

Spätestens mit dem von W. J. T. Mitchell ausgerufenen *pictorial turn* (1992) sind Bilder als konstitutive Faktoren in gesellschaftlichen Prozessen und relevante Instanzen der kollektiven Wissensproduktion anerkannt.¹ Unter dem Schlagwort der *visual culture* ist dabei insbesondere die populäre, marginalisierte und gegenkulturelle Bildproduktion in den Fokus sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung gerückt. Der in diesem Zusammenhang ausgebildete Sonderzweig der Visuellen Soziologie untersucht unter anderem den Beitrag fotografisch und filmisch erzeugter Bilder zur Konstruktion sozialer Identitäten und hat neue Ansätze für eine ›Sozialtheorie des Bildes‹ und eine wissenssoziologische ›Figurative Hermeneutik‹ vorgelegt.²

Indessen fand ein vergleichbarer *social turn* innerhalb der Kunstgeschichte nur bedingt statt. Sicherlich hat die Disziplin durch den Einzug neo-marxistischer, kulturkritischer, psychoanalytischer und poststrukturalistischer Theorien seit den späten 1960er Jahren entscheidende methodische Ausweitungen erfahren. Als neue Forschungsfelder werden seither über die klassische stilkritische, ikonografische, biografische oder formanalytische Betrachtung von Einzelwerken hinaus deren rahmende Kontexte und sozio-politische Bedingungen der Produktion, Distribution und Rezeption erschlossen. Die Bestrebungen einer ideologiekritischen und gesellschaftlich verantwortungsvollen Neuausrichtung der Kunstgeschichte fanden Ausdruck in diversen Spezifikationen des Faches als *critical art history*, *social art history*, *radical art history* oder *new art history*; im deutschsprachigen Raum wurde die ›kritische Kunstwissenschaft‹ insbesondere vom 1968 gegründeten Ulmer Verein und der Zeitschrift *kritische berichte* vorangetrieben.³ Als ›sozial‹ wird dabei nicht nur der Fokus auf eine theoriegeleitete Analyse des historischen Umfeldes und der kollektiven Funktionen von Kunst verstanden, sondern auch ein dezidiert politisch engagiertes und kritisches Selbstverständnis der kunstwissenschaftlichen Disziplin als solche.⁴ Diese ist seitdem nicht zuletzt in der Neubestimmung der Felder ihrer Expertise herausgefordert und wird laufend um bisher ausgeklammerte Medien, Artefakte und Produzent:innen visueller Kultur erweitert.

Parallel zu den methodologischen Veränderungen in der Kunstgeschichte entwickelten sich soziales Engagement und politischer Aktivismus auch zu spezifischen Verfahren der Gegenwartskunst. Diese macht sich etwa die kritische Arbeit an den Voraussetzungen von kultureller Teilhabe zur Aufgabe oder nutzt das Kunstfeld als Laboratorium zur Erprobung alternativer Modelle von Öffentlichkeit. Seit den 1990er Jahren ist eine derartige ›soziale‹ Ausrichtung von Künstler:innen und Kurator:innen mit Begriffen wie *new genre public art* (Suzanne Lacy), *connective aesthetics* (Suzi Gablik), *relational aesthetics* (Nicolas Bourriaud), *collaborative turn* (Maria Lind) oder *social works* (Shannon Jackson) beschrieben worden.⁵ Zugleich

kam es zur Hinterfragung der Auslagerung sozialpolitischer Aufgaben an eine *community-based art* (Miwon Kwon) und zum Ruf nach angemessenen Kriterien bei der kunsthistorischen Bewertung von *dialogical aesthetics* (Grant Kester).⁶ Claire Bishop hat diesen Diskurs und die ihm zugehörigen künstlerischen Praktiken 2006 unter dem Schlagwort des *social turn* zusammengefasst.⁷ Angesichts der problematischen Verquickung von Ästhetik und Politik im Glauben an die gesellschaftsverändernde Kraft der Kunst fordert Bishop, dass partizipative Projekte weniger auf das affirmative Herstellen harmonischer Gemeinschaften abzielen sollten als auf soziale Erfahrungen von Dissens, Distanz und Unbehagen.

