

IV Ausblick

Giovanni Pietro Bellori (um 1616–1690) schien sich der Tatsache sehr bewusst gewesen zu sein, dass die Semantik von Kunstwerken auch durch Wahrnehmung vermittelt wird und sie daher nicht ohne Weiteres – außer zum Beispiel in der Poesie – in Sprache übersetzt werden kann. Da er mit seinen Viten aber kein poetisches Werk vorlegen, dennoch aber von Kunstwerken berichten wollte, verstand er sich als *semplice traduttore*, der sich auf die Darstellung der Themen der Kunstwerke beschränkt.⁷⁷¹ Bellori legte sein Augenmerk auf das *Was* der Kunstwerke. Die akademische Kunstgeschichte nahm diese Tradition schließlich auf und entwickelte zur Erforschung der Themen mit der Ikonographie / Ikonologie eine sehr ausgefeilte Methode, die innerhalb der Motiv- und Bedeutungsforschung von Objekten aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit wichtige Erkenntnisse liefern konnte. Parallel zu diesen Forschungen und im Unterschied zu Bellori wandte sie sich aber auch der Erscheinung des Kunstwerks selbst – also dem *Wie* – zu und bildete die Formanalyse heraus, anhand derer sie stilkritisch Kunstwerke zuzuschreiben und in den historischen Wandel einzuordnen versuchte. Ein kritischer Blick in die Fachgeschichte zeigt, dass die Methoden dichotomisch konzeptualisiert wurden. Dies wurde zwar wiederholt kritisiert, doch die Versuche einer Integration beider Ansätze unter einer allgemeinen Theorie befriedigen bis heute nicht. Die Gründe sind vor allem darin zu suchen, dass die kunsthistorische Forschung sich dem Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation als Bedingungen des Kunstwerks zu wenig theoretisch zugewandt und wirkungsorientierten Konzepten stets kritisch, wenn nicht gar ablehnend, gegenübergestanden haben.⁷⁷²

An dieser Stelle setzt die Morphologie des Bildes an. Wir nehmen mit ihr einen Perspektivenwechsel vor, indem wir das Kunstwerk nicht wie bisher identitätstheoretisch, sondern basierend auf einem anti-ontologischen Konzept differenztheoretisch definieren. Als theoretischer Referenzrahmen für das anti-ontologische Konzept dient die Theorie sozialer Systeme von Niklas Luhmann. Die Systemtheorie bietet eine komplexe Theorie, die bereits in verwandten Wissenschaften – zum Beispiel der Literaturwissenschaft – aufgenommen wurde, und sie stellt uns allgemeine Begriffe zur Verfügung, mit denen wir Kunst als soziale

⁷⁷¹ Bellori 1672, S. 8f.

⁷⁷² Vgl. vor allem Kapitel II 1.

Kommunikation und den Wandel dieser Kunstkommunikation beobachten und beschreiben können.

Im Mittelpunkt der Kunstkommunikation steht das Kunstwerk. Das Kunstwerk ist das Medium der Kommunikation, *durch* das kommuniziert wird. Die Fokussierung auf Kommunikation, die in der Kunstkommunikation wahrnehmend realisiert wird, fordert den grundlegenden Perspektivenwechsel von Identität auf Differenz ein und damit eine neue Begrifflichkeit, mit der wir das Kunstwerk im Verhältnis von Wahrnehmung (psychisches System) und Kommunikation (soziales System) beschreiben können. Das Kunstwerk definieren wir daher nicht als eine wesenhafte, unabhängig von einem Rezipienten existierende Identität, sondern als konstruierte Einheit der Differenz von Form und Medium durch einen Rezipienten. Wollen wir ein Kunstwerk rezipieren, dann werden wir stets Unterscheidungen treffen müssen, indem wir ein Ding als ein Kunstwerk bezeichnen und es aus einer Fülle von Möglichkeiten ausscheiden, was es nicht ist. Wir nehmen ein Kunstwerk also durch Grenzen wahr, durch die Differenz zu dem, was es nicht ist. Diese Grenzen nennt Luhmann in Anlehnung an Spencer-Brown Formen in einem Medium, die immer zugleich auch die andere Seite der Grenze einschließt. Die Studie hat mit der Umstellung von Identität auf Differenz einen neuen Weg eingeschlagen und das Ziel verfolgt, mit der Morphologie des Bildes eine Methode zu entwickeln, die die formale Erscheinung und Semantik von Kunstwerken und ihren historischen Wandel zu untersuchen beansprucht.

