

ARTIS OBSERVATIO

Allgemeine Zeitschrift für
Kunstsoziologie und Soziologie der Künste



Volume I – 2022

Impressum

www.biejournals.de/index.php/ao

ISSN 2750-7521

Redaktion:

Dr. Christian Steuerwald

Prof. Dr. Nina Tessa Zahner

Copyright:

All rights reserved.

Das Copyright liegt bei den jeweiligen Autoren, die auch für den Inhalt verantwortlich sind. Die Redaktion übernimmt keine Haftung für die Texte. Die Texte sind unter der Lizenz CC-BY-ND 4.0 veröffentlicht. Eine darüber hinaus gehende Verwendung ist nur unter Zustimmung der Cobyright-Inhaber und Copyright-Inhaberinnen möglich.

Das Copyright der Kunst auf dem Titelblatt liegt bei Alfred Smudits.

Inhaltsverzeichnis

Editorial.

Christian Steuerwald & Nina Tessa Zahner 3-5

Kunst als Medium gesellschaftlicher Kommunikation.

Niklas Luhmann 7-19

Von der Kunst simultaner Beobachtung.
Literatursoziologie zwischen zwei Kulturen.

Christine Magerski 21-48

Skizzen zu einer Historischen Soziologie der Kirchenmusik.
Überlegungen zu Konfigurationen musikalischer Welten.

Rainer Schützeichel 49-84

Mona Lisa.

Zur Soziologie der Prominenz, Anerkennung und kultureller
Ordnungstechniken.

Christian Steuerwald 85-123

Editorial.

Christian Steuerwald und Nina Tessa Zahner

Kunstsoziologische Fragestellungen sind seit Etablierung der Soziologie als eigenständige Wissenschaft zur Mitte des 19. Jahrhunderts selbstverständlicher Teil soziologischen Denkens und Forschens. Zugleich erweist sich die Frage, was denn nun Kunstsoziologie genau sein soll, bis heute als trickreich. Eine etwas vorsichtigere Umschreibung dessen, was Kunstsoziologie sein kann, könnte einen Vorschlag von Alfred Smudits aufnehmend lauten: Die Beschäftigung mit Phänomenen der Kunst aus sozialwissenschaftlicher Perspektive. Diese vorsichtige Bestimmung der Kunstsoziologie ist der Einsicht geschuldet, dass sie wesentlich damit zu tun hat, zu welcher Zeit, unter welchen historischen Rahmenbedingungen, von wem, aus welcher sozialen Position heraus, geforscht, gedacht und gesprochen wird. War die Kunstsoziologie in den 1950er und 1960er Jahren ein Thema heftiger theoretischer und methodologischer Diskussionen, die ihren Gegenstand in der traditionellen, bürgerlich-romantischen Konzeption von Kunst fanden, so führte die rasante Ausweitung der ästhetisch relevanten Phänomene des Sozialen spätestens seit den 1980er Jahren zu einem deutlichen Rückgang des sozialwissenschaftlichen Interesses an Kunstsoziologie in diesem engen Sinne. Es setzte eine wachsende Beschäftigung mit Phänomenen ein, die in einem deutlich erweiterten Kunstbegriff verortet werden können. So rückten zunehmend Aspekte in den Fokus der sozialwissenschaftlichen Untersuchung, die einem eher weiten Zusammenhang von Kunst, Ästhetik und Gesellschaft zugeordnet werden können und spätestens seit den 2010er Jahren unter dem Stichwort des ›aesthetic turn‹ auch als Erkenntnisformen diskutiert werden. Die Kunstsoziologie hat sich im Rahmen dieser Entwicklung so zunehmend in Richtung einer Soziologie der ästhetischen Erscheinungen entwickelt und praktiziert gegenwärtig ein eher breit angelegtes disziplinübergreifendes Selbstverständnis. Derart ausgerichtete versteht sich ›Kunstsoziologie‹ dann zum einen weniger als spezielle Soziologie, sondern vielmehr als eine sozialwissenschaftliche Perspektive, die auf die kulturelle Bedeutung künstlerischer und ästhetischer Phänomene reflektiert. Zum anderen fokussiert sie als eine ›Soziologie der Künste‹ auf die spezifisch soziologische Untersuchung von künstlerischen Phänomene und lässt sich entsprechend auch wissenschaftsdisziplinär im Sinne einer speziellen Soziologie innerhalb der Soziologie verorten. In beiden Bestimmungen sieht sie sich anschlussfähig an sozialwissenschaftliche Fragestellungen anderer Wissenschaftsdisziplinen, wie etwa der Kunstgeschichte, der Musikwissenschaft, der Literaturwissenschaft, den Kulturwissenschaften, der Ethnologie, der Anthropologie, der Medienwissenschaft etc.. Der Arbeitskreis der Soziologie der Künste hat sich

mit einem derart breit ausgelegten Selbstverständnis, das neben einer Soziologie der Künste auch die Kunstsoziologie umfasst, in der Sektion Kultursoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie 2010 gegründet. Er zählt gegenwärtig mehr als 300 Mitglieder und übersteigt so hinsichtlich seiner Mitgliedsstärke sogar einzelne Sektionen der DGS. Trotz dieses offensichtlich immensen Interesses an einer sozialwissenschaftlich ausgerichteten Beschäftigung mit künstlerisch-ästhetischen Fragestellungen, gibt es bisher keine deutschsprachige Fachzeitschrift, die sich aus sozialwissenschaftlicher-soziologischer Perspektive mit diesen Phänomenen auseinandersetzt.¹ Neben verschiedenen kunstsoziologischen Publikationen in verschiedenen Verlagen gibt Christian Steuerwald zwar eine im VS Verlag erscheinende Reihe zu *Kunst und Gesellschaft* heraus, in der neben den Bänden zu den Jahrestagungen des AK auch aktuelle Forschungen, Monografien und Handbücher aus dem Feld der Kunstsoziologie und der Soziologie der Künste erscheinen, jedoch führte die thematische Ausrichtung der hier erscheinenden Sammelbände und Monografien den Diskurs unnötig eng. Daher initiierte Christian Steuerwald die Gründung einer Fachzeitschrift, die regelmäßig über aktuelle Forschungen informieren und diese in Dialog bringen soll. Explizites Ziel der Zeitschrift *Artis Observatio. Allgemeine Zeitschrift für Kunstsoziologie und Soziologie der Künste* ist es daher, die große thematische, theoretische und methodische Vielfalt der Forschungen im Feld sichtbar zu machen und Forscherinnen und Forschern im Bereich der Kunstsoziologie sowie der Soziologie der Künste und der Ästhetik die wichtige Publikationsmöglichkeit in einem peer reviewed Journal zu bieten, als das sie aber der nächsten Ausgabe erscheinen wird.

Die Zeitschrift versteht sich als *allgemeine Zeitschrift*, weil sie sowohl an empirischen wie an theoretischen Untersuchungen im Feld der Künste und der Ästhetik interessiert ist. Die erste Ausgabe versammelt in diesem Sinne einem bisher unveröffentlichten Vortragsmanuskript von Niklas Luhmann über Kunst als Medium gesellschaftlicher Kommunikation, das für einen Vortrag am 16 Juni 1971 in Köln geschrieben wurde, einen Beitrag zur Kirchenmusik (Rainer Schützeichel), einen zur Literatur (Christine Magerski) und einen zu den Bildenden Künsten (Christian Steuerwald). Darüber hinaus versteht sich die Zeitschrift noch in einem zweiten Sinne als *allgemeine Zeitschrift*, nämlich, weil sie für alle zugänglich sein soll. Sie erscheint daher in einem open access Format, in dem die wissenschaftlichen Autorinnen und Autoren neben ihren Urheberrechten auch die Nutzungsrechte behalten und

¹ Die wenigen vorhandenen Fachzeitschriften mit kunstsoziologischem Bezug wie etwa die Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik (JCMCP) oder die Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie (LiThes) sind äußerst spezialisiert auf bestimmte Bereiche der Soziologie der Künste.

