

DIE WIEDERGEURT DES *Disegno* AUS DEM GEIST DES ORNAMENTS. KRITISCHE ANMERKUNGEN ZU LUHMANNS KUNSTTHEORIE

Regine & Gerd Prange

THESEN

Niklas Luhmanns Systemtheorie, deren Ausformulierung für das Teilsystem Kunst in dem 1997 publizierten Buch *Die Kunst der Gesellschaft* vorliegt, genießt auch jenseits einer expliziten Rezeption in heutiger kunsthistorischer Forschung Anerkennung als eine durch ihre Zersetzung aller überkommenen ontologischen Gewissheiten unüberbietbare Konzeption, die zudem ihren Vorzug darin besitzt, dass sie mit anderen aktuellen, ebenfalls den Ruf intellektueller Radikalität besitzenden (de-)konstruktivistischen Ansätzen weitgehend kompatibel ist. Wengleich diverse Anwendungsmöglichkeiten in Kunstphilosophie und Kunstgeschichte präsentiert worden sind¹, sucht man eine grundlegende kritische Auseinandersetzung mit Luhmanns Kunsttheorie vergeblich. Auf weitgehende Akzeptanz scheinen Luhmanns Äußerungen zur Grundlegung neuzeitlicher Kunsttheorie in der italienischen Renaissance nicht nur im Rahmen ikonologischer Forschung und anthropologischer Tendenzen der jüngeren Kunstgeschichtsschreibung zählen zu können², sondern auch deshalb, weil die (vorgebliche) Kritik am *Disegno* und verbunden damit die Rehabilitierung des Ornamentalen aktuellen Bestrebungen entspricht, die tradierte Opposition von Bild und Ornament in Frage zu stellen, einem liberalistischen Gestus folgend, der sich in der Gleichstellung von Kunst und Kunstgewerbe, von westlicher Kunst und Artefakten nicht westlicher Gesellschaften, ja letztlich auch von Kunst und Nicht-Kunst zu beweisen trachtet, dass die Hierarchien, in deren Namen der bürgerliche Kunstbegriff einst modelliert wurde, der Vergangenheit angehören³.

Es ist das Ziel dieses Beitrags, dem undialektischen Verständnis von Hegels Diktum über das 'Ende der Kunst' entgegenzutreten, das von Luhmann gar nicht verhehlte romantische und modernistische Fundament seiner Kunsttheorie deutlich zu machen und gegen das vielfach verfälschte Bild klassizistischer Ästhetik abzuheben. Es wird zu zeigen sein, dass eine angemessene, moderne Reflexion der *Disegno*-Lehre eher in der klassizistischen Ästhetik und ihrem Autonomie-Ideal ihren Ausgangspunkt hat, der frühmoderne Ornamentgedanke hingegen – dem Luhmann verpflichtet ist – eine regressive Erneuerung schöpfungsmithischer

Vorstellungsinhalte der *Disegno*-Lehre anstrebt, was vor dem Hintergrund der modernen Krise der Repräsentation nur möglich ist durch eine Auflösung von Kunstobjekt und Kunstsubjekt in einen operationalen Ablauf von Systemprozessen. Das Subjekt, im italienischen Renaissancehumanismus der divine Träger des *Disegno*, muss geopfert werden, damit seine Brüchigkeit nicht bewusst wird. Anders gesagt: Das Zerreißen der Entität eines Selbst, seit der politischen Ökonomie von Karl Marx und der Psychoanalyse Sigmund Freuds unabweisbar, muss durch die Preisgabe des Subjekts schlechthin geleugnet werden. Die geschichtliche Entwicklung der Kunst, von allen Brüchen gereinigt, erscheint dann, infolge dieser Operation, als Evolution eines einzigen Prinzips, ganz so wie bei Vasari, welcher Entstehung, Verfall und Wiedergeburt des *Disegno* auf ein jenseits der Geschichte existierendes Gesetz zurückführt: die göttliche Schöpfung, die der Mensch als Ebenbild Gottes den Auftrag hat zu reproduzieren. In *Die Kunst der Gesellschaft* unterscheidet Luhmann zwar zwischen «ornamentalen und figurativen (repräsentierenden, illusionären) Komponenten von Kunstwerken»⁴, doch nur, um von vornherein der ornamentalen Komponente Vorrang einzuräumen. Auch wenn die «europäische Kunstentwicklung [...] seit der Frührenaissance [...] dem Ornamentalen [...] die Funktion der Verzierung [...] zugewiesen» habe, bleibe es doch «auch in einer pointiert repräsentierenden Kunst immer die Infrastruktur des Kunstwerkes [...]», denn zunächst seien «Raum und Zeit» als «Medien zu ordnen – was immer dann in ihnen repräsentiert wird». Die «Abwertung des nur Ornamentalen» durch die «Einführung des Schönheitsbegriffs in die älteren Kunstlehren der italienischen Frührenaissance» kann daher nur als eine Verirrung bewertet werden, der sich noch Karl Philipp Moritz schuldig gemacht habe, trotz der «immer wieder scheiternden Definitionen des Schönen»⁵. Hingegen bekennt sich Luhmann implizit zur Tradition der Wiener Schule, welche die Einflüsse des Ornamentalen auf die Stilentwicklung der Kunst «sensibler» wahrgenommen habe. Der zitierte Gombrich hat wie schon Riegl in der Tat den Stilbegriff nicht mehr auf den schönen menschlichen Körper bezogen, sondern am Maßstab kunstindustrieller Ornamentik entwickelt. Damit argumentierte die formalistische Kunstgeschichte in der

romantischen Tradition des Schellingianers Carl Friedrich von Rumohr, der den weltlichen Abbildcharakter der Kunst seit Giotto kritisierte und durch die Rehabilitation byzantinischer Formelhaftigkeit – vermeintlich – ein Gegenmodell zu der Geschichtsschreibung eines Vasari entwickelte⁶.

Luhmanns Kunstbegriff liegt diese Prämisse der romantischen Umkehrung der renaissancistischen Fortschrittsidee in eine Präferenz des Primitiven, das die Abkehr vom *Imitatio*-Prinzip inauguriert, implizit zugrunde. Einer historischen Überprüfung kann diese beliebte Annahme über den Ursprung der Abstraktion in der Romantik allerdings nicht ganz standhalten. Das Prinzip der *imitatio naturae* wurde in der Romantik nicht revidiert, sondern durch eine Veränderung des Naturbegriffs nur modifiziert. An die Stelle der *natura naturata* trat die *natura naturans*, der die Kunst nach der Auffassung von Schelling und seinen Nachfolgern in einem Wettstreiten mimetisch nacheifert, und zwar maßgeblich auf Grund einer perzeptiven Tätigkeit. Nicht mehr die Erscheinung der Naturgegenstände ist Gegenstand, sondern die ihr zugrundeliegende energetische Kraft. Diese ist Gegenstand oder Matrix der vom Künstlergenie-vollzogenen mimetischen Handlung, die nun nachdrücklich als zeitlicher, Wahrnehmung und Formfindung integrierender Prozess verstanden wird. Wie noch genauer auszuführen bleibt, wurde die Abkehr vom Imitationspostulat nicht in der Romantik, sondern in der klassizistischen Kunsttheorie eines Moritz und Hegel realisiert, Autoren, die Luhmann entweder negativ kommentiert oder seinem Modell anzupassen sucht, das in der Selbsttätigkeit der Systemoperationen so etwas wie die «werkthätige Wissenschaft» der Natur aufruft, von der Schelling in seinem Münchner Vortrag *Über das Verhältnis der bildenden Kunst zu der Natur* sprach und die als schöpferisches Prinzip für solche regelmäßigen, potentiell ornamentalen Ordnungsmuster wie die des Kristalls verantwortlich gemacht wird⁷. Bevor die Argumentation Luhmanns zu Ornament und *Disegno* genauer in den Blick genommen wird, soll zunächst versucht werden, den romantischen, wahrnehmungsästhetischen Charakter des Systembegriffs generell näher zu belegen.

KUNST ALS SYSTEM: EINE THEORIE DER ENTLASTUNG

Ein methodisch gesicherter, analytischer Zugang zu Luhmanns Philosophie stößt allerdings schon auf die Schwierigkeit, dass Luhmann selbst diesen Zugang meidet und ihm seine Berechtigung abspricht. Zurückgewiesen wird eine kritische Analyse an der Grenze dessen, was Luhmann 'System' nennt und welches sich im

Innern komplex und differenziert darbietet, als umfassendes Ganzes jedoch eine bloße Setzung ist: abstrakt, leer und unlebendig. Deshalb erscheint ein Zugang sinnvoller, der sich zuvörderst der Attraktivität Luhmanns, nicht zuletzt auch im Bereich der Kunstwissenschaft, zuwendet, denn in seinem vielfältigen Einfluss gewinnt der Systembegriff eine konkrete Fülle, die ihm selbst abgeht. An den Gegenständen *Disegno* und Ornament soll dieser Kontrast anschließend weiter entfaltet werden.

Die große Anziehungskraft der Luhmannschen Systemtheorie scheint einherzugehen mit dem Angebot, wissenschaftlicher Arbeit Entlastung zu verschaffen, denn sie offeriert mit der Trennung von Wahrnehmung und Kommunikation ein Konzept, das Abschied nimmt von einer Verschränkung dieser beiden Sphären, «wie es in der Tradition durch einen Begriff wie Denken geschieht»⁸. Denn Denken verweist auf das erkenntnis-mächtige Subjekt, das als Begriff nach Descartes und Kant in die Krise geraten ist. Seine wesenhafte Verfasstheit büßt es bereits – in den geschichtlichen Prozess gestellt – bei Hegel ein und, worauf schon hingewiesen wurde, im Folgenden weiterhin durch die Zumutung ökonomischer und biologischer Bedingtheit bei Marx und Freud. Während etwa Adorno und Lacan darum bemüht waren, sich dieser gleichsam ontologischen Krise zu stellen, erspart sich Luhmann dies in einem begrifflichen Raum jenseits von Ontologie, die er wie das Subjekt dem geschichtlichen Wandel entzieht, in dem er sie in diesem untergehen lässt. Nach Luhmann ist Bedingung der Möglichkeit des Beobachtens nicht ein Subjekt, «geschweige denn ein mit Vernunft ausgestattetes Subjekt, sondern ein Paradox, an dem derjenige scheitert, der die Welt transparent zu machen sucht»⁹. Inwieweit Luhmann mit seinem Systembegriff tatsächlich der zu meidenden, weil unmöglichen Weltbeobachtung entgeht, also ob System nicht doch wesenhafte Totalität oder Ontologie meint, ist eine Frage, die uns auf den schwierigen Ausgangspunkt zurückwirft, wie die Frage nach einer von Luhmann herangezogenen Anthropologie¹⁰, die sich eines Begriffes des Menschen enthält.

Der Begriff der Form im differenztheoretischen Sinne setzt Welt als *unmarked state* voraus. Die Einheit der Welt ist unerreichbar, sie ist weder Summe, noch Aggregat, noch Geist¹¹. Aber ist sie System? «Der Unerreichbarkeit der Welt entspricht die Schließung des Kunstwerks – schließlich des Kunstsystems»¹². Entscheidend ist für Luhmann offenbar, dass alles in einem anderen Licht erscheint als im herkömmlichen philosophischen Denken, obwohl die traditionellen Themen und Probleme nur neu gefasst werden, nicht zuletzt das künstlerische Subjekt betreffend, das Luhmann, wie schon

gesagt, an die Selbsttätigkeit der Systemprozesse ausliefert. Denn als Subjekt wäre es dem ihm innewohnenden Widerspruch von Selbstbewusstsein als Erkenntnis seiner selbst und dem diesem wiederum notwendigen Erkennen seiner Bedingtheit unterworfen. Dieser Widerspruch entfällt, wenn Produktion und Rezeption von Kunst statthat als operationale Teilhabe an einem System Kunst, das so beschaffen ist, dass Paradoxie, nicht innerer Widerspruch, für dieses notwendig konstituierend ist und es sich nur paradox bewegen kann.

Das, was als Kunstwerk entsteht und zu sehen ist, ist die Entfaltung der jeweils eigenen Paradoxie, ist die Substitution von aufeinander bezogenen Formen für das, was als Einheit nicht beobachtet werden kann¹³.

Als autopoietisches gelangt das System Kunst notwendig über die Beobachtung zur Selbstbeobachtung und kann nur über die Selbstbeobachtung beobachtend tätig sein. Was in einer herkömmlichen Betrachtungsweise sich als spannungsvoll-widersprüchliche Begegnung von Subjekt und Objekt darstellen würde, erscheint nunmehr bei Luhmann im Rahmen eines sich durch Referenz selbst herstellenden kommunikativen Systems, als ein zwar paradoxes Geschehen, aber eben doch als Einheit von Selbst- und Fremdreferenz. Da sich also in der veränderten Perspektive Luhmanns die Bewegungen von Subjekt und Objekt in den Raum *zwischen* ihnen, den Raum der kommunikativen Referenz, verlagern, zeigt es sich zugleich als nach außen geschlossen. Denn die Beziehung etwa des Teilsystems Kunst zum übergeordneten System Gesellschaft stellt sich gleichfalls als kommunikative Referenz dar und kann sich als solche nicht systemübergreifend, sondern eben als kommunikative Referenz nur systemimmanent im Kunstsystem selbst realisieren. Kunst und Gesellschaft können sich nicht begegnen, weil, pointiert formuliert, sie nicht die gleiche Sprache sprechen. «Kommunikation kann nicht gut als Übertragung von Information von einem (operativ geschlossenen) Lebewesen oder Bewusstseinssystem auf ein anderes begriffen werden. [...] All das ist nur eine Konsequenz der Einsicht, daß das Merkmal der operativen Geschlossenheit, das schon in Nervensystemen und Bewusstseinssystemen realisiert ist, auch für soziale Systeme gilt»¹⁴. Geschichte ereignet sich, aber nur systemimmanent. «Strukturelle Kopplungen» zwischen Systemen, etwa von Wahrnehmung und Bewusstsein, werden zwar zugestanden, doch muss die systemtheoretische Analyse stets dem «Unterschied der Operationsweisen der beiden Systemarten Rechnung tragen und folglich von verschiedenen Systemen ausgehen»¹⁵. Dieser Vereinfachung, oder deutlicher gesagt: dieser Eindimensionalität verdankt sich die entlastende Funktion und der Erfolg Luhmannscher

Systemtheorie. Erscheint doch das Geschehen – von den handelnden Subjekten abgezogen und übergegangen an die sich selbst erzeugende Potenz des Systems – als treffende Beschreibung von Entfremdung, die bei genauester Beschreibung und Analyse jedoch an dem Ort belassen wird, wo sie Marx aufspürte: hinter dem Rücken der Beteiligten.

Der Preis für diese sich in der Komplexität der Systemprozesse kennerisch bewegende und gefangen genommene Intelligenz ist hoch. Es mag noch hingehen, wenn bei Luhmann das Bewusstsein vom Subjekt abgezogen und, seines Namens beraubt, dem System integriert wird. Mit einigem Bemühen lassen sich noch Spuren des von Marx eingeführten gesellschaftlichen Bewusstseins finden, auch wenn es bei Luhmann in dem von konkreter Lebendigkeit abgezogenen Vakuum der Systeme, wo wir trotz vielfältiger Beziehungen die sich aufeinander Beziehenden vermissen, eher traurige Urstände feiert. Noch schlimmer geht es der Erfahrung, auch der ästhetischen, denn sie kommt ganz abhanden. Erfahrung nämlich reduziert sich bei Luhmann auf das irrationale Postulat von Esoterik und Reality TV¹⁶. Denn wie der von Luhmann oft zur Zentralinstanz erklärte Markt zielt die Selbstbewegung des Systems auf das jeweilig Neue («Nur neue Werke gefallen»¹⁷) und bietet so keinen Ort, an den sich Erfahrung heften könnte, ohne dass recht fassbar würde, wie Neuheit ohne Kopplung an Erfahrung sich als solche darstellt. So schließt Luhmann auch das Materielle scharf aus dem Bereich der Kunst aus und mit ihm auch die verdinglichte Erfahrung:

Die Materialität der Texte oder anderer Kunstwerke gehört immer zur Umwelt und kann nie die Komponente der Operationssequenzen des Systems werden. [...] Die Unterscheidung Medium/Form dient dazu, die Unterscheidung Substanz/Akzidenz oder Ding/Eigenschaften zu ersetzen¹⁸.

So führt Entwicklung nur über eine stets zu erneuernde Wahrnehmung, die als notwendiger initialer Akt Luhmanns Systembegriff inhärent ist, denn Bewusstsein bildet sich nicht ohne ein dies bewahrendes Subjekt, welches Luhmann verneint, ebenso wie Verdinglichung im Objekt jenseits von bloßer Materialität ausgeschlossen wird. Hier, in der Perpetuierung sinnlicher Gewissheit, wird ein entscheidender Einspruch gegen Hegels Dialektik fassbar. In der *Phänomenologie des Geistes* heißt es:

Allein das sinnliche Sein und Meinen geht selbst in das Wahrnehmen über; ich bin zu dem Anfang zurückgeworfen und wieder in denselben, sich in jedem Momente und als Ganzes aufhebenden Kreislauf hineingerissen. Das Bewußtsein durchläuft ihn also notwendig wieder, aber zugleich nicht auf dieselbe Weise wie das erstmal. Es hat nämlich die Erfahrung über das Wahrnehmen gemacht,

daß das Resultat und das Wahre desselben seine Auflösung oder die Reflexion in sich selbst aus dem Wahren ist¹⁹.

Bei Luhmann hingegen gibt es keine Veränderung der sinnlichen Gewißheit durch Erfahrung. «Dieser Anfang vor aller Unterschiedenheit ist, genau besehen, gar kein Anfang, obwohl Hegel so formuliert, sondern eine bleibende Voraussetzung aller Operationen des Geistes»²⁰. Zuvor hält er fest:

Die diskursive Sequentialität der Bewußtseinsoperationen beruht auf einem immer beibehaltenen, immer mitgeführten unmittelbaren Verhältnis zur Welt, das nicht darauf angewiesen ist, aber auch nicht die Möglichkeit hat, Welt als Einheit zu bezeichnen. Das gilt für Wahrnehmung schlechthin, also auch für Wahrnehmung von Kunstwerken²¹.

Sowohl das Postulat der Unmittelbarkeit und somit Bewusstlosigkeit künstlerischer Produktion (und Rezeption), gegen das schon Schiller Einspruch erhob²², als auch generell die Schlüsselfunktion der Wahrnehmung im System der sich selbst beobachtenden Beobachtung, an dem das Kunstsystem letzten Endes verankert wird, zeigen, wie umfassend der schon erwähnte Einfluss der idealistischen romantischen Philosophie sich auf Luhmanns Systembegriff auswirkt. Aus dieser Tradition heraus wird das Absolute neu begründet. Die Grundannahme romantischer Kunstphilosophie – das Konzept eines auch die Geschichte der Kunstwissenschaft dominierenden anschaulichen Denkens²³, welches die Arbeit des Begriffs anders als Hegel an die Positivität eines mimetischen Wahrnehmungsvollzuges knüpft – behauptet sich bei Luhmann in transformierter Gestalt. Gemäß Schellings Philosophie der Kunst ist dem Genieschaffen die Einheit von Bewusstem und Unbewussten inhärent, so dass es – gleichsam durch Nachschaffen der im Menschen gipfelnden göttlichen Schöpfung vom Anorganischen zum beseelt-Organischen aufsteigend, die Anschauung des Absoluten in der Kunst ermöglicht. An dieser historischen Stelle ist die durch Naturphilosophie und Mystik gesättigte Neufassung der *Disegno*-Lehre fassbar, auch wenn der Terminus nicht verwendet wird. Vergewärtigen wir uns dazu Vasaris Definition, die mit ihrer dem Neuplatonismus verpflichteten Bestimmung Gottes als erstem Künstler und ursprünglichem Autor des *Disegno* ein alle drei Künste verbindendes Prinzip fand und mithin eine erste Annäherung an eine Theorie der Kunst als gattungsübergreifender Kategorie leistete²⁴. Der Künstler hat nach Vasari also das göttliche Schöpfungswerk und nicht allein die Natur nachzuahmen; er verbürgt, indem er ihre ursprüngliche Schönheit als Schöpfung anschaulich hervorbringt, deren überzeitliche Präsenz. Von Schelling wird dieser religiöse Auftrag

an den Künstler, nachdem er von der Aufklärung längst profanisiert worden war, wieder eingeführt, wobei die Gottesperson durch die pantheistische Vorstellung einer «werkthätigen Natur» ersetzt wird, die im Künstler als unbewusste Kraft wirksam ist:

[...] so scheint der Künstler, so absichtsvoll er ist, doch in Ansehung dessen, was das eigentlich Objektive in seiner Hervorbringung ist, unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn von allen andern Menschen absondert, und ihn Dinge aussprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht, und deren Sinn unendlich ist²⁵.

Auch wenn Luhmann jeden christologischen Bezug beiseite lässt und die Einheit der Welt für unerreichbar erklärt, argumentiert auch er mit dem absoluten Wert einer im Verborgenen schaffenden Kraft: «Und auch der Künstler kann nur sehen, was er gewollt hat, wenn er sieht, was er gemacht hat»²⁶.

So erschöpfen sich in vielfältigster Entwicklung doch alle Operationen des Systems in einer Rückkehr in die Erkenntnisform sinnlicher Gewissheit, nur dass diese bei Luhmann auch den Erkenntnisbegriff abstreifen kann, was sich aber mit der Abwendung vom wissenschaftlichen Begriff bereits bei Schelling ankündigt. Hegel hat dieser Erkenntnisform attestiert, die allgemeinste, mithin zugleich aber auch die abstrakteste und leerste zu sein.

Diese Gewißheit aber gibt in der Tat sich selbst für die abstrakteste und ärmste Wahrheit aus. Sie sagt von dem, was sie weiß, nur dies aus: es ist; und ihre Wahrheit enthält allein das Sein der Sache [...]²⁷.

Allgemeinheit, Abstraktion und Leere führen nun ohne weiteren Verzug unmittelbar auf den Ornamentbegriff, den Luhmann in Abgrenzung vom *Disegno*-Begriff, aber auch aus dem *Disegno*-Begriff selbst entwickelt.

DAS ORNAMENT ALS *DISEGNO* – DER *DISEGNO* ALS ORNAMENT

Die operationale Bewegung von Selbst- und Fremdreferenz lässt leicht ersichtlich werden, warum das Ornament für Luhmann sich als Inbegriff der Kunst präsentiert.

Ornamente sind Rekursionen, Rückgriffe und Vorgriffe, die sich als solche fortsetzen. Sie lassen die Einheit von Redundanz und Varietät erscheinen. Dabei werden die Übergänge unkenntlich gemacht, zumindest nicht als Brüche betont, denn jede Stelle im Ornament ist zugleich die andere einer anderen²⁸.

Es entsteht hier der Eindruck, dass im Ornament uns

ein Spiegelbild des Luhmannschen Systems selbst, als eines immer in sich zurücklaufenden Musters, gegenüber tritt. «Dabei ist 'Redundanz' selbst ein schönes, geradezu ornamentales Wort; und es bezeichnet genau das, was hier gemeint ist – die Wiederkehr einer Welle (unda)»²⁹. Und es wird nachvollziehbar, wie sich der Gegensatz von Ornament und *Disegno* mit Hilfe seines Systembegriffs auflöst, der Luhmann es gestattet, den *Disegno* als Sonderfall des Ornaments anzuschauen. Denn wie die *Idea* sich im Entwurf in das Werk einsetzt, so auch das System als das Absolute entbehrlich machende Neue in die Struktur der Kunst. *Disegno* und Ornament erweisen sich als substanzlose Spielfiguren, ihr Streit als Spiegelfechtereie. Bevor wir uns jedoch diesem Gefecht ausführlich widmen, wenden wir uns nochmals dem metaphysischen und als solchem Spannung lösenden Konzept des originären *Disegno* zu. Vasari bezog sich auf die Gottebenbildlichkeit des Menschen und versuchte mit dieser christlichen Referenz die dem Nachahmungspostulat innewohnende Gefahr der Kontingenz, also fehlender Allgemeingültigkeit, zu bannen. Das von Alberti auf aristotelischer Grundlage dem Künstlerindividuum aufgetragene Studium der Natur, das sich in der Zeichnung als Reproduktion niederschlägt, gewährleistete offenbar nicht, obgleich durchaus schon Regeln für eine Norm des Schönen aufgestellt wurden, die im höfischen Rahmen nachgesuchte Repräsentation des Absoluten, für die nach Martin Warnkes These nicht nur die Bedürfnisse des Souveräns nach einem angemessenen Machtausdruck, sondern vor allem die innere Notlage des bürgerlichen Künstlers am Hofe anzuführen ist, der sich durch den autonomen Schöpfungsanspruch seiner künstlerischen Invention von den Auftraggeberinteressen unabhängig zu definieren, mithin im Verweis auf eine universale göttliche Aufgabe vom sozialen Druck zu entlasten suchte³⁰. Vasaris Konzeption des *Disegno* führte eine solche Veredelung der Zeichnung zum Ausdruck der Idee höchster Schönheit ein. Eine Relativierung der handwerklichen Meisterschaft der *imitatio naturae* erreichte er im Rückgriff auf die metaphysische Konzeption einer 'unähnlichen Ähnlichkeit', die im Abbild auch die Teilhabe am Wesen aufruft und schon im Mittelalter zur Legitimierung des Gottesbildes im Bilderstreit eingesetzt wurde³¹. Während die Apologeten der Ikone allerdings ihre Unmittelbarkeit zu Gott aus der Erzählung der nicht von Menschenhand gemachten Urform des Gottesbildes (Topos der *vera icon*) ableiteten, ist diese Unmittelbarkeit nunmehr dem individuellen Vermögen des großen Künstlers (exemplarisch Michelangelo) zugeeignet, der aus seiner divinen Begabung heraus handwerkliche Fertigkeit und

technische Regelbindung verbergend der höchsten Idee von Schönheit sich bemächtigt. Anzumerken bleibt gleichwohl auch, dass der *Disegno* allen *drei* Künsten als Leit-Begriff diene und somit auch der Architektur als einer nicht-nachahmenden Kunst voranstand. Auf der Grundlage von Warnkes Quellenauswertung lässt sich sagen, dass die Zeichnung transmedial zum Instrument einer Herrschaftslogik wurde, also «als Niederschlag der 'inventio' alle Handlungen reglementierte»³². So konnten Maler als "Zeichnungslieferanten" sich nicht selten am Hofe hocharbeiten, indem sie in das einflussreiche Amt des Hofbaumeisters überwechselten³³. Luhmann erörtert im Kapitel *Evolution* nicht diese historische Funktion der *Disegno*-Theorie im Spannungsfeld von moderner Naturnachahmung, theologischer Schöpfungslehre und sozialer Emanzipation des Künstlers. Er begnügt sich mit einer lakonischen Feststellung der nicht auflösbaren inneren Widersprüchlichkeit der Theorie des *Disegno* im Florentinischen Cinquecento:

Disegno ist dann einerseits die kreative Konzeption (und darin vergleichbar der Wertschöpfung Gottes, also der gesamten Natur) und andererseits die kunstreiche Ausführung mit geschultem Auge und geübter Hand. Es geht einerseits um Erfindung, andererseits um Zeichentechniken, einerseits um geniale Entwürfe und andererseits um in der Akademie lehrbares Können, einerseits um Intellekt (im alten Sinne) und andererseits um Form und Umriss der Kunstwerke selbst. Da diese Widersprüchlichkeit nicht aufgelöst werden konnte, versandete die Diskussion im 17. Jahrhundert und hinterließ eine Theorie lehrbaren zeichnerischen Könnens³⁴.

Es folgt eine weitere kritische Bemerkung:

Mit der Unterscheidung von Kunstwerk und Ornament [...] sabotierte man [...] die Möglichkeit, die Einheit der Kunst selbst zu bezeichnen, denn was wäre diese Einheit, wenn die Schönheit als Perfektion noch eines Supplements bedürfte³⁵?

Luhmann löst den Widerspruch, den die Geschichte nicht auflösen konnte, selbst auf, indem er erklärt, dass die Abgrenzung des Kunstschönen vom Ornament ein Irrtum gewesen sei. Tatsächlich habe sich «im Begriff der Zeichnung, des Umrisses, des *Disegno* die Tradition des Ornamentalen fort[gesetzt], aber reduziert auf eine der Komponenten»³⁶. Gemeint ist, wie der Verweis auf Michelangelo Biondos Traktat *Von der hochbedlenen Malerei* von 1549 deutlich macht, die Kategorie der Komposition, welche die Außenseite der gemalten Gegenstände und nicht diese selbst erfasse und in der die Schönheit eigentlich erscheine³⁷. Freilich verwendet Biondo selbst aber keineswegs den Begriff des Ornamentalen zur Charakterisierung der – Albertis Bestimmungen folgen-

den – Aufgabe, die einzelnen Teile des Gemäldes in ein organisches Ganzes zu transformieren, zumal die schöne Proportion und weiche Ausführung der Konturen keinem schmückenden Ziel dient, sondern der Überzeugungskraft der *Historia*. Luhmann entfernt sich mit seinem Begriff des Ornamentalen also von der historischen Ebene, wenn er die Komposition des Historienbilds zum Ornament erklärt. An anderer Stelle bemüht er sich aber, historische Belege für den Gebrauch des Ornament-Begriffs anzuführen, dann nämlich, wenn es um die von der Renaissance aufgekündigte Tradition geht. Er nennt die antike rhetorische Tradition des *ornatum*, den mittelalterlichen Begriff kosmischer Schönheit als *ornatus mundus* und den Baxandalls Studien entnommenen Begriff des *ornatum* im Humanismus der italienischen Frührenaissance³⁸. Von Sympathie getragen ist seine Beschreibung der mittelalterlichen «Freiheiten des Ornamentierens», wobei er betont, «daß *ornatum/ornato* im Sinne der rhetorischen Tradition verstanden wurde, nicht als bloßer Zierrat, sondern als Ausdruck der Perfektion der geschaffenen Welt»³⁹.

Soll also ausgesagt werden, dass die prämoderne Semantik des Ornaments, die (bis in Albertis Architekturtheorie hinein) auch den Aspekt des Schicklichen umfasste, im neuzeitlichen Kompositionsbegriff Fortsetzung findet? Eine solche Nachzeichnung historischer Kontinuitäten, die dennoch den neuen Status des Künstlersubjekts nicht vernachlässigt, wäre sicherlich aufschlussreich. Eine Notwendigkeit, die historische Berechtigung der Begriffe Komposition und *Disegno* in Zweifel zu ziehen, bestünde dann nicht. Auch wären die unterschiedlichen Wertigkeiten des Begriffs Ornament in ihrer historischen Gebundenheit zu berücksichtigen. Doch an einer solchen historisch-kritischen Untersuchung ist Luhmann nicht interessiert. Dass jene vormodernen Ornament-Traditionen, deren handwerklich-technische Dokumentation man in Cennino Cenninis Anweisungen finden kann, wie man aus grünem Zinn Ornamente bereitet oder wie man Zinn verguldet, um Figuren zu ornamentieren⁴⁰, noch gar nicht jenen herausgehobenen, dem Individuum übereigneten Kunstbegriff implizieren, der erst durch Albertis Begriff der Komposition und Vasaris *Disegno*-Lehre ein Fundament erhält, bleibt in diesem Zusammenhang außer Acht. Dass die Renaissancekunst sich vom Zierrat, aber nicht vom *decorum* abgrenzt, bleibt unerörtert. Statt nach historischen Erklärungen zu suchen, beharrt Luhmann auf der pauschalen Klage über die «Abwertung des Ornamentalen»⁴¹.

Diese Argumentationsweise erinnert an jene fundamentale, mit der Luhmann im Vorwort seinen systemtheo-

retischen Ansatz gegen die Widersprüchlichkeit solcher Gesellschaftstheorien richtet, die einerseits «Gesellschaft als ein durch Stratifikation, also durch Ungleichverteilung bestimmtes System vor Augen» haben und andererseits auf der Forderung einer «Angleichung der Lebensbedingungen auf Erden» beharren⁴². Luhmann sieht sich keineswegs aufgefordert, dem historischen Grund für das Aufbrechen dieser Kluft nachzugehen. Gleichwohl hält er, abzüglich einer utopischen Dimension, an dem Ziel fest, Gesellschaft als Einheit zu begreifen. Da sich die Ungleichheit nicht beseitigen lässt, so seine Konsequenz, muss die Entlastung dadurch herbeigeführt werden, dass die Existenz des Widerspruchs in Abrede gestellt wird: «die Gesellschaftstheorie [ist] umzuschreiben» und «von Stratifikation auf funktionale Differenzierung umzustellen [...]»⁴³. Analog hierzu ist die Einheit der Kunst nur im Ornamentalen, im Sinne einer jenseits aller Inhalte und gesellschaftlichen Machtverhältnissen vollzogenen Selbstreproduktion des Systems Kunst erreichbar.

Es stellt sich überdies heraus, dass die Aufkündigung eines Gesellschaftskonzepts, das antagonistische Widersprüche zwischen Ständen oder Klassen voraussetzt, nicht etwa in einen methodischen Neuansatz mündet, der sich am Ganzen der Geschichte zu bewähren hätte. Vielmehr macht Luhmann die besagte Umstellung «von Stratifikation auf funktionale Differenzierung» im historischen Prozess selbst aus, was ein besonderes Licht auf seine wissenschaftliche Vorgehensweise lenkt: Methode und Gegenstand sind identisch. So muss die zitierte These nicht am Material begründet werden, sondern das Material der Geschichte wird umgekehrt der These angepasst, dass die Geschichte, beginnend im italienischen Fürstenstaat des 16. Jahrhunderts, von einer konflikthafter Schichtung der Gesellschaft in Adel und Volk zu einer Ausdifferenzierung von geschlossenen Systemen übergeht, welche die gesellschaftlichen Subjekte aus ihrer ständischen Gebundenheit löst und der jeweiligen Einheit der Systeme überantwortet. Für das Kunstsystem kulminiert dieser Differenzierungsprozess in der Romantik⁴⁴.

Vor dem Hintergrund dieser Prämisse von Luhmanns Buch wird klarer, was an der italienischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts verhandelt wird: nicht die konflikthafte Rolle des bürgerlichen Künstlers am Hofe (obwohl Luhmann auf Warnkes entsprechende Ausführungen zum Hofkünstler verweist)⁴⁵. Vielmehr geht es um die Konstitution eines Systems Kunst, in dem der «hoch geschätzte Künstler [...] seinen Platz nicht mehr in der alten Ordnung der Stratifikation [fand]»⁴⁶. Statt «den Gewohnheiten der bürgerlichen Theorie» folgend von einem 'Aufstieg' des Künstlers zu reden,

zieht es Luhmann vor, «das Entstehen neuer, mit Eifer gepflegter Rangdifferenzen zu betonen»⁴⁷. Der Platz im System scheint also das Problem der sozialen Ungleichheit zu lösen. Eine politische Emanzipation des Bürgertums gibt es in Luhmanns Geschichtsschreibung nicht. Allerdings kann – wie schon erwähnt – die Erörterung über *Disegno* und Ornament nicht plausibel mit der Skizze zur Evolution des Kunstsystems vermittelt werden. Wie Luhmann selbst ausführt, kann die Rangdifferenz ja nur durch Abgrenzung «gegenüber Bereichen, die jetzt nur noch als mechanische und nicht als liberale Künste geführt werden», realisiert werden. «Die Einschätzung der Kunstwerke verlagert sich vom Wert des verwendeten Materials (Gold, teure Blaus) plus Arbeitszeit wie beim Handwerk in das künstlerische Können», führt Luhmann unter Verweis auf Baxandall aus⁴⁸. In diesem Zusammenhang ist es doch aber nur konsequent, dass die Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts «nach der Idee des Schönen [fragt] und [...] das Ornamentale als bloße Verzierung [abwertet]»⁴⁹. Doch Luhmann stellt diesen Zusammenhang zwischen dem neuen Rang des Künstlers und der Abwertung des Ornaments wohl bewusst nicht her. So wie er nicht auf den handwerklichen Charakter von Ornamentproduktion zu sprechen kommt, missachtet er in diesem Zusammenhang gänzlich die künstlerische wie wissenschaftliche Innovation der zentralperspektivischen Bildeinheit, die sich als solche gegen die flächengebundene handwerkliche Produktion von Zierrat absetzt⁵⁰. Dass der Rang des Renaissance-Künstlers und damit seine Zugehörigkeit zu einem sich konstituierenden System Kunst also zumindest in der Malerei notwendig an eine figurativ-illusionäre Darstellung gebunden ist, blendet er aus. Stattdessen bezichtigt er Vasari und seine Zeitgenossen des Festhaltens am «antiken [*sic!*] Prinzip der Imitation»⁵¹ und prangert immer wieder die doch systemnotwendige Abgrenzung vom Ornament im Sinne von Zierrat an.

Systemstabilisierend können nach Luhmanns Auffassung nur solche Ordnungen sein, die wiederholbar sind. Rekurrierend auf die neuplatonischen Leitbegriffe der Harmonie, der guten Proportion, der Einheit in der Vielheit, deutet Luhmann diese evolutionstheoretisch als eine «kosmologische Garantie für Stabilität»⁵². Kritisiert wird – genau besehen – nicht die Nachahmung, sondern ein verengter Naturbegriff der italienischen Renaissance gegenüber der älteren «Idee einer allgemeinen, mathematisch-musikalisch-architektonischen Weltharmonie»⁵³. Dass Vasari, wie eingangs schon erörtert, mit der Vorstellung Gottes als erstem Künstler neuplatonische Ideen aufgreift und sich damit mittelalterlichen Konzeptionen verpflichtet, bleibt unerörtert

in einer Kunsttheorie, die ohne Subjekt auskommen will und somit auch die religiösen Grundlagen der Vorstellung eines autonomen Selbst nicht thematisiert.

Die Crux liegt darin, dass Luhmann die Konstituierung des Kunstsystems in der Renaissance an die Marginalisierung persönlicher Beziehungen zugunsten anonymer Abläufe binden muss. Wie mit dem heraufkommenden 'System' der Kunst das im *Disegno* entworfene Konzept des eigenschöpferischen Künstlers verbunden ist, ist eine Frage, die Luhmann nicht stellt, weil sie nur mit einem dialektischen Geschichtsverständnis zu beantworten wäre, das ökonomische Entwicklungen einbezieht. Dann ließe sich im schöpferisch-produktiven Künstlersubjekt der Renaissance ein Modell des bürgerlich-kapitalistischen Unternehmertums ausmachen, das in der Tat darauf angelegt ist (und dies erfahren wir heute im globalen System der Wirtschaft), dass sich die Wertschöpfungsprozesse schließlich anonym abspielen, also jenseits einer hierarchischen Opposition von Eignern und Verkäufern von Produktionsmitteln, vermeintlich also jenseits des Gegensatzes von Kapital und Arbeit. Doch Luhmanns Ansatz ist als solcher schon ein ideologisches Spiegelbild jenes spät-kapitalistischen Zustandes und daher nur geeignet, die Geschichte als Projektionsfläche einer Gesellschaft einzusetzen, die ihre Subjekte lediglich als Zwischeninstanzen hervorbringt, zuständig für die Aufzehrung der Produkte der in sich kreisenden, unendlich ausdifferenzierten Systemabläufe als Warenzirkulationen.

Der anthropologischen Verewigung dieses gesellschaftlichen *status quo* dient die Eliminierung aller stofflichen und ideellen Bedeutung. Luhmann muss eben jene Sphäre, die der Bildkunst Rang und Eigenständigkeit gegenüber mechanisch-handwerklicher Produktion verschaffte – die auf mathematischer Grundlage erschlossene Ausbildung eines fiktionalen Erzählraums – als bloße 'Imitation' abwerten. Er muss, entgegen der historisch dokumentierten Entwicklung, den revolutionären Sprung von der sakralen Kunst zur Kunst als Kunst «unabhängig von sinngebenden Kontexten» gestiftet sehen⁵⁴. Insofern werden beide Begriffe, das Ornament wie der *Disegno*, von Inhalten entleert verwendet und es erweist sich im Laufe der Lektüre folgerichtig, dass der eine Begriff durch den anderen leicht ersetzt werden kann. Denn bei aller Kritik an der *Disegno*-Lehre bemüht sich Luhmann auch, seine andauernde Geltungskraft unter dem Namen des Ornaments zu begründen, was er aus Quellen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts abzuleiten sucht, aber auch schon im Manierismus angelegt sieht.

Die Suche nach dem vorausgesetzten abstrakten Kunstideal gestaltet sich umso schwieriger, als sie in der Epo-

che verankert wird, die den Begriff der autonomen Kunst *gegen* die rhetorische Tradition entwickelt und dazu erneut das Ornament abwertet. Dennoch meint Luhmann: «Im 18. Jahrhundert verliert [...] diese Herr/Knecht-Metaphorik [gemeint ist das Dienstverhältnis des Ornaments gegenüber dem Kunstwerk] ihre Plausibilität»⁵⁵. Endlich habe man im Ornamentalen den inneren Zusammenhalt eines Kunstwerks erkannt, statt ihm nur eine Rolle als Supplement des Schönen zu gönnen. Er entdeckt bei zwei Autoren jene Aufwertung des Ornamentalen und eine entsprechende Zurückdrängung der «Imitationssemantik»⁵⁶, zum einen in Francis Hutchesons Schrift *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), besonders im Kapitel *Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, das absolute Schönheit durch abstrakte Prinzipien (wie Einheit in der Vielheit oder die Symmetrie) erklärt. Allerdings muss Luhmann Hutcheson den Begriff der Ornamentalität aufkrotzieren, da dieser ihn selbst nicht benutzt. Auch kann er den moraltheoretisch-psychologischen Sinnhorizont der Schrift nicht verschweigen. Das zweite Beispiel betrifft William Hogarths *Analysis of Beauty* (1753). Dessen didaktische Untersuchungen zu den 'serpentine lines' stünden zwar im Dienst der Objektrepräsentation, gewönnen aber an Bedeutung «in dem Maße, als die Inhaltsleere und Redundanz dieser Schönheitsdefinitionen deutlich wird»⁵⁷. Darüber hinaus habe schon der Manierismus, exemplarisch Federico Zuccari, das Ornament, zuweilen sogar unter dem Titel «*disegno*», zu seinem Recht kommen lassen, und zwar «in der Legitimation des Kapriziösen und Phantastischen, über Proportionsgrenzen Hinausgehenden»⁵⁸. Diese «Steigerung des Ornamentalen», die Luhmann auch in Literatur und Musik verfolgt, münde um 1900 in dem «Verzicht auf Gegenständlichkeit in der bildenden Kunst, mit einem Verzicht auf Tonalität in der Musik, mit einem Verzicht auf die Kontinuierlichkeit der Erzähllinien in der Literatur»⁵⁹. Geradezu triumphal endet das Kapitel mit dem Satz:

Und jetzt ist Ornamentalität wirklich das geworden, was es [*sic!*] immer schon war: die sich selbst dirigierende Formkombination, die Zeitlichkeit des Beobachtungsvollzuges, die in jedem erreichten Moment das sucht, was noch entscheidungsbedürftig ist⁶⁰.

Der jede historische Innovation ausschließende Rekurs auf die sinnliche Unmittelbarkeit des Formvollzugs ist hier evident, wodurch Begrifflichkeiten, um deren inhaltliche Bestimmung vermeintlich gerungen worden war, letztlich der Beliebigkeit anheimgegeben werden. Ob man nun von Ornament oder *Disegno* redet, ist schließlich gleichgültig; das gehört zu Luhmanns Vor-

liebe für das Paradoxe. Im Kapitel *Selbstbeschreibung* wird nun nicht mehr das Ornament, sondern der *Disegno* (wie zuvor schon die Komposition) in den Dienst der Differenztheorie gestellt:

Die Form, in der die Kunst ihre Eigenleistung erbringt, war im 16./17. Jahrhundert 'disegno' genannt worden. [...] 'Disegno' oder später 'Zeichnung' ist einer der interessantesten Begriffe der Tradition – vor allem, weil man ihn ontologisch nicht fassen kann. Die Grenze eines Dings, ebenso wie die Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft, ist ein Nichts, meinte zum Beispiel Leonardo, sie ist weder im Ding noch außerhalb des Dings. Disegno ist das Aufbrechen eines Kontinuums, das Bersten der Welt mit der Folge, daß es dann eine und eine andere Seite gibt. Es ist nichts, was man der Natur entnehmen könnte⁶¹.

Im *Disegno* und diesem angelagerten Begriffen sei der Maßstab für das Können des Künstlers artikuliert worden und diese «Umstilisierung des ontologischen Nichts in ein kriterienbedürftiges, vorzeigbares Können öffnet den Raum, in dem die Kunst sich als rekursives System einrichten kann, das seine eigenen Bestimmtheiten selbst erzeugt [...]»⁶². Der theologisch untermauerte Anspruch, dass im Sinne der Gottesschöpfung «*alles disegno*»⁶³ sei – Luhmann verweist hier erneut auf Zuccari⁶⁴ – führt ihn zu der Schlussfolgerung, dass bereits in jener «ersten Welle der Kunstreflexion» deutlich werde, dass «das Sichtbarmachen auf eine Grenzziehung zum unsichtbar Bleibenden hinausläuft». Letzteres werde dadurch mitumfasst: «Kunst schließt ein, was sie ausschließt, indem sie Form gewinnt». Damit verbunden sieht Luhmann in der *Disegno*-Lehre das Bewusstsein keimen, dass die «Täuschung [...] als Täuschung Bewunderung [verdient], als arteficio». Er fügt aber gleich den Vorbehalt hinzu, dass weder Künstler noch Wissenschaftler eine Realität hinter den Sinnes-täuschungen annähmen, sondern beide intendierten, «das Weltfaktum Täuschung als solches durchsichtig zu machen». Dies geschehe in einem paradoxen Sachverhalt – der kunstimmanenten Trennung von Schein und Sein, in der die Grenzziehung nach Außen wiederholt als *re-entry* der Form in der Form werde.

Dass Luhmann seinen differenztheoretischen Formbegriff, dem er, wie zuletzt deutlich wurde, sowohl das Ornament wie den *Disegno* zuordnet, im ersten Kapitel seines Buchs mit einem Zitat aus Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1912) einführt⁶⁵, erhärtet die These, dass Luhmann den neoromantischen Kunstauffassungen der Frühmoderne verpflichtet bleibt, die sich mit theosophisch-esoterischen Vorstellungsinhalten bestens vertragen. Denn die Rekurse auf ein Numinoses und Göttliches sollten die «bana-

len Nachahmungstheorien» und die sogenannte «materialistische Deutung» der Kunst im Namen einer autonomen bildnerischen Gestaltung verdrängen⁶⁶. Allerdings muss Luhmann das Kandinsky-Zitat verfälschen, um die Affinität zu seiner differenztheoretischen Idee der Form plausibel zu machen. Kandinsky schrieb nicht, wie sich das Zitat bei Luhmann liest: «Die Form im engeren Sinne ist jedenfalls nichts weiter, wie die Abgrenzung von der anderen»⁶⁷. Kandinskys Satz lautet vielmehr: «Die Form im engeren Sinne ist jedenfalls nichts weiter, wie die Abgrenzung einer Fläche von der anderen»⁶⁸. Eine Fläche kann nicht zum unmarkierten Raum erklärt werden; deshalb wohl lässt Luhmann diese Vokabel einfach weg. Auf diese Weise bleibt außen vor, dass es Kandinsky um konkrete Formen – gegenständliche wie abstrakte – ging, die er als gleichberechtigte Ausdrucksmittel einer inneren Notwendigkeit verstanden wissen wollte. Auch wenn Luhmann also das Numinose im unmarkierten Raum lokalisiert, während Kandinsky es noch der positiven Formgestalt als innerer Klang oder innere Notwendigkeit einbezieht, trifft sich seine Kunstauffassung, trotz des verschiedenen Vokabulars, mit der Luhmanns in einer evolutionären Zielvorstellung, nach Kandinsky eines jenseits des Persönlichen und des Zeitstils wirksamen «Rein- und Ewig-Künstlerischen», das eine «grob' geschnitzte Indianertempel-Säule» ebenso belebt wie ein «noch so 'modernes' Werk»⁶⁹. Luhmanns schon zitierte technokratische Aussage zur Ornamentalität der gegenstandslosen Malerei – «die sich selbst dirigierende Formkombination, die Zeitlichkeit des Beobachtungsvollzuges, die in jedem erreichten Moment das sucht, was noch entscheidungsbedürftig ist»⁷⁰ – beansprucht ebenfalls den Status eines aus den Niederungen der Nachahmung erhobenen Gipfelstadiums der Kunst.

LUHMANNS KLASSIZISTISCHE ROMANTIK

Luhmann sprengt den im *Disegno* eingeführten Formbegriff der traditionellen Ästhetik, indem er die Instanz des Subjekts auflöst. Form ist nicht als Gestalt gedacht, sondern als Differenzbeziehung zum unmarkierten Raum. Die im Kunstschönen aufgerufene Totalität wird jedoch von Luhmann nicht aufgegeben, sondern nur verlagert; sie ist dem Konzept des operational geschlossenen Systems inhärent, das sich in der Kette der automatisch ablaufenden Ereignisse notwendig reproduziert. Für diese Auflösung des Form- und Subjektbegriffs liefert die Romantik Fürsprecher; Luhmann verweist des öfteren auf Friedrich Schlegel, Novalis und Jean Paul, während

er sich gegen Moritz' Konzept des in sich vollendeten Werks abgrenzt und auch Hegels und Adornos Dialektik ablehnt bzw. missversteht⁷¹. Von einer metaphysikkritischen Position Luhmanns kann also nicht gesprochen werden; vielmehr gehört diese Position dem breiten Strom einer antiaufklärerischen Modernekritik an, die sich die Protagonisten moderner Kunst selbst zueigen machten, indem sie mit der Absage an das Prinzip der Imitation den «Alpdruck der materialistischen Anschauungen»⁷² aufzuheben glaubten. Luhmanns Inthronisierung des Ornaments und seine Gleichsetzung mit dem *Disegno* beglaubigt eine universale Gesetzlichkeit der Kunst als System, welches als abstrakte Funktion das Idealschöne ersetzt hat. Mit dem desaströsen Nebeneffekt, dass Totalität nur in der Totalität von Entfremdung fassbar ist, in der Schrumpfung aller Handlungsmöglichkeit auf die bewusste, wenngleich mit reichhaltigen Optionen ausgestattete Funktion.

Luhmann versucht sich in der Kunsttheorie nicht nur des frühen 19. Jahrhunderts, sondern auch der des 18. Jahrhunderts seines Standpunkts zu versichern, was ihm nur gelingt, indem er die klassizistische Ornamentkritik möglichst wenig berührt. Denn merkwürdigerweise kritisiert er zwar die Abqualifizierung des Ornaments in der italienischen Renaissance, während er das 18. Jahrhundert, in dem der Begriff der Kunstautonomie überhaupt erst begründet wurde, und dies freilich durch die erneute Abhebung vom Ornament, zu einer Ära erklärt, die endlich die Stärkung des Ornamentalen hervorgebracht habe. Warum beschränkte sich Luhmann nicht auf romantische Gewährsleute wie Schlegel, der die Arabeske als Metapher einer neuen Poetik einführte⁷³? Der Grund dafür ist wohl darin zu suchen, dass ihm, was im Changieren des Ornament- und *Disegno*-Begriffs ja schon zum Ausdruck kommt, genuin am Autonomiestatus der Kunst gelegen ist, denn nur die autonome Kunst kann sich zum Kunstsystem schließen. Daher braucht er auch den positiven Bezug auf die *Disegno*-Lehre und auf die Klassik, die Gründungsnarrative der Kunstautonomie. Der Begriff des Ornamentalen steht somit für die Berechtigung, eine inhaltsleere Mechanik der Formfindung zu verfechten, Abstraktion als autonome Kunst im höchsten Sinn zu qualifizieren und nicht etwa, wie dies Adorno vertrat, als eine autonomiekritische Kunst.

Die Beweisführung, dass sich die Stärkung des Ornamentalen im Kontext der sich formierenden Autonomieästhetik vollzieht, stößt aber notwendigerweise auf Schwierigkeiten. An den Schriften von Hutcheson und Hogarth muss Luhmann einschränkend deren repräsentationalen Grundkonsens einräumen. Auf die Nennung Immanuel Kants verzichtet er in diesem Zu-

sammenhang ganz, obwohl dieser zum ersten Mal offen den Zierrat als Form zweckfreier Schönheit verteidigte und zahlreiche Autoren hier eine erste Begründung ungegenständlicher Kunst ausgemacht haben⁷⁴: «So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts; sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten»⁷⁵. Luhmann war hier zurecht vorsichtig, konnte er doch nicht übersehen, dass für Kant die «anhängende Schönheit» (*pulchritudo adhaerens*), die funktional auf einen Zweck ausgerichtet ist, also der Schönheit eines dargestellten Menschen, Tieres oder eines Gebäudes dient, höher stand als die freie Schönheit (*pulchritudo vaga*), die auch den Naturgegenständen selbst zukommt und, da sie jedem Zweck enthoben ist, auch kein Ideal ausbilden kann. Somit konnte Luhmann in Kants Begriff der freien Schönheit gerade nicht einen Beleg für die Aufwertung des Ornamentalen im Sinne systemtheoretischer Autonomie der Kunst anführen und übergang diesen vielzitierten ersten Ansatz zu einer Theorie des Ornaments. Der Begriff des Zwecks und die Paradoxie der Selbstzweckhaftigkeit der Kunst krankt, so Luhmann an früherer Stelle, an der antiquierten Vorstellung vom Menschen «als einem vernünftigen Wesen», dem das «Unnütze oder Unzweckmäßige», so Moritz, «unmöglich Vergnügen machen» könne⁷⁶. Da Moritz jedoch ein Autor ist, der das Konzept der Kunstautonomie entscheidend entwickelt hat und sich als ein Hauptvertreter der ästhetischen Theorie der deutschen Klassik explizit dem Ornament widmete, ist für Luhmann der Versuch unabdingbar, ihn zum Zeugen für die Ablösung der Kunst von allen Gegenständen und ihre Erfüllung in der Ornamentalität des geschlossenen Systems zu gewinnen. So habe Moritz bereits die Einheit des Kunstwerks mit seiner Selbstbeschreibung erkannt⁷⁷; Luhmann zitiert dieselbe Stelle sogar zweimal. In «Anlehnung» an Moritz entwirft er diese Selbstbeschreibung des Kunstwerks durch sein inneres Ornament: «Und so müssen denn auch bei der Beschreibung des Schönen durch Linien, diese Linien selbst, zusammengenommen, das Schöne seyn, welches nie anders als durch sich selbst bezeichnet werden kann; weil es eben da erst seinen Anfang nimmt, wo die Sache mit ihrer Bezeichnung eins sein wird»⁷⁸. Moritz nimmt freilich nichts anderes als Albertis Kompositionsbegriff auf, den Luhmann im Werk von Biondo schon aufgefunden und für seinen Begriff des Ornamentalen reklamiert hatte. Mit anderen Worten: Die Aussage, dass das von der *Disegno*-Lehre abgewertete Ornament im 18. Jahrhundert rehabilitiert werde, ist nichtig, da Luhmann auch behauptet, dass das Orna-

ment nie zu existieren aufgehört, sondern die Gestalt der Komposition angenommen habe. Sowohl die Renaissance als auch die ornamentkritische Epoche der Klassik sind ihm zufolge Wiege eines unbewussten inneren Ornaments. Luhmanns paradoxe Argumentation zielt darauf, und mit dieser Absicht nimmt er Teil an einem breiten Forschungskonsens, der Klassik letztlich die Ausbildung eines absoluten Ornamentbegriffs zuzuschreiben. Auch wenn Moritz, wie Luhmann korrekt anmerkt, das Ornamentale als Verzierung oder Dekoration dem eigentlichen Sinn der Kunst entgegen setzt und ihm nur eine unterstützende Rolle zuweist⁷⁹, besteht er darauf, dass Moritz nur nicht erkannt habe, dass dieses Ornamentale eine bloße Verschiebung ins Innere des Kunstwerks durchgemacht habe:

Parallel zur Marginalisierung des Ornamentalen als bloßer Verzierung [...] entsteht ein funktionales Äquivalent im Inneren der Kunstwerke, eine 'innere Schönheitslinie', die das figurativ Getrennte verbindet und stärker gekrümmt ist, also stärker verdichtet, als es in der Natur vorgesehen ist. Indem das Ornament sich als Verzierung ins Äußerliche verliert, entsteht es im Inneren neu⁸⁰.

Moritz' Begriff der «Schönheitslinie» und auch Kants Wertschätzung der Zeichnung werden, obgleich sie offenkundig die Tradition des *Disegno* auch im Hinblick auf die Instanz des vernunftbegabten Subjekts weiterführen, als Rehabilitation des Ornamentalen gedeutet. Luhmann schlägt vor, die Geschichte der Moderne in diesem Sinn als eine Verinnerlichung des Ornaments zu verstehen, das vom schmückenden Beiwerk zur ästhetischen Struktur des Werks selbst verwandelt werde. Allerdings hat dieses Konzept des inneren Ornaments, das im Renaissance-Begriff des Schönen wurzelt, nun nichts mehr zu tun mit der Tradition des Ornamentalen in Rhetorik und mittelalterlicher Ästhetik, deren Wertschätzung Luhmann ja an anderer Stelle ausgedrückt und deren Verlust er beklagt hatte. Das Ornament als Begründungsfigur einer differenztheoretischen Formkonzeption kann sich nicht auf Renaissance und Klassik berufen, sondern allein auf Schelling, der die Kunstautonomie an ein rhetorisches Denkmodell zurückgebunden und in der Kunst nicht, wie Kant und Moritz, die Äußerungsform menschlichen Bewusstseins, sondern die konkrete materiale Anschauung des Absoluten ausgemacht und sich insofern dem alten Ornamentum-Begriff wieder angenähert hat. Die Malerei ist in Schellings Kunstphilosophie Kosmosymbol durch ihre Bindung an das Licht. Zeichnung, Helldunkel und Kolorit werden als die drei notwendigen Formen bezeichnet, die Licht (das Ideale) und Materie (das Reale) voneinander abgrenzen, ineinander

verschränken und schließlich in der Farbe als verkörpertem Licht in eins bilden⁸¹. Form als Grenze zum unmarkierten Raum bzw. den Wiedereintritt der Form in die Form artikuliert bereits Schelling, wenn er die Zeichnung als Differenz bestimmt, die im Helldunkel wieder verschmolzen wird, als Malerei in der Malerei. Der systemische Ansatz von Schellings Konstruktion des Absoluten in der Kunst findet bei Luhmann zwar kaum Erwähnung; vielmehr wendet er sich von Schellings religiösem Symbolismus ab und missbilligt seine Huldigung an die Symmetrie im Begriff der Indifferenz, die das höchste Ideal, die Einbildung des Unendlichen ins Endliche, schafft⁸². Doch auch wenn er selbst sich zu einer asymmetrischen Markierung der Differenz bekennt, teilt er mit Schelling den unmittelbaren Ausgriff auf die Welt, dem die renaissanceistische und klassizistische Begrenzung der Form entgegensteht. Und wenn gleich dieses Welthafte als unmarkierter Raum nicht als Einheit erreichbar ist, darin liegt der Einspruch gegen Schelling, wird es doch wie die Idealität des Lichts in Schellings Ausführungen zur Malerei durch jede Formmarkierung offenbart. Dieses innere Ornament der Kunst, das auf die Selbstlegitimierung der Abstraktion vorausweist, ist deshalb nun abzugrenzen gegen die Bestimmung des autonomen Kunstwerks in der Klassik einerseits und ihren Ornamentbegriff zum andern.

WIDERSPRUCH DER KLASSIK: MORITZ' VORBEGRIFFE ZU EINER THEORIE DER ORNAMENTE

Eine historisch kritische Reflexion des *Disegno*-Begriffs ist nicht durch seine Auflösung ins Ornamentale zu gewinnen, sondern aus dem Widerspruch der Klassik gegen die Romantiker. Hier gewinnt die *Disegno*-Lehre ihre komplexe philosophisch normative Fassung, die Hegel in die Geschichte zurückbetten sollte. Gerade weil Moritz als ein Repräsentant der Klassik sich dem Ornament widmete, das im 19. Jahrhundert in der der Romantik folgenden Kunstgeschichte zunehmende Bedeutung erlangt und sich – was Luhmann auch retrospektiv fortschreibt – endlich zum Inbegriff von Kunst schlechthin aufschwingt, scheint es bedenkenswert, die sich in seinem Werk offenbarenden Differenzen zwischen Klassik und Romantik nachzuzeichnen. Zuvörderst spricht Moritz auffällig bereits im Titel seiner Arbeit nicht von dem Ornament, sondern von den Ornamenten, bereits anzeigend, dass diese nicht einen eigenen vereinheitlichenden Begriff von sich selbst bieten, sondern dieser die Arbeit theoretischer Reflexion fordert – ein Denken abhold der Überschätzung der Erkenntnisfähigkeit bloßer Anschauung, die von Schel-

ling ausgehend bis zu Luhmann sich fortpflanzt. Wir werden im Weiteren sehen, dass Moritz auch keineswegs einen Begriff des Ornaments entwickelt, sondern eine Theorie des Ornamentalen sich in seinem Denken nur entfaltet in einer diese umfassenden und einschließenden Theorie des Schönen, der Kunst.

Bemerkenswert scheint zunächst die Gliederung des Werkes, die auf den ersten Blick im jähen Wechsel zwischen allgemeinen theoretischen Betrachtungen und konkreten Werkanalysen in Einzeldarstellungen zu springen scheint. Es enthüllt sich jedoch rasch die Intention, die auf zentrale Begriffe des Moritzschen Denkens führt, das Lebendige und die Bewegung, die äußere Tätigkeit und innere Ergriffenheit zugleich meint. Offensichtlich soll weder Theorie in der Werkanalyse bloß anschaulich gemacht werden, noch das aus Formanalyse Gewonnene in Begrifflichkeit von ihr abstrahierend münden, sondern das eine auf das andere stetig im Wechsel aufeinander bezogen werden. In der zugleich ins Auge fallenden Kürze der einzelnen Abschnitte offenbart sich zudem die Tendenz, in Andeutungen auf das Vorhergehende und Folgende jeweils zu verweisen, sich in dieser Form dem Gegenstand des Ornamentalen gleichsam anzuschmiegen und ihn doch zugleich zu einem Gesamtzusammenhang zu binden.

Ausgangspunkt der Betrachtungen ist das «Zierliche» als allgemeinste Bestimmung, die als solche an den Anfang gestellt ist und als dieser Anfang im Folgenden sich entfaltet, so dass uns daher der Begriff nicht erneut begegnen wird. Das «Zierliche» ist nicht für sich zu verstehen, sondern nur als Gegensatz zu den «einförmigen toten Massen», als Eigenschaft des menschlichen Geistes, der verlebendigend auf sie einwirkt. Seine Tätigkeit ist aber nicht durch ihren Gegenstand bestimmt, sondern selbstbezüglich, der Geist «schafft und bildet nach sich selber». Dies reicht von der Kunst zurück bis zum Wilden, «der seinen Bogen schnitzt und sein Kanot regiert»⁸³.

Bereits auf dieser ersten Seite nach dem Titelkupfer drohen einem am romantischen Konzept eines erweiterten Kunstbegriffs geschulten Kunsthistoriker erste fatale Irrwege. Moritz spricht von der Herstellung des Bogens selbst, nicht von seiner Verzierung, ja überhaupt nicht von der äußeren, sondern der geistigen Tätigkeit, darüber wie, im Äußeren tätig, menschliches Bewusstsein sich selbst bildet. In der Kürze der Darstellung zeigt sich Verdichtung; die Beispiele, ohne nähere Erläuterung, sind gleichwohl nicht zufällig gewählt. Sie zeigen, wie der menschliche Geist mithilfe seiner Arbeitsprodukte, seiner von ihm ersonnenen Werkzeuge seine Bewegung in dem menschlichen Körper unzugängliche Elemente – Luft und Wasser – trägt. Moritz zielt also nicht auf eine

Nachahmung der Natur, sondern ganz im Gegenteil auf eine natürliche Begrenztheit überwindende Selbstverwirklichung des menschlichen Geistes: Vögel schnellen sich nicht von Sehnen ab und Fische rudern nicht.

Was den menschlichen Geist bei Moritz kennzeichnet, ist nicht die Anschmiegun g ans Materielle oder seine Nachformung, sondern dass er sich zu ihm in Gegensatz setzt, dass er sich gegenüber dem «was an sich keinen Schluß, keine Grenze hat, eine Art von Vollendung zu geben sucht, wodurch es sich zu einem Ganzen bildet»⁸⁴ – eine Vorwegnahme des hegelianischen *Fürsichseins*. Maßstab für die Kunst ist hierbei die Wissenschaft, zu Moritz' Zeit die philosophische Wahrheit, an der sie sich zu messen hat, deutlich also eine normative Ästhetik, wobei für Moritz dies der Begriff der Ästhetik bereits enthält. Deutlich hiervon getrennt ist das bloß Zierende, das seinen Platz dort hat, wo eben «die Schönheit nicht mehr stattfindet»⁸⁵. Aus diesem Widerspruch, der das Ganze als sich Begrenztes fasst, ergibt sich folgerichtig, dass Moritz sich zuerst dem Rahmen widmet⁸⁶, der dem dargestellten Prinzip folgend das Kunstwerk «isoliert und aus dem Zusammenhange der umgebenden Dinge sondert»; auch hier erhält das Schmückende seinen Platz als Einfassung. Die folgende Darstellung *Abwechslung und Einheit in der Landschaft*⁸⁷ bietet keinen Rückbezug auf Naturschönheit, obwohl sie dieser den Reiz des Wechsels entnimmt, sondern entwickelt hieraus den Begriff der «Mannigfaltigkeit»⁸⁸, der die geistig-künstlerische Entfaltung in Richtung auf das Ganze meint, die Entwicklung eines Hauptgesichtspunktes, dem es sich einfügt. Von daher versteht sich die «menschliche Form»⁸⁹ als umfassend, als körperliche Gestalt, welche die geistige Tätigkeit des Menschen spiegelt, also keine ideale vorgegebene Naturgestalt, sondern wie es Moritz im *Apollo in Belvedere* findet, eine Bildung «von dem Geistigen, was sie in sich faßt»⁹⁰. Dass Vervollkommnung sich in Abstufung entfalten kann, ein Gedanke, den Moritz normativ fasst, nicht historisch wie nach ihm Hegel, löscht nicht die Differenz zwischen diesen Abstufungen: der, «der einen vollkommenen Faun bilden» kann, ist noch nicht fähig, einen Apoll zu gestalten⁹¹. Deutlich grenzt Moritz anschließend von der entwickelten Vollendung der Kunstschönheit Grotesken und Arabesken als «Spielarten des Geschmacks»⁹² ab, weil sie im Gegensatz zur ersteren die Einheit des Werks seiner Mannigfaltigkeit unterordnen. So folgt auch die Wertschätzung der korinthischen Säule aus der ihr zugebilligten Fähigkeit das Wesen der Sache, also die Überwindung der Masse, zu bezeichnen und zu bedeuten⁹³. Es ist wiederum der Gedanke, der sich in der Naturform der Blattranke adäquat ausdrückt und die Aufmerksamkeit auf sich versammelt, nicht aber dieser Form selbst innewohnt, im Gegensatz zur Arabes-

ke, «worin das Auge sich verliert»⁹⁴. Es geht um Einheit von Form und Inhalt, die Moritz in der Blattranke finden kann wie in der Geometrie der Pyramide. «Das wahre Schöne»⁹⁵ ist das sich selbst Bedeutende und Umfassende, also bereits vor Hegel ein *Anundfürsichsein*, im Gegensatz zur Allegorie, die nach außen symbolisch verweist, die Idee nicht in der Form aufhebt. Hegel hat dann die schöne Kunst als das sich selbst bedeutende und umfassende der antiken 'Kunstreligion' zugeordnet und als ein unwiederbringlich Vergangenes charakterisiert. Schon die romantische als allegorische Kunst der christlichen Epoche gibt, so Hegel, diese Ganzheit preis.

ABSTRAKTION UND ORNAMENT

Im inneren Ornament der Kunst sollte dieses Ganze wiedererstehen. Luhmanns Umwidmung des *Disegno* oder der Schönheitslinie zum autonomen Ornament ging nicht nur Schellings Transformation von Zeichnung, Helldunkel und Kolorit zu Sinnbildern des Absoluten voraus, sondern auch Sempers und Riegls Rehabilitation oder besser Stilisierung der Ornamentproduktion zu einer ursprünglichen, soziale und ästhetische Praxis identifizierenden Technik, die zur Matrix des Kunst- und Stilbegriffs der Kunstgeschichtswissenschaft wurde⁹⁶. Henry van de Veldes Psychologie der Linie hat ebenfalls schon lange vor Luhmann den *Disegno* zum absoluten Ornament umgestaltet⁹⁷. Das Teppichparadigma Sempers wird schließlich in vielen Gemälden von Henri Matisse anschaulich⁹⁸, die dargestellte Muster von Tapeten und Textilien aller Art zugleich von ihrer nach außen verweisenden Referenz abziehen und als Gestalt der malarischen Handschrift in ihrer Prozessualität selbst lesbar machen. Diese Mythologie der ornamentalen Fläche ist als eine Theorie der Entlastung wirksam geworden, der Matisse programmatische Stichworte geliefert hat und die heute wieder *en vogue* ist, nachdem der Kubismus dem Ornamentgedanken der frühen Moderne eigentlich schon längst reaktionäre Antiquiertheit bescheinigt hatte. Seit den 1980er Jahren ist das Ornament als Kunstsymbol, nicht zuletzt im postkolonialen Kontext, wieder in den wissenschaftlichen und kuratorischen Diskurs zurückgekehrt. Luhmanns Anstrengung, das autonome Ornament bis Moritz zurückzuverfolgen und so mit der Würde der deutschen Klassik auszustatten, wird in mehreren aktuellen Texten weiterverfolgt und um die Eingliederung Kants ergänzt, dessen «freie Schönheit» der Arabesken der modernistischen Freiheitsidee zugeordnet wird. Moritz' *Vorbegriffe* werden verfälscht. Vom «Ornament als Reflexionsfigur» ist bei Sabine Schneider die Rede, von einer Wahrheitslinie, die sogleich mit Hogarths «line of

beauty» in Verbindung gebracht wird⁹⁹, ungeachtet der Tatsache, dass Moritz in der zitierten Arbeit Hogarth aufs Heftigste kritisiert, dass er von Wahrheitslinien spricht und diese von Schönheitslinien nicht nur begrifflich abgrenzt, sondern einen Gegensatz zu ihnen konstatiert¹⁰⁰. Moritz' Autonomie-Ästhetik hat nichts zu tun mit einem ihr von Schneider zugewiesenen «formalisierte[n] [...] Begriff von Gestalt», «der unabhängig ist von repräsentierten Inhalten». Sie kann sich mitnichten «in einem ornamentalen Gebilde in gleicher Weise entfalten [...] wie in [...] einer Apollostatue»¹⁰¹. Und «fundamental verändert» finden wir bei Moritz nicht «die Funktion des ästhetischen Zeichens»¹⁰², denn die *Vorbegriffe* haben mit Funktion und ästhetischen Zeichen nichts zu schaffen. Ganz besonders der Begriff des ästhetischen Zeichens ist bezogen auf Moritz und sein Ideal des in sich selbst bedeutungshaften Kunstwerks geradezu widersinnig. Eben nicht «der Gestus des Setzens von Bedeutung»¹⁰³ ist gemeint, eine mit Moritz' Kunstbegriff inkongruente beliebige Willkürlichkeit. Nur durch eine gewaltsame Verfälschung lässt sich behaupten, dass seine Theorie «autonome Kunst und Ornament verbindet»¹⁰⁴, welche wir bei Moritz tatsächlich scharf getrennt finden. Luhmanns ahistorische Umdeutung der im *Disegno* begründeten und in der Klassik etablierten Kunstautonomie zugunsten der Autonomie eines Systems Kunst, dessen operationale Prozesse einer mechanischen Ornamentlogik folgen, erweist sich somit als Symptom einer neoromantischen, in der Gegenwart kulminierenden Entgrenzungseuphorie, die Klassizismus und Romantik in eins setzt. Dem autonom gesetzten Ornament kommt nach der Auflösung politischer Systemalternativen im global gewordenen Kapitalismus offenkundig die ideologische Funktion einer totalisierenden kulturellen Macht zu. Die zeitgenössische Feier des Ornamentalen bei gleichzeitiger Technologie-Begeisterung verspricht, indem das historisch und sozial Getrennte einem einzigen formalen Gesetz unterworfen wird, eine unendliche Differenzierung von Konsensmöglichkeiten. Eine ästhetische Aussöhnung mit der immer weiter forcierten gesellschaftlichen Atomisierung der Individuen kann nur noch durch die Eliminierung von Ästhetik, die immer auch einen (und sei es utopischen) Subjektentwurf implizierte, geleistet werden.

¹ Die Aufnahme systemtheoretischer Ansätze in eine rezeptionsästhetische Kunstgeschichte unterstützt auf Grundlage früherer Schriften Luhmanns schon W. Kemp, «Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität», in: *Texte zur Kunst*, II, 1991, S. 89-101. Eine 'pragmatische' Luhmann-Rezeption empfiehlt K. Zijlman, «Kunstgeschichte als Systemtheorie», in: *Gesichtspunkt*

te. Kunstgeschichte heute, hrsg. v. M. Halbertsma & K. Zijlman, Berlin 1995, S. 251-277. Siehe außerdem J.K. Eberlein, «Die Selbstreferenzialität der abendländischen Kunst», in: *Diskurs der Systeme (z.B.): Kunst als Schnittstellenmultiplikator*, Ausstellungskatalog/Dokumentation der gleichltd. Vortragsreihe (Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte d. Universität Innsbruck, 1995/96), hrsg. v. Chr. Bertsch et al., Wien 1997, S. 54-63. Eberlein erweitert Luhmanns Kunstdefinition auf die gesamte christliche Tradition und reklamiert sie für einen 'offenen' abendländischen Kunstbegriff, «der nur das Bedeuten als solches fixiert, ohne dessen Ziel in die Definition aufzunehmen» und deshalb mit der Ikonologie zusammenstimmt, die «ohne einen definierten Kunstbegriff auskommt». Dem Konzept des 'offenen Kunstwerks' verpflichtet ist auch die Luhmann-Rezeption bei J. Rebetisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2004. Mit zeichentheoretischen Ansätzen kombiniert wird Luhmanns Konzeption bei B. Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006, 2 Bde. Eine umfassend auf Luhmannsche Kategorien gestützte Untersuchung präsentiert: H.D. Huber, *Kunst als soziale Konstruktion*, München 2007. Die *kritischen berichte* lieferten 2008 ein eigenes Themenheft zu Luhmann, das im Editorial trotz dieses bereits breiten Konsenses als Verteidigung von Luhmanns Ansatz vorgestellt wird. S. Kampmann, «Niklas Luhmann – Perspektiven für die Kunstwissenschaft, Editorial», in: *kritische berichte*, XXXVI, 4, 2008, S. 3-10. Allein bei Jutta Held und Norbert Schneider findet sich der vorsichtige Hinweis, dass Luhmanns «Formauffassung wegen ihrer abstrakten Allgemeinheit für die Werkanalyse nur von eingeschränkter Ergiebigkeit» ist. Siehe: J. Held & N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 328.

² Eberlein, 1997 (wie in Anm. 1) ordnet seine Luhmann-Lektüre der Kritik Beltings an Vasaris normativer Kunstdefinition zu mit der Intention, Luhmanns 'ungebundenen' Kunstbegriff für die abendländische Kunstgeschichte zu verallgemeinern. Vgl. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983. Zu einer kritischen Erörterung aktueller Vasari-Lektüren siehe A. Nova, «'Vasari' versus Vasari: la duplice attualità delle Vite», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, LV, 2013, S. 55-71.

³ Hierzu R. Prange, «Die Rückkehr des Teppichparadigmas. Anmerkungen zur zeitgenössischen "Welt-Kunstgeschichte"», in: *Kunstchronik*, LXVII, 7, 2014, S. 373-384. Zu den fachgeschichtlichen Grundlagen Ead., «Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse», in: *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik*, hrsg. v. S. Buchmann & R. Frank, Berlin 2015, S. 107-143.

⁴ N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, hier S. 185f.

⁵ *Ibid.*, S. 194, Anm. 40.

⁶ Siehe hierzu R. Prange, «Gegen die eigene Welt der Kunst. Zu Carl Friedrich von Rumohrs Restitution des klassizistischen Ideals», in: *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, hrsg. v. J. Grave, H. Locher & R. Wegner, Göttingen 2007, S. 183-218.

⁷ F.W.J. Schelling: «Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur» [1807], in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. K.F.A. Schelling, Stuttgart/Augsburg 1856-1861, Bd. VII (1859), S. 289-329, Zitat S. 300. Ausführlich kommentiert bei R. Prange, «Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil 1)», in: *Imago. Internationales Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik*, hrsg. v. M. Clemenz et al., Gießen 2013, Bd. II, S. 73-114.

⁸ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 31.

- ⁹ *Ibid.*, S. 96.
- ¹⁰ Vgl. *ibid.*, S. 242f.
- ¹¹ Vgl. *ibid.*, S. 51.
- ¹² *Ibid.*, S. 59.
- ¹³ *Ibid.*, S. 74.
- ¹⁴ *Ibid.*, S. 20 u. 22.
- ¹⁵ *Ibid.*, S. 17.
- ¹⁶ *Ibid.*, S. 490, Anm. 230.
- ¹⁷ *Ibid.*, S. 77.
- ¹⁸ *Ibid.*, S. 161 u. 165.
- ¹⁹ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [1807], neu ed. Ausg. auf Grundlage d. *Werke* von 1832-1845, Bd. III, Frankfurt a.M. 1986, S. 98.
- ²⁰ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 73, Anm. 101.
- ²¹ *Ibid.*, S. 18. Luhmann benennt, wenn auch nicht als solches bezeichnet, sein Vorbild für die von ihm angenommenen Bedingungen der Bewusstlosigkeit und des Gedächtnisverlustes: «Das Geld zum Beispiel vergiftet routinemäßig alle konkreten Umstände, die den einzelnen Zahlungsvorgang motiviert hatten [...]» (*Ibid.*, S. 171, Anm. 12).
- ²² Schiller wendet sich gegen die «Doktrin der zeitgenössischen Genie-Ästhetik, die den Künstler als verlängerten Arm der Natur und sein Schaffen als unbewußt wie die Schöpfungen der Natur darstellt.» G. Ueding, *Einführung in die Rhetorik Geschichte. Technik. Methode*, Stuttgart 1976, S. 129. Luhmann schließt aus dieser Verteidigung der Autonomie ästhetischer Erfahrung, dass «Schiller [...] gewiß kein konsequenter Denker [war] [...]» (Luhmann, 1997 [wie in Anm. 4], S. 246, Anm. 46).
- ²³ Hierzu R. Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, S. 111-118 und Prange, 2007 (wie in Anm. 6).
- ²⁴ Vorrede des dritten Teils der revidierten *Vite* (1568), in: *Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Premien*, neu übers. von V. Lorini, hrsg. v. M. Burioni & S. Feser, Berlin 2004, S. 98-157, bes. S. 121, Anm. 70. Zur Entwicklung des *Disegno*-Konzepts aus dem *Paragone* und der implizierten Idee fortschreitender Einheit der Künste siehe R. Williams, *Art, Theory, and Culture in the Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997, S. 51ff. Siehe auch die klassische Studie von W. Kemp, «Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607», in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XIX, 1974, S. 219-240 und den Beitrag von Ulrich Pfisterer in diesem Band.
- ²⁵ F.W.J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* [1800], in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Ausgewählte Schriften in 6 Bänden*, Bd. I: *Schriften 1794-1800*, Frankfurt a.M. 21995, S. 395-702, hier S. 685. Der oben schon erwähnte Begriff «werkthätige Wissenschaft» wird eingeführt in Schelling, 1807 (wie in Anm. 7), S. 300.
- ²⁶ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 44. Mit Bezug auf den Schellings Philosophie nahestehenden K.W.F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, hrsg. v. K.W.L. Heyse, Leipzig 1829.
- ²⁷ Hegel, 1807 (wie in Anm. 19), S. 82.
- ²⁸ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 194f.
- ²⁹ *Ibid.*, S.195, Anm. 41.
- ³⁰ M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 21996, bes. S. 322.
- ³¹ Vgl. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 21993, S. 166-175. Zur Deutung der mittelalterlichen Apologien des Gottesbildes vor dem Hintergrund der (auch von Luhmann geteilten) primitivistischen Deutung des modernen 'Endes der Kunst' siehe R. Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006, S. 333-348 (Exkurs 1 *Zum Repräsentationscharakter des religiösen und des künstlerischen Bildes*).
- ³² Warnke, 21996 (wie in Anm. 30), S. 237.
- ³³ *Ibid.*, S. 242f.
- ³⁴ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 352.
- ³⁵ *Ibid.*, S. 353.
- ³⁶ *Ibid.*, S. 352.
- ³⁷ M.A. Biondo, *Von der Hochedlen Malerei*, übers., eingel. u. komm. v. A. Ilg, Wien 1873, S. 30: «Ihr müsst wissen, meine theuren Maler, dass an der Aussenseite jene Lieblichkeit und Bestimmtheit erscheint, welche alle Maler die Schönheit nennen.» Zur Verbindung mit Luhmanns differenztheoretischem Formbegriff siehe Held & Schneider, 2007 (wie in Anm. 1), S. 327.
- ³⁸ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 193f, Anm. 40.
- ³⁹ *Ibid.*, S. 257.
- ⁴⁰ C. Cennini, *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*, hrsg. von R. Eitelberger v. Edelberg, Wien 1871, Cap. 95 und 99.
- ⁴¹ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 193f, Anm. 40.
- ⁴² *Ibid.*, S. 8f.
- ⁴³ *Ibid.*
- ⁴⁴ *Ibid.*, S. 270.
- ⁴⁵ *Ibid.*, S. 261. Vgl. Warnke, 21996 (wie in Anm. 30).
- ⁴⁶ *Ibid.*, S. 260.
- ⁴⁷ *Ibid.*, S. 259.
- ⁴⁸ Vgl. *ibid.*, S. 258.
- ⁴⁹ *Ibid.*, S. 261.
- ⁵⁰ Siehe die entsprechenden Ausführungen bei L.B. Alberti, *Über die Malkunst*, hrsg., eingel., übers. u. komm. v. O. Bätschmann & S. Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 149 (§ 49): «Es kommt vor, dass einer in seinen Werken viel Gold verwendet und meint, dadurch Majestät zu erreichen. Ich lobe ihn nicht. Und selbst wenn er die Dido des Vergil malte, deren Köcher aus Gold, deren Haare in Gold geknotet waren, und deren purpurnes Gewand mit Gold umgürtet war, auch die Zügel des Pferdes und alles übrige war aus Gold, so möchte ich überhaupt nicht, dass hier Gold verwendet würde, denn der Künstler erringt mehr Bewunderung und Ansehen, wenn er den Glanz des Goldes in Farben nachahmt. Und zudem sehen wir auf einer ebenen Tafel mit einigen Flächen aus Gold, dass sie glänzen, wenn sie dunkel sein sollten, und schwarz erscheinen, wenn sie hell sein sollten».
- ⁵¹ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 261.
- ⁵² *Ibid.*, S. 374.
- ⁵³ *Ibid.*
- ⁵⁴ *Ibid.*, S. 257.
- ⁵⁵ *Ibid.*, S. 353.
- ⁵⁶ *Ibid.*, S. 354.
- ⁵⁷ *Ibid.*, S. 355.
- ⁵⁸ *Ibid.*, S. 356.
- ⁵⁹ *Ibid.*, S. 360.
- ⁶⁰ *Ibid.*
- ⁶¹ *Ibid.*, S. 426.
- ⁶² *Ibid.*, S. 427.
- ⁶³ *Ibid.*
- ⁶⁴ *Ibid.*, Anm. 87. F. Zuccari, *L'idea dei Pittori, Scultori ed Architetti*, Torino 1607, zit. nach der Faksimile-Edition in den *Scritti d'Arte di Federico Zuccaro*, hrsg. v. D. Heikamp, Firenze 1961, S. 115: «Disegno in quanto che si trova in tutte le cose, increate, & create, invisibili & visibili; spirituali, & corporali [...]».
- ⁶⁵ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 49.
- ⁶⁶ M. Bill, «Einführung», in: W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern-Bümpliz 41952, S. 5-16, hier S. 10.
- ⁶⁷ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 49.
- ⁶⁸ Kandinsky, 41952 (wie in Anm. 66), S. 69.
- ⁶⁹ *Ibid.*, S. 80. Auf die Bindung an Kandinskys Kunstauffassung

verweisen bereits Held & Schneider, 2007 (wie in Anm. 1), S. 328.

⁷⁰ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 360.

⁷¹ Zur Abhebung von Luhmanns affirmativem Konzept der Selbstreflexivität von Adornos Ästhetik der Negativität vgl. N. Luhmann, «Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst», in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hrsg. v. H.U. Gumbrecht & K.L. Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1986, S. 620-672, hier S. 623: «Gegen Adorno gewendet, geht es dabei nicht um 'Verselbständigung der Gesellschaft gegenüber' (diese Formulierung in Adorno, [Ästhetische Theorie] 1970, S. 334), sondern um *Verselbständigung in der Gesellschaft*; und wir sehen die Gesellschaftlichkeit der Kunst auch nicht in einer Negativität, in einer 'Gegenposition zur Gesellschaft' (Adorno, [Ästhetische Theorie], S. 335), sondern darin, daß die Freisetzung für eine spezifische Funktion *nur als Vollzug von Gesellschaft* möglich ist. Entsprechend ist die in der Neuzeit erreichte Autonomie der Kunst auch nicht etwas, was der Abhängigkeit von Gesellschaft widerstreitet [...]».

⁷² Kandinsky, ⁴1952 (wie in Anm. 66), S. 22.

⁷³ Luhmann (S. 349, Anm. 11) zitiert Schlegels «Gespräch über die Poesie» (*Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. W. Hecht, Berlin 1980, Bd. II, S. 164): «[...] und gewiß ist die Arabeske (verstanden als 'diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie') die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie».

⁷⁴ Siehe bibliographische Hinweise bei F.-L. Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, eingel. v. H. Lützel, Hildesheim/Zürich/New York 1987, S. 17, Anm. 31. Auf die neuere Forschung wird weiter unten eingegangen.

⁷⁵ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), eingel. u. hrsg. v. H.F. Klemme, Hamburg 2001, S. 84 (§ 16).

⁷⁶ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 42, Anm. 43. An dieser Stelle wird zit. nach K.Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik: Kritische Ausgabe*, Tübingen 1962, S. 6. Luhmann moniert, dass «die naturale Anthropologie der teleologischen Orientierung [...] mit der Entwicklung des Kunstsystems nicht Schritt [hält]». Sie könne noch nicht aufgegeben werden, «weil dies eine radikale Revision der Vorstellung vom Menschen erfordern würde».

⁷⁷ Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 47.

⁷⁸ *Ibid.*, S. 198, Anm. 49; es wird an dieser Stelle zit.: Moritz, 1962 (wie in Anm. 76), S. 99.

⁷⁹ *Ibid.*, S. 194, Anm. 40.

⁸⁰ *Ibid.*, S. 196.

⁸¹ F.W.J. Schelling, *Philosophie der Kunst* [1802-1803, 1804-1805], in: *Ausgewählte Schriften in sechs Bänden*, Bd. II: *Schriften 1801-1803*, Frankfurt a.M. ²1995, S. 181-619 (I/5, 276-I/7, 329), hier S. 347ff (I/5, 519ff). Vgl. hierzu den Kommentar von U. Franke, «Die Kunst und die Künste – Von Baumgarten bis Hegel. Über die Verflechtung der philosophischen Ästhetik mit der Rhetorik und den Kunstwissenschaften», in: *Kunst als Kulturgut*, hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov & E. Weisser-Lohmann, Bd. III: *Musealisierung und Reflexion. Gedächtnis – Erinnerung – Geschichte*, hrsg. v. B. Collenberg-Plotnikov, München 2011, S. 177-204, hier S. 186-190.

⁸² Vgl. Luhmann, 1997 (wie in Anm. 4), S. 51.

⁸³ K.Ph. Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* [Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793], eingel. v. H.-W. Kruft, Nördlingen 1986, S. 3.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, S. 5.

⁸⁶ *Ibid.*, S. 6f.

⁸⁷ *Ibid.*, S. 8-10.

⁸⁸ *Ibid.*, S. 10.

⁸⁹ *Ibid.*, S. 11.

⁹⁰ *Ibid.*, S. 14.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, S. 16.

⁹³ *Ibid.*, S. 18-24.

⁹⁴ *Ibid.*, S. 28.

⁹⁵ *Ibid.*, S. 42.

⁹⁶ Dazu R. Prange, 2013 (wie in Anm. 7).

⁹⁷ H. van de Velde, «Die Linie» (Id., *Essays*, Leipzig 1910), wiederabgedruckt in: *Zum Neuen Stil*, ausgew. und eingel. v. H. Curjel, München 1955, S. 181-205.

⁹⁸ Vgl. J. Mascheck, «The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness», in: *Arts magazine*, LI, September 1976, S. 82-109 und Id., *The Carpet Paradigm. Integral Flatness from Decorative to Fine Art*, New York/Paris/Torino 2010.

⁹⁹ S.M. Schneider, «Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunsttheorie am Beginn der Moderne. Karl Philipp Moritz' *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*», in: *Historismus und Moderne*, hrsg. v. H. Tausch, Würzburg 1996, S. 19-40, hier S. 27. Vgl. auch Ead., «Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik der Moderne. Die Ornamentdebatte um 1800 und die Autonomisierung des Ornaments», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXIII, 3, 2000, S. 339-357.

¹⁰⁰ Wie Schneider richtig bemerkt, hat der Rahmen bei Moritz eine dienende Funktion, und folglich nicht bei ihm, sondern nur in ihrer Vorstellung ist er «der Prozeß des Bildens selbst» und gibt «insofern der Kunst das Paradigma vor, durch das sie erst zur Kunst wird» (Schneider, 1996 [wie in Anm. 99], S. 32). Die Vase hat eine Ähnlichkeit mit dem Rahmen, weil sie eben Zierath ist. «Bei anderen Ornamenten ist diese Autonomie der Form schwieriger zu begründen» (*ibid.*, S. 33). Das ist richtig, genauer ist sie es in keiner Weise, zumindest nicht mit dem Autonomiebegriff, den Moritz entwickelt. Wer diesem hier «unterderhand eine neue Richtung gibt» (*ibid.*), ist jedenfalls nicht Moritz.

¹⁰¹ Schneider 1996 (wie Anm. 38), S. 32.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.* In die Richtung dieser romantizistischen Gleichsetzung von Kunst und Ornament zielen auch weitere Moritz-Deutungen. Helmut Pfotenhauer meint in Moritz' Theorie einer «Selbstbezüglichkeit» der Arabeske einen Vorgriff auf Schlegels Begriff der Arabeske ausmachen zu können, die hier zur «freien Schönheit emporgehoben worden» sei: Id., «Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie», in: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, hrsg. v. V. von Flemming & S. Schütze, Mainz 1996, S. 583-597, hier S. 593 u. 595. Noch deutlicher U. Franke, «Bausteine für eine Theorie ornamentaler Kunst: Zur Autonomisierung des Ornaments bei Karl Philipp Moritz», in: *Ornament und Geschichte: Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne* (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Beiheft 2), hrsg. v. U. Franke & H. Paetzold, Bonn 1996, S. 89-106.