

Mona Lisa.

Zur Soziologie der Prominenz, Anerkennung und kultureller Ordnungstechniken.

Christian Steuerwald

Zusammenfassung: Im Anschluss an die kunstsoziologische These, dass Kunst Kunst ist in Folge der Anerkennung durch andere, bemüht sich die Untersuchung die Geschichte der Anerkennung von Leonardo da Vinci und der *Mona Lisa* soziologisch aufzuarbeiten. Um die Anerkennungsgeschichte zu rekonstruieren und die Frage zu beantworten, warum die *Mona Lisa* global zu den prominentesten Gemälden zählt, werden zuerst kulturelle Ordnungs- und Sortierungstechniken, die frühe, auf sozialen Status abstellende Soziologie sozialer Ungleichheiten von Talcott Parsons und William Lloyd Warner sowie Theorien der Prominenz als symbolische Anerkennungsverfahren vorgestellt. Der zweite Untersuchungsschritt untersucht schließlich die historisch unterschiedlichen Anerkennungsweisen von Leonardo da Vinci sowie *Mona Lisa*.

Summary: Following the sociological thesis of art that art is art as a result of recognition by others, this study endeavors to sociologically reappraise the history of recognition of Leonardo da Vinci and *Mona Lisa*. In order to reconstruct the history of recognition and to answer the question of why the *Mona Lisa* is one of the most famous paintings globally, cultural techniques of ordering and sorting, the early sociology of social inequalities and social status by Talcott Parsons and William Lloyd Warner, and theories of celebrity as a symbolic recognition process are first presented. Finally, the second step of the study examines the historically different ways of recognition of Leonardo da Vinci and his *Mona Lisa*.

1. Einleitung

Kunst in Gesellschaft ist ein ausdifferenzierter und auf Eigenlogik ausgerichteter Sozialbereich, der auf ästhetische Beobachtungen von Welt abstellt, die in Kunstwerken objektiviert werden können. In Folge der Ausdifferenzierung und der Eigenlogik ist Kunst autonom und selbstreferenziell, sodass

etwa die Fragen, was Kunst ist und was nicht und welche ästhetischen Bewertungskriterien Gültigkeit beanspruchen können, kunstintern entschieden werden und durch Zuweisung und Anerkennung hergestellt werden.¹ So zeigen historisch ausgerichtete Untersuchungen, wie sich in Italien im 15. und 16. Jahrhundert nach und nach neue ästhetische Bewertungskriterien in der Malerei ausbildeten, die ihren Anspruch gegenüber spätmittelalterlichen, in Zünften organisierten Kunsthandwerken unter anderem über eine Theoretisierung des Wissens und eine daran angeschlossene Gründung von Kunstakademien, wie beispielsweise der von Giorgio Vasari initiierten und 1563 gegründeten Accademia del Disegno, durchzusetzen suchten.² Neben Untersuchungen, die auf die historische Variabilität und Kontingenz ästhetischer Beurteilungskriterien und ihre institutionelle Absicherung aufmerksam machen, zeigen auch weitere Studien, dass Kunst nicht nur in solitären, isolierten Akten in Ateliers, in Werkstätten, an Schreibtischen entsteht, sondern Kunst zu Kunst wird durch eine Legitimierung und Zuweisung weiterer im Kunstbereich tätiger Akteure, Organisationen, Institutionen und Konsekrationsinstanzen. Solche Akteure, Organisationen oder Konsekrationsinstanzen sind etwa Verlage und Verleger, Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker, Museen, Galerien, Kunst-, Musik- und Buchmessen, Kunstvereine, Ausstellungen, Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Kunsthochschulen und Kunstakademien, Preise und Auszeichnungen, Händler, Mäzene, Käuferinnen und Auftraggeberinnen, Kunstmärkte, Sammler, Künstlerinnen und Künstler.³ Kunst ist also erst Kunst in Folge der Anerkennung durch andere. Die Möglichkeiten der Legitimierung und der Zuweisung von Kunst

¹ Siehe hierfür Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft* sowie Stichweh. *›Zeitgenössische Kunst‹*. Siehe zusätzlich Karstein/Zahner. *Autonomie der Kunst?* Im Unterschied zu Bourdieu und Luhmann, die eine Ausdifferenzierung der Kunst erst im Übergang zur Moderne annehmen, gehe ich davon aus, dass die Ausdifferenzierung und Autonomisierung der Kunst spätestens seit der Antike zu beobachten ist. Dementsprechend werden die religiösen Bestimmungen der Kunst, die typisch für sakrale Kunst des Mittelalters ist, nicht als Aushandlungen in der Religion verstanden, sondern eben als kunstinterne Aushandlung, in der eben bestimmte ranghohe Mitglieder der Kirche gleichzeitig zentrale Positionen in der Kunst einnehmen und über ästhetische Bewertungskriterien entscheiden. Für den Zusammenhang von Religion und Kunst siehe vor allem Belting. *Bild und Kult*.

² Für die Geschichte der Kunstakademien sowie den Bemühungen Leonardo da Vinci, Kunst eher als Wissenschaft und weniger als Handwerk zu verstehen siehe etwa Pevsner. *Die Geschichte der Kunstakademien*. Für die Bedeutung der Frühen Neuzeit in der Geschichte des Wissens siehe vor allem Burke. *Papier und Marktgeschrei*. Für die soziale Bedeutung von Farben und ihren Einfluss auf ästhetische Bewertungskriterien siehe Pastoureau. *Blau*. Für die spätmittelalterliche Malerei siehe Cennini. *Das Buch von der Kunst*. Siehe darüber hinaus auch Baxandall. *Die Wirklichkeit der Bilder*.

³ Siehe Becker. *Kunstwelten*, Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, Bourdieu. *Der Markt der symbolischen Güter*, Bourdieu. *Aber wer hat denn die »Schöpfer« geschaffen*, etwa S. 155 ff., Ruppert. *Der moderne Künstler*. Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*.

als Kunst sind dabei abhängig von strukturellen Bedingungen und angeschlossen an Macht- und Herrschaftspositionen, die sich unter anderem in institutionellen Ordnungen in der Kunst und kunstspezifischen Regularien ausbilden.⁴ Dementsprechend ist Anerkennung nicht gleich Anerkennung, da die Anerkennung abhängig ist von der Anerkennung der Anerkennenden.

Im Anschluss an die kunstsoziologische These, dass Kunst Kunst ist in Folge der Anerkennung durch andere, bemüht sich die nachstehende Untersuchung am Beispiel von Leonardo da Vinci und seinem Gemälde *Mona Lisa* aufzuzeigen, wie Bekanntheit und Prominenz über symbolische Anerkennung hergestellt werden. Um die Untersuchungsfrage zu beantworten, werden in einem ersten Untersuchungsschritt kulturelle Ordnungs- und Sortierungstechniken (Kap. 1), die frühe, auf sozialen Status abstellende Soziologie sozialer Ungleichheiten von Talcott Parsons und William Lloyd Warner (Kap. 2) sowie Theorien der Prominenz (Kap. 3) als Anerkennungsverfahren vorgestellt und über Statuszuweisungen zusammengeführt. In einem zweiten Untersuchungsschritt wird die Geschichte der *Mona Lisa* und Leonardo da Vincis unter Berücksichtigung der Geschichte der Kunst und ihren strukturellen Änderungen soziologisch aufgearbeitet und die Karriere ihrer Anerkennung über Listen, Anerkennungshierarchien und Bewertungen untersucht (Kap. 4). Neben historischen Nachweisen beinhaltet der zweite Untersuchungsschritt auch differenzierungstheoretische Hinweise, die auf Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichen Teilbereichen aufmerksam machen. Die Arbeit schließt mit einer Zusammenfassung und einem Fazit (Kap. 5).

2. Techniken kultureller Ordnungsbildung als Praktiken symbolischer Anerkennung und Statuszuweisung

Kulturelle Ordnungstechniken sind Ordnungsmodi, die Sachverhalte, Dinge, Ereignisse und Wissen in Bezug zueinander setzen, sie sammeln, sortieren, zusammenfassen oder anordnen. In Folge der Zuordnung entsteht, wie Niklas Luhmann am Beispiel des Vergleichs aufzeigt, eine neue Beziehung zwischen Elementen, die zu einer Zunahme von Komplexität führt.⁵ Gleichzeitig schließen kulturelle Ordnungstechniken andere Sachverhalte, Dinge, Ereignisse und Wissen aus, sodass Ordnungstechniken über Selektionen funktionieren. Über den Ausschluss von Sachverhalten, Dingen, Ereignissen und

⁴ Siehe hierfür vor allem Bourdieu et al. *Eine illegitime Kunst*, Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, Bourdieu. *Der Markt der symbolischen Güter*, Bourdieu. *Kunst und Kultur*.

⁵ Luhmann. *Kultur als historischer Begriff*, S. 38 ff. Siehe für den Komplexitätsbegriff Luhmann. *Systemtheorie der Gesellschaft*, S. 25 ff.

Wissen wird in der Ordnungsbildung Komplexität reduziert, sodass Techniken kultureller Ordnungsbildung sowohl komplexitätssteigernd als auch komplexitätsreduzierend sind. Inwieweit der Auf- und Abbau von Komplexität schließlich auf Dauer gestellt wird und strukturbildend wirkt, ist unter anderem von der Anschlussfähigkeit der Ordnungsbildung und von der Zeitdauer der symbolischen Ordnung abhängig. Neben der Reduktion von Komplexität leisten kulturelle Ordnungstechniken auch eine Orientierung für Entscheidungen, indem sie etwa Unsicherheiten minimieren und sich bemühen, Informationen bereitzustellen. Dabei reduzieren sie auch Kosten für Lernen und Suchen von Informationen.⁶ Die entscheidungstheoretisch nötige Beobachtung kultureller Ordnungstechniken ist eine Beobachtung zweiter Ordnung, da die Welt nur indirekt über die schon vorgenommene Beobachtung der kulturellen Ordnungstechniken beobachtet werden kann. Analog zu soziologischen Analysen kultureller Ordnungstechniken wird also beobachtet, wie andere Welt beobachten.⁷ Da Ordnungstechniken wie alle kulturellen Phänomene auf kontingente Sinnprozesse und Sinnselektionen zurückzuführen sind, die über Handlungen und Kommunikationen sozial hergestellt werden, sind sie von gesellschaftlichen, historischen und geografischen Kontexten abhängig. In der Folge lassen sich kontextspezifisch unterschiedliche Techniken der Ordnungsbildung beobachten.

Eines der einfachsten Ordnungsformate sind Listen. Listen sind Medien, die Menschen, Wissen und Dinge ordnen, indem sie sie unter einer funktionalen Hinsicht sammeln und koordinieren. In der Regel bezeichnet die Liste dabei schon die Funktion. So sammelt eine Einkaufsliste Dinge, die eingekauft werden sollen, eine Gästeliste Menschen, die man einladen möchte, und eine Liste von prominenten Künstlern zählt eben Künstler auf, die prominent sind. Mit Ausnahme der Zugehörigkeit zur Liste muss zwischen den Elementen auf der Liste keine weitere Gemeinsamkeit bestehen. Die Praxis der Auflistung ist hierbei ein selektiver Vorgang, da wenige Elemente der Liste zugeordnet werden, während eine Vielzahl von Elementen weglassen werden. Listen sind in der Folge kontingent und markieren eine Grenzziehung.⁸ Eine Begründung, warum bestimmte Dinge oder Menschen der Liste hinzugefügt werden und andere nicht, ist der Liste nicht zu entnehmen. Bisweilen ent-

⁶ Siehe Adler. *Stardom and Talent*.

⁷ Siehe Esposito/Stark. *What's Observed in a Rating?* sowie Beckert/Rössel. *Kunst und Preise*.

⁸ Goody. *Woraus besteht eine Liste?* Für Listen, aber auch Vergleiche und Klassifikationen sind Abgrenzungen von auf den Begriff gebrachten Wissensbeständen dann problematisch, wenn es um familiäre Begriffe geht. Siehe hierfür den Begriff der Familienähnlichkeit von Wittgenstein. *Philosophische Untersuchungen*.

halten Listen, und zwar vor allem administrative Listen, auch Handlungsaufforderungen, indem sie angeben, wie etwa die Gäste- oder Einkaufsliste, was zu tun ist, nämlich Dinge einzukaufen oder Menschen einzuladen.⁹ Historisch zählen Listen als Schriftform zu den frühesten Ordnungsprinzipien, die etwa im Alten Ägypten in der Verwaltung eingesetzt wurden.¹⁰ Nach Goody markiert der Einsatz von Listen sogar den Übergang von einer mündlichen zu einer schriftlichen Sprache. Denn zum einen sind Listen in der gesprochenen Sprache kaum zu beobachten und wenn, dann nur als Aufzählung. Zum anderen organisieren Listen als Schrift Gesellschaft und ermöglichen so komplexere Sachverhalte vor allem in der Organisation.¹¹

Während Listen als fortlaufende Sortierung aufgebaut sind, sind Vergleiche gesellschaftliche Ordnungsmodi, die zwei miteinander zu vergleichende Sachverhalte in Bezug zu einer dritten Vergleichsgröße in Beziehung setzen und ihre Unterschiede und Ähnlichkeiten feststellen. In der Folge sind Vergleiche deutlich komplexer als Analogien, die im Kern nur Ähnlichkeitsbeziehungen feststellen und sich nicht für Unterschiede interessieren.¹² Damit Vergleiche möglich sind und Differenzen und Ähnlichkeiten festgestellt werden können, müssen die zu vergleichenden Sachverhalte als vergleichbar ausgewiesen werden und somit einer gemeinsamen Kategorie zugeordnet werden. Die Frage, was schließlich vergleichbar ist und was nicht, ist abhängig von historischen, geografischen und gesellschaftlichen Kontexten und ihren Normen, Diskursen und Zensuren. So weisen beispielsweise historisch-soziologische Untersuchungen eine historisch zunehmende Nichtvergleichbarkeit sportlicher Leistungen zwischen Frauen und Männern aus, sodass in vielen Sportarten und im Unterschied zu historischen Formen in modernen Gesellschaften Männer und Frauen getrennt in sportlichen Wettbewerben gegeneinander antreten.¹³

⁹ Siehe hierfür sowie für die Unterscheidung von administrativen, lexikalischen und chronologischen Listen Echterhölter. *Jack Goody: Die Liste als Praktik*, Goody. *Woraus besteht eine Liste?*

¹⁰ Deicher/Maroko. *Die Liste*.

¹¹ Siehe Goody. *The interface between the Written and the Oral*, Goody. *Die Logik der Schrift und die Organisation von Gesellschaft*. Hinzu kommt, dass etwa schriftliche Listen mehr Anordnungsmöglichkeiten der Elemente zulassen wie nebeneinander und untereinander.

¹² Zum Vergleich und zur Geschichte der Analogie siehe Eggers. *Von Ähnlichkeiten und Unterschieden*. Siehe darüber hinaus zum Vergleich Heintz. *Nummerische Differenz*, Luhmann. *Kultur als historischer Begriff* sowie für historische Studien zum Vergleich und zu Vergleichspraktiken Epple/Erhart. *Die Welt beobachten*.

¹³ Siehe die historisch-soziologischen Arbeiten in Müller/Steuerwald. »Gender«, »Race« und »Disability« im Sport, die neben geschlechtlichen und ethnischen Segregationen auch auf die Unvergleichbarkeit zwischen Behinderten und Nichtbehinderten aufmerksam machen.