Eingedenk der Differenz von Form und Medium muss sich die Morphologie des Bildes vor allem den Formen zuwenden, wobei wir vor allem drei Aufgaben der Morphologie unterscheiden. Zum einen wird die Morphologie des Bildes die Formen als Beobachtungsdirektiven für einen Beobachter untersuchen. Die Beobachtungsdirektiven erweisen sich dabei als Angebote, die es dem Beobachter ermöglichen, eine fiktionale Realität vor dem inneren Auge zu imaginieren. Zum anderen untersucht die Morphologie die Semantik der Formen. Aus differenztheoretischer Sicht wird darunter nicht in erster Linie eine Ikonographie verstanden, die den Bildsinn vor dem Hintergrund literarischer Kommunikation (ob sprachlich oder schriftlich) interpretiert. Eine solche Semantik ist in Sakralbauten vor allem dem System Religion, also den koevoluierenden Systemen entlehnt. Vielmehr können an den Formen ikonische Strukturen analysiert werden, die die Bildprogramme und Räume organisieren, so dass wir aufgrund dieser Formen Argumente für eine Semantik herleiten können, die mit den Bildmotiven korrespondieren. Schließlich wird eine Morphologie des Bildes den Wandel von Formen im historischen Kontext untersuchen müssen. Will die Morphologie des Bildes nicht nur Veränderungen feststellen und beschreiben, sondern wirklich etwas über den Wandel von Formen in Kunstkommunikation aussagen, so erfordert die hier eingeschlagene differenztheoretische Konzeptualisierung der Kunstkommunikation die Abkehr

von den herkömmlichen Prozesstheorien, die den Wandel als eine Abfolge von Ereignissen beschreiben. Im Unterschied dazu verstehen wir den Wandel als eine Abfolge von (Anschluss-)Kommunikationen, die wir mit der Unterscheidung von Variation, Selektion und Restabilisierung analysieren können.

Die Morphologie des Bildes wurde exemplarisch an zwei Sakralbauten vorgestellt und die Aufgaben und Konsequenzen eines differenztheoretischen Ansatzes für eine kunsthistorische Methode schrittweise in zehn aufeinander aufbauenden Kapiteln ent(-)wickelt. Auf eine Wiederholung der Zusammenfassungen am Ende und eine Einführung zu Beginn eines jeden Kapitels können wir an dieser Stelle im Einzelnen verzichten. Vielmehr wollen wir den Blick auf anschließende und weiterführende differenztheoretische Forschungen lenken, vor allem auf drei Bereiche, für die die Studie erste Grundlagen gelegt hat.

Aufgrund der Konzeptualisierung des Kunstwerks als Einheit der Differenz von Form und Medium wurde bereits im Rahmen der Exemplifikation deutlich, dass sich der differenztheoretische Formbegriff grundlegend von dem herkömmlichen Begriff von Form in der Kunstgeschichte unterscheidet und ein neues Verständnis von Form und Stil einfordert. Durch die morphologischen Analysen der Innenräume der Klosterkirche Fürstenfeld und der Jesuitenkirche in Wien konnte ein Verfahren nachgewiesen werden, das die dichotomische Trennung von Inhalt und Form aufhebt und in eine Methode integriert. Die Motivwelten beziehen sich immer auf Kommunikationen koevoluierender Systeme. Sie können in diesen Systemen analysiert werden und bilden einen Teil der Semantik der Bildprogramme. Die Morphologie des Bildes schließt die ikonographischen Forschungen nicht aus, sondern sie weist ihr den angemessenen Platz innerhalb der Methode als Referenzforschungen der koevoluierenden Systeme zu. Damit die Themen der koevoluierenden Systeme aber für Kunstkommunikation verwendet werden können, müssen sie der spezifischen Operation im System Kunst angepasst werden. Das ist die Aufgabe der Künstler, die im seltensten Fall von den Auftraggebern übernommen werden konnte. Da der systemtheoretische Begriff der Semantik nicht nur auf literarisch fassbare Themen reduziert werden darf, sondern Semantik als die Konstruktion von Sinn durch die jeweilige Operation der Systeme verstanden wird, müssen die Formen des Kunstwerks eine besondere Anforderung erfüllen: Sie müssen für visuelle Wahrnehmung hergestellt und zugleich auf Zwecke sozialer Kommunikation ausgerichtet sein. Die Analyse der Formen der Kunstwerke kann daher die ikonischen Strukturen aufdecken, die – im Mittelalter und vor allem in der frühen Neuzeit – den Themen aus den koevoluierenden Systemen dienen. Folglich erhalten wir mit der Morphologie des Bildes eine Methode, in der die bisherige Dichotomie von Form und Inhalt aufgehoben wird, indem Semantik und Form direkt aufeinander bezogen sind. Die Untersuchung des Wandels der Formen, den wir mit den Begriffen Variation, Selektion und Stabilisierung

