

Luhmann aus kunsthistorischer Sicht

Systemtheorie ermöglicht einen Epochenbegriff jenseits stilistischer Charakterisierungen, mit denen die herkömmliche Kunstgeschichte den Gänsemarsch durch die Zeiten zu beschreiben beliebt. Kunstgeschichte als Funktionsgeschichte kann von Niklas Luhmann lernen, die Tendenz gesellschaftlicher Systeme zur Autonomie als historisches Bewegungsgesetz zu verstehen. Allerdings bleibt Luhmann formalistisch, wenn er das Kunstwerk am Binarismus von Medium und Form entwickelt.¹ Dies entspricht dem Wissensinteresse einer Generation, die den Abstraktionsprozess der Kunst erklären wollte. Aus kunsthistorischer Sicht heute wäre Luhmanns Kunsttheorie in zwei Punkten kritisch um- und fortzuschreiben:

Erstens: Dass Luhmann als Soziologe zur Gegenwartskunst ein zwiespältiges Verhältnis hat, gehört zum üblichen Habitus fachfremder Intellektueller. In seinem Fall ist die Sache deshalb kurios, weil er in der Theorie ganz akkurat beschreibt, was Künstler seit Marcel Duchamp im Grunde tun: Sie stellen Beobachtung zweiter Ordnung in das Feld öffentlicher Kommunikation. Doch in seinen abwertenden Bemerkungen zur Kunstpraxis der sechziger Jahren bleibt Luhmann befangen in einem geschlossenen Werkbegriff; aktuelle Kunst steht im blinden Fleck der Vorurteile eines Soziologen, der sich nicht in die Niederungen des Kunstbetriebs herablässt.² Luhmann entwickelt seine Theorie hauptsächlich am Material aus der Literaturgeschichte. Doch «Autopoiesis» in der visuellen Kultur zeitigt ganz spezifische Momente, die es erlauben, Epochen schärfer zu skandieren, als Luhmann es tat. Der Blick auf die Geschichte der bildenden Kunst ermöglicht eine präzise Analyse der Abkoppelung vom Stammsystem Herrschaft in einer Allianz mit den hauptsächlichen Anlehnungskontexten der Kunst: neben dem Verhältnis zum Wissen und zur Öffentlichkeit ist es vor allem das Verhältnis zum Markt. Luhmann entging der Warencharakter von Kunst, der sich in der Literatur als eines Massenmediums anders stellt als in der bildenden Kunst, wo der Fetischcharakter des Originalen im Zentrum steht.³ Auch hier spielte wohl eine intellektuelle Idiosynkrasie unter Zeitgenossen eine Rolle: Die Auffassung von Kunst als einem Fetisch absoluter Ware war ein Kerngedanke von Theodor W. Adorno,⁴ mit dem Luhmann in Konkurrenz stand. Im versöhnlichen Horizont eines Nachgeborenen ist es aber durchaus interessant, die Positionen von Systemtheorie und Frankfurter Schule zusammenzuführen.⁵

Zweitens: Es gilt eine Hypothese stark zu machen, die bei Luhmann nur am Rand erwähnt ist. Er bewertet die Tatsache, «dass eine Gesellschaft ein Kunstsystem

ausdifferenziert und dieses System der Selbstbeschränkung durch die eigene Semantik überlässt», als historischen Sonderfall.⁶ Diese Hypothese ist unbedingt hochzuhalten gegen einen allzu landläufigen Umgang mit dem Wort «Weltkunst», wie es gegenwärtig in der globalisierten Kunstszene gang und gäbe ist.