Im Unterschied zu einfachen Ordnungsformaten wie Listen sind Klassifikationen Ordnungsprinzipien, die über eine bloße Zugehörigkeit hinaus eine Beziehung zwischen den Elementen herstellen, indem die aufgeführten Elemente zusätzlich aufgrund von Merkmalen gruppiert und darüber eine Klasse zugeordnet werden. Damit eine Zuordnung der Elemente möglich ist und die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Elemente festgestellt werden können, arbeiten Klassifikationen mit Vergleichen.¹⁴ In der Folge sind Klassifikationen komplexere Ordnungen von Wissen als etwa Listen. Vor allem aufgrund ihrer Systematisierung und ihrer Ordnungsfunktion sowie der damit einhergehenden Möglichkeit, »das auszusprechen«, wie Foucault anmerkt, »was schon immer sichtbar gewesen war, aber vor einer Art unüberwindbarer Unachtsamkeit der Blicke stumm geblieben war«, sind Klassifikationen für die verschiedensten Wissenschaftsdisziplinen attraktiv.¹⁵ So weisen etwa wissenschaftshistorische Studien nach, dass seit der Frühen Neuzeit nicht nur Wissensbestände und empirische Beobachtungen zunehmend klassifiziert werden und in Tableaus, Übersichten, Modelle und Klassifikationsschemata eingehen und darüber zu neuen Erkenntnissen führen, sondern Klassifikationen im Unterschied zu Listen und ›ungeordneten‹ Sammlungen immer mehr als Ausweis wissenschaftlicher Methoden verstanden werden.¹⁶ Aber nicht nur in der Wissenschaft werden Klassifikationen zur Ordnung von Wissen angewendet, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen. So zeigen verschiedene soziologische und ethnologische Studien, dass die Aneignung von Welt unter anderem über Klassifikationen funktioniert, sodass Unterschieden Bedeutungen zugeschrieben werden und darüber Zuordnungen entstehen, die das Wissen über und von der Welt symbolisch ordnen und verständlich machen. In ihrer prominenten Arbeit über Klassifikationssysteme bemühen sich etwa Emile Durkheim und Marcel Mauss um den Nachweis, dass gesellschaftliche Strukturen wie etwa die Einteilung in Phratrien, Clans und Heiratsklassen als grundlegende Ordnungs- und Klassifikationsweisen verwendet werden, die die Welt zugänglich und verständlich machen, indem etwa Menschen, Tiere und Pflanzen gemeinsam, aus der Ordnungsvorstellung der Sozialstruktur hervorgehenden Kategorien zugeordnet werden, sodass Menschen etwa wissen, welche Pflanzen

¹⁴ Zerubavel. *Lumping and Splitting*.

¹⁵ Foucault. *Die Ordnung der Dinge*, S. 173.

¹⁶ So schreiben etwa etwa Förchler/Mariss. *Die frühneuzeitliche Naturgeschichte und ihre Verfahrensweisen*, S. 14: »In den Augen der Zeitgenossen machte das alleinige Sammeln aus der Naturgeschichte noch keine Wissenschaft. Erst wer es verstand, die gesammelten Objekte in eine ›vernünftige‹ Ordnung zu bringen, d. h. diese gegebenenfalls zu sezieren und gemäß den zeitgenössischen Systemen zu klassifizieren, galt als ehrbarer Naturforscher.« Siehe darüber hinaus Foucault. *Die Ordnung der Dinge* sowie Müller-Wille. *Verfahrensweisen der Naturgeschichte nach Linné*.

oder Tiere zu ihrem Clan gehören und sie sie deswegen, je nach Regel, essen oder eben nicht essen können.¹⁷

Neben Klassifikationen sind schließlich auch Ranglisten Ordnungsverfahren, die über Vergleiche operieren. Ranglisten lassen sich als Ordnungsformate verstehen, die Elemente nicht nur auflisten, sondern über Vergleiche und Bewertungen zusätzlich hierarchisch in eine Bewertungsfolge bringen.¹⁸ Die Informationen über die Reihung werden dabei über die Vergleichsgröße ermittelt, die die Bewertungsunterschiede etwa hinsichtlich von Leistungs- oder Qualitätsunterschieden anzeigt. Es geht also um vergleichende Wertigkeiten, um besser oder schlechter, die in Skalen angeordnet werden und darüber Unterschiede und Wertigkeiten sichtbar machen. Die auf den Wertungen aufgebauten Unterschiede zwischen den Vergleichseinheiten können dabei je nach Rangliste sowohl ordinal als auch metrisch skaliert sein. Ordinal skaliert meint dabei, dass die Vergleichseinheiten zwar über ein Mehr oder Weniger der Vergleichsgröße in eine Reihung gebracht, über die Größe des Abstandes zwischen den Elementen in der Rangfolge aber keine Aussagen gemacht werden können. Im Unterschied zu ordinal skalierten Ranglisten erlauben metrisch skalierte Reihungen zusätzlich Aussagen über die Größe der Bewertungsunterschiede.¹⁹ In Abhängigkeit vom Konstruktionsverfahren können Ranglisten unterschiedliche Formate annehmen und etwa als Ranking, Rating oder Bestenliste aufgebaut sein.²⁰ Eines der frühesten Beispiele sind etwa die Siegerlisten der Olympischen Spiele der griechischen Antike, die aber über die Aufzählung der Sieger nur indirekt die Bewertungen von Leistungsunterschieden aufführen.²¹

Listen, Vergleiche, Klassifikationen und Ranglisten sind also kulturelle Ordnungsverfahren, die über Selektionen Lebewesen, Dinge, Ereignisse und Wissen auswählen und so entscheiden, was dazu gehört und was nicht. Diese Auswahl lässt sich als eine Form der symbolischen Anerkennung verstehen, die ausgewählte Elemente anerkennt und gleichzeitig viele andere nicht an-

¹⁷ Durkheim/Mauss. *Über einige primitiven Formen von Klassifikation*. Siehe für weitere Studien etwa Bourdieu. *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Descola. *Jenseits von Natur und Kultur*, Dreyer. *Die Erfassung und Klassifizierung der Welt durch Bild und Schrift in der ägyptischen Frühzeit*, Lévi-Strauss. *Strukturelle Anthropologie 1* sowie Lévi-Strauss. *Das Ende des Totemismus*.

¹⁸ Heintz. *Vom Komparativ zum Superlativ*.

¹⁹ Siehe hierfür und für weitere statistische Informationen Kühnel/Krebs. *Statistik für die Sozialwissenschaften*.

²⁰ Siehe für die Unterschiede zwischen den einzelnen Formaten Heintz. *Vom Komparativ zum Superlativ*, S. 55 ff.

²¹ Christesen. *Olympic Victor Lists and Ancient Greek History*.

erkennt, ihnen darüber einen Status zuschreibt und je nach Ordnungstechnik Anerkennungsgruppen oder Anerkennungshierarchien aufbaut. So werden etwa bestimmte Menschen als Gäste anerkannt, sodass sie einer Gästeliste hinzugefügt werden, und einige Künstlerinnen und Künstler als besonders herausragend mit der Folge, dass sie in verschiedenen Ranglisten der Kunst wie etwa dem Kunstkompass aufgenommen werden und dort je nach zugeschriebenem Status in einer Bewertungsfolge platziert werden.²²

3. Status und Statuszuweisung in der frühen Soziologie sozialer Ungleichheiten

Während die Arbeiten zu kulturellen Ordnungstechniken unter anderem aufzeigen, wie Selektionen als Anerkennungsverfahren verstanden werden können und sich darüber symbolische Ordnungen ausbilden, wird nachstehend die Status-Prestige-Forschung der frühen Soziologie sozialer Ungleichheiten daraufhin untersucht, wie Anerkennungsverfahren und Statuszuschreibungen über diese allgemeinen Angaben hinaus ablaufen.

Erste Untersuchungen, die sich bemüht, die Struktur sozialer Ungleichheiten nicht nur als Folge ungleicher Ressourcenverteilung und daran angeschlossener Zugangschancen, sondern auch als Folge von Bewertungen und Einschätzungen zu verstehen, sind die Gemeindestudien von William Lloyd Warner.²³ Ursprünglich waren die Gemeindestudien als eine Weiterführung der prominenten Hawthorne-Untersuchungen geplant und sollten die Verhaltensweisen der Arbeiter im Betrieb und in ihrer Gemeinde vergleichend untersuchen.²⁴ Während den ersten empirischen Erhebungen erweitert Warner aber das Forschungsvorhaben auf eine Sozialstrukturanalyse von Gemeinden und ihren Gruppengefügen, die typisch sind für die Vereinigten Staaten von Amerika, um schließlich Aussagen über die Sozialstruktur der Vereinigten Staaten zu ermöglichen.²⁵ Warner geht davon aus, dass Gemein-

²² Siehe Rohr-Bongard. *Kunst=Kapital*.

²³ Siehe etwa Warner. *American Life*. Warner/Lunt. *The Social Life of a Modern Community*. Warner/Lunt. *The Status System of a Modern Community*. Dahrendorf. *Die angewandte Aufklärung*, S. 55ff. Herzog. *Klassengesellschaft ohne Klassenkonflikt*.

²⁴ Siehe für die Mitarbeit von Warner an Hawthorne-Untersuchungen Mayo. *The Social Problems of an Industrial Civilization*, S. 125 ff, Roethlisberger/Dickson. *Management and the Worker*, S. 389.

²⁵ Ein Verfahren, das sich bemüht in Folge von regionalen und lokalen Studien, Aussagen über die Sozialstruktur einer staatlich organisierten Gesellschaft zu machen, findet sich etwa auch in der von Bolte durchgeführten Analyse der als Zwiebel bekannt gewordenen Sozialstruktur Deutschlands, die sich auf Untersuchungen vor allem in Schleswig-Holstein, Hamburg und

den als umfassende und relativ abgeschlossene Interaktionssysteme zu verstehen sind, die strukturell so aufgebaut sind, dass sich zum einen bestimmte Beziehungsgefüge zwischen den Menschen ergeben, wie etwa Familien, soziale Klassen oder Geselligkeitsformen wie Vereine oder Freundschaftsbeziehungen, und zum anderen über diese Beziehungsgefüge hinaus auch Beziehungen zu den Menschen des gesamten Interaktionssystems bestehen. Innerhalb dieser Strukturgefüge richten Menschen ihr Verhalten an den Verhaltensweisen anderer und deren Meinungen und Bewertungen aus.²⁶ Vor allem für die Sozialstruktur der Gemeinden sind die Bewertungen und Einstellungen bedeutsam, da sie nach Warner das Ansehen bestimmen, das neben ökonomischen Ressourcen für die Zuordnung zu sozialen Klassen benötigt wird.²⁷ Darüber hinaus beobachtet Warner, dass die Gruppengefüge in den Gemeinden nicht nur für Statuszuordnungen, sondern auch für Mobilitätsprozesse zuständig sind, indem etwa die Zugehörigkeit zu bestimmten Verwandtschaftsgruppen oder die Mitgliedschaft in bestimmten Vereinen Mobilitätsbarrieren auf- oder abbauen, sodass gesellschaftliche Auf- beziehungsweise Abstiege gefördert werden.

Um das Ansehen und die daran anschließende Klassenzugehörigkeit schließlich zu bestimmen, arbeitet Warner zwei unterschiedliche Methoden heraus, die auf umfangreichen Befragungen basieren.²⁸ Der »Index of Status Characteristics« stellt auf die Einflussgrößen Beruf, Art des Einkommens, Wohntyp und Wohngegend ab und versucht über Bewertungen das Prestige innerhalb der einzelnen Dimensionen zu bestimmen. Dementsprechend können etwa Individuen oder Familien identifiziert werden, die in einer angesehenen Wohngegend wohnen, über ein hohes Berufseinkommen verfügen und in einem hoch bewerteten Beruf arbeiten. Demgegenüber konzentrieren sich die

Niedersachsen stützt, sowie der empirischen Untersuchung der Erlebnisgesellschaft von Gerhard Schulze, die auf Ergebnissen einer empirischen Untersuchung in Nürnberg beruht. Siehe Bolte. *Sozialer Aufstieg und Abstieg*, Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*.

²⁶ Die Annahme, dass Menschen ihr Verhalten an der Bedeutung ausrichten, die die Verhaltensweisen anderer für sie haben, erinnert stark an das prominente Thomas-Theorem. Siehe hierfür Merton. *The Thomas Theorem and the Matthew Effect*.

²⁷ Dass neben ökonomischen Ressourcen das Ansehen in Folge von Bewertungen und Einschätzungen für die Klassenzugehörigkeit wichtig ist, zeigt sich unter anderem in den oberen Klassen der Klassenstruktur. Während die obere Oberklasse nach Warner vor allem aus alteingesessenen Familien besteht, gehören zu der unteren Oberklasse auch neureiche Familien, deren Wohlstand oft den Wohlstand alteingesessener Familien übersteigt. Für die Bedeutung der Geschichte und Wohndauer von Familien in Gemeinden, die zwischen Hinzugezogen und Alteingesessenen unterscheidet, und einem daraus resultierenden Status in der Gemeinde siehe auch Elias/Scotson. *Etablierte und Außenseiter*.

²⁸ Warner. *Social Class in America*, Herzog. *Klassengesellschaft ohne Klassenkonflikt*, S. 76 ff.

Befragungen der »Evaluated Participation«-Methode auf Einschätzungen und Bewertungen hinsichtlich der Zugehörigkeit zu sozialen Klassen in Folge von Statussymbolen (»Rating by Symbolic Placement«), der Mitgliedschaft in Vereinen, Freundesgruppen, Familien oder religiösen Gemeinschaften (»Rating by Institutional Membership«), dem Verhalten in der Gemeinde (»Rating by Status Reputation«) sowie einer vergleichenden Statusfeststellung, die den Status von Familien oder Individuen in Relation zu dem Status anderer Familien oder Individuen setzt (»Rating by Comparison«). Hinzu kommt, dass auch die Vorstellung der Klassenstruktur in der Gemeinde (»Rating by Matched Agreement«) sowie die Zugehörigkeit von Personen oder Familien zu sozialen Klassen (»Rating by Simple Assignment to a Class«) abgefragt wird.

Während Warner sich um eine empirische Aufklärung von Prestige-Status-Gruppen bemüht, arbeitet Talcott Parsons eine funktionalistische Schichtungstheorie heraus, die analog zu Warner die Bedeutung von Zuschreibungsprozessen und Bewertungen herausstellt.²⁹ Ausgangspunkt von Parsons ist, dass soziale Schichtung Handlungsorientierungen leistet und damit nicht nur Entscheidungen für oder gegen bestimmte Handlungen während der Handlungsprozesse ermöglicht, sondern auch soziale Ordnung aufbaut. Soziale Schichtung ist in der Folge funktional. Soziale Schichtung kann aber nur dann Handlungsorientierungen und Handlungssicherheiten bereitstellen, wenn Individuen bekannt ist, wo sie und ihre Interaktionsteilnehmer sich in der Rangfolge befinden und wer welcher Statusgruppe angehört. Die Fragen, wie diese Stuserkennung abläuft und wie Menschen andere einordnen, beantwortet Parsons über ein gesellschaftliches, auf moralischen Grundlagen aufgebautes Wertungssystem, das allen Menschen zur Verfügung steht, um andere in die Strukturgefüge sozialer Ungleichheiten einzuordnen, und zudem emotional abgesichert ist. Dementsprechend sind etwa Empörung, Wut oder Scham Anzeichen für eine als falsch wahrgenommene Statuszuweisung und ein Hinweis für eine bestimmte Schichtungsstruktur.³⁰ Für die US-amerikanische Gesellschaft führt Parsons schließlich 6 Bewertungskriterien an, die eine Zuordnung ermöglichen:³¹

Mitgliedschaft in einer Verwandtschaftsgruppe

²⁹ Parsons. *Ansatz zu einer analytischen Theorie sozialer Schichtung*.

³⁰ Parsons. *Ansatz zu einer analytischen Theorie sozialer Schichtung*, S. 183 ff. Siehe darüber hinaus Katz. *Ausrastende Autofahrer*.

³¹ Parsons. *Ansatz zu einer analytischen Theorie sozialer Schichtung*, S. 187 ff. Diese Statuskriterien lassen sich zusätzlich nach Parsons vereinfacht nach der Differenz von zugeschriebenem und erworbenem Status unterscheiden.