beobachten können, zielt daher nicht auf einen nur aus der formalen Erscheinung hergeleiteten Stilbegriff, sondern auf die Bedingungen und Möglichkeiten einer Bildsprache. Die Morphologie des Bildes gibt sich damit als ein Verfahren zu erkennen, mit dem wir die rhetorische Funktion von Kunst analysieren können. Sie versetzt uns daher in die Lage, sowohl semantische Veränderungen durch morphologische Eingriffe erkennen zu können – verwiesen sei nur auf den Wandel der Kunstkommunikation unter Abt Martin II. Hazi in Fürstenfeld oder die dortigen Ergänzungen des Bildprogramms im ersten Joche⁷⁷³ als auch die Veränderungen der Formen in Auseinandersetzung mit ihrer Semantik zu analysieren, wie wir es am Beispiel der terrestrischen Bilder von Benediktbeuern bis Neresheim dargelegt haben.⁷⁷⁴ Von zukünftigen morphologischen Forschungen wären hier weitere Erkenntnisse zur Bildsprache zu erwarten, die der bisherigen Forschung zur Bildrhetorik durch die enge Verflechtung von Semantik und Form wichtige Impulse geben könnten.

Eine weitere Stärke der Morphologie des Bildes sehen wir in der Möglichkeit, das Kunstwerk in seinem sozialen und historischen Kontext untersuchen zu können, ohne vereinfachende Kausalbeziehungen zwischen den Systemen annehmen zu müssen. Die operative Geschlossenheit der Systeme bedeutet, dass das System Kunst zum psychischen System ebenso Umwelt ist wie zu den koevoluierenden Systemen (z. B. Religion, Politik, Wissenschaft). Die in der Forschungsliteratur häufig anzutreffende univoke Verwendung von Begriffen in unterschiedlichen Systemen haben wir mehrfach innerhalb der Exemplifikation der Methode zurückweisen und einen angemesseneren Erklärungsansatz vorstellen können. Angemessener aus dem Grunde, weil uns durch die Systemtheorie allgemeine Begriffe zur Verfügung stehen, mit denen wir das komplexe Verhältnis zwischen den Systemen differenziert beschreiben können.⁷⁷⁵ Mit dem Begriff der strukturellen Kopplung kann ein Austausch zwischen den koevoluierenden Systemen beschrieben werden, ohne die Autopoiesis der Systeme in Frage zu stellen, weil jedes System Information und Mitteilung gemäß ihrer spezifischen Operation und Leitdifferenz verarbeitet und die Umwelt keinen direkten Einfluss auf ein System ausüben kann. Das Kunstwerk ist das vermittelnde Medium zwischen dem psychischen und dem sozialen System der Kunst. Es stellt die strukturelle Kopplung beider Systeme dar. Dafür muss seine Struktur so beschaffen sein, dass das Kunstwerk auf der einen Seite im psychischen System wahrgenommen und dort rekursiv an die Bewusstseinsprozesse angeschlossen und auf der anderen Seite im sozialen System für Zwecke der Kommunikation verwendet werden kann. Der Begriff der Funktion verweist