Die kunstgeschichtlichen, kunsttheoretischen und künstlerischen Errungenschaften der genannten Positionen anerkennend wird im hier vorgeschlagenen *turn* der Aspekt des Sozialen in der kunstwissenschaftlichen Forschung jedoch weder in einer Untersuchung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen von Kunst noch in sozial engagierten künstlerischen Projekten verortet. Stattdessen soll «das Soziale» selbst als Gegenstand bildkünstlerischer Visualisierung in den Blick genommen und durch soziologische Theorien die Konzeptualisierung und Analyse von Bildern neu perspektiviert werden. Dabei sind es neben motivischen vor allem formalästhetische Faktoren, die «Sozialität» durch bildinterne Relationen – etwa als eine hierarchische, egalisierende oder pluralistische Struktur – wortwörtlich zur Disposition stellen.

Soziale Ästhetik und Figuration des Sozialen

In verschiedenen Disziplinen wie der visuellen Anthropologie, den Bildungswissenschaften und der Psychoanalyse wurde in den letzten Jahren vermehrt der Begriff der *social aesthetics* herangezogen, wenn es um die Beschreibung oder Konstruktion sozialer Räume und ihrer Auswirkungen auf die darin stattfindenden zwischenmenschlichen Prozesse geht.⁸ Unter umgedrehten Vorzeichen wird nun nicht die gesellschaftliche Umwelt künstlerischer Artefakte, sondern die ästhetische Umwelt von Erscheinungen des Sozialen betrachtet. In die gegenwärtigen Kunstwissenschaften hat die Befassung mit der «sozialen Ästhetik» jedoch kaum Einzug gefunden. Stattdessen wird bei der Theoretisierung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft vor allem auf die philosophische Kategorie des Politischen zurückgegriffen.⁹ Zweifelsohne tritt gerade das Soziale nie in entpolitisierte Form auf beziehungsweise werden zentrale politische Fragen im Feld des Sozialen als Schnittstelle von Privatem und Öffentlichem ausgetragen.¹⁰ Doch zeigen bereits klassische soziologische Theorien eine spezifische Verflechtung von Konzepten des Sozialen mit ästhetischen Begriffen, die einer näheren Betrachtung lohnt.

Schon im 19. Jahrhundert hat sich die «soziale Frage» im Kontext von Arbeiterbewegung und marxistischer Theorie als Forderung einer Neustrukturierung der Gesellschaft und der darin besetzten Positionen formuliert. Wie die frühen Sozialwissenschaften strebten zu dieser Zeit die realistischen künstlerischen Strömungen eine Verbesserung sozialer Probleme durch die Sichtbarmachung des «wahren Lebens» an. Über die Entwicklung neuer Ikonografien hinaus ist dabei auch die Herausbildung eines Bewusstseins für die unverhältnismäßige Verteilung «sozialer Lagen» von formalästhetischen Kategorien durchzogen.¹¹ So ist, wie Georg Simmel in seinem 1896 erschienenen Aufsatz *Soziologische Ästhetik* feststellt, «die soziale Frage [...] nicht nur eine ethische, sondern auch eine ästhetische».¹² Simmel betont die ästhetische Fundierung von Gesellschaft sowie aller Erscheinungsformen des

Sozialen und revidiert damit die übliche Vorstellung der gesellschaftlichen Bedingtheit von kulturellen Phänomenen. Soziale Ordnungen und Abläufe werden von ihm emphatisch als *Formen* verstanden, welche die zwischenmenschlichen Verhältnisse im Sinn von allgemein gegebenen ästhetischen Beziehungen prägen.¹³ «Am entschiedensten», so Simmel, «wird der Einfluss ästhetischer Kräfte auf soziale Tatsachen in dem modernen Konflikt zwischen sozialistischer und individualistischer Tendenz sichtbar».¹⁴ So ständen etwa Vorlieben für symmetrische oder asymmetrische, hierarchische oder dezentrale Gestaltungen in Architektur und Kunst in Wechselwirkung zu verschiedenen Konzepten oder Praktiken gesellschaftlichen Zusammenlebens. Während der Soziologe an den Rückschlüssen von derartigen Formmerkmalen auf seinen eigentlichen Untersuchungsgegenstand – die Gesellschaft im Allgemeinen wie Speziellen – interessiert ist, eröffnen sich hier auch vielversprechende Anknüpfungspunkte für die kunstwissenschaftliche Analyse von «Ästhetiken des Sozialen».