Persönliche Eigenschaften

Leistung

Eigentum

Autorität

Macht

Analog zu Warner geht auch Parsons davon aus, dass die wirtschaftliche Stellung und die Besitzverhältnisse Merkmale einer Klassenzugehörigkeit sind. Für die Statuszuweisung sind aber weitere Indizes in Folge von Zuschreibungen und Einschätzungen nötig. Vor allem der Beruf und die daran angeschlossenen Einkommen, die wie Reichtum als Anzeiger für eine Einschätzung und Bewertung von Leistung verwendet werden, sowie die Mitgliedschaft in einer Verwandtschaftsgruppe, die die Bedeutung der sozialen Herkunft anerkennt, sind für Parsons grundlegende Kriterien der Statuszuschreibung und Klassenzugehörigkeit.³² Dass die Statuszuschreibung gesellschaftlich äußerst komplex ist und sich nicht nur auf eine einfache Statusbestimmung in den einzelnen Dimensionen beschränkt, deutet Parsons abschließend an Folgeproblemen an. So stellt nach Parsons die Bedeutung des Berufs für die Statuszuschreibung Paarbeziehungen und Familien unter anderem vor das Problem eines Statuswettbewerbs zwischen den Geschlechtern. In der Folge umgeht eine familiäre Arbeitsteilung, die eine der beiden Personen für den Beruf und die andere für den Haushalt, die Kindererziehung und die Statuspräsentation vorsieht, nicht nur den Statuswettbewerb, sondern ordnet auch den Geschlechtern unterschiedliche Statuserwerbsmöglichkeiten zu.³³ Für die US-amerikanische Gesellschaft beobachtet Parsons beispielsweise, dass der Status von Frauen unter anderem über ihre persönlichen Eigenschaften und ihre Leistung hinsichtlich Schönheit, Schmuck, Kleidung und Charme, aber auch hinsichtlich der Wohnungseinrichtung beurteilt wird, während Männer aufgrund ihrer Leistung über ihren Beruf von Statuszuschreibungen etwa hinsichtlich der Kleidung ausgeschlossen sind.³⁴

³² Parsons. *Ansatz zu einer analytischen Theorie sozialer Schichtung*, S. 192 ff.

³³ Nach Parsons funktioniert die Umgehung des Statuswettbewerbs auch, wenn die Frau arbeitet und der Mann für den Haushalt, die Kindeserziehung und die Statuspräsentation zuständig ist. Funktional ist nach Parsons eben die Arbeitsteilung.

³⁴ Parsons. *Ansatz zu einer analytischen Theorie sozialer Schichtung*, S. 194

4. Soziologie der Prominenz

Im Unterschied zu kulturellen Ordnungstechniken, die über selektive Anerkennung symbolische Ordnungen aufbauen, und der frühen, funktionalistisch ausgerichteten Soziologie sozialer Ungleichheiten, die trotz verschiedener Theorieprobleme³⁵ neben der Ordnungsfunktion von Statusunterschieden herausarbeitet, wie bestimmte Unterschiede anerkannt werden, ihnen Bedeutung zugeschrieben wird und darüber Statusstrukturen gesellschaftlicher Großgruppen entstehen, die es erlauben, Individuen in Anerkennungshierarchien ein- und gesellschaftlichen Großgruppen zuzuordnen, sucht die Prominenzforschung unter anderem die Fragen zu beantworten, wie Prominenz entsteht und wie Bekanntheit auf Dauer gestellt werden kann.

Prominenz meint eine längerfristig, überdurchschnittlich erhöhte Bekanntheit, die durch Zuschreibung und Aufmerksamkeit hergestellt wird.³⁶ Da Prominenz durch erhöhte Aufmerksamkeit entsteht, also durch eine Vielzahl von Kennenden, sodass, wie Mills schreibt, die „Zahl derer, denen sie bekannt sind, [...] unvergleichlich viel größer [ist] als die Zahl derer, mit denen sie persönlich bekannt sind“, ist Prominenz abhängig von einem Publikum und einer Öffentlichkeit.³⁷ Ohne eine Vielzahl von Dritten, die Unbekannte und Unbekanntes kennen und über Interaktionen hinaus bekannt machen, ist Prominenz nicht möglich. In der Folge verweisen Studien zu einer Soziologie der Prominenz auf die Bedeutung der Massenmedien und ihre Funk-

³⁵ Problematisch ist vor allem die Annahme eines gemeinsamen, auf moralischen Grundlagen aufgebauten Werte- und Wertungssystems, das für komplexe Gesellschaften wenig plausibel ist. Siehe für andere Kritikpunkte der Theorieanlage, der funktionalistischen Schichtungstheorie im Allgemeinen sowie der empirischen Arbeit von Warner etwa Herzog. *Klassengesellschaft ohne Klassenkonflikt*, Dahrendorf. *Die angewandte Aufklärung*, Wiehn. *Theorien der sozialen Schichtung*.

³⁶ Sprachgeschichtlich lässt sich Prominenz auf den lateinischen Begriff *prominere* zurückführen mit der Bedeutung von herausragen oder hervorragen, also irgendetwas Besonderes, das sich von anderen unterscheidet. Diese Bedeutung lässt sich derzeit noch in dem englischen Wort *promotion* nachweisen. In Werbung wird eben auf etwas Besonderes, Herausragendes hingewiesen. Im Unterschied zu den meisten Untersuchungen über Prominenz beschränken sich die nachstehenden Ausführungen nicht auf prominente Personen. Auch Dinge, Theorien und Ereignisse können prominent sein.

³⁷ Mills. *Die Machtelite*, S. 131. Siehe für die Notwendigkeit von Dritten, Publikum und einer Öffentlichkeit neben der angegebenen Arbeit von Mills Dreitzel. *Elitebegriff und Sozialstruktur*, Franck. *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, S. 97 ff. Peters. *Prominenz in der Bundesrepublik*. Vor allem Franck bemüht sich um eine weitere begriffliche Aufklärung, die aber nur bedingt überzeugt, und unterscheidet Ruhm, Prominenz, Reputation und Prestige. Siehe hierfür Franck. *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, S. 115 ff.

tion, in der Öffentlichkeit Aufmerksamkeit und darüber Bekanntheit herzustellen.³⁸ So schreibt etwa Luhmann in seiner grundbegrifflichen Analyse des Klassenbegriffs lapidar: »Schließlich gibt es eine Art Reputation oder *Prominenz*, die sich vor allem den Massenmedien verdankt und mit Geld bzw. Organisation nur schwach, nur in den Spitzen [der Gesellschaft; C.S.] sozusagen, korreliert.«³⁹ Im Unterschied etwa zu einer Reichtumsklasse, die sich über Geldzahlungen rekrutiert, ist die »Prominentenklasse«, wie Luhmann anschließend bemerkt, auf »*Erwähnungen* – vor allem in den Massenmedien, aber auch qua ›name dropping‹« in Interaktionen angewiesen.⁴⁰ Gehen die Erwähnungen und darüber die Aufmerksamkeit zurück, kann vor allem bei einer längerfristigen Nichterwähnung die Zuschreibung für Prominenz nicht mehr erfolgen. Prominenz ist also auf eine auf Dauer gestellte Aufmerksamkeit angewiesen.

Im Anschluss an die wissenschaftssoziologischen Untersuchungen von Robert King Merton, die zeigen, dass bekannte Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler häufiger zitiert werden und damit erfolgreicher sind als weniger bekannte, ist davon auszugehen, dass sich die Wahrscheinlichkeit bekannt zu werden, mit schon vorhandener Bekanntheit erhöht.⁴¹ Bekanntheit und Erfolg sind also kumulativ. Merton führt diese als Matthäus-Effekt beschriebene Folgewirkung unter anderem darauf zurück, dass Bekanntheit als Auswahlfilter bei der Vielzahl vorhandener Möglichkeiten funktioniert, sodass Lern- und Suchkosten minimiert werden können und darüber Komplexität reduziert wird. Gleichzeitig verstärken diese Selektionsentscheidungen die kumulativen Vorteile der schon Bekannten und die kumulativen Nachteile der weniger Bekannten und Unbekannten. Darüber hinaus zeigen weiterführende Studien, dass sich Bekanntheit über die Jahre verselbständigt und nur noch bedingt mit ihren ersten Erfolgen in Zusammenhang gebracht werden kann, sodass nicht nur Werke von ihren Autoren losgelöst werden und für sich selbst stehen, sondern auch der Grund für die Aufmerksamkeit nur mit Aufwand zu rekonstruieren ist.⁴² In der Folge lässt sich für Teilbereiche der Prominenz nicht mehr angeben, warum sie prominent sind, sodass die Soziologie der Prominenz davon ausgeht, dass Prominenz nicht oder eben nur

³⁸ Siehe hierfür beispielhaft die empirische Untersuchung von Peters. *Prominenz in der Bundesrepublik*.

³⁹ Luhmann. *Zum Begriff der sozialen Klasse*, S. 145.

⁴⁰ Luhmann. *Zum Begriff der sozialen Klasse*, S. 145.

⁴¹ Merton. *Der Matthäus-Effekt in der Wissenschaft*. Zuckerman. *Dynamik und Verbreitung des Matthäus-Effekts*.

⁴² Zuckerman. *Dynamik und Verbreitung des Matthäus-Effekts*, etwa S. 321 ff.

bedingt auf Leistung zurückzuführen ist.⁴³ Prominenz erklärt sich eben vor allem über Prominenz.

Wie historisch ausgerichtete Untersuchungen anzeigen, lässt sich Prominenz schon in den frühen Königreichen der ägyptischen und mesopotamischen Antike nachweisen, die dort aber zumeist auf die politische, militärische und religiöse Elite beschränkt bleibt und über Interaktionen hergestellt wird.⁴⁴ Erst mit der Einführung von Massenmedien und ihren Möglichkeiten, Aufmerksamkeit über Interaktionen hinaus in Öffentlichkeit herzustellen, lässt sich beobachten, dass sich Prominenz zunehmend von den Leistungseliten ablöst und in ihrer Häufigkeit zunimmt.⁴⁵ In Folge der Zunahme von Prominenz zeigt sich gleichzeitig, dass Prominenz nicht mehr eine Bekanntheit bei allen voraussetzen kann, da niemand mehr alle Prominenten und alles Prominente kennen kann, sondern Prominenz in modernen Gesellschaften auf Publikum angewiesen ist, das sich je nach Öffentlichkeit in der Zusammensetzung unterscheidet und an eine gesellschaftliche Differenzierung in verschiedene Sozial- und Funktionsbereiche angeschlossen ist.⁴⁶ Selbst Prominenz, die unter anderem als Selektionsstrategie das Problem der Unübersichtlichkeit zu lösen beansprucht, ist in modernen Gesellschaften vor das Problem gestellt, dass sie in Folge ihrer Zunahme unübersichtlich wird.

Analog zu den kulturellen Ordnungstechniken und der funktionalistischen Schichtungstheorie lässt sich schließlich eine erhöhte längerfristige Aufmerksamkeit als spezifische symbolische Anerkennung verstehen, die nicht nur einen Status als prominent oder eben nicht prominent anerkennt, sondern auch an dem Prozess der Ausbildung von Prominenz beteiligt ist. Die nachstehende Geschichte der *Mona Lisa* und Leonardo da Vinci bemüht sich daran anschließend, den Prozess der Anerkennung und das zunehmende Bekanntwerden soziologisch aufzuarbeiten und aufzuzeigen, wie durch eine zunehmende Anerkennung über Listen, Anerkennungshierarchien und Bewertungen der Bekanntheitsgrad der *Mona Lisa* immer weiter zunimmt, sodass sie heute nicht nur global eines der bekanntesten Gemälde ist, sondern auch ihre Bekanntheit sich von der Bekanntheit Leonardo da Vincis immer mehr

⁴³ Siehe etwa Dreitzel. *Elite und Sozialstruktur*, der diesbezüglich das Publikum für Prominenz im Unterschied zum Publikum der Elite als Laienpublikum bezeichnet.

⁴⁴ Krieken. *Celebrity Society*, Braudy. *The Frenzy of Renown*.

⁴⁵ Siehe für Analysen, die sich mit dem Zusammenhang von Eliten und Prominenz beschäftigen, Dreitzel. *Elite und Sozialstruktur*, Mills. *Die Machtelite*.

⁴⁶ Siehe hierfür Luhmann. *Die Realität der Massenmedien*, vor allem S. 183 ff. Inwieweit es sich bei diesen Publika jeweils stets und ausschließlich um Laienpublikum handelt, wie Dreitzel annimmt, ist ungewiss. Siehe hierfür Dreitzel. *Elite und Sozialstruktur*.

ablöst, für sich alleine steht, und sie immer mehr zu einem Werk ohne Autor wird.

5. Zur Geschichte und Karriere von Leonardo da Vinci und der *Mona Lisa*

Als Leonardo da Vinci um 1504 mit den Arbeiten an der *Mona Lisa* begann, war er der politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Elite vor allem von Florenz und Mailand, aber auch etwa von Rom bereits bekannt. Ausgebildet in der Malerwerkstatt von Andrea del Verrocchio, einer der angesehensten Werkstätten in Florenz, die unter anderem immer wieder Aufträge der Medici ausführte, kam er in Folge einer Kunst, die auf Auftragsarbeiten ausgerichtet ist, schon früh mit bürgerlichen Statusgruppen und der Elite von Florenz in Kontakt.⁴⁷ Hinzu kommt, dass Leonardo da Vinci auch den anderen Malern von Florenz schon während seiner Lehrzeit vermutlich bekannt war. Zum einen gab es in Florenz im 15. Jahrhundert nur etwa 40 Maler. Zum anderen waren die Maler in Florenz als selbständige Gruppe in der Zunft der Ärzte und Apotheker organisiert oder Mitglied in weiteren berufsspezifischen Organisationen wie etwa der Compagnia di San Luca, der neben Leonardo da Vinci auch etwa Botticelli, Ghirlandaio, Filippino Lippi oder Verrocchio angehörten.⁴⁸ Auch die seit dem 14. Jahrhundert allmählich einsetzenden Veränderungen in der Bewertung von Kunst, die die technischen Ausführungen und Malweisen der Künstler im Vergleich zu der Verwendung wertvoller Materialien wie etwa Gold zunehmend stärker berücksichtigten, führten dazu, dass Leonardo da Vinci schon früh bekannt wurde und er schon in seiner Lehrzeit ein umfassendes Interesse ausbildete etwa in Anatomie, Botanik, Geologie, Geometrie oder Optik.⁴⁹ Dass Leonardo da Vinci zwar einer künstlerischen, wirtschaftlichen und politischen Elite um 1480

⁴⁷ Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 47 ff., Kemper. *Kunst, Macht und Mäzenatentum*. Burke. *Die Renaissance in Italien*.

⁴⁸ Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 78 f, Kemper. *Kunst, Macht und Mäzenatentum*, S. 199 ff. Zur Sozialstruktur von Florenz im 15. und 16. Jahrhundert siehe etwa Burke. *Die Renaissance in Italien*., vor allem S. 237 ff. Auch eine Bevölkerungszahl von 50.000 – 60.000 führt dazu, dass Personen, ihre Handwerke und Tätigkeiten zumindest im Ansatz bekannt sind oder ihre Bekanntheit in Interaktionen kommuniziert wird. Siehe auch Beloch. *Bevölkerungsgeschichte Italiens*, S. 139 für das 15. Jahrhundert. Für eine berufsspezifische Differenzierung der Maler in Florenz, die etwa Miniaturenmalers, Glasmaler, Fassadenmalers, Möbelsmalers, Waffenmalers etc. unterscheidet, siehe Jacobsen. *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, S. 49 ff. In Folge dieser Unterscheidung der Malerberufe kommt Jacobsen auf eine höhere Zahl an Malern.