773 Vgl. Kapitel III 5 und III 4.2.

774 Vgl. Kapitel III 10.

775 Vgl. vor allem Kapitel III 5.

auf die gesellschaftliche Relevanz des Kunstsystems (Erzeugung von Weltkontingenz) und ist eng an den Begriff der Leistung geknüpft ist, die das Kunstsystem koevoluierenden Systemen zur Verfügung stellen kann (Integration der Wahrnehmung in Kommunikation durch Erzeugung fiktionaler Realitäten). Mit den Begriffen Programmierung und Selbstbeschreibung können wir die erhaltenen – zumeist schriftlichen – Aussagen angemessen in die Analyse des Systems integrieren, ohne beispielsweise ästhetische Forderungen aus der Philosophie zu voreilig kausal auf das Kunstsystem anzuwenden. Den Einfluss der Mathematik auf Albertis Perspektivkonstruktion können wir als Inklusion eines ausgeschlossenen Dritten (Selbstprogrammierung) beschreiben und eine Verbindung zwischen den Begriffen Fluchtpunkt und Unendlichkeit begründet ausschließen.⁷⁷⁶ Eine systemtheoretische Konzeptionalisierung von Kunstkommunikation ermöglicht uns demnach, den Stellenwert von historischen Theorien, Aussagen und Berichten angemessen zu bewerten und die spezifischen Anschlusskommunikationen, die koevoluierende Systeme einem anderen System ermöglichen, zu analysieren. Hier steht die Kunstgeschichte noch am Anfang, zumal den bisherigen sozialhistorischen Ansätzen der Kontextforschung eine Theorie sozialer Kommunikation gefehlt hatte. Die Systemtheorie könnte hier das theoretische Fundament und die Morphologie des Bildes die darauf basierende Methode für eine zukünftige Forschung geben, die nicht soziale Ereignisse in Bezug zur Kunst untersucht und das Verhältnis kausal erklärt, sondern Kommunikation im sozialen System beobachtet und ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die Anschlusskommunikationen im System Kunst richtet.

Ein solcher kommunikationstheoretischer Ansatz lässt bereits eine Geschichte der Kunst erahnen, die sich von den bisherigen Publikationen grundlegend unterscheiden wird, womit wir auch den dritten Forschungsbereich hervorheben möchten, von dem wir wichtige Erkenntnisse in Zukunft erhoffen dürfen. Eine differenztheoretische Historiographie der Kunst geht nicht in der Darlegung des Wandels von Formen auf, die wir als Aufgabe der Morphologie des Bildes vorgestellt haben, vielmehr untersucht eine differenztheoretische Historiographie der Kunst den Wandel von Kunstkommunikation vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung des Kunstsystems in der Geschichte. Im Unterschied zu den beiden zuvor angesprochenen Bereichen kann die Morphologie des Bildes hierfür nicht die theoretisch-methodische Grundlage bieten, weil wir eine Theorie benötigen, die den Wandel von Gesellschaft erklärt. So wie wir die Morphologie des Bildes hier eingeführt haben, kann sie zwar wichtige Erkenntnisse für eine Historiographie der Kunst liefern – letztere geht aber über die Morphologie hinaus und bedarf einer eigenständigen Grundlegung, die einer zukünftigen Studie überlassen

⁷⁷⁶ Vgl. Kapitel III 10.1.

bleiben muss. An dieser Stelle können wir aber – wenn auch nur kurz und sehr exemplarisch – einige Eckpfeiler diskutieren, auf denen eine solche Historiographie der Kunst konzipiert werden könnte.

Das autonome, funktional geschlossene Kunstsystem ist eine evolutionäre Errungenschaft der Moderne. In anderen Gesellschaften stellt sich Kunstkommunikation nicht als ein funktional ausdifferenziertes System dar, sondern Kunst in einem sehr engen Zusammenhang mit den koevoluierenden Systemen, und wird in manchen Gesellschaften gar nicht als Kunst von Nichtkunst unterschieden. So wurde beispielsweise die Ikone im Mittelalter nicht als Kunst wahrgenommen, sondern als ein *a-cheiro-poiotos*, als ein nicht von Menschenhand gemachtes Kultbild.⁷⁷⁷ Zur Kunst wurde sie spätestens dann erhoben, als nach der Säkularisation Altäre und Kultgegenstände gesammelt und in Museen als Kunst präsentiert wurden. Solch ein Wandel ist immer ein kommunikativer Wandel. Er kann aber nicht mit Methoden untersucht werden, die auf herkömmlichen Prozesstheorien basieren, weil sie nicht Kommunikationen beobachten, sondern die Abfolge von Ereignissen wiedergeben.⁷⁷⁸ Dadurch kommen wir aber in Gefahr, vereinfachende Kausalschlüsse zu ziehen, die die unterschiedlichen Formen der Systemdifferenzierung nicht beachten. Darüber hinaus sind Ereignisse zeitlich begrenzt und nicht bestandsfähig. Nur Kommunikationen bilden innerhalb eines Systems rekursiv Anschlusskommunikationen und ermöglichen damit erst einen Wandel. Wir benötigen also vielmehr eine Theorie, die die historische Semantik vor dem Hintergrund der Systemdifferenzen und somit Kommunikationen beobachtet.

