

INHALT

Einleitung | 7

1 Einleitende theoretische Grundlagen | 27

- 1.1 Kommunikation und Beobachtung | 32
- 1.2 Funktionssysteme und binäre Codierung | 40

2 Das Kunstsystem, seine Codierung und seine Funktion | 47

- 2.1 Niklas Luhmanns Werkästhetik | 56
- 2.2 Das Kunstwerk als Kompaktkommunikation | 64
- 2.3 Das Kunstwerk als Sprecher des Sprachlosen | 67
- 2.4 Der systemtheoretische Funktionsbegriff | 76
- 2.5 Systemtheoretische Funktionsbestimmungen der Kunst | 79
- 2.6 Das Imaginäre des Kunstsystems | 84
- 2.7 Operative Fiktionen | 90
- 2.8 Kunsthierarchien | 92
- 2.9 Die Funktion des Kunstsystems | 96

3 Das bildende Handwerk im Mittelalter | 109

- 3.1 Die Transformation der Bildsemantik im Byzantinischen Bilderstreit | 115
- 3.2 Die mittelalterliche Bildersituation im lateinischen Westen | 121
- 3.3 Umstellung der Bilderproduktion von Gleichheit auf Ungleichheit | 129
- 3.4 Scholastische und bildtheologische Aspekte des Bilderstreits | 132
- 3.5 Die Konfirmation der Differenz Darstellung/Dargestelltes | 135
- 3.6 Die Asymmetrisierung der Differenz Darstellung/Dargestelltes | 138
- 3.7 Die religiös-erzieherische Belegung des Bildes | 142

4 Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems | 147

- 4.1 Die Traktatliteratur der Künstler | 154
- 4.2 Der Hiatus zwischen Kunst und Handwerk | 160
- 4.3 Die Erhöhung der strukturellen Komplexität des Kunstsystems | 163
- 4.4 Ausgangspunkte zur Selbstbeschreibung des Kunstsystems | 171
- 4.5 Ut pictura poesis / Ut rhetorica pictura | 176
- 4.6 Externalisierung der Selbstreferenz | 181
- 4.7 Erziehungserwartungen der sozialen Umwelt | 190
- 4.8 Die Linearperspektive | 200

- 4.9 Die Räume der Kunst | 210
- 4.10 Darstellungsautonomien | 215
- 4.11 Folgelasten der Linearperspektive | 223
- 4.12 Naturüberbietung | 232
- 4.13 Die Kontingenzformel des Kunstsystems | 247

5 Die Kunst des Religionssystems | 259

6 Schluss | 271

Literatur | 277

Einleitung

Eine durch Bilder, Texte oder Ritual topografierbare Transzendenz ist soziale Begleiterscheinung vieler Gesellschaftsformationen. Im lateinischen Westen entwickelte der *Vollzug von Religion* in Form von Bildern indessen eine Dynamik, die diese Transzendenz optional werden ließ und so eine gesellschaftliche Emergenz ermöglichte, die man heute als Kunst bezeichnen kann. Dieser Prozess soll als Ausdifferenzierung des Funktionssystems Kunst gefasst werden. Das Funktionssystem Kunst wird dabei nicht durch seine Gegenposition zur Gesellschaft bestimmt, sondern als Artefakt der gesamtgesellschaftlichen Umstellung der primären gesellschaftlichen Differenzierung auf funktionale Differenzierung betrachtet, die in diesem Prozess unter anderem auch Religion, Wirtschaft und Wissenschaft in Form autonomer Subsysteme ausdifferenziert.¹

Diese Sichtweise auf die Kunst bedarf der Spezifizierung, denn in der Soziologie steht häufig ein anderes Verhältnis im Vordergrund, das Adorno in seinen »Thesen zur Kunstsoziologie« so zusammengefasst hat: »Kunstsoziologie umfasst, dem Wortsinn nach, alle Aspekte im Verhältnis von Kunst und Gesellschaft.«² Diese Formulierung legt nahe, dass es auf der einen Seite Kunst und auf der anderen Seite Gesellschaft gibt, die Untersuchung dieses Verhältnisses demgemäß sowohl eine Theorie der Kunst als auch eine Theorie der Gesellschaft verlangt. Ordnet man dann dem historischen Materialismus folgend die Kunst der Gesellschaft nach, kann entsprechend untersucht werden, wie sich die Gesellschaft in der Kunst objektiviert, wie die Kunstwerke zum »Vehikel der Selbsterhaltung der Gesellschaft«³ werden.

1 Siehe für die hier zugrunde gelegte Theorie Niklas Luhmann 1987d, zur Kunst insbesondere Niklas Luhmann 1995d und zur Differenzierung unter anderem Niklas Luhmann 2008b und Rudolf Stichweh 1994c

2 Theodor W. Adorno 1996 [1967], S. 367.

3 Arnold Hauser 1958, S. 293.

Sowohl diese Sichtweise auf die Kunst als auch die damit in Zusammenhang stehenden Kunsttheorien und Kunstsoziologien entsprechen nicht dem Blickwinkel der vorliegenden Arbeit. Diese Arbeit betrachtet nicht »Kunst und Gesellschaft«, sondern »die Kunst der Gesellschaft«.⁴ In dieser an Niklas Luhmann orientierten Umstellung der Sichtweise kann Kunst nicht länger als Widerspiegelung der Gesellschaft angesehen werden. Kunst ist Gesellschaft und weder Gesellschaft gegenüber privilegiert, noch unterworfen. Die Kunst wird gewöhnlich. Ihren Zauber, den Bourdieu⁵ brechen wollte oder ihre Chiffren, die Adorno⁶ aufzusprengen versuchte, sind hier nur Chimären der Ästhetik. Damit liegt es dieser Arbeit fern, Kunsttheorie zu bieten, wenngleich eine Systemtheorie der Kunst unverzichtbar ist. Systemtheoretische Begriffe sind dabei nicht lediglich auf das soziale Phänomen anzuwenden, sondern müssen die gesellschaftliche Realität des Kunstsystems und seine historischen Selbstbeschreibungen berücksichtigen. Erst auf diese Weise kann sichergestellt werden, dass die Ergebnisse der Forschung ihre Bedingungen infrage stellen können, die Systemtheorie also nicht transzendental betrieben wird.⁷ Es gilt somit, den Prozess der Ausdifferenzierung des Kunstsystems nicht nur gesellschaftstheoretisch, sondern auch gesellschaftlich und historisch plausibel zu beschreiben. Hierbei steht die Arbeit vor der Herausforderung, aufzuzeigen, wie sich die Kunst *als Funktionssystem*, das heißt, *unter ihrer Funktion*, ausdifferenzierte. Etwas, was Luhmann selbst unterließ,⁸ denn in seinen Beschreibungen der Ausdifferenzierung eines Kunstsystems führte Luhmann, alteuropäischer Tradition folgend, stets das überschüssige Kapital der italienischen Stadtstaaten, sowie Patronageverhältnisse an, wo-

4 Siehe zur Gegenüberstellung von Kunst und Gesellschaft auch Theodor W. Adorno 1990a [1970], S. 335: »Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome.«

5 »Die soziologische Lektüre bricht den Zauber«, so Pierre Bourdieu 1999, S. 67.

6 »Gerade die entscheidenden Aufgaben der Musiksoziologie, der gesellschaftlichen Dechiffrierung von Musik, verweigern sich jener positivistisch handgreiflichen Verifizierbarkeit, wie sie sich auf Daten über musikalische Konsumgewohnheiten oder die Beschreibung musikalischer Organisationen stützt, ohne die Sache selbst, die Musik, aufzusprengen«, so Theodor W. Adorno 1990b [1959], S. 12.