⁴⁹ Siehe hierfür Baxandall. *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 30 ff. Vgl. auch Isaacson. *Leonardo da Vinci*, Kemper. *Kunst, Macht und Mäzenatentum*, etwa S. 199 ff.

vor allem in Florenz bekannt war, er aber weder prominent war noch als herausragender Künstler aufgefasst wurde, zeigt sich etwa an seinen Bemühungen um eine Anstellung am Hof von Ludovico Sforza in Mailand. Dort bewarb sich Leonardo da Vinci ohne die in der Regel benötigten Empfehlungen statushoher Personen unter anderem als Architekt und Ingenieur für Waffen und Kriegstechnik und wurde schließlich 1482 primär für die Inszenierung verschiedenster Festspiele zur Unterhaltung höfischer Publika angestellt mit der Folge, dass er vor allem in der Mailänder Elite, aber auch überregional zunehmend bekannter wurde.⁵⁰ Darüber hinaus fertigte Leonardo da Vinci auch verschiedene Kunstwerke und Kunststudien während seiner Anstellung in Mailand an, die ihn auch als Künstler zunehmend bekannter machten, wie zahlreiche Buchillustrationen, Porträts, seine Studie über den vitruvianischen Menschen oder das in Seccotechnik ausgeführte Wandgemälde *Das letzte Abendmahl*. Das von 1494-1497 im Auftrag von Ludovico Sforza angefertigte Wandgemälde *Das letzte Abendmahl* wurde bereits um 1500 über Kopien verbreitet und zählt kunsthistorisch unter anderem aufgrund der Einarbeitung der Perspektiven zu einem der bedeutendsten Kunstwerke der Kunstgeschichte.⁵¹ Neben den Kopien zeigt sich seine zunehmende Bekanntheit auch daran, dass Leonardo da Vinci um 1500 in Briefen oder Chroniken als Ingenieur, Architekt, aber auch als Künstler positiv erwähnt, gelistet und in Klassifikationsübersichten eingetragen wurde.⁵² In den Erwähnungen kommt aber schon zum Ausdruck, dass Leonardo da Vinci seine Kunstwerke oft nicht fertigstellte, sie also unvollendet blieben. Diese eher negative Zuschreibung führt aber schon früh zu einem Alleinstellungsmerkmal, das ihn von anderen Künstlern unterschied und hervorhob.⁵³

⁵⁰ Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 135 ff. Für die Praxis, dass Künstler für die Arbeit am Hof eher empfohlen werden und sich nicht selbst bewerben, siehe Warnke. *Hofkünstler*, S. 122 ff.

⁵¹ Isaacson. *Leonardo da Vinci*. Eine der frühesten Kopien des Abendmahls ist der Birago-Stich von vermutlich Giovanni Antonio da Brescia. Siehe Feser. *Anmerkungen*, S. 87.

⁵² Feser. *Einleitung*, S. 8 f., Schneider. *Unterwegs zu Leonardo*, S. 164. Die zum Teil überschwänglich lobenden Formulierungen der Arbeiten da Vincis sind vor allem als höfische Kommunikation oder als ausgerichtet an höfischer Kommunikation zu verstehen, in der symbolischen Formen, also der Art und Weise wie etwas formuliert wird, eine besondere Bedeutung zukommt, die in der Folge dem Inhalt widersprechen können, also dem was eigentlich ausgesagt wird. Siehe hierfür etwa Althoff. *Zur Bedeutung symbolischer Kommunikation für das Verständnis des Mittelalters*. Schmitt. *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*. Stollberg-Rilinger. *Zeremoniell, Ritual, Symbol*. In diesem Zusammenhang ist auch die wohl zu Beginn des 16. Jahrhundert verfasste Schrift von Baldassare Castigliones über höfische Verhaltensnormen und höfische Persönlichkeitsformen aufschlussreich. Siehe Feser. *Einleitung*, S. 10 f.

⁵³ Feser. *Einleitung*, S. 9. Auch wenn andere Künstler wie etwa Michelangelo Buonarroti ihre Aufträge selten nicht zu Ende oder nur teilweise ausführten, wurde diese Zuschreibung in Folge der Häufigkeit nur bei Leonardo da Vinci gemacht. Siehe Verspohl. *Michelangelo*

Im Anschluss an die frühe Status-Prestige-Forschung und den aufgeführten Katalog von Parsons lassen sich die Bekanntheit, die Anerkennung und Statuszuschreibung Leonardo da Vincis um 1500 vor allem als Folge seiner Leistung und seiner Mitgliedschaft in einer Verwandtschaftsgruppe verstehen.⁵⁴ Im Unterschied zu Parsons meint Mitgliedschaft einer Verwandtschaftsgruppe hier aber nicht die Herkunftsfamilie von Leonardo da Vinci, sondern neben Verrocchio vor allem die Familie Sforza, an deren Hof er beschäftigt war.⁵⁵ Denn nach der Logik höfischer Repräsentation, wie sie Norbert Elias am Beispiel von Wolfgang Amadeus Mozart herausgearbeitet hat, ist höfische Kunst nicht nur an der Statusarbeit in einer Hierarchie beteiligt, in der feine Unterschiede einen Unterschied machen, sondern die Künstler werden auch in den höfisch-familiären Kontext eingeordnet und dem höfischen Haushalt zugeordnet, sodass Leonardo da Vinci einerseits durch die Familie Sforza bekannter wurde und mehr Anerkennung bekam, andererseits er aber durch seine Inszenierungen und seine Kunst die symbolische Anerkennung und den Status der Familie Sforza gleichzeitig erhöhte.⁵⁶ Dass neben der Zugehörigkeit zu einer Verwandtschaftsgruppe auch die Leistung für die Bekanntheit und Statuszuschreibung wichtig war, war unter anderem eine Folge bedeutender Verschiebungen der Individualisierungs- und Singularisierungsprozesse in der Renaissance, die sich neben einer Zunahme von Biografien etwa in der Kunst an der zunehmenden Bedeutung der Technik, der Ausführung und Malweise im Unterschied zu den verwendeten Materialien zeigten, die schließlich zu einem individuelleren Stil und einer Veränderung der Kosten und Preise von Kunstwerken führten.⁵⁷ Aber nicht nur eine zu-

Buonarroti und Leonardo da Vinci. Als weiteres Unterscheidungsmerkmal lässt sich der Kleidungsstil Leonardo da Vincis anführen. Siehe hierfür etwa Isaacson. *Leonardo da Vinci* sowie Vasari. *Das Leben des Leonardo da Vinci* der Leonardo da Vinci als höfisch beschreibt.

⁵⁴ Die von Warner angeführte Mitgliedschaft in Organisationen (»Rating by Institutional Membership«) ist für die zunehmende Bekanntheit da Vincis weniger wichtig, da die Bekanntheit etwa in den Zünften vor allem auf die Leistung und Mitgliedschaft in einer Verwandtschaftsgruppe zurückzuführen ist und diese an eine bestimmte Gruppe, nämlich die der Künstler adressiert ist.

⁵⁵ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Lehrlinge ihren Namen ändern und den Namen ihres Meisters annehmen konnten und sich damit als Mitglied einer Verwandtschaftsgruppe ausweisen, die nicht ihre Herkunftsfamilie ist. Siehe hierfür Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 107. Siehe auch Warnke. *Hofkünstler*, S. 142 ff.

⁵⁶ Elias. *Mozart*. Merton. *Der Matthäus-Effekt in der Wissenschaft*.

⁵⁷ Siehe für die Bedeutung der Renaissance für Individualisierungsprozesse etwa Burckhardt. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Burke. *Die Renaissance in Italien*. Simmel. *Philosophie des Geldes*. Martin. *Soziologie der Renaissance*. Für den Begriff der Singularisierung siehe Reckwitz. *Gesellschaft der Singularitäten*. Siehe für die Bedeutung von Geld als Anzeiger von Leistung Parsons. *Ansatz zu einer analytischen Theorie sozialer Schichtung*.

nehmende Herauslösung aus sozialen Kontexten bei gleichzeitiger Reintegration in neue Gruppenzusammenhänge, sondern auch ein neues Verständnis von Individualität führten seit dem 14. Jahrhundert dazu, dass Leistung sowohl hinsichtlich der Anstrengungen als auch hinsichtlich der Handlungsergebnisse zunehmend bedeutender wurde und Individuen ihre Handlungen auch unabhängig von ihrer sozialer Herkunft für ihre Statuszuordnung zugeschrieben wurden.

Nach seiner Rückkehr aus Mailand und dem Beginn der Arbeiten an der *Mona Lisa* malte Leonardo da Vinci in seiner Werkstatt in Florenz nicht nur an weiteren Gemälden wie der *Madonna mit der Spindel* oder *Anna Selbdritt*, sondern arbeitete auch als Ingenieur, Architekt und Bauberater.⁵⁸ Neben diesen Tätigkeiten, die Leonardo da Vincis Bekanntheit kommunikativ sicherstellten und überregional weiter ausbauten, waren es aber vor allem die Konkurrenz zu Michelangelo Buonarroti, der 1501 nach Florenz zurückkehrte, sowie die politischen und militärischen Auseinandersetzungen in Italien, die sein Ansehen und seine Bekanntheit erhöhten.⁵⁹ Während die Konkurrenz zwischen Leonardo da Vinci und Michelangelo Buonarroti um Aufträge und Anerkennung auf einem lokal begrenzten Kunstmarkt dazu führte, dass diese Konkurrenz von einem kunstinteressierten Publikum, das sich unter anderem aus bürgerlichen und aristokratischen Auftraggebern sowie aus Künstlern zusammensetzte, auch überregional wahrgenommen und kommentiert wurde, machten die unter Beteiligung Frankreichs geführten italienischen Kriege um Neapel und Mailand den französischen Hof in Folge seines Aufenthalts in Mailand mit den Arbeiten von Leonardo da Vinci bekannt.⁶⁰ So berichtete etwa Paolo Giovio, der erste Biograph Leonardo da

⁵⁸ Siehe etwa Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 395 ff. Für die These, dass das Gemälde *Anna Selbdritt* als Statusarbeit zu verstehen ist, siehe Verspohl. *Michelangelo Buonarroti und Leonardo da Vinci*, S. 29.

⁵⁹ Wie Simmel aufzeigt, konkurrieren Leonardo da Vinci und Michelangelo Buonarroti um ein Kunstpublikum, das die begehrten, knappen Güter wie Anerkennung verteilt. Siehe Simmel. *Soziologie der Konkurrenz*.

⁶⁰ So bemühte sich etwa Leonardo da Vinci, Einfluss darauf zu nehmen, wo die berühmte David Statue von Michelangelo in Florenz aufgestellt wird. Am eindringlichsten zeigt sich aber die Konkurrenz zwischen den beiden Künstlern an den an beide etwa zeitgleich zugeteilten Auftrag jeweils ein Wandgemälde für den neu errichteten Ratssaal in einem Anbau des Palazzo de 'Signori zu erstellen. Zur Konkurrenz der Künstler siehe etwa Verspohl. *Michelangelo Buonarroti und Leonardo da Vinci*. Für die italienischen Kriege siehe Köhler. *Expansion und Hegemonie*, S. 334 ff. Für die Auswirkungen der Kriege und sich daraus ergebenden Gelegenheiten für Leonardo da Vinci siehe Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 497 ff. Es ist bemerkenswert, dass in den meisten Arbeiten zu Leonardo da Vinci die Italienischen Kriege zwar aufgeführt werden, jedoch selten angemerkt wird, dass sich daraus für da Vinci Gelegenheiten ergaben, die für seinen Status in der Kunstgeschichte wichtig sind.

Vincis, um 1527, dass der französische König Ludwig XII. von dem Wandgemälde *Das letzte Abendmahl* so sehr beeindruckt war, »daß er alle, die ihn umstanden und mit ihm das Gemälde betrachteten, gierig befragte, ob man es nicht von der Wand ablösen und nach Frankreich schaffen könnte, auch wenn man deshalb das Refektorium zerstören müsste.«⁶¹ Hinzu kommt, dass in Folge der italienischen Kriege Leonardo da Vinci auch an deutschen Höfen in kunstkommunikativen Zusammenhängen erwähnt wurde und darüber bekannt und bekannter wurde.⁶² So war beispielsweise der an Kunst und Wissenschaft interessierte römisch-deutsche König und spätere Kaiser Maximilian I. anlässlich seiner anstehenden Hochzeit mit Bianca Maria Sforza, um die sich Ludovico Sforza unter anderem aufgrund der Konflikte zwischen Neapel und Mailand bemühte, 1493 in Mailand und wurde dort nicht nur auf ein Tonmodell einer geplanten, aber letztlich nicht realisierten Reiterstatue aus Bronze von Leonardo da Vinci aufmerksam, sondern nahm sicherlich auch an verschiedenen von Leonardo da Vinci zur Unterhaltung des höfischen Publikums inszenierten Festspielen teil.⁶³

Die Bekanntheit Leonardo da Vincis am französischen Hof führte schließlich dazu, dass er in Mailand von der französischen Administration mit verschiedenen Aufträgen vor allem als Ingenieur und für die Inszenierung von Festspielen beauftragt wurde und 1506 nach Mailand zurückkehrte. Dennoch waren es weniger seine Tätigkeiten als Ingenieur und seine Inszenierungen von Festspielen in Mailand, sondern vor allem die Auseinandersetzungen um seine Kunst und die daran beteiligten französischen Interventionen, die die für seine anhaltende Bekanntheit nötigen Erwähnungen kommunikativ sicherstellten. So bemühte sich die florentinische Signoria über mehrere Monate und unter anderem mit Verweis auf abgeschlossene Verträge Leonardo

⁶¹ Giovio. *Leben des Leonardo da Vinci*, S. 72. Es ist durchaus bemerkenswert, dass Giovio mit »wie man erzählt« auf eine Alltagswirklichkeit verweist, die man nur aus Gesprächen kennt, ohne hinreichende Belege dafür zu liefern. Sicherlich ist auch die Beschreibung des französischen Königs und sein Vorhaben eine politische Beschreibung. Dass der französische Hochadel die Gemälde Leonardo da Vincis wertschätzte, zeigt sich auch an der Notiz von Giovio über den Kauf eines Gemäldes (wahrscheinlich die Felsgrottenmadonna, die heute im Louvre ist) durch den französischen König Franz. Siehe Giovio. *Leben des Leonardo da Vinci*, S. 72. Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 307. Siehe auch Vasari. *Das Leben des Leonardo da Vinci*, S. 31.

⁶² Inwieweit dies dazu führte, dass sich die Künstler an deutschen Höfen vermehrt mit der italienischen Kunst beschäftigten und etwa Albrecht Dürer zu seinen Italienreisen motivierten, ist noch zu überprüfen. Zu der Auseinandersetzung Dürers mit der Kunst Leonardo da Vincis siehe etwa Panofsky. *Dürers Kunsttheorie*.

⁶³ Siehe für das Tonmodell Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 227. Zu dem Interesse von Maximilian I. an Kunst und Wissenschaft siehe Müller/Ziegeler. *Maximilians Ruhmeswerk*.

da Vinci zu einer Rückkehr nach Florenz zu motivieren, um sein unvollendetes Wandgemälde *Die Schlacht von Anghiari* im neu errichteten Ratssaal fertigzustellen. Die Auseinandersetzungen zwischen der florentinischen Ratsversammlung und Leonardo da Vinci gingen schließlich soweit, dass nicht nur der französische Statthalter von Mailand, Charles d'Amboise, sondern auch der französische König intervenierten und Leonardo da Vinci nicht für die Vollendung der Arbeiten in Florenz freigaben, sondern ihn weiterhin für ihre Dienste beanspruchten.⁶⁴ Und auch nach seinem Wechsel nach Rom 1513 war die Kommunikation in Rom über Leonardo da Vinci weniger an seinen Gemälden und Kunstwerken interessiert, sondern vielmehr an seinen technischen und architektonischen Entwürfen sowie an seinen Einlassungen auf Konflikte.⁶⁵ Die mit dem Wechsel nach Rom weiter zunehmende Bekanntheit und Prominenz lässt sich im Anschluss an die wissenssoziologische These von Merton vor allem als eine zunehmende Anerkennung früherer Leistungen in der Kunst und der Unterhaltung höfischer Publika in Mailand und Florenz sowie der Zugehörigkeit zur höfischen Gesellschaft verstehen, die sich kumulativ verstärkten. Dass Leonardo da Vinci nicht schon früher nach Rom kam, ist dabei bemerkenswert. Immerhin waren Donato Bramante, Michelangelo Buonarroti und Raffael da Urbino schon einige Jahre

⁶⁴ Es ist durchaus bemerkenswert, dass Leonardo da Vinci in Folge von Erbangelegenheiten für 8 Monate 1507 nach Florenz zurückkehrte, ohne aber bei seiner Rückkehr die Arbeiten an dem Gemälde fortzusetzen. In der Folge ist davon auszugehen, dass da Vinci unter Rückgriff auf seine französischen Anstellungsverhältnisse sich bemühte sich dem Zugriff der florentinischen Signoria und den Vertragsverpflichtungen zu entziehen. Siehe hierfür etwa Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 499 ff.