Die vier großen Epochenschritte

Es gelte die These: Das christliche Abendland hat als einzige der drei monotheistischen Religionen, die auf Abraham zurückgehen, die Bildertradition der mittelmeerischen Antike übernommen. Auf dem Fundament des römischen Reichs wurde, in Abgrenzung zu Judentum und Islam, der antike Bilderkult für religiöse Zwecke weiterentwickelt. Paradox zugespitzt kann man sagen: Das Christentum ist die Alleinerbin der heidnischen Bilderwelt. Zugleich hat sich die abendländische Kultur vom Bann der Bilder befreit, indem sie diese zu Kunst machte. Das europäische Kunstsystem ist das Resultat einer Säkularisierung, die mit dem Ende des byzantinischen Bildersturms einsetzt. Auf dem Gang der Kunst zur Freiheit, hegelianisch gesprochen, sind für das Kunstsystem, das sich zur Zeit der Kreuzzüge ausdifferenziert, vier Etappen entscheidend: erstens die Kannibalisierung byzantinischer und römisch-antiker Bildformulare; zweitens die Idee des selbstbestimmten Individuums; drittens die Praxis freier Märkte und viertens die Entstehung einer bürgerlichen Öffentlichkeit. Auf diesen vier Schritten ruht das System, das die westlichen Sprachen seit 1800 mit jenem transzendentalen Begriff im Singular «Kunst» nennen.

Kannibalisierung byzantinischer und römisch-antiker Bildformulare

Luhmann gibt für einen ersten Schub zur Entstehung des Kunstsystems die Kultur der italienischen Städte und Fürstenhöfe des 14. und 15. Jahrhunderts an. Soziologisch ist das plausibel, bildgeschichtlich hingegen wäre ein erster Impuls Jahrhunderte früher auszumachen. Noch vor der Ausdifferenzierung des Künstlers aus dem Zunftsystem des Handwerks beginnt sich in der Produktion religiöser Kunst ein Stilverständnis anzubahnen, das unter «zweiter Beobachtung» entstand. Gemeint ist die Übernahme byzantinischer Bildformen im Westen. Die allgemeine Hinwendung zur Bilderfreundlichkeit in der Ost- und der Westkirche nach dem Konzil von Nikäa 787 besiegelte die Distanz von den jüdischen Wurzeln des Frühchristentums und dessen Bilderverbot. Ich nenne es «kulturellen Kannibalismus»: Die Einverleibung alter und fremder Bildformulare hat durchaus animistischen Charakter. Das kulturell Andere wird nicht zerstört, sondern es wird verzehrt, damit seine Kraft in den eigenen Bildern weiterlebe. Der Prozess des kulturellen Kannibalismus wäre mit dem Begriff Antikenrezeption nur unzutreffend erfasst, denn jenem fehlt die bewusste, die antiquarische Distanz. Die Einverleibung antiker Spolien im neuen Bild ist nicht «Renaissance», sondern, mit Panofsky gesprochen, *renaissance*:⁷ Nachleben einer überwundenen Kultur im Legitimationsbedürfnis der siegreichen, neuen Kultur.

Der Künstler als «Individuum»

Innerhalb der christlichen Kirche gab es für den Mann geringen Standes eine Möglichkeit, die sozialen Schranken zu durchbrechen, indem er Priester wurde. Dazu kam seit dem Mittelalter ein zweiter Karrierejoker: Der Beruf des Malers. Auf diesem Weg konnte es der Bauernbub zum Bischof bringen, so wie der be-

rühmte Maler Giotto, nach der Legende, seine Laufbahn als Schafhirt in Mugello begonnen hatte. In der Figur des «Hofkünstlers»⁸ spiegelt sich ein humanistisches Menschenbild, das bis heute in die nachbürgerliche Zeit hineinragt, wenn etwa in Managerseminaren Marc Aurel und Seneca gelesen werden. Der Künstlertyp entsteht parallel zur Wiederbelebung der Verhaltens- und Glücksethiken der antiken Stoa. Der humanistische Idealmensch ist «individuum», unteilbare Persönlichkeit.⁹ Der Künstler als Individuum ist, wie sein Fürst, «absolut».¹⁰ Die ideelle Wohngemeinschaft von Fürst und Künstler, angesiedelt am Hof von Urbino um 1500, hat Baldassare Castiglione in seinem Traktat vom Hofmann für drei Jahrhunderte festgeschrieben.¹¹ Beide verbindet der Sinn für das Musische. Während der Fürst seinen Neigungen zur Schriftstellerei oder zur Musik frönt, wird vom Künstler als Hofmann erwartet, dass auch er, wie sein Herr ein *uomo universale*, sich aufs Fechten, Tanzen und Reiten verstehe.