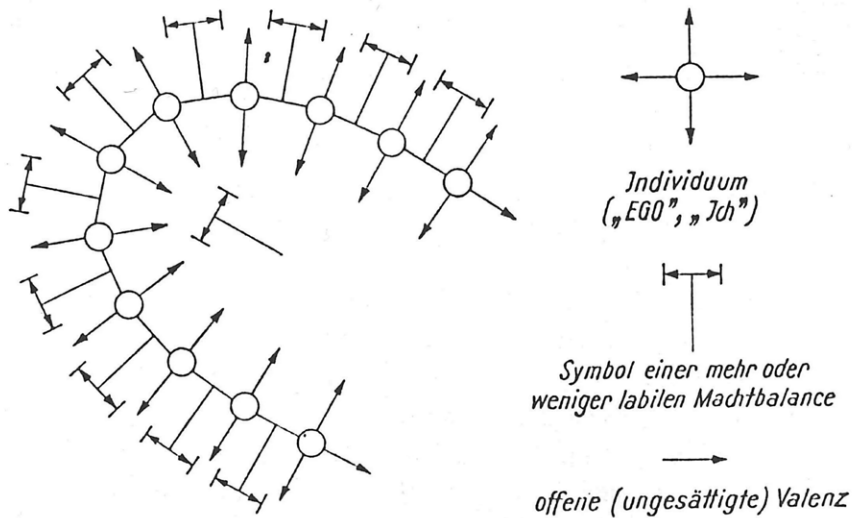
Norbert Elias hat die Auffassung von Gesellschaft als eine historisch spezifische Konstellation und als dynamisches Beziehungsgeflecht, in dem Individuen in verschiedene Verhältnisse und «Interdependenzketten» zueinander treten, im Konzept der *Figuration* weiter ausformuliert. Weil Elias zufolge das «Zusammenleben von Menschen in Gesellschaften» stets «eine ganz bestimmte Gestalt» hat, stellt der Soziologe die *Figuration interdependenter Individuen* konsequenterweise auch in Form eines Bildes dar (Abb. 1).¹⁵ Die Visualisierung erinnert an Formeln von chemischen Verbindungen als eine dezentrierte, in verschiedene Richtungen offene Kette, deren «Valenzen» und «Sättigungen» variieren und der einzelne Elemente abgelöst oder hinzugefügt werden können. Bezeichnungen in der zugehörigen Legende wie «mehr oder weniger labile Machtbalance» verdeutlichen diesen wandelbaren und unabgeschlossenen Charakter des relationalen Gefüges.

Obwohl Elias' Theorie von der *Figuration* der Gesellschaft in einzigartiger Weise mit deren Darstellung als ästhetische *Figuration* koinzidiert, ist sein «Bild des Sozialen» bisher weder Gegenstand der wissenshistorisch interessierten Kunstgeschichte geworden noch innerhalb von bildtheoretischen Konzeptionen im Sinn einer Anerkennung der sozialen Dimensionen von ästhetischen Ordnungen berücksichtigt worden.¹⁶ Elias selbst hat hingegen in seiner kurzen Monografie über Antoine Watteaus Gemälde *Pilgerzug zur Insel Kythera* (*Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, Paris, Musée du Louvre) die Betrachtung eines kanonischen kunsthistorischen Werks durchaus genutzt, um seine These vom Zivilisationsprozess zu illustrieren.¹⁷ Der Bewegung eines *turns* folgend soll nun die kunstwissenschaftliche Analyse von Watteaus Malerei durch das Hinzuziehen soziologischer Theorien «gewendet» werden.

Bilder der Geselligkeit als Bilder der Gesellschaft

Antoine Watteaus Gemälde *Gesellschaft im Freien* (*Récréation galante*, um 1717/1719, Abb. 2) zeigt eine Versammlung modisch gekleideter Damen und Herren, die in einer parkartigen Umgebung geselligen Beschäftigungen wie dem Musizieren, Tanzen, Promenieren und der erotischen Annäherung nachgehen. Durch gemeinsam ausgeführte Tätigkeiten oder körperliche Nähe angedeutete Paarbeziehungen werden von den teilweise in eine andere Richtung führenden Blicken gelockert und die diversen Zweier- oder Dreiergruppierungen so untereinander verbunden. Ihre kompositorische wie motivische Bedeutung gewinnen die wenig differenzierten Figuren dabei erst im relativen Verhältnis zu den anderen Bildelementen. Der am

Figur 2: Eine Figuration interdependenter Individuen*
(»Familie«, »Staat«, »Gruppe«, »Gesellschaft« usw.)