⁶⁵ Leonardo da Vinci verließ Mailand schon bevor er nach Rom zog. So starb 1511 der französische Statthalter Charles d'Amboise und da Vinci zog in die Villa der Familie Melzi, die etwa 30 Kilometer von Mailand entfernt war, und deren Sohn Francesco von Leonardo da Vinci ausgebildet wurde. Siehe etwa Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 575 ff. Es ist nicht bekannt, dass da Vinci im Auftrag von Papst Leo X. ein Gemälde anfertigte oder fertigstellte. Nach Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 590 beauftragte der Papst Leo X. da Vinci zumindest mit einem Gemälde, das aber nie fertiggestellt wurde. Ob die Unzufriedenheit des Papstes über die Arbeitsweise da Vincis, die Unzuverlässigkeit hinsichtlich der Fertigstellung, mangelndes Interesse an der Malerei, wie es die vielfach auf Leonardo da Vinci bezogene Textstelle von Baldassare Castiglione über den »weltbesten Maler, der die Kunst verachtet, für die er ein so seltenes Talent besitzt, und sich daran gemacht hat, die Philosophie zu lernen« nahe legt oder andere Gründe dafür verantwortlich sind, dass da Vinci kaum malte und wenn eher an schon vorhandenen Gemälden wie der Mona Lisa weiterarbeitete, ist in der Forschung nicht hinreichend aufgearbeitet. Siehe auch die Hinweise von Vasari. *Das Leben des Leonardo da Vinci*, S. 44.

vorher durch Papst Julius II., den Vorgänger von Papst Leo X., der schließlich gemeinsam mit seinem Bruder Giuliano de' Medici Leonardo da Vinci nach Rom holte, in Rom mit kirchlichen Großaufträgen beschäftigt.⁶⁶

Als Leonardo da Vinci schließlich im Anschluss an eine Begegnung mit dem jungen französischen König Franz I. 1516 nach Frankreich zog und dort wieder in französische Dienste eintrat und vor allem mit Entwürfen für Ingenieur- und Architekturtätigkeiten beauftragt wurde, war er nicht nur in der höfischen Elite, sondern auch in der Kunst prominent.⁶⁷ Neben seinen jahrelangen, auf die Unterhaltung höfischer Publika abzielenden Tätigkeiten an verschiedenen Höfen waren es vor allem seine wenigen Bilder wie etwa *Das letzte Abendmahl* oder *Anna Selbdritt* oder etwa der Entwurf zu *Die Schlacht von Anghiari*, die die überregionale Bekanntheit und das Ansehen Leonardo da Vincis herstellten. Die immer wieder kopierten Gemälde und Entwürfe erfüllten dabei rudimentär die Funktion von Massenmedien, Aufmerksamkeit und Bekanntheit über regionale Kontexte hinaus herzustellen, da sie analog zur Schrift und im Unterschied zu mündlicher Kommunikation eine Anschlusskommunikation ermöglichten ohne die Anwesenheit des Autors oder Künstlers. Hinzu kommt, dass in Folge der wenigen öffentlich verfügbaren Gemälde von Leonardo da Vinci eine Knappheit erzeugt wurde, die die wenigen Gemälden begehrenswerter erscheinen lässt und eine Kommunikation darüber herstellt, wer zu den wenigen gehört, der die Gemälde im Original gesehen hat.⁶⁸ Bemerkenswert hierbei ist, dass die *Mona Lisa* 1519, als Leonardo da Vinci schließlich in Frankreich starb, eher unbekannt war. Ein

⁶⁶ So beauftragte der Papst etwa Donato Bramante mit dem Neubau der Basilika Sankt Peter, Michelangelo Buonarroti mit den Freskogemälden in der Sixtinischen Kapelle sowie seiner Grabstätte und Raffael da Urbino mit verschiedenen Wandgemälden in den päpstlichen Gemächern im Apostolischen Palast. Auch Leo X. beschäftigte die Künstler nach dem Tod Julius II. 1513 weiter und führte auch den mäzenatischen Kunstumgang von Julius II. weiter fort. Raffael da Urbino übernahm etwa nach dem Tod von Donato Bramante 1514 unter anderem den Neubau des Petersdoms und Michelangelo Buonarroti wechselte wieder nach Florenz, um die Fassaden der Basilica di San Lorenzo, die Pfarrkirche der Medici, zu gestalten. Der Auftrag wurde aber letztlich trotz umfassender Planungen von Michelangelo Buonarroti nicht realisiert.

⁶⁷ Neben einem regelmäßigen Gehalt, einer Wohnung und dem Titel: »Erster Maler, Ingenieur und Architekt des Königs« ist Leonardo wieder vor allem mit Planungen hinsichtlich von Ingenieur- und Architekturtätigkeiten und verschiedenen Studien beschäftigt. Siehe hierfür etwa Isaacson. *Leonardo da Vinci*, S. 640 ff.

⁶⁸ Für einen wirtschaftlichen Zusammenhang zwischen Knappheit, Begehren, Wert und Preisen siehe Smith. *Der Wohlstand der Nationen*, S. 28 ff. Für die besondere Problematik von singulären Gütern und ihrer Ökonomie der Einzigartigkeit siehe die aufschlussreiche Arbeit von Karpik. *Mehr Wert*. Für die Besonderheit von Kunstwerken und das Problem von Kopien und dem Unterschied zu Originalien siehe Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

Grund hierfür ist, dass das Gemälde sich vermutlich bis zu seinem Tod in seinem Privatbesitz befand, somit öffentlich nicht zugänglich war und nur von vergleichsweise wenigen betrachtet werden konnte.

Nach seinem Tod setzte nach und nach ein Prozess des Vergessens ein, der dazu führte, dass Leonardo da Vinci im Vergleich zu seiner Prominenz der späten Jahre unbekannter wurde. Vor allem in der Höfischen Gesellschaft, die stets Neues zu ihrer Unterhaltung einforderte, wurden Leonardo da Vincis Leistungen in höfischen Kommunikationszusammenhängen kaum mehr thematisiert und in der Folge schnell vergessen. Und auch in der Kunst ist ein rückläufiger Prozess zu beobachten, sodass Leonardo da Vinci im Unterschied etwa zu Michelangelo Buonarroti oder Raffael da Urbino in Kunstkommunikationen immer seltener erwähnt wurde. Während bei einer überdurchschnittlichen Bekanntheit wenige oder wenig zugängliche Kunstwerke die Attraktivität erhöhen, verstärken bei einer nachlassenden Bekanntheit wenig verfügbare Kunstwerke den Prozess des Vergessens. Dennoch wurde Leonardo da Vinci immer wieder in Kunstzusammenhängen erwähnt, wenn auch im Vergleich eher selten. So zeigte sich beispielsweise schon relativ früh ein wenn auch nur begrenztes Interesse an seinen Manuskripten und Aufzeichnungen, die nach seinem Tod an Francesco Melzi übergingen, der eine Veröffentlichung zwar vorbereitete, aber nicht mehr realisierte. Das Interesse von wenigen führte nach dem Tod von Francesco Melzi schließlich dazu, dass die Manuskripte und Aufzeichnungen Leonardo da Vincis auf verschiedenen Märkten gehandelt wurden und in Auszügen bis hin zu einzelnen Blättern verkauft wurden und in Archiven und Sammlungen eingeschlossen wurden, sodass bestimmte Teile der Manuskripte bis ins 19. und 20. Jahrhundert hinein weitgehend unbekannt blieben.⁶⁹

Weitaus bedeutender als der Handel mit den Manuskripten ist eine sich im 16. Jahrhundert allmählich ausbildende, an Künstlern und Theoriesystemen ausgerichtete Kunstgeschichte, die die Bekanntheit und den Status Leonardo da Vincis kommunikativ sicherstellte und über verschiedene Erwähnungen in Listen, Klassifikationen und Übersichten auf Dauer stellte.⁷⁰ Eine der ersten Arbeiten im Anschluss an Bemühungen um die Herstellung von Wissens-

⁶⁹ Chastel. *Einführung*, S. 63 f. Vasari. *Das Leben des Leonardo da Vinci*, etwa S. 34. Nach Reinhardt. *Leonardo da Vinci*, S. 336f. sind einige der Manuskripte für die französisch ausgerichtete Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts bedeutsam, sodass Leonardo da Vinci dort eher als Theoretiker und weniger als Maler in Anspruch genommen wird.

⁷⁰ Siehe für eine vergleichende Untersuchung, in der die Nennung von Künstlern über die Zeit untersucht wurde und Leonardo da Vinci in den verwendeten Quellen neben Michelangelo Buonarroti und Raffael da Urbino stets aufgeführt wurde Ginsburg/Weyers. *Persistence and Fashion in Art*.

ordnungen in der Kunst ist neben der *Iconologia* von Cesare Ripa die Zusammenstellung von Künstlerbiografien von Giorgio Vasari, die in ihrer ersten Ausgabe von 1550 mehr als 130 Künstlerbiografien und in ihrer zweiten Ausgabe von 1568 mehr als 160 Biografien umfasste.⁷¹ Mit der Zusammenstellung von Künstlerbiografien ging es Vasari aber nicht nur darum, Künstlerbiografien in Publikationen zu versammeln, sondern vielmehr um eine entwicklungsgeschichtliche und normativ angelegte Logik, die aufzeigt, wie sich die Kunst seit dem 13. Jahrhundert zunehmend verbesserte und immer mehr an ihre antiken Vorbilder heranreichte, sodass schließlich die Kunst der Renaissance vor allem in der Toskana im 16. Jahrhundert von Vasari am höchsten bewertet wurde.⁷² Am höchsten angesehen ist in der Bewertungsfolge von Vasari aber nicht Leonardo da Vinci, der in der Kunst der Renaissance für Vasari keine herausragende Stellung einnahm, sondern Michelangelo Buonarroti. Neben der Wertschätzung von Michelangelo Buonarroti ist Vasaris Biografie auch in anderen Hinsichten folgenreich. Zum einen erwähnte sie die Leistungen zur Unterhaltung der höfischen Publika, die wesentlich zur Bekanntheit und dem Ansehen von Leonardo da Vinci bis zu seinem Tod beitrugen, nur unzureichend. Zum anderen lassen sich in den Ausführungen von Vasari schon erste Ansätze einer Mythosbildung erkennen, die eine spätere Beschreibung Leonardo da Vincis als *uomo universale* einleiteten. So wies Vasari neben den Kunstwerken und architektonischen Entwürfen auch auf zahlreiche technische und mechanische Arbeiten hin wie etwa einen zur Unterhaltung höfischer Publika konstruierten und in Folge seiner technischen Konstruktion beweglichen Löwen.⁷³ Dass sich Leonardo da Vinci dabei auf verschiedene Vorarbeiten stützte etwa von Francesco di Giorgio Martini, Roberto Valturio oder Mariano Taccola und diese in seinen Entwürfen weiterdachte und ausarbeitete, wies Vasari aber nicht aus.⁷⁴ Schließlich listete Vasaris Schrift auch die *Mona Lisa* auf, machte sie damit öffentlich bekannt und wies ihr sowie der *Schlacht von Anghiari* und dem *Letzten Abendmahl*

⁷¹ Siehe etwa Kallab. *Vasaristudien*, S. 300 ff.

⁷² Kamp. *Vom Paläolithikum zur Postmoderne – Die Genese unseres Epochensystems*, vor allem S. 77 ff. Nach Blum gehen Vasaris Viten auf eine Anregung von Paolo Giovio zurück, der nicht nur an einer Sammlung bedeutender Herrscher und Feldherren gearbeitet hat, sondern auch die erste bekannte Biografie zu Leonardo da Vinci geschrieben hat, sodass Vasaris Viten die Zusammenstellung von Giovio hinsichtlich der Kunst ergänzen könnten. Siehe Blum. *Giorgio Vasari*, S. 151 ff.

⁷³ Vasari. *Das Leben des Leonardo da Vinci*, S. 34.

⁷⁴ Siehe für zahlreiche Vorarbeiten von Architekten, Ingenieuren und Künstlern, die Leonardo da Vinci produktiv weiterausarbeitete Broek. *Leonardo da Vincis Erfindungsgeister*. Auch andere und neuere Biografien erwähnen diese Vorarbeiten nicht oder nur randständig.

über die im Vergleich ausführlicheren Beschreibungen im Text eine herausragende Stellung zu.

Die nach Vasaris Pionierarbeit angefertigten und in Folge von Akademiegründungen im Anschluss an eine sich weiter ausbildende Institutionalisierung der Kunst benötigten Listen, Zusammenstellungen, Kataloge und Übersichten zu Künstlern und zu Kunst folgten zumeist Vasari in der Einschätzung zu Leonardo da Vinci.⁷⁵ So lässt sich beispielsweise in einer Fortführung der Künstlerbiografien in den 1660er Jahren von Giovanni Pietro Bellori, der Vasaris Zusammenstellung aktualisierte und ergänzte, eine an Vasari anschließende höhere Wertschätzung von Michelangelo Buonarroti und von Raffael da Urbino im Vergleich zu Leonardo da Vinci beobachten.⁷⁶ In der für die Kunstkritik bedeutenden Schrift *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* von 1706, die sich bemühte, auf Grundlage der institutionell abgesicherten Kunstbewertung der königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei eine Neubewertung aufzustellen, arbeitete Roger de Piles gegenüber den biografisch orientierten Übersichten eine der frühesten, nach einer numerischen Logik aufgebauten Rangliste heraus, die 56 europäische Maler in 4 Kategorien über ein Punktesystem von 0 – 20 bewertete.⁷⁷ Leonardo da Vinci wurde dort in den zugrunde gelegten Kategorien ›Composition‹ mit 15 Punkten, ›Dessin‹ mit 16 Punkten und ›Expression‹

⁷⁵ Pevsner. *Die Geschichte der Kunstakademien*, S. 77 ff.

⁷⁶ Auch wenn Michelangelo Buonarroti und Leonardo da Vinci mit ihren Biografien nicht dargestellt werden, es geht ja um von Vasari nicht behandelte Künstler, werden Michelangelo Buonarroti und vor allem Raffael da Urbino als Vergleichsmaßstab verwendet, an dem die Kunst der 12 aufgeführten Künstler gemessen wird. Siehe Rosen. *Wissensordnung und Darstellungsmaximen in der Biografik „nach Vasari“*. Auch in der an Vasari anschließende Biografiensammlung von Karel van Mander, der die Biografien überarbeitete unter anderem durch niederländische und deutsche Künstler ergänzte, ist Leonardo da Vinci in der Liste der italienischen Künstler enthalten.