über eine Creative-Commons-Lizenz den Nutzerinnen und Nutzern einfache Nutzungsrechte zugestehen. Schließlich handelt es sich auch in einem dritten Sinne um eine *allgemeine Zeitschrift*, weil diese eben nicht nur einer spezifischen Soziologie der Künste, wie sie in der Soziologie betrieben wird, zu mehr Aufmerksamkeit im wissenschaftlichen Feld verhelfen will, sondern auch Beiträgen aus anderen Wissenschaftsdisziplinen wie etwa den Geschichtswissenschaften, der Ethnologie, der Anthropologie oder den Kunst- und Kulturwissenschaften.

Da Wissenschaft kein solitäres Unternehmen ist, möchten wir uns noch bei nachfolgenden Personen bedanken: Für die sehr freundliche Genehmigung ein Vortragsmanuskript aus dem Nachlass von Niklas Luhmann erstmals zu veröffentlichen, möchten wir uns bei André Kieserling und Johannes Schmidt vom Luhmann-Archiv der Universität Bielefeld sowie Veronika Luhmann-Schröder bedanken. Zudem möchten wir uns bei Alfred Smudits bedanken, der nicht nur über Jahre kunstsoziologisch gearbeitet hat, sondern auch künstlerisch tätig ist und uns für das Cover eines seiner Kunstwerke zu Verfügung gestellt hat. Darüber hinaus danken wir auch Rainer Schützeichel und Christine Magerski dafür, dass sie für diese erste Ausgabe einen Beitrag geschrieben haben. Schließlich möchten wir auch Thomas Spallek danken, der unsere Vorstellungen hinsichtlich des Layouts hervorragend umgesetzt hat und zudem Fabian Sokolowski, der geduldig unsere Vorgaben der Formatierung realisiert hat.

Kunst als Medium gesellschaftlicher Kommunikation.¹

Niklas Luhmann

1.

Der heutige Konferenztag ist dem Thema Geltung gewidmet. Wenn stattdessen im Thema meines Vortrags von Kunst als gesellschaftlichem Kommunikationsmedium die Rede ist, bin ich Ihnen eine Erläuterung schuldig. Ich möchte mit dem Begriffswechsel keine Distanz zum Tagungsthema zum Ausdruck bringen, sondern nur anzeigen, mit welchem begrifflichen Instrumentarium ich das Problem des Geltungsanspruchs von Kunst analysieren möchte. Der Begriff des Kommunikationsmediums trifft genau dieses Problem der Ausbreitung und Anerkennung der Kunst. Er meint nicht das, was man heute »Massenmedien« nennt – technische (und daher einseitige) Hilfsmittel der Diffusion wie Presse, Funk. In der Soziologie spricht man – im Anschluss an Talcott Parsons – in einem sehr viel allgemeineren Sinne von symbolisch generalisierten Medien der Kommunikation. Man meint damit Zusatzseinrichtungen zur Sprache, symbolische Codes, die eine gemeinsame Orientierung und Motivation sicherstellen und in deren Rahmen Übertragungsleistungen zustandebringen. Wichtige Beispiele sind Macht und Geld, anders als bei Parsons auch Wahrheit, Liebe – und eben: Kunst. Meine Absicht ist, diesen Begriff des Kommunikationsmediums zu benutzen, um Kunst mit anderen Medien zu vergleichen, vor allem mit gesellschaftlich so erfolgreichen Medien wie Macht, Geld, Liebe, Wahrheit. Aus dem Vergleich sollen sich gewisse Bedingungen eines Erfolgs in der gesellschaftlichen Evolution ergeben, und im Übrigen: Analogien und Differenzen, Ähnlichkeiten und Unterschiede. Ich behaupte natürlich nicht: Kunst sei im Grunde so etwas wie Geld, oder Wahrheit. Aber ich wehre mich als Soziologe und aus einem Interesse an Theorie heraus gegen die Behauptung, Kunst sei etwas total

¹ Editorische Bemerkung: Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um ein Manuskript für einen Vortrag am 16.6.1971 in Köln aus dem Nachlass Niklas Luhmanns. Für den Abdruck wurden die nicht inhaltlichen, aber für einen Überblick eingefügten Hervorhebungen weggelassen, der Text in einen Fließtext überführt, dabei Satzzeichen ergänzt und Gliederungspunkte korrigiert.

Anderes, etwas Unvergleichbares. Mit solchen Behauptungen provoziert man Ablehnung.

2.

Die Vergleichsmöglichkeit hängt, wenn sie sehr heterogene Bereiche übergreifen soll, am Abstraktionsgrad der Fragestellung. Deshalb muss ich das Problem präzisieren, das durch Kommunikationsmedien gelöst wird. Es handelt sich darum, dass alles menschliche Erleben und Handeln laufend aus einer Vielzahl von Möglichkeiten ausgewählt wird. Bei laufender Selektion würden die Menschen sich auseinanderleben, gäbe es nicht Möglichkeiten der Übertragung von Selektionsleistungen: Der eine wählt aus, erzählt zum Beispiel etwas, und der andere akzeptiert die Auswahl, ohne sie selbst zu vollziehen. Kommunikationsmedien sind Formen der Kombination von Selektionsleistungen und Motivationsleistungen. Gerade die Selektion vermag als Auswahl zu überzeugen, zu motivieren, zur Übernahme zu veranlassen. »Übertragen« wird in der Kommunikation also kein Ding, auch keine Vorstellung, sondern die Selektion selbst. Die symbolischen Codes der Medien regeln für verschiedenartige Interaktionskonstellationen die Bedingungen, unter denen das möglich und wahrscheinlich ist. Sie beziehen sich auf den Fall, daß gerade die Selektion zur Annahme motiviert.

Diese Problemfassung ist abstrakt und muß so bleiben, Sie werden aber sehen, daß sie ein Mehrfaches leistet:

- a) Sie ist auf Kunst, genauer: auf das Kunstwerk zugeschnitten insofern, als das Kunstwerk ja gerade nicht als Natur, sondern als Selektion aus anderen Möglichkeiten wirken soll.
- b) Sie trifft unser Thema Geltung, indem sie es interpretiert als Übernahme von durch Kunst vollzogenen Selektionen in andere Kontexte der Alltagswelt.
- c) Sie ermöglicht den Vergleich, denn auch per Macht kann selektiert und übertragen werden oder auf Grund von Wahrheit oder Liebe.
- d) Sie ermöglicht schließlich die Anknüpfung an eine Theorie gesellschaftlicher Evolution, die heute etwa sagen würde: Evolution geht in Richtung auf steigende Komplexität der Gesellschaft, daher auf zunehmende Selektivität aller Bestimmung, daher auf zunehmende Schwierigkeiten, Selektionsleistungen zu übertragen, daher auf zunehmende Schwierigkeiten in den symbolischen Codes der Medien, die dies leisten sollen.