1 Eine Figuration interdependenter Individuen, Figur 2 in: Norbert Elias, Was ist Soziologie?, 2009



2 Antoine Watteau, Gesellschaft im Freien (*Récréation galante*), um 1717/1719, Öl auf Leinwand, 115 × 167 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Ident. Nr. 474B

linken Bildrand stehende Herr mit dunkler Kopfbedeckung oder die in der Mitte sitzende Dame im hellblauen Kleid scheinen zudem noch keinen partnerschaftlichen Anschluss im Gefüge gefunden zu haben und stechen daher aus der Gruppe heraus, ohne jedoch durch Attribute oder Handlungen im Sinn von Hauptfiguren spezifiziert zu werden. Vielmehr unterstreichen sie die Offenheit aller anderen Paarungen. Durch formale Analogien wie wiederkehrende Farben in der Bekleidung oder eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mancher Figuren wird ein Anschein von Gleichförmigkeit und Beliebigkeit des Bildpersonals erweckt. Insgesamt entsteht – ähnlich wie in Elias' Bild der gesellschaftlichen Figuration – der Eindruck einer temporären Konstellation, die in ihrer Form nicht abschließend festgelegt ist und nach dem Prinzip der wellenförmigen Aneinanderkettung in der Anzahl und Anordnung der miteinander verbundenen Elemente verändert werden könnte.

Der von Watteau geprägten Bildgattung der *fêtes galantes* wurde von seinen Zeitgenossen eine gewisse «Gegenstandslosigkeit» vorgeworfen und den Werken daher das Nichtvorhandensein von künstlerischer ebenso wie sozialer Relevanz attestiert.¹⁸ Der konstatierte Mangel muss im Hinblick auf die akademischen Normen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts verstanden werden, die auf barockklassizistischen Idealen und dem Vorbild der Malerei Nicolas Poussins beruhten. Erwartet wurden demnach ein durch Posen und Gestiken des Personals nachvollziehbares Narrativ und eine Hauptfigur, die durch ihre Position und Tätigkeit die übergeordnete Handlung des Gesamtgeschehens und damit auch die als notwendig und endgültig erscheinende formale Anlage des Gemäldes vorgibt.¹⁹ Eine solche Auffassung von «guter» Bildordnung ist durchaus mit dem absolutistischen Weltbild als eine in sich geschlossene und hierarchisch um den monarchischen Herrscher strukturierte Gesellschaft vergleichbar. Dass Watteaus *fêtes galantes* diese Kompositionsideale nicht erfüllen, bedeutet aber nicht, dass sie keinen Gegenstand, respektive keine (soziale) Bedeutung hätten. Zieht man die soziologische Theorie Georg Simmels hinzu, wird vielmehr deutlich, dass im Bildthema der Geselligkeit ästhetische und soziale Figuration sogar in ein paradigmatisches Verhältnis zueinander treten.

In seinen *Grundfragen der Soziologie* (1917) beschreibt Simmel die Geselligkeit als ein «soziale[s] Kunstgebilde», das sich zur Gesellschaft verhalte wie das Kunstwerk zur Realität.²⁰ Denn in dieser «*Spielform der Vergesellschaftung*» finde zwischenmenschliche Interaktion als eine von übergeordneten inhaltlichen Belangen gelöste Wechselwirkung statt, die «nichts als Relation» sei.²¹ So habe etwa das gesellige Gespräch unter Freunden nicht die Vermittlung von Information oder das Aushandeln von Interessen zum Ziel, sondern werde als zwischenmenschlicher Austausch um seiner Form willen genossen. Gerade weil die Geselligkeit das «Miteinander und Auseinander [...] innerer Wirklichkeiten» in ein «den eigenen Formgesetzen gehor-sames Spiel» veräußere, sieht Simmel darin «jene Angemessenheit ästhetisch repräsentiert», die «der Ernst der Realitäten sonst *ethisch* fordert.»²² So bleibe die von inhaltlichen Zwecken gelöste Form doch stets tief mit der Wirklichkeit verbunden. Durch die Rückstellung von alltäglichen und sachlichen Bestimmungen zugunsten einer in erster Linie ästhetischen Erfahrung könne in der Geselligkeit eine «ideale soziologische Welt» real in Erscheinung treten.²³