Frank Becker sieht gerade in diesem Bereich eine Stärke der Systemtheorie, die erst langsam von der Geschichtswissenschaft erkannt wird, zumal im Diskurs der historischen Wissenschaften immer noch der unbegründete Vorwurf der Ahistorizität gegenüber systemtheoretischen Untersuchungen vorherrscht.⁷⁷⁹ Das systemtheoretische Verständnis von Semantik und die von Luhmann präzisierete Theorie der Evolution als Einheit von Variation, Selektion und Stabilisierung könnten das theoretische Fundament darstellen, auf der man eine Historiographie der Kunst begründen kann. Luhmann hat bereits in den Aufsätzen „Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition“ und „Das Problem der Epochenbildung und Evolutionstheorie“ den Rahmen vorgestellt, innerhalb dessen eine Theorie der Geschichte der gesellschaftlichen Sinnproduktion möglich wäre.⁷⁸⁰

Da Sinnproduktion immer Konstruktion durch Kommunikation ist, die wiederum durch die Codes und Leitdifferenzen der jeweiligen Systeme bestimmt

777 Belting 1991, S. 64ff.

778 Vgl. Kapitel III 8.

779 Vgl. Becker 2004, S. 12. Den Vorwurf haben wir bereits in Kapitel III 8 widerlegt und mit der Morphologie des Bildes eine historische arbeitende Methode basierend auf der Systemtheorie begründet.

780 Luhmann 1980 und ders. 1985.

wird, sind Sinnproduktionen abhängig von den Systemdifferenzen einer Gesellschaft. Folglich ist es ein großer Unterschied für die Kommunikation in den Systemen, ob eine Gesellschaft segmentär unter dem Gesichtspunkt der „Gleichheit“ in Teilsysteme unterteilt ist (z. B. Stammesgesellschaften) oder die Systemdifferenzierung stratifikatorisch unter dem Gesichtspunkt der „rangmäßigen Ungleichheit“ (z. B. Hierarchien in Kastensystemen oder Ständeordnungen) stattfindet. Erst eine funktionale Differenzierung nach dem Gesichtspunkt „sowohl der Ungleichheit als auch der Gleichheit“ ermöglicht die Ausbildung autonomer Systeme.⁷⁸¹ Gemäß den Formen der Systemdifferenzierung unterscheidet Luhmann segmentäre, stratifikatorische und funktional differenzierte Gesellschaften. Um gleich einem Missverständnis entgegenzutreten, wollen wir besonders hervorheben, dass vor dem Hintergrund der Evolutionstheorie diese Gesellschaftstypen nicht notwendig aufeinander folgen und schon gar kein Fortschrittsmodell darstellen. Vielmehr stellen sie evolutionäre Errungenschaften dar, die kontingent sind und sich auch unterschiedlich durchmischen können. Wir können in der Beschreibung von Gesellschaften also nur von einem Primat einer Differenzierungsform sprechen.⁷⁸² Vor diesem Hintergrund ist es ersichtlich, dass eine Historiographie der Kunst sich der Ausdifferenzierung des Kunstsystems in seinen unterschiedlichen Phasen und Ausprägungen zuwendet und dadurch „ihr Material auf ganz andere Weise“ ordnen wird.⁷⁸³ Eine differenztheoretische Historiographie der Kunst kann daher keine Künstlergeschichte sein, weil die Künstler im Kunstsystem ebenfalls Beobachter zweiter Ordnung sind und darin nur ein Element darstellen. Ebenso wenig ist sie eine Geschichte von Meisterwerken, weil diese stets nur in der (Kunst-)Kommunikation als Meisterwerke konstruiert werden und die Auswahl der Meisterwerke daher mehr über die Autoren als über die Kunstwerke in ihrem Kontext etwas aussagen. Schließlich ist sie auch keine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, weil diese nur zweckgebundene Kunstwerke im Hinblick auf die jeweiligen Funktionen der koevoluierenden Systeme untersucht. Vielmehr wird eine differenztheoretische Historiographie der Kunst den Wandel des Kunstsystems in den Jahrhunderten beschreiben und das Augenmerk auf den Grad der Ausdifferenzierung der Kunstkommunikation richten. Die Behandlung von Künstler, Kunstwerke und Funktionen ist dabei nicht ausgeschlossen, vielmehr sind sie eingeflochten in die Kunstkommunikation, für die die Systemtheorie die allgemeinen Begriffe und die Morphologie des Bildes die Methode zur Untersuchung bieten kann. So stellen Künstler und Rezipienten innerhalb einer solchen Historiographie jeweils einen Beobachter zweiter Ordnung dar, wobei der

781 Luhmann 1998, S. 613. Luhmann unterscheidet hier noch eine vierte Systemdifferenzierung nach „Zentrum und Peripherie“, die in den Gesellschaften vorbereitet, nicht aber primär realisiert wurde.

782 Luhmann 1998, S. 612.

783 Luhmann 1999, S. 343.

Künstler im Unterschied zum Rezipienten auch neue Beobachtungsdirektiven imaginieren und im Medium als Form realisieren kann. Das Kunstwerk ist das zentrale Kommunikationsmedium im Kunstsystem und die Funktion der Kunstwerke wird durch die Systemdifferenzierung einerseits und strukturelle Kopplung mit koevoluierenden Systemen andererseits bestimmt.

Die Historiographie der Kunst richtet ihre Aufmerksamkeit also auf den Wandel der Kunstkommunikation in Abhängigkeit der Systemdifferenzierungen. Mehrfach sind wir durch die frühneuzeitlichen Diskurse zum Decorum auf Hinweise zum Grad der Ausdifferenzierung des Kunstsystems gegenüber den koevoluierenden Systemen – in unserem Falle vor allem gegenüber den Systemen Religion und Politik – gestoßen. Auch die zeitgenössischen Äußerungen zu Pozzos ‚gemaltem Umbau‘ offenbarten Anschlusskommunikationen, die in späteren Kirchen direkt umgesetzt und damit stabilisiert wurden. Kunsttheoretische Schriften sind in einer systemtheoretisch konzeptionalisierten Historiographie nicht notwendigerweise ein Nachweis für die herausragende Bedeutung der Kunstwerke und Reflexion von Kunst, vielmehr sind sie zumeist Versuche, von koevoluierenden Systemen durch Programme auf das Kunstsystem einzuwirken. Möglicherweise hat in Deutschland gerade das Fehlen einer einheitlichen Programmierung im 17. und 18. Jahrhundert die Möglichkeit eröffnet, die Formen stark zu variieren und sie immer wieder unterschiedlich zu stabilisieren.

Die Bedeutung der Systemtheorie für die Kunstgeschichte erscheint uns offensichtlich. Die bietet eine Theorie, auf der wir mit der Morphologie des Bildes eine Methode zur Erforschung von Kunstwerken und darüber hinaus eine differenztheoretische Historiographie der Kunst gründen können, die den Wandel der Kunstkommunikation untersucht. Die konkrete Teilhabe an einer solchen Kunstkommunikation kann weder mit der Morphologie des Bildes noch mit der Historiographie der Kunst vermittelt werden. Sie stellen jeweils Kommunikationen des Systems Wissenschaft dar. Für eine Teilhabe an Kunstkommunikation bedarf es der körperlichen Präsenz vor dem Kunstwerk oder eines Kunstwerks (z. B. Poesie, Film) selbst, das Formen zur Imagination anbietet. Damit würden wir aber das Wissenschaftssystem und den Rahmen der hier vorliegenden Studie verlassen.