Von der Fernpatronage zum Kunstmarkt

Das Kunstsystem erblickt das Licht der Welt in fürstlicher Umwelt und identifiziert sich im narzisstischen Spiegelstadium der frühabsolutistischen Kultur mit diesem Glanz. Der Künstler ist das Luxusgeschöpf des Fürsten, der an diesem öffentlich seine Freigiebigkeit übt. Doch lange hält es den Höfling nicht im Goldenen Käfig. Die enge Bindung der Kunst an den Herrscher schränkt deren Entwicklung ein. Systemtheoretisch korrekt ist Hofkunst noch keine Kunst. Erst in Anlehnung an das Marktsystem wird Kunst zu dem, was sie heute ist. Es gibt in der frühen Neuzeit zwei Modelle, sich die Macht der Auftraggeber auf Distanz zu halten und mit ihr zugleich gute Geschäfte zu machen. Die erste nenne ich die aristokratische Strategie der «Fernpatronage»: Ihre Meister sind Rubens und Poussin. Die zweite Strategie ist die der «kapitalistischen Verausgabung», zuerst mit aller Konsequenz entwickelt von Rembrandt van Rijn.¹² Beide Modelle haben sich bis heute erhalten. Der aristokratische Poussin-Typ pflegt, distanziert-verbindlich, den Umgang mit Kunden und Käufern im Nadelstreifanzug. Der kapitalistische Rembrandt-Typ brennt seine Lebens- und Schaffenskerze gleichzeitig an beiden Enden an ohne Rücksicht auf soziale Verluste. Beide Typen gibt es heute auch abwechselnd und gemischt in derselben Künstlerperson, je nach Lebenslage.¹³

Öffentlichkeit: Der Schauplatz des Neuen

Die zunehmende Abhängigkeit vom Markt macht die Kunst unabhängiger von einem direkten Umgang mit Kunden und deren gestellten Themen. An Werken bildender Kunst wird entdeckt, dass sie aus nichts anderem bestehen, als aus visueller Kommunikation – oder conversation, um es mit einem Wort des 18. Jahrhunderts zu sagen. Neu ist jetzt, dass ihr Fachjargon im Licht der Öffentlichkeit gesprochen wird. Bestimmte sich der Verkehrswert eines Bildes bisher nur in jenem engen, erlesenen Zirkel von Künstler, Händler und Sammler, mischt sich jetzt auch der gebildete Laie mit ein. Es darf nicht wundern, dass dabei der Tonfall etwas gröber und lauter wird. Mit den Salon-Ausstellungen in Paris schafft sich diese Entwicklung eine Institution. Es entsteht also, neben dem Markt, die öffentliche Meinung als neuer Anlehnungskontext, ohne die das Kunstsystem nicht zum Abschluss gekommen wäre. Um den Abschied von der Hofkunst, sowie von der zunftmäßigen Kunstproduktion zu markieren, hat Oskar Bätschmann den Begriff vom «Ausstellungskünstler» eingeführt.¹⁴ Nicht mehr Fürst und Auf-

traggeber, sondern die Öffentlichkeit ist erster Adressat eines neuen Künstlertyps. Er arbeitet zwar wie der Auftragskünstler für den Markt, doch das Marktregulativ bilden jetzt nicht mehr die diskreten Regeln der Fernpatronage, wie zu Zeiten von Rubens und Poussin, sondern die öffentliche Kritik. Mit dem Ausstellungskünstler betreten die Künste die Arena der Massenmedien.

Beschleunigung, fast ruckartig, kommt im Paris des Zweiten Kaiserreichs auf. In nur zwei Jahrzehnten läuft der Kunstbetrieb auf eine Rotationsgeschwindigkeit hoch, die selbst von der Kunst unserer Gegenwart kaum noch unterboten wird. Kunstproduktion und Kunstkritik ändern ihre Richtung alle acht bis fünf Jahre. Es besteht die Tendenz zu einer antagonistischen Struktur des Neuen, vergleichbar dem Drehgesetz der Mode. Das Neue ist das Gegenteil des Alten. Die Gesellschaft kann das Neue in der autonomen Kunst billigen, da diese ja nur Formen und keine Inhalte aufs Spiel setzt. Der Schlagabtausch des Neuen, der im Kunstsystem stattfindet, darf nicht als formalistische Spielerei abgetan werden. Die Freiheit, Neues zu akzeptieren, ist eine Qualität, die sich auf die Gesellschaft überträgt. Über die Offenheit ästhetischer Erfahrung wird die Gesellschaft im Sinne kultureller Toleranz trainiert.

Keine andere Hochkultur wie die europäische hat als zivilisatorische Blüte ein Kunstsystem in seiner autonomen Reinheit hervorgebracht. Allenfalls in China und Japan entwickelten sich vergleichbare Praktiken rein ästhetischer Erbauung und das Sammeln von Bildwerken, deren Genuss allerdings auf eine Beamten-schicht und Kreise des Hofes beschränkt blieb. Die Werke der Literatenmaler zirkulierten als Geschenke, deren Kauf und Verkauf von Werken verpönt gewesen wären. Erst mit dem Eindringen des westlichen Kunsthandels im fernen Osten wurde dieses aristokratische System gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausgehebelt.

Der systemische Epochenbegriff liefert eine Methode, das Spezifische des westlichen Kunstsystems im Gegensatz zu anderen Bildkulturen zu beschreiben. Der eigentümliche Weg der Autopoiesis über die Kannibalisierung älterer Bildtraditionen; die Wertschätzung des Individuums; die marktformige Zirkulation der Werke; die freie, öffentliche Kommunikation liefert die Kriterien für transkulturelle Vergleiche mit nicht-europäischen Gesellschaften und deren Bildergebrauch. Kunst ist per definitionem Westkunst. Systemtheorie entwickelt die Begriffe, die geeignet sind, jenseits politisch korrekter Sprachregelungen im Sinne des Multikulturalismus, zu analysieren, unter welchen Bedingungen Westkunst zu Weltkunst werden kann. Eine optimistische Hoffnung wäre, dass eine Gesellschaft mit dem Import des Kunstsystems unwillkürlich die Bedingungen von dessen Möglichkeit als Kleingedrucktes einführt: eine subversive Werbung für die Ideale europäischer Aufklärung.

Anmerkungen

- 1 Siehe Kapitel 3: «Medium und Form», in Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 165–174.
- 2 Siehe die Bemerkungen zu Duchamp, Warhol, Happening in Luhmann 1995 (wie Anm. 1), S. 62, 119, 475.
- 3 Siehe Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 32), Bd. 1, insbesondere die Kapitel «Stammsystem Herrschaft», S.144–179; «Anlehnungskontext Wissenschaft», S.180–205; «Anlehnungskontext Ökonomie», S. 227–248.
- 4 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 338.
- 5 Siehe dazu Beat Wyss, *Nach den Grossen Erzählungen*, Frankfurt am Main 2008.
- 6 Luhmann 1995 (wie Anm. 1), S. 381.
- 7 Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, aus dem Englischen von Horst Günther, Frankfurt am Main 1979.
- 8 Martin Warnke, *Der Hofkünstler*, Köln 1985.
- 9 Den Begriff des Individuums führt schon Jacob Burckhardt in die Renaissanceforschung ein in: *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), Stuttgart 1985.
- 10 Catherine Soussloff, *The Absolute Artist, The Historiography of a Concept*, Minneapolis/London 1997.
- 11 Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, a cura di Ettore Bonora, Mailand 1972.
- 12 Siehe dazu Wyss 2006 (wie Anm. 3), S. 236–243; Zu Markt und Mäzenatentum im Barock siehe Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York 1963.
- 13 Zu habituellen Aspekten der Gegenwarts-kunst, siehe Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft*, München 2006.
- 14 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.