Doch gehen das lebensweltliche soziale Gefüge und die dort herrschenden Machtverhältnisse nicht einfach im sinnlichen Genuss von Geselligkeit beziehungsweise deren malerischen Darstellungen auf. Als konkret wahrnehmbare Bilder können letztere auch zum Gegenstand einer kritisch-reflektierenden Betrachtung wer-

den. So hat die sinnliche Anregung durch die hierarchielosen, gleichwertigen und ungesättigten ästhetischen Konstellationen in Watteaus *fêtes galantes* vielleicht bei manchen zeitgenössischen Rezipierenden die Frage aufkommen lassen, ob eine vergleichbare Figuration auch im Sozialen vorstellbar wäre.

Ausblick: Perspektiven für eine Bildtheorie des Sozialen

Der vorliegende Beitrag schlägt vor, «das Soziale» in den Kunstwissenschaften nicht nur als Entstehungskontext und Handlungsfeld künstlerischer Praxis zu untersuchen, sondern auch als ein durch ästhetische Dimensionen bestimmtes Konzept. Damit eröffnen sich Forschungsansätze und Desiderata für eine Kunstgeschichte, die «neue sozialen Fragen» nicht nur im Hinblick auf künstlerische Auseinandersetzungen mit aktuellen gesellschaftlichen Problematiken oder kollektive Praktiken der Produktion alternativer Formen von Wissen in der Gegenwartskunst aufwirft, sondern auf Basis eines methodisch und theoretisch begründeten *social turn* die Frage nach dem Sozialen selbst neu stellt. Die skizzierte Zusammenführung von formal-ästhetischer Analyse und soziologischer Theorie ermöglicht zudem die Berücksichtigung der älteren Bildproduktion ebenso wie von nichtgegenständlichen oder performativen «Figurationen».

Dabei darf die hier skizzierte Wende der Kunstwissenschaften hin zu «Ästhetiken des Sozialen» nicht als Plädoyer für eine Rückkehr zum Formalismus oder zur Vorstellung der Sublimierung eines bereits gegebenen Sozialen in der «Reinform» des Ästhetischen verstanden werden.²⁴ Gerade als abstrakte Kategorie wird «das Soziale» – sowie das Wissen über die Möglichkeiten, darin zu agieren – erst durch die Erfahrung seiner visuellen Erscheinungsformen konstituiert. Eine kritische Bildtheorie des Sozialen sollte daher die affirmative Feststellung der «Abbildung» realer Gesellschaftsordnungen in der kompositorischen Anlage von Kunstwerken ebenso vermeiden wie eine allein in deren Darstellungsinhalten oder historischen Rahmungen erfolgende Verortung der künstlerischen Aufforderung zur Einnahme anderer sozialer Lagen und Praktiken.²⁵ Nicht zuletzt findet eine Wertung als «(a-) soziale» ästhetische Ordnung niemals unabhängig von bestimmten Positionen innerhalb historisch spezifischer Konstellationen statt.

Kunst unterliegt als integrativer Teil von Gesellschaft nicht nur deren jeweiligen Bedingungen und Wirkungsweisen, vielmehr arbeitet sie mit den ihr eigenen Mitteln auch aktiv und zuweilen hinterfragend an den kollektiven Imaginationen darüber, was «das Soziale» ist oder sein könnte. «Bilder des Sozialen» spiegeln gesellschaftliche Strukturen nicht einfach wider, sie können auch am sozialen Gefüge rütteln.