⁷⁷ So schreibt Roger de Piles: »Da verschiedene Leute den Grad des Verdienst gerne wissen wollten, den ein jeglicher mit Grund berühmter Maler hat: so haben sie mich gebeten, ich möchte ihnen gleichsam einen Maßstab machen, und auf die eine Seite den Namen des Malers, nebst dem Grad seiner Stärke in den wesentlichsten Theilen seiner Kunst; auf die andere aber den gehörigen Grad des Verdiensts setzen, so, daß man alle Theile, wie sie sich in den Werken eines jeglichen Malers finden, auf einmal übersehen, und urtheilen könne, wie viel das Ganze betrage.« Piles. *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, S. 383. Das Vergleichstableau findet sich auf den Seiten 387-389. Die Entstehung dieser Bewertungsfolge lässt sich aber nur hinreichend verstehen unter Berücksichtigung der Vorarbeiten vor allem der königlichen Akademie in Frankreich wie etwa der Tables de Préceptes von Henri Testelin. Zur Geschichte des Maßstabs von de Piles ohne ihre Vorgeschichte, aber mit ihrer Übertragung auf andere Bereiche wie etwa der Literatur siehe Spoerhase. *Das Maß der Potsdamer Garde*. Zur Auseinandersetzung in der Kunst zwischen Akademien und Laienpublikum und der Bedeutung der Kunstkritik siehe immer noch Dresdner. *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*.

mit 14 Punkten jeweils überdurchschnittlich gut bewertet. Er wurde aber nie am höchsten bewertet. In der Kategorie ›Coloris‹ wurde er hingegen nur mit 4 Punkten bewertet und belegte damit zusammen mit Michelangelo Buonarroti und zwei weiteren Künstlern die vorletzte Position in dieser Kategorie. Insgesamt wurde aber nur Raffael da Urbino, der gemeinsam mit Peter Paul Rubens die höchste Gesamtpunktzahl erreicht, in allen Kategorien besser bewertet als Leonardo da Vinci.⁷⁸ Und in seiner Schrift *Historie und Leben der berühmtesten europäischen Mahler*, die auf wenigen Seiten Angaben über das Leben und die Kunst von Leonardo da Vinci, aber keine numerische Rangliste enthält, wurde vor allem *Das letzte Abendmahl* hervorgehoben und unter Berücksichtigung der Kritik von Peter Paul Rubens bewertet, während die *Mona Lisa* nicht erwähnt wurde.⁷⁹ Schließlich kommt auch in der *Geschichte der italienischen Malerei* von 1792 von Luigi Antonio Lanzi, in der die Künstler zu Schulen gruppiert wurden, Leonardo da Vinci im Vergleich zu anderen Künstlern keine herausragende Stellung zu. Auffällig ist aber im Vergleich zu der Schrift von de Piles, dass in den Ausführungen von Lanzi die *Mona Lisa* im Vergleich zu den anderen Kunstwerken von Leonardo da Vinci hervorgehoben wurde.⁸⁰ Neben den Übersichten, Vergleichen und Bewertungsfolgen zeigt sich die Anerkennung von Leonardo da Vinci und die im Vergleich zu anderen Künstlern bisweilen niedrigere Wertschätzung auch in anderen Kommunikationszusammenhängen. So wurden etwa Michelangelo Buonarroti und Raffael da Urbino 1648 als herausragende Beispiele in den Auseinandersetzungen um die Gründung einer Akademie für Malerei und Bildhauerei sowie um die Privilegien französischer

⁷⁸ In dem Gesamtableau werden keine Gesamtpunktzahlen ausgewiesen, in der die einzelnen Punkte der Kategorien addiert werden. Auch sortierte de Piles dem Maßstab alphabetisch, sodass der Maßstab zwar numerische Ränge erkennen lässt, aber formal nicht als Rangliste aufgebaut ist. In der Folge beruhen die Gesamtpunktzahlen auf eigenen Berechnungen. Leonardo da Vinci erreicht insgesamt von 80 möglichen Punkten 49 Punkte. Neun andere Maler werden höher bewertet: Raphael (65 P.), Rubens (65 P.), di Caracci (58 P.), Domenichino (58 P.), van Dyke (55 P.), Vannius (56 P.), Correggio (53 P.) Tizian (51 P.) und Rembrand (50 P.). Drei Maler erreichen ebenso 49 Punkte und 43 Maler wie etwa Michelangelo, der 37 Punkte insgesamt erreicht, bekommen weniger Punkte als da Vinci. Michelangelo Buonarroti wird nur in der Kategorie »Dessin« besser als Leonardo da Vinci bewertet.

⁷⁹ Piles. *Historie und Leben der berühmtesten europäischen Mahler*, S. 193ff. In den biographischen Angaben lassen sich darüber hinaus deutliche Parallelen zu der Beschreibung von Vasari beobachten.

⁸⁰ Konkret schreibt Lanzi: »In diese Zeit fallen einige seiner ausgezeichneten Werke zu Florenz, wie das berühmte Bildnis der M. Lisa, eine Arbeit von vier Jahren, die er aber nie für vollendet hielt; ein Carton der H. Anna zu einem Gemälde bei den Serviten, welches er nie colorirte; ein anderer Carton von der Schlacht Niccolò Piccinino's für den Rathsaal, wodurch er mit Michelangelo um den Preis rang, den er aber ebenfalls nicht ausführte, weil ihm ein Versuch in Oel auf Wand zu malen nicht glückte.« Lanzi. *Geschichte der Malerei in Italien*, S. 109f.

Hofkünstler angeführt und darauf verwiesen, dass beide unter den Bedingungen, die eine Einschränkung der Privilegien mit sich bringen würden, in Frankreich nicht hätten arbeiten können. Erst im Anschluss an die Hervorhebung von Michelangelo Buonarroti und Raffael da Urbino wurde Leonardo da Vinci mit anderen Künstlern genannt.⁸¹ Und auch in den kunsttheoretischen Abhandlungen der kurz darauf eingerichteten Académie royale de peinture et de sculpture wurden die Kunstwerke beispielsweise von Raffael da Urbino oder Tiziano Vecellio besser bewertet und eher als Beispiele herausragender Kunst angeführt als die Werke von Leonardo da Vinci, der in den Vorlesungen der Académie royale in der Regel nicht oder nur am Rande erwähnt wurde.⁸²

Um 1800 setzte allmählich eine Neubewertung von Leonardo da Vinci ein in Folge weiterer Institutionalisierungsprozesse und einer zunehmenden Bedeutung eines vor allem aus bürgerlichen Kunstinteressenten bestehenden Laienpublikums. Während die Institutionalisierungsprozesse sich neben Akademiegründungen vor allem an Ausstellungen in Salons und Museen, strukturellen Veränderungen des Kunstmarktes und einem erhöhten Bedarf an Wissensordnungen beobachten ließen, zeigte sich die unter anderem auf Machtverschiebungen und gesellschaftliche Aufstiege des Bürgertums zurückzuführende Bedeutungsverschiebung an der Herausbildung eines bürgerlichen Kunstpublikums, das sich von einem höfischen und einem professionellen Kunstpublikum unter anderem aufgrund der Anerkennung hinsichtlich Geschmacksfragen unterschied, die schließlich zu konkurrierenden Sichtweisen um legitime Bewertungen von Kunst und zu Ausbildung einer bürgerlichen Kunstkritik führten.⁸³ Programmatisch zeigte sich diese Neubewertung von Leonardo da Vinci an Giuseppe Bossi, der unter anderem an der Accademia di Brera in Mailand studierte, später dort als Sekretär arbeitete und verschiedene Studien zu Leonardo da Vinci verfasste, die sich bemühten gegenüber der französischen Deutungshoheit des 17. und 18. Jahrhunderts, Leonardo da Vinci als herausragendsten Künstler der Renaissance

⁸¹ Pevsner. *Die Geschichte der Kunstakademien*, S. 93.

⁸² Held. *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*.

⁸³ Vor allem an der königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei lassen sich die organisationstypischen Strukturen, umweltspezifischen Grenzziehungen und Verselbständigungsprozesse aufzeigen, wie sie Luhmann für Organisation funktional differenzierter Gesellschaften beschreibt. Siehe Luhmann. *Funktion und Folgen formaler Organisation*. Luhmann. *Die Grenzen der Verwaltung*. Valerius. *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648 – 1793*. Als Beispiel für eine frühe bürgerliche Kunstkritik lassen sich etwa die kunstkritischen Schriften über die Ausstellungen in den Pariser Salons von Denis Diderot anführen. Siehe hierfür Dresdner. *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, S. 323ff.

anzuerkennen.⁸⁴ Über seine Abhandlung über Giuseppe Bossi, Leonardo da Vinci und *Das Abendmahl* machte Johann Wolfgang von Goethe, den die Studien von Bossi beeindruckten, die Arbeiten und die Bewertungen von Bossi als auch die Kunst von Leonardo da Vinci einem bürgerlichen Lesepublikum bekannt, das sich oft auch für Bildende Kunst interessierte.⁸⁵ Die Unternehmungen von Bossi und Goethe setzten sich schließlich in einer ›Renaissance der Renaissance‹ fort, in der die Kunst und Kultur der italienischen Renaissance sich immer mehr in einen bürgerliche Bildungskanon einschrieben. In der Folge nahmen nicht nur bürgerliche Bildungsreisen nach Italien zu, sondern es entstanden auch zahlreiche Studien zu und Auseinandersetzungen mit der italienischen Kunst der Renaissance, die sich auch für Leonardo da Vinci und seine Kunst interessieren.⁸⁶ Neben den einflussreichen Arbeiten von Jacob Burckhard, die eine kulturgeschichtlich abgesicherte neue Wertschätzung ermöglichten und Leonardo da Vinci im Anschluss an sich am Genie-Begriff abarbeitende Untersuchungen als uomo universale vorstellten, zeigte sich die veränderte Wertschätzung unter anderem auch in den Künsten, sodass Leonardo da Vinci immer wieder gemalt wurde oder er in literarischen Texten verarbeitet wurde.⁸⁷ Auch im 20. und 21. Jahrhundert setzt sich das Interesse an Leonardo da Vinci und seiner Kunst fort, sodass dieser nicht nur in der Kunstkommunikation auf Dauer gestellt ist, sondern auch in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen immer wieder Gegenstand von Untersuchungen ist.⁸⁸

Im Anschluss an die einsetzende Neubewertung und das verstärkte Interesse an den Arbeiten und der Person Leonardo da Vincis lässt sich auch eine allmähliche Verschiebung der Bewertungsfolge seiner Gemälde beobachten. Während bis in das 19. Jahrhundert hinein mit wenigen Ausnahmen *Das letzte Abendmahl* als sein wichtigstes Gemälde angesehen wurde, wie es etwa die Arbeiten von Lomazzo, Bossi, Goethe, Stendhal sowie Burckhardt aufzeigen, die in ihrer Einschätzung der kunsttheoretischen Bewertung der

⁸⁴ Mildenerberger et al.. *Von Leonardo fasziniert*.

⁸⁵ Goethe. *Giuseppe Bossi*. Mildenerberger et al.. *Von Leonardo fasziniert*. Es ist bemerkenswert, dass Goethe in seiner Abhandlung über da Vinci einige Kunstwerke anführt, aber eben nicht die *Mona Lisa*.

⁸⁶ Neben Goethe und Lessing reist auch etwa Max Weber immer wieder nach Italien. Siehe für bürgerliche Bildungsreisen etwa Meyer. *Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise*. Siehe für Max Weber etwa Aldenhoff-Hübinger/Hanke. *Max Weber Reisebriefe 1877-1914*.

⁸⁷ Siehe Burckhardt. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Hüttinger. *Leonardo-Kult*. Schneider. *Unterwegs zu Leonardo*. Analog zu Vasari weist auch Burckhardt die zahlreichen Vorarbeiten italienscher Ingenieure und Künstler nicht hinreichend aus, sodass die Leistungen da Vincis deutlich höher bewertet werden.

⁸⁸ Als Beispiel siehe Freuds Arbeit über die Kindheitserinnerung von Leonardo da Vinci.

Académie royale folgten, die die Porträts als weniger schöpferisch und anspruchsvoll auffasste als Kunstwerke der Historienmalerei, wird die *Mona Lisa* im 19. Jahrhundert immer bedeutender. Voraussetzung für diese Erfolgsgeschichte war die Veröffentlichung der *Mona Lisa*, die in Folge der Überführung der königlichen Gemäldesammlung in das neu eingerichtete Museum 1793 im Louvre auf Dauer ausgestellt und darüber Besuchern zugänglich gemacht wurde.⁸⁹ Für eine Kunst- und Kulturgeschichte, die nach den wichtigsten und bedeutendsten Kunstwerken einzelner Künstlerinnen und Künstler sucht, konkurrierte mit der Ausstellung der *Mona Lisa* schließlich ein weiteres Gemälde von Leonardo da Vinci mit *Dem letzten Abendmahl*, das im Unterschied dazu noch in einem deutlich besseren Zustand ist. Dennoch dauerte es noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein bis die *Mona Lisa* mehr ist als nur ein Porträt, das im Stellenwert der Hierarchie der Gemäldegattungen der Historienmalerei nachgeordnet ist. Vor allem die verschiedenen literarischen Beschreibungen, die auf eine nicht hinreichend zu verstehende Weiblichkeit abstellten, die gerade aufgrund ihrer geheimnisvollen Unnahbarkeit, wie es das Lächeln andeutet, äußerst attraktiv und sexuell begehrenswert ist, schrieben der *Mona Lisa* mehr zu, als nur ein einfaches Porträt zu sein, und machten sie darüber bekannter. So erschien beispielsweise 1869 in einem Essay über Leonardo da Vinci die berühmte psychologisch und mythologisch angelegte Bildbeschreibung von Walter Pater, die die *Mona Lisa* nicht nur als »Masterpiece« auswies, sondern ihr auch attestierte, »die Erfüllung eines tausendjährigen Begehrens des Mannes« auszudrücken.⁹⁰

⁸⁹ Zur Besitz- und Aufbewahrungsgeschichte der *Mona Lisa* in Frankreich siehe Zinke. *Vom Weiterleben der Gioconda*, S. 34. Dort wird als Ausstellungsdatum 1804 angegeben. Nach Überführung der königlichen Sammlung in das Museum, das 1793 öffnete, war die *Mona Lisa* scheinbar nicht Teil derjenigen Bilder, die ausgestellt wurden. Vielmehr hing sie, so Zinke, zuerst im Schlafzimmer Napoleons und wurde erst 1804 wieder in die Sammlung integriert und ausgestellt. Warum Napoleon das Bild wieder zurückgeben sollte, wenn er scheinbar davon so fasziniert ist, bleibt unklar. Darüber hinaus gibt es auch weitere Unklarheiten hinsichtlich einer Aufhängung in Napoleons Schlafzimmer. Ob die *Mona Lisa* tatsächlich eine Zeitlang im Schlafzimmer von Napoleon Bonaparte aufbewahrt wurde, ist für diese Arbeit nicht relevant, da die Kommunikation darüber sowohl Napoleon Bonaparte als auch *Mona Lisa* Prestige zuweist und einer vom anderen profitiert.

