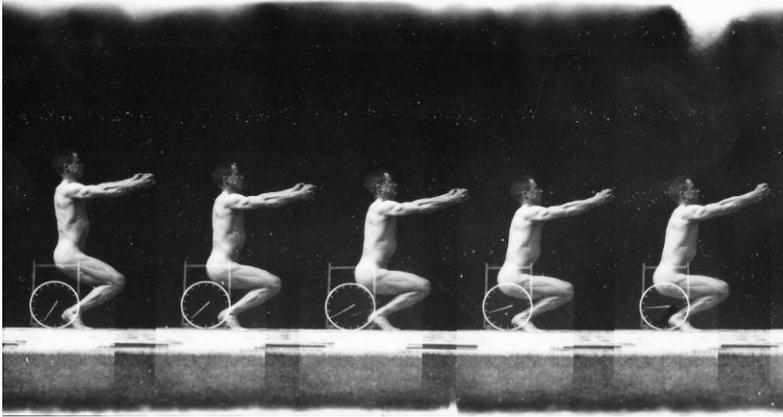


ABBILDUNG 22

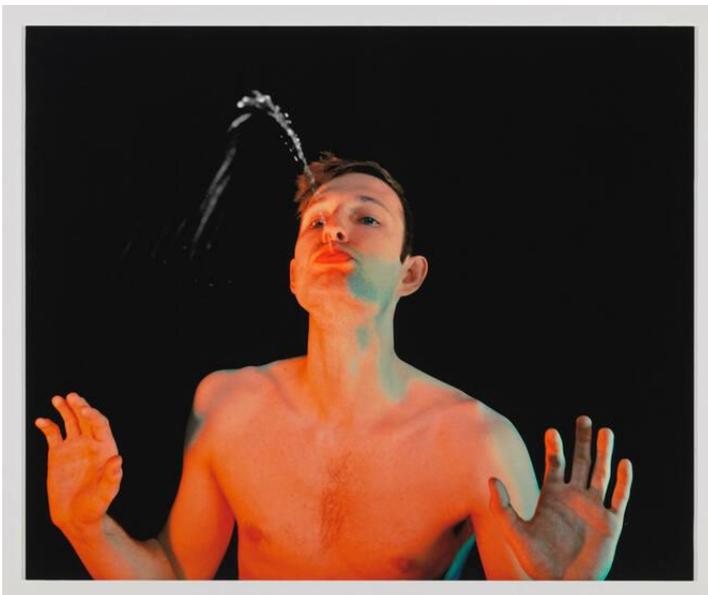


ABBILDUNG 23

