

II Theorie und Methode

I Kritischer Blick auf die kunsthistorische Methodenlehre

Bevor wir mit der Systemtheorie ein begriffliches Konzept zur Beschreibung von Kunst und ihrem Wandel einführen, ist ein kritischer Blick auf die kunsthistorische Methodenlehre geboten. Zum einen, um aufzuzeigen, dass es sich bei den hier thematisierten Fragen zum Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation um genuin kunsthistorische Fragestellungen handelt, die die Forschung bereits kennt, und zum anderen, um nachzuerfolgen, wie die Kunstgeschichte sich diesen Fragen bislang zugewendet hat. Dies wird uns zu den Gründen führen, weshalb die etablierten Methoden uns keine zufrieden stellenden Begriffe zur Beantwortung der hier gestellten Fragen geben und uns das Relais aufzeigen, an dem wir ansetzen und einen Perspektivenwechsel versuchen müssen.

Die Methode, die sich in den letzten Jahren vor allem den Rezipienten zugewendet und sowohl die kommunikativen als auch die ästhetischen Qualitäten herausgearbeitet hat, ist die Rezeptionsästhetik. Sie wurde in den 1970er Jahren in den Literaturwissenschaften federführend von Hans Robert Jauss⁶⁷ entwickelt und ein Jahrzehnt später von Wolfgang Kemp auf die Kunstgeschichte übertragen.⁶⁸ Kemp fragt danach, wie der Betrachter an dem Geschehen im Bild, an der „innerbildlichen Kommunikation“ beteiligt wird.⁶⁹ Es ist der besondere Verdienst der Rezeptionsästhetik, die Funktion des Betrachters im ästhetischen Rezeptionsprozess hervorgehoben und dabei den Begriff der Kommunikation als eine wichtige Kategorie in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben.

67 Vgl. Hans Robert Jauss: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz 1972; ders.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt 1984.

68 Vgl. Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985; ders.: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Hans Belting u.a. (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1988, S. 240–257.

69 Kemp 1988, S. 246.

Es war aber kein Geringerer als Erwin Panofsky, der den Begriff der Kommunikation bereits im Rahmen der Kunstrezeption verwendet hat, wenn er feststellt, dass „ein Gedicht oder ein historisches Gemälde [...] in einem bestimmten Sinn ein Kommunikationsmittel“⁷⁰ ist. Es lohnt sich, im Rahmen einer methodologischen Reflexion den Punkt zu bestimmen, an dem die Rezeptionsästhetik den Ansatz von Panofsky erweitert, und herauszuarbeiten, was sie von ihm übernimmt.

In dem Aufsatz „Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin“ definiert Panofsky 1940 den Gegenstand der Kunstgeschichte, das Kunstwerk, als ein „vom Menschen angefertigter Gegenstand, der ästhetisch erlebt werden will“⁷¹. Diese Definition liegt nahe und charakterisiert die Besonderheit der Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft bis heute: Wir haben es immer mit einem sinnlich erlebbaren und künstlichen Gegenstand zugleich zu tun. Wenn Panofsky an dieser Stelle vom „ästhetischen Erleben“ spricht, dann versteht er darunter eine Rezeption, „ohne [dass das Kunstwerk] intellektuell oder emotional auf etwas außerhalb seiner selbst“ bezogen wird.⁷² Im ästhetischen Erleben stehen also nicht das Thema, das Sujet, nicht die zugrunde liegenden Mythologien oder Quellen im Vordergrund, sondern Panofsky meint an dieser Stelle eine rein visuelle Perzeption der formalen Erscheinung und nennt diese die „ästhetische Bedeutung“ eines Kunstwerks.⁷³

Panofsky erkennt natürlich, dass Kunstwerke nicht nur ästhetische Objekte sind, sondern dass sie immer auch einer „Intention“ folgen und ihnen eine „Idee“ zugrunde liegen würde.⁷⁴ Er unterscheidet zwei Arten von Zwecken: Insofern das Kunstwerk einen Begriff oder Inhalt übermittelt, welcher sich zumeist auf das Sujet des Kunstwerks bezieht, spricht Panofsky von einem Kommunikationsmittel, und insofern es eine Funktion erfüllt, ist es Werkzeug oder Apparat. Kunstwerke können daher Kommunikationsmittel sein aber nur „in einem bestimmten Sinn“, weil es erstens nicht der Zweck aller Kunstwerke ist, Informationen zu vermitteln, und zweitens alle Kunstwerke auch ästhetisch erlebt werden und formal-künstlerisch gestaltet sein wollen. Die „Idee“ bezieht sich aber immer auf beide Zwecke, auf die Information und auf die Funktion eines Kunstwerks. Halten sich schließlich Form und Idee die Waage, spricht Panofsky von einem besonders gelungenen Kunstwerk, in dem sich der „Gehalt“ gut offenbaren kann. Mit Gehalt meint Panofsky im Unterschied zum Sujet die „Grundhaltung einer Nation, einer

70 Erwin Panofsky: Einführung, Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Art), Köln 1978 (erstmalig New York 1957), S. 7–36, 17.

71 Panofsky 1978, S. 19.

72 Panofsky 1978, S. 16.

73 Panofsky 1978, S. 16.

74 Panofsky 1978, S. 17.

Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung“, die durch einen Künstler in einem Kunstwerk verdichtet wird.⁷⁵

Das Kunstwerk ist bei Panofsky also erstens ein ästhetisch erlebbarer Gegenstand, der über seine formale Beschaffenheit („Form“) wahrgenommen wird. Zweitens enthalte jedes Kunstwerk eine „Idee“, die je nach dem Zweck des Kunstwerks mal auf die Information und mal auf die Funktion abzielt. Und schließlich ist jedes Kunstwerk Ausdruck eines „Gehalts“, für den es besonders beredt steht, je besser Form und Idee aufeinander bezogen sind. An dieser Stelle offenbart sich der Ursprung der Dichotomie von Form und Inhalt, die die kunsthistorische Methodik durchzieht. Sie findet ihren Ausgangspunkt im Kunstbegriff. Diesem Kunstbegriff folgen auch Wölfflin und Riegl, nur dass sie sich dem formalen Aspekt von Kunst zuwenden und Panofsky der Idee. Bleiben wir aber noch etwas bei der Ikonologie, bevor wir uns der Formanalyse und Stilkritik zuwenden. Panofsky gründet auf diesem Kunstbegriff schließlich sein dreistufiges Schema einer allgemeinen Bedeutungslehre: eine vorikonographische Beschreibung, eine ikonographische Analyse und eine ikonologische Interpretation.⁷⁶ Diese Methode hat ihre großen Verdienste und wird trotz aller berechtigten Kritik und notwendigen Anpassung auch in Zukunft eine grundlegende Methode der Kunstgeschichte bleiben. Es lohnt sich aber noch auf zwei zentrale Kritikpunkte im Rahmen unserer Studie einzugehen, weil sie uns zu den Grenzen dieser Methodik führt und deren Ursachen deutlich macht.

George Kubler weist bereits 1962 auf ein grundsätzliches methodisches Problem der Ikonologie hin. „In der Ikonologie hat das Wort Vorrang vor dem Bild. Ein Bild, das nicht durch einen Text erläutert wird, ist dem Ikonologen schwerer zugänglich als ein Text ohne Bild.“⁷⁷ Diese Kritik zielte ins Zentrum der Ikonologie und war nur der Anfang einer häufig wiederholten Kritik an dieser Methode, die uns in den verschiedenen ideologischen Ausprägungen hier nicht interessieren muss.⁷⁸ Vielmehr interessiert uns der Grund des methodischen Problems, den wir in der Gegenstandsdefinition, dem Kunstbegriff Panofskys festmachen können, und der sich so in die Methode einschleicht. Die Trennung des Kunstwerks in einen formalen Bereich der ästhetischen Rezeption und einen intentionalen Be-

75 Panofsky 1978, S. 18, vgl. auch S. 22.

76 Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1931), in: Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 85–97. Mit Korrekturen der ersten Fassung von 1931 vgl. ders.: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance (1939), in: Panofsky 1978, S. 36–67.

77 Georg Kubler: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt am Main 1982, S. 198.

78 Vgl. dazu vor allem Dittmann 1985; Johann Konrad Eberlein: Inhalt und Gehalt. Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: Belting 1988, S. 169–190; Bättschmann 1992, § 22 Ikonographie, vor allem S. 66; Vgl. auch W. J. Thomas Mitchell: Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna (Hrsg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15–40, der die „Privilegierung der literarischen Malerei“ (S. 30) durch die Ikonologie kritisiert.

reich der Zweckbestimmung, die wiederum funktional oder inhaltlich bestimmt sein kann, folgt einem idealistischen Kunstbegriff, der Kunst identitätstheoretisch begründet und nach dem Wesen von Kunst fragt. Um den Gehalt eines Kunstwerks zu bestimmen, kann man in der Folge eines solchen Kunstbegriffs seine ikonographische Analyse nur auf textuelle Vorlagen stützen und durch eine Typengeschichte korrigieren. Jedes andere Vorgehen bleibt schnell in bloßen Behauptungen stecken oder macht sich einer unhistorischen Argumentation verdächtig. Für einen identitätstheoretischen Kunstbegriff konnte Panofsky also eine bis heute gültige und aufgrund der historischen Korrekturen der einzelnen Stufen seiner Bedeutungslehre, durch die Stilgeschichte, die Typengeschichte und die Geschichte kultureller Symptome, keine hermetische, sondern eine sehr offene und dynamische Methode für eine historische Geisteswissenschaft entwickeln.

Längst aber hat die moderne Kunst das Sujet aus dem Gemälde verbannt und der Ikonologie müsste verstummen, will er das Kunstwerk als solches nicht leugnen. Die moderne Kunst legt den Finger auf die Grenzen einer rein textorientierten Ikonologie, der auch eine Semiotik nicht beispringen kann, da nicht alle Formen der Moderne Zeichen sind. Um diese Grenzen aufzuheben, müssen wir an das Grundproblem herantreten, das heißt an den Kunst- und Bildbegriff unserer Wissenschaft.⁷⁹

Ein zweiter Kritikpunkt betrifft das Verhältnis von Betrachter und Kunstwerk. Der ikonographisch-ikonologische Ansatz verleitet zu einer autonomen Deutung des Kunstwerks, da Panofsky die ursprüngliche Rezeptionssituation in der Regel unbeachtet lässt. Sie könnte lediglich im Rahmen der ikonologischen Interpretation einfließen. Dass dies zu wenig ist und von der Rezeptionssituation grundlegende Erkenntnisse über den Zweck des Kunstwerks gewonnen werden können, wurde in den 1970er und 1980er Jahren erkannt. Wolfgang Kemp war es schließlich, der die „Rezeptionsästhetik“ in die Kunstgeschichte einführte und damit die Methodik zur Erforschung der Bedeutung von Kunstwerken grundlegend erweiterte.

Kemp stützt sich vor allem auf die Rezipientenforschungen in den Literaturwissenschaften und hier besonders auf Hans Robert Jauss. Darüber hinaus zieht er die Konsequenzen aus den Untersuchungen des Anthropologen und Kybernetikers Gregory Bateson⁸⁰ und konstatiert, dass die „Kunst in die Rubrik der menschlichen Kommunikationsmittel gehört“⁸¹. Doch in welchem Verhält-

79 Diese Forderung ist nicht neu. So hat bereits Gottfried Boehm: Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst, in: Dittmann (Hrsg.) 1985, S. 113–128, eine Veränderung der Methoden vor dem Hintergrund der Moderne eingefordert.

80 Gregory Bateson: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, Frankfurt 1994; ders.: Geist und Natur. Eine notwendige Einheit, Frankfurt 1982.

81 Kemp 1988, S. 244.

nis stehen Betrachter und Kunstwerk zueinander? Wie wird der Betrachter zum Kommunikationsteilnehmer?

Kemp vertritt die These, dass der Betrachter an der innerbildlichen Kommunikation durch äußere Zugangsbedingungen und innerbildliche Rezeptionsvorgaben am Kunstwerk beteiligt wird. Die Handlungen im Bild, die Komposition der Figuren, der Gegenstände und Zeichen beschreibt Kemp als eine „innere Kommunikation“ im Bild, an der der Betrachter beteiligt ist.⁸² An dieser Kommunikation hat der Betrachter nicht in dem Sinne teil, als er eingreifen und mitgestalten kann, sondern ihm wird diese innere Kommunikation vorgestellt, „präsentiert“, respektive sie findet „unter den Augen von Betrachtern“ statt.⁸³ Die Rezeption der inneren Kommunikation geschieht schließlich über bestimmte Formen im Bild, die die Wahrnehmung des Betrachters organisieren. Kemp unterscheidet verschiedene Orientierungsformen, Rezeptionsvorgaben und -angebote, die zur Wiederherstellung der „ursprünglichen Rezeptionssituation“ analysiert werden müssen.⁸⁴

Die Stärke dieses Ansatzes ist, dass das Kunstwerk als ein Medium der Kommunikation aufgefasst werden kann. Der Künstler denkt im Herstellungsprozess den Betrachter mit, das heißt, er muss die Zugangsbedingungen und vor allem die innerbildlichen Rezeptionsvorgaben für einen Betrachter in das Kunstwerk hineinlegen. Aus diesem Grund beschreibt Kemp diese Kunstrezeption konsequent als eine asynchrone Kommunikation, weil es keine direkte Face-to-Face-Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter gibt, sondern der jeweils andere nur mitgedacht wird.⁸⁵ Die Aufgabe des Kunsthistorikers ist es nun, diesen „impliziten Betrachter“ im Bild zu suchen, also die Rezeptionsvorgaben des Bildes zu analysieren, um die Zeichen und Motive im Bild angemessen durch eine kunsthistorische Semiotik interpretieren zu können. Die Rezeptionsästhetik erweitert daher den ikonographisch-ikonologischen Ansatz grundlegend durch die Kategorie des Betrachters, doch dessen konstruktive Eigenleistung im kommunikativen Prozess durch das Kunstwerk bleibt unberücksichtigt. Die Kritik von Hans Dieter Huber an der Rezeptionsästhetik trifft daher ihr Zentrum, wenn er darauf hinweist, dass sie „ein abstraktes, geschlechtsloses und ahistorisches Neutrum von Betrachter“⁸⁶ annimmt, um einen scheinbar objektiven Rezeptionsprozess konzeptualisieren zu können. Dieser hat aber wenig mit der empirischen Erfahrung von Kunstkommunikation zu tun, weil sie die konstruktiven Prozesse des Betrachters in der Wahr-

82 Kemp 1988, S. 246.

83 Kemp 1988, S. 246.

84 Kemp 1988, S. 245f.

85 Kemp 1988, S. 243.

86 Hans Dieter Huber: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München 2005, S. 20.

nehmung von Kunst nicht berücksichtigt und an einem identitätstheoretischen Kunstbegriff festhält. An dieser Stelle folgt Kemp Panofsky.

Felix Thürlemann und Wolfgang Kemp haben diese vor allem an zweidimensionalen Kunstwerken entwickelte Methode in den letzten Jahren auf mehrteilige Bildgegenstände ausgeweitet.⁸⁷ David Ganz geht schließlich noch einen Schritt weiter und setzt in seiner Dissertation „Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700“⁸⁸ sakrale Innenräume in den Mittelpunkt seiner Untersuchung. Im Raum verschärfen sich die Probleme der Erzählforschung, da die Rezeptionsbedingungen immer alle drei Dimensionen einschließen und man von einem sich möglicherweise bewegenden Betrachter ausgehen muss.

Ganz schlägt daher vor, „die neue Hauptraumkunst der römischen Kirchen als Organisationsform einer intermedialen Erzählung zu betrachten: Verschiedene Bilder, die unterschiedlichen Gattungen der Malerei und Plastik angehören, schließen sich mit dem architektonischen Raum zu einem großen erzählenden Ensemble zusammen.“⁸⁹ Dieses erzählende Ensemble nennt Ganz „Bilderbau“⁹⁰, womit er ein schon häufiger konstatiertes Raumverständnis erstmalig in einen theoretischen Ansatz einbindet. Mit dem Begriff „Bilderbau“ kann er leicht das Konzept eines „bewegten Betrachters“ verbinden und dem Raumbegriff „ein transitorisches Verständnis eines ganzen Raumzusammenhangs“ zugrunde legen.⁹¹ Transitorisch insofern, als der Bilderbau eine doppelte Funktion erfüllt: Er ist „materieller Bildort“ und „fiktionale Bühne“ zugleich,⁹² wobei der Kirchenbesucher das konstitutive Moment dieser „fiktionalen Bühne“ ist. Er folgt der Erzählung visuell – mal als ein „Betrachter“ getrennt von der fiktionalen Bühne und mal als „Beobachter“ – als ein Akteur auf der Bühne selbst. Die unterschiedlichen Modi zeitlicher und räumlicher Differenzen macht Ganz an den Ausmalungen

87 Wolfgang Kemp: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten eigenständiger Bilderzählung*, München 1989; Felix Thürlemann: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.

88 Ganz 2003.

89 Ganz 2003, S. 14.

90 Bereits 1980 bezeichnet H. Rainer Schmid: *Licht und Farbe in sakralen Innenräumen des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland unter besonderer Berücksichtigung Ottobeurens*, in: Hering-Mitgau, *Mane: Von Farbe und Farben*; Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 251–255, 254, einen barocken Innenraum als „schaubares Bild“, und Richard Zürcher: *Die Bedeutung der Farbe im Raumbild des spätbarocken Sakralraumes*, in: Hering-Mitgau 1980, S. 257–265, 258, spricht von einem „Raumbild“. Im Unterschied zu Ganz, der den Bilderbau an dieser Stelle eher aus dem Blickwinkel der Kunstproduktion als eine Organisationsform versteht, verweisen Schmid und Zürcher auf ein Wahrnehmungsphänomen.

91 Ganz 2003, S. 14.

92 Ganz 2003, S. 42. – Damit greift Ganz zwei Aspekte desselben wahrgenommenen Anblicks auf, auf die schon Richard Wollheim: *Art and its Objects*, Cambridge 1980, S. 224 in seiner Unterscheidung von „Medium“ und „Darstellungsgegenstand“ hingewiesen und ihr „inniges Verhältnis“ hervorgehoben hat. Hier unterscheidet sich Ganz grundlegend von Gombrich, der diesen Unterschied nicht sieht. Vgl. dazu Michael Podro: *Vom Erkennen in der Malerei*, München 2002, S. 14f. – Magrittes ‚Ceci n'est pas une pipe‘ verweist ebenfalls auf das Problem von Medium und Darstellungsgegenstand.

Domenicchinus und Lanfrancos in der Ordenskirche der Theatiner, Sant'Andrea della Valle, deutlich, wo er zwei Bildtypen, das heißt zwei „unterschiedliche[n] Präsentationsmodi“ nachweisen und innerhalb der fiktiven Erzählung formal unterscheiden kann: ein geschlossenes gerahmtes Bild, das *quadro riportato*, welches er als ein „Ereignisbild“ anspricht, und ein offenes, zumeist nicht gerahmtes Bild, das *da sotto in su*, das Ganz „Ergebnisbild“ nennt.⁹³ Wenn man dieser Argumentation folgt, und von einer fiktionalen Bühne im Bilderbau spricht, dann ist es folgerichtig, dass eine Erforschung dieser Erzählung heuristisch von „fiktiven“ Künstlern, Auftraggebern, Betrachtern und Beobachtern sprechen muss, die Ganz in seiner Arbeit sogar durch Sperrschrift von den anderen Begriffen durchgängig abhebt, weil ihre reale Existenz nicht notwendig, aber möglich ist. Die Annahme einer „fiktionalen Dimension“ ermöglicht es Ganz, in der Analyse nicht beim hergestellten „objektiven“ Kunstwerk zu verweilen, sondern nach dem Bild zu fragen, welches der Betrachter wahrnimmt: „Die systematische Auswahl mehrerer Bildgegenstände und ihre Kombination im Ensemble vermögen in der Wahrnehmung der Kirchenbesucher eine eigene Verknüpfungsebene der Narration zu stiften.“⁹⁴ Dieser konstruktivistische Prozess wurde in der Erzählforschung selten so deutlich formuliert, eine Diskussion über die Konsequenzen für die kunsthistorischen Methoden aber unterblieb bislang.

Unabhängig von der Frage, ob die Annahme solcher fiktionalen Begriffe für die Theoriebildung sinnvoll ist und in der Forschung Bestand haben kann⁹⁵, so weist meines Erachtens die Suche nach ‚neuen Begriffen‘ ebenfalls auf das schon angesprochene zentrale Problem in der Forschung hin, die solche Raumkonzepte begrifflich fassen möchte. Ganz hat zuvor den Bilderbau als „Organisationsform“ und ihn damit aus der Sicht der Kunstproduktion ontologisch definiert. Hier folgt er dem identitätstheoretischen Kunstbegriff seit der Herausbildung der Kunstgeschichte als Wissenschaft im 19. Jahrhundert. Erst nach Aufnahme des Konzepts von einem bewegten Betrachter spricht er von einer „fiktionalen Bühne“, die ohne einen wahrnehmenden respektive sehenden Betrachter nicht existiert. An dieser Stelle tangiert Ganz grundlegende Fragen zur Wahrnehmung des Betrachters. Aus diesen Gründen versucht er seine Forschungen durch die wahrnehmungstheoretischen Forschungen von James J. Gibson⁹⁶ zu untermauern. Gibson sieht in der körperlichen Bewegung ein konstitutives Moment für das

93 Vgl. Ingrid Kessler-Wertzig: Januarius Zick in Wiblingen (1778–1783), in: Ingrid Kessler-Wertzig/Erwin Treu/Wolfgang Urban/Pia Daniela Volz: Kloster Wiblingen. Beiträge zur Geschichte und Kunstgeschichte des ehemaligen Benediktinerstiftes, Ulm 1993, S. 39–66, die bereits geschichtliche Ereignisse und Visionen trennt.

94 Ganz 2003, S. 15.

95 Vgl. Rezension zu Ganz 2003 von Werner Telesko in: Das Münster 4 (2004), S. 395–396 und von Karin Leonhard in: sehpunkte 4 (2004), Nr. 2 <<http://www.sehpunkte.historicum.net/2004/02/3807.html>>.

96 Vor allem James J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979.

menschliche Sehen. Seine Forschungen zum „wandernden Auge“ dienen Ganz schließlich als Argument für einen dynamischen und offenen Bildbegriff,⁹⁷ der es ihm erlaubt, verschiedene Betrachterstandpunkte (polyfokal) im Kirchenraum zu analysieren und zueinander in Beziehung zu setzen. Den konstruktivistischen Prozess kann oder will Ganz an dieser Stelle nicht erklären. Dies hat auch einen Grund. Denn basierend auf den Arbeiten des Pariser Semiotikers Algirdas Julien Greimas interpretiert Ganz diese „fktionale Dimension“ wiederum semiotisch im Hinblick auf Sprechabsichten der Hersteller und Auftraggeber, mit der Folge, dass er im Phänomen eines den gesamten Kirchenraum umfassenden Bilderbaus „institutionelle Sprechabsichten“ zu erkennen glaubt, die sich gegen „private Sprachabsichten“, beispielsweise in den Kapellen, abgrenzen. Nur so kann er seine These schließlich begründen, dass „die Erzählung der Bilderbauten [...] eine spezifische ‚institutionelle‘ Orientierung aus[weise], über die sich kirchliche Amtsträger und Einrichtungen gegen ‚private‘ Sprechabsichten anderer Bilderräume der Zeit abgrenzen“.⁹⁸ In der Kirche ‚spricht‘ aber kein Papst oder Stifter, sondern der Betrachter nimmt den Raum visuell wahr, indem er ihn aktiv konstruiert.

Die Arbeit ist wegweisend, insofern sie auf den konstruktiven – im Sinne von Ganz „fiktiven“ – Prozess der Bildrezeption deutlich hinweist, ihre Schwäche liegt aber in den methodischen Konsequenzen, die sie vermissen lässt. Stattdessen greift Ganz auf einen semiotischen Kunstbegriff zurück, der im Kern aber ein ontologischer ist, so dass er den konstruktivistischen Phänomenen nicht gerecht werden kann. Der Rückgriff auf einen semiotischen Kunstbegriff ist bereits in der Rezeptionsästhetik selbst angelegt und problematisch. Wolfgang Kemp hat in der Grundlegung der Methode am Beispiel der Rezeptionspsychologie jede Analyse der Formen auf der Ebene der Wahrnehmungsorgane kategorisch ausgeschlossen.⁹⁹ Natürlich nahm er diese Abgrenzung nicht ohne Grund vor, denn eine Methode, die vor allem auf der Rezeptionspsychologie „basierte“, würde unhistorisch argumentieren. Dafür bindet er die Semiotik grundlegend in die Methode ein und erwähnt sie als eine der drei wichtigsten Aufgaben der Rezeptionsästhetik. Die Rezeptionsästhetik, so Kemp, „(1) [...] muß die Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk in Kontakt zu uns tritt, sie muss sie lesen im Hinblick (2) auf ihre sozialgeschichtliche und (3) auf ihre eigentliche ästhetische Aussage“.¹⁰⁰ So hilfreich die Semiotik für viele Fragestellungen in der ikonographischen Forschung ist, so wenig erkennt sie das Spezifische des Bildes. Aus diesen Gründen fordert Gernot Böhme für eine Theorie des Bildes, dass sie „die Semiotik wegarbeiten

97 Ganz 2003, S. 13.

98 Ganz 2003, S. 14.

99 Kemp 1988, S. 242.

100 Kemp 1988, S. 243

[muss], um sie selbst zu werden“.¹⁰¹ Böhme stellt sich hier nicht gegen die Semiotik, aber seine etwas zugespitzte Formulierung soll uns warnen, das Bild auf Zeichen zu beschränken. Kemp grenzt damit bereits während der Theoriebildung einen sehr entscheidenden Begriff aus, den der Wahrnehmung.¹⁰² Dies verwundert umso mehr, als er sich von der Rezeptionsästhetik erhofft, die „eigentliche ästhetische Aussage“ des Kunstwerks zu erforschen.

Ulrich Fürst wendet sich dem Phänomen der Bilderbauten aus einer ganz anderen Richtung zu. Vor dem Hintergrund der viel diskutierten Frage nach dem Verhältnis von architektonischer Form und inhaltlicher Bedeutung vertritt er die These, dass „bei den Bauwerken des Barock [...] nicht nur die Ausstattungskunst, sondern auch die Architektur selbst eine inhaltliche oder programmatische Konzeption zum Ausdruck bringen [konnte]; diese Botschaft mittels der baukünstlerischen Gestaltung vorzutragen, war eine wesentliche Aufgabe der Architekten“.¹⁰³ Fürst erkennt, dass diese inhaltliche Bedeutung der Architektur vor allem eine bildhaft vermittelte ist. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kunsttheorie fordert er daher die wissenschaftliche Kunstgeschichte auf, „sich stets aufs neue auf das unmittelbare Sehen der Bauten, auf deren spezifische Wirkmacht und auf deren bildhafte und sinnbildliche Qualität einzulassen“.¹⁰⁴ An fünf hochrangigen Sakralbauten aus Österreich und Böhmen kann er überzeugend die Sinnbildhaftigkeit von Architektur basierend auf einer ‚beschreibenden Architekturanalyse‘ und einem systematischen Quellenstudium nachweisen. An dieser Stelle treffen die Studien von Ganz und Fürst dasselbe Phänomen von unterschiedlichen Seiten: Während Ganz von der raumbildenden Kraft der Malerei ausgeht, kann Fürst die Sinnbildhaftigkeit von architektonischen Formen aufzeigen. Die Stärke beider Arbeiten liegt dann auch in der konkreten Raumanalyse, wenn sie das Sichtbare zu beschreiben versuchen. Fürst arbeitet vor allem sechs Bereiche heraus, die für eine beschreibende Architekturanalyse grundlegend sind und alle ausschließlich visuell erfahren werden müssen. Es ist die sinnbildliche Qualität von Architekturelementen und Grundrissformen und die sinnvermittelnde Funktion der Bautypen, der Säulenordnungen, der Raumproportionen, der Anwendung charakteristischer Gestaltungsweisen und Momente, der Inszenierung durch Licht und szenographischer Effekte.¹⁰⁵ Fürst kann aber leider an keiner Stelle aufzeigen, wie es theoretisch überhaupt möglich ist, dass Wahrgenommenes eine erkenntnistheoretische Sinndimension einnehmen kann, oder anders gesagt, wie es kommunikationsthe-

101 Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 2004, S. 10.

102 Vgl. hier auch die Kritik von Hamker 2000, S. 25–47.

103 Ulrich Fürst: *Die lebendige und sichtbare Histori. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock*, Regensburg 2002, S. 13.

104 Fürst 2002, S. 411.

105 Fürst 2002, S. 401–403

oretisch möglich ist, dass „der Innenraum der Salzburger Kollegienkirche [...] als ein architektonisches Sinnbild für die christliche Erkenntnisprogrammatische einer Benediktineruniversität zu deuten [ist]“¹⁰⁶ und als solches von den Zeitgenossen verstanden wird.

Wenn Fürst auf die Sinnbildhaftigkeit der architektonischen Formen verweist, reiht er sich ein in die vielfältigen Versuche, den Hiatus zwischen der Formanalyse und Ikonographie aus dem Blickwinkel der Form zu überwinden und beide Bereiche theoretisch zu integrieren. Die Formanalyse wendet sich als kunsthistorisches Verfahren zur Beschreibung von Kunst der ästhetischen Erscheinung des Kunstwerks zu. Während die Kunstgeschichte mit der Ikonographie in der Bestimmung des Inhalts, der *inventio* wie Bellori sagen würde, auf eine lange Tradition von Kunstgeschichtsschreibungen zurückblicken kann und diese schließlich in der Warburg-Schule vor allem durch Panofsky in Anlehnung an die hermeneutischen Schriften von Friedrich Schleiermacher und Wilhelm Dilthey als eine geistesgeschichtliche Methode ausarbeitet, wendet sich die Kunstgeschichte der rein ästhetischen Erscheinung, der Form als *Movens* für eine Geschichte der Kunst erst zum Ausgang des 19. Jahrhunderts zu. Die theoretischen Anfänge finden sich bereits in den kunsttheoretischen Schriften von Goethe und Schelling, die die Form als die ästhetische Erscheinung des Kunstwerks grundlegend aufwerten. Es war vor allem Immanuel Kant, der in der Kritik der Urteilskraft den Kunstgenuss als ein interesseloses bzw. „uninteressiertes Wohlgefallen“¹⁰⁷ definiert und damit erstmalig das Kunstwerk erkenntnistheoretisch als eine rein ästhetische Erscheinung definiert. Es wird aber noch ein Jahrhundert vergehen, bis Heinrich Wölfflin und Alois Riegl die Konsequenzen aus einem solchen Kunstbegriff ziehen und die Begriffe Form und Stil theoretisch konzeptualisieren und darauf eine kunsthistorische Methode noch vor der Ikonographie begründen.¹⁰⁸ Verstand man im 19. Jahrhundert unter Stil gemeinhin den Ausdruck einer künstlerischen Individualität, der Gesellschaft oder einer Kultur, worauf Carl Schnaase und vor allem Jacob Burckhardt eine Kunstgeschichte als Kulturgeschichte begründeten und dem Vasari'schen Begriff der *maniera* folgten, so beabsichtigt Wölfflin Stil aus der Form heraus zu beschreiben und allgemeine Begriffe für die Formanalyse zu entwickeln, um damit die „Grammatik und Syntax“ der jeweiligen Formensprache zu ergründen.¹⁰⁹ Bereits

¹⁰⁶ Fürst 2002, S. 399.

¹⁰⁷ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, zitiert nach der Ausgabe von Wilhelm Weischedel (Hrsg.), Werke in zehn Bänden. Immanuel Kant, Band 8, Darmstadt 1983, Zitat S. 281 (B7/A7)

¹⁰⁸ Vgl. Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg der Wissenschaft, München 1996, S. 162ff.

¹⁰⁹ Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Darmstadt 1947 (1. Aufl. Basel 1915), S. 261; vgl. auch Heinrich Wölfflin: Das Erklären von

in seiner Habilitationsschrift „Renaissance und Barock“¹¹⁰ arbeitet er die Eigenständigkeit und Besonderheiten eines Barockstils im Vergleich zur Renaissance heraus. Er legt damit die Grundlage für eine positive Bewertung des Barocks ganz im Gegensatz zu seinem Lehrer Jacob Burckhardt und begründet die Methode des vergleichenden Sehens, die bis in die heutige kunsthistorische Forschung und Lehre nachwirkt. Den Wandel der Form erklärt er schließlich nicht aus der Gesellschaft oder Kultur und lehnt das Konzept von Knospe, Blüte und Verfall als eine missverständliche Bildanalogie ab,¹¹¹ sondern er sieht den Grund in einem „heimliche[n] innere[n] Leben und Wachsen der Form“¹¹². Riegl geht hier noch einen Schritt weiter und beschreibt das zugrunde liegende Prinzip mit dem Begriff des „Kunstwollen“.¹¹³ Kunstwollen meint nicht ein intentionales Prinzip, das von außen auf die Kunst einwirkt, sondern unabhängig vom Material, der Technik und dem Zweck ein inneres Prinzip, das zur Formbildung drängt. Damit entzieht Riegl dem Stilbegriff konsequent die Grundlage, als Werturteil zu dienen.¹¹⁴ Die Kritik an der Einseitigkeit der Formanalyse und der darauf gründenden Stilkritik ließ nicht lange auf sich warten, und sie wurde durch Max Dvorák und Aby Warburg, vor allem von den Vertretern einer Kunstgeschichte als Kulturgeschichte vorgetragen. Trotz aller Kritik war ihnen die Bedeutung dieser Methode aber offensichtlich: die Analyse der ästhetischen Eigenschaften des Kunstwerks. Paul Frankl, der die Methode und die Begriffe Wölfflins weiter ausdifferenziert, gibt dies deutlich zu verstehen: „Alle Kunstwerke sind künstliche Werke, die in einem freien Rest ästhetisch prägnant sind; der Begriff ästhetisches Werk ist das *genus proximum* für eine Definition der Kunst oder der Kunstwerke.“¹¹⁵ Wir können mit Blanchard feststellen, dass hier die Grundlagen gelegt wurden, „Stil als Erprobung der Wahrnehmungsgrenzen“ aufzufassen.¹¹⁶

Im weiteren Verlauf der zunehmenden gegenseitigen Abgrenzung beider Methoden scheint die Stilkritik nur noch als ein klassifikatorisches System Geltung beanspruchen zu können. Binding hält den Stilbegriff daher für „unentbehrlich, weil er bei der Feststellung einer auf wesentlichen Eigenschaften beruhenden

Kunstwerken, Leipzig 1921, S. 18. Vgl. zum Stilbegriff vor allem die grundlegende Studie von Lorenz Dittmann: *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967.

110 Wölfflin 1888.

111 Wölfflin 1947, S. 24.

112 Wölfflin 1921, S. 18.

113 Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Mittenwald 1982 (Nachdruck, 1. Aufl. 1893); ders.: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901.

114 Vgl. Hermann Bauer: *Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden*, in: Belting 1988, S. 163; Andrea Reichenberger: *Riegls »Kunstwollen«*. Versuch einer Neubetrachtung, Sankt Augustin 2003.

115 Paul Frankl: *Das System der Kunstwissenschaft* (1938), Berlin 1998, S. 496.

116 Marc Eli Blanchard: *Stil und Kunstgeschichte*, in: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main 1986, S. 559–573, 562.

Gleichartigkeit künstlerischer Werke Unterscheidungen möglich macht“.¹¹⁷ Wir müssen aber an dieser Stelle kritisch nachfragen, welche Eigenschaften der Stil denn beschreibt, zumal Binding sich auf Schweitzers Definition von Stil bezieht, dass Stil „die Summe von Eigenschaften [ist], welche eine zusammengehörige Gruppe von Werken unter sich gemeinsam hat. Stil ist keine tatsächliche Eigenschaft der Kunstwerke, sondern eine Hilfskonstruktion der Formuntersuchung.“¹¹⁸ Wenn Stil aber keine Eigenschaft des Kunstwerks beschreibt, welchen Wert hat dann eine darauf gründende Klassifikation? In der kürzlich erschienenen Einführung zu „Stilfragen zur Kunst des Mittelalters“¹¹⁹ scheint man sich genau dieser Problematik gewahr zu werden und es ist nicht verwunderlich, sondern basierend auf einem identitätstheoretischen Kunstbegriff nur konsequent, wenn Suckale einfordert, dass Stil „keineswegs nur Form, sondern Ausdruck einer bestimmten Geisteshaltung und Weltanschauung [ist], die sich ebenso in den Themen und Funktionen ausdrückt“.¹²⁰

Ein kritischer Blick auf die Methoden hat deutlich gemacht, das Ikonographie/Ikonologie und Formanalyse/Stilkritik ihren Ausgangspunkt in der identitätstheoretischen Definition des Kunstwerks als eines ästhetisch erlebbareren Gegenstands haben, dem eine „Idee“ zugrunde liegt, um es in den Worten Panofskys zu sagen.¹²¹ Die methodische Dichotomie von Form und Inhalt hat hier ihren Ursprung und die Begriffe sind aufgrund des Kunstbegriffs auch nicht anders zu konzeptualisieren. Er bestimmt das Wesen des Kunstwerks unabhängig vom Betrachter und argumentiert damit ontologisch. Ein Kunstwerk kann aber gar nicht ohne einen Betrachter ‚existieren‘, weil es der Betrachter ist, der das Kunstwerk aus der Vielfalt der ihn umgebenden Gegenstände auswählen, als Kunstwerk bestimmen und schließlich verstehen muss. Genau an dieser Stelle können wir das Relais vermuten, an dem wir einen Perspektivenwechsel für notwendig erachten. Ein allgemeiner Kunstbegriff, der dieses konstitutive Moment des Betrachters nicht aufnimmt, wird die Komplexität von Kunstwahrnehmung und Kunstverstehen nur sehr begrenzt beschreiben können.

Vor diesem Hintergrund schlagen wir anstelle eines identitätsorientierten Kunstbegriffs einen kommunikationstheoretischen bzw. differenztheoretischen Kunstbegriff vor. Damit wenden wir den Blickwinkel der Frage – etwas pauschal formuliert – von dem „Was ist ein Kunstwerk?“ auf die Frage „Wie wird

117 Günther Binding: Zur Methode der Architekturbetrachtung mittelalterlicher Kirchen, Köln 1991.

118 Bernhard Schweitzers: Strukturforschung in der Archäologie und Vorgeschichte, in: Neues Jahrbuch für Antike und deutsche Bildung 1 (1938), S. 163–179.

119 Bruno Klein / Bruno Boerner (Hrsg.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, Berlin 2006.

120 Robert Suckale: Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten, in: Klein / Boerner 2006, S. 271–281, 278.

121 Panofsky 1978, S. 17.

das Kunstwerk als Kunstwerk kommuniziert“. Einen solchen antiontologischen Ansatz, auf dem wir unseren Perspektivenwechsel im Kunstbegriff gründen werden, erhalten wir mit der funktionalistischen Theorie sozialer Systeme von Niklas Luhmann.¹²²

Die Forderung nach einem antiontologischen Kunstbegriff ist nicht ganz neu. Bereits in den 1960er Jahren haben Ernst H. Gombrich und Nelson Goodman den ontologischen Kunstbegriff kritisiert.¹²³ Während Gombrich darauf hinweist, dass es ein „innocent eye“ nicht gibt, das unschuldig im Sinne von ohne Vorerfahrung auswählt, geht Goodman noch einen Schritt weiter und konstatiert: „Wenn wir einen Gegenstand repräsentieren, dann kopieren wir nicht solch ein Konstrukt oder eine Interpretation – wir stellen sie her.“¹²⁴

Im Kontext des bildwissenschaftlichen Diskurses greift die Kunstgeschichte zurzeit verstärkt auf die Medienwissenschaften zurück und versucht darüber ihre Methoden zu erweitern und zu schärfen. Hans Belting konstatiert in der Revision seiner Streitschrift „Das Ende der Kunstgeschichte“, dass „die Kunstwissenschaft lange Zeit einen allzu naiven und allzu unscharfen Kunstbegriff besaß“ und fordert auf zu einem engen Dialog zwischen Kunstgeschichte und Mediengeschichte.¹²⁵ Die Aufforderung wurde erhört, wie es vielfältige Untersuchungen vermuten lassen, doch liest man diese elaborierten und kenntnisreichen Studien wie eine Aneinanderreihung weiterer Kunstdefinitionen im Kontext der Kunst- und Bildtheorie. Auf einer Kunsttheorie kann man aber keine wissenschaftlichen Methoden zur Erforschung von Kunst gründen, sondern sie gehören in den Bereich der Selbstbeschreibung von Kunst. Für eine Methode, die den Anspruch erhebt, jede Kunst zu beschreiben, benötigen wir einen allgemeinen Begriff von Kunst, auf den alle Kunsttheorien angewandt werden können, eine allgemeine Theorie also, die Kunstwerke im Kontext von Wahrnehmung und Kommunikation zu jeder Zeit beschreiben kann.

Die Theorie sozialer Systeme von Luhmann ist sicherlich die begrifflich differenzierteste allgemeine Theorie, die bereits in ganz unterschiedliche Fachwissenschaften hineingewirkt hat und den Anspruch auf eine Metatheorie erhebt. Mag man einem solchen Anspruch auch kritisch gegenüberstehen, so wird ihre Komplexität und Breite der Adaptionmöglichkeiten auch von ihren Kritikern

122 Vgl. zur Problematik eines antiontologischen Ansatzes in den Geisteswissenschaften Jean Clam: Was heißt, sich an der Differenz statt an Identität zu orientieren? Zur Deontologisierung in Philosophie und Sozialwissenschaften, Konstanz 2002.

123 Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London 1962; Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt 1997 (1. engl. Aufl. 1968).

124 Goodman 1997, S. 20.

125 Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, S. 168.

anerkannt.¹²⁶ Bevor wir nun basierend auf der Systemtheorie eine kunsthistorische Methode zur Beschreibung von Kunst konzeptualisieren, wollen wir kurz den Stand der Systemtheorie innerhalb der Kunstgeschichte und anverwandter Fächer ausloten und unsere Arbeit in diesem Diskurs verorten.

2 Die Systemtheorie im Diskurs der (Geistes-)Wissenschaften

Die vor allem von Niklas Luhmann entwickelte Systemtheorie ist keine Theorie der Kunst und auch keine Theorie der Geschichte der Kunst, sondern in erster Linie eine soziologische Theorie, die der Wissenschaft allgemeine Begriffe zur Verfügung stellt, um unterschiedliche soziale Systeme wie Recht, Politik, Religion und Wissenschaft zu beschreiben, die sich in modernen Gesellschaften gegenüber den anderen Systemen ausdifferenzieren, d. h. funktional geschlossen operieren. Aus diesem Blickwinkel wäre sie allein eine Theorie innerhalb der Soziologie und damit könnte man zur Kunstgeschichte Anknüpfungspunkte im Rahmen einer Soziologie der Kunst vermuten. Damit würden wir aber nicht nur die Systemtheorie missverstehen, sondern auch ihr großes Potenzial für andere Fachwissenschaften verschleiern. Die Systemtheorie ist eine Theorie aus dem System der Wissenschaften, die allgemeine Begriffe für ihren Gegenstand einfordert. Bezieht sich der Gegenstand aber – wie hier bei der Systemtheorie – auf alle sozialen Systeme, also auch auf das soziale System der Wissenschaften selbst und der Gesellschaft im Ganzen, dann muss sie konsequenterweise einen universalen Anspruch erheben und ihre Begriffe müssen so allgemein konzeptualisiert sein, dass Selbstbeschreibung aus der Perspektive eines Beobachters dritter Ordnung möglich ist. „Theorien mit Universalitätsanspruch sind also selbstreferentielle Theorien. Sie lernen an ihren Gegenständen immer auch etwas über sich selbst.“¹²⁷ Luhmann weist aber sogleich darauf hin, dass der Anspruch auf Universalität in Bezug auf die Verwendung der Begriffe natürlich „nicht [den] Anspruch auf ausschließliche Richtigkeit, auf Alleingeltung“¹²⁸ erhebt, diese kann und muss sich im wissenschaftlichen Diskurs zeigen. Der hohe Anspruch an die begriffliche Konzeptualisierung der Systemtheorie erfordert darüber hinaus ein hohes Maß an Abstraktion, die die Lektüre der systemtheoretischen Forschungen nicht gerade erleichtert. Bei-

126 Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/M. 1994 (1. Aufl. 1984), S. 19 spricht sogar von einer „eindrucksvollen Supertheorie“.

127 Luhmann 1994, S. 10.

128 Luhmann 1994, S. 34.

des, der Universalitätsanspruch und die erforderliche Abstraktionsebene der Konzeptionalisierung der Systemtheorie, haben vor allem den Historikern den Zugang zur Systemtheorie erschwert. So scheint die historische Sicht auf die Dinge doch sofort einen grundsätzlichen Verdacht gegen jeden Universalitätsanspruch hervorzurufen, und Hans-Ulrich Wehler wird immer noch für viele aus seiner Zunft sprechen, wenn er etwas polemisch anmerkt, dass sich auf den „Höhen der Luhmann’schen Abstraktionsebene [...] die] historische Realität weithin verflüchtigt“ habe.¹²⁹ Solche Aussagen verwundern dennoch umso mehr, als einer Theorie nicht die Aufgabe zukommt, ihren Gegenstand abzubilden, vielmehr soll sie Begriffe an die Hand geben, mit denen Phänomene des Forschungsgegenstandes angemessen beschrieben werden können.

Im Unterschied zu den historischen Wissenschaften wurde die Systemtheorie neben den Sozialwissenschaften sehr früh innerhalb der Erziehungswissenschaften und Psychologie, der Kommunikations- und Medienwissenschaften aufgenommen und dort bereits seit den späten 1980er Jahren intensiv diskutiert.¹³⁰ Dies verwundert auf den ersten Blick, da zumindest in den ersten beiden Wissenschaften das Subjekt im Zentrum steht, dieses aber in der Systemtheorie als intentional handelndes Wesen eine untergeordnete Rolle spielt bzw. eliminiert wird.¹³¹ Was in den historischen Wissenschaften ein Hindernis zu sein scheint, wird in den dem Subjekt zugewandten Wissenschaften gerade positiv aufgenommen. Die Systemtheorie Luhmann’scher Prägung stellt im Unterschied zu anderen soziologischen Theorien nicht den Begriff der intentionalen Handlung in den Mittelpunkt, sondern den der Kommunikation und erhält damit allgemeine Begriffe, mit denen das Subjekt zugleich als ein biologisches und als soziales Wesen aufgefasst und die psychologischen Vorgänge und sozialen Interaktionen mit der Umwelt beschrieben

129 Zitat nach Frank Becker / Elke Reinhardt-Becker: Systemtheorie. Eine Einführung für die Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt 2001, S. 9f.; Frank Becker (Hrsg.): Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien, Frankfurt am Main 2004.

130 Vgl. in Auswahl für die Erziehungswissenschaft Jürgen Oelkers / Heinz-Elmar Tenorth (Hrsg.): Pädagogik, Erziehungswissenschaft und Systemtheorie, Weinheim, Basel 1987; Rolf Huschke-Rhein: Systemtheorien für die Pädagogik Systemische Pädagogik, Bd. 3, Köln 1989; Niklas Luhmann: Das Erziehungssystem der Gesellschaft, hrsg. von Dieter Lenzen, Frankfurt am Mai 2002; für die Psychologie Uri Bronfenbrenner: Die Ökologie der menschlichen Entwicklung, Stuttgart 1989; Reimund Böse / Günter Schiepek: Systemische Theorie und Therapie. Ein Handwörterbuch, Heidelberg 1989; für die Kommunikationswissenschaft Roswita Königswieser / Christian Lutz: Das systemisch-evolutionäre Management, Wien 1990; Dirk Baecker: Organisation und Management, Frankfurt am Main 2003; und die Medienwissenschaft Klaus Merten / Siegfried J. Schmid / Siegfried Weischenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994; Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, Paderborn 1995; Christian Filk: Konstruktivismus und Systemtheorie in der Medienforschung – Einführende Bemerkungen, in: Rundfunk und Geschichte: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte, Jg. 23, Nr. 4, 1997, S. 233–238.

131 Vgl. Niklas Luhmann: Die operative Geschlossenheit psychischer und sozialer Systeme [1991/92], Wiederabdruck, in: ders.: Soziologische Aufklärung. Die Soziologie und der Mensch 6, Wiesbaden 2005, S. 26–37.

werden können. Der daraus folgende kommunikationstheoretische Medienbegriff bietet wiederum vielfältige Anschlüsse für die Kommunikations- und Medienwissenschaften. Dieses Potenzial haben auch die Literaturwissenschaften bereits sehr früh erkannt,¹³² und so ist es nicht erstaunlich, dass man hier eine sehr aktive und kritische Auseinandersetzung mit der Systemtheorie vorfindet, die sich in mehrere ‚Schulen‘ ausdifferenziert.¹³³

Mit Siegrid J. Schmidt ist die Empirische Literaturwissenschaft eng verbunden, die er an dem von ihm gegründeten Institut für Empirische Literatur- und Medienforschung (LUMIS) in Siegen in Anlehnung an die Luhmann'sche Systemtheorie und den Radikalen Konstruktivismus entwickelt hat.¹³⁴ Schmidt sieht in dem systemtheoretischen Konzept der Autopoiesis ein Empirieproblem und ersetzt dieses Konzept durch das der Selbstorganisation, worunter er nicht nur Kommunikationen, sondern auch Handlungen fasst und somit den Subjektbegriff durch die radikal-konstruktivistische Kognitionstheorie wieder einführt. An dieser Stelle setzt die Kritik der Vertreter des ‚Leidener Modells‘ an, die gerade in der Eliminierung des Subjektbegriffs die Chance sieht, einen sozialisationsgeschichtlichen Determinismus zu vermeiden. „Gerade weil Luhmann Menschen nicht als Systemmitglieder konzeptualisiert“, so Henk de Berg, „kann die Systemtheorie dem Subjekt höhere Freiheitsgrade zugestehen als der Radikale Konstruktivismus, der das Subjekt als Produkt seiner Sozialisationsgeschichte faßt.“¹³⁵ Im Mittelpunkt des Leidener Modells steht die Frage nach der Ermittlung von historischer Textbedeutung respektive auf einer allgemeinen Ebene die Frage nach Textverstehen. Matthias Prangel konstatiert in seinem ‚Leitartikel‘ zu diesem Modell,¹³⁶ dass die Diskussion um Fragen der Textinterpretation sehr stark vom Dekonstruktivismus und dem Radikalen Konstruktivismus bestimmt werde, die beide auf einer antiontologischen Kognitionslehre basieren. Auch wenn Prangel den sehr unterschiedlichen Theoriekonzeptualisierungen nicht folgt, so sieht er

¹³² Vgl. Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, Heidelberg 1977.

¹³³ Einen guten Überblick bieten Gebhard Rusch: *Phänomene, Systeme, Episteme. Zur aktuellen Diskussion systemtheoretischer Ansatz in der Literaturwissenschaft*, in: Henk de Berg / Matthias Prangel (Hrsg.): *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen 1993, S. 228–244; Henk de Berg: *Sinn und Unsinn einer systemtheoretischen Literatur- und Kommunikationswissenschaft*, in: HALMA. *Hallische Medienarbeiten* 7, Halle 1997, URL: <<http://www.medienkomm.uni-halle.de/forschung/publikationen/halma7.shtml>> [21.6.2006], S. 1–27; Dietrich Schwanitz: *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*, Opladen 1990.

¹³⁴ Siegfried J. Schmidt: *Vom Text zum Literatursystem. Skizze einer konstruktivistischen empirischen Literaturwissenschaft (LUMIS-Schriften 1)*, Siegen 1984; ders.: *Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1989; ders.: *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1991 (1. Aufl. 1980).

¹³⁵ Berg 1997, S. 6

¹³⁶ Matthias Prangel: *Zwischen Dekonstruktionismus und Konstruktionismus. Zu einem systemtheoretisch fundierten Ansatz von Textverstehen*, in: Henk de Berg / Matthias Prangel (Hrsg.): *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen 1993, S. 9–31.

eine grundsätzliche Folge für die Literaturwissenschaft: „Auch sie [kann] nicht mehr von literarischen Texten und Textbedeutungen als objektiven Gegebenheiten ausgehen [...]. Jeder literarischer Text, über den sich reden läßt, muß vielmehr als ein wahrgenommener Text, d. h. als ein durch Kognition entstandenes Verarbeitungsprodukt angesehen werden [...].“¹³⁷ Für sein Konzept von Textverstehen macht sich Prangel Luhmanns triangulare Theorie der Kommunikation (Information, Mitteilung, Verstehen) zunutze und definiert Bedeutung, so seine griffige Formel, „als die Einheit der Differenz zwischen dem, was ein Text sagt und dem, was er negiert.“¹³⁸ Er fordert damit eine „Neuorientierung der Interpretationspraxis“¹³⁹ ein, da „sich der literaturhistoriographische Schwerpunkt von der Frage nach den Merkmalen des historischen Kontextes auf die kommunikationstheoretische Frage nach dem kommunikativen Spannungsfeld innerhalb des Kontextes verlagert.“¹⁴⁰ Basierend auf dieser Neuorientierung versucht das Leidener Modell die Begriffe Autor, Rezipient, Rezeption und Überlieferungsgeschehen systemtheoretisch umzudefinieren und differenzierter zu konzeptualisieren als bisher. „Was von der Wirkungs-/Rezeptionsgeschichte als sich im fortschreitenden ‚Horizontwandel der geschichtlichen Erfahrung‘ (H.R. Jaufß) entfaltende, zwar immer nur partielle, doch im Überlieferungsgeschehen zur Einheit verschmolzene Textbedeutung gefaßt wird, das stellt sich der systemtheoretischen Perspektive als Folge von Anschlußselektionen dar.“¹⁴¹ Damit wenden sich die Autoren gegen die „angebliche Einheit des literarischen Überlieferungsgeschehens“ und konstatieren: „Was man seit Gadamer sich Überlieferungsgeschehen zu nennen angewöhnt hat, stellt sich der differenzierten systemtheoretischen Perspektive als außerordentlich heterogene, brüchige und häufig eben auch irgendwo im Nichts versandende Abfolge von Anschlusskommunikationen dar.“¹⁴²

Beide Modelle, das Konzept einer Empirischen Literaturwissenschaft nach Schmidt und das Leidener Modell, haben die Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften in den 1980/90er Jahren stark geprägt und sie für moderne Ansätze geöffnet.¹⁴³ Ihre

¹³⁷ Prangel 1993, S. 12.

¹³⁸ Prangel 1993, S. 19.

¹³⁹ Prangel 1993, S. 19.

¹⁴⁰ Henk de Berg / Matthias Prangel: Noch einmal: Systemtheoretisches Textverstehen. Eine Antwort auf Lutz Kramaschkis Kritik am ‚Leidener Modell‘, in: Henk de Berg (Hrsg.): Systemtheorie und Hermeneutik, Tübingen 1997, S. 117–141, 123.

¹⁴¹ Berg / Prangel 1997, S. 131. – Vgl. hier die Kritik von Tannelie Blom / Ton Nijhuis: Sinn und Kunst. Die Umarmung Niklas Luhmanns durch die Literaturtheorie und Kunstgeschichte, in: Henk de Berg / Matthias Prangel (Hrsg.): Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus, Tübingen, Basel 1995, S. 247–273; Lutz Kramaschki: Das einmalige Aufleuchten der Literatur. Zu einigen Problemen im ‚Leidener Modell‘ systemtheoretischen Textverstehens, in: Berg / Prangel 1995 (Differenzen), S. 275–301.

¹⁴² Prangel / Berg 1997, S. 134f.

¹⁴³ Vgl. Siegfried J. Schmidt: Konstruktivismus, Systemtheorie und empirische Literaturwissenschaft. Anmerkungen zu einer laufenden Debatte, in: Berg / Prangel 1995 (Differenzen), S. 213–245.

Leistung muss vor allem auf der (meta-)theoretischen und theoriekonzeptuellen Ebene gewürdigt werden, aufgrund derer sie eine antiontologische Kognitionslehre innerhalb der Literaturwissenschaft neben den hermeneutischen Konzepten etablieren konnten. Eine neue Theorie erfordert eine Prüfung der bestehenden Methoden und möglicherweise ihre Re- oder Neukonzeptualisierungen, um ihre Bedeutung in den konkreten Forschungen an den Gegenständen erweisen zu können. Mag man auch kritisieren, dass es an beiden im Verhältnis zur Theoriediskussion quantitativ zu mangeln scheint, so fehlt es in der Gegenstandsforschung aber nicht an überzeugenden Arbeiten.¹⁴⁴

Die Kunstgeschichte hat sich bisher an diesem Diskurs bislang nur sehr vereinzelt beteiligt.¹⁴⁵ Innerhalb der Leidener Gruppe ist vor allem die Kunsthistorikerin Kitty Zijlmans mit einigen Arbeiten hervorgetreten. In ihrer ersten Veröffentlichung hat Zijlmans noch die Rezeptionsgeschichte systemtheoretisch gewendet und dabei vor allem die Kommunikation über Kunst als konstituierendes Element eines Systems Kunst angenommen.¹⁴⁶ In ihren folgenden Arbeiten stellt sie dann konsequent den Kommunikationsbegriff Luhmanns in den Mittelpunkt, nach dem das Kunstwerk selbst als Kommunikationsmedium aufgefasst und die zentrale Operation des Systems als Kommunikation durch Kunst beschrieben werden kann.¹⁴⁷ In Anlehnung an Luhmann formuliert sie einen kommunikationstheoretischen bzw. – um es genauer zu sagen – differenztheoretischen Kunstbegriff, an den wir hier anschließen wollen. Parallel zu diesen Arbeiten hat sich Hans Dieter Huber für eine Beschäftigung der Kunstgeschichte mit der Systemtheorie sehr stark gemacht.¹⁴⁸ In seiner Habilitation¹⁴⁹ verbindet er systemtheoretische

144 Vgl. Schmidt 1989; Niels Werber: *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992; Gerhard Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, 2 Bde., Opladen 1993; Henk de Berg: *Kontext und Kontingenz. Kommunikationstheoretische Überlegungen zur Literaturhistoriographie. Mit einer Fallstudie zur Goethe-Rezeption des Jungen Deutschland*, Opladen 1995.

145 David J. Krieger: *Kommunikationssystem Kunst*, Wien 1997; Stefan Weber (Hrsg.): *Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie*, Wien 1999; vgl. erste Ansätze bei Gottfried Boehm: *Vom Medium zum Bild*, in: Yvonne Spielmann / Gundolf Winter: *Bild – Medium – Kunst*, München 1999, S. 165–177 und begrifflich unscharf Horst Bredekamp: *Bildmedien*, in: Hans Belting (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 6., überarb. und erw. Auflage, Berlin 2003, S. 355–378, 356f.

146 Kitty Zijlmans: *Kommunikation über Kunst. Eine Fallstudie zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des ‚Blauen Reiters‘ und von Wilhelm Worringers ‚Abstraktion und Einfühlung‘*, Leiden 1988.

147 Kitty Zijlmans: *Das Kunstwerk als Einheit von Differenz*, in: Onderdelinden Sjaak (Hrsg.): *Interbellum und Exil. Liber Amicorum für Hans Würzner zum Abschied von der Rijksuniversität Leiden*, Amsterdam 1991, S. 72–89; dies.: *Kunstgeschichte der modernen Kunst: Periodisierung oder Codierung?*, in: Berg / Prangel 1993, S. 53–68; dies.: *Kunstgeschichte als Systemtheorie*, in: Marlite Halbertsma / Kitty Zijlmans (Hrsg.): *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, S. 251–278; dies.: *Differenztheorien in der Kunstgeschichte*, in: Berg / Prangel 1995 (*Differenzen*), S. 131–152.

148 Hans Dieter Huber: *System und Wirkung. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst*, München 1989; ders.: *Interview mit Niklas Luhmann am 13.12.90 in Bielefeld*, in: *Texte zur Kunst* 1 (1991), S. 121–133; ders.: *Systemische Kunstwissenschaft – ein neues Paradigma?*, in: *Kritische Berichte* 22 (1994), S. 87–93.

149 Huber 2005.

Fragestellungen mit den Erkenntnissen des Radikalen Konstruktivismus. Huber kann an den Werken von Paolo Veronese und seinem venezianischen Kontext den Mehrwert einer antiontologischen Perspektive für die Kunstgeschichte aufzeigen. Der Mehrwert liegt vor allem darin begründet, das Verhältnis von Künstler, Werk und Kontext systematisch aufeinander zu beziehen und differenzierter als bisher beschreiben zu können, insofern er das konstruktivistische Moment des Rezipienten mit in seine Analysen einfließen lässt. Zurzeit versucht er seinen Ansatz im aktuellen Diskurs um eine allgemeine Bildwissenschaft zu verankern.¹⁵⁰ So überzeugend viele seiner konkreten Analysen sind, so sehr werden wir doch in der Ausarbeitung einer Methode für die Kunstgeschichte auf der Ebene der Konzeptualisierung allgemeiner Begriffe Huber in zentralen Punkten nicht folgen können. Huber adaptiert zwar einige grundlegende Begriffe von Luhmann, wie z. B. System, Form, Medium und strukturelle Kopplung, übernimmt aber nicht oder nur sehr unvollständig ihre Bedeutung aus der Systemtheorie, sondern stellt sie in ein neues Begriffsfeld, ohne dieses aber theoretisch überzeugend Konzeptualisieren und schließlich von Luhmann abzugrenzen zu können. Sein Ansatz liest sich daher weniger als eine systemtheoretische Konzeptualisierung. So spart er die theoretische Auseinandersetzung mit den Arbeiten Zijlmans und der Leidener Schule fast vollständig aus. Stattdessen offenbart sich der Ansatz tendenziell eher als ein radikal konstruktivistischer. Wir werden an entsprechender Stelle in der Konzeptualisierung der allgemeinen Begriffe und Herleitung der Methode auf Huber zurückkommen.

Den Arbeiten von Zijlmans und Huber kommt der große Verdienst zu, sich aktiv mit der Systemtheorie auseinanderzusetzen und ihre Verwendung für die Kunstgeschichte zu prüfen. Ähnlich wie die Geschichtswissenschaften scheint aber auch die Kunstgeschichte dem komplexen Theoriegebäude der Systemtheorie und ihrem Universalitätsanspruch kritisch gegenüberzustehen. Dabei fehlt es innerhalb des Fachs nicht an prominenter Kritik an dem „naiven und allzu unscharfen Kunstbegriff“¹⁵¹ der Kunstgeschichte und an der Forderung nach einer „Kunstgeschichte der Komplexität“¹⁵², die nicht einfach den alten Werkbegriff auf das Ensemble bezieht und auf diese Weise einen Kontext additiv zum Werk analysiert. Bereits Kemp hat auf die konstruktivistischen Theorien von Bateson, Maturana und Varela hingewiesen, anhand deren man nicht das einzelne Kunstwerk isoliert, sondern seine (kommunikative) Interaktion im Kontext untersuchen sollte. „Wenn derartige Gedanken“, so Kemp, „der Kunstgeschichte bisher

150 Hans Dieter Huber: *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern 2004.

151 Belting 1995, S. 168.

152 Wolfgang Kemp: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in: *Texte zur Kunst* 2 (1991), S. 89–101.

fremd geblieben sind, dann hat das unter anderem damit zu tun, daß sie an ihre komplexen Systeme mit dem falschen Instrumentarium bzw. mit einer zu engen Gegenstandsbestimmung herangegangen ist.“¹⁵³ Damit beklagt Kemp ein Defizit in der theoretischen Konzeptualisierung der Kunstgeschichte. Vor diesem Hintergrund kommt dem transdisziplinären bildwissenschaftlichen Diskurs eine selbst-reflexive Funktion zu, deren Chance die Kunstgeschichte nicht ungenutzt lassen sollte. Innerhalb der Kunstgeschichte sind vor allem zwei Argumentationslinien im Theoriediskurs zu beobachten, die sich nicht notwendig gegenseitig ausschließen, aber auf zwei verschiedene Traditionen verweisen. Auf der einen Seite finden zurzeit starke Anleihen bei einem erweiterten Kulturbegriff statt, der verbunden wird mit der Hinwendung zu einer kulturwissenschaftlichen Tradition, die seit dem 19. Jahrhundert über Jacob Burckhardt im 20. Jahrhundert vor allem mit Aby Warburg verbunden wird. Auf der anderen Seite ist eine starke Anlehnung an die Medienwissenschaften zu verzeichnen, wobei sich die Kunstgeschichte dabei eher einem technischen Medienbegriff zuwendet. In beiden Richtungen sehen wir nur sehr eingeschränkt Möglichkeiten, das Defizit in der Theoriekonzeptualisierung zu beheben und die Methoden gewinnbringend weiterzuentwickeln.

In den Kulturwissenschaften wird mit einem sehr heterogenen und weiten Begriff von Kultur operiert, der seinen Ausdruck allein schon in der Verwendung des Begriffs Kulturwissenschaften im Plural findet und von seiner aktuellen Intention her vor allem einen wissenschaftspolitischen Zweck verfolgt.¹⁵⁴ Der Wissenschaftsrat definiert in seiner Denkschrift „Geisteswissenschaften heute“ „Kultur als Inbegriff aller menschlicher Arbeit und Lebensformen“ und weitet den Begriff auf das „kulturelle Ganze“ aus.¹⁵⁵ Damit wenden sich die Autoren gegen die von Dilthey¹⁵⁶ vorgenommene Trennung der Geistes- und Naturwissenschaften in einerseits „verstehende“ und andererseits „erklärende“ Konzepte und versuchen eine Angleichung der deutschen Geisteswissenschaften an das Verständnis der „humanities“ in den angloamerikanischen Ländern. Auch wenn die Autoren nicht für eine Etablierung einer Einzelwissenschaft „Kulturwissenschaft“ plädieren – die mit einem solch weiten Begriff als Gegenstand auch gar nicht möglich wäre –, sondern sich von dem erweiterten Begriff der Kultur eine „Internationalisierung und

153 Kemp 1991, S. 96

154 Eine gute Einführung zur Begriffs- und Wissenschaftsgeschichte der Kulturwissenschaften bietet Hartmut Böhme / Peter Matussek / Lothar Müller: Orientierung Kulturwissenschaft, Reinbeck 2002 (1. Aufl. 2000). Vgl. auch Peter Burke: Was ist Kulturgeschichte?, Frankfurt am Main 2005.

155 Wolfgang Frühwald / Hans Robert Jauf / Reinhardt Koselleck / Jürgen Mittelstraß: Geisteswissenschaften heute, Frankfurt am Main 1991, S. 51f.

156 Wilhelm Dilthey: Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte [1883], in: Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften, Bd. 1, Stuttgart, Göttingen 1959.

Modernisierung der ‚Geisteswissenschaften‘¹⁵⁷ erhoffen, so „greift der als Orientierungsinstanz entworfene Begriff der ‚ganzen Kultur‘ auf die Transzendierung jeder Einzelwissenschaft durch die philosophische Wissenschaftslehre um 1800 zurück“.¹⁵⁸ Die Versuche „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft“¹⁵⁹ oder „Geschichte als historische Kulturwissenschaft“¹⁶⁰ zu etablieren, folgen dieser Aufforderung, die Geisteswissenschaft im Sinne Humboldts zu erneuern und durch den Begriff der Kulturwissenschaften zu ersetzen.

Doch die eingeforderte Internationalisierung und Modernisierung der Geisteswissenschaften durch einen erweiterten Kulturbegriff, der gegenüber den „Cultural Studies“ oder dem diskursanalytischen „New Historicism“, den „histoire de mentalités“ oder den modernen Medientheorien grundsätzlich einen theoretischen und methodischen Austausch erhoffen lassen könnte, wird im Keime ersticken, wenn die Geisteswissenschaft dies nicht als einen Ausblick, sondern als einen Rückblick auf ein ‚altes‘ Methodenarsenal versteht, das uns doch gerade an die Grenzen geführt hat und das es weiterzuentwickeln gilt. Seit den 1990er Jahren erlebt Aby Warburg in der Kunstgeschichte eine Wiederbelebung,¹⁶¹ die sich als mehr als nur eine notwendige Aufarbeitung der Fachgeschichte zu erkennen gibt. Bredekamp versäumt eingedenk des aktuellen bildwissenschaftlichen Diskurses nicht zu erwähnen, dass Warburgs „Methode [...] zu einer Kunstgeschichte als ‚Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte‘“ führen würde, und so erkennt er in dem Warburg’schen Bilderaltas Mnemosyne „das unvollendete Ziel von Warburgs Konzept der Kunstgeschichte als Bildwissenschaft“.¹⁶² In diesen Ruf nach einer Hinwendung zu den kulturwissenschaftlichen Methoden der Wissenschaft um 1900 stimmt auch und vor allem der Historiker Otto Gerhard Oexle ein, der in der aktuellen Forschung eine „umfassende Aneignung von ‚Wissenschaft um 1900‘, genauer gesagt: der Zeit von 1880 bis 1930 [...] feststellt], in der

157 Frühwald u.a. 1991, S. 45.

158 Böhme / Matussek / Müller 2002, S. 22.

159 Wilhelm Vosskamp: Literaturwissenschaft als Geisteswissenschaft. Thesen zur Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft nach dem zweiten Weltkrieg, in: Wolfgang Prinz / Peter Weingart (Hrsg.): Die sog. Geisteswissenschaften: Innenansichten, Frankfurt am Main 1990, S. 240–247, 247 spricht von einer „kulturwissenschaftlichen Ausweitung der Literaturwissenschaft“.

160 Otto Gerhard Oexle: Geschichte als Historische Kulturwissenschaft, in: Wolfgang Hardtwig / Hans-Ulrich Wehler (Hrsg.): Kulturgeschichte heute, Göttingen 1996, S. 14–40; ders.: Historische Kulturwissenschaft heute, in: Rebekka Habermas / Rebekka von Mallinckrodt (Hrsg.): Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften, Göttingen 2004, S. 25–52.

161 Horst Bredekamp / Andreas Beyer: Aby Warburg (Akten des internationalen Symposions, Hamburg 1990), Weinheim 1991; Michael Diers: Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918, Weinheim 1991; Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, hrsg. v. Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin 1998.

162 Horst Bredekamp / Franziska Brons: Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration, in: Hubert Burda / Christa Maar (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2005 (3. Aufl.), S. 365–381, 366.

man neuerdings nach Theorie und Praxis kulturwissenschaftlicher Forschung zu Recht eine ‚Achsenzeit‘ moderner Wissenschaft erkennt“. ¹⁶³ Oexle erscheint „eine reflektierte Vergewisserung über Kulturwissenschaft um 1900 [...] also unabdingbar“ und meint damit eine Hinwendung zu den Namen Emile Durckheim, Marcel Mauss, Georg Simmel, Aby Warburg und Max Weber. ¹⁶⁴ Mag man ihm in der Beschreibung der aktuellen Forschungsrezeption auch zustimmen, so spricht er doch auch seine Motivation für eine solche Hinwendung deutlich aus: „Die Subjekte kehren zurück.“ ¹⁶⁵ Das ist sein Credo und unvergessen ist der Disput wenige Jahre zuvor mit Niklas Luhmann. ¹⁶⁶ In diesem hoffnungsfrohen Credo schwingt zum einem das schon angesprochene Grundproblem der historischen Wissenschaften mit, das sie mit konstruktivistischen und kommunikationstheoretischen Theorien haben, aber auch ein grundsätzliches Wissenschaftsverständnis kommt zum Ausdruck, welches Carlo Ginzburg ¹⁶⁷ als „Indizienparadigma“ bezeichnet hat und von dem aus die Anlehnung an die Kulturwissenschaft nachzuvollziehen ist. „In der Kulturwissenschaft gibt es keine reine, sondern nur eine materiale Theorie. Das unterscheidet Warburg von transzendentalen Kulturphilosophen wie Cassirer oder Systemdenker von Hegel bis Luhmann. Es darf kein dogmatisches Anwendungsverhältnis von Theorie auf die Gegenstandsebene geben. Jede Theorie muß aus dem Material erarbeitet werden. Das ist eine für die Theorie der Kulturwissenschaft gültige Einsicht.“ ¹⁶⁸ Eine solche Trennung von reiner und materialer Theorie ist wenig hilfreich und gerade der enge Austausch und die Zusammenarbeit von Cassirer und Warburg in Hamburg stellen solche Aussagen grundsätzlich in Frage. Die Theorie aber bildet nicht den Gegenstand ab, sie stellt die allgemeinen Begriffe zur Verfügung, mit denen wir unsere Gegenstände angemessen beschreiben können. Insofern ist sie immer ‚rein‘ im Sinne von allgemein und abstrakt, weil die den Gegenstand auf der Ebene der allgemeinen Begriffe konzeptualisieren und dabei die Bedingungen des Gegenstands abstrahieren muss. Was wäre dann eine materiale Theorie? Wenn die Theorie ihren Bezug zum Gegenstand verliert, dann ist sie für diesen Gegenstand auch nicht mehr angemessen. Die Unterscheidung von reiner und materialer Theorie ist wenig zielführend. ¹⁶⁹

¹⁶³ Oexle 1996, S. 15.

¹⁶⁴ Oexle 1996, S. 21.

¹⁶⁵ Oexle 1996, S. 15.

¹⁶⁶ Otto Gerhard Oexle: Luhmanns Mittelalter, in: Rechtshistorisches Journal 10 (1991), S. 53–66; Niklas Luhmann: Mein ‚Mittelalter‘ (zu Otto Gerhard Oexle, Luhmanns Mittelalter), in: Rechtshistorisches Journal 10 (1991), S. 66–70.

¹⁶⁷ Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983.

¹⁶⁸ Böhme / Matussek / Müller 2002, S. 73.

¹⁶⁹ Als eine sehr erhellende Schrift, die eine ganz ähnlich gelagerte Diskussion auf den Punkt bringt, vgl. Immanuel Kant: Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, 1793.

Eine gewisse Scheu vor komplexen Theorien zeigt sich auch in der Rezeption der Medienwissenschaften durch die Kunstgeschichte. Dabei lohnt es sich, unsere Aufmerksamkeit vor allem auf den Medienbegriff zu lenken. Belting konstatiert, dass die „Annäherung an eine Geschichte der Bilder [...] der Begleitung durch eine Mediengeschichte“ bedürfe.¹⁷⁰ Dies begründet er damit, dass die Bilder Trägermedien benötigen, wobei sich „Bilder [...] als Nomaden der Medien verstehen: die Bilder bleiben, die Medien wechseln. Dennoch, oder deswegen, ist die Medienfrage den Bildern nicht äußerlich.“¹⁷¹ So dienen die Trägermedien zum Ausdruck von Bildern, aber sie dienen auch der Wahrnehmung durch einen Körper. „Die Medien“, so folgert Belting, „sind die Körper der Bilder, so wie umgekehrt unser Körper ein Medium der Bilder ist.“¹⁷² Auf diesem Verhältnis von Körper und Bild begründet er seine „Bild-Anthropologie“.¹⁷³ Wir wollen hier Beltings Ansatz nicht weiter verfolgen, dafür aber den Blick auf den zugrunde liegenden Medienbegriff richten. Belting folgt einem technischen Medienbegriff, der Medien ganz allgemein als Werkzeuge, Mittel und Instrumente zur Informationsübermittlung auffasst. Dieser Medienbegriff liegt unterschiedlichen Theorien zugrunde und wird ‚affirmativ‘, wie z. B. bei Gerhard Maletzke, oder ‚kritisch‘, wie bei Benjamin, Horkheimer und Adorno konzeptualisiert.¹⁷⁴ Die Kunstgeschichte hat sich bisher vor allem auf einen solchen technischen Medienbegriff aus den Medienwissenschaften bezogen und dies verwundert auch nicht. Denn der technische Medienbegriff bietet die Möglichkeit, einen ontologischen Kunstbegriff mit dem Trägermedium zu verbinden und anhand der Kommunikationstheorie von Sender und Empfänger, das Werk in seiner Interaktion mit dem Kontext zu beschreiben. Der Nachteil ist, dass der Begriff des Mediums unabhängig von einem Subjekt definiert wird und damit das konstruktive Moment der ästhetischen Wahrnehmung durch das Subjekt keine Berücksichtigung findet. Auch wenn das Subjekt selbst zum Medium wird, dann wechselt – wie bei Belting – das Bild lediglich die Trägermedien und befindet sich im Körper. Das Verhältnis von Bild und Körper wird aber ontologisch und nicht konstruktivistisch bestimmt und steht daher im Gegensatz zu den modernen wahrnehmungs- und kognitionspsychologischen Forschungen.¹⁷⁵

170 Hans Belting/Dietmar Kamper (Hrsg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 8.

171 Belting 2000, S. 8.

172 Belting 2000, S. 9.

173 Vgl. auch Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001 (2. Aufl. 2002).

174 Für eine sehr fundierte Einführung in die Medientheorien vgl. Werner Faulstich: Grundwissen Medien, München 2004 (1. Aufl. 1994).

175 Vgl. zum Beispiel Gibson 1979.

Die Medienwissenschaft bietet im Unterschied zu einem technischen Medienbegriff einen alternativen und komplexeren Medienbegriff an, der vor allem auf den Soziologen Talcott Parsons zurückgeht. Parsons unterscheidet in funktional ausdifferenzierten Gesellschaften symbolisch generalisierte Kommunikations- und Austauschmedien.¹⁷⁶ So wird in der Ökonomie nicht mehr mit dem Gegenwert in Gold gehandelt, sondern mit einem symbolischen Austauschmedium, dem Geld. Geld wird als Medium in diesem Zusammenhang nicht über das definiert, was es ist (ontologisch), sondern über das, als was es in einer Interaktion kommuniziert wird. Aufgrund einer solchen kommunikationstheoretischen Begriffsdefinition kann Parsons weitere Medien bestimmen, z. B. das Medium Macht im politischen System. Dieser Medienbegriff wurde schließlich von Jürgern Habermas in seiner Theorie des kommunikativen Handelns spezifiziert und von Niklas Luhmann für eine Theorie der funktionalen Systeme weiterentwickelt. Werner Faulstich hat eine umfangreiche „Geschichte der Medien“¹⁷⁷ vorgelegt, die auf einem solchen kommunikationstheoretischen Medienbegriff fußt.

Der kritische Blick in den aktuellen Diskurs der Geisteswissenschaften konnte die Vorbehalte und auch Herausforderungen offenlegen, denen wir uns stellen müssen, wenn wir die Lösung für unseren „naiven Kunstbegriff“ (Belting) weder in einer methodischen Hinwendung zur kulturwissenschaftlichen Forschung um 1900 noch in der Adaption eines technischen Medienbegriffs sehen. Wir vollziehen den in unseren Augen notwendigen Perspektivenwechsel, indem wir uns von einem ontologischen Kunstbegriff abwenden und eine kommunikationstheoretische Definition von Kunst einfordern. Damit folgen wir einer Entwicklung innerhalb der historischen Wissenschaften, die erst seit wenigen Jahren begonnen hat, die Systemtheorie für historische Fragen gewinnbringend anzuwenden, und die auf einem soliden Diskurs innerhalb der Literaturwissenschaft aufbauen kann. Beispielhaft sind hier die Aufsatzbände zu „Geschichte und Systemtheorie“¹⁷⁸ und „Medien der Kommunikation im Mittelalter“¹⁷⁹ zu nennen. Volker Depkat weist zu Recht auf das Potenzial, welches sich für die historischen Wissenschaften aus der Beschäftigung mit den Theoriegebäuden von Habermas und Luhmann ergibt: „Die Beschäftigung mit diesen Entwürfen ist lohnend, weil sich hier kommunikationstheoretische Überlegungen mit weitreichenden Gesellschaftstheorien verbinden. Gerade deshalb können sie Elemente für einen analytischen Bezugsrahmen liefern, der für kommunikationsgeschichtliche Erkenntnisinteressen nutzbar gemacht werden kann. Beide Theoriegebäude definieren Begriffe

176 Talcott Parsons: Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien, hrsg. und eingel. von Stefan Hensen, Opladen 1980.

177 Werner Faulstich: Die Geschichte der Medien, Bde 6, Göttingen 1997ff.

178 Becker 2004.

179 Karl-Heinz Spieß: Medien der Kommunikation im Mittelalter, Berlin 2003.

und Kategorien der historischen Analyse, organisieren eine analytische Perspektive und begründen einen methodischen Zugang zur Vergangenheit unter kommunikationsgeschichtlichem Aspekt.¹⁸⁰ Wir werden uns hier besonders auf das Luhmann'sche Theoriegebäude stützen, weil wir mit den Luhmann'schen Begriffen Medium und Form einen antiontologischen Kunstbegriff definieren können und weil es uns mit den Konzepten der Evolution und Historischen Semantik allgemeine Begriffe an die Hand gibt, um Geschichtsprozesse angemessen zu beschreiben. Ganz im Gegensatz zur bisherigen Rezeption der Systemtheorie innerhalb der historischen Wissenschaften, die der Systemtheorie vor allem das Prädikat „ahistorisch“ anzuhängen versucht, folgen wir Schlögls Einschätzung: „Wer sich auf die Theorie sozialer Systeme einläßt, kann schnell feststellen, daß sie in ihren evolutionstheoretischen Komponenten ein Instrument zur radikalen Historisierung von Vergangenheit bereit hält, ihm aber den Verzicht auf kausale Zurechnungen abverlangt.“¹⁸¹ Darüber hinaus vermuten wir mit Frank Becker, dass man gerade auf dem Luhmann'schen Theoriegebäude eine moderne Historische Kulturwissenschaft begründen könnte, wie sie von Luhmann in „Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition“ auf einer allgemeinen Ebene vorgelegt wurde.¹⁸² Sehen die Autoren der Leidener Schule innerhalb ihres Modells noch Klärungsbedarf für „die Rolle literarischer Traditionen“, die auf das systemtheoretische Konzept der Erwartungsstrukturen verweise, für „die Evolution literarischer Kommunikationsformen“ und für das Verhältnis von künstlerischen Innovationen und dem wirtschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Wandel,¹⁸³ so sehen wir hier eine Chance in der Verbindung der literaturwissenschaftlichen und historischen Forschung, einige dieser Fragen in wichtigen Teilbereichen beantworten zu können.

180 Volker Depkat: Zwischen Mediengeschichte und der Geschichte sozialer Kommunikation. Versuch einer konzeptionellen Klärung, in: *Spieß* 2003, S. 9–48, 11.

181 Rudolf Schlögl: Historiker, Max Weber und Niklas Luhmann. Zum schwierigen (aber möglicherweise produktiven) Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Systemtheorie, in: *Soziale Systeme* 7, Opladen 2001, S. 23–45, 41.

182 Becker 2004, S. 12; Niklas Luhmann: *Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition*, in: Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik* 1, Frankfurt am Main 1980, S. 9–71.

183 Berg/Prangel 1997, S. 120.

3 Perspektivenwechsel – ein antiontologischer Ansatz

Niklas Luhmann hat 1984 seine allgemeine Theorie sozialer Systeme in dem Buch „Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie“¹⁸⁴ umfassend vorgestellt, in den folgenden Jahren verschiedene soziale Systeme (Recht, Politik, Wissenschaft, Religion) beschrieben und an ihnen die Bedingungen der funktionalen Ausdifferenzierung in den modernen Gesellschaften analysiert. Im Rahmen dieses umfassenden Projekts hat sich Luhmann ebenfalls sehr ausführlich mit dem sozialen System Kunst beschäftigt¹⁸⁵ und schließlich 1995 mit dem Buch „Die Kunst der Gesellschaft“¹⁸⁶ eine umfassende Studie zum Kunstsystem vorgelegt. Die wichtige Funktion, die das Kunstsystem für die Gesellschaft übernimmt und die nicht von anderen Systemen ersetzt werden kann, ist, so Luhmann, „etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen“.¹⁸⁷ Luhmann bestimmt das Kunstwerk im Kunstsystem als das zentrale Kommunikationsmedium durch das – nicht nur über das (!) – kommuniziert wird. Konsequenterweise wendet er sich aus seiner kommunikationstheoretischen Perspektive gegen eine Bestimmung des Kunstwerks durch die herkömmliche Ding-Ontologie von Substanz / Akzidenz und bietet mit einem differenztheoretischen Konzept von Medium / Form eine Alternative an, mit der er schließlich einen antiontologischen Ansatz verfolgt. Wir werden im Folgenden den Perspektivenwechsel am Kunstbegriff anhand dieses antiontologischen Ansatzes vornehmen und einen differenztheoretischen Kunstbegriff im Zusammenhang der Theorie sozialer Systeme konzeptualisieren. Dafür werden wir in diesem Kapitel die wichtigsten systemtheoretischen Begriffe herleiten und in Bezug zueinander setzen müssen, um anschließend basierend auf dem neuen

184 Luhmann 1994; Eine gute Einführung in die Systemtheorie bieten Georg Kneer / Armin Nassehi: Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Eine Einführung, München 2000; Niklas Luhmann: Einführung in die Systemtheorie (Einführungsvorlesung, hrsg. v. Dirk Baecker), Heidelberg 2004; Detlef Krause: Luhmann-Lexikon. Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann, Stuttgart 2005; mit einem besonderen Blick für die Geschichts- und Kulturwissenschaften Becker / Reinhardt-Becker 2001. Zur kritischen Diskussion vgl. Hans Haferkamp / Michael Schmid (Hrsg.): Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme, Frankfurt am Main 1987; Werner Krawitz / Michael Welker (Hrsg.): Kritik der Theorie sozialer Systeme. Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk, Frankfurt am Main 1992, mit einer Antwort von Niklas Luhmann.

185 Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstproduktion von Kunst, in: Gumbrecht / Pfeiffer 1986, S. 620–672; ders.: Das Medium der Kunst, in: Delfin 7 (1986), S. 6–15; ders. / Frederick Bunsen / Dirk Baecker: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1990; ders.: Ist Kunst codierbar? [1976], Wiederabdruck in: Niklas Luhmann: Soziologische Aufklärung 3, Opladen 1981, S. 245–266; ders.: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bern 1994.

186 Luhmann 1999.

187 Luhmann 1999, S. 227. – Vgl. zur Präzisierung Kapitel III 5.

Kunstabstrich die Aufgaben und Ziele einer kunsthistorischen Methode darlegen zu können, die sich differenztheoretisch dem Kunstwerk als Forschungsgegenstand zuwendet. In diesem Kapitel wird es genügen, vorerst ein grobes Theoriekonzept von allgemeinen Begriffen zu erarbeiten, in dem nicht jeder Begriff sofort ausführlich entfaltet wird. Die volle Tragweite und Bedeutung der zentralen Begriffe wird schließlich im Kontext der folgenden Exemplifikation der Methode differenziert ausgebreitet und geschärft.

Luhmann geht „davon aus, daß es Systeme gibt“. ¹⁸⁸ Sie bestehen nicht an sich, sondern sie sind das Ergebnis von Distinktionen, die ein Beobachter anhand der Differenz von System / Umwelt in der Welt macht. ¹⁸⁹ Dies kann Luhmann annehmen, weil allen Systemtheorien gemeinsam ist, dass sie anhand der Differenz von System / Umwelt Organisationsformen von Elementen als System bezeichnen und von diesen eine Umwelt unterscheiden. Damit erhalten wir einen ersten allgemeinen Systembegriff und es ist offensichtlich, dass „der wesentliche Gegenstand der Systemtheorie die *Organisationsform der komplexen Wechselbeziehungen zwischen einzelnen Elementen ist*“. ¹⁹⁰ Wie kann man nun die Organisationsformen von Systemen unterscheiden?

In früheren Systemtheorien hatte man offene und geschlossene Systeme aufgrund ihres Verhältnisses zur Umwelt unterschieden. ¹⁹¹ Geschlossene Systeme sind homöostatische Systeme, die im Unterschied zu offenen Systemen nicht im Austausch mit der Umwelt stehen. Das politische System konnte so als ein offenes System sozialen Handelns bestimmt werden, dessen Selbstorganisation durch seine Elemente bestimmt wird. Aber: Geschlossene Systeme – und das ist das Problem einer solchen Unterscheidung – gibt es streng genommen nur theoretisch, denn bereits jede Trivialmaschine oder ein Thermostat stehen in einem Austauschverhältnis zur Umwelt.

An dieser Stelle setzen die Forschungen von Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela an, die anhand des Begriffs der Autopoiesis lebende Organisationsformen von Maschinen unterscheiden und deren komplexe Organisationsform beschreiben können. ¹⁹² Maschinen verarbeiten innerhalb des Systems die Außeninformationen nach einem festen Programm; Input und Output werden berechenbar gesteuert. Im Unterschied dazu sind Lebewesen autopoietische Organisationsformen, d. h., sie

¹⁸⁸ Luhmann 1994, S. 30.

¹⁸⁹ Luhmann 1994, S. 244.

¹⁹⁰ Kneer / Nassehi 2000, S. 21.

¹⁹¹ Vgl. Ludwig v. Bertalanffy: Zu einer allgemeinen Systemlehre, in: *Biologia Generalis*. Archiv für die allgemeinen Fragen der Lebensforschung 19 (1951), S. 114–129.

¹⁹² Humberto R. Maturana / Francisco J. Varela: *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Dordrecht 1980; Humberto R. Maturana / Francisco J. Varela: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, Bern 1987

interagieren mit der Umwelt nicht nach einer kausalen Input-Outputorganisation, sondern sie erstellen ihre Elemente selbst, aus denen sie bestehen. Die Schließung und Öffnung beispielsweise einer Zelle zur Umwelt wird durch eine Membran sichergestellt, die folglich nicht nur eine räumliche Demarkationslinie ist, sondern zum operativen Teil des Systems gehört. Jeder Einfluss von außen auf die Membran wird nach innen systemspezifisch ‚übersetzt‘ bzw. interpretiert. Von der Membran wird als operativer Teil der Zelle ein großes Maß an Flexibilität und Anpassung erwartet, sie muss zugleich Grenze sein und variable Eigenschaften zur Veränderung haben.¹⁹³ Dies gilt auch für komplexere Lebensformen, wie die Pflanze, das Tier und den Menschen, so dass die Autoren den Begriff der Autopoiesis als allgemeine Definition für den Begriff des Lebens einführen können. Der Begriff der Autopoiesis radikalisiert zugleich das herkömmliche Verständnis von Selbstorganisation, in dem autopoietische Systeme nicht nur eine Relation der Elemente zueinander aufbauen (Struktur), sondern ihre Elemente auch noch selber erzeugen. Im Anschluss an Maturana und Varela lassen sich die Organisationsformen von Systemen in allopoietische Systeme (Maschinen, Thermostat) und autopoietische Systeme (Lebewesen) unterscheiden.

Niklas Luhmann, der in seinen frühen Arbeiten Systemdifferenzen ebenfalls mit den Begriffen offene, geschlossene Systeme und Selbstorganisation beschrieben hat, übernimmt Anfang der 1980er Jahre den Begriff der Autopoiesis und integriert ihn in seine an Talcott Parsons geschärfte funktional-strukturelle Systemtheorie. Innerhalb des Denkens Luhmanns bezeichnet man dies auch gerne als ‚Autopoietische Wende‘, die er 1984 mit „Soziale Systeme“ grundlegend vollzogen hat. Luhmann verwendet das Konzept der Autopoiesis aber nicht biologisch zur Beschreibung von Leben, sondern bezieht es auf psychische und soziale Systeme. Er definiert autopoietische Systeme daher sehr allgemein: „Als autopoietisch wollen wir Systeme bezeichnen, die die Elemente, aus denen sie bestehen, durch Elemente, aus denen sie bestehen, selbst produzieren und reproduzieren. Alles, was solche Systeme als Einheit verwenden: ihre Elemente, ihre Prozesse, ihre Strukturen und sich selbst, wird durch eben solche Einheiten im System erst bestimmt. Oder anders gesagt: es gibt weder Input von Einheit in das System, noch Output von Einheit aus dem System. Das heißt nicht, daß keine Beziehungen zur Umwelt bestehen, aber diese Beziehungen liegen auf anderen Realitätsebenen als die Autopoiesis selbst. Sie werden im Anschluss an Maturana oft als Kopplungen des Systems an seine Umwelt bezeichnet.“¹⁹⁴

Aus dieser allgemeinen Definition folgt, dass wir autopoietische Systeme als strukturell geschlossenes System beschreiben können, die die Einheit des Systems

193 Maturana / Varela 1987, S. 58.

194 Niklas Luhmann: Die Autopoiesis des Bewußtseins [1987], Wiederabdruck in: ders.: Soziologische Aufklärung, Die Soziologie und der Mensch 6, Wiesbaden 2005, S. 55–108, 56.

durch ihre spezifischen Operationen, in der Produktion und Reproduktion ihrer Elemente, sicherstellen. Die operative Schließung gelingt dem psychischen System, so Luhmann, durch Bewusstseinsoperationen und dem sozialen System durch die Operation Kommunikationen.¹⁹⁵ Folgen wir dieser Konzeptualisierung, dann sind beide Systeme, das psychische und das soziale System, für das jeweils andere System Umwelt. Ebenfalls sind die koexistierenden Systeme auf derselben Emergenzstufe zueinander Umwelt. Das hat Folgen für die Beobachtung von sozialen Systemen und führt Luhmann zu der provokativen und häufig missverstandenen Aussage: „Wir gehen davon aus, daß die sozialen Systeme nicht aus psychischen Systemen, geschweige denn aus leibhaftigen Menschen bestehen. [...] Sie sind freilich ein Teil der Umwelt, der für die Bildung sozialer Systeme in besonderem Maße relevant ist. [...] Diese Art von Umweltrelevanz für den Aufbau sozialer Systeme ist eine Art Einschränkung des Möglichen, verhindert aber nicht, daß soziale Systeme sich autonom und auf der Basis eigener elementarer Operationen bilden. Bei diesen Operationen handelt es sich um Kommunikationen – und nicht um psychische Prozesse per se, also nicht um Bewußtseinsprozesse.“¹⁹⁶

Für die Untersuchung von Systemen folgt daraus, dass wir keine Kausalbeziehungen zwischen den Systemen annehmen dürfen. Ebenso wie wir die Gedanken des Gegenüber nicht lesen können und unsere Gedanken nur zu eigenen – nie fremden – Gedanken führen, ebenso wenig können die Operationen eines autopoietisch geschlossenen Systems Politik die Operationen des Systems Religion oder des Systems Recht übernehmen. Jeder Reiz der Umwelt von außen wird innen durch die eigenen Elemente weiterverarbeitet. Für ein psychisches System bedeutet dies zum Beispiel, dass der kommunikative Außenreiz eines freundlichen oder nicht freundlichen Gesprächs, innen nicht als kommunikativer Reiz, weil er ein Element der Umwelt ist, sondern als Gedanke, als ein Bewusstseinsakt im psychischen System weiterverarbeitet wird. Ebenso gehört Wahrnehmen als ein Ereignis des Bewusstseins zur Operation des psychischen Systems und nicht zum sozialen System.¹⁹⁷ Luhmann zieht daher die schlüssige Konsequenz: „Das Bewusstsein kann nicht kommunizieren und Kommunikation kann nicht wahrnehmen.“¹⁹⁸

Damit stehen wir aber vor der grundsätzlichen Frage, wie Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar gemacht werden kann. Wie müssen wir das Verhältnis zwischen den psychischen und sozialen Systemen konzeptualisieren? Luhmann erkennt an dieser Stelle die herausragende Bedeutung der Kunst. „Kunst macht

195 Vgl. Luhmann 1991/92, S. 30f.

196 Luhmann 1994, S. 346.

197 Zur Problematik der operativen Schließung der psychischen System durch die Operationen Denken und Wahrnehmen vgl. Luhmann 1991/1992, S. 30f.

198 Luhmann 1999, S. 82.

Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar. [...] Sie kann die Trennung von psychischen und sozialen Systemen nicht aufheben. *Beide Systemarten bleiben füreinander operativ unzugänglich.* Sie kann Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen.¹⁹⁹ Die Beziehung zwischen den jeweiligen Systemen erfolgt über strukturelle Kopplungen, deren Bedeutung wir später ausführen werden.²⁰⁰ An dieser Stelle genügt uns vorerst der Hinweis, dass darunter ganz allgemein eine medial vermittelte Beziehung zwischen den autopoietisch geschlossenen Systemen und ihrer Umwelt verstanden wird.²⁰¹ Luhmann definiert das Kunstwerk als das Medium der strukturellen Kopplung zwischen den Systemen, an das aber sehr strenge Anforderungen zu stellen sind, wenn es für beide Systeme verfügbar sein will. „Das psychische System kann aus Anlaß der wahrnehmenden Teilnahme an Kunstkommunikation Erlebnisintensitäten erzeugen, die als solche inkommunikabel bleiben. Es muß dazu Formenunterschiede wahrnehmen können, die im sozialen System der Kunst für Zwecke der Kommunikation erzeugt sind. Die Kommunikation mittels Kunstwerken muss deshalb Wahrnehmbares inszenieren, ohne sich selbst als Wahrnehmung in je individuell verkapselten psychischen Systemen reproduzieren zu können.“²⁰²

Es sind also die Formen, auf die wir unsere Aufmerksamkeit lenken müssen, weil sie es sind, die das Kunstwerk zu einem Kommunikationsmedium machen. Formen können zugleich Zeit binden, das heißt über momentane Operationen im System hinaus überdauern und Rückgriffe auf alte und Vorgriffe auf neue Formen ermöglichen. Dies ist eine wichtige Voraussetzung dafür, dass „Kommunikationen an Hand von Kunstwerken zur Systembildung tendieren und schließlich ein Sozialsystem Kunst ausdifferenzieren“ können.²⁰³ Kunstkommunikation meint dann aber nicht die Kommunikation *über* Kunst, sondern die Kommunikation *durch* Kunst.²⁰⁴ Das Kunstwerk ist das Medium, das mit Hilfe der Formen Wahrnehmung im psychischen System veranlasst. Wahrnehmung kann aber als Operation des psychischen Systems nicht nur von außen angeregt, sondern – zumindest im menschlichen Bewusstsein – auch von innen imaginiert werden. Diese imaginierte Wahrnehmung nennt Luhmann Anschauung.²⁰⁵ Erst in der Anschauung, in der Imagination der Welt, wird die Außenwelt vor dem inneren Auge wirklich. Damit sind wir schon in die Nähe eines Kunstbegriffs getreten, der aus einem antiontologischen Ansatz resultiert. Aus der systemdeterminierten Differenz

199 Luhmann 1999, S. 82.

200 Vgl. Kapitel III 2 und Kapitel III 5.

201 Krause 2000, S. 183.

202 Luhmann 1999, S. 83.

203 Luhmann 1999, S. 84.

204 Luhmann 1999, S. 88.

205 Luhmann 1999, S. 16.

von Wahrnehmung und Kommunikation macht es keinen Sinn, das Kunstwerk zu ontologisieren, wie es die Tradition getan hat, da das Kunstwerk nur in der Wahrnehmung respektive in der imaginierten Anschauung des psychischen Systems wirklich ist. Das heißt nicht, dass auf der Ebene der Kunstkommunikation das Kunstwerk nicht als ein „existierender“ Gegenstand wahrgenommen wird – von woher die bisherigen Methoden ihre Legitimation beziehen –, aber für eine wissenschaftliche Analyse, die Kunstkommunikation beobachtet, müssen wir die Begriffe für unsere Methoden kommunikationstheoretisch und somit anti-ontologisch konzeptualisieren.

Um den Kunstbegriff für unsere Zwecke aber noch deutlicher herauszuschälen, müssen wir die Fragen klären, wie wir hier den Begriff ‚Form‘ zu verstehen haben, denn es scheint, dass sich der von Luhmann verwendete Begriff der Form stark von dem kunsthistorischen Formbegriff unterscheidet. Wie können Formen im psychischen System Wahrnehmung veranlassen und zugleich Zwecke der Kommunikation im sozialen System sein? Wir müssen also danach fragen, wie Luhmann das Kommunikationsmedium Kunstwerk mit dem Begriff Form definiert und wie vor diesem Hintergrund der Herstellungs- und Rezeptionsprozess eines Kunstwerks zu verstehen ist. Im Folgenden werden wir uns daher den Begriff Form im Verhältnis zum systemtheoretischen Konzept von Beobachtung erster und zweiter Ordnung genauer vergegenwärtigen müssen.²⁰⁶

Luhmann bezieht sich mit den Begriffen Beobachter und Form auf die Arbeiten von George Spencer-Brown zum formentheoretischen Kalkül.²⁰⁷ Spencer-Brown revolutioniert den Kalkül der Mathematik, vor allem die Boole'sche Algebra, die die Grundlage für die sprachwissenschaftlichen Forschungen von Charles S. Peirce zu den Gesetzen der Logik war.²⁰⁸ Der herkömmlichen und bis heute einflussreichen Identitätslogik setzt Spencer-Brown die Gesetze der Form entgegen, die auch die Paradoxa der Aussagenlogik in ein Kalkül überführen.

Die Gesetze der Form basieren auf Unterscheidungen. „Wir nehmen die Idee der Unterscheidung und die Idee der Bezeichnung als gegeben an, und daß wir keine Bezeichnung vornehmen können, ohne eine Unterscheidung zu treffen. Wir nehmen daher die Form der Unterscheidung für die Form.“²⁰⁹ Spencer-Browns Logik operiert nicht mit Identitätsbezeichnungen, sondern mit Unterscheidungen,

206 Vgl. auch Kapitel III 6.

207 George Spencer-Brown: *Laws of Form*, Portland 1974 (dt. „Gesetze der Form“, Lübeck 1997) – Vgl. auch <http://www.lawsofform.org/> [14.09.2005]; Jack Engstrom: G. Spencer-Brown's *Laws of Form* as a revolutionary, unifying notation, in: *Semiotica* 125, 1–3, 1999, S. 33–45; Dirk Baecker (Hrsg.): *Kalkül der Form*, Frankfurt 1993; Eine sehr gute Einführung in die *Laws of Form* bieten Tatjana Schönwälder / Katrin Wille / Thomas Hölscher: *Georg Spencer-Brown – Eine Einführung in die ‚Laws of Form‘*, Wiesbaden 2004.

208 Vgl. Charles S. Peirce: *Grounds of Validity of the Laws of Logic. Further Consequences of Four Incapacities*, in: *Journal of Speculative Philosophy* 2 (1869), S. 193–208.

209 Spencer-Brown 1997, S. 1.

insofern nur etwas ist, was es ist, wenn es von dem, was es nicht ist, unterschieden ist.²¹⁰ „Draw a distinction“ ist sein Credo. Erst wenn ein Beobachter eine Unterscheidung trifft, ist er in der Lage, etwas zu bezeichnen; und dies gilt auch umgekehrt. Luhmann übernimmt diesen Kalkül und kann daher formulieren: „Alles Beobachten ist das Einsetzen einer Unterscheidung in einen unmarkiert bleibenden Raum, aus dem heraus der Beobachter das Unterscheiden vollzieht.“²¹¹ Jede Beobachtung beruht also auf Unterscheidungen durch einen Beobachter und die Form bezeichnet die Einheit dieser Unterscheidung, die von einem Beobachter vollzogen wird.²¹² Im Folgenden wollen wir daher die Begriffe „Beobachter“ und „Beobachtung“ nur noch in dieser differenztheoretischen Bedeutung verwenden und gegenüber den Begriffen „Betrachter“ und „Betrachtung“ abgrenzen, die umgangssprachlich verwendet werden und eine mögliche konkrete visuelle Rezeption beschreiben.

Mit anderen Worten: Wenn wir ein Kunstwerk beobachten, dann nehmen wir es nicht aufgrund einer wie auch immer formulierten Einheit wahr, sondern durch seine Grenzen, durch die Differenz zu dem, was es nicht ist. Wir treffen also Unterscheidungen, wenn wir Kunstwerke beobachten, indem wir ein Ding als ein Kunstwerk bezeichnen und es aus einer Fülle von Möglichkeiten ausscheiden, was es nicht ist. Spencer-Brown führt den Gedankengang fort und weist uns darauf hin, dass jede dieser Dualitäten in der Unterscheidung eigentlich eine Triplizität ist: „Was das Ding ist, was es nicht ist, und die Grenze dazwischen.“²¹³ Und diese Grenze ist die Form. Folgerichtig kann Luhmann formulieren, dass Identität die Form in der Unterscheidung ist.²¹⁴

Wenn man ein Kunstwerk wahrnimmt, also beobachtet, imaginiert man sogleich das, was es nicht ist, indem man es davon unterscheidet. Diese Einsicht kündigt schon den notwendigen Perspektivenwechsel in der kunsthistorischen Methode an. Ein Altar wird nicht durch seine Materialität – sein einfach im Raum Stehen – zum Altar, sondern erst dadurch, dass ein Beobachter in einen Raum mit einer Vielfalt möglicher Selektionen tritt und aufgrund der Wahrnehmung von Formen einen Teil der Selektionen unterscheidet und diese dann als Kunstwerk rezipiert. Eine wichtige und geläufige Form ist die des Bildrahmens. „Die Grenze selbst“, so Luhmann, „kann man nicht wahrnehmen, wenn man

210 Vgl. auch Clam 2002.

211 Zitiert nach Luhmann 1999, S. 92.

212 Boehm 1999 und Bredekamp 2003 berücksichtigen dieses zentrale Argument des Luhmann'schen Formbegriffs nicht. Die Formen ‚existieren‘ gerade nicht unabhängig von einer Beobachterreferenz, so dass sie die Tragweite eines antiontologischen Modells für die Theorie des Bildes verkennen.

213 Aus dem Vorwort von 1994 in Spencer-Brown 1997, S. XVIII.

214 Vgl. auch Niklas Luhmann: *Weltkunst*, in: ders./Bunsen/Baecker 1990, S. 7–45, 10f. – Wenngleich Schönwälder/Wille/Hölscher 2004, S. 252f. diese Interpretation zu Recht als eine Einschränkung der Law of Form kritisieren, folgen wir hier vorerst Luhmann und kommen später darauf zurück (Kap. III 6).

nicht weiß, wohin sie die Wahrnehmung lenkt: nach innen oder nach außen. Die Grenze kann selbst als Form gestaltet sein – als Portal, als Ornament, als Bewegung auf der Oberfläche der Skulptur, als prächtiger oder auch nur gut gewählter Bilderrahmen. Aber wenn man dies nachvollzieht, sieht man sie schon nicht mehr als Grenze, sondern beobachtet Formenunterschiede – eins ergibt sich aus dem anderen –, die man dem Kunstwerk selbst zurechnet.“²¹⁵ Die Bedeutung einer Gruppe solcher Formenunterschiede am Kunstwerk hat die Rezeptionsästhetik bereits erkannt und dafür den Begriff der innerbildlichen Rezeptionsvorgaben in die Forschung eingeführt. Doch die Konsequenzen sind grundsätzlicher Art, die die Rezeptionsästhetik unberücksichtigt lässt. Formen schaffen Identität und Differenz zugleich, weil sie nach innen eine Einheit bilden und diese nach außen zu den anderen Möglichkeiten unterscheiden.²¹⁶ Das Kunstwerk ist daher in erster Linie ein Wahrnehmungsmedium und es entsteht erst durch den Vollzug von Unterscheidungen im Beobachter (psychisches System) durch die Operation des Beobachtens. Anders formuliert: Ein Kunstwerk ‚ist‘ nur dann ein Kunstwerk, wenn es auch einen Beobachter gibt, der das Kunstwerk als ein solches wahrnimmt.²¹⁷

Diese Konzeptualisierung führt uns zu der Frage, wie wir differenztheoretisch das Verhältnis von Medium und Form beschreiben müssen. Mit dem Begriff Medium bezeichnet Luhmann „den Fall loser Kopplung von Elementen“²¹⁸. Um ein mögliches Missverständnis zu vermeiden, macht er sofort deutlich, dass damit nicht eine Kopplung von Elementen gemeint ist, die als solche locker sitzen, sondern er meint eine sinnvolle Auswahl an Elementen von vielen möglichen. „Lose Kopplung [meint ...] die Offenheit einer Vielzahl möglicher Verbindungen.“²¹⁹ Jede Formbildung setzt eine Unterscheidung durch einen Beobachter innerhalb eines Systems voraus. Und erst an dieser Formbildung und an der Offenheit der anderen Möglichkeiten können wir das Medium erkennen. Warum? Weil das Medium stabiler ist als die Form, denn es könnte auch anders gestaltet sein. Nun wird auch verständlich, was Luhmann meint, wenn er sagt, „daß Medien nur an der Kontingenz der Formbildung erkennbar sind, die sie ermöglichen [...]. Beobachtet im Schema von Medium und Form erscheinen mithin alle Formen als akzidentell; oder anders gesagt: Keine von ihnen drückt das ‚Wesen‘ des Mediums aus.“²²⁰ Mit dieser Konzeptualisierung der Begriffe Form und Medium will Luhmann

215 Luhmann 1999, S. 79. – Vgl. zur soziologischen Rahmenanalyse auch Erving Goffman: *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*, New York 1970 (dt. Frankfurt am Main 1977).

216 Luhmann 1999, S. 83.

217 Vgl. auch Huber 2004, S. 138.

218 Luhmann 1999, S. 168. Luhmann bezieht sich hier auf Fritz Heider: *Ding und Medium*, in: *Symposion. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache* 1 (1926), S. 109–157; vgl. auch Luhmann 2004, S. 225–228.

219 Luhmann 1999, S. 168f.

220 Luhmann 1999, S. 168f.

die ontologischen Begriffe von Substanz / Akzidenz oder Ding / Eigenschaft ersetzen und eine antiontologische Objektbeschreibung in der Operation Beobachten ermöglichen. „Mit der Unterscheidung von Medium / Form wird eine andere Ausgangsdifferenz vorgeschlagen, die das dingontologische Konzept ersetzen, das heißt: überflüssig machen soll.“²²¹ Die Ontologie geht in dieser Konzeptualisierung auch *nicht* auf die Form über, so dass eine ‚Reontologisierung‘ innerhalb der Konzeptualisierung erfolgen würde, sondern der differenztheoretische Formbegriff hebt einen ontologischen Ansatz vollständig auf. Armin Nassehi bringt diesen Sachverhalt treffend auf den Punkt: „Das ontologische Substrat geht dabei aber nicht vom Ding oder Seienden in die Form über, vielmehr gerinnt Ontologie hier selbst zu einer bestimmten Form, zu einer Form nämlich, die mit der Unterscheidung Sein/Nicht-Sein operiert.“²²² Auf der Ebene der Beobachtung erster Ordnung ist die Ontologie die erste Form, die ein Beobachter in der Welt unterscheidet. „Es ist unhintergebar notwendig, eine erste Unterscheidung zu treffen, um der Welt eine Form zu geben. Damit aber ist nicht die Form ein Resultat der Welt, sondern die Welt resultiert aus der formgebenden Unterscheidung.“²²³

Die Brisanz dieser Konzeptualisierung mag man schon daran erkennen, dass sie über die Grenzen der Materie hinausgeht. Nicht nur, dass wir den Begriff Kunstwerk nicht ohne den Vollzug einer Unterscheidung durch einen Beobachter konzeptualisieren können, sondern auch die Elemente der Medien sind wiederum geformte Medien. Auf diese Weise ist eine Stufenfolge möglich, in der Medium und Form immer wieder ineinandergreifen. Wir können die Skulptur beispielsweise als ein Medium beschreiben, das durch Geste und Farbe gestaltet, also durch Formen bestimmt wird. In einem Altarkontext ist diese Skulptur wieder eine Form des Mediums Altar, weil der Altar nicht nur durch Skulpturen, sondern auch durch ihren Verzicht und nur als Gemälde gestaltet sein könnte. Der Altar wiederum ist wiederum als Gattung eine Form im Medium Innenraum, der Innenraum eine Formbildung im Medium der Architektur. Jede Stufenebene – die hier nicht ontologisch, sondern differenztheoretisch aufzufassen ist – wird konstituiert durch die selektive Auswahl des Beobachters. „Formen werden in

221 Luhmann 1999, S. 166; vgl. auch Clam 2002. – Die Formulierungen Bredekamps 2003, S. 357, dass Medien aus „lose gekoppelten Bedeutungselementen“ bestehen beziehungsweise das Medium des Stechens aus einem „Zusammenspiel von intellektuellen, handwerklichen und materiellen Bedingungen“, ist sehr irreführend, weil sie der Notwendigkeit der Systemreferenz nicht Rechnung trägt und dadurch die zwingende Folge eines differenztheoretischen Bildbegriffs nicht erkennen lässt. – Vgl. die Kritik gegen eine solche Begriffsdefinition von Form ohne Materie von Hans Ulrich Gumbrecht: Form ohne Materie versus Form als Ereignis, in: Berg 1997, S. 31–46, die außer Acht lässt, dass das Ereignis hier wahrnehmend konstruiert wird und in dieser Weise keine materielle Präsenz aufweisen kann.

222 Armin Nassehi: *Différend, Différance und Distinction. Zur Differenz der Differenzen bei Lyotard, Derrida und in der Formlogik*, in: Berg / Prangel 1995, S. 37–59, S. 51

223 Nassehi 1995, S. 51.

einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen.“²²⁴ An dieser Stelle können wir schon erahnen, welche Möglichkeiten ein differenztheoretischer Kunstbegriff für die Erforschung barocker Innenräume bieten kann. Wir können unabhängig von den herkömmlichen Gattungsgrenzen ein Kunstwerk bestimmen, indem wir nach den Formen fragen, die seine Einheit durch eine Auswahl von visuellen Formen bestimmt. So wird ein gemalter Rahmen nicht immer als ein Bildrahmen wahrgenommen, sondern kann auch die Grenzen der gebauten Architektur visualisieren. Wir vermuten, mit der Differenz von Form und Medium Begriffe an die Hand zu bekommen, mit denen man die komplexen Wahrnehmungsphänomene von illusionistischen Innenräumen angemessener beschreiben kann als bisher. Bevor wir aber zur konkreten Analyse kommen, folgen wir weiterhin der theoretischen Konzeptualisierung.

Wenn wir die farbige Gestaltung einer Skulptur oder die Rahmung eines Deckenbildes als Form bezeichnen, so stellt sich die Frage, wie sichergestellt werden kann, dass die Formen auch als Kunst wahrgenommen werden und nicht als Anstrich von Holz oder als Halterung eines Bildes. Luhmanns Antwort überrascht: „durch Täuschung, die zugleich auf Grund besonderer Anhaltspunkte als solche durchschaut wird.“²²⁵ Am Beispiel der Theaterkunst können wir die Antwort leicht erklären: Der Schauspieler muss in seinen Gesten und seiner Sprache überzeugen, indem er vortäuscht, derjenige zu sein, den er gerade spielt. Der Beobachter muss sich auf der einen Seite von diesen Gesten und der Sprache täuschen lassen, zugleich muss es aber auch Anhaltspunkte geben, die ihm vor Augen führen, dass es sich hier um ein Schauspiel und damit nicht um eine ‚reale‘ Situation handelt – der Beobachter wird also zugleich enttäuscht. Die Bühne des Theaters ist ein solcher Anhaltspunkt. Um sicherzugehen, dass die Form auch als Form erkannt wird, muss der Beobachter also getäuscht und zugleich wieder enttäuscht werden, nur dann erkennt er die Form als Form und damit das Kunstwerk als Kunstwerk. Auch das Straßentheater spricht nicht gegen dieses Prinzip oder wenn der Schauspieler die Bühne bewusst in derselben Rolle verlässt, also die Grenze überschreitet – sie bestätigen das Prinzip vielmehr. Denn entweder werden weitere Formen benötigt, beispielsweise ein ganz weißes Kostüm mit weißer Gesichtsschminke, oder aber die Schauspieler spielen in dem Moment mit der Verunsicherung des Publikums, damit deren Einheit der Sinnprozessierung ins Wanken gerät, aber spätestens dann wieder aufgelöst wird, wenn das Licht im Theaterraum angeht oder der Straßenkünstler sich mit einer enttäuschenden Geste von seinem Publikum abwendet. Diese Vielfalt von Formen spricht für eine starke Ausdifferenzierung des Systems Kunst in der modernen Theaterwelt.

224 Luhmann 1999, S. 169.

225 Luhmann 1999, S. 178.

Halten wir fest: Kunst stellt also nie das dar, was es eigentlich ist, sondern Kunst täuscht etwas vor, das Wahrnehmung veranlasst und Anschauung fördert, um danach wieder enttäuscht und als Kunstwerk unterschieden zu werden. Darunter ist nicht nur eine ‚formale‘ Eigenschaft des Kunstwerks zu verstehen, sondern die Semantik des Kunstwerks erschließt sich in der Einheit der Unterscheidung von dem, was es vortäuscht zu sein, und von dem, von dem es der Beobachter unterscheidet. Gottfried Boehm führt für den ersten Teil dieses Phänomens, dass ein Kunstwerk nicht das darstellt, was es ist, in Anlehnung an Heideggers „ontologische Differenz“ den Begriff der „ikonische[n] Differenz“ ein und Axel Müller konkretisiert den Begriff anhand der Unterscheidung von „factual fact“ und „actual fact“.²²⁶ Die ikonische Differenz „markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenschaft des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen lässt, der zugleich alles Faktische überbietet“.²²⁷ Im Unterschied zu Boehm erkennen wir hier keine Eigenschaft des ‚materiellen‘ Bildes, sondern eine Eigenschaft des Bildes, insofern es sich im Akt der Unterscheidung durch einen Beobachter konstituiert. Der Forschungsgegenstand, das Bild, ist untrennbar mit einem Beobachter verbunden und nur zu beschreiben als Einheit einer Differenz, die im Begriff der Form zum Ausdruck kommt. Boehm zieht die Konsequenz aus seinen Analysen für einen antiontologischen Bildbegriff nicht und muss daher die Spannung im Bild zwischen „factual fact“ und „actual fact“ als ein logisches Paradox beziehungsweise als „doppelte Wahrheit“ bezeichnen: „Ein starkes Bild lebt aus eben dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren.“²²⁸ Doch es ist gerade die Differenz von Täuschung/ Enttäuschung, mit der ein Beobachter ein Kunstwerk von dem unterscheidet, was es nicht ist, und so eine antiontologische Einheit im Akt des Unterscheidens konstituiert.²²⁹ Und die Grenze, die diese von einem Beobachter vollzogene Unterscheidung markiert, die zugleich beide Seiten in sich als Differenz vereint, nennen wir mit Luhmann in Anlehnung an Spencer-Brown ‚Form‘.²³⁰

226 Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild?, München 1995, S. 11–38, 29ff.; Axel Müller: Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick, München 1997, S. 15. Vgl. bereits Joseph Albers: One Plus One Equals Three or More: Factual Facts and Actual Facts, in: Joseph Albers: Search-Versus Re-Search, Hartford 1969, S. 17–18. – Vgl. auch Böhme 2004, S. 8, 13–25, und die Verweisstellen bei Platon, *Politeia* 393c–394a und *Sophistes* 235d–240b.

227 Boehm 1995, S. 30.

228 Boehm 1995, S. 35.

229 Huber 2004, S. 26ff., beschreibt dies als „Widerstände des Sichtbaren“, worin sich das Kunstwerk von anderen alltagsbildlichen Erfahrungen unterscheidet.

230 Luhmann 1990 (Weltkunst), S. 10f.; Luhmann 1999, S. 110f.

An dieser Stelle wird deutlich, dass Luhmann im Unterschied zur Kunstgeschichte mit einem anderen Formbegriff arbeitet. Luhmann verwendet einen differenztheoretischen Formbegriff. Form ist die sinnstiftende Instanz, die das Kunstwerk als Medium zu dem macht, wie es dem Beobachter erscheint. Stil wäre dann nicht die Summe von Formen, sondern Stil wäre im Rahmen der Kunstkommunikation die Form eines Kunstwerks im Medium der Zeit oder des Ortes. Denn der spezifische Stil dokumentiert nur eine mögliche Gestaltung, indem er andere ausscheidet.²³¹ Schließlich hebt Luhmanns Formbegriff die in der Kunstgeschichte dominierende Dichotomie von Form und Inhalt auf.²³² Es ist ein flexibler, weil an die Wahrnehmung gebundener Formbegriff, da die Formen eines Kunstwerks „nicht eine schöne Gestalt, ein besonderes Ding, sondern die Differenz des Dings zu seiner Umgebung“²³³ markieren, die ein Beobachter in der Wahrnehmung vollzieht. Dies schließt seine ‚Gestaltung‘ ebenso ein, wie seine Semantik. Wir werden später den Stilbegriff im Anschluss an diesen differenztheoretischen Begriff der Form als Bildsprache konzeptualisieren.²³⁴

Wir haben nun auf der Seite des Beobachters den Begriff und die Funktion der Form skizziert und dargelegt, wie Wahrnehmung im psychischen System durch Form im Medium der Kunst veranlasst wird. Damit eine Integration der Systeme (psychisches und soziales) stattfinden kann, müssen diese Formen im sozialen System wiederum auf Kommunikation hin ausgerichtet sein und bestimmten Kriterien folgen. Wie ist also Kommunikation durch Kunst möglich? Diese Frage zielt schließlich auf das Verhältnis von Künstler–Werk–Rezipient.

Wie eine Form auf Kommunikation hin ausgerichtet sein kann, wird uns aus dem empirischen Umgang mit Zeichen schnell deutlich. Die visuelle Wahrnehmung eines auf der Spitze stehenden Dreiecks mit rotem Rand auf weißem Grund ist eine differenztheoretische Form, die im sozialen Kontext als „Achtung-Zeichen“ kommuniziert wird. Nicht das wahrgenommene Schild wird kommuniziert, sondern seine Form wird von einem Beobachter mit einem Sinn in der Gesellschaft verbunden.

Auf einer allgemeinen theoretischen Ebene, die für alle Möglichkeiten von Kunstkommunikation gelten muss, nennt Luhmann dies so: „Sobald man (wer auch immer) erkennt, dass ein Arrangement vorliegt, das so, wie es vorliegt, für einen Beobachter produziert ist, ist auch ein Sozialmedium entstanden – gleichgültig, ob das im Kunstwerk mitgeteilt wird oder nicht.“²³⁵ Diese Verbindung von

²³¹ Zum differenztheoretischen Verhältnis von Stil und Form vgl. Luhmann 1999, S. 213.

²³² Dazu ausführlicher bei Luhmann 1999, S. 110f.

²³³ Zitiert nach Huber 1991, S. 121–133, S. 121.

²³⁴ Vgl. Kapitel III 8.

²³⁵ Luhmann 1999, S. 188.

Wahrnehmung und Kommunikation wird uns deutlicher, wenn wir zur weiteren Erläuterung auf die systemtheoretischen Begriffe Beobachtung erster und zweiter Ordnung zurückgreifen.

Wir haben festgestellt, dass ein Kunstwerk nicht durch seine Materialität bestimmt wird, sondern ein Beobachter in einen unmarkierten Raum (unmarked space) tritt und in der Wahrnehmung von Formen Unterscheidungen trifft. Dies trifft auf jede Art von Kunst zu. Ob wir ein Gemälde betrachten (Bild und Rahmen) oder Musik hören (Orchestermusik und Geräusche): Jedes Mal treffen wir Unterscheidungen, indem wir Formen wahrnehmen. Auf dieser Ebene der Unterscheidung sind einem Beobachter die Formen nicht als Grenzen bewusst, weil er der Sache sinnlich verhaftet bleibt. Er nimmt sie nur wahr. Diese Ebene nennt Luhmann „Beobachtung erster Ordnung“. Treffen mehrere Beobachter dieselben Unterscheidungen, so operieren sie gleichsinnig.²³⁶

Die Komplexität der Operation wird einem Kunstrezipienten erst bewusst, wenn er die Beobachtung erster Ordnung wiederum zum Gegenstand einer Beobachtung macht, das heißt als Beobachter zweiter Ordnung. Auch dieses Beobachten ist wiederum ein Unterscheiden. Wenngleich der Beobachter zweiter Ordnung nicht Formen unterscheidet, indem er in der Welt Kunst wahrnimmt, so unterscheidet er aber verschiedene Beobachtungen erster Ordnung. „Das Beobachten zweiter Ordnung beobachtet nur, wie beobachtet wird.“²³⁷ Dabei ist der Hinweis wichtig, dass sich der Beobachter zweiter Ordnung in derselben Welt befindet und nicht aus ihr austritt, sondern er tritt im beobachteten Beobachten auf wie ein Beobachter erster Ordnung. Nur auf dieser Ebene kann er die Form als Einheit der Differenz einer Unterscheidung beobachten und beschreiben. Er kann nun vorherige Beobachtungen erster Ordnung reflektieren, sich rekursiv erinnern und zukünftige, mögliche Beobachtungen vorstellen. Nur auf dieser Ebene kann er die Beobachtungsdirektiven im Kunstwerk bezeichnen, die ihm Anlass geben, Formen als Formen wahrzunehmen.

Was sich hier nach dem ersten Lesen wie eine Wortspielerei anhören mag, beschreibt auf einer theoretischen Ebene ein grundlegendes Prinzip des systemtheoretischen Ansatzes und ist wichtig für das weitere Verständnis. Der Mensch tritt der Welt immer als Beobachter gegenüber. Darunter wird keine visuelle Handlung verstanden, sondern eine Hinwendung zur Welt, indem der Mensch Welt unterscheidet und bezeichnet. Der systemtheoretische Begriff des Beobachters tritt an die Stelle des Subjekts, da es als ein mit Sinn operierendes System

²³⁶ Luhmann 1999, S. 92ff.

²³⁷ Luhmann 1999, S. 103.

aufgefasst wird.²³⁸ Untersucht man die Operation des Beobachtens nun genauer, kann man zwei wichtige Merkmale festhalten.

Im Moment der Unterscheidung wird erstens immer auch die andere Seite, das Ausgeschiedene vom Bezeichneten, mitrepräsentiert als das Dies-und-nicht-das. In der Beobachtung selbst finden beide Seiten zugleich statt, es gibt kein Vor- und Nachher. Wir hatten darauf bereits im Zusammenhang mit der differenztheoretischen Bestimmung der Form, die immer eine Zwei-Seiten-Form ist, hingewiesen. Das hat natürlich Folgen, weil in der Analyse einer Beobachtung immer zugleich das Ausgeschiedene und Nichtbezeichnete mitschwingt. Zweitens kann man von einer Beobachtung im systemtheoretischen Sinn nur dann sprechen, wenn die Unterscheidung rekursiv in die Vergangenheit vernetzt ist, beispielsweise durch ein Gedächtnis, und wenn sie anschlussfähig in die Zukunft ist und damit in ihr ein Zweck in der Zukunft begründet werden kann.²³⁹ Ansonsten wäre die Beobachtung eine wilde Unterscheidung des Subjekts, auf die es keine sozialen Systeme zu begründen möglich wäre. Grundlegende Bedingungen einer Beobachtung sind demnach „Simultanität des Unterscheidens und Bezeichnens (im Auge Behalten der anderen Seite) und rekursive Vernetzung in ein Vorher und ein Nachher weiterer Beobachtungen, die ihrerseits wieder unterscheidende Bezeichnungen sein müssen“.²⁴⁰

Jeder, der sich an der Kunstkommunikation beteiligt, kann dies also nur durch Beobachtung tun. Was heißt das für das Verhältnis von Künstler und Rezipient? Wie müssen wir uns die Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient vorstellen?

In einfachen Sender-Empfänger-Modellen von Kommunikation spricht man von einem Sender, der aktiv eine Nachricht an einen Empfänger überträgt, der wiederum diese Nachricht passiv aufnimmt. Eine Differenz zwischen gesendeter und empfangener Information gibt es nicht. In etwas komplexeren Modellen wird das Medium, in dem die Nachricht codiert wird, mitgedacht, und es entsteht ein Kommunikationsmodell von Sender-Nachricht/Medium-Empfänger. Wir haben oben bereits festgestellt, dass den kunsthistorischen Methoden zumeist Variationen solcher Kommunikationsmodelle zugrunde liegen und dieser Medienbegriff als ein technischer bezeichnet werden kann. So versucht Ikonographie / Ikonologie den Code zur Dekodierung der Nachricht vor allem in den tradierten Texten zu suchen und die Semiotik analysiert die Bedeutung der Zeichen. Lediglich bei der Rezeptionsästhetik könnte man auf den ersten Blick wieder vermuten, dass sie in der Analyse der Rezeptionsvorgaben dem systemtheoretischen Formbegriff na-

238 Vgl. Krause 2005, S. 129.

239 Luhmann 1999, S. 99f.

240 Luhmann 1999, S. 102.

hekäme. Der grundlegende Unterschied liegt aber in der Konzeptualisierung der Rezeptionsvorgaben als ontologische Einheiten, während Luhmanns differenztheoretischer Ansatz eine ontologische Einheit ausschließt. Für eine Theorie sozialer Systeme, die das antiontologische Konzept der Differenz von Form / Medium integriert, zwingt Luhmann bereits die ‚Übertragungsmetapher‘ solcher Kommunikationsmodelle dazu, die Terminologie der Kommunikation zu reorganisieren.²⁴¹ Er schlägt daher ein trirelationales Modell vor, das Kommunikation als die Einheit der drei Selektionen Information, Mitteilung und Verstehen bestimmt.²⁴²

Information, Mitteilung und Verstehen sind nicht drei Teilbereiche der Kommunikation, keine Akte oder Bausteine, die auch unabhängig existieren könnten, vielmehr handelt es sich „um unterschiedliche Selektionen, deren Selektivität und deren Selektionsbereich überhaupt erst durch die Kommunikation konstituiert werden“.²⁴³ Aus der Sicht eines Beobachters sind mindestens zwei psychische Systeme (A, B) an Kommunikation beteiligt, die man folgendermaßen beschreiben kann: A entscheidet sich aus der Vielfalt von Möglichkeiten für eine bestimmte Information als Information und wählt – bewusst oder unbewusst – eine bestimmte Mitteilungsform (Sprache, Mimik, Gestik) aus. Was unter dieser doppelten Selektion nun B mitgeteilt wird, kann B nur wieder selektiv hinsichtlich der Information und Form der Mitteilungsform verstehen. Wenn auf das Verstehen wieder eine Anschlusskommunikation erfolgt, so haben wir es bereits mit der dyadischen Form eines sozialen Systems zu tun. Die dreifache Selektion der Kommunikation macht deutlich, wie kontingent Kommunikation ist und wie sehr die Reduktion von Komplexität in der Kommunikation notwendig wird.²⁴⁴ Darüber konzeptualisiert Luhmann Kommunikation nicht handlungstheoretisch, sondern differenztheoretisch, insofern Kommunikation nur anhand der dreifachen Differenz von Information / Mitteilung, Information / Verstehen und Mitteilung / Verstehen beobachtet und damit von der Wissenschaft analysiert werden kann.²⁴⁵ „Sobald man Kommunikation als Mitteilungshandlung begreift, verfehlt man den emergenten Charakter des Sozialen. Man reduziert Kommunikation auf Handlungen und damit letztlich auf psychische Absichten, Pläne, Intentionen des Handelnden. Dabei wird übersehen, daß das menschliche Bewusstsein die Kommunikation nicht bewusst herbeiführen und nicht kausal steuern oder determinie-

241 Vgl. Luhmann 1994, S. 193f., „Die Übertragungsmetapher ist unbrauchbar, weil sie zu viel Ontologie impliziert. Sie suggeriert, dass der Absender etwas übergibt, was der Empfänger erhält.“

242 Niklas Luhmann: Was ist Kommunikation? [1987], in: ders.: Soziologische Aufklärung 6, Wiesbaden 2005, S. 109–120; Luhmann 1994, Kap. 4; Vgl. auch Krause 2005, S. 173ff.

243 Luhmann [1987], S. 113f.

244 Niklas Luhmann: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation [1981], in: ders.: Soziologische Aufklärung 3, Wiesbaden 2005, S. 29–40.

245 Für ein handlungstheoretisch konzeptualisiertes Kommunikationsmodell innerhalb der Systemtheorie vgl. Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, Bde 2, Frankfurt am Main 1981.

ren kann.²⁴⁶ Eingedenk des trirelationalen Verständnisses von Kommunikation können wir ebenfalls nachvollziehen, wieso nach Luhmann psychische Systeme nicht kommunizieren können, sondern nur soziale Systeme: weil die Einheit von Kommunikation keine Operation des Bewusstseins ist. Das psychische System ist zwar daran beteiligt, indem nur das psychische System durch die Selektion Kommunikation hervorrufen und damit soziale Systeme irritieren kann, die Operation Kommunikation bleibt aber in ihrer Einheit dem psychischen System aufgrund der autopoietischen Geschlossenheit unzugänglich. Wenn wir als Wissenschaftler Kommunikation als Beobachter zweiter Ordnung beobachten, können wir anhand des trirelationalen Kommunikationsmodells von Information, Mitteilung und Verstehen Kommunikation beschreiben.

Das Verhältnis von Künstler und Rezipient mit einem (auch noch so differenzierten) Sender-Empfänger-Modell zu beschreiben, würde die Komplexität der Beziehung zu sehr vereinfachen und einseitig darlegen. In der Kunstkommunikation fällt darüber hinaus der Kommunikationsvorgang zumeist temporal und topografisch auseinander, was bereits in den Literaturwissenschaften und im Anschluss daran in der Kunstgeschichte theoretische Anstrengungen im Rahmen der Rezeptionsästhetik befördert hat. Oliver Sill sieht aus der Sicht der Literaturwissenschaft genau hier die Stärke des trirelationalen Kommunikationsbegriffs von Niklas Luhmann und konstatiert grundlegende Anschlussmöglichkeiten zwischen der Systemtheorie und der Erzählforschung.²⁴⁷ Beispielsweise bietet das Luhmann'sche Kommunikationsmodell der dreifachen Selektion von Information, Mitteilung und Verstehen die Möglichkeit, das Verhältnis von Künstler und Rezipient neu und – was einzufordern wäre – dabei komplexer zu bestimmen.

Künstler und Rezipient operieren beide als Beobachter erster und zweiter Ordnung im sozialen System Kunst. Ein Künstler wählt eine bestimmte Information aus und entscheidet sich zugleich für eine bestimmte Form seiner Mitteilung. Diese Form der Mitteilung erschöpft sich nicht nur in der Wahl der Gattung oder des Materials, sondern sie zielt auf den differenztheoretischen Begriff der Form als Einheit einer Unterscheidung in einem Medium, die genannte Wahlmöglichkeiten natürlich einschließt. Der Rezipient muss anhand der Formen aus der Vielfalt der zum Beispiel visuellen Eindrücke die spezifische Form dieser Mitteilung auswählen und die Information anhand dieser Selektion wiederum aus den Möglichkeiten der Informationen selektieren. Dies kann räumlich und zeitlich getrennt sein. Die drei Selektionen sind zwar kontingent, aber sie können vom Künstler als auch vom Rezipienten jeweils als Beobachter zweiter Ordnung im Hinblick auf

246 Kneer/Nassehi 2000, S. 89f.

247 Oliver Sill: Literatur als Beobachtung zweiter Ordnung. Ein Beitrag zur systemtheoretischen Debatte in der Literaturwissenschaft, in: Berg 1997, S. 69–88.

vergangene Selektionen – also bisherige Erfahrungen – veranlasst werden. Basierend auf der Rekursivität der Selektion können so bestimmte Erwartungsstrukturen aufgebaut werden, die die Komplexität der Kommunikation verringern und es überhaupt erst für möglich erachten lassen, dass Künstler und Rezipient im sozialen System gleichsinnig operieren. Auf einer allgemeinen begrifflichen Ebene ist es an dieser Stelle unwichtig, ob die Wahl der Information und Mitteilungsform auch auf einen Auftraggeber zurückgeht oder nicht. Dies erweitert das System nur um eine weitere Kommunikation, die man als Beobachter zweiter Ordnung natürlich beschreiben kann. Zur weiteren Klärung des Verhältnisses von Künstler und Rezipienten bleiben wir aber vorerst bei der Beschreibung einer dyadischen Kunstkommunikation.

Dieses kommunikative Verhältnis von Künstler und Rezipient hat Folgen für das bisherige Verständnis von Kunstrezeption. Man kann diese an der Unterscheidung von Beobachtung erster und zweiter Ordnung darlegen. Künstler und Rezipient operieren im Kunstsystem als Beobachter erster Ordnung, wenn sie das Kunstwerk wahrnehmen und dort Mitteilungsformen und Information aus der Vielfalt an Möglichkeiten unterscheiden müssen. Für diese Unterscheidung werden sie auf der Ebene als Beobachter zweiter Ordnung rekursiv auf bisherige Erfahrungen zurückgreifen. Der einzige Unterschied zwischen Künstler und Rezipient liegt dann darin, dass der Künstler als Beobachter zweiter Ordnung nicht nur rekursiv Formen erinnert, die er verwenden könnte, sondern auch neue Formen imaginieren kann. Und an dieser Stelle treffen wir den Kernpunkt von Kreativität. Die Kreation einer neuen Form offenbart sich dann aber nicht als psychische Operation, sondern als eine kommunikative im sozialen System. Das Imaginieren, Abwägen, Variieren und Realisieren einer neuen Form findet in wiederholter Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk statt. Dabei spielt es keine Rolle, ob das Kunstwerk konkret vorhanden ist oder in der Anschauung imaginiert wird. Es ist eine Kommunikation, in der der Künstler aufgrund einer „ursachlosen Spontangenesese“²⁴⁸ imaginiert, dann die Form als Rezipient – nicht als Künstler (!) – wahrnimmt und Information und Mitteilung im Verstehen selektiert. Kreativität ist demnach ein kommunikativer Prozess, an dem das psychische System zwar maßgeblich durch die Einbildungskraft beteiligt ist, sie ist aber eine Operation innerhalb des Kunstsystems.²⁴⁹ Eine Studie zur Kreativität aus systemtheoretischer Sicht könnte hier sehr wichtige Aufschlüsse über die Fragen erhoffen lassen, welche Bedingungen die Kreativität in Bezug auf psychische und soziale

248 Krause 2005, S. 184.

249 Vgl. Niklas Luhmann: Über „Kreativität“, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?, München 1988, S. 13–19; Hans Rudi Fischer: Poesie, Logik und Kreativität – Für eine Pädagogik der Einbildungskraft, in: Reinhard Voß (Hrsg.): LernLust und EigenSinn. Systemisch-konstruktivistische Lernwelten, Heidelberg 2005, S. 144–154.

Systeme erfüllen muss und wie sie im Kontext der Theorien der Genieästhetik und des *L'art pour l'art* diskutiert werden kann. Dies ist aber nicht das Thema der Arbeit. Es genügt an dieser Stelle festzuhalten, dass erwähnte Theorien innerhalb des Kunstsystems als Selbstbeschreibungen aufgefasst werden können und einer systemtheoretischen Auffassung von Kreativität nicht widersprechen, sondern sie innerhalb der Ausdifferenzierung eines Kunstsystems auf dem Weg in die Moderne geradezu bestätigen.

Künstler und Rezipient unterscheiden sich also dadurch, dass Künstler Formen imaginieren und sie mit der Hoffnung in einen Kommunikationsprozess einfügen, dass diese am Werk von einem anderen Beobachter gleichsinnig nachvollzogen werden.²⁵⁰ Luhmann führt dafür den Begriff Beobachtungsdirektiven ein und hebt hervor, dass der Künstler „eine Beobachtungsweise fest[legt]. Das kann von Seiten des Künstlers nur so geschehen, daß er am eigenen Beobachten des entstehenden Kunstwerks klärt, wie er und andere das Werk beobachten werden [...]. Für den Betrachter gilt dasselbe. Er kann an Kunst nur teilnehmen, wenn er sich als Beobachter auf die für sein Beobachten geschaffenen Formen einlässt, also am Werk die Beobachtungsdirektiven nachvollzieht.“²⁵¹ Auch die Beobachtungsdirektiven sind operativ und nicht ontologisch aufzufassen. Aus der Sicht des Künstlers sind es die Formen, die er in der Beobachtung seiner Schaffensprozesses als Formen an seinem Werk unterschieden hat in der Hoffnung, dass diese Formen respektive die Beobachtungsdirektiven auch von dem Rezipienten so wahrgenommen, das heißt als solche von anderen Möglichkeiten der Formbildung unterschieden werden. Es sind keine materiellen Eigenschaften des Objekts, sondern Eigenschaften – oder besser Elemente – eines kommunizierten Kunstwerks. Darüber hinaus sind Formen nicht zu allen Zeiten und an allen Orten die gleichen, sondern sie verändern sich. In einem ontologischen Verständnis von Kunst und den darauf gründenden Begriffen von Form und Stil musste ein „inneres Prinzip“ oder ein wie auch immer geartetes „Kunstwollen“ dafür herhalten, einen Wandel zu legitimieren. Ein differenztheoretischer Kunstbegriff böte hier die Möglichkeit, den Wandel der Formen als Anschlusskommunikationen aufzufassen und damit als einen evolutionären Prozess, der mit den Begriffen Variation, Selektion und Restabilisierung beschrieben werden kann. Damit wären wir aber bereits bei der Frage nach der Evolution der Formen und des Kunstsystems, auf die wir später noch ausführlich zu sprechen kommen.²⁵² Die erste Voraussetzung

²⁵⁰ Vgl. Luhmann 1999, S. 116; Kant formuliert diesen Grundgedanken bereits ähnlich: Der Künstler ist in der Lage, „den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsbestimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann“, zitiert nach Gernot Böhme: Kants „Kritik der Urteilskraft“ in neuer Sicht, Frankfurt/M 1999, S. 198. Damit erhält bei Kant die Kunst die Funktion der Mitteilung des Schönen. Vgl. auch Böhme 1999, S. 30.

²⁵¹ Luhmann 1999, S. 116.

²⁵² Vgl. Kapitel III 8.

aber für die Kommunikation durch Kunst ist, dass die Rezipienten das Kunstwerk überhaupt als ein solches Kunstwerk erkennen, das Kommunikation einfordert. Für den Künstler ist dies eindeutig; denn er stellt es selber her. Auf der Rezipientenseite sieht Luhmann ein erstes Signal im „Hergestelltsein des Kunstwerks“²⁵³ oder aber in der bereits erwähnten enttäuschten Täuschung.

Bisher haben wir dyadische Kunstkommunikationen beschrieben. Die Ausdifferenzierung eines sozialen Systems Kunst setzt aber eine Struktur voraus, die alle Kunstkommunikationen erfassen will. Folglich müssen wir zum Abschluss einer ersten Darlegung der Theorie einer Kunstkommunikation den Kreis der Teilnehmer an dieser Kommunikation erweitern. Wir werden eine weitere wichtige Bedingung für die Ausdifferenzierung eines operativ geschlossenen Systems Kunst kurz darlegen und dazu den Begriff ‚symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium‘ einführen.²⁵⁴

Ein erstes Konzept einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien geht auf Talcott Parsons zurück. Soziale Systeme können die eigene Komplexität einerseits durch die evolutionäre Systemdifferenzierung und andererseits die kontingente Abhängigkeit der Teilsysteme untereinander nur dadurch verringern, „dass jedes System seine Einzelbeziehungen zu einem anderen System nach Maßgabe generalisierter Bedingungen der Kompatibilität mit den übrigen Zwischensystembezeichnungen“ steuert.²⁵⁵ Parsons legt sein Konzept exemplarisch am Wirtschaftssystem dar. Es wurde schon immer gewirtschaftet und auch bezahlt. Im Rahmen der evolutionären Ausdifferenzierung des Wirtschaftssystems durch seine Teilsysteme und in Abgrenzung zu den coevoluierenden Systemen wie Politik und Religion wird ein Kommunikationsmedium benötigt, das unabhängig von einem konkreten Tauschhandel für alle Zahlungen gilt. Es bildet sich das Geld als ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium heraus, welches den Tauschhandel mit konkreten Produkten ersetzt. Geld ist ein generalisiertes Medium, weil es für eine Vielfalt von Kommunikationen im Wirtschaftssystem steht. Es ist ein symbolisches Medium, weil es die Einheit der Differenz von Zahlen / Nichtzahlen, also dem binären Code im Wirtschaftssystem, erfasst. Die operative Geschlossenheit von Systemen führt dazu, dass Geld immer nur im System Wirtschaft kommuniziert werden kann, nie im System Moral oder Recht. Man kann zwar eine bestimmte Zahlung als moralisch verwerflich bezeichnen oder ihre Rechtmäßigkeit in Frage stellen, dann kommuniziert man aber im System Moral oder Recht, die Zahlung als solche bleibt operativ dem Wirtschafts-

253 Luhmann 1999, S. 116.

254 Vgl. Niklas Luhmann: Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien [1974], in: ders: Soziologische Aufklärung 2, Wiesbaden 2005, S. 212–240; Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Bde 2, Frankfurt am Main 1998, Kap. IX–XIII.

255 Luhmann 1974, S. 213f.

system immanent. Erst jetzt kann man von einem funktional ausdifferenzierten System sprechen. Luhmann übernimmt das von Parsons am Wirtschaftssystem entwickelte Konzept und erweitert es zu einer Theorie, indem er die Konzeption verallgemeinert und auf Kommunikation schlechthin überträgt.²⁵⁶

Im sozialen System Kunst ist das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium Kunst. Weder das System Wirtschaft noch das System Religion operiert nach der Codierung schön / hässlich bzw. interessant / uninteressant. Dies ist allein der Kunstkommunikation überlassen.²⁵⁷ An dieser Stelle wird deutlich, dass die Theorie von funktional ausdifferenzierten Gesellschaftssystemen eine Theorie moderner Gesellschaften ist und die einzelnen Systeme in vergangenen Zeiten stärker ineinander verwoben sind. Wir werden in einem späteren Kapitel darauf zurückkommen müssen und das Verhältnis des Systems Kunst zu coevoluiierenden Systemen bestimmen.²⁵⁸ An dieser Stelle genügt vorerst der Hinweis, dass ein wichtiger Schritt zur Ausdifferenzierung des Kunstsystems Ende des 18. Jahrhunderts vollzogen wird. Kant definiert in seiner Kritik der Urteilskraft Kunst als ein „Wohlgefallen [...] ohne alles Interesse“ (§2) und trennt damit das Ästhetische vollständig von den Zwecken.²⁵⁹ War das Schöne bis dahin stets auch gut (Moral) oder wahr (Wissenschaft), so wird es hier bei Kant zumindest auf einer theoretischen Ebene nur noch auf sich selbst, auf das Schöne zurückgeworfen. Die Systemtheorie scheint uns hier Begriffe an die Hand zu geben, mit denen wir diese Evolution der Ausdifferenzierung der Systeme angemessen beschreiben und eine Historiographie der Kunst aus einer neuen Perspektive schreiben könnten.

Dies sollte für eine erste Einführung in die theoretische Konzeption von Kunstkommunikation genügen. Wir haben die zentralen Begriffe eingeführt, die uns Grundlage sein werden, das Kunstwerk als Gegenstand der Kunstgeschichte neu zu konzeptualisieren, um darauf anschließend eine Methode, die diesen Gegenstand analysiert, zu begründen.

4 Ein differenztheoretischer Kunstbegriff

In ihrem Vorwort zu „Interpretation, Beobachtung, Kommunikation“ konstatieren die Herausgeber Oliver Jahraus und Bernd Scheffler, dass sicherlich die folgenreichste Veränderung, die durch aktuelle „Theoriearchitekturen von Dekonstruktivi-

²⁵⁶ Luhmann 1974, S. 214.

²⁵⁷ Zum Begriff der binären Codierung vgl. Kapitel III 5.

²⁵⁸ Vgl. Kapitel III 5.

²⁵⁹ Kant 1983, S. 280.

on, Konstruktivismus und Systemtheorie“ provoziert wird, „die Umstellung von der Identität auf die Differenz“ sei.²⁶⁰ Jahraus konstatiert sogar eine „Grundlagenkrise der Literaturwissenschaft [...], als es ihr nicht mehr gelingt, sich als Gesamtformation von Wissenschaft in kompatiblen oder auch nur widerspruchsfreien Modellen ihres Gegenstandes und seiner wissenschaftlichen Bearbeitung zu versichern“.²⁶¹ Eine Krise bietet aber immer Chancen, die Begriffe und Methoden zu schärfen, und dem darf sich auch die Kunstgeschichte nicht entziehen, zumal sie es mit ganz ähnlichen Fragestellungen wie die Literaturwissenschaft zu tun hat. Nimmt man die erkenntnistheoretische Umstellung von Identität auf Differenz ernst und bedient sie nicht nur als ein Feld intellektueller Sprachakrobatik, dann werden wir die aus dieser Umstellung resultierenden Folgen für unsere Forschungsgegenstände und Methoden reflektieren müssen. Zumindest tritt bereits im sehr intensiv geführten literaturwissenschaftlichen Diskurs offen zu Tage, dass ein antiontologischer Ansatz an den Grundfesten der geisteswissenschaftlichen Methodik rüttelt, die in all ihren Varianten stets eng an eine hermeneutische Theorie des Verstehens anknüpft. Kritisch stehen wir den Versuchen gegenüber, bereits bei Gadamer Tendenzen eines „Frühkonstruktivismus“²⁶² nachzuweisen oder „eine zwanglose Verbindung der Leistungen der Hermeneutik und funktionaler Analyse zu einem einheitlichen methodischen Instrument“²⁶³ herstellen zu wollen, weil die Grundlage, der Forschungsgegenstand, grundsätzlich anders konzeptualisiert wird: dort als Identität hier als Differenz. Dies bedarf einer kurzen Erläuterung.

Jürgen Habermas hat bereits 1967 die Methodenkonzeptionen der Hermeneutik und der funktionalen Analyse für dichotomisch und damit unvereinbar erklärt.²⁶⁴ Sein zentrales Argument ist, dass die hermeneutische Interpretation den ‚subjektiv vermeinten Sinn‘ zu ergründen versucht und die Analyse durch funktionale Theorien ‚objektive Sinnzusammenhänge‘. Folgerichtig richtet sich sein Ansatz auf eine „verstehende Soziologie“.²⁶⁵ Schneider kann nun in einer ausführlichen Studie zum Verhältnis beider Methodenkonzeptionen überzeugend aufzeigen, dass es gerade Gadamer war, der sich durch die Auflösung der

260 Oliver Jahraus/Bernd Scheffler (Hrsg.): Interpretation, Beobachtung, Kommunikation. Avancierte Literatur und Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie, Tübingen 1999, S. 3.

261 Oliver Jahraus: Die Unhintergebarkeit der Interpretation im Rahmen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung, in: Jahraus/Scheffler 1999, S. 241–291, 241.

262 Sebastian Görnitz: Hören – Bearbeiten – Konstruieren? Über Interpretation und Adäquatheit anlässlich von sprechenden, strukturinvarianten oder impliziten Texten, in: Jahraus/Scheffler 1999, S. 7–34, 14.

263 Wolfgang Ludwig Schneider: Objektives Verstehen. Rekonstruktion eines Paradigmas: Gadamer, Popper, Toulmin, Luhmann, Opladen 1991, S. 11.

264 Jürgen Habermas: Zur Logik der Sozialwissenschaften, Frankfurt am Main 1982 (1. Aufl. 1967), Kap. 5.1, S. 183ff. – Vgl. dazu ausführlich Schneider 1991, und allgemein Henk de Berg (Hrsg.): Systemtheorie und Hermeneutik, Tübingen 1997.

265 Habermas 1981, S. 223.

Verbindung von Sinn und Intention gegen die – wie Gadamer sie nennt – „romantische Hermeneutik“ in der Tradition Schleiermachers gewandt und einen objektiven Sinngehalt konstatiert hat. Friedrich Schleiermacher konzeptualisiert für Textanalysen einen zirkulären Interpretationsprozess, der sich in dialektischer Bewegung zwischen dem vorliegenden Text und dem Gesamtwerk des Autors dem Sinn des Textes und damit der auktorialen Intention zu nähern versucht.²⁶⁶ Wilhelm Dilthey arbeitet das Konzept des Verstehens vom ‚subjektiv vermeinten Sinn‘ weiter aus, präzisiert den hermeneutischen Zirkel und grenzt die Hermeneutik als Methode der Geisteswissenschaften gegen die Naturwissenschaften ab.²⁶⁷ Schließlich ist es Gadamer, der in Anlehnung an seinen Lehrer Heidegger den hermeneutischen Zirkel existenzial begründet und der in der Folge dieser Prämisse konsequent einen objektiven Sinngehalt von der Intention des Autors trennt.²⁶⁸ Im Kunstwerk scheint dieser objektive Sinngehalt durch, dem sich der Interpret verstehend zuwendet. Schneider folgt daher der Kritik von Habermas nicht, vielmehr sieht er eine Verbindungsmöglichkeit beider Methodenkonzeptionen in der „analytischen Kernfigur“ von „Frage und Antwort bzw. von Problem und Problemlösung“.²⁶⁹ Diese Kernfigur ist aber die Grundlage jeder wissenschaftlichen Methode und Schneider kann kein Spezifikum nachweisen, so dass wir an dieser Stelle auf keine produktive Verbindung hoffen dürfen. „Im Gegensatz zur Auffassung W.L. Schneiders“, und da folgen wir Henk de Berg und Matthias Prangel, ist „davon auszugehen, dass Systemtheorie und wirkungsgeschichtliche Hermeneutik nicht kompatibel sind“.²⁷⁰ Die Unvereinbarkeit liegt aber nicht in der vermeintlich subjektiven Perspektive der Hermeneutik begründet, wie es Habermas noch annahm, sondern in einer grundlegend unterschiedlichen Gegenstandskonzeption. Während die Hermeneutik das Kunstwerk ontologisch bestimmt und daraus ihre hermeneutischen Konsequenzen zieht,²⁷¹ untersucht die Systemtheorie Kommunikationen. Der Sinngehalt wird aus systemtheoretischer Sicht nicht durch Interpretation eines Textes im zirkulären Abwägen mit dem „Überlieferungsgeschehen“²⁷² verstehend erschlossen, sondern ein bestimmter Sinn ist die Differenz eines Beobachters im Universalmedium Sinn.²⁷³ Sinn

266 Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main 1977. – Vgl. auch Jean Grondin: *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Darmstadt 1991.

267 Wilhelm Dilthey: *Die Entstehung der Hermeneutik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Stuttgart 1957.

268 Schneider 1990, S. 38.

269 Schneider 1990, S. 11.

270 Berg/Prangel 1997, S. 124. Ganz ähnlich auch Claus-Michael Ort: *Systemtheorie und Hermeneutik? Kritische Anmerkungen zu einer Theorieoption aus literaturwissenschaftlicher Sicht*, in: Berg 1997, S. 143–171, 160.

271 Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1972 (1. Aufl. 1960), Kap. II, S. 97ff.

272 Gadamer 1972, S. 277f.

273 Krause 2005, S. 223f.

scheint also nirgends durch, man kann ihn auch nicht verstehend erschließen, sondern Sinn ist eine Differenz, die das eine von etwas anderem unterscheidet. Hier stehen sich völlig unterschiedliche Konzeptionen gegenüber, die zumindest auf der Ebene ihrer operationalen Begriffe nicht oder nur sehr schwer vereinbar sind. Basierend auf dieser grundverschiedenen Theoriekonzeption verwundert es nicht, dass dem hermeneutischen Interpreten ganz andere Aufgaben zukommen als dem systemtheoretischen Beobachter: Der eine versucht Identitäten zu verstehen, während der andere das Markieren von Differenzen durch einen Beobachter beobachtet.²⁷⁴

In dieser Unvereinbarkeit erkennt der Historiker Rainer Walz einen der Gründe, weswegen die historischen Wissenschaften sich nur sehr schwer mit der Systemtheorie anfreunden können. Historiker wären, so Walz, „noch weitgehend am hermeneutischen Ansatz orientiert, wie er von Dilthey formuliert wurde. Das Verstehen von Handlungen historischer Subjekte im Sinne eines Nachvollziehens von deren Absichten, Zielen und so weiter gilt als das Hauptgeschäft des Historikers.“²⁷⁵ Absichten und Intentionen interessieren dagegen Luhmann weniger, denn sie sind zumeist durch den binären Code (z. B. Durchsetzung von Macht, Verkauf von Gütern etc.) des jeweiligen Systems bestimmt. Die Systemtheorie fragt vielmehr danach, wie es zur Ausdifferenzierung der Teilsysteme kam und wie sich die Semantik der Kommunikationen daraufhin verändert. Einem solchen hermeneutischen Ansatz folgt auch Oskar Bätschmann in seiner „Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik“.²⁷⁶ Bätschmann steht vor allem in der Tradition Diltheys und folgt dessen Unterscheidung von Interpretation und Verstehen. Er verfolgt die Absicht, die hermeneutische Theorie des Verstehens von der ursprünglichen Textanalyse auf das Bild zu übertragen. Mit den Begriffen Anschauung und Auslegung findet er Äquivalentbegriffe, anhand derer er ein hermeneutisches Verfahren der Bildanalyse entwickelt. Einer solchen theoretischen und methodischen Konzeptualisierung können wir aber aus bereits genannten Gründen nicht folgen, so dass wir in diesem Kapitel basierend auf dem antiontologischen Ansatz der Systemtheorie den Gegenstand der Kunstgeschichte näher bestimmen wollen, um anschließend die Unterschiede zu den bisher vertrauten Gegenstandsbestimmungen von Kunst herauszuarbeiten und sich davon abzugrenzen.

Basierend auf dem vorgelegten antiontologischen Ansatz können wir das Kunstwerk als eine lose Kopplung von Formen definieren, die für Wahrnehmung hergestellt und auf Zwecke sozialer Kommunikation ausgerichtet sind. Diese allgemeine

²⁷⁴ Vgl. dazu auch kritisch Hans Ulrich Gumbrecht: Interpretation versus Verstehen von Systemen, in: Berg / Prangel 1995, S. 171–185.

²⁷⁵ Rainer Walz: Theorien sozialer Evolution und Geschichte, in: Becker 2004, S. 29–75, 30.

²⁷⁶ Bätschmann 1992.

Definition wird dem besonderen Anspruch an das Kunstwerk gerecht, insofern das Kunstwerk die strukturelle Kopplung zwischen dem psychischen System und dem System Kunst bildet. Sie setzt Wahrnehmung als Operation des Bewusstseins und die Kommunikation als Operation sozialer Systeme über das Kunstwerk in eine Beziehung, ohne aber die operative Geschlossenheit beider Systeme zu berühren. Formen sind die Einheit der Differenz von Unterscheidungen, die der Beobachter durch Wahrnehmung anhand der Beobachtungsdirektiven am Kunstwerk trifft. Sie können die Farbe, die Größe, die Gestaltung, die Motive, die Begrenzung des Kunstwerks durch Anfang und Ende und viele andere Medien betreffen. Das Kunstwerk selbst wird in der Beobachtung als Einheit dieser losen Kopplungen von Formen vollzogen. Sind die Formen hergestellt und werden sie auch als solche auf Kommunikation hin erkannt, dann besteht die Möglichkeit von Kunstkommunikation. Sie unterliegt dann wie jede Kommunikation der dreifachen Selektion von Information, Mitteilung und Verstehen. Künstler und Rezipient sind beide Elemente des Systems Kunst und wenden sich dem Kunstwerk beobachtend zu. Beide nehmen die Formen wahr, erinnern sie rekursiv und erschließen in der dreifachen Selektion eine Semantik. Der einzige Unterschied zwischen Künstler und Rezipient liegt in der Möglichkeit des Künstlers, neue Formen imaginieren und als neue oder veränderte Beobachtungsdirektiven am Kunstwerk umsetzen zu können in der Hoffnung, dass der Rezipient diese auch als solche wahrnimmt.

Diese allgemeine Definition gilt für alle Kunstwerke: für Musik, Poesie, darstellende und bildende Künste etc. Um darauf eine Methode zu gründen ist der Gegenstand zu allgemein, weil er alle Sinne umfasst, die aber jeweils ganz andere Untersuchungsmethoden erfordern. Jeder Bereich stellt für sich ein Teilsystem im System Kunst dar. Wir schlagen daher vor, den Gegenstand auf alle visuellen Kunstwerke einzugrenzen. Diese Einschränkung ist nicht nur theoretisch geboten und heuristisch sinnvoll, sondern entspricht auch wissenschaftshistorisch dem Selbstverständnis von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, die sich primär den bildenden Künsten zugewendet haben. Analog dazu haben die Musikwissenschaften die Musik, die Literaturwissenschaften die Poesie und die Theaterwissenschaften die darstellenden Künste zum Gegenstand ihrer Wissenschaft.

Die Einschränkung auf den visuellen Aspekt mag für die Architektur und Skulptur verwundern, doch ist auch Raumerfahrung primär eine visuelle Erfahrung. Selbstverständlich gehört zu einem umfassenden Raumerlebnis, beispielsweise einer gotischen Kathedrale, auch ein auditives und olfaktorische Erlebnis. Die Gestaltung und Formung des Raumes zielt aber primär auf eine visuelle Rezeption, weil unterschiedliche Orte, Weite und Nähe in einem Raum nicht ohne

visuelle Erfahrung wahrgenommen werden können. Bereits Heinrich Wölfflin hatte den Charakter der Barockarchitektur mit dem Begriff des „Malerischen“ analysiert und August Schmarsow übertrug in Anlehnung an Wölfflin das Begriffspaar *malerisch / linear* auf die „Raumgestaltung“, der von ihm postulierten zentralen Funktion der Architektur.²⁷⁷ Doch im Unterschied zu diesen Ansätzen, die – differenztheoretisch gesprochen – malerische Formen im Medium der Architektur erkennen, sprechen wir auf der Ebene des Forschungsgegenstands von Architektur als einem visuellen Gegenstand. Dadurch werden denkmalpflegerische Fragen und Probleme der Bauerhaltung keineswegs grundsätzlich ausgeschlossen, aber im Kontext der Frage nach der Rezeption von Architektur im Kontext von Kunstkommunikation spielen diese Fragen keine zentrale Rolle.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Skulptur. Sie kann man zwar durch den Tastsinn erfassen, aber zumindest bis ins 19. Jahrhundert hinein waren die Skulpturen vor allem auf eine visuelle Erfahrung ausgerichtet und nicht etwa für eine haptische Rezeption geschaffen, zum Beispiel für blinde Menschen geschaffen. In der modernen Kunst wurden die Grenzen zwischen den visuellen, auditiven, haptischen und olfaktorischen Wahrnehmungsformen längst überschritten und auch die Forschung hat sich der Fragen synästhetischer Medienrezeption bereits angenommen.²⁷⁸ Die Einschränkung des Kunstwerks aber auf rein visuelle Formen ist an dieser Stelle ein heuristisches Mittel, um die Methode in einem ersten Schritt an Gegenständen zu schärfen, die primär auf visuelle Rezeption angelegt sind. Eine Erweiterung der hier vorgestellten Methode auf andere Wahrnehmungskontexte ist möglich und bietet sich aus differenztheoretischer Sicht auch an. Die Aufgaben und Funktionen der Methode müssen dann aber klar vor Augen liegen. Aus diesen Gründen ist eine Beschränkung auf einen klar abgegrenzten Gegenstandsbereich für eine erste Konkretisierung der Methode in dieser Studie ein methodologisches Gebot, wobei wir einen erweiterten Gegenstandsbereich immer mitdenken müssen, um nicht Gefahr zu laufen, einschränkende Prämissen zu früh in die Methode einzuführen.

Der Gegenstand der kunsthistorischen Forschung ist aus differenztheoretischer Perspektive also das Kunstwerk als eine lose Kopplung von Formen, die für visuelle Wahrnehmung hergestellt und auf Zwecke sozialer Kommunikation ausgerichtet sind. Damit erhalten wir eine differenztheoretische Definition für den Gegenstand ‚Bild‘.

²⁷⁷ Wölfflin 1888, S. 27f.; August Schmarsow: *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Jasper Cepl*, Berlin 2001 (1. Aufl. 1897).

²⁷⁸ Christian Filk / Michael Lommel / Mike Sandbothe (Hrsg.): *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln 2004.

Folgen wir konsequent der systemtheoretischen Konzeptualisierung von Kunst, dann lässt die zum Teil recht scharfe Kritik aus der Kunstgeschichte lediglich auf eine beunruhigend verkürzte Lektüre der Systemtheorie schließen. Boehm kritisiert, dass Reflexionen, die das Bild als Kommunikationsmedium auffassen, die Erwartung schüren würden, „als ließe sich die Realität des Bildes aus der Interaktion von Medium und Form entwickeln bzw. verständlich machen. Sie wird aber enttäuscht. Denn es bedarf zusätzlicher, sehr spezifischer Gesichtspunkte, die sich aus der Organisation der menschlichen Wahrnehmung ergeben.“²⁷⁹ Bredekamp folgt dieser Kritik und konstatiert sogar einen „Luhmannschen Widerspruch von ‚Medium versus Bild‘“²⁸⁰. Beide Autoren haben das auf Spencer-Brown zurückgehende differenztheoretische Verhältnis von Medium und Form nicht ausreichend berücksichtigt. Das Verhältnis von Medium und Form als „Interaktion“ zu beschreiben ist falsch. Vielmehr ist Form die Einheit einer Unterscheidung in einem Medium und damit das Ergebnis einer differenztheoretisch konzeptualisierten Beobachtung. Boehm schlägt ein „Medium zweiter Stufe“ vor, das dem Freiraum der künstlerischen Darstellung gerecht werden soll, aber nur zu einer unnötigen Dopplung führt. Stattdessen verweist der Luhmann'sche Begriff von Form genau auf den Sachverhalt, den Boehm später selber einfordert, „daß Werke nicht einfach geformte Dinge sind, sondern komplexe, dem Auge dargebotene Anordnungen, *in* denen dies oder jenes erscheint.“²⁸¹ Die Kritik, spezifische Gesichtspunkte in Bezug auf die menschliche Wahrnehmung vernachlässigt zu haben, verfehlt gänzlich ihr Ziel, da gerade Luhmann einen Kunstbegriff konzeptualisiert, der Wahrnehmung und Kommunikation integrieren kann, ohne dass ihre Funktion als unterschiedliche Operationen in geschlossenen Systemen aufgegeben werden muss. Wenn Boehm schließlich feststellt, dass „Luhmanns Argumentation [...] keine hinreichende bildspezifische Bestimmung ein[führe]“²⁸², so bleibt uns nur noch darauf hinzuweisen, dass dies nicht die Aufgabe der Systemtheorie ist, sondern der Kunstgeschichte selbst. Luhmann beansprucht eine allgemeine Konzeptualisierung des sozialen Systems Kunst, die alle Künste einschließt, um die Bedingungen ihrer Ausdifferenzierung analysieren zu können. Die Einschränkung auf einen spezifischen Gegenstand einer Wissenschaft und die Entwicklung darauf gründender Methoden muss von den Fachwissenschaften vorgenommen werden.

Bevor wir eine kunsthistorische Methode auf dem hier vorgeschlagenen Forschungsgegenstand gründen wollen, erscheint es uns für den Fortgang der Argu-

279 Boehm 1999, S. 168.

280 Bredekamp 2003, S. 370 Anm. 23, in Bezug auf Boehms Luhmann-Kritik.

281 Boehm 1999, S. 170.

282 Boehm 1999, S. 177, Anm. 11.

mentation wichtig, bestehende Gegenstandsdefinitionen von Bild und Kunstwerk zu prüfen, um Unterschiede und Verwandtschaften genau zu bestimmen.

Auf den ersten Blick könnte man in unserer Gegenstandsdefinition eine große Nähe zu Panofskys vermuten, gleich so, als würde man den alten Kunstbegriff durch die Hintertüre wieder einführen. Panofsky definiert das Kunstwerk als einen von Menschen hergestellten Gegenstand, der ästhetisch erlebt werden will und einem Zweck (Funktion oder Inhalt) folgt.²⁸³ Wir hatten bereits festgestellt, dass Panofsky in der Analyse des Phänomens Kunst vollkommen richtig erkennt, dass im Kunstwerk Wahrnehmung und Kommunikation aufeinander bezogen sind. Der Unterschied zwischen beiden Gegenstandsdefinitionen liegt in der Konzeptualisierung des Verhältnisses. Panofsky trennt den Bereich des ästhetischen Erlebens von dem der Zwecke. Sie sind grundlegende Eigenschaften eines Kunstwerks, die man aber getrennt, das heißt mal mit dem Blick auf die ästhetische Gestaltung und mal auf den inhaltlichen Zweck, erforschen wird. Form und Idee können sich im Kunstwerk zwar ergänzen, indem sie sich die Waage halten und damit ihren „Gehalt“ besonders gut offenbaren, wie es Panofsky formuliert²⁸⁴, es bleiben aber zwei getrennte Untersuchungsaspekte des Kunstwerks. Nimmt man einen ontologischen Kunstbegriff an, dann ist diese dichotomische Konzeptualisierung nur folgerichtig. Auf die Grenzen einer solchen Anschauung haben wir schon hingewiesen und wollen sie hier nicht wiederholen. Es ist aber jetzt schon offensichtlich, dass wir mit einer antiontologischen Konzeptualisierung von Kunst Begriffe an die Hand bekommen, die den ästhetischen und kommunikativen Aspekt in der Kunstkommunikation zwingend aufeinander beziehen. Aus einem differenztheoretischen Verständnis von Form folgt vielmehr, dass die Semantik nur die Einheit einer Unterscheidung im Medium Sinn ist, also wie die Beobachtungsdirektiven ebenfalls eine Form darstellt.

Einen ganz ähnlichen Ausgangspunkt wie wir wählte dafür Ernst Michalski in seiner Studie zur „Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte“, die in der Methodendiskussion der Nachkriegszeit unbegründet vernachlässigt wurde.²⁸⁵ Hätte Bernhard Kerber sich nicht 1996 zu Recht um einen Nachdruck bemüht, wäre die 1931 eingereichte Habilitationsschrift des jungen Wissenschaftlers, der wie viele seiner jüdischen Kollegen emigrieren musste und bereits 1936 mit nur 35 Jahren starb, wohl gänzlich untergegangen. Vor dem Hintergrund der vom ihm überzeugend vorgetragenen methodologischen Dichotomie einer Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und einer Kunstgeschichte als Formgeschichte erhebt Michalski die Forderung, „ein rein ästhetisches, d. h. in Bezug

²⁸³ Panofsky 1978, S. 19.

²⁸⁴ Panofsky 1978, S. 18.

²⁸⁵ Ernst Michalski: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte (Habilitationsschrift 1931), Nachdruck Berlin 1996 (1. Aufl. Berlin 1932).

auf die bildende Kunst, aus der Sphäre des Optisch-Sichtbaren abstrahiertes Kriterium zu finden, an Hand dessen man entscheiden kann, wann es sich um autonome [durch ein inneres Formprinzip bestimmt, Anm. d. A.], und wann es sich um heteronome Kunst [durch ein äußeres transzendentes Prinzip bestimmt, Anm. d. A.] handelt“. ²⁸⁶ Die entscheidende Frage sei: „Wie steht das Kunstwerk zu uns, wo steht es, und wo stehen wir?“ ²⁸⁷ Damit wirft er nicht nur zentrale Fragestellungen der sich erst 40 Jahre später etablierenden Rezeptionsästhetik ²⁸⁸ auf, sondern er erkennt auch, dass das Kunstwerk einen „geformten Kunstraum“ einfordert und sich zum „ungeformten Freiraum“, also zu dem, was das Kunstwerk nicht ist, abgrenzt. ²⁸⁹ Diese Grenze zwischen beiden Räumen nennt Michalski „ästhetische Grenze“, die beispielsweise in einem Vorhang oder auch im Bildrahmen Gestalt annehmen kann und vom Rezipienten als eine solche wahrgenommen werden muss. ²⁹⁰ Ohne es ausdrücklich zu formulieren, legt Michalski hier ein antiontologisches Konzept vor, das nicht einer Identitätslogik folgt, sondern das Kunstwerk über eine vom Rezipienten wahrnehmbare „ästhetische Grenze“ bestimmt. Inwieweit sich Michalski dabei auf den wenige Jahre zuvor erschienen Aufsatz „Ding und Medium“ ²⁹¹ von Fritz Heider bezogen haben könnte, der 40 Jahre vor Spencer-Brown bereits einen differenztheoretischen Ansatz in Grundzügen konzeptualisiert hatte, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden. Die methodologischen Konsequenzen vermochte er nicht zu ziehen, da ihm die diskurstheoretischen, konstruktivistischen und systemtheoretischen Erkenntnistheorien, die uns heute beispringen können und die Argumentation erleichtern, noch nicht bekannt waren. Folglich muss er den kritischen Punkt in seiner Konzeptualisierung, die den psychologischen Prozess betreffen, scharf ausgrenzen.

Michalski bezeichnet mit der „ästhetischen Grenze“ bereits ein Kriterium, das schon im Begriff den Hinweis auf den zugrunde liegenden Wahrnehmungsprozess in sich trägt, er lehnt aber vehement jede Anlehnung an die psychologische Seite ab. „In allen Fällen beruht die Einsicht, ob das Kunstwerk die ästhetische Grenze wahrt oder nicht, auf rein phänomenologischer, deskriptiver und voraussetzungsloser Erkenntnis und bedarf keiner Stützung aus anderem, am wenigsten aus psychologischem Gebiet.“ ²⁹² Aus diesem Grund betont er, „dass das, was wir

²⁸⁶ Michalski 1996, S. 7.

²⁸⁷ Michalski 1996, S. 10.

²⁸⁸ Die Kritik von Kemp, zitiert nach Kerber in Michalski 1996, S. 288, dass Michalski hier noch in Entweder-oder-Kriterien denkt, weil er betrachterbezogene (heteronom) und betrachterunabhängige (autonome) Kunst unterscheidet, weicht dem Problem aus, dass Michalski hier konzeptuell einen antiontologischen Bildbegriff formuliert.

²⁸⁹ Michalski 1996, S. 10.

²⁹⁰ Michalski 1996, S. 11 und 14.

²⁹¹ Heider 1926.

²⁹² Michalski 1996, S. 11.

reine Sichtbarkeit nennen, hier nicht als eine Sinneempfindung auf Grund eines psychologischen, durch das Auge als Sinnesorgan vermittelten Prozess angesehen werden darf“.²⁹³ Wenn er aber von Sichtbarkeit spricht, so meint er trotzdem den Wahrnehmungsprozess des Sehens. Diese vehemente Ablehnung der Wahrnehmung als konstitutives Moment der Bildrezeption gründet in dem Unbehagen, dass damit ein subjektives Moment in die Methode Einzug erhält.²⁹⁴ Michalski weist darauf hin, dass die ästhetische Grenze zwischen Kunst- und Realraum nicht unüberbrückbar wäre, sondern vom Kunstwerk durchbrochen werden könne, indem die Skulptur zum Beispiel in den Realraum greife oder die Deckenmalerei diesen nach oben hin erweitere. Ob die Grenzen nun gewahrt blieben oder nicht, das sei schließlich ein Hinweis auf die Autonomie oder Heteronomie des Kunstwerks. „Wird nun die ästhetische Grenze zwischen Kunst- und Realraum gewahrt, so kann man darin ein Zeugnis für die ästhetische Immanenz des Kunstwerkes, für die Autonomie seines Ursprungs erkennen. Wird aber die ästhetische Grenze überschritten, so spricht das für eine Heteronomie, ästhetische Transzendenz, außerästhetische Bedingtheit.“²⁹⁵ Im Anschluss daran folgt in seiner Studie eine Geschichte der Kunst vom Hochmittelalter bis zum Rokoko als ein ständiges Akzeptieren oder Überschreiten der ästhetischen Grenze, als ein ständiges Widerstreiten einer autonomen und einer heteronomen Kunst. Dabei wird Cosmas Damian Asam (1686–1739) im Unterschied zum Barock eine „außerordentliche Entwicklung zu einer Eigengesetzlichkeit des Kunstraumes“²⁹⁶ zugesprochen, wenngleich doch gerade Asam es war, der visuelle Bilderbauten zu entwerfen in der Lage war. Das Problem liegt im Verständnis des Begriffs der ästhetischen Grenze. Sie wird zwar als eine ästhetische, also als eine auf Wahrnehmung hingebundene Grenze definiert, zugleich aber wird ihr jedes Wahrnehmungsmoment abgesprochen. Dieses Paradox kann Michalski nicht klären. Michalski wahrt den Schein eines objektiven Kriteriums, wenngleich die Grenze selbst ästhetisch ist. Durch Ablehnung der Wahrnehmung als ein konstitutives Moment kann er nicht danach fragen, was die Grenze ausmacht, nämlich eine Konstruktion des Betrachters, gegründet auf visueller Kunstwahrnehmung. In diesem Sinne unterscheidet sich das Konzept der ästhetischen Grenze Michalskis von dem hier vorgestellten differenztheoretischen Bildbegriff oder vice versa: Ein differenztheoretischer Bildbegriff zieht die radikalen Konsequenzen aus der Grundidee Michalskis.

Aber auch in einer Zeit, in der konstruktivistische Theoriebildungen nicht mehr fremd sein sollten, tut sich der Wissenschaftsdiskurs schwer mit einer konsequenten antiontologischen Theoriebildung für den Gegenstand Bild respektive Kunst. Dies

293 Michalski 1996, S. 8.

294 Michalski 1996, S. 4.

295 Michalski 1996, S. 12.

296 Michalski 1996, S. 237.

verwundert vor allem dann, wenn die Analysen und Fragestellungen der Autoren auf einen antiontologischen Kunstbegriff hinweisen. So hebt Boehm hervor, „daß das Auge nicht perzipiert, sondern unter der Anleitung des Bildes selbst hervorbringt. Es beobachtet alles auf doppelter Weise, teilhaftig an einem flüssigen Kontinuum ungegenständlicher Elemente und darin zugleich konfiguriert zu wiedererkannten Gegenständen.“²⁹⁷ Wie aber können wir dieses ‚unter Anleitung des Bildes Hervorbringen‘ beschreiben? Boehm schlägt wenige Jahre später vor, sich an der Sprachwissenschaft zu orientieren und im Vergleich von Metapher und Bild nach einer Grammatik und Syntax des Bildes zu fragen.²⁹⁸ Das *tertium comparationis* beider, also der Sprachbilder und der Bilder der Kunst, meint Boehm schließlich in der Struktur des Kontrastes zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten zu finden, auf den er sein Konzept der ikonischen Differenz gründet.²⁹⁹ Ein Jahrzehnt später korrigiert er diesen Weg der Theoriebildung – ohne aber den daran geschulten Begriff der ikonischen Differenz aufzugeben – und konstatiert eine eigenständige Bildlogik, die „nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet [wird]. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.“³⁰⁰ Und dies ist ein Akt des Sehens, den Boehm zu Recht in der Theoriebildung wiederzubeleben versucht. „Erst das Gesehene Bild ist in Wahrheit ganz Bild geworden.“³⁰¹ Zur theoretischen Konzeptualisierung des Wahrnehmungsprozesses im Akt des Sehens lehnt sich Boehm bei Husserl an. „Jedes Ding, so zeigt er [Husserl], ‚schattet sich ab‘, das heißt es baut sich so in einen anschaulichen Kontext ein, dass wir es als die Wahrnehmung eines Gegebenen, eines Dinges realisieren können. Dieser unsichtbare Horizont sorgt dafür, dass wir in einer Sicht die möglichen anderen mit vergegenwärtigen. Deshalb sehen wir ‚Dinge‘ und nicht visuelle Attrappen.“³⁰² Diesem Bildverständnis können wir uneingeschränkt folgen und sehen eine große Nähe zum Begriff der Form bei Spencer-Brown. Boehm bindet die visuelle Wahrnehmung in seinen Versuch einer theoretischen Konzeptualisierung von Bild ein, es fehlt aber der kommunikative Aspekt. Denn die Semantik der Wahrnehmung eines Gegenstandes als Ding erfolgt nie nur in der Wahrnehmung, sondern ist eine kommunikative Konstruktion in einem sozialen System. Belting, der bereits früh und zu

297 Gottfried Boehm: Sehen. Hermeneutische Reflexionen, in: Internationale Zeitschrift für Philosophie 1 (1992), S. 50–67, 64.

298 Boehm 1995, S. 26.

299 Boehm 1995, S. 31.

300 Gottfried Boehm: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Burda/Maar 2005, S. 28–43.

301 Boehm 2005, S. 41.

302 Boehm 2005, S. 38.

Recht den Kunstbegriff der Kunstgeschichte in Frage gestellt hat,³⁰³ kommt zu ganz ähnlichen Erkenntnissen. Lediglich der Rückgriff auf einen technischen Medienbegriff, worauf wir bereits hingewiesen haben, verhindert für die ‚Anthropologie des Bildes‘ eine Konzeptualisierung, die Wahrnehmung und Kommunikation theoretisch integrieren kann. Beide Autoren argumentieren stets in eine Richtung, die einen antiontologischen Bildbegriff vermuten lässt, sie vollziehen den letzten Schritt aber nicht. Die hermeneutische Denktradition schlägt ungetrübt im letzten Moment wieder durch, in dem man nach historischen Ereignissen fragt und Wesensbestimmungen sucht.³⁰⁴ Dieser Denktradition stellen wir hier einen differenztheoretischen Bildbegriff entgegen, dessen komplexe Konzeptualisierung uns vermuten lässt, Kunst in ihrer ästhetischen Ausprägung und kommunikativen Funktion angemessener beschreiben zu können als bisher.

Den hier verwendeten Bildbegriff unterscheiden wir darüber hinaus von einem sehr allgemeinen Bildverständnis, wie es der Sprachwissenschaftler Thomas Mitchell einfordert, wenn er unter Bild neben den grafischen Künsten auch optische Spiegelungen, geistige und sprachliche Metaphern subsumiert.³⁰⁵ Eine so verstandene Bildwissenschaft, wie sie von der New Art History vertreten wird, wird spätestens dann Schwierigkeiten bekommen, wenn sie ihre Methoden auf einen solch heterogenen Bildbegriff zu gründen versucht.³⁰⁶ Denn es handelt sich um modular unterschiedliche Bilder – mal sind es grafische Bilder, die wahrgenommen werden müssen, mal sind es innere Bilder, die selbst erzeugt werden. Zijlmans weist zwar darauf hin, dass auch die New Art History den ontologischen Status des Kunstwerks problematisiert, sie konzeptualisiere den Gegenstand aber aus einer poststrukturalistisch-semiotischen Perspektive.³⁰⁷ „Die Systemtheorie definiert das Kunstwerk als eine *Kommunikation*,“ so Zijlmans, „deren Bedeutung über *historische* Differenzen konstituiert wird, die vom wissenschaftlichen Beobachter zu rekonstruieren sind. Der New Art History hingegen gilt das Kunstwerk als *Zeichen*, das seine Bedeutung über *gegenwärtig* aktuelle Differenzen aufbaut, die von der Position des jeweiligen Betrachters abhängig sind.“³⁰⁸

303 Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung, München 1984; vgl. auch Belting 1995.

304 Vgl. auch Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt/M 1995, der die Probleme für die Ästhetik erkennt, in die uns ein ontologisches Denken führt, mit dem Begriff „Atmosphäre“ aber eine nur veränderte „Dingontologie“ einführt, die sie nicht überzeugend beheben kann. Ganz ähnlich auch Reinhard Brandt: Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild, München 1999, S. 273.

305 W. J. Thomas Mitchell: Was ist ein Bild?, in: Volker Bohn (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/M. 1990, S. 17–68, 20.

306 W. J. Thomas Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago 1994; Mitchell 1997.

307 Zijlmans 1995, S. 142f.

308 Zijlmans 1995, S. 146.

Der Versuch, das Bild als ein Zeichen zu definieren, wie es auch Umberto Eco³⁰⁹ vorgeschlagen hat, wäre nach unserem Verständnis eine Reduktion dessen, was Bild ist. Böhme kritisiert daher Eco zu Recht, wenn er aufgrund der Analyse der Mona Lisa von Leonardo feststellt, „dass es Bilder gibt, die keine Zeichen sind“, mehr noch, dass „der Zeichencharakter für das Bildsein überhaupt nicht notwendig ist [...]. Wir müssen uns offenbar von einer Tradition trennen, die Bild immer als Abbild von etwas betrachtete, das heißt vom Platonismus. Aus dieser Tradition stammt auch der Ausdruck Ikon [...]“.³¹⁰ Aus differenztheoretischer Sicht ist ein Zeichen ein bestimmter Typ des Bildes mit einem konventionalen Zweck, der sich im Laufe der Ausdifferenzierung des Kunstsystems herausgebildet hat.³¹¹ Luhmann konstatiert daher: „[E]bensowenig verstehen wir ein Kunstwerk als ein Arrangement von ‚Signifikanten‘, die auf entsprechende ‚Signifikate‘ verweisen. Denn diese Unterscheidung, die üblicherweise den Begriff des Zeichens definiert, ist nur eine Form unter möglichen anderen.“³¹² Vor diesem Hintergrund analysiert eine an der Semiotik orientierte Kunstgeschichte nicht Kunst in ihrer ganzen Komplexität, sondern nur insofern die Kunst Zeichen ist. Die ästhetische Seite eines Kunstwerks wird dabei vollständig ausgeblendet.³¹³

Aus denselben Gründen können wir Bilder auch nicht als „wahrnehmbare Zeichen“ definieren, wie es der Bildwissenschaftler und Philosoph Klaus Sachs-Hombach in seinem Buch „Das Bild als kommunikatives Medium“ vorschlägt.³¹⁴ Im Unterschied zur Semiotik anerkennt Sachs-Hombach die Wahrnehmung als ein konstitutives Moment des Bildes. Er überträgt die Begriffe der Sprachwissenschaften von Semantik, Syntax und Pragmatik auf die Analyse des Bildes und spricht aufgrund der Wahrnehmungsnähe der Bilder von einer morphologischen Bildsyntax. Da er aber nur einen Aspekt des Bildes oder, differenztheoretisch gesagt, nur eine Form der möglichen Formen behandelt, kann dieser Bildbegriff nicht die hier gesuchte Gegenstandsdefinition sein.

Innerhalb der systemtheoretischen Forschung stehen wir mit unserer Konzeptualisierung des Forschungsgegenstandes der Leidener Schule um Henk de Berg und Matthias Prangel sehr nahe und unterscheiden uns grundlegend von der

309 Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt 1977 (1. ital. Aufl. 1973); ders: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig 1989.

310 Böhme 2004, S. 44.

311 Luhmann 1999, S. 271ff; vgl auch Niklas Luhmann: Zeichen als Form, in: Dirk Baecker (Hrsg.): Probleme der Form, Frankfurt 1993, S. 45–69. – Ein guter Überblick über die aktuelle Diskussion um Positionen, das Bild ausschließlich als Zeichen zu interpretieren und darauf zu reduzieren, findet sich in dem Tagungsband Stefan Majetschak: Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild., München 2005.

312 Luhmann 1999, S. 65.

313 Vgl. Rolf Duroy / Günter Kerner: Kunst als Zeichen: Die semiotisch-sigmatistische Methode, in: Belting 1988, S. 258–279; Thürlemann 1990.

314 Klaus Sachs-Hombach: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003.

„systemtheoretischen“ Definition durch Hans Dieter Huber. Huber bestimmt das Bild als ein „System“, das „aus einzelnen Bestandteilen [besteht], welche man als seine Einheiten bezeichnen kann. Zwischen den Einheiten eines Bildes lassen sich verschiedene Formen von Interaktionen beobachten. Die Beschreibung der Einheiten und ihrer Interaktionsmöglichkeiten ergibt die Struktur des Bildsystems als seines tatsächlichen Zustands zum Zeitpunkt der Beschreibung.“³¹⁵ Darüber hinaus schlägt er eine Unterteilung in statische und dynamische Systeme vor, um Gemälde, Skulpturen und Objekte (statisch) von Performances, Film und Video (dynamisch) unterscheiden zu können. Unabhängig davon, dass Huber an dieser Stelle einen sehr allgemeinen Kunstbegriff einführt, auf dem eine kunsthistorische Methode zu gründen äußerst fraglich ist, halten wir die Bestimmung des Kunstwerks als ein System für nicht tragfähig. Man kann ganz allgemein von Systemen sprechen, wenn man anhand der Differenz von System / Umwelt Organisationsformen von Elementen beschreiben und diese von ihrer Umwelt unterscheiden kann. Systeme lassen also immanente Organisationsformen erwarten, die einer bestimmten – wenn auch wie bei Trivialmaschinen noch so einfachen – Operation folgen. Der Begriff der Interaktion, den Huber hier an die Stelle des systemtheoretischen Begriffs der Relation setzt,³¹⁶ täuscht dagegen nur vor, dass Bilder so etwas wie eine spezifische Operation vollziehen. Welche sollte das sein? Im Unterschied zu Luhmann ist bei Huber das Kunstwerk kein Kommunikationsmedium innerhalb eines Kunstsystems, sondern das System selbst. Gegenstände, in diesem Fall Kunstwerke, aber als Systeme zu beschreiben erscheint wenig sinnvoll, wenn es nicht sogar dem Systembegriff als solchem grundsätzlich widerspricht. Aufgrund einer solchen, grundlegend von der Luhmann’schen Systemtheorie unterschiedenen, Konzeptualisierung von Kunst muss Huber zwangsläufig Schwierigkeiten bekommen, die systemtheoretischen Begriffe von Form und Autopoiesis überzeugend in seine Konzeptualisierung einzubauen. Im Unterschied zu Huber folgt die Kunsthistorikerin Kitty Zijlmans dem Anspruch der Leidener Schule, die Systemtheorie in die Kunst- und Literaturwissenschaften zu integrieren und sie aus der Perspektive ihrer Gegenstände zu präzisieren. Diesem Anspruch fühlt sich auch diese Arbeit verpflichtet.

³¹⁵ Huber 2004, S. 37f.

³¹⁶ Huber 2004, S. 40.

5 Morphologie des Bildes

In Anlehnung an die Theorie sozialer Systeme von Niklas Luhmann konnten wir das Kunstwerk als Kommunikationsmedium des sozialen Systems Kunst konzeptualisieren und die wichtigsten allgemeinen Begriffe darlegen. Innerhalb des Kunstsystems gibt es verschiedene Teilsysteme, die sich vor allem durch ihr Kommunikationsmedium unterscheiden, insofern es sich beispielsweise um Poesie, Musik oder bildende Kunst handelt. Für die kunsthistorische Forschung haben wir den Gegenstand auf den visuellen Bereich eingeschränkt. Demnach untersucht die Kunstgeschichte Kunstwerke als eine lose Kopplung von Formen, die für visuelle Wahrnehmung hergestellt und auf Zwecke sozialer Kommunikation ausgerichtet sind. Die Kunstgeschichte versteht sich als eine historische Wissenschaft und so können wir mindestens zwei Perspektiven unterscheiden, unter denen sich die Kunstgeschichte dem Gegenstand zuwenden kann.

Die Definition des Gegenstandes weist bereits darauf hin, dass im Zentrum der Erforschung von Kunstwerken die Analyse der Formen steht. Eine differenztheoretische Erforschung der Formen müsste die Bedingungen und Möglichkeiten von Formen im Medium Kunstwerk, das heißt die Beobachtungsdirektiven, analysieren und ihren Unterschied zu andern Kunstwerken als auch ihren Wandel in der Zeit aufzeigen. Da Formen im systemtheoretischen Verständnis eine Unterscheidung des Beobachters in einem Medium sind, betrifft diese Untersuchung sowohl formale ‚Gestaltungselemente‘ als auch die Motive und Semantik des Kunstwerks.

Darüber hinaus haben wir das Kunstwerk als Kommunikationsmedium im sozialen System Kunst konzeptualisiert. Ein autopoietisch geschlossenes Kunstsystem ist aber nicht eine zeitlose Tatsache im gesellschaftlichen Kontext, sondern es bildet sich innerhalb der Gesellschaft schrittweise heraus, in dem es sich durch funktionale Ausdifferenzierung nach innen und Abgrenzung nach außen von den koevoluierenden Systemen (Politik, Religion, Moral, Wissenschaft) absetzt und Autonomie anstrebt. Die Darlegung dieses Prozesses würde eine zweite Perspektive darstellen und eine neuartige Historiographie der Kunst zur Folge haben, die auf den systemtheoretischen Konzepten der Evolution und historischen Semantik beruhen könnte.

Wir werden uns in dieser Arbeit nur der ersten Perspektive zuwenden. Dazu werden wir die Aufgaben und Ziele einer kunsthistorischen Methode, die Formen analysiert, aus einer systemtheoretischen Perspektive darlegen und an konkreten Objekten exemplifizieren. Diese Methode ist Voraussetzung für eine Historiographie der Kunst. Folglich werden wir im letzten Kapitel lediglich ei-

nen konzeptuellen Ausblick geben. Ihre Ausführung bleibt aber einer anschließenden Studie vorbehalten.

Es ist an dieser Stelle sehr wichtig zu beachten, dass wir uns im Moment einer wissenschaftlichen Bildanalyse im Wissenschaftssystem bewegen, das aufgrund der Autopoiesis sozialer Systeme vom Kunstsystem operativ verschieden ist. Die Funktion der Wissenschaft ist es, Erkenntnisse zu produzieren, die nach dem Code wahr / unwahr beurteilt werden. Wir können also die Kunstwahrnehmung als solche nicht im System Wissenschaft kommunizieren, dies können wir nur als Teilnehmer des Systems Kunst. Stattdessen können wir aber Strukturen und Semantiken in dem Kunstsystem von außen beschreiben, sie auf Entsprechung hin prüfen und diese Erkenntnisse als eine Leistung an das System Kunst abgeben – ohne aber zu wissen, ob es Folgen haben wird. Auf diese Weise bietet uns die Theorie sozialer Systeme auch die Möglichkeit, das Phänomen, ja das in der Einleitung beschriebene Dilemma zwischen Kunsterfahrung und wissenschaftlicher Darlegung zu handhaben. Denn wir haben es mit zwei operativ geschlossenen Systemen zu tun. Das Kunstwerk selbst ist die strukturelle Kopplung zwischen den Systemen, es kann Objekt der Beobachtung für beide Systeme sein, die es aber unter völlig anderen Codes und Leitdifferenzen verarbeiten werden. In der Kunstkritik wird diese Differenz gerne vergessen, und es gehört zu ihrer spezifischen Rhetorik, sich den Anschein zu geben, über Kunsterleben etwas *sagen* zu können. Dies gelingt aber erst dann, wenn der Akt der Kritik selbst wieder zum Kunstwerk wird, zu einer bestimmten Form der Präsentation, die andere Möglichkeiten ausschließt. Nur so kann Kunstkritik Teil der Kunstkommunikation sein, während Wissenschaft weder neue Formen produziert noch Teil der Kunstkommunikation ist. Sie bleibt eine Fremdbeschreibung für das Kunstsystem. Insofern die Kunstwissenschaft ernsthaft den Anspruch erhebt, über Kunst etwas *sagen* zu können, muss sie um diese Systemdifferenzen wissen. Der Kunstwissenschaft bleibt als Aufgabe die Analyse der Struktur und Semantik von Kunstkommunikation zu verschiedenen Zeiten. Diese Struktur, sogar die Semantik als solche, muss dabei den Teilnehmern der Kunstkommunikation nicht notwendig bewusst gewesen sein, dafür aber um so mehr einer Kunstwissenschaft, die eine historische Betrachtung von Kunst beansprucht und über ihren Wandel Aussagen treffen will.

Kehren wir zum Gegenstand und zur Methode und, damit zur ersten Perspektive einer differenztheoretischen Betrachtung von Kunst zurück. Wer ein Kunstwerk unter differenztheoretischen Gesichtspunkten untersuchen möchte, muss „auf

Formen achten³¹⁷ und fragen, wie das Bild zum Medium einer Kunstkommunikation wird. Wir befragen das Kunstwerk nicht nach dem, *was* es darstellt, sondern *wie* das Dargestellte durch Kunst kommuniziert wird. Welche Formen machen das Bild zu einem Kunstwerk? Welche Beobachtungsdirektiven werden angeboten, um es von anderen visuellen Wahrnehmungen zu unterscheiden? Welche unterschiedlichen Formen und Medien gibt es? Wie können wir das Verhältnis schärfer konzeptualisieren? Wir haben schon bei einer ersten Betrachtung des barocken Innenraums von Kloster Fürstenfeld gesehen, dass anscheinend die Perspektive und Stuckrahmung sehr wichtige Formen im Medium Malerei sind, durch deren Gestaltung Bilder Identität erhalten und zugleich von anderen Bildern unterschieden werden können. Darüber hinaus bestimmen Motive, Symbole und Bildinschriften die großen Bildprogramme. Sie stehen in einem sehr engen Verhältnis zum jeweiligen Referenzsystem, der Religion und Politik. Da wir es in der Kunstgeschichte im seltensten Fall mit einem (vollständig) autonomen Kunstsystem zu tun haben – auch in der Moderne –, muss eine kunsthistorische Methode auch das Verhältnis unter den Systemen analysieren. Wie werden diese Formen zu Zwecken der Kunstkommunikation? Wie werden sie als solche erzeugt, wie stabilisiert und wieder destruiert? Gibt es eine Genese von Formen in der historischen Entwicklung? Wie können wir eine Evolution der Formen beobachten und beschreiben?

Im Zentrum der Methode steht also die Analyse von Formen, insofern sie für visuelle Wahrnehmung hergestellt und auf Zwecke sozialer Kommunikation ausgerichtet sind. Eine Methode, die sich dem Bild unter differenztheoretischer Sicht zuwendet und im Hinblick auf die Differenz von Medium und Form untersucht, wollen wir daher im Folgenden „Morphologie des Bildes“ nennen. Formen sind nach unserer Konzeptualisierung visuelle Beobachtungsdirektiven, sowohl für den Künstler als auch für einen Rezipienten. Die Morphologie des Bildes kann Kunstkommunikation aus drei unterschiedlichen Perspektiven beobachten, die zwar in der Kunstkommunikation eine Einheit bilden, zur Analyse von Kunstkommunikation an konkreten Objekten aber heuristisch getrennt werden können. Folglich unterscheiden wir drei Aufgabenbereiche der Morphologie:

- a) Die Morphologie des Bildes untersucht zum einen die visuellen Beobachtungsdirektiven als vom Beobachter in der Wahrnehmung unterschiedene Formen. Welche Möglichkeiten bietet das Kunstwerk dem Beobachter an, Formen zu unterscheiden? Wie wird Aufmerksamkeit gelenkt? Dabei können innerhalb eines Kunstwerks verschiedene Formen wie Perspektive, Rahmung, Farbgebung oder Größe unterschieden werden, aber auch Moti-

317 Luhmann 1999, S. 112.

ve, Symbole oder Bildinschriften. Mögen die Themen auch einem anderen sozialen System entlehnt sein (Politik oder Religion), so stellt deren visuelle Gestaltung eine Form im Medium der Kunst dar, die in Bezug auf das Kunstsystem analysiert werden kann.

b) Die Morphologie des Bildes untersucht die visuellen Beobachtungsdi-
rektiven als Zweck der Kunstkommunikation. Aus differenztheoretischer
Sicht darf darunter nicht in erster Linie eine Ikonographie verstanden wer-
den, die den Bildsinn vor dem Hintergrund literarischer Kommunikation
(ob sprachlich oder schriftlich) interpretiert. Eine solche Semantik ist in
Sakralbauten dem System Religion oder wie im Kloster Fürstenfeld, das als
Grablege des Wittelsbacher Fürstengeschlechts diente, auch dem System Po-
litik entlehnt. Vielmehr wird es hier darum gehen, die Semantik der Formen
zu untersuchen. Die Formen bilden ikonische Strukturen und organisieren
dadurch die Bildprogramme respektive Innenräume, so dass wir aufgrund
dieser Formen Argumente für eine Semantik herleiten können, die mit den
Bildmotiven korrespondieren. In der Kopplung zwischen der Semantik der
Formen und Semantik der Motive oder auch Inschriften aus den koevoluie-
renden Systemen können Hinweise für den Grad der funktionalen Ausdiffe-
renzierung von Kunst als Kommunikationssystem gewonnen werden.

c) Schließlich wird eine Morphologie des Bildes danach fragen müssen, wie es
zum Wandel von Formen im historischen Kontext kommt. Luhmann spricht
hier von Evolution der Formen.³¹⁸ Wie verändern sich die Formen innerhalb
der Medien im Laufe der Zeit? Wie werden sie in der Kunstkommunikation
stabilisiert und wie destruiert? Das Aufkommen der Perspektive als bestim-
mende Form im Medium der Malerei in der Frührenaissance und der Ver-
zicht auf perspektivische Raumdarstellungen in der Moderne wird an dieser
Stelle in Bezug auf die Funktion des Kunstsystems analysiert werden müssen.

Um nicht gleich zu Beginn in der Methodenbildung eine Schiefelage im Verständ-
nis zu provozieren, müssen wir uns in einem Exkurs an dieser Stelle kurz dem Ver-
hältnis des Kunstsystems zu seiner Umwelt zuwenden und die Beziehungen, vor
allem zwischen den Systemen Kunst, Religion, Politik und Wirtschaft, zumindest
grob konzeptualisieren.³¹⁹ Das Konzept der Autopoiesis von Systemen besagt, dass
kein soziales System die Operation des anderen übernehmen kann. Dies gilt zwar

³¹⁸ Luhmann 1999, Kapitel 6, S. 341–392.

³¹⁹ Ausführlicher vgl. Kapitel III 5.

für alle Systeme, jedoch waren nicht zu allen Zeiten die Teilsysteme einer Gesellschaft vollständig funktional ausdifferenziert und autonom. Erst in der Moderne setzt sich beispielsweise das Prinzip der Gewaltenteilung durch und die Systeme Recht und Politik differenzieren sich funktional aus. Das heißt, die Frage danach, wie man sich Mehrheiten und damit die Macht in der Politik sichert, wird getrennt von der Frage nach dem, was Recht ist. Dem widerspricht nicht, dass ein Richter sein Urteil mit Blick auf seine Beförderung zur Erlangung von mehr politischer Bedeutung aussprechen könnte, vielmehr bestätigen aber die rigiden gesellschaftlichen Konsequenzen das Konzept der funktionalen Ausdifferenzierung, wenn ein solches Verhalten an die Öffentlichkeit tritt. Auch das Kunstsystem trennt sich erst in der Moderne von den koevoluierenden Systemen und differenziert sich funktional aus. Das Aufkommen der Symphonie im ausgehenden 18. Jahrhundert zum reinen zweckfreien Kunstgenuss und die Forderung des ‚l’art pour l’art‘ im 19. Jahrhundert sind wichtige Anzeichen dafür. In den vorangegangenen europäischen Gesellschaften war die Kunst stets eng mit anderen Systemen verbunden. Belting hat seiner grundlegenden Studie „Bild und Kult“ nicht ohne Grund den Untertitel „Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“ hinzugefügt und damit deutlich gemacht, dass das Bild im Mittelalter nicht primär als Kunst kommuniziert wurde.³²⁰ Eine illuminierte Bibel aus dem 12. und 13. Jahrhundert wurde nicht als ein Kunstwerk aufgefasst, sondern im System Religion als Heilige Schrift kommuniziert. Erst viel später, in den fürstlichen Sammlungen der frühen Neuzeit und schließlich in der Musealisierung religiöser Objekte im 19. Jahrhundert, wurde die illuminierte Handschrift zum Objekt der Kunstkommunikation und damit zum Gegenstand der Kunstgeschichte. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass wir die Altäre und Bildprogramme aus den Kirchen nicht ohne ihre Verflechtungen mit dem System Religion beschreiben können. Die Motive, Figuren und Inschriften verweisen auf einen kommunikativen Kontext, der nicht dem System Kunst, sondern in diesem Fall dem der Religion folgt. Die Ikonographie als Methode, die Bedeutung der Bilder zu ergründen, ist aus differenztheoretischer Sicht ein wichtiges Verfahren, welches die Bilder als Zeichen im Hinblick auf ihre Fremdreferenz, in diesem Fall das System Religion, deutet. Es verwundert daher auch nicht, dass die Ikonographie vor allem an den Objekten der italienischen Renaissance geschärft wurde und grundlegende Erkenntnisse für die Bedeutung der Bilder in der frühen Neuzeit erbrachte. Doch schon im Kontext einer symbolischen Bildkommunikation im Mittelalter, in dem eine Reliquie oder ein Altarbild nicht nur auf etwas anders verweist, sondern etwas nicht Anwesendes im Raum als anwesend repräsentiert,

320 Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1991.

muss die Ikonographie zwangsläufig an ihre Grenzen stoßen.³²¹ In der funktional ausdifferenzierten Moderne, in der Kunst sich selbst zum Thema macht, fehlen der Ikonographie die Mittel zur Analyse der Semantik, weil ihr die Fremdreferenz fehlt. Wenn wir im Folgenden Bildwerke aus der frühen Neuzeit analysieren, so bietet die Ikonographie wichtige Erkenntnisse für den Kontext, in dem die Bilder kommuniziert wurden. Die Aufgabe der Morphologie ist aber nicht primär die Darlegung der religiösen Bilddiskurse, sondern vielmehr die ästhetische Ebene jedweder Kunstkommunikation. Erst in zweiter Linie interessiert uns der Inhalt. Wir fragen also nicht, *was* dargestellt ist, sondern *wie* es ästhetisch umgesetzt wird, welche Funktion der Kunst in der Umsetzung zukommt und was sie dem System Religion anbietet, das die Religion selber nicht leisten kann. Diese Fragen tangieren die Frage nach der Ausdifferenzierung des Kunstsystems und bieten Erkenntnisse für eine systemtheoretische Historiographie der Kunst. Luhmann unterscheidet innerhalb der Evolution der Gesellschaften zwischen segmentären, stratifizierten und funktional differenzierten Gesellschaften und beschreibt damit Formen gesellschaftlicher Systemdifferenzierung.³²² Dies heißt aber nicht, dass die Morphologie des Bildes lediglich auf die Moderne angewendet werden kann. Vielmehr bietet sie die Möglichkeit, Kunst in jedem gesellschaftlichen Kontext zu beschreiben, weil uns die Theorie sozialer Systeme allgemeine Begriffe an die Hand gibt, auch das unterschiedliche Verhältnis der Teilsysteme mit in die Analyse einzubeziehen. Wir werden im Rahmen einer morphologischen Analyse also die jeweils spezifischen ‚Grade‘ der Ausdifferenzierung berücksichtigen müssen und über die Analyse der Formen wiederum für eine Ausdifferenzierung des Kunstsystems differenzierte Argumente erhalten, die uns vor einfachen Kausal-schlüssen bewahren können.

Die Morphologie untersucht also die Formen, die visuellen Beobachtungsdi-
rektiven eines Kunstwerks innerhalb der Kunstkommunikation und deren
Morphogenese. Damit unterscheidet sich das hier entwickelte Verständnis einer
Morphologie des Bildes von der herkömmlichen morphologischen Forschung.
Die traditionelle Bedeutung von Gestalt geht auf Goethes morphologische For-
schungen zur Botanik zurück und meint etwas „Zusammengehöriges [das; Einf.
d. A.] abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert ist“³²³. Mit dem Begriff der
Bildung von Gestalten beschreibt Goethe das lebendige Prinzip, so dass er ein
dynamisches Prinzip annehmen kann, in dem Gestalt immer etwas werdendes

321 Vgl. Luhmann 1999, S. 273f.

322 Luhmann 1998, Bd. 2, Kap 4.

323 Zitiert nach Wilhelm Troll (Hrsg.): Goethes Morphologische Schriften, Leipzig 1926, S. 116; vgl. zum Begriff der Morphologie in der Kunstgeschichte auch Hermann Bauer: Kunsthistorik. Kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München 1989, S. 105f.

oder Gewordenes ist und damit entweder auf eine Idee einer bestimmten Gestalt hinzielt oder sie bereits erreicht hat. Im 19. Jahrhundert wird der Gestaltbegriff als ein Oberbegriff für Flexion und Wortbildung in die Sprachwissenschaft übernommen³²⁴ und in den 1920er Jahren des letzten Jahrhunderts von Max Wertheimer in die Psychologie eingeführt und dort als Gestalttheorie beziehungsweise Gestaltpsychologie ausgearbeitet.³²⁵ Der Gestaltbegriff ist seit Goethe eine Reaktion auf die naturwissenschaftlichen Analysemethoden der Teilung und Zergliederung komplexer Zusammenhänge. Das, was die alte Naturwissenschaft von außen zerteilt, versucht der Gestaltbegriff wieder von einem inneren Prinzip heraus zu erklären und zu vereinen. „Es gibt Zusammenhänge“, so Wertheimer, „bei denen nicht, was im Ganzen geschieht, sich daraus herleitet, wie die einzelnen Stücke sind und sich zusammensetzen, sondern umgekehrt, wo – im prägnanten Fall – sich das, was an einem Teil dieses Ganzen geschieht, bestimmt [wird, Einf. d. A.] von inneren Strukturgesetzen dieses seines Ganzen.“³²⁶ Damit hebt dieser Gestaltbegriff den Unterschied von Teil und Ganzem aber nicht auf, sondern bestätigt ihn nur von der anderen Seite. Aus differenztheoretischer Sicht kann der Zusammenhang von Elementen nur durch deren Grenzen als das Ergebnis einer Bezeichnung durch einen Beobachter beschrieben werden.³²⁷ Das heißt, eine Gestalt wird weder von innen noch von außen erfasst, sondern nur durch ihre Grenze erhält sie Identität, die sie zu dem macht, was sie ist, im Unterschied zum Anderen, zur Umwelt. Die Differenz von Medium / Form beschreibt genau dieses Phänomen und ersetzt jede Art von Wesensbestimmung, die dem herkömmlichen Gestaltbegriff zugrunde liegt.

Aus einer differenztheoretischen Sicht setzt an dieser Stelle die zentrale Kritik an Hans Sedlmayrs Begriff der Struktur an. Sedlmayr leitet den Begriff Struktur von Diltheys Begriff des „psychischen Strukturzusammenhangs“ ab. Sedlmayr übernimmt Diltheys Vermutung, dass jedes Ganze durch ein Strukturprinzip bestimmt wird, welches in diesem Sinn notwendig sei, weil das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile und daher einer Ordnung bedarf, um ein Ganzes zu sein. Sedlmayr erkennt zwar, dass man hier nicht von „kausalen Gesetzmäßigkeiten“ sprechen dürfe, vielmehr von „Strukturgesetzen“, weil die Strukturprinzipien Gesetzmäßigkeiten unterliegen. Diese inneren Strukturgesetze zu analysieren ist Aufgabe der Strukturanalyse.³²⁸ Dieser Strukturbegriff ist

324 Hadumod Bußmann: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 1990, S. 504: „In der traditionellen Grammatik entspricht Morphologie der Formenlehre, das heißt den Teilgebieten der Flexion sowie der Lehre von den Wortarten und ihren Klassifizierungskriterien.“

325 Vgl. vor allem Max Wertheimer: *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Erlangen 1925.

326 Max Wertheimer: *Über Gestalttheorie*, in: *Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache* 1 (1925), S. 39–60, vgl. URL: <<http://www.gestalttheory.net/gta/Dokumente/gestalttheorie.html>>.

327 Vgl. dazu Luhmann 1999, S. 48; Huber 1991, S. 121–133.

328 Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald 1978, S. 102.

aus differenztheoretischer Sicht aber zu einfach und beschreibt nur einen Teil von Kunst. Im Unterschied zu Panofsky sieht Sedlmayr den kommunikativen Aspekt von Kunst nicht, zumindest kann er danach nicht fragen, weil jedes Kunstwerk „in seiner Totalität eine objektive Wirklichkeit“ darstellt, in die ein Betrachter von außen nur „beschaulich oder begrifflich eindringen kann“.³²⁹ Der Betrachter steht also einer Ganzheit gegenüber, die er nur richtig sehen kann, wenn er die immanenten Strukturprinzipien erkennt. Dieses richtige Sehen beschreibt Sedlmayr schließlich als ein „gestaltetes Sehen“³³⁰. Folgen wir aber den oben hergeleiteten Voraussetzungen, dass das Kunstwerk immer nur in der Beobachtung eines Beobachters ‚existiert‘ und nie außerhalb von ihm, so müssen wir den Ansatz der Strukturanalyse ablehnen oder die Perspektive wenden und die Frage stellen, wieso bestimmte Strukturprinzipien dieses Kunstwerk zum Kunstwerk erheben und andere nicht. Diese Frage zielt aber auf die Grenzen und lässt das Kunstwerk nicht von innen her verstehen. In der Anwendung der Strukturanalyse – und das zeigen die Arbeiten Sedlmayrs³³¹ – führt sie uns zu Untersuchungen von visuellen Merkmalen, die das Kunstwerk auszeichnen, und damit zu Erkenntnissen, die einer Untersuchung der Form, wie wir sie hier verstehen, wiederum sehr nahe kommen kann. Dafür müssten wir aber unserer Darlegung folgen und Sedlmayrs Begriff von Struktur auf einer theoretischen Ebene neu konzeptualisieren. Der Vorteil des Strukturbegriffs bei Sedlmayr ist, dass er material- und gattungsübergreifend ist.³³² Während sich die Morphologie aber dafür interessiert, wie diese Form zur Form wird und auf sozialen Sinn ausgerichtet ist, bleibt Sedlmayr in der Totalität des Kunstwerks gefangen.

Aus methodologischer Sicht würden diese Argumente genügen, um den hier eingeführten Formbegriff von dem Strukturbegriff Sedlmayrs abzugrenzen. Da Sedlmayr aber heftig Kritik erfahren hat, die selten zwischen seiner nationalsozialistischen Gesinnung einerseits und seinen methodischen Arbeiten andererseits unterschieden hat, und die Forschung vielen seiner Analysen bis heute wichtige Erkenntnisse entnimmt, lohnt es, die kritische Betrachtung aus einem wissenschaftshistorischen Interesse noch etwas fortzuführen. Sedlmayr war nicht so naiv, einen statischen Kunstbegriff zu propagieren und erkennt den „dynamischen Charakter“ der Kunstgebilde“. Dieser ‚dynamische Charakter‘ zeige sich darin, dass sich dem Kunstwerk auch sein „Endzustand, zu dem das Gebilde von sich aus ‚drängt‘ – sein ‚Ideal‘ – und der Abstand von diesem Endzustand, zu dem

329 Sedlmayr 1978, S. 57.

330 Hans Sedlmayr: Gestaltetes Sehen, in: *Belvedere* 8, 1925, S. 65–73.

331 Beispielfhaft sei hier nur auf die Analyse der Karlskirche verwiesen. Hans Sedlmayr: Die Schauseite der Karlskirche in Wien, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, S. 262–271.

332 Vgl. die Ausführungen in der „Einleitung für Laien“, in: Hans Sedlmayr: *Österreichische Barockarchitektur 1690–1740*, Wien 1930 zum bewegten Betrachter (14) und zum Problem der fotografischen Wiedergaben (20).

es tendiert“, entnehmen lässt.³³³ An diese Stelle setzt Dittmanns Kritik an, der hier eine Überlegenheit des Interpretieren vor dem Künstler entdecken will, weil Ersterer sogar das Ideal glaube erkennen zu können.³³⁴ Bauer weist diese Kritik zu Recht zurück.³³⁵ Man darf einen Ansatz nicht erst trivialisieren, um ihn dann zu kritisieren. Das Hindrängen zu einem Ideal war schon in Goethes Begriff der Bildung angelegt, insofern die Idee einer Gestalt sogleich als Ziel dieser Gestalt formuliert wird.³³⁶ Sedlmayr, der dem herkömmlichen Verständnis von Gestalt seit Goethe folgt, führt seinen Ansatz nur konsequent fort.

Das Kunstwerk bekommt aber bei Sedlmayr, so deutlich wie bei keinem anderen Kunsthistoriker, einen wesenhaften Zug, ein Eigenleben, das in seinem Verständnis direkt auf den Künstler verweist. Die Übertragungen dieser Strukturprinzipien eines Kunstwerks auf den Künstler als dessen persönlicher Ausdruck kann man innerhalb seines Ansatzes selbst kritisieren, weil die von einem Künstler hergestellte Gestalt in einem Kunstwerk nicht identisch ist mit seiner psychischen Gestalt. Es macht ja gerade das Besondere eines Künstlers aus, dass er über sich selbst hinaus entwerfen kann. Diese methodisch falsche Übertragung gibt Sedlmayr natürlich die Möglichkeit, nach „echten Begriffen“ in Kunstwerken zu suchen, die sich dann sehr leicht einer nationalsozialistischen Propaganda vom „reinen Rassenmenschen“ unterordnen lassen. An dieser Stelle dominiert Sedlmayrs ideologische Gesinnung über die methodische Exaktheit, womit aber nicht die Strukturanalyse im Grundsatz kritisiert werden kann. Eine viel grundlegendere Kritik an der Strukturanalyse zielt dagegen auf den Kern eines ontologischen Kunstverständnisses, dem nicht nur Sedlmayr, sondern auch noch die meisten seiner Kritiker verhaftet bleiben.

Vor dem Hintergrund der Abgrenzung der Morphologie gegenüber ähnlichen Methoden bleibt uns noch die Abgrenzung zur Ikonik. Max Imdahl hat in einer Untersuchung zu Giotto's Fresken in der Cappella Scrovegni in Padua aufgezeigt, dass es ikonische Bildqualitäten gibt, die weder von der Stilgeschichte noch von der Ikonographie und Ikonologie erkannt und analysiert werden.³³⁷ Ziel seiner ikonischen Untersuchungen ist es, „formale Bildwerte“³³⁸ zu erforschen, in denen die Syntax und Semantik des Bildes ineinander greifen. Imdahl arbeitet sehr eng am Bild, an den visuellen Phänomenen.³³⁹ Perspektive und Größenverhältnisse können solche formalen Bildwerte sein, die Bilder in seinem Sinne an-

333 Sedlmayr 1978, S. 74.

334 Dittmann 1967, S. 154.

335 Bauer 1989, S. 92.

336 Troll 1989, S. 116.

337 Max Imdahl: Giotto's Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie, Ikonik, München 1980.

338 Max Imdahl: Ikonik, in: Boehm (Hrsg.) 1995, S. 300–324, S. 302.

339 Vgl. Heinz Liesbrock (Hrsg.): Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl, Münster 1996.

ders als Sprache organisieren. Den Ansatz, der diese Bildwerte untersucht, nennt er Ikonik. Der Vorteil dieses Ansatzes ist es, Bildqualitäten nachzuweisen, die über jede sprachliche – also textuelle – Vermittlung von Inhalten hinausgehen und der daher auf alle Kunstgattungen und Zeiten, vom Mittelalter bis zur Moderne, angewendet werden kann. An ihre Grenze kommt die Ikonik, wenn sie die Veränderungen formaler Bildwerte erklären soll. Hier erweist sie sich als eine tendenziell unhistorische Methode. Diese Kritik wird noch dadurch unterstützt, dass die Bildwerte angeblich einem über alle Zeiten gültigen, nahezu anthropologisch begründeten „Gespür“ unterliegen sollen.³⁴⁰

Aus einer differenztheoretischen Perspektive untersucht Imdahl Formen, wenn er von formalen Bildwerten spricht, und er benennt mit Perspektive und Größenverhältnissen zwei wichtige Formen im Medium des Bildes. Die stets von Imdahl wiederholte Frage, wieso „der Maler seine Miniatur so komponiert [hat] und nicht anders“³⁴¹, kommt einer morphologischen Fragestellung schon sehr nahe, doch Imdahls Zielsetzung ist eine andere. Die formalen Bildwerte sind in seinem Ansatz bildimmanente Werte, die nicht in direktem Zusammenhang mit dem Kontext stehen. Aus diesem Grunde kann Imdahl die Perspektive in gleicher Weise im Mittelalter wie in der Moderne untersuchen, weil die formalen Bildwerte in seinem Verständnis unabhängig von Zeit und Ort sind. Von dieser Spielart des ontologischen Kunstbegriffs setzt sich die Morphologie schon allein durch ihren Bildbegriff ab. Die formalen Bildwerte sind hier Formen, visuelle Grenzen, die vom Künstler und vom Rezipienten beobachtet werden. Aus diesem Grund ist die Evolution der Formen mit der Beobachtung eines Künstlers und Rezipienten verbunden und dadurch abhängig von Zeit und Ort.

Die Abgrenzungen zur Strukturanalyse und Ikonik zeigen, dass die Morphologie sich als ein bildwissenschaftlicher Ansatz versteht, der die kunsthistorischen Methoden vor dem Hintergrund einer systematischen Fragestellung, was die Bedingungen und Möglichkeiten des Bildes sind, zu erweitern versucht. Die akademische Kunstgeschichte verhält sich weiterhin reserviert gegenüber einer bildwissenschaftlichen Diskussion, möglicherweise, weil sie als historische Wissenschaft sich immer noch gegenüber Fragen kritisch zeigt, die sich nicht aufgrund von Quellenforschungen stellen. In einem durch solche Diskussionen angestoßenen Wechsel der Perspektiven besteht aber gerade die Chance, vor dem Hintergrund eines veränderten kunsttheoretischen Diskurses – in diesem Falle einer Theorie der Kunstkommunikation –, den Gegenstand der eigenen Wissenschaft neu zu hinterfragen und die eigenen Methoden zu schärfen. Dieser kunsttheoretische

³⁴⁰ Imdahl 1995, S. 305.

³⁴¹ Imdahl 1995, S. 303.

Diskurs basiert wiederum auf Fragen, die wir bei der Betrachtung eines Objekts, der Klosterkirche Fürstenfeld, aufgeworfen haben und mit den herkömmlichen Methoden nicht überzeugend beantworten konnten. Die hier konzeptualisierte Morphologie des Bildes huldigt nicht einer Theorie des Bildes, die jede visuelle Erscheinung zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen machen möchte. Der Gegenstand würde unklar, die Fragen an den Gegenstand und daraus folgend die Methoden würden unpräzise und die Antworten beliebig werden. Die Morphologie, wie sie hier vorgestellt wird, hat einen klaren Gegenstand: Das Bild als das Ergebnis der Operation Beobachtung von Formen im Kommunikationssystem Kunst.

Die Morphologie des Bildes wurde bis hierher als eine allgemeine Methode für visuelle Kunstwerke respektive Bilder eingeführt. Diesen Anspruch erhebt sie auch. Wir hatten schon darauf hingewiesen, dass es für eine erste Exemplifikation einer Methodik sinnvoll ist, die Objektgruppe einzuschränken, um die Methode angemessen falsifizieren und möglicherweise verifizieren zu können. Es wird also nach einer Objektgruppe gesucht, die sehr heterogene Bildtypen und Gattungen aufweist und an der sich zugleich die Fragen nach Wahrnehmung und Kommunikation radikal stellen. Auf die barocke Innenraumgestaltung treffen beide Bedingungen besonders gut zu. Es mag selten eine Zeit gegeben haben, die so offensichtlich einen Innenraum mit den verschiedensten Bildgattungen bespielt und dabei ständig die Gattungsgrenzen überschritten hat, wie es in der Neuzeit in allen Profan- und Sakralbauten versucht wurde. Der Innenraum stellte für den Künstler die besondere Herausforderung dar, ihn so auf den Rezipienten auszurichten, dass ihm komplexe Inhalte nur durch visuelle Medien vermittelt werden konnten. Meinrad von Engelberg weist in seiner Arbeit zur „Renovatio Ecclesiae“ zu Recht auf die Unmöglichkeit hin, eine Kunstlandschaft politisch, territorial oder kunstgeographisch hermetisch abgrenzen zu wollen. Er schlägt mit „Süddeutschland“ eine pragmatische Definition vor, die zwar eine Region umreißt, aber auch den Blick über ihre Grenzen hinaus gestattet, ja sogar einfordert.³⁴² Wir folgen diesem Verständnis und beschränken diese Arbeit schwerpunktmäßig auf Innenräume in Süddeutschland, weil sie vergleichbare politische, kulturelle und formale Rahmenbedingungen aufweisen. Eine Ausweitung dieser Kunstlandschaft auf das habsburgische Territorium, vor allem auf Wien, ist für unsere Studie sehr zweckmäßig, da es vielfältige Wechselwirkungen zwischen Österreich und Süddeutschland gegeben hat. Darüber hinaus sind in den letzten Jahren viele Arbeiten zu Fragen der Rhetorik und Kunst zu dieser Objektgruppe erschienen, vor allem wurden die Quellen vieler Kirchen

342 Meinrad von Engelberg: *Renovatio Ecclesiae. Die ‚Barockisierung‘ mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg 2005, S. 36.

und Schlossbauten gesichtet und gut aufgearbeitet, so dass sich die Bearbeitung einer systematisch-methodischen Fragestellung an dieser Objektgruppe lohnt und die Methode nur schärfen kann.³⁴³

343 Zum Beispiel David Klemm: *Ausstattungsprogramme der ehemaligen Zisterzienserkirchen Süddeutschlands und Österreichs von 1620 bis 1720*, Frankfurt 1997; Peggy Fiess: *Die Anfänge der barocken Deckenmalerei in süddeutschen Kirchenräumen. Prinzipien der Illusion*, Karlsruhe 1997; Frank Büttner: *Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland*, in: Andreas Tacke: *Herbst des Barock*, Berlin 1998, S. 165–201; Hermann Bauer/Wolf-Christian von der Mülbe: *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München 2000; Ursula Brossette: *Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstellungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext*, 2 Bde, Weimar 2002; Guido Reuter: *Barocke Hochaltäre in Süddeutschland (1660–1770)*, Petersberg 2002.