⁹⁰ Im Original schreibt Pater. *The Renaissance*, S. 124ff: »The presence that thus rose so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all "the ends of the world are come" and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the

Es dauerte dennoch bis 1911, bis die *Mona Lisa* über diese kunstkommunikativen Zusammenhänge hinaus in den Massenmedien in Folge ihres Diebstahls durch Vincenzo Peruggia als zur Sensation aufgebaute Nachricht auf den Titelseiten Erwähnung findet und darüber global bekannt und bekannter wurde. Vor allem die in Paris einsetzende massenmediale Berichterstattung schrieb dem Werk dabei eine kulturell herausragende Bedeutung zu unter anderem unter Bezug auf die von Pater und anderen diagnostizierte weibliche Attraktivität und ihre daraus resultierende Wirkung. Zudem führte der Diebstahl zu einer allgemeinen Empörung:

»Über viele Monate herrschte in Paris helle Aufregung, und die *Mona Lisa* kam nicht aus den Schlagzeilen heraus. Bald hatte jeder Kunstfreund zum Raub der *Mona Lisa* seine eigene Theorie. Viele glaubten, ein Kunststudent habe sich unsterblich in das geheimnisvolle Gesicht der *Mona Lisa* verliebt und das Bild deshalb entführt. Andere hielten es für möglich, daß ein Verrückter das Gesicht nicht mehr ertragen konnte und das Bild zerstörte. Ein Verkauf des praktisch unverkäuflichen Bildes wurde dagegen nur von wenigen für möglich gehalten. Reichen amerikanischen Kunstsammlern wurde jedoch unterstellt, sie hätten im Hintergrund agiert und bei dem Diebstahl ihre Hand im Spiel gehabt. Die französische Öffentlichkeit war so sehr erregt, daß auch der damals traditionelle Erbfeind Deutschland angegriffen wurde. Es hieß, mit dem Raub der *Mona Lisa* sollte von den damals vorherrschenden deutsch-französischen Auseinandersetzungen um Marokko abgelenkt werden.«⁹¹

Hinzu kommt eine kumulative Verstärkung in der massenmedialen Berichterstattung, da prominente Namen immer wieder mit der *Mona Lisa* gleichzeitig genannt wurden. So wurde nicht nur immer wieder der Louvre genannt, der zu dieser Zeit schon eines der bekanntesten Kunstmuseen ist, sondern etwa auch Pablo Picasso, der verdächtigt wurde, die *Mona Lisa* entwendet zu haben, sowie zahlreiche Angehörige der Eliten. Und auch die verschiedenen ausgeschriebenen Belohnungen etwa von den Zeitschriften *L'Illustration*

lust of Rome, the reverie of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants: and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary ; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern thought has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea.« Zur Wirkungsgeschichte von Paters Essay siehe etwa Rippl. *Mythenbildung und Kanonisierung*.

⁹¹ Reitz. *Die geraubte Mona Lisa*, S. 144.

ration oder *Paris Journal* zur Rückgabe des Gemäldes erhöhten den kulturhistorischen Wert und den Status der *Mona Lisa*.⁹² Die zugewiesene zunehmende kulturhistorische Bedeutung des Gemäldes lässt sich auch zwei Jahre später nach der Aufklärung des Diebstahls und der anschließenden Rückführung des Bildes aus Italien beobachten, wo Vincenzo Peruggia versucht hatte, das Gemälde an die Uffizien zu verkaufen. So wurde das Gemälde etwa unter für die Kunst damals neuen Sicherheitsvorkehrungen auf einer Ausstellungsreise an verschiedenen italienischen Orten für eine kurze Zeit ausgestellt und im Anschluss unter hohen Schutzmaßnahmen nach Paris zurückgebracht und dort unter neuen Sicherheitsbestimmungen wieder ausgestellt, sodass die Einzigartigkeit der *Mona Lisa* nun auch sichtbar über die Sicherheitsbestimmungen herausgestellt wurde. In Folge der erhöhten Sicherheitsmaßnahmen und der öffentlichen Aufmerksamkeit verglichen einige der Zeitungen die Rückkehr der *Mona Lisa* mit der Rückkehr einer Königin oder Prinzessin.⁹³ Diese Zuschreibung einer Zugehörigkeit der *Mona Lisa* zu einer Herrschaftselite lässt sich auch beobachten als die *Mona Lisa* 1963 für zwei Ausstellungen in die Vereinigten Staaten verschickt wurde und nicht nur über die Reise und die jeweiligen Schutzmaßnahmen bis in das kleinste Detail berichtet wurde, sondern auch die Eröffnung der Ausstellung in den Massenmedien mit einem Staatsakt verglichen wurde.⁹⁴ Schließlich zeigen die Berichterstattungen darüber hinaus, dass die *Mona Lisa* nicht mehr nur Thema der Kunst ist, sondern auch in die Kommunikation anderer Sozialbereiche eingeschrieben ist. So wurde etwa im Recht darüber verhandelt, ob die *Mona Lisa* rechtmäßig Frankreich gehörte oder nicht doch eher Italien und in der Folge in den Bestand der Uffizien integriert werden sollte. In der Politik löste etwa das Vorhaben, die *Mona Lisa* in die Vereinigten Staaten auszuliehen, politische Kontroversen unter anderem im französischen Senat aus, und eine wirtschaftliche Kommunikation bemühte sich, den finanziellen Wert der *Mona Lisa* zu berechnen unter anderem, um Versicherungsfragen

⁹² Reitz. *Die geraubte Mona Lisa*, S. 143.

⁹³ Reitz. *Die geraubte Mona Lisa*. Nach den beiden ›Attentaten‹ 1956 auf die *Mona Lisa* wurden die Sicherheitsmaßnahmen erhöht und die *Mona Lisa* mit einem Schutzglas versehen. Bei eigenen Beobachtungen 2018/2019 war zudem stets Sicherheitspersonal anwesend und der Raum vor dem Gemälde abgesperrt.

⁹⁴ Klasen. *Die Reisen der Mona Lisa im Spiegel der französischen Presse*. Die in den französischen Zeitungen berichteten Einwände gegen das Ausleihen der *Mona Lisa* zeigen darüber hinaus die außergewöhnliche hohe Einschätzung und kulturhistorische Bedeutung der *Mona Lisa* für Frankreich, sodass sogar das us-amerikanische Publikum aufgefordert wurde, nach Paris in den Louvre zu kommen, wenn sie die *Mona Lisa* sehen wollen. Siehe darüber hinaus auch für die als Staatsakt bezeichnete Ausleihe und Ausstellung Zöllner. *Leonardos Mona Lisa*, S. 77ff.

beantworten zu können. Aber schon 1911 wurde in Folge des Diebstahls festgestellt, dass die *Mona Lisa* in Folge ihrer kulturhistorischen Bedeutung sowie der Probleme einer Ökonomie des Einzigartigen nicht verkäuflich ist, so dass ein finanzieller Tauschwert nicht hinreichend angegeben werden kann, die Wirtschaft also überfordert ist.⁹⁵

Mit dem Diebstahl der *Mona Lisa* 1911 und der massenmedialen Berichterstattung wurde die *Mona Lisa* nicht nur als das bedeutendste Kunstwerk von Leonardo da Vinci anerkannt und ihr Bekanntheitsstatus auf Dauer gestellt, sondern das Werk löste sich auch zunehmend von seinem Autor ab. So wird etwa in den Veröffentlichungen oft ausschließlich von der *Mona Lisa* berichtet, ohne auf Leonardo da Vinci hinzuweisen. Und wenn auf Leonardo da Vinci hingewiesen wird, ist der Hinweis in der Regel nachgeordnet. Es geht also nicht mehr um Leonardo da Vinci und seine *Mona Lisa*, sondern um *Mona Lisa* und ihren Leonardo da Vinci oder eben einfach um *Mona Lisa*. Der Name steht für sich selbst. Hinzu kommt, dass die *Mona Lisa* zu einer Ikone wird, sie also heiliggesprochen und rituell verehrt wird.⁹⁶ So berichten Zeitungen immer wieder, dass Menschen in den Louvre pilgern oder die *Mona Lisa* etwa durch die Niederlegung von Blumen vor dem Bild verehrt wird. Dass die *Mona Lisa* im 20. Jahrhundert zunehmend zu einem Werk ohne Autor wurde, verstärkte sich schließlich durch künstlerische Bezugnahmen, die von der Prominenz der *Mona Lisa* profitierten und darüber die Chance erhöhten, selbst bekannter zu werden. Erfolgreich waren die Versuche vor allem dann, wenn es ihnen gelang, unter Bezug auf den Heiligen-Status zu provozieren. So versah etwa Marcel Duchamp 1919 eine Reproduktion der *Mona Lisa* mit Schnurr- und Kinnbart und fügte die Buchstabenfolge L.H.O.O.Q. hinzu, Tom Wesselmann rezipierte die *Mona Lisa* in *Great American Nude No. 35* und Andy Warhol arbeitete in *Thirty Are Better Than One* eine serielle Reproduktion von multiplen *Mona Lisas* heraus.⁹⁷ Und auch in den anderen Künsten wie etwa in der Literatur, in der Musik, im Film oder im Comic sowie in der industriellen Produktion und in der Werbung wurde und wird die *Mona Lisa* thematisch verarbeitet und sich auf sie bezogen.

⁹⁵ Siehe für das Problem der Einschätzung von Werten für die Kunst in Folge der Einzigartigkeit von Kunstwerken Karpik. *Mehr Wert*.

⁹⁶ Belting. *Bild und Kult*. Zöllner. *Leonardos Mona Lisa*. Zöllner beschreibt die *Mona Lisa* zwar als Ikone, auf die religiösen Grundlagen des Begriffs und ihre Folgen geht er aber nicht ein.

⁹⁷ Siehe etwa Salzmann. *Mona-Lisa-Verfremdungen und -Metamorphosen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*.

Neben den kunsthistorisch und psychologisch ausgerichteten Bildbeschreibungen, in denen die Mona Lisa durch ihr nicht zu ergründendes und daher interpretationsoffenes Lächeln und ihre Weiblichkeit beeindruckt, der Rezeptions- und Verarbeitungsgeschichte in den Künsten und ihrer industriellen Produktion und Reproduktion sowie der massenmedialen Berichterstattung, die die Mona Lisa auch in andere Kommunikationszusammenhänge einschreibt, sind es schließlich weitere nicht hinreichend aufgeklärte Sachverhalte, die das Interesse an der Mona Lisa aufrechterhalten, ihre Nennung auf Dauer stellen und so ihre Prominenz sichern. So wurde und wird in der Kunstgeschichte etwa kontrovers diskutiert, wer die Porträtierte ist, wann das Bild gemalt wurde, wie das Gemälde in den Besitz des Königs übergegangen ist oder wer die etwa zeitgleich entstandenen Kopien der Mona Lisa gemalt hat.⁹⁸ Die Einblicke in die laufenden Forschungen und die angefertigten Expertisen sind außer für die an der Mona Lisa arbeitenden Wissenschaften vor allem deswegen von Interesse, weil es um die Mona Lisa geht, also um ein Phänomen, das interessiert, weil es prominent ist und in der Folge immer wieder erwähnt wird und darüber weiteres Interesse erzeugt. Hinzu kommt, dass im Unterschied zu vielen anderen prominenten Personen oder Objekten die Prominenz auf einer kulturhistorischen Bedeutung aufbaut, die das Interesse wissenschaftlich legitimiert und als Bildung oder kulturelles Kapital anerkennt. In der Folge interessieren gerade Leerstellen des Wissens, da über nicht hinreichend gesichertes Wissen in einer aufgeklärten Wissensgesellschaft Spannung erzeugt wird, die als Lösungen Deutungen und Interpretation einfordert, die als attraktive Praktiken kulturellen Kapitals anerkannt sind.

6. Schlussbemerkung

Die voranstehende Untersuchung bemüht sich im Anschluss an die These, dass Kunst Kunst ist in Folge von Anerkennung, die Geschichte der Anerkennung der *Mona Lisa* soziologisch aufzuarbeiten. Die historischen Nachweise zeigen, dass es bis in das 19. Jahrhundert hinein vor allem um Leonardo da Vinci und seine Kunst geht, die *Mona Lisa* eher unbekannt ist und in der Bewertungsfolge der Gemälde von Leonardo da Vinci *Dem letzten Abendmahl* nachgeordnet ist. Erst im 19. Jahrhundert setzt allmählich der Prozess ein, der die *Mona Lisa* auch über den gesellschaftlichen Teilbereich der Kunst hinaus zu einem der global bekanntesten Kunstwerke und zu einem

⁹⁸ Siehe etwa Zöllner. *Leonardos Mona Lisa*, Zapperi. *Abschied von Mona Lisa*.

Werk ohne Autor macht. Selbst in der Prominenz ist die *Mona Lisa* also außergewöhnlich, da sie den verschiedenen Publika gesellschaftlicher Teilbereiche bekannt ist.

Darüber hinaus macht die Untersuchung darauf aufmerksam, dass die symbolische Anerkennung von Leonardo da Vinci und *Mona Lisa* durch verschiedene Anerkennungsverfahren hergestellt wurde und wird, die sich zum Teil kumulativ verstärken. So lässt sich um 1500 die Anerkennung von Leonardo da Vinci vor allem über seine Leistung und seine soziale Herkunft erklären, die in erster Linie die Zugehörigkeit zu der Mailänder höfischen Gesellschaft und die Familie Sforza meint. Erst im Anschluss an diese symbolische Anerkennung und Statuszuschreibung folgen Anerkennung und Statuszuschreibung über die Erwähnung in Kommunikationszusammenhängen und der Nennung in verschiedenen Schriften, die oft als kulturelle Ordnungsverfahren funktionieren und etwa als Listen oder Übersichten aufgebaut sind. Diese auf Dauer gestellte Nennung in Kommunikationszusammenhängen, wie in Briefen oder in den Übersichten zur Geschichte der Kunst, erhöhen schließlich die Wahrscheinlichkeit weiterer Nennungen, die im 19. und 20. Jahrhundert durch eine kumulative Verstärkung, wie es etwa die Unternehmungen Goethes und Paters zeigen, durch die Ereignisse um den Diebstahl der *Mona Lisa* sowie durch eine künstlerische Rezeption und eine massenindustriell hergestellte Reproduktion ergänzt werden.

Neben dem Hinweis auf unterschiedliche Anerkennungsverfahren zeigt sich in der historischen Aufarbeitung schließlich die Schwierigkeit von Einschätzungen und Urteilen. So sind zum einen die Beurteilungen stets von gesellschaftlichen Kontexten abhängig, wie es etwa die Einschätzungen der Académie royale in Paris und ihre Bezugnahme auf eine absolutistische Herrschaftslogik nachweisen. Zum anderen sind die Bewertungen der Kunstgeschichte oft analog zu den Rating-Verfahren nach Warner aufgebaut, indem der Status zugewiesen wird. Aber weder ist immer ersichtlich, welche Beurteilungskriterien wie angewendet werden, noch wie unterschiedliche Kriterien in einem Status zusammengefasst werden können. Die Qualität von Kunst ist eben nicht immer zu messen. Erschwerend kommt hinzu, dass Kunstwerke, aber auch ihre Künstler zumeist beanspruchen, einzigartig zu sein, sodass sie sich im Kern einem Leistungsvergleich verweigern, und die Kunstbewertung eher auf Listen und Übersichten setzt, wie etwa auf eine Zuordnung zu den »Alten Meistern«, oder auf andere Kriterien ausweichen muss, wie etwa Häufigkeit von Ausstellungen, oder gar systemfremde Beurteilungen, wie etwa die ökonomisch ausgerichteten Verkaufszahlen, also eine Anerkennung aus anderen Sozialbereichen heranzieht. In der Folge gibt es eben einige beste Künstler der Renaissance. Aber immerhin gibt es, wie die voranstehende Studie zeigt, nur eine *Mona Lisa*.

Literatur

- Adler, Moshe. 1985. *Stardom and Talent*, in: *The American Economic Review* 75 (1985), S. 208-212.
- Aldenhoff-Hübinger, Rita/Hanke, Edith. 2019. *Max Weber Reisebriefe 1877–1914*. Tübingen: Mohr Siebeck
- Althoff, Gerd. 1997. *Zur Bedeutung symbolischer Kommunikation für das Verständnis des Mittelalters*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 31 (1997), S. 370-389.
- Baxandall, Michael. 2013. *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfindung im Italien der Renaissance*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Becker, Howard S. 2017. *Kunstwelten*. Hamburg: AVINUS.
- Beckert, Jens/Rössel, Jörg. 2004. *Kunst und Preise. Reputation als Mechanismus der Reduktion von Ungewissheit am Kunstmarkt*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 56 (2004), S. 32-50.
- Beloch, Karl Julius. 1965. *Bevölkerungsgeschichte Italiens. Die Bevölkerung des Kirchenstaates, Toscanas und der Herzogtümer am Po*. Berlin: de Gruyter.
- Belting, Hans. 2011. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H. Beck.
- Benjamin, Walter. 2007. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Blum, Gerd. 2011. *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie*. München: C.H. Beck.
- Bolte, Karl Martin. 1959. *Sozialer Aufstieg und Abstieg. Eine Untersuchung über Berufsprestige und Berufsmobilität*. Stuttgart: Enke.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2009. *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *Der Markt der symbolischen Güter*, in: ders. *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter*. Schriften zur Kulturosoziologie 4. Berlin: Suhrkamp, S. 15-96.
- Bourdieu, Pierre. 2015. *Aber wer hat denn die »Schöpfer« geschaffen?*, in: ders. *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*. Schriften zur Kulturosoziologie 4. Berlin: Suhrkamp, S. 155-170.
- Bourdieu, Pierre. 2015. *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*. Schriften zur Kulturosoziologie 4. Berlin: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre et al. 1983. *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Braudy, Leo. 1986. *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press.
- Broek, Marc J. M. van den. 2018. *Leonardo da Vincis Erfindungsgeister. Eine Spurensuche*. Mainz: Nünnerich-Asmus.
- Burckhardt, Jacob. 2007. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, in: ders. *Das Geschichtswerk*. Band 1. Frankfurt/Neu Isenburg: Melzer/Zweitausendeins, S. 367-762.
- Burke, Peter. 1984. *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*. Frankfurt [u.a.]: Büchergilde Gutenberg.
- Burke, Peter. 2014. *Papier und Marktgeschrei. Die Geburt der Wissensgesellschaft*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Cennini, Cennino. 1871. *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*. Wien: Braumüller.

- Chastel, André. 2011. *Einführung*, in: Leonardo da Vinci. Schriften zur Malerei und sämtliche Gemälde. München: Schirmer/Mosel.
- Christesen, Paul. 2007. *Olympic Victor Lists and Greek History*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press.
- Dahrendorf, Ralf. 1963. *Die angewandte Aufklärung. Gesellschaft und Soziologie in Amerika*. München: Piper.
- Deicher, Susanne/Maroko, Erik (Hg.). 2015. *Die Liste. Ordnungen von Dingen und Menschen in Ägypten*. Berlin: Kadmos.
- Descola, Philippe. 2011. *Jenseits von Natur und Kultur*. Berlin: Suhrkamp.
- Dreitzel, Hans Peter. 1962. *Elitebegriff und Sozialstruktur. Eine soziologische Begriffsanalyse*. Stuttgart: Enke.
- Dresdner, Albert. 1968 *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. München: Bruckmann.
- Dreyer, Günter. 2015. *Die Erfassung und Klassifizierung der Welt durch Bild und Schrift in der ägyptischen Frühzeit*, in: Susanne Deicher/Erik Maroko (Hg.). *Die Liste. Ordnungen von Dingen und Menschen in Ägypten*. Berlin: Kadmos, S. 29-50.
- Durkheim, Emile/Mauss, Marcel. 1993. *Über einige primitiven Formen von Klassifikation. Ein Beitrag zur Erforschung der kollektiven Vorstellungen*, in: Emile Durkheim. *Schriften zur Soziologie der Erkenntnis*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 169-256.
- Echterhölter, Anna. 2015. *Jack Goody: Die Liste als Praktik*, in: Susanne Deicher/Erik Maroko (Hg.). *Die Liste. Ordnungen von Dingen und Menschen in Ägypten*. Berlin: Kadmos, S. 243-261.
- Eggers, Michael (Hg.). 2011. *Von Ähnlichkeiten und Unterschieden. Vergleich, Analogie und Klassifikation in Wissenschaft und Literatur (18./19. Jahrhundert)*. Heidelberg: Winter.
- Elias, Norbert. 2005. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Gesammelte Schriften Bd. 12. Frankfurt: Suhrkamp.
- Elias, Norbert/Scotson, John L. 2013. *Etablierte und Außenseiter*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Epple, Angelika/Erhart, Walter (Hg.). 2015. *Die Welt beobachten. Praktiken des Vergleichens*. Frankfurt/New York: campus.
- Esposito, Elena/Stark, David. 2020. *What's Observed in a Rating? Rankings as Orientation in the Face of Uncertainty*, in: David Stark (Hg.). *The Performance Complex. Competition and Competitions in Social Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Feser, Sabine. 2019. *Einleitung*, in: Giorgio Vasari. *Das Leben des Leonardo da Vinci*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Feser, Sabine. 2019. *Anmerkungen*, in: Giorgio Vasari. *Das Leben des Leonardo da Vinci*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Foucault, Michel. 1974. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Förschler, Silke/Mariss, Anne. 2017. *Die frühneuzeitliche Naturgeschichte und ihre Verfahrensweisen*, in: dies. (Hg.). *Akteure, Tiere, Dinge. Verfahrensweisen der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau.
- Franck, Georg. 2019. *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München: Hanser.
- Ginsburg, Viktor A./Weyers, Sheila. 2006. *Persistence and Fashion in Art. Italian Renaissance from Vasari to Berenson and Beyond*, in: *Poetics* 34(2006), S. 24-44.
- Giovio, Paolo. 2011. *Leben des Leonardo da Vinci*, in: André Chastel (Hg.). *Leonardo da Vinci. Schriften zur Malerei und sämtliche Gemälde*. München: Schirmer. Mosel, S. 71-76.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1977. *Giuseppe Bossi. Über Leonardo da Vincis Abendmahl zu Mailand*, in: ders. *Schriften zur Kunst. Sämtliche Werke*. Band 13. Zürich. München: Artemis. Deutscher Taschenbuchverlag, S. 744-778.

- Goody, Jack. 1990. *Die Logik der Schrift und die Organisation von Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Goody, Jack. 1999. *The interface between the written and the oral. Studies in literacy, family, culture and the state*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press.
- Goody, Jack. 2012. *Woraus besteht eine Liste?*, in: Sandro Zanetti (Hg.). *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin: Suhrkamp, S. 338-396.
- Heintz, Bettina. 2010. *Nummerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 39 (2010), S. 162-181.
- Heintz, Bettina. 2019. *Vom Komparativ zum Superlativ. Eine kleine Soziologie der Rangliste*, in: Stefan Nicolae et al. (Hg.). *(Be)Werten. Beiträge zur sozialen Konstruktion von Wertigkeit*. Wiesbaden: Springer VS.
- Held, Jutta. 2001. *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen der königlichen Akademie*. Berlin: Reimer.
- Herzog, Dietrich. 1965. *Klassengesellschaft ohne Klassenkonflikt. Eine Studie über William Lloyd Warner und die Entwicklung der amerikanischen Stratifikationsforschung*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Hüttinger, Eduard. 1979. *Leonardo-Kult. Materialien zu einem Thema des Fin de Siècle*, in: *Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Hg.). Mona Lisa im 20. Jahrhundert*. Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck Museum, S. 40-55.
- Isaacson, Walter. 2018. *Leonardo da Vinci. Die Biografie*. Berlin: Propyläen. Ullstein.
- Jacobsen, Werner. 2001. *Die Maler in Florenz zu Beginn der Renaissance*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Kamp, Andreas. 2010. *Vom Paläolithikum zur Postmoderne – Die Genese unseres Epochen-systems. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts*. Bd. 1. Amsterdam. Philadelphia: B.R. Grüner.
- Karpik, Lucien. 2011. *Mehr Wert. Die Ökonomie des Einzigartigen*. Frankfurt/New York: campus.
- Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa (Hg.). 2017. *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: Springer VS.
- Katz, Jack. 2015. *Ausrastende Autofahrer*, in: Hubert Knoblauch (Hg.): *Jack Katz: Über ausrastende Autofahrer und das Weinen. Untersuchungen zur emotionalen Metamorphose des Selbst*. Wiesbaden: Springer VS.
- Kempers, Bram. 1989. *Kunst, Macht und Mäzenatentum. Der Beruf des Malers in der italienischen Renaissance*. München: Kindler.
- Klasen, Ulrike. 1978. *Die Reisen der Mona Lisa im Spiegel der französischen Presse*, in: *Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Hg.). Mona Lisa im 20. Jahrhundert*. Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck Museum, S. 154-159.
- Köhler, Alfred. 2008. *Expansion und Hegemonie. Internationale Beziehungen 1450 – 1559*. Paderborn: Schöningh.
- Krieken, Robert van. 2012. *Celebrity Society*. London, New York: Routledge.
- Kühnel, Steffen-M./Krebs, Dagmar. 2001. *Statistik für die Sozialwissenschaften. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Lanzi, Luigi Antonio. 1830. *Geschichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des 18. Jahrhunderts*. Leipzig: Barth.
- Lévi-Strauss, Claude. 1977. *Strukturelle Anthropologie 1*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude. 2017. *Das Ende des Totemismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas. 1976. *Funktionen und Folgen formaler Organisation*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Luhmann, Niklas. 1997. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.

- Luhmann, Niklas. 2016. *Kultur als historischer Begriff*, in: ders. *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft 4*. Berlin: Suhrkamp, S. 31-54.
- Luhmann, Niklas. 2017. *Systemtheorie der Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas. 2021. *Die Grenzen der Verwaltung*. Berlin: Suhrkamp.
- Martin, Alfred von. 1974. *Soziologie der Renaissance*. München: C.H. Beck.
- Merton, Robert King. 1995. *The Thomas Theorem and the Matthew Effect*, in: *Social Forces* 11 (1995), S. 379-424.
- Meyer, Albert. 1989: *Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise*, in: Peter J. Brenner (Hg.). *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mildenberger, Hermann et al.. 2016. *Von Leonardo fasziniert. Giuseppe und Goethe*. Dresden: Sandstein.
- Müller, Jan-Dirk/Ziegeler, Hans-Joachim.2015. *Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.*. Berlin: de Gruyter.
- Müller, Marion/Steuerwald, Christian. 2017. »Gender«, »Race« und »Disability« im Sport. *Von Muhammad Ali über Oscar Pistorius bis Caster Semenya*. Bielefeld: transcript.
- Müller-Wille, Staffan. 2017. *Verfahrensweisen der Naturgeschichte nach Linné*, in: Silke Förschler/Anne Mariss (Hg.). *Akteure, Tiere, Dinge. Verfahrensweisen der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau.
- Panofsky, Erwin. 1915. *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*. Berlin: Georg Reimer.
- Pastoureau, Michel. 2013. *Blau. Die Geschichte einer Farbe*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Pater, Walter. 2011. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry. The works of Walter Pater*. Volume 1. Cambridge: Cambridge University Press
- Peters, Birgit. 1993. *Prominenz in der Bundesrepublik. Bedingungen und Bedeutungen eines Phänomens*. Discussion Paper FS III93-103. Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin.
- Pevsner, Nikolaus. 1986. *Die Geschichte der Kunstakademien*. München: Mäander.
- Piles, Roger de. 1710. *Historie und Leben der berühmtesten europäischen Mahler so sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht, samt einigen Reflexions darüber, und Abbildung eines vollkommenen Mahlers, nach welcher die Mahlerey als einer Regul kan beurtheilet werden, wobey auch der Nutzen und Gebrauch der Kupferstücke, und Erklärung der gebräuchlichen Mahler-Wörter*. Hamburg: Schiller.
- Piles, Roger de. 1760. *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*. Leipzig: Dyck.
- Reckwitz, Andreas. 2020. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Reinhardt, Volker. 2018. *Leonardo da Vinci. Das Auge der Welt*. München: C.H. Beck.
- Reitz, Manfred. 2002. *Die geraubte Mona Lisa. Spektakuläre Kunstdiebstähle von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt. Leipzig: Insel.
- Rippl, Gabriele. 2016. *Mythenbildung und Kanonisierung. Walter Paters Mona Lisa als Mythos der Moderne – transkulturell, intertextuell und intermedial*, in: Stephanie Wodianska/Juliane Ebert (Hg.). *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld: transcript.
- Roethlisberger, Fritz J./ Dickson, William J. 1947. *Management and the Worker*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rohr-Bongart, Linde. 2001. *Kunst=Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*. Köln: Salon-Verlag.
- Rosen, Valeska von. 2018. *Wissensordnung und Darstellungsmaximen in der Biografik ‚nach Vasari‘. Giovanni Pietro Bellori in den 1660er-Jahren*, in: Bettina Gockel/Miriam

- Volmert (Hg.). Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650 bis 1850. Berlin. Boston: de Gruyter
- Ruppert, Wolfgang. 1998. *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert.* Frankfurt: Suhrkamp.
- Salzmann, Siegfried. 1978. *Mona-Lisa-Verfremdungen und -Metamorphosen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Hg.). *Mona Lisa im 20. Jahrhundert.* Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck Museum, S. 78-111.
- Schmitt, Jean-Claude. 1992. *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter.* Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schneider, Marianne. 2006. *Unterwegs zu Leonardo. Texte von Luca Pacioli bis Karl Jaspers.* München: Schirmer/Mosel.
- Schulze, Gerhard. 2000. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* Frankfurt/New York: campus.
- Simmel, Georg. 2008. *Philosophie des Geldes*, in: ders. *Philosophische Kultur.* Frankfurt/Neu Isenburg: Wunderkammer/Zweitausendeins, S. 253-754.
- Simmel, Georg. 2008. *Soziologie der Konkurrenz*, in: ders. *Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen.* Frankfurt: Suhrkamp.
- Smith, Adam. 1974. *Der Wohlstand der Nationen. Eine Untersuchung seiner Natur und seiner Ursachen.* München: C.H. Beck.
- Spoerhase, Carlos. 2014. *Das Maß der Potsdamer Garde. Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 58 (2014), S. 90–126.
- Stichweh, Rudolf. 2016. *›Zeitgenössische Kunst‹. Eine Fallstudie zur Globalisierung*, in: Jürgen Brokoff et al. (Hg.). *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur.* Göttingen: V&R unipress, S. 75–84.
- Stollberg-Rilinger, Barbara. 2000. *Zeremoniell, Ritual, Symbol. Neue Forschungen zur symbolischen Kommunikation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 27 (2000), S. 389-405.
- Valerius, Gudrun. 2010. *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648 – 1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder.* Norderstedt: Books on Demand.
- Vasari, Giorgio. 2019. *Das Leben des Leonardo da Vinci.* Berlin: Wagenbach.
- Verspohl, Franz-Joachim. 2007. *Michelangelo Buonarroti und Leonardo da Vinci. Republikanischer Alltag und Künstlerkonkurrenz in Florenz zwischen 1501 und 1505.* Göttingen/Bern: Wallstein/Stämpfli.
- Warner, William Lloyd. 1968. *American Life. Dream and Reality.* Chicago: Chicago University Press.
- Warner, William Lloyd/Lunt, Paul Sanborn. 1946. *The Social Life of a Modern Community.* New Haven: Yale University Press.
- Warner, William Lloyd/Lunt, Paul Sanborn. 1947. *The Status System of a Modern Community.* New Haven: Yale University Press.
- Warner, William Lloyd et al. 1949. *Social Class in America. A Manual of Procedure for the Measurement of Social Status.* Chicago: Science Research Associates.
- Warnke, Martin. 1985. *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers.* Köln: Dumont.
- Wiehn, Erhard. 1974. *Theorien der sozialen Schichtung. Eine kritische Diskussion.* München: Piper.
- Wittgenstein, Ludwig. 1967. *Philosophische Untersuchungen.* Frankfurt: Suhrkamp.

- Zahner, Nina Tessa. 2006. *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/New York: campus.
- Zapperi, Roberto. 2010. *Abschied von Mona Lisa. Das berühmteste Gemälde der Welt wird enträtselt*. München: C.H. Beck.
- Zerubavel, Eviatar. 1996. *Lumping and Splitting: Notes on Social Classification*, in: *Sociological Forum* 11 (1996), S. 421-432.
- Zinke, Detlev. 1978. *Vom Weiterleben der Gioconda. Zur Geschichte der Bildrezeption bis 1800*, in: *Württembergischer Kunstverein Stuttgart* (Hg.). *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*. Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck Museum, S. 22-39.
- Zöllner, Frank. 2006. *Leonardos Mona Lisa. Vom Porträt zur Ikone der freien Welt*. Berlin: Klaus Wagenbach.