7 Vgl. Niklas Luhmann 1990a, S. 13.

8 So werden bspw. die theoretischen Erörterungen zum Imaginären der Kunst, ihrem Funktions- und Codebezug, die in Abschnitt I. bis V. des Kapitels »Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems« in Niklas Luhmann 1995d erarbeitet werden, in den Abschnitten der darauf folgenden historischen Analyse an keiner Stelle aufgegriffen und in die Analyse einbezogen.

bei Patronage durch einen entstehenden Kunstmarkt abgelöst wurde.⁹ Mit der Fortsetzung der traditionellen Sicht auf den Autonomisierungsprozess der Kunst importierte Luhmann darüber hinaus auch die verbreitete These, dass nur ein autonomer Künstler »freischaffend« autonome Kunst herstellen könne. Patronage und Kunstmarkt hätten dies jeweils funktional äquivalent gewährleisten können.¹⁰ Doch wirtschaftliche Zusammenhänge, wie dieser Wandel von Kundenproduktion zu Warenproduktion im Kontext Autonomie ergreifender Subjekte, können nicht aufzeigen, wie sich ein Kunstsystem ausdifferenzierte: Funktionale Differenzierung erfolgte *nicht aufgrund von Austausch- und Leistungsbeziehungen*, sondern aufgrund *funktionaler Differenzierung*.¹¹ Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems kann nicht über einen Wandel von Abhängigkeitsverhältnissen erklärt werden, die *orthogonal* zur funktionalen Differenzierung stehen.

Sofern die Diagnose der modernen Gesellschaft als eine funktional differenzierte zutrifft und sofern die Kunst als ein Funktionssystem dieser Gesellschaft beschrieben wird, dann ist die Ausdifferenzierung eines Systems für Kunst notwendigerweise im Rahmen der funktionalen Differenzierung zu erklären. Die vorliegende Arbeit versteht sich so in erster Linie als ein Beitrag zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft *anhand* der Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Das Erkenntnisinteresse ruht hier auf der Durchsetzung funktionaler Differenzierung in einer primär stratifizierten Gesellschaft und weniger auf dem, was als Kunst vorgelegt wurde. Die Kunst wird somit in die Evolution polykontexturaler Komplexität eingespannt, denn eine geschichtliche Notwendigkeit zum Kunstsystem gab es freilich nicht.¹²

Die Fragestellung dieser Arbeit kann demnach nicht sein, wie Kunst im sog. Mittelalter oder in der sog. Renaissance erlebt wurde, sondern, wie das, was heute als Kunst bezeichnet werden kann, *emergiert*. Erst wenn die Form nicht mehr vollständig von einer Funktion informiert wird, kann die Form als *Problem*

9 Siehe hierzu unter anderem ebd., S. 257ff., Niklas Luhmann 2008c, S. 324f. und Niklas Luhmann 2008f, S. 391ff. Markus Koller 2007, S. 28, und Walther Müller-Jentsch 2011, S. 30f., folgen dieser Ansicht.

10 Gerade dann drängt sich aber die Frage auf, wie die soziale Umwelt hier in die operative Geschlossenheit des Kunstsystems derart eingreifen kann, dass dadurch ein sprunghafter Entwicklungsschub in Form des Wechsels des Anlehnungskontextes der Kunst einsetzt. Siehe hierzu, unbeantwortet, Niklas Luhmann 1995d, S. 262.

11 Siehe hierzu unter anderem Niklas Luhmann 1998b, S. 743ff.

12 Siehe auch Niklas Luhmann 1996a, S. 279. Wir folgen hier insofern auch Gottfried Benn 1987b [1929], S. 221f.: »Die Geschichte ist ohne Sinn, keine Aufwärtsbewegung, keine Menschheitsdämmerungen; keine Illusionen mehr darüber, kein Bluff.«

sichtbar werden, die sich *dadurch* für alternative Lösungen und Erwartungen öffnet, bspw. Prestige- oder Repräsentationszwänge; sie kann gar den historisch unwahrscheinlichen Fall tolerieren, die Informierung auf eine neue und unvorhersehbare Weise zu betreiben: als Kunst. Erst dann können und *müssen* Begriffe zur Beschreibung in Anschlag gebracht werden, bspw. Schönheit, Geschmack, Ausdruck, Kreativität etc., deren Anwendung auf die Produkte des bildenden Handwerks weder in der Antike noch im Mittelalter erfolgten und damit in *Konkurrenz* zu theologischen Begriffen wie *veneratio* und *adoratio* treten können.¹³

Aber an welcher Form konnte sich die Informierung als Problem stellen und weswegen? Gemeint ist hier nicht die Form eines Artefakts, also seine Materialität oder sein werkästhetisches Formenarrangement, sondern eine *Differenz der Kommunikation* über das Artefakt. Die folgenden Überlegungen müssen dazu etwas weiter ausholen, um einen Symmetriebruch identifizieren zu können, der als Abweichung sozial produktiv werden konnte. An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass der Unterschied, der der Gesellschaft mit Kunst gegeben ist, kein Unterschied der Wahrnehmung ist, sondern ein Unterschied der Kommunikation.¹⁴ Was als Kunst geschieht, geschieht als Kommunikation. Aus allem, was dabei in den Bewusstseinsystemen vor sich gehen mag, den Wahrnehmungen, den Empfindungen, den Ahnungen, entsteht keine Kunst – außer durch Mitteilung. Erst so werden Wahrnehmungen sozial zugänglich, allerdings um den Preis, keine Wahrnehmung mehr sein zu können, sondern Begriff, Erwartung, Semantik, kurz: *sozial gestellt* zu werden. Es muss, vereinfacht gesagt, zunächst die Frage geklärt werden, welche Differenz in der gesellschaftlichen Evolution als Attraktor für Kommunikationen dienen konnte, deren kommunikativer Zusammenhang sich autopoietisch zum Kunstsystem schließen konnte, dies aber nicht zur Folge haben musste.

Im Kontext judäo-christlicher und mittelalterlich-philosophischer Semantik war der Kommunikation über Bilder, die sich keineswegs auf Bilder in der Fläche beschränkte, ein Reflexionswiderstand gegeben: Dem menschgewordenen Gott verlangt es nach Darstellung, wo der Unsichtbare dies verfluchen muss. Die religiöse Kommunikation hatte hier den Widerspruch zu entfalten, der mit Exodus 20.4 und Genesis 1.26 gegeben war, also eine unnahbare Transzendenz, die mit der Fähigkeit, selbst nachahmen zu können und *zu sollen* konfliktieren konnte. Diese – religiöse – Problemstellung wurde für die Ausdifferenzierung des Kunstsystems relevant, so die erste These dieser Arbeit. Denn wenn die Weise,

13 Siehe hierzu Paul Oskar Kristeller 1965, S. 166ff.

14 Das ist der bedeutende Unterschied zur Ästhetik, die ihre Unterscheidung als Unterscheidung der Wahrnehmung formuliert.

wie diese unnahbare Transzendenz nachgeahmt werden kann und soll, nicht mehr durch Tradition und Bilderkataloge zu lösen ist, sondern im Zusammenhang der Ausdifferenzierung des Religionssystems und ihrer Selbstbeschränkung auf ihre Kontextur, die nur noch das Transzendente der Kommunikation auszuzeichnen versucht, nun seitens der Bildproduzenten *Eigenleistungen* erfordert, also den Bildproduzenten in den Begründungszusammenhang des Bildes hineinzieht, dann bietet dies der Gesellschaft die Chance zur Bifurkation. Die Kommunikation konnte hier *Abweichungen* zum Ausbau der eigenen Komplexität nutzen.¹⁵ Auch die Differenzleistung des Bildes konnte sich mit Komplexität anreichern und Erwartungen aufbauen, also Strukturen, die sich dann freilich gegenüber ihren Enttäuschungen abzusichern hatten. Im evolutionären Prozess kondensierte die Struktur so weitere soziale Komplexität.