Und die Frage ist, wo die Kunst bleiben kann, welches ihre Möglichkeiten sind im Vergleich mit anderen Medien. Daß sie heute einen recht strapazierten Eindruck macht, ist keine Frage.

3.

I) Um die Besonderheit der Kunst im Vergleich zu anderen Medien zu charakterisieren, genügt es, wenn wir von einem sehr einfachen Tatbestand ausgehen: Der Künstler stellt durch Handlung ein Werk her, das dann zum Gegenstand des Erlebens anderer wird. Wir brauchen, um diese Konstellation zu charakterisieren, zwei Begriffspaare: Alter und Ego und Erleben und Handeln. Kunst ist der Fall, daß Alters Handeln eine Selektion trifft, die Egos Erleben führt. Ego übernimmt, mit anderen Worten, durch Handlung eingeführte Reduktionen in sein Erleben. Diese vier Begriffe lassen natürlich auch andere Konstellationen zu – und damit haben wir ein Schema, in dem wir Medien formal konfrontieren und vergleichen können. Erläuterung: Macht, Wahrheit.

Medientabelle:

	Egos Erleben	Egos Handeln
Alters Erleben	$A_e - E_e$ (Wahrheit)	$A_e - E_h$ (Liebe)
Alters Handeln	$A_h - E_e$ (Kunst)	$A_h - E_h$ (Macht)

II) Kunst ist also Handeln, das Erleben führt, und zwar durch Vermittlung eines Objekts. Die Griechen hatten diesen Sachverhalt mit dem Begriff *techne* ziemlich genau erfaßt. Das ist sozusagen die klassische Konfiguration. Ihre gesellschaftlichen Erfolgsbedingungen lassen sich in groben Zügen wie folgt angeben:

- a) Das Hergestelltsein selbst ist exceptionell und springt gleichsam als solches in die Augen. Da steht etwas Gemachtes – in der Natur. Es ist schon wunderbar, daß so etwas überhaupt gemacht ist – vor dem

Hintergrund einer ungemachten, an sich vorhandenen Welt: Selektivität der Herstellung als faszinierendes Moment. Das Kunstwerk war auf dieser Basis eine Diskontinuität in der Welt – eine Überraschung. Dieses Moment entfällt natürlich in Gesellschaften, deren Welt so wieso hergestellt ist, in einer an sich kontingenten, als Natur allenfalls noch tolerierten Welt.

Diese Chance der Kunst ist vorbei. Als ein Substitut hat man Neuheit erfunden. Kunst muß jetzt neu sein, um Aufmerksamkeit zu gewinnen. Das verschiebt den Vergleichshorizont. Kunst vergleicht sich nicht mehr mit Natur, sondern mit anderer Kunst. Dazu braucht man Stil, Stilbewußtsein, als Vergleichsgeichtsbasis.

Auch dieser Ausweg wird aus verschiedenen Gründen problematisch, vor allem wegen der Zunahme des Umschlagstempos von Neuheiten. Neuheit bleibt dann nur noch sehr kurzfristig neu, wird reduziert auf das »noch nicht Ersetzbare«. Am wichtigsten vielleicht: Neuheitserleben wird höchst voraussetzungsvoll; nur Kennern zugänglich. Tritt nicht auf als frappierende Überraschung im Alltagserleben.

- b) Ein anderer Gesichtspunkt, der das Kunstwerk zu tragen vermochte, ist seine eigene Komplexität, die sich gegenüber der Umwelt des Kunstwerks merklich unterscheidet. Die Komplexität eines Systems kann auf sehr verschiedenen Dimensionen steigen: Größe, Verschiedenartigkeit der Elemente, usw. Für Kunstwerke ist eine unvergleichlich hohe Interdependenz der Teile bezeichnend. Der Stellenwert, der Gehalt – man müßte das je nach Kunstart verschieden formulieren – ist das System festgelegt. Kunstwerke sind lange zu betrachten (verglichen mit anderen Objekten), weil so viel interne Beziehungen herstellen. Es kann sich keine Einzelheit ändern, ohne daß alles neu balanciert werden müßte. Das ist ein sehr auffallendes Merkmal – eine Forderung an das Kunstwerk, die unter dem Gesichtspunkt der inneren Notwendigkeit sein dem späten Mittelalter sehr forciert worden ist. Sozusagen als Gegenbewegungen gegen die theologische Problematik der hergestellten Welt, der zukünftigen Kontingenz, der complexio contingens, des beliebig Zusammengesetzten, des auch anders Möglichen. Lange Zeit hatte man geglaubt, hohe oder gar vollständige Interdependenz sei Wesensmerkmal von Systemen schlechthin. Heute weiß man das besser. Hohe Interdependenz ist eine ungewöhnlich, weil gefährliche Eigenschaft, sie erschwert die Anpassungsfähigkeit des Systems, macht es starr, leblos. Wir wissen auch, daß die von andersartigen Medien beherrschten Gesellschaftssysteme - sagen wir Politik, Wirtschaft, Wissenschaft – nur sehr lockere Agglomerationen von Elementen sind, in denen keineswegs alles mit

allem zusammenhängt, sondern man laufend an der Grenze eines gerade noch erträglichen Grades an Interdependenz operiert. Das Kunstwerk ist also keineswegs System par excellence, Modell, sondern eher ein Extremfall von Komplexitätssteigerung, in dem eine Variable rücksichtslos, gleichsam spielerisch auf Extremwerte gebracht wird.

Ich lege auf diesen Umstand großes Gewicht, weil sich daran die Frage anschließen läßt, was an solche Kunstwerke, solche untypischen Systeme noch angeknüpft werden kann an Folgereihen des Erlebens und Handelns. Diese Vermutung bestätigt sich durch eine weitere Überlegung: Zur Kontrolle hoher Interdependenzen sind in jedem System generalisierte Ebenen der Sinnbildung erforderlich, auf denen Erleben bzw. Handeln organisiert werden kann. Man wird auch für den Herstellungsprozeß ebenso wie für einen adäquaten Betrachtungsprozeß solche Ebenen symbolischer Generalisierung brauchen, auf denen die »Stimmigkeit« des Kunstwerks sozusagen abgekürzt kontrolliert werden kann – wie immer das im Einzelnen aussehen mag. Diese Kontrolle kann zum Selbstzweck werden und tendiert dazu in dem Maße, als sie anforderungsreich wird. Das Kunstwerk symbolisiert dann schließlich nur noch sich selbst, das heißt seine eigenen internen Interdependenzen. Selbst wenn Extreme dieser Art vermieden werden, bleibt die Generalisierung funktional spezialisiert auf die Kontrolle des Kunstwerks selbst; sie ist nicht als Generalisierung auf andere Objekte übertragbar, mitnehmbar, wenn man das Kunstwerk verläßt.

- c) Ein dritter Gesichtspunkt. Neben: Hergestelltsein und Interdependenz ist die Wiederholbarkeit des Erlebens, garantiert durch die objekthafte Fixierung. Zwischen die Flüchtigkeit des Handelns und die Flüchtigkeit des Erlebens wird ein Moment der Dauer eingeschoben. Diese Leistung läßt sich in komplexer werdenden Gesellschaften steigern dadurch, daß eine relativ kontextfreie, situationsfreie Erlebbarkeit von Kunst erreicht wird. Das Kunstwerk wird, gerade mit Hilfe jenes eigentümlichen System/Umwelt-Verhältnisses hochgradiger Diskontinuität, beweglich transportabel: Bild, Bühne, Buch. Damit lassen sich gewisse Synchronisationsschwierigkeiten ausräumen. Die normalen Handlungs- und Erlebnisketten können zeitstraff organisiert werden, kunstfrei ablaufen und Kunstgenuß kann eingeplant werden, wenn und wann man dafür Zeit hat: sonntags. Das erlaubt erst die Synchronisation mit einer zeitlich kleingestückelten, terminierten, verplanten Lebensführung.

Hier zeigt sich aber, daß man diese Form der Mobilität und Wiederholbarkeit mit relativer Kontaktlosigkeit bezahlen muß. Dies zeigt ein Vergleich mit Geld, aber auch mit Macht oder mit Wahrheit. Solche

Medien sind so stark generalisiert, daß sie aus dem Entstehungs-, Erwerbs-, Zugangskontext herausgelöst und in ganz andersartige Situationen mitgenommen und dort zur Wirkung gebracht werden können. Sie sind nicht in Richtung auf mehr oder weniger universelle Verwendbarkeit generalisiert. Sie kommen in der nächsten, übernächsten oder in irgendeiner noch nicht vorgestellten Situation zum Tragen, sie haben, versprechen eine offene Zukunft. Anders das Kunstwerk, das auf Präsenz angewiesen ist und in der nächsten Lebenssituation schon nicht mehr »gilt«. Man liest im Flugzeug Celan – kommt dann in die Konferenz, anfangs noch ein wenig verfremdet und sprachbelustigt; aber dann ...

Wir haben hier einen Gesichtspunkt erwischt, in dem die gesellschaftlich erfolgreichen Medien einfach mehr leisten.

4.

Lassen sie mich rekapitulieren und dann einen weiteren soziologischen Fachbegriff einführen:

1) Ich hatte gesagt, daß Kunst Selektionsketten bildet, in denen Handeln Erleben führt, vermittelt eines Kunstwerks. Und daß sich für diesen Fall bestimmte Leistungsbedingungen und bestimmte Steigerungsbedingungen feststellen lassen, nämlich:

- 1) Auffälligkeit durch Selektiertheit, Hergestelltsein, dann Neuheit,
- 2) Ungewöhnlich hohe innere Interdependenzen, kontrolliert durch eine Steuerungsebene, auf die sich die eigentliche Kunstleistung mehr oder mehr verlagert,
- 3) Wiederholbarkeit des Erlebens am identischen Objekt, gesteigert durch dessen kontextfreie Beweglichkeit oder Reproduzierbarkeit.

In all diesen Hinsichten kann man deutlich sehen, daß die Kunst durch ihre eigenen Steigerungsbedingungen aus dem Alltagsleben herausgelöst wird und verselbstständigt wird. Im soziologischen Fachjargon nennt man das Ausdifferenzierung.

Was ist problematisch an solcher Verselbständigung und Ausdifferenzierung? Wir sind doch gewohnt, derartige Tatbestände unter dem Gesichtspunkt von Arbeitsteilung und Leistungssteigerung zu begrüßen! Das Problem kommt heraus, wenn man bedenkt, daß alle Kommunikationsthemen, ja alle sinnvollen Objekte ihren Sinn gar nicht unabhängig von Interaktionen gewinnen und behaupten können, da Sinn überhaupt erst in zwischen-

menschlicher Interaktion konstituiert wird. Es versteht sich deshalb durchaus nicht von selbst, daß ein Objekt, das im Kontext von Kunst geschaffen wird und unter spezialisierten Bedingungen einen bestimmten Sinn erhält, diesen Sinn auch behält, wenn es weitergegeben wird. Die Existenzen des Objekts, des Bildes, des Textes usw., garantiert allein noch nicht die Identität von Sinn – garantiert vor allem nicht, daß es in seiner eigentümlichen Selektivität als Auswahl aus anderen Möglichkeiten in andere Kontexte des Erlebens und Handelns weitergegeben werden kann. Daraus entsteht überhaupt erst das Problem, das wir hier Geltung nennen – die Nichtselbstverständlichkeit des Weitergehens von Selektionen und der entsprechenden Steuerung von Anschlußerleben oder Anschlußhandeln. Blickt man in die Denktradition der letzten Jahrhunderte zurück, dann fällt auf, daß dieses Problem der Ausdifferenzierung in eigentümlicher Weise unterbelichtet worden ist. Man hatte den Tatbestand zunächst begrüßt, gefeiert, zu Perfektionsbegriffen idealisiert – ohne die Folgen und Folgekosten zu würdigen. Die ästhetische Theorie hatte dafür Formeln wie »interesseloses Wohlgefallen« – Distanzierungsformeln, die im Bereich anderer Medien ihre Parallelen haben: souveräne Macht, wertfreie Wissenschaft, passionierte Liebe – lauter Defensivformeln, die gegen gesamtgesellschaftliche Ansprüche auf Kontrolle, Moralisierung usw. gerichtet sind. Daß man solche Formeln aufzugeben beginnt, ist verständlich. Es waren Durchsetzungsformeln. Das heißt nicht, daß das damit signalisierte Problem gelöst ist.

2) Denn: Wie kann sich das Ausdifferenzierte, Abgesonderte, Eigenständige sozial halten? Wie kann es in der Gesellschaft, für die Gesellschaft Geltung beanspruchen?

Ausdifferenzierung, Bereichsautonomie gehört zu den soziologisch unwahrscheinlichen, erklärungsbedürftigen Tagbeständen. Dies ist eine der großen Fragestellungen der soziologischen Evolutionstheorie, und zugleich einer Theorie der neuzeitlichen Gesellschaft, keineswegs ein Sonderproblem, ein besonderes Schicksal der Kunst. In ähnlicher Weise wird in der Neuzeit die Autonomie der Politik problematisch, die Freigabe der Liebesheirat, des ständisch nicht geregelten Wirtschaftens (Produktion und Konsum), der wissenschaftsimmanent ausgelösten Forschung etc.. Und überall stellen sich jene Probleme der Geltung von funktionsspezifisch motivierten Setzungen. Aber es scheint, daß andere Medien und andere Funktionsbereiche dieses Problems besser, zumindest erfolgreicher haben lösen können. Warum? In dieser Form, also vergleichend, würde ich als Soziologe eine Untersuchung der gesellschaftlichen Geltungschancen von Kunst ansetzen.

5.

1) Bei einem solchen Vergleich fällt als erstes auf, daß andere ausdifferenzierte Medien mit großem Erfolg eigene Sozialsysteme bilden, die sich ganz spezifisch ums Geld oder um politische Macht gruppieren oder aus Intimbeziehungen unter Voraussetzung von Liebe bestehen oder Wahrheiten produzieren, diskutieren, kritisieren. In solchen Fällen steht das Kommunikationsmedium im Mittelpunkt eines dafür ausdifferenzierten eigenen Sozialsystems, das sich um zentrale gesellschaftliche Funktionen bildet: Wirtschaft, Politik, Familie, Wissenschaft. Innerhalb solcher Teilsysteme kommuniziert man nach dem Code der jeweiligen Medien – so als ob es eigentlich nur um Geld ginge, so als ob Liebe wäre, die als Maß der Relevanz aller Ereignisse sei, oder als ob Macht die Welt verändern könne. In solchen Teilsystemen wird auf der Basis mehr oder weniger fiktiver, riskanter Kommunikationsprämissen ein sehr hohes Maß an Integration von 1) Medien, 2) speziellen gesellschaftlichen Funktionen und Sondersystembildungen erreicht.

2) Für das Medium Kunst ist eine entsprechende Leistung nicht gelungen. Es gibt natürlich soziale Systeme, die sich in der Orientierung auf Kunst bilden und verstehen: Galerien, Schulen, Kenner und Besucher, aber in allen Fällen ist, soziologisch gesehen, die Angliederung an andere Funktionskreise kommerzieller, erzieherischer, freizeitgenießerischer Art auffallend stark. Man kommuniziert im Sozialsystem Kunst über Kunst, nicht durch Kunst – um es überspitzt und mit einer gewissen Ungerechtigkeit zu formulieren. Das eigentliche Medium Kunst – und Sie erinnern, daß ich damit meine: Übertragung einer Selektionsleistung – hat schon im Sozialsystem Kunst eine marginale Stellung, also erst recht in der umgebenden Gesellschaft. Dies mag zum Teil daran liegen, daß das Weltverhältnis des Kunstwerks sich nicht als Umweltverhältnis des Sozialsystems Kunst rekonstruieren läßt: Wir hatten gesehen, daß das Kunstwerk durch Diskontinuität mit der Natur und hohe innere Interdependenz die normalen Erfahrungslinien bricht, eine Überraschung darstellt. Aber daraus folgt nicht, daß auch der Künstler eine Überraschung sein müßte. Es mag sein, daß sich das Kunstwerk nach bestimmten Kriterien der Perfektion annähert. Aber daraus folgt nicht, daß sich auch Person oder Interaktionsbeziehungen des Künstlers der Perfektion annähern.

Ich verkenne bei all dem nicht, wie sehr man sich heute um Überwindung der Kommunikationsbarrieren, um Herstellung von Interaktionsverflechtungen mittels Kunstwerken bemüht. Aber: wenn man an soziologische Erfolgsbedingungen denkt, dann sieht man, daß hier zunächst einmal nur Defizienz thematisch wird.

3) Wir bekommen diese Frage nochmals zu Gesicht, wenn wir einen zweiten Vergleichsgesichtspunkt wählen: den der Liquidität. Ich hatte angedeutet,

daß die Mobilisierung des Kunstwerks auf seiner Kontextfreiheit – die Mobilität des Bildes sozusagen auf dem Rahmen und der Abhängbarkeit – beruht, nicht auf der Generalisierungsstruktur des Kunstwerks selbst. Bei anderen Medien ist dies – mehr oder weniger – anders. Es würde zu viel Zeit kosten, daß jetzt durchzuanalysieren. Lassen Sie mich nur das dafür prägnanteste Beispiel Geld nennen. Auch Geld ist indifferent gegen Kontexte – Woher man es hat, ist eine Frage, die beim Ausgeben keine Rolle mehr spielt. Aber es leistet außerdem durch die Generalisierung seines Codes noch Freiheiten der Wahl von Situationen, Partnern, Interaktionsbedingungen und Zeitpunkten. Mit Geld hat man viele mögliche Zukünfte in der Tasche, mit dem Kunstwerk (sofern es nicht Geld wert ist) immer nur die Möglichkeit der Rückkehr zu ihm selbst, der Wiederholung des Gleichen. Man könnte, um diesen Punkt abzuschließen, festhalten, daß Kunstwerke keine Konvertierbarkeit von Erleben und Handeln in andersartiges Erleben und Handeln garantieren, und dadurch in ihrer gesellschaftlichen Effizienz und Geltungskraft benachteiligt sind.

4) Ein weiterer interessanter Vergleich bezieht sich auf die Reflexivität von Prozessen. Damit meine ich (im Unterschied zur Reflexion, die auf die Identität von Systemen zielt) die Anwendung von Prozessen auf sich selbst. Das ist eine Technik der Leistungssteigerung angesichts hoher Komplexität. Alle wichtigen gesellschaftlichen Kommunikationsmedien werden im Laufe gesellschaftlicher Evolution reflexiv – oft mehrstufig reflexiv. Erkenntnisbedingungen werden wiederum Gegenstand wahrheitsfähiger Aussagen und dadurch vorgesteuert. Macht wird Gegenstand von Macht, das heißt Macht wird auf Machthaber angewandt und dadurch vorgesteuert. Geld wird käuflich, über den Kreditmechanismus finanzierbar und dadurch seinerseits einem Kostenkalkül unterworfen. Liebe wird nicht mehr als Tugend gepflegt, sondern zumindest seit dem 18. Jahrhundert auf Liebe gerichtet: Man wählt Liebe im Hinblick auf die Möglichkeit, vom Geliebten geliebt zu werden oder vielleicht auch nach dem Muster des Don Juan, weil man sich selbst als Liebenden liebt. So können sich in einem durch Standesschranken und Familien nicht mehr regulierten, also hochkomplexen Sozialfeld Liebende als Liebende suchen. Wo bleiben Parallelen in der Kunst?

Kann ein Medium angesichts hoher Komplexität des thematischen Feldes von Selektionsmöglichkeiten auf eine solche Technik der Vorsteuerung verzichten? Es gibt durchaus Ansätze zur Reflexivität auch in der Kunst – und zwar kennzeichnender Weise getrennt für Rezeption und Produktion. Der Kunstgenuß wird als Genuß reflektiert. Man kennt sich als Kenner, genießt sich als Genießer – übrigens mit dem in diesem Fall naheliegenden Fehlgriff, Kennen und Genießen zu verquicken und sich bloß als Kenner schon zu genießen. Auf Seiten der Herstellung des Kunstwerks kommen Tendenzen auf,

die Herstellung selbst und ihre Requisite so schön zu finden, daß man sie mit darstellt. Es wird Materialgerechtigkeit der Arbeit sichtbar gemacht; oder der Schwung des Malens wird mitgemalt. Vielleicht finde Sie diesen Vergleich pervers: Aber, wenn man diese Ansätze zu Reflexivität von Kunst mit dem Aufbau des Bankensystems oder mit Techniken der Anwendung von Macht auf Macht selbst der mächtigsten Machthaber, also mit Demokratie vergleicht, dann wird unmittelbar evident, daß andere Medien in der Lage sind, die Chancen der Reflexivität besser auszunutzen, in komplexere Institutionen einzubauen. Das liegt offensichtlich an dem höheren Abstraktionspotential des Codes, der solche reflexiven Strukturen übergreift und reguliert.

5) Mein letzter Vergleichsgesichtspunkt hängt damit eng zusammen. Ich möchte ihn Kapazität für Komplexität nennen und zwar in einem doppelten Sinne: Komplexität dessen, woraus die Kommunikation ausgewählt (also Komplexität des Möglichkeitsfeldes) und Komplexität dessen, was als Kommunikation ausgewählt wird.

- a) In beiden Hinsichten kommt es im Laufe der gesellschaftlichen Evolution zu steigenden Chancen und steigenden Anforderungen, auf die die einzelnen Medien in sehr unterschiedlicher Weise reagieren. Für den Fall der Kunst – und ich muß mich aus Zeitgründen wiederum auf diesen Fall beschränken – sind Grenzen und Chancen des Mediums dadurch bestimmt, daß es mit Handlung Erleben dirigiert, also zunächst durch das enge Nadelöhr des Handelns muß. Die Frage ist, wie durch bloßes Handeln dann wieder ein hinreichend weiter – wenn Sie wollen: interessanter – Erlebnisraum erschlossen werden kann. Wie kann Kunst ursprüngliche Komplexität im Kunstwerk wiederherstellen? Man muß die Frage so abstrakt stellen - aber es ist schwierig, sie in gleicher Abstraktionslage zu beantworten.
- b) In dieser Lage kann sich Kunst das zunutze machen, was ich den Artikulationsvorsprung des Handelns nennen möchte – oder was hier auch Setzung genannt worden ist. Man fängt einfach an – und erzeugt damit Nichtbeliebtheit der nächsten Schritte. Der Anfang kann beliebig sein, und dann entsteht, wenn es Selektionsregeln gibt, mit den weiteren Schritten eine sehr komplexe Ordnung. Man schafft durch künstlerische Setzung sich gleichsam den Vorteil des Bestimmten gegenüber dem Unbestimmten. Dieser Vorteil kann praktisch durch keinerlei Gegeninformation mehr aufgehoben werden, hieße das doch Rückkehr ins völlig Unbestimmte des beliebigen Anfangenkönnens. Wenn auch die Idee, oder der erste Strich, die leitende Wort- oder Klangassoziation bestritten würde, dann wäre gleichsam die Identität des Themas in Frage, dann hieße das nicht Kritik, sondern

beliebiger Neuanfang. Dieser Informationsvorteil der Initiative gilt ganz allgemein – auch z.B. bei Planungsinitiativen in der Politik, bei der Kreation politischer Themen, bei der Entdeckung und Ausfüllung von Marktlücken in der Wirtschaft, bei der Erfindung neuer Technologien.

- c) Soweit so gut. Nur: Was ist damit für unser Thema der Geltung, der Selektivitätsübertragung gewonnen? Man wird sofort zwei Gegenfragen anbringen müssen:

aa) Zunächst ist für den Soziologen offensichtlich, daß die Gesellschaft sich durch Initiativen nicht einfach überwuchern läßt, sondern sie vorreguliert, weitgehend entmutigt, erschwert. Initiativen sind zumeist schwierig; sie werden um so eher zugelassen, je folgenloser sie sind. Es könnte also sein, daß die Kunst die Chance der Aktion gerade mit der Folgelosigkeit im weiteren gesellschaftlichen Kontext bezahlt. Übrigens spielt in diesem Zusammenhang der Folgenauslösung Moral eine bedeutsame Rolle. In einer Gesellschaft, deren Interaktionen nicht mehr durch Moral vermittelt sind, werden selbst Provokationen folgenlos – und können daher künstlerischer Initiative überlassen werden.

bb) Zum anderen bedeutet Artikulationsvorsprung noch lange nicht Bewußtseinsvorsprung. Beides schließt sich natürlich nicht aus, und nicht selten hat man im Falle der Kunst den Eindruck einer fast bewußtseinsfähigen vorzeitigen Enthüllung des noch nicht Begreifbaren. Kunst kommt dann als Handlung zu früh für gesellschaftliche Verwertungszusammenhänge. Außerdem ist evident, daß Bewußtsein in solchen Fällen nicht den Typus richtiger Erkenntnis annimmt – so als ob es um eine frühzeitige Entzifferung der Signaturen eines Zeitalters gehe, etwa gar als Planungshilfe und Krisenvermeidung von praktischem Nutzen.

- 6) Die Frage ist also: Gibt es eine nicht an das Modell wahrer Erkenntnis gebundene unmittelbare Reflexion in der Aktion. Es wird kaum möglich sein, diese Frage im Sinne einer Seinsaussage oder im Sinne einer Prognose mit einem schlichten Ja oder Nein zu beantworten. Wir können aber – und damit komme ich zum Schluß – versuchen, die Frage wenigstens als Frage zu klären.

a) Ich gehe dabei von der These eines allgemeinen Reflexionsdefizits in der modernen, funktional differenzierten Gesellschaft aus. Damit meine ich: Die Gesellschaft als Gesamtsystem menschlichen Handelns gibt ihren Teilsyste-

men die Identität nicht mehr vor. Was Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Religion, Familienleben sein kann bzw. zu sein hat, ergibt sich nicht mehr aus der Gesellschaft selbst, und ergibt sich deshalb auch nicht mehr aus einem gesellschaftlich konstituierten geschlossenen Welthorizont. Die Teilsysteme müssen ihre Identität selbst konstituieren – zwar immer im Gesamtkontext von Gesellschaft, aber im Hinblick auf ihre besondere Funktion, also auf andere Möglichkeiten, also kontingent, positiv, hypothetisch. Überall muß daher Repräsentation durch Reflexion ersetzt werden. Und einstweilen kann man kaum sagen, daß dies gelingt. In der Politik mißversteht man Repräsentation als Interessenvertretung. In der Wissenschaftstheorie mißversteht man Repräsentation als Testbarkeit von Beziehungen zwischen Zeichen. In der Soziologie zitiert man anstelle von Reflexion einen bekannten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Liebe hat auf dem Weg von Fénelon zu Oswald Kolle eher Reflexionsverluste als Reflexionsgewinne aufzuweisen. Auf eine Theologie reflektierter Kontingenz warten wir nun bereits seit dem 13. Jahrhundert. Und schließlich: Was setzt die Kunst als Reflexion an die Stelle von Repräsentation der Natur?

b) Ich könnte diese Defizienzliste verlängern. Es geht mir aber nicht darum, in der Gemeinsamkeit der Misere Trost auch für die Kunst zu suchen. Die Frage ist wiederum, ob man aus solchen vergleichenden Überlegungen nicht auch Anregungen für Probleme der Kunst gewinnen könnte. Man muß zunächst die Gesellschaftlichkeit aller Kommunikationsmedien und aller Sozialsysteme im Kontext eines evolutionären Wandels sehen; man muß die Fragen daher zunächst einmal soziologisch stellen, um das Anspruchsniveau in Fragen wie Reflexion, Setzung, Geltung auf das Mögliche, Erwartbare hin einregulieren zu können. Damit lassen sich durchgehende Problemformeln gewinnen wie Komplexität, Kontingenz, Selektionsübertragung, Risiken von Steigerungsleistungen usw.. Im Anschluß daran könnte und müßte die Kunst klären: wie ihr Verhältnis zu ihren eigenen anderen Möglichkeiten beschaffen ist, wie sie ihren eigenen Wandel produziert, welches Verhältnis zur weiterlaufenden gesellschaftlichen Kommunikation sie mit Kunstwerken herstellt: Ob nicht Indifferenz zu Folgenlosigkeit verurteilt; ob nicht bloße Negation ein viel zu positives Verhältnis zur Gesellschaft ist; ob nicht andererseits in der Folgenlosigkeit der Vorteil steckt, daß man durch Folgen nicht wiederlegt werden, also um so sicherer behaupten kann: daß es doch möglich wäre! Oder weiter: Wie die Kunst Zufall benutzten könnte, ohne zu viel Zeit zu verlieren, ob sie Überraschung als Erfahrung oder nur als Schreck produziert, ob und wie sie die innere Kontroll-Generalisierung des Kunstwerks mit Ebenen der Generalisierung gesellschaftlicher Kommunikation verbinden kann – etwa im Denkgedicht.

Und all das zurückgenommen auf die eine Frage, die für mich die Hauptfrage bleibt: Ob Reflexion überhaupt durch Aktion oder vielleicht nur durch System möglich ist? Und daß Aktion nur das eine leisten kann: das Mögliche zu zeigen. Fragen dieser Art sind nicht eigentlich neu. Wichtig ist aber vielleicht die Einsicht, daß sich ihre Abstraktionslage aus ihrem Zusammenhang begründen läßt. Von da her ergibt sich ein streng durchzuhaltendes Abstraktionsniveau in der Fragestellung, das gerade durch die für die Kunst bezeichnende Abstraktion aufs Konkrete betrifft. Dieser Abstraktionsanspruch hat, wie ich wohl weiß, meinen Vortrag belastet. Aber ich wollte gerade ihn in der wissenschaftlichen Handlung als möglich erweisen.

Von der Kunst simultaner Beobachtung.

Literatursoziologie zwischen zwei Kulturen.

Christine Magerski

Zusammenfassung: Seit Wolf Lepenieses einschlägiger Studie *Die drei Kulturen* steht die These der kulturellen Trias von Naturwissenschaften, Literatur und Soziologie, wobei letztere in einer prekären Situation des Dazwischen gesehen wird. Noch prekärer wäre demnach eine Literatursoziologie, die sich explizit zwischen Literatur und Soziologie ansiedelt. Ihrem Erkenntnispotential jedoch, so zeigt der vorliegende Beitrag, tut dies keinen Abbruch, im Gegenteil. Literatursoziologie, versteht man sie als Simultanbeobachtung von Literatur und deren Gesellschaft, ist ein unverzichtbares Instrument zum Verständnis unserer soziokulturellen Umwelt. Um dies kenntlich zu machen, wird in einem ersten Schritt der preisgekrönte deutsche Roman *Schäfchen im Trockenen* von Anke Stelling aus literatursoziologischer Perspektive vorgestellt. Der zweite und dritte Schritt lesen diesen vor der Folie zeitgenössischer Gesellschaftstheorie, wobei zwischen zwei Lesarten unterschieden wird: der Roman als Zeugnis eines Lebens in der flüchtigen Moderne und Risikogesellschaft einerseits und, andererseits, als Beleg für den Aufstieg des Kreativmilieus innerhalb der Ästhetisierungsgesellschaft. Der abschließende vierte Teil hält den Fokus auf diesen Lesarten und formuliert davon ausgehend zentrale Fragen einer Literatursoziologie der Gegenwart.

Summary: In his eminent study – *Die drei Kulturen* – Wolf Lepenies set out the thesis of the cultural triad of natural sciences, literature and sociology, with the latter seen in a precarious situation in between. Even more precarious would be a sociology of literature that explicitly sits between literature and sociology. However, as this article aims to show, this does not detract a sociology of literature from its potential for knowledge. On the contrary, literary sociology, understood as the simultaneous observation of literature and its society, is an indispensable instrument for understanding our socio-cultural environment. To make this clear, the first step presents the award-winning German novel *Schäfchen im Trockenen* by Anke Stelling from a literary-sociological perspective. The second and third step reads this novel against the backdrop of contemporary social theory, whereby a distinction is

made between two readings: the novel as an evidence of a life in fluid modernity and risk society on the one hand and, on the other hand, as an evidence of the rise of the creative class within the aestheticizing society. The final fourth part focuses on these readings and formulates central questions of a contemporary literary sociology.

1. Von der Außenseiterposition zum Literaturpreis

Im Jahr 2019 gingen der Buchpreis der Leipziger Buchmesse wie auch der Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg an den Roman *Schäfchen im Trockenen* von Anke Stelling. Bereits ein Jahr zuvor und damit direkt nach dem Erscheinen wurde dieser vom NDR zu einem der wichtigsten Bücher des Jahres 2018 gewählt – eine Würdigung, angesichts derer jeder Literatursoziologe geradezu reflexartig fragt, von wem die Relevanz eines Buches bestimmt wird und inwiefern der gewürdigte Roman als relevant gelten kann. Da Werturteile dieser Art ohne Bezug zur Umwelt des Werkes nicht gefällt werden können, lohnt es sich, den Roman und seinen Kontext näher zu betrachten. Womit also haben wir es zu tun und woran wird die Bedeutung des Romans festgemacht?

Zunächst zum Roman und hier zu einer Binnenerzählung, welche gleich eingangs von der Autorin in die literarische Form des Briefromans eingefügt wurde:

»Es gibt ein Bilderbuch von Leo Lionni, in dem er den Beruf des Künstlers verteidigt. Das Buch war schon vor vierzig Jahren ein Renner und ist jetzt ein Klassiker – was nicht heißt, dass seine Botschaft durchgedrungen wäre. In diesem Buch gibt es eine Gruppe von Mäusen, die für den Winter Vorräte sammeln und sich ordentlich abplagen – während eine von ihnen nur in der Sonne liegt und angeblich Farben, Gerüche und Eindrücke sammelt. Hat die überhaupt ein Recht, von den Vorräten zu essen, wenn der Winter kommt? Doch siehe: Irgendwann im dunkelsten und hungri-
gsten aller Momente am Ende des langen Winters schlägt die Stunde der angeblich
faul herumliegenden Maus, und sie rettet die anderen mit ihrer Beschreibung der
Farben und Gerüche und des Geschmacks der Welt. ›Du bist ja ein Dichter‹, sagen
die Mäuse, und die Künstlermaus wird rot und nickt.¹

Als eine solche Dichtermaus wird auch Resi, die Protagonistin des Romans gezeichnet, welche gleichzeitig als Ich-Erzählerin und Verfasserin des Briefromans fungiert.

Dass der Vergleich hinkt, da es sich bei dem Briefroman um alles andere als um eine dichterische Beschreibung von Sonne und Farben handelt, räumt

¹ Stelling, *Schäfchen im Trockenen*, S. 16.

die Erzählerin ein und gesteht, im »dunkelsten Moment [...] vom Dunkel des Moments« erzählt zu haben. Der dunkle Moment ist jener, in dem die Protagonistin einen Brief öffnet, der ihr und ihrer sechsköpfigen Familie den drohenden Auszug aus der geräumigen Altbauwohnung im Berliner Prenzlauer Berg ankündigt. An Wohnlage und -situation wird die Existenz der Protagonistin und ihrer Familie festgemacht. Hinter der Kündigung des Mietverhältnisses steht zudem die Aufkündigung langjähriger Freundschaften, wodurch es der Leser mit einer potenzierten Exklusionserfahrung zu tun bekommt: der Ausstoß aus dem Freundeskreis führt zum Ausschluss aus einer eng begrenzten Lebenswelt, die gleichwohl seit den 1990er Jahren bundesweit zum Begriff fortschrittlicher Kultur und Lebenskultur avancierte.

Die soziale Exklusion wird als Machtlosigkeit empfunden, gegen die der Akt des Erzählens ankämpfen soll. Dass Erzählen Macht bedeutet, habe die Erzählerin viel zu spät begriffen. Deutlich sei ihr dies erst angesichts der Kündigung der Wohnung geworden. Die Kündigung wiederum wird im Roman als Reaktion auf eine von der Protagonistin verfasste Erzählung dargestellt, in der diese das Leben der anderen (in diesem Fall ihrer ehemaligen, inzwischen beruflich etablierten Freunde) detailliert beschreibt und in seiner vermeintlichen bürgerlichen Doppelmoral öffentlich bloßstellt. Eine solche erzählerische Bloßstellung aber sei »notwendig« gewesen, weil es um mehr gehe. Worum also, so muss sich der Leser fragen, geht es eigentlich?

Folgt man der Erzählerin, so geht es um soziale Aufklärung. Gerichtet ist der Briefroman an Bea, die vierzehnjährige Tochter, von der es heißt, sie gehöre »initiiert«. Gemeint ist damit keine sexuelle, sondern eine gesellschaftliche Aufklärung. Anders als die Erzählerin selbst es durch ihre Mutter erfahren hat, will sie die eigene Tochter mit »Wissen und Geschichten« über die soziale Welt ausrüsten, so dass sie nicht »naiv und leichten Mutes, sondern beladen mit Erkenntnissen und Interpretationen« ins Leben geschickt wird.² Der dunkle Moment der sozialen Exklusion soll der Tochter erspart werden. Nur darum kommt es laut Ich-Erzählerin zu dem Brief und dem Erzählen von jenen Freunden, die nicht länger Freunde sein wollen, weil sie die Profession der Erzählerin – eben den Beruf des Schriftstellers – nicht als Erklärung gelten lassen.

Das ausdrückliche Anliegen der sozialen Aufklärung begründet ein Spiel mit dem Authentischen, das nicht nur die Form des Romans prägt, sondern auch dessen Wirkung und Rezeption maßgeblich beeinflusst. Dabei handelt es sich nicht um einen realistischen Gesellschaftsroman oder gar um ein Sittenbild, wie man es von den umfassenden Werken eines Zola, Balzac, Roth oder

² Stelling. *Schäfchen im Trockenen*, S. 12.

auch Broch kennt. Vielmehr haben wird es mit einem scheinbar offenen, engagierten und autobiografisch gezeichneten Brief zu tun, der versucht, die am eigenen Leib erfahrenen Zustände des hinter den Fassaden vom Prenzlauer Berg sich verbergenden Milieus in die Öffentlichkeit zu ziehen. Allein der sprechende Titel *Schäfchen im Trockenen* macht deutlich, wogegen sich die Kritik der Autorin vor allem richtet: gegen ein bei den alten Freunden mit der Gründung der eigenen Familien einsetzendes Eigeninteresse und die Verteidigung desselben.

Wer aber artikuliert hier überhaupt die Kritik oder, literaturwissenschaftlicher gefragt, wer spricht und wer lässt sprechen? Die Antwort liegt auf der Hand: Die Autorin lässt ihre Protagonistin in Form einer Ich-Erzählerin sprechen. Auffällig sind dabei die Gemeinsamkeiten: Die Autorin und ihre literarische Figur (wie auch deren Gegenspieler) besuchen in Stuttgart das Gymnasium, ziehen nach der Wende in den Osten Berlins und haben dort wilde gemeinsame Jahre, bis sich die Freunde als Ärzte und Architekten etablieren und als Baugruppe zu Wohneigentümern in einem der nachgefragtesten Bezirke Berlins werden. Die Freunde stehen damit, so will der Roman gelesen werden, für die oben aufgerufene Gruppe von Mäusen, die für den Winter Vorräte sammeln und sich ordentlich abplagen. Im Bild der Eigentümerbaugemeinschaft gewinnt diese Gruppe literarisch ihr Profil. Resi könnte dabeibleiben, schließlich wird ihr von den Freunden sogar eine Finanzierungshilfe angeboten, doch lehnt sie ab. Die Gründe für die Selbstexklusion bleiben trotz aller Innenansichten, welche die Form des Briefromans erlaubt, eher im Dunkeln, scheinen jedoch in einer Mischung von Unsicherheit bezüglich der weiteren Finanzierung und einer generellen Ablehnung von Privateigentum zu liegen. Auch werden die Herkunftsverhältnisse der Protagonistin überaus zäh dargestellt.

Die Autorin selbst kennt den dunklen Moment der sozialen Exklusion nur aus der Imagination. Anke Stelling wurde 1971 in Ulm geboren, wuchs in Stuttgart auf, zog 1991 in den Prenzlauer Berg, absolvierte ab 1997 in Dresden ein Studium am dortigen Deutschen Literaturinstitut, schloss mit einem Diplom ab und zog 2002 zurück in den Prenzlauer Berg, wo sie seither ihre drei Kinder aufzieht und ein Leben als Schriftstellerin führt. Anders als ihre Protagonistin hat sie sich nicht dem Eintritt in eine Baugruppe verweigert und lebt entsprechend. Stelling ist folglich keine Dichtermaus im Sinne einer sich sozial im Abseits befindenden oder gar prekären Künstlerexistenz. Das Gegenteil ist der Fall. Als diplomierte Schriftstellerin mit geradezu klischeehaftem Wohn- und Lebensstil ist die Akteurin der Idealtyp des gegenwärtigen Literaturbetriebs.

Dieser zeichnet sich, ganz wie das von Rudolf Stichweh charakterisierte Feld der zeitgenössischen Kunst, durch zwei wesentliche Merkmale aus: eine Professionalisierung und damit Steuerung der literarischen Produktion und Distribution und eine starke Fokussierung auf Inhalte statt auf Formen.³ Die Steuerung ergibt sich aus dem Umstand, dass die professionelle Ausbildung und mithin eine strukturierte Schulung zunehmend an Bedeutung für den Zugang zum Raum literarischer Produktion gewinnt. Auch sorgen vermehrt systemrelevante Vermittler, in diesem Fall die als Produktmanager auftretenden Lektoren und Literaturagenten, für eine Ausrichtung der Produktion an den jeweiligen Verlags- und Publikumserwartungen.⁴ Auch von daher weisen die Inhalte zumeist eine auffällige Anschlussfähigkeit sowohl an den historischen Künstlerroman wie auch an zeitgenössische Themen des öffentlichen, massenmedial verbreiteten Diskurses auf (Stichworte u.a. Neues Prekariat, Wohnungsnot). Es kommt zu einem regelrechten Spagat zwischen dem modernen Künstlerroman und Themen der Gegenwartsgesellschaft, angesichts dessen daran erinnert sei, dass es die literarische Form des Romans war, in der das Bürgertum erstmals neue Lebensformen und eine eigene Sozialethik erprobte.⁵ Als spezifische Form entstand der Roman durch die für das bürgerliche Zeitalter symptomatische Problematisierung des Protagonisten, wobei es eben insbesondere der Künstler war, welcher problematisch wurde und in seiner Problematik den Anstoß zur Genese des Künstlerromans gab.⁶ Gehen wir davon aus, dass wir uns noch immer im bürgerlichen Zeitalter befinden, so muss mit jedem Künstlernarrativ folglich auch die Frage möglicher neuer Lebensformen und einschließlich einer ihr eigenen Sozialethik verhandelt werden.

Der Roman von Stelling bleibt in dieser Hinsicht auffallend blass. Will man den Standort der Autorin über den Roman hinaus näher bestimmen, empfiehlt sich ein Blick auf die programmatischen Texte, verstanden als Positionierungen im eigentlichen Sinne des Wortes. Nehmen wir ein Interview, das die Autorin dem *Tagesspiegel* gab und das dieser treffend mit dem Untertitel »Spaziergang entlang der Widersprüche« abdruckte.⁷ Hier stellt sich heraus,

³ Stichweh. »Zeitgenössische Kunst«, S. 13f.

⁴ Fischer. *Literarische Agenturen*.

⁵ Burdorf u.a. *Metzler Literatur Lexikon*, S. 660.

⁶ Ruppert. *Der moderne Künstler*, Žmegač. *Geschichte des europäischen Romans* sowie Zima. *Der europäische Künstlerroman*