- 1 W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in: *Artforum*, 1992, Bd. 30, Heft 7, S. 89–94. Im deutschsprachigen Raum trug zeitgleich der von Gottfried Boehm als *iconic turn* bezeichnete Wandel zur Neuaufassung der Kunstgeschichte als ‚Bildwissenschaft‘ bei. Vgl. Horst Bredekamp, *Bildwissenschaft*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, 2. Aufl., Stuttgart 2019, S. 72–75.
- 2 Roswitha Breckner, *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld 2010; Michael R. Müller, *Figurative Hermeneutik. Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes*, in: *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 2012, Bd. 13, Heft 1, S. 129–161.
- 3 Vgl. *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 1990, Bd. 18, Heft 3: *Zwanzig Jahre danach – kritische Kunstwissenschaft heute*; Julia Gelshorn u. Tristan Weddigen, *New Art History*, in: Pfisterer 2019 (wie Anm. 1), S. 312–314. Zuletzt wurde die Frage einer Neuaufassung der sozial engagierten Kunstgeschichte aufgegriffen in: *Socially Engaged Art History and Beyond. Alternative Approaches to the Theory and Practice of Art History*, hg. v. Cindy Persinger u. Azar Rejaie, Basingstoke 2021.
- 4 Als selbstreflexives Projekt beinhaltet die *Social Art History* daher auch die Hinterfragung der historischen Bedingungen des Schreibens von (Kunst-)Geschichte. Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, *Social Art History*, in: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, hg. v. Hal Foster u. a., London 2016, S. 22–31, hier S. 22. Auch T. J. Clark, *On the Social History of Art* wiedergelesen, in: *Texte zur Kunst*, 1991, Bd. 2, Heft 2, S. 52–53, fordert eine Revision des der *Social Art History* zugrunde gelegten Geschichtskonzeptes.
- 5 *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, hg. v. Suzanne Lacy, Seattle 1995; Suzi Gablik, *Connective Aesthetics*, in: *American Art*, 1992, Bd. 6, Heft 2, 1992, S. 2–7; Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002; Maria Lind, *The Collaborative Turn*, in: *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, hg. v. Ders., Johanna Billing u. a., London 2007, S. 15–34; Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York 2011.
- 6 Miwon Kwon, *Three Rivers Arts Festival*, in: *Texte zur Kunst*, 1996, Heft 23, S. 149–151; Grant Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, erw. Neuaufl., Berkeley 2013.
- 7 Claire Bishop, *The Social Turn. Collaboration and Its Discontents*, in: *Artforum*, 2006, Bd. 44, Heft 6, S. 178–183. Vgl. auch Dies., *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October*, 2004, Heft 110, S. 51–79; Dies., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012.
- 8 Vgl. u. a. Arnold Berleant, *Ideas for a Social Aesthetics*, in: *The Aesthetics of Everyday Life*, hg. v. Andrew Light u. Jonathan M. Smith, New York 2005, S. 23–38; David MacDougall, *Social Aesthetics and the Doon School*, in: *Visual Anthropology Review*, 2008, Bd. 15, Heft 1, S. 3–20; Michael Musalek, *Social Aesthetics and the Management of Addiction*, in: *Current Opinion in Psychiatry*, 2010, Bd. 23, Heft 6, 2010, S. 530–535; Ben Highmore, *Social Aesthetics*, in: *Handbook of Cultural Sociology*, hg. v. John R. Hall, Laura Grindstaff u. a., London/New York 2012, S. 155–163; Frank Heidemann, *Social Aesthetics, Atmosphere and Proprioception*, in: *Aesthetics of Religion. A Connective Concept*, hg. v. Alexandra K. Grieser u. Jay Johnston, Berlin/Boston 2017, S. 457–464.
- 9 Vielzitierte Werke aus dem Theoriekomplex der Gegenwartskunst sind etwa Jean-Luc Nancy's *Être singulier pluriel* (1996) und Jacques Rancière's *Le partage du sensible* (2000). Auch Claire Bishop (vgl. Anm. 7) stützt ihre Argumentation wesentlich auf Theorien aus der politischen Philosophie.
- 10 Vgl. Anna Schober, *The Cinema Makers. Public Life and the Exhibition of Difference in South-Eastern and Central Europe since 1960s*, Bristol/Chicago 2013, S. 28–30.
- 11 Vgl. Eckart Pankoke, *Soziale Frage*, in: *Grundbegriffe der Soziologie*, hg. v. Bernhard Schäfers, Johannes Kopp, 9., aktl. Aufl., Wiesbaden 2006, S. 258–263, hier S. 258. Dass gerade realistische Bildprogramme ihre politische Intention nie allein auf der Ebene des Gegenstandes, sondern stets auch in der Darstellungsweise äußern, zeigt Klaus Herding, *Realismus*, in: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, hg. v. Werner Busch, Peter Schmoock, Berlin 1987, S. 674–714.
- 12 Georg Simmel, *Soziologische Ästhetik* [1896], in: Ders., *Soziologische Ästhetik*, hg. v. Klaus Lichtblau, Darmstadt 1998, S. 77–92, hier S. 84.
- 13 Vgl. Bryan S. Turner, *Classical Sociology and Cosmopolitanism. A Critical Defence of the Social*, in: *The British Journal of Sociology*, 2006, Bd. 57, Heft 1, 2006, S. 133–151, hier S. 134.
- 14 Simmel 1896/1998 (wie Anm. 12), S. 83.
- 15 Norbert Elias, *Figuration*, in: Schäfers/Kopp 2006 (wie Anm. 11), S. 73–76, hier S. 74. Vgl. Ders., *Was ist Soziologie?*, 11. Aufl., Weinheim/München, 2009, S. 139–145.
- 16 Wichtige Anknüpfungspunkte hierfür bieten jedoch: Max Imdahl, *Ikönik. Bilder und ihre Anschauung*, in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. Gott-