Die strukturelle Abweichung in der Kommunikation am Bild konnte dabei semantisch von einer historischen Grundlagengewissheit des lateinischen Westens betreut werden: dem Ähnlichkeitsverhältnis der Naturnachahmung. Die Naturnachahmung leistete zwar die *Rückbindung des Unterschieds* zwischen dem Bild und dem, dem das Bild ähnlich war, aber konnte sie auch *den Unterschied selbst vermitteln*?¹⁶ Konnte sie dessen Selektivität einschränken, um dadurch dem Selegierten sozialen Sinn verleihen zu können? Was hier angesprochen ist, ist ein bekannter Aspekt der Nachahmung,¹⁷ bereits bei Savonarola heißt es: »Die Kunst ist ein Versuch, die Natur nachzuahmen; da sie dies nicht zu erreichen vermag, so bezeichnen wir als das Eigenartige an einem Kunstwerke das, was der Künstler schafft, ohne sich genau an die Natur zu halten.«¹⁸ Die Kunst wird bei Savonarola als dasjenige gedacht, das sich als Differenz aus der *unvollständigen Wiederholung* einstellt. Dies lässt sich anhand des modernen Bildbegriffs genauer aufzeigen. Der moderne Bildbegriff wird häufig als eine Negation

15 »Die Evolution hat eine parasitäre Struktur. Sie würde die Parasiten nicht derartig begünstigen, wenn sie nicht ihrerseits mehr oder weniger von ihnen begünstigt würde. [...] Wenn die Evolution eine Ordnung ist, so ist der Parasit ihr Element. Er unterbricht eine Wiederholung, er führt eine Verzweigung in der Reihe des Identischen herbei«, so Michel Serres 1987, S. 285. Siehe hierzu auch Niklas Luhmann 1998b, S. 661 und S. 683.

16 In einem ähnlichen Sinn fasst Hans Blumenberg 1981 [1957], S. 62, diese Problemstellung als eine »ontologische Unartikulierbarkeit«.

17 Arthur Coleman Danto 1984, S. 52ff.

18 Hieronymus Savonarola 1928 [1496], S. 247.

gefasst,¹⁹ die einen Mangel mit sich führt.²⁰ Dem Bild wird der Vorwurf gemacht, es sei nicht das, was es zeigt, sondern weniger, und nur indem es vorenthält, könne es zeigen. Der Mangel kann hier jedoch im Sinne von Bateson einen Unterschied machen,²¹ der sich auch positiv zurechnen lässt: als »mimetischer Mehrwert«, der sich u.U. rechtfertigen muss, bspw. über »Kreativität«. Ein Fragment von Nietzsche kann hier verdeutlichen, wohin der Gedankengang führen soll: »Man ist um den Preis Künstler, dass man das, was alle Nichtkünstler Form nennen, als Inhalt, als die Sache selbst empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt.«²² Das Bild ist also Mangel, weil es sonst das wäre, was es zeigt,²³ und es ist Überfluss, weil es nicht das ist, was es zeigt.²⁴ Die Vermutung liegt nahe, dass die Ausdifferenzierung eines Systems für Kunst mit der Fruchtbarmachung dieses »mimetischen Mehrwerts« im Zusammenhang steht.²⁵ Entscheidend ist die Frage: Wie?

19 Bspw. Gottfried Boehm 1994a, S. 340: »Negation ist die Grundlage aller bildlichen Erscheinung.«

20 Bspw. Christoph Wulf und Jörg Zirfas 2005, S. 18: »Als Repräsentation ist für sie [die Bilder, d. Verf.] der Mangel konstitutiv [...]«.

21 Siehe hierzu Gregory Bateson 1981a [1970], S. 582.

22 Friedrich Nietzsche 1972b, S. 333.

23 Siehe hierzu bspw. den Dialog zwischen Bruno und Mein Herr bei Lewis Carroll 1893, S. 169: »That's another thing we've learned from *your* Nation,< said Mein Herr, >map-making. But we've carried it much further than *you*. What do you consider the *largest* map that would be really useful?< >About six inches to the mile.< >Only *six inches!*< exclaimed Mein Herr. >We very soon got to six *yards* to the mile. Then we tried a *hundred* yards to the mile. And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of *a mile to the mile!*< >Have you used it much?< I enquired. >It has never been spread out, yet,< said Mein Herr: >the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well. [...]«

24 Die Paradoxie lässt sich sozial freilich auf verschiedene, funktional äquivalente Weise verschieben, sei es das Bild als *acheiropoietos eikon*, sei es durch Ausdifferenzierung von Rollen, bspw. Priestern, die die Vermittlung auf ein Sein leisten können. Auch bei Wolfgang Iser 1998 klingt die oben angesprochene Differenz als ein Phänomen der Emergenz an, die jedoch, der Zweiwertigkeit verhaftet bleibend, im Täuschungsverdacht der Vorenthaltung endet.

25 In gewisser Weise spricht Adorno diesen Aspekt in seinen Paralipomena zur Ästhetischen Theorie an: »Mimesis selbst beugt sich der Vergegenständlichung, vergeblich

Zunächst gerät hier eine Paradoxie in den Blick, die üblicherweise durch Repräsentations- und Mangelunterstellungen verdeckt werden kann: Mimesis ist Poiesis.²⁶ Mimesis ist dem Verständnis dieser Arbeit nach also gerade nicht auf die Fähigkeit zur Produktion von Ähnlichkeiten eingeschränkt, sondern sucht zu fassen, *dass sich etwas zu einem Anderen macht*.²⁷ Die Betonung liegt dabei in der vorliegenden Arbeit auf einer Differenz der Medialität,²⁸ nicht auf der ebenso anlegbaren Differenz »Identität/Differenz«. ²⁹

hoffend, den fürs vergegenständlichte Bewusstsein entstandenen Bruch zum Objekt zu schließen. Indem das Kunstwerk sich zu einem dem Anderen, Gegenständlichen Gleichen machen will, wird es zu dessen Ungleichem. Aber erst in seiner Selbstentfremdung durch Nachahmung kräftigt das Subjekt sich so, dass es den Bann der Nachahmung abschüttelt. Worin Kunstwerke Jahrtausende lang als Bilder von etwas sich wussten, das enthüllt durch Geschichte, ihren Kritiker, sich als ihr Unwesentliches. [...] Durch Nachahmung hindurch, nicht abseits von ihr hat Kunst zur Autonomie sich gebildet; an ihr hat sie die Mittel ihrer Freiheit erworben«, so Theodor W. Adorno 1990a [1970], S. 424f.

- 26 Siehe hierzu Paul Ricœur 1983 und Hans-Georg Gadamer 1989, S. 102ff. Man könnte in diesem Zusammenhang auch auf das »kraft« in der Einbildungskraft verweisen, siehe hierzu Christoph Wulf 2005, S. 43. Der thematisierte Aspekt schneidet freilich auch die Philosophische Anthropologie an, als Verweis sei bspw. auf Arnold Gehlen 1983 [1961] hingewiesen. Siehe auch die Studie von Hermann Koller 1954, die das Bedeutungsfeld des antiken Mimesisbegriffs aus dem Tanz und der Musik herleitete und in den 1950ern die Diskussion um das Poietische im Mimetischen eröffnete.
- 27 Vgl. Gunter Gebauer und Christoph Wulf 1992, S. 17. Man denke auch an die Transsubstantiation im Rahmen des Abendmahls, die, bevor es um die Frage nach dem Bildhaften, also Anwesenheit oder Abwesenheit, geht, das mimetische Problem der Alltagsinkonsistenz zu überwinden hat, nämlich dass das Altarsakrament verschimmelt.
- 28 Dies bemerkt in gewisser Weise auch Niklas Luhmann 1995d, S. 500: »Denn schon im Begriff der Imitation, also schon seit Aristoteles, war mehr als eine Kunstart gemeint: nicht nur die Imitation von Dingen, sondern auch die Imitation von Handlungen; nicht nur die bildenden Künste, sondern auch das Schauspiel und die Dichtkunst. Allerdings konnte unter der Ägide dieser Formel die eigentliche Schwierigkeit nicht aufgelöst werden. Denn die Imitationsformel zielt auf repräsentationale Darstellung, auf Weltakzeptanz durch Wiederholung in einem anderen Medium.«
- 29 Siehe dazu grundlegend Martin Heidegger 1957 und Jacques Derrida 1974, bspw. S. 403 für einen anregenden Bezug zur Bildproduktion.

Nicht ohne Grund schreibt Savonarola im obigen Zitat, dass es die Künstler sind, die sich nicht genau an die Natur halten: Die *Paradoxie der Nachahmungssemantik* wird naheliegend über die Sozialdimension des Sinns verschoben. Bei Platon konnte, im Folgenden der Einführung wegen nur knapp skizziert, die Paradoxie über die Sachdimension verschoben werden: als Nachahmung der Nachahmung. Das Bild als Abbild des Abbildes hielt die Paradoxie latent. Das Bild nahm gerade nicht am Sein teil, es war außerhalb, es war gebrochen. Das Bild *ist da*, aber es *ist nicht* das, was es zeigt. Und im »Sophistes« deutet sich bekanntlich an, dass es dieser Bruch ist, der als Abweichung das Künstlerische bieten könnte – als *heteron toiouton* (ein anderes Solches).³⁰

Aristoteles machte diese Verschiebung, unter Beibehaltung des Nachahmungsbegriffs, gewissermaßen rückgängig.³¹ Damit brach auch die Paradoxie wieder hervor und so sprach Aristoteles nun vom Dichter als Lügner, mahnte damit aber nicht die Erfüllung einer Norm an, sondern verschob eben diese Paradoxie in die Sozialdimension, wo er die Frage nach dem Bild nicht beantworten musste, sich aber die Möglichkeit zum Bild erhielt.

Das lateinische Mittelalter importierte im 12. und 13. Jahrhundert über die Übersetzungen von Aristoteles' »Physik« und »Poetik« auch die Beschreibung der Tätigkeit des Handwerkers als Naturnachahmung.³² Auch die Bildproduktion konnte und *sollte* nachahmen.³³ Damit war die Paradoxie der Nachahmungssemantik erneut gegeben. Die Kommunikation über Bilder traf auf die Paradoxie, dass Bilder unter dem durch die Nachahmungssemantik eröffneten Möglichkeitsraum der Kommunikation auf die Nachahmung einer *vorgegebenen, transzendenten Realität* verpflichtet waren, diese jedoch nur als *eigene, imaginäre Realität* erzeugen konnten.³⁴ Die Semantik der Nachahmung war in der Folge

30 Vgl. Gernot Böhme 2004, S. 8f. und S. 20ff. Siehe zum Sophistes auch Martin Heidegger 1992, insbesondere S. 398ff.

31 Siehe hierzu und zum folgenden Satz Hans Blumenberg 1964.

32 Siehe zur Geschichte der Neuzeit als Abtragen der griechisch-antiken Hypothek eines Fragenkatalogs Hans Blumenberg 1975, S. 42.

33 Nicht nur die Bildproduktion, sondern auch andere Bereiche der Gesellschaft standen damit vor dieser Paradoxie, bspw. das Recht. Im 14. Jahrhundert formuliert Baldus, so Ernst Kantorowicz 1960, S. 269, für das Recht: »*art imitates nature* so far as it can [...] Notice that fiction imitates the *idea of nature* and its style.«

34 Dies lässt sich zuspitzen: Aus der Feststellung, etwas sei eine Nachahmung folgt nicht, dass das, dessen Nachahmung es ist, dazu existieren müsste: »*n* ist eine O-Nachahmung« kann wahr sein, auch wenn die Welt ohne »O« ist. Gefordert wird nur, dass wir von *n* aus O erkennen können sollten, wenn es Os gibt, [...]«, so Arthur

nicht dazu in der Lage, die *Erwartungen* eines auf religiöse Wahrheit und Belehrung verpflichteten Bildes *dauerhaft* zu begleiten.³⁵ Die Paradoxie wurde auf diese Weise, so die zweite These, entscheidend für den Ausdifferenzierungsprozess eines Funktionssystems für Kunst, denn sie provozierte Sinnverschiebungen, die die Ausdifferenzierung des Kunstsystems unter einer ihm exklusiv werdenden binären Codierung (be-)trieb.

Die Thesen entbergen damit eine Semantik, die einzuholen versuchte, was sich ihr entzog und den Bezug zur Welt zuerst in Form von Notwendigkeit, dann Möglichkeit und schließlich Kontingenz erfassen musste.³⁶ Anders formuliert: Bevor der bildende Handwerker im Mittelalter sein Werk begann, war das Bild, das er nachahmte, bereits zünftig bzw. religiös *vorhanden*. Vor ihrer Ausdifferenzierung begann die Kunst deshalb mit dem Anrühren der Farben: »*Artis pictorum prior est factura colorum.*«³⁷ Der strukturelle Prozess der Ausdifferenzierung des Kunstsystems führte in der semantischen Begleitung nun zu *Naturnachahmung*.³⁸ Das Bild folgte den Regeln der Natur, die Kunst begann mit der Konstruktion: »Der Anfang der Malerei ist der Punkt, dann folgt die Linie, das Dritte ist die Fläche, das Vierte der Körper, der sich in diese Oberfläche kleidet,

Coleman Danto 1984, S. 245. Eine andere Möglichkeit findet sich in Getrude Steins »Autobiographie von Alice B. Toklas«: »Nach einem Weilchen sagte ich leise zu Picasso, dass mir sein Bildnis von Gertrude Stein gut gefiele. Ja, sagte er, alle sagen, sie sehe nicht so aus, aber das ist völlig einerlei, denn mal wird sie so aussehen.« Zitiert nach der Anmerkung des Übersetzers, Bernd Philippi, in Nelson Goodman 1997 [1967], S. 42.

- 35 Die Kunstgeschichte tut sich eher schwer mit dem, was hier angesprochen ist. Wilhelm Perpeet 1987, S. 258, asymmetrisiert bspw. die Paradoxie über unterstellte Intentionalitäten der Künstler: Den Künstlern sei es gar nicht in den Sinn gekommen, die Natur nachzuahmen, denn die Künstler wollten Schönes erschaffen. Aber dann muss Perpeet freilich die Selbstbeschreibungen der Künstler entwerten, denn laut diesen konnte sich für die Künstler Schönheit nur durch die *richtige Nachahmung* einstellen.
- 36 Interessant ist in diesem Zusammenhang die Arbeitshypothese der Forschungsgruppe »Poetik und Hermeneutik« in Gerhard von Graevenitz und Odo Marquard 1998, S. XII, bzgl. eines zunehmenden Kontingenzbewusstseins.
- 37 Theophilus Presbyter 1874 [Manuskript zw. 1100 und 1120], S. 3.
- 38 Es handelt sich hierbei freilich bereits um die Natur der Kunst in Form einer mathematisierten Natur, nicht die Natur an sich. Wir kommen darauf zurück.

[...]«³⁹ Über die Naturüberbietung endete die semantische Begleitung im ausdifferenzierten Kunstsystem in subjektiver Naturüberwindung in Form der Nachahmung des inneren Bildes: »[...] generate dall'intelligenza, e facoltà del Disegno interno, & esterno, e di queste primogenita esser la Pittura, e [...] nasca in vn certo modo insieme col Disegno suo genitore, con cui è vna istessa cosa, [...]«⁴⁰ Die Semantik der Nachahmung wurde kontinuieriert, doch *sie änderte ihre Selektivität*, um die Struktur und deren Wandel weiterhin betreuen zu können: »Wenn sich das Komplexitätsniveau der Gesellschaft ändert, muss die das Erleben und Handeln führende Semantik sich dem anpassen, weil sie sonst den Zugriff auf die Realität verliert.«⁴¹

In dem Maße, in dem sich Kunst im historischen Prozess auf ihre eigene, imaginäre Realität verpflichtete, wurde ihre Relation *zur* sozialen Umwelt und *für* die soziale Umwelt zum Problem. Referenzen und damit auch herangetragene Wahrheitsansprüche wurden nun intern durch das Kunstsystem blockiert bzw. in interne Leistungsstrukturen transformiert. Und eben diese Eigenrealität, eine Realität, die ihre Bedeutung daraus beziehen konnte, dass sie eigen war, eben nicht real, sondern nur imaginär – und sei es durch das Aufzeigen der eigenen Kontingenz – wurde für die moderne Gesellschaft unverzichtbar. Das ist die dritte und letzte These.

Die Arbeit ist in zwei Teile gegliedert. Sie bietet im ersten Teil eine Einleitung in systemtheoretische Grundlagen (Kapitel 1) und die Systemtheorie der Kunst (Kapitel 2).

Das soziale Phänomen der Kunst ist systemtheoretisch reizvoll. Kein anderer Bereich der Systemtheorie ist von derart vielfältigen Vorschlägen zur binären Codierung oder zur Funktion des Kunstsystems durchzogen. Auch diese Arbeit muss versuchen, einen Beitrag zu dieser Pluralität zu leisten, aber dies nicht, weil versucht wird, die Kunst soziologisch besser zu »repräsentieren«, sondern da die Theoriemittel *geschärft* werden müssen, um den *Wandel* eines sozialen Phänomens erfassen zu können. Die historisch-semantische Analyse des zweiten Teils dieser Arbeit erfordert dazu ein *nicht-normatives, historisch tragfähiges und soziologisches Theoriegerüst* und die verfügbaren systemtheoretischen Konzeptionen der Kunst und des Kunstwerks weisen gerade in diesen Hinsichten Defizite auf. Zum einen sind sie stets deutlich auf die Beobachtung der Kunst der Moderne ausgerichtet und an dieser orientiert, kontinuierieren zum anderen jedoch

39 Leonardo da Vinci 1882 [ca. 1480-1516], S. 3.

40 Federico Zuccaro 1961 [1607], S. 242.

41 Niklas Luhmann 1993b [1980], S. 21.

nicht nur häufig einen klassischen, rigiden Werkbegriff, sondern: Ästhetik. Insbesondere Luhmanns *werkästhetische* Fassung des Kunstwerks, auf die in Kapitel 2.1 eingegangen wird, muss hier zugunsten einer im weitesten Sinne soziologisch verwertbareren Fassung aufgegeben werden. An den damit verbundenen Problemstellungen der Theorie orientiert sich insbesondere Kapitel 2.3 und versucht, eine *kommunikationstheoretische* Fassung des Kunstwerks zu skizzieren, die das Kunstwerk als *Artefakt der Kommunikation des Kunstsystems* greifen kann. Die Ausführungen beschränken sich dabei auf diejenigen Aspekte, die sich für das Vorhaben der Arbeit als vorteilhaft erweisen. Eine Systemtheorie des Kunstwerks, zumal des modernen, ist nicht das Ziel dieser Erörterungen.

Die notwendige Ausweisung der Ästhetik und ihre Ersetzung durch eine kommunikationstheoretische Fassung des Kunstwerks haben dann Folgen für das, was als gesellschaftliche Funktion der Kunst beobachtbar werden kann. Es wird auch in diesem Fall vorgezogen, die Problemstellung mit den Mitteln der Systemtheorie zu erfassen und zu lösen, anstelle externe Theoriekonzepte zu importieren. Dazu werden Überlegungen von Luhmann zum Imaginären der Kunst aufgegriffen und in Kapitel 2.6 zu einer alternativen Fassung des binären Codes des Kunstsystems ausgebaut, der in Kapitel 2.9 eine darauf aufbauende Funktionsbestimmung folgt.

In beiden Fällen wird versucht, einem historischen Wandel gerecht zu werden und damit eine Lücke im systemtheoretischen Apparat zu schließen. Denn es mangelt der systemtheoretischen Literatur an Versuchen, den Spuren der Prozesse nachzugehen, die sie fokussiert. Frank Becker und Elke Reinhardt-Becker beklagen hier zu Recht: »[...] nach wie vor sind die historischen Studien, die von systemtheoretischen Begriffen angeleitet werden, an den Fingern einer einzigen Hand abzuzählen.«⁴²

42 Frank Becker und Elke Reinhardt-Becker 2001, S. 10. Um einen Vorwurf von Günther Dux 1998, S. 54, aufzunehmen: »Soziale Systeme sind historisch entstandene Systeme. Man muss einen Zugang zu ihnen suchen.« Auch Sabine Maasen 2009, S. 57, beklagt, dass die Systemtheorie »kaum in die Wissenssoziologie Eingang gefunden und [...] so gut wie keine empirische Studien veranlasst habe[n].« Die Systemtheorie ist andererseits, so Thomas Schwinn 2001, S. 65f., nicht besonders historikerfreundlich. Für erfolgreiche historisch-semantische Analysen siehe vor allem Niklas Luhmanns eigene Beiträge zur Wissenssoziologie, bspw. die Aufsatzsammlungen in der Reihe »Gesellschaftsstruktur und Semantik«, sowie die Monographie »Liebe als Passion«, Niklas Luhmann 1982. Auch Rudolf Stichwehs detaillierte Analysen zur Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems in Rudolf Stichweh 1994e sind hier anzuführen.

Dabei eignet sich die Systemtheorie wie kaum eine andere soziologische Theorie zur Beschreibung und Erklärung gesellschaftlicher Evolution, denn sie ist gerade keine Theorie ontologischer Bestände und teleologischer Entwicklungen, sondern eine Theorie historischer Ereignisse. Mit historischem Ereignis ist freilich nicht das Ereignis der Geschichte, bspw. der Sacco di Roma, gemeint, sondern die Elemente der Gesellschaft: Kommunikationen, die keinen ontologischen Bestand aufweisen, sondern zerfallen und in diesem Prozess des Zerfallens eine Anschlusskommunikation sicherstellen müssen. Was dann als Welt und als Wissen über diese Welt – und in welcher Form – zugänglich ist, ist Artefakt dieses Prozesses. Die Systemtheorie ist von Grund auf eine Soziologie des Wissens.⁴³ In diesem Sinne steht weniger die Anwendung der Systemtheorie auf das historische Phänomen im Vordergrund, als ihre *Verwendung* aufgrund ihrer *Eignung*.

Die vorliegende Arbeit versucht nicht, eine Geschichte der Kunst zu formulieren. Die Analyse folgt keiner exakten zeitlichen Sequenz, keinen Orten, keinen Plateaus und keinen Persönlichkeiten, sondern den Erwartungen von Erwartungen und deren semantischer Begleitung. Die Arbeit analysiert die Veränderungen semantischer Strukturen und muss dazu Variation, Selektion und Stabilisierung in Rechnung stellen, muss mal hier vorwegnehmen und mal dort zurückgreifen. Eine Linearisierung oder Lokalisierung ist dadurch ausgeschlossen.

Die Methode der Arbeit besteht in einer *Wiederbeschreibung* der systemischen Selbstbeschreibungen, das heißt, die Wiederbeschreibung von Reflexionen, die *historisch tatsächlich stattfanden*, unter Zuhilfenahme *soziologischer Theiemittel und Begriffe*. Die Arbeit besitzt also Wirklichkeitskontakt.⁴⁴ Hauptaugenmerk liegt dabei auf den tief greifendsten Strukturänderungen in der

43 Siehe hierzu auch Ilja Srubar 2009, S. 259: »Wenn eine Gesellschaftstheorie der Gegenwart radikal das Programm einer sinn- und wissensbasierten sozialen Konstruktion der Wirklichkeit angeht, dann wohl die Luhmannsche.«

44 Dieser Wirklichkeitskontakt unterscheidet die vorliegende Arbeit von anderen Arbeiten, die sich dem Thema dieser Arbeit auf anderem Wege näherten. Die historischen Problemlagen des Bildes und seines Produzenten befanden sich letztlich weder auf der Ebene von Machtasymmetrien noch auf der Ebene der Zeichen. Freilich kann man dieses Thema auch semiotisch, bspw. durch Projektion der peirceschen Zeichentheorie erarbeiten, aber die Möglichkeit dazu ist durch die Zeichentheorie selbst gegeben, nicht durch die Geschichte. Uns geht es jedoch um Soziologie und diese muss einen anderen Weg finden, und zwar durch Benjamins Eiswüste hindurch (zitiert nach Theodor W. Adorno 1990c [1966], S. 9), bzw. mit Niklas Luhmann 1982, S. 10: »Der Weg zum Konkreten erfordert den Umweg über die Abstraktion.«

Bildproduktion, die grob in den Zeitraum vom 12. bis zum 16. Jahrhundert fallen.⁴⁵ Aus allen denkbaren Zusammenhängen müssen dabei diejenigen herausgegriffen werden, die für das Vorhaben der Arbeit am fruchtbarsten sind. Sowohl die Interpenetrationsverhältnisse mit Politik, bspw. in Form der Generierung von Ruhm durch Patron/Klient-Verhältnisse oder patriotischer Distinktionserfordernisse, als auch mit Wirtschaft, bspw. in Form des Kunstmarktes, treten aus diesem Grund gegenüber dem Interpenetrationsverhältnis mit Religion zurück.

Kapitel 3 nimmt die Spuren des Kunstsystems auf, und zwar »vor« seiner Ausdifferenzierung. Es werden die semantischen und strukturellen Möglichkeiten und Vorbereitungen einer Orientierung der Differenz der Kunst in der Kommunikation an sich selbst herausgearbeitet. Das Kunstsystem betrachtet diese »Vorgeschichte« freilich als eigene Geschichte, als habe es die Kunst schon immer gegeben.⁴⁶ Und entsprechend wird diese Selbstbeschreibung von den Kunstwissenschaften übernommen: »Die Kunstgeschichte hat deshalb kurzerhand alles zur Kunst erklärt, um auf alles einen Besitztitel anzumelden, und damit gerade die Unterschiede nivelliert, von denen Aufschluss über unser Thema zu gewinnen wäre.«⁴⁷ Hans Belting, der sich diesen Unterschieden bereits kunstgeschichtlich und bildanthropologisch erfolgreich annahm, ist in diesem Zusammenhang Vorbild. Die historische Analyse verlässt sich damit zwar vertrauensvoll auf die Erkenntnisse der Geschichtswissenschaften und der Kunstgeschichte, andererseits muss versucht werden, sich »eine eigene Empirie zu verschaffen«.⁴⁸ Das

45 Dirk Rustemeyer 1997, S. 69, setzt die Ausdifferenzierung des Kunstsystems als autonomes Subsystem der Gesellschaft um das Jahr 1800 an, Niklas Luhmann 1995d, S. 290f., in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dies deckt sich im Grunde mit den Befunden der Literaturwissenschaftler, die die Ausdifferenzierung eines Systems für Literatur im 18. Jahrhundert ansetzen, so bspw. Christoph Reinfandt 1997, S. 122, Gerhard Plumpe 1993b, S. 11ff., und Ingo Stöckmann 2001, S. 367. Wir wollen die Datumsangabe eines ausdifferenzierten Kunstsystems eher meiden, da es kein »fertig« gibt, kein Ende oder Abschluss des Prozesses. Die Ausdifferenzierung eines Funktionssystems für Kunst ist genau genommen ein Prozess, der im 13., 14. Jahrhundert im lateinischen Westen sozial *sichtbar* wird und trotz mehr oder weniger größerer, zeitlicher, sachlicher und sozialer Brüche nicht aufgehört hat, seine binäre Codierung erfolgreich zu reproduzieren.

46 Vgl. Niklas Luhmann 1995d, S. 256ff.

47 Hans Belting 1991, S. 19.

48 Siehe hierzu insbesondere Rudolf Stichweh 1998b, S. 70.

heißt, die Quellen selbst fruchtbar zu machen, um nicht disziplinären Danaergeschicken zum Opfer zu fallen – und von diesen gibt es eine ganze Reihe.

Die vorliegende Analyse würde sich in soziologischer Reformulierung kunstgeschichtlicher Erkenntnisse ergehen, wäre diese nicht der Ausgangspunkt für eine weitere soziologische Problemstellung: Wozu Kunst? Dass die Antwort hierauf nicht in Individuen, ihren Befindlichkeiten, Bedürfnissen, ihrem Willen oder ihren Intentionen verortet werden kann, versteht sich von selbst.⁴⁹ Aber ebenso wenig können die Erklärungsmuster der klassischen Soziologie, bspw. Trägerschichten oder insbesondere Ideenkausalitäten, in Stellung gebracht werden. Die Vorstellung, die durch *Kohärenzunterstellung der Ideen* möglich wird, nämlich dass diese Ideen in einer zeitlichen Vorgängigkeit die Bewusstseine überfluten und dann ihren Niederschlag in je *variierenden* Formen finden, wird zurückgewiesen.⁵⁰ Auch Ideen müssen *kommuniziert* werden, um soziale Realität werden zu können. Und das bedeutet, dass sie sich von etwas abgrenzen müssen, einen Gegenbegriff mit sich führen, der dann bspw. ausgetauscht werden kann.

Kapitel 4 erfasst die operative Schließung der Differenz der Kunst in der Kommunikation über Bilder. Die Arbeit wird hier zeigen, wie sich die Selbstreferenz der Systemoperationen, sowie deren Externalisierung programmiert, wie

49 Es gibt Fehler und Irrtümer, die dennoch Ursachenqualität haben, wie es Intentionen gibt, die unabsehbare Folgen haben. Für die Systemtheorie gilt hier: »Sieht man die Gesellschaft als Einheit, ist sie die Einheit von intendierten und nichtintendierten Handlungsfolgen. Man kann sie dann ebenso gut um das Moment der Intention kürzen und als System beschreiben, das sich durch seine eigenen Operationen [...] gegen eine Umwelt differenziert«, so Niklas Luhmann 1990b, S. 166. Für die Geschichtswissenschaften siehe bspw. Jörn Rüsen 1986, S. 35: »Geschichtliche Verläufe menschlicher Handlungen lassen sich nämlich nicht hinreichend als Ausführungen von Absichten verständlich machen. Es ist eine triviale, aber nichtsdestoweniger für das historische Denken äußerst wichtige, ja konstitutive Erfahrung, dass die zeitliche Veränderung, die Menschen handelnd an sich selbst und ihrer Welt bewirken, zumeist den Absichten nicht entspricht, die das verändernde Handeln geleitet hatten. Es kommt fast immer etwas anderes heraus, als jeweils beabsichtigt war. Wilhelm Busch hat diese für das historische Denken konstitutive Erfahrung in die klassischen Worte gefasst: Denn erstens kommt es anders, und zweitens als man denkt.«

50 Dies betrifft auch die kunstgeschichtliche Angewohnheit einer Suche nach Einflusskausalitäten von Texten in der Bildproduktion, die vor ähnlichen Ordnungsproblemen steht. Der Zusammenhang lässt sich leicht, da stets im Nachtrag, suggerieren, ohne einen Anhaltspunkt dafür zu bieten, wie des Einen Gedankengang in die Hände des Anderen rutschte.

sie Limitierungen gewährleisten kann, um unbestimmte Komplexität in bestimmbare umzuwandeln. Die semantischen und strukturellen Spuren des vorangegangenen Kapitels werden dazu weiterverfolgt, die Veränderungen der semantischen Selektivität, die Blockierung externer Sinnangebote, sowie deren Transformation in Leistungsstrukturen aufgezeigt.

Hauptaugenmerk liegt auf zwei Programmen, die das Kunstsystem im Rahmen seiner Ausdifferenzierung stabilisieren muss: die Programmierung der Selbstreferenz und deren Externalisierung. Nicht jedem Aspekt kann dabei detailliert nachgegangen werden. Vor allem die Quellenlage setzt hier äußerst deutliche Schranken – und für Erzählungen fehlt dem Soziologen, so Luhmann, das Improvisationstalent.⁵¹ Dort, wo die Quellen verstummen, wurde, sofern möglich, auf die *Fremdbeobachtung* des Kunstsystems ausgewichen. Bspw. wurde die Abspaltung des mathematisch-wissenschaftlichen Anlehnungskontextes im 16. Jahrhundert nicht im Kunstsystem reflektiert, aber in der Mathematik. Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems rief in ihrer gesellschaftlichen Umwelt mithin Irritationen hervor, zwang ihre Umwelt zum Aufbau eigener struktureller Komplexität, um diese Irritationen verarbeiten zu können. Dem wird sich Kapitel 5 am Beispiel des Religionssystems annehmen.

Wer Imaginationen künstlerisch, *also sozial*, verarbeiten will, muss dazu in der Moderne das Kunstsystem in Anspruch nehmen und weder die Erziehung noch die Politik oder Religion kann dabei helfen. In Bezug zur Ausdifferenzierung des Kunstsystems bedeutet dies deshalb auch nicht, dass Religion »plötzlich« irrelevant wird, oder dass religiöse Themen der Malerei oder Literatur gemieden werden, sondern dass die Religion keine Anweisungen mehr geben kann, *wie diese Themen künstlerisch zu bearbeiten sind*.⁵² Man wird nicht mehr an der Religion zum Künstler, *sondern an der Kunst*. An der Wende zum 17. Jahrhundert hatte das Kunstsystem in dieser Hinsicht wesentliche Strukturen stabilisiert, bspw. den Künstler als Kontingenzformel, jedoch auch die paradoxe Verwendung der eigenen Methoden, die erst im 20. Jahrhundert voll entfaltet wurden.⁵³ Das Ende der Arbeit korreliert daher weniger mit stilgeschichtlichen Umbrüchen, sondern mit

51 Vgl. Niklas Luhmann 1998a, S. 570.

52 Die Herangehensweise dieser Arbeit unterscheidet sich mithin von der systemtheoretischen Literaturwissenschaft, die die Ausdifferenzierung der Literatur häufig anhand ästhetischer Schriften und deren Inhalten direkt abliest, bspw. Niels Werber 1992, S. 165.

53 Diese Feststellung mag überraschen, doch bereits Max Dvořák 1924, S. 270, hat festgestellt, dass die Kunst den sog. Manierismus nie wieder losgeworden ist.

der Fähigkeit des Kunstsystems, sich selbst beobachten zu können und für diese Beobachtungen nicht länger auf einen »Außenhalt« in Religion, Moral oder Erziehung angewiesen sein zu müssen. Dass diese Durchsetzung der Selbstbeobachtung sachlich, zeitlich und sozial variabel ist, also im 16. Jahrhundert *bereits* etwas kommuniziert werden konnte, was im 18. oder 19. Jahrhundert *noch* ablehnbar war, ist selbstverständlich.

Der soziologische Blick unterscheidet sich vom kunstgeschichtlichen. Wo man in der Kunstgeschichte die mit Giotto identifizierten Darstellungsinnovationen mit einer Wendung zum Diesseits, zur Wirklichkeit, identifiziert,⁵⁴ erkennt hier bereits die klassische Soziologie eine Auslieferung des Diesseits *unter* den künstlerischen Blick und seine Techniken.⁵⁵ Ein anderes Beispiel betrifft die Autonomisierung der Kunst, die in der Kunstgeschichte häufig in Form von Selbstverwirklichungserwartungen von Subjekten (Künstlern) formuliert wird, jedoch das, was es zu erklären gilt, bereits voraussetzt. Der größte Unterschied betrifft jedoch sicherlich den Umgang mit den Kunstwerken selbst, denn diese werden im Rahmen dieser Arbeit nicht als etwas Selbstverständliches vorausgesetzt, sondern entnormalisiert. So gerät das Kunstwerk als Artefakt der Kommunikation in den Blick, bevor es zum Zeichen, zum Bild oder zum Kunstwerk wird, bevor es mit ikonografischer Komplexität oder Autorintentionen überzogen werden kann. Daher ist weniger die Frage nach dem *Ausdruck des Transzendenten* im Kunstwerk von soziologischem Interesse, *sondern wie das Transzendente das Kunstwerk provozierte*. Interessant ist nicht das konkrete Kunstwerk selbst, sondern der durch Kommunikation aufgespannte Raum des Gesellschaftlichen, in welchem es sich bewähren muss. Im Mittelpunkt der Arbeit steht ausschließlich diese *soziale Realität* der Kunstwerke.⁵⁶ Ihre Beschreibung nötigt

54 So bereits Georg Wilhelm Friedrich Hegel 1964, S. 110: »Giotto nun war es, der sich auf das Gegenwärtige und Wirkliche hinausrichtete [...]«.

55 Vgl. Arnold Gehlen 1960, S. 29, siehe insbesondere auch S. 30.

56 Die »Bedeutung« eines Kunstwerks ergibt sich in dieser Sicht aus seiner kommunikativen Einbindung, nicht aus in ihm abgelagerten Textverweisen, derer es sich geniert. Auch Gerhard Plumpe 1993b, S. 8, findet die soziale Existenz der Kunst in der Kommunikation und nicht in den Artefakten: »Nicht aufgrund ihrer objektiven Dingqualitäten gehören die sog. ›Werke‹ zur Kunst – sie sind nicht ›an sich‹ Kunst –, sondern einzig und allein der Umstand, dass sie als Element ästhetischer Kommunikation wahrgenommen werden, lässt sie der Kunst zurechenbar werden.« Siehe zur Kritik an dieser Sichtweise bspw. Horst Bredekamp 1998, S. 418: »Die systematische Verwandlung der Frage des ›Was‹ des Kunstwerkes in das ›Wie‹ des Umganges mit der Kunst, jene Schrittfolge, die für Luhmann den Wechsel der Beobachterebenen anzeigt,

daher zu Kommunikations- und Gesellschaftstheorien.⁵⁷ Das »Kunstwerk« wird damit als Begriff behandelt, den *das Kunstsystem* für seine Reflexionsleistungen benötigt und in der vorliegenden Analyse genau aus diesem Grund soziologisch interessant ist, nicht aufgrund dessen, was das »Wesen« des Kunstwerks ist oder sein kann.

Die Kunst der Moderne zeigt hier eindrucksvoll, dass ihre Kunstwerke weder Angelegenheit der Produktionsmodi, der Materialitäten, der Referenzen oder der Encodierungen sind, sondern dass sich diese Aspekte in unterschiedlichsten Formen und Kombinationen als künstlerische Medien aufgreifen lassen. Doch was für die moderne Kunst noch akzeptiert werden kann, fällt für die Kunstwerke vorangegangener Stilepochen nicht leicht. Die Blüte künstlerischer Produktion im Medium des Bildes zur Zeit der sog. Renaissance wiegt hier schwer. Allzu leicht gerät dabei aus dem Blick, dass noch Lodovico Dolce und Luca Pacioli auch Sticker, Tischler und Schlosser als Künstler von Handwerkern unterschieden,⁵⁸ dass Medaillenschneiderei und Truhenmalerei historisch bedeutende Genres künstlerischer Produktion darstellten.

Wem der Möglichkeitsraum des Handelns und Erlebens, der durch ein Artefakt aufgespannt wird, nicht vertraut ist, dem bietet sich *nur Oberfläche* und er gerät dann in Gefahr, dass ihm *die Oberfläche* zur sozialen Realität des Artefakts gerinnt.⁵⁹ Einem Vorrang des Artefakts wird also nicht gefolgt: Der Begriff Kunstwerk erklärt nichts, sondern markiert einen Ort, an dem etwas zu erklären wäre. Selektion hat stattgefunden und man nimmt, im *Nachhinein*, das Ergebnis wahr. Die Selektion selbst verbleibt ohne Erklärung und legt bereits aus diesem Grund Mystifikation nahe.⁶⁰ Aber nicht die Interpretation der Werke oder die Rekonstruktion der Intentionen und Interessen klärt über diesen Sachverhalt auf, sondern die durch Theorie informierte, soziologische Analyse, deren Schwierig-

droht hier nicht zur Erweiterung der Beobachterperspektive zu führen, sondern zur Spezialisierung gegenüber Epiphänomenen, die von der Kunst allenfalls schattenhaft zeugen.«

57 Oliver Sill 2001, S. 68, zieht denselben Schluss.

58 Siehe Lodovico Dolce 1871 [1557], S. 36, und Luca Pacioli 1889 [1509], S. 254.

59 Siehe hierzu auch Arnold Gehlen 1960, S. 20.

60 Siehe hierzu Niklas Luhmann 2000c, S. 135. Anders formuliert: Indem die Entscheidung des Entscheiders mystifiziert wird, kann die Paradoxie invisibilisiert werden, dass verstanden wurde, ohne zu verstehen. Damit bewegen wir uns bereits in unmittelbarer Nähe zum Thema dieser Arbeit.

keiten nicht mit Emphase beizukommen ist.⁶¹ Wenn Kunstwerke im Rahmen von Erwartungen in Hinsicht auf Erwartungen hergestellt werden, dann ruht das Interesse auf den Strukturen, in die Produktion und Rezeption eingespannt sind und die man den Kunstwerken selbst gerade nicht ansehen muss.

Der Blick der Arbeit bleibt somit strukturbewusst, jedoch nicht auf die Struktur gerichtet, sondern auf ihre Differenz zur Semantik. Aus diesem Grund kann sich diese Arbeit nicht einer »besonderen Persönlichkeit« oder einem »besonderen Kunstwerk« widmen, denn beides neigt zur unmaßgeblichen Selektion auf Kosten der Sensibilität für Struktur.⁶² Wenn in dieser Arbeit dennoch Bilder und Kunstwerke angesprochen werden, so nicht in der Erwartung einer Antwort oder eines Belegs, sondern zur Illustration und zum Aufzeigen von Relationen.⁶³ Bilder können Zusammenhänge zwar anstoßen, aber gerade nicht: begründen. Auch die zentralen Begriffe, die die Systemtheorie zur Beschreibung und Erklärung der Kunst der Gesellschaft heranziehen muss, bspw. Autopoiesis, binäre Codierung, operative Geschlossenheit und Funktion, lassen sich nicht anhand der Beobachtung von Kunstwerken gewinnen, sondern ausschließlich anhand der Beobachtung der Kommunikation über Kunstwerke.⁶⁴ Hierin ist ein Grund zu finden, weswegen auf Bild- oder Kunstinterpretationen verzichtet wird und der Weg zur Kunst, den die Systemtheorie als soziologische Theorie aufzeigt, enttäuschen mag.

Man könnte dann bezüglich der angeführten Folgen der Theorieentscheidung feststellen, dass man sich damit nicht zufriedengeben mag,⁶⁵ dass man eine Vorstellung von etwas hat, die man nicht aufgeben möchte und die Theorie biegt, bis sie diese Vorstellungen besser repräsentiert. Der Bezug der Systemtheorie jedoch ist und bleibt die Systemtheorie selbst. Wer Kunstwerke als Soziologe oder Soziologin betrachtet, sieht keine Kunst, sondern Soziologie. *Was Kunst ist*, sein

61 Im *Interesse der Kontinuität* verdunkelt die Emphase leider allzu oft die Situation, die sie hervorrufen soll. Siehe hierzu die Kritik von Siegfried Kracauer 1968, S. 113f., an Henri Pirenne.

62 »Forscher, die man mit dem Auftrag, festzustellen, wie es wirklich war, ins Feld jagt, kommen nicht zurück; sie apportieren nicht, sie rapportieren nicht, sie bleiben stehen und schnuppern entzückt an den Details«, so Niklas Luhmann 2008d, S. 234.

63 Wir halten es hier mit Karl R. Popper 1989 [1935], S. 71: »Erlebnisse können Entschlüsse, also auch Festsetzungen *motivieren* [vielleicht sogar entscheidend]; aber sie können einen *Basissatz* ebenso wenig begründen wie ein Faustschlag auf den Tisch«.

64 Vgl. Niklas Luhmann 1995d, S. 7.

65 Bzgl. des vorliegenden Themas bspw. Oliver Sill 2001, S. 156, und Harry Lehmann 2006, S. 295.

kann und soll, bleibt ihr notwendigerweise fremd, kann weder vorhergesehen noch durchgesetzt werden. Eben dies ist Konsequenz der Theorieentscheidung, nicht aber Zwang oder Einschränkung.

Die soziologische Fremdbeschreibung ist hierbei nicht privilegiert: Sie ist nur Beschreibung mithilfe anderer Unterscheidungen als jenen, mit denen das Kunstsystem seine Selbstbeschreibungen vollzieht – und diesen gebührt das wissenssoziologische Interesse. Die Arbeit nimmt also nicht für sich in Anspruch, die Selbstbeschreibungen des Kunstsystems für vollständig zugänglich und nachvollziehbar zu erachten. Die Soziologie sieht durch ihren externen Beobachterstandpunkt zwar immer mehr als das beobachtete System – aber zugleich auch *stets weniger*. Das »Mehr«, das die Systemtheorie hier zu sehen vermag, und dies zeichnet sie insbesondere gegenüber anderen soziologischen Theorien aus, besteht darin, dass sie nicht nur auf die Beschreibung der latenten Strukturen des beobachteten Systems beschränkt ist,⁶⁶ sondern auch die manifesten Strukturen, *die in den Selbstbeschreibungen des Systems selbst kommuniziert werden*, erfassen kann.

Als Artefakt der Kommunikation wird die Kunst soziologisch beobachtbar – daran führt für die Soziologie kein Weg vorbei. Und eben dies erfordert es gerade, die Kunst im Hinblick auf das zu beobachten und zu beschreiben, was der Gesellschaft durch sie – durch die Kunst! – zur Verfügung gestellt ist.⁶⁷

66 Siehe bzgl. der Beobachtbarkeit manifesten bzw. latenter Strukturen unter anderem Niklas Luhmann 1991b.

67 Genau dieser Anspruch markiert den Unterschied zu anderen wissenssoziologischen Analysen, bspw. Pierre Bourdieu 2000, siehe dort insbesondere S. 20. Siehe auch Pierre Bourdieu 1995, S. 313ff.