- fried Boehm, München 1994, S. 300–324; Kai van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozioökonomie*, Paderborn 2013; *Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen. Aktuelle Entwicklungen in der Soziologie des Visuellen*, hg. v. Petra Lucht, Lisa-Marian Schmidt u. a. Wiesbaden 2013; Tobias Schlechtriemen, *Bilder des Sozialen. Das Netzwerk in der soziologischen Theorie*, Paderborn 2014.
- 17 Norbert Elias, *Watteaus Pilgerfahrt zur Insel der Liebe* [1983], Frankfurt am Main/Leipzig 2000.
- 18 In einer vielzitierten Passage wirft der Comte de Caylus dem mit ihm befreundeten Maler vor, seine Werke würden keinen Gegenstand («aucun objet») ausdrücken, und an anderer Stelle meint der Kritiker abwertend, dessen Gemälde würden grundsätzlich jedermann («tout le monde») gefallen. Comte de Caylus, *La vie d'Antoine Watteau. Peintre de figures et de paysages. Sujets galants et modernes* [1748], in: *Vies anciennes de Watteau*, hg. v. Pierre Rosenberg, Paris 1984, S. 53–91, hier S. 80, 86f. Die Watteau-Forschung hat viele Ansätze vorgelegt, diesen historischen Vorwurf zu widerlegen. Für einen kurzen Forschungsüberblick siehe Sarah R. Cohens Rezension von: Julie Ann Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge University Press: Cambridge 2000, in: *caa.reviews*, 22. Februar 2001, <http://dx.doi.org/10.3202/caa.reviews.2001.65>, Zugriff am 10. September 2021.
- 19 Vgl. Thomas Kirchner, Antoine Watteau, die akademische Kunst und die Moderne, in: *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, hg. v. Dems., Margit Kern u. a., München 2004, S. 107–120.
- 20 Georg Simmel, *Die Geselligkeit* (Beispiel der Reinen oder Formalen Soziologie) [1917], in: Ders., *Grundfragen der Soziologie. (Individuum und Gesellschaft)*, Berlin/New York 1984, S. 48–68, hier S. 53f.
- 21 Ebd., S. 53 (Herv. i. O.), 63.
- 22 Ebd., S. 64.
- 23 Ebd., S. 57.
- 24 Robert Witkin räumt in seiner Untersuchung der «notwendigen» Analogien im Abstraktionsgrad von künstlerischen Stilen und sozialen Beziehungen selbst ein, dass sein Erkenntnisinteresse daher letztlich nicht den besprochenen Gemälden gilt. Robert W. Witkin, *Art and Social Structure*, Cambridge 1995, hier S. xi: «My central purpose [...] has been to use these paintings as a resource for theorizing the link between art styles and social structure in terms of «semiotic necessity».
- 25 Vgl. Clark 1991 (wie Anm. 4), S. 52, wo von einer methodischen Pattsituation in der Kunstgeschichte zwischen dem «toten Formalismus» und «schwerfälligen und trivialisierenden Historismus» die Rede ist. Benjamin Buchloh beschreibt ebenso diese ausweglose Wahl: Während der formalistische Ansatz nicht umhinkäme, «am Meister und am Meisterwerk ([...] die Struktur des Herrschaftsdiskurses fortsetzend) zu enden, betreibe die soziahistorisch orientierte Kunstwissenschaft durch das Aufzeigen der «Kehrseite» kultureller Artefakte als «Zeugnis[se] der Barbarei» letztlich eine «Rache am Kunstwerk» als einem autonomen ästhetischen Objekt. Benjamin H. D. Buchloh, *Perestroika in der Kunst?*, in: *Texte zur Kunst*, 1991, Bd. 2, Heft 2, S. 65–71, hier S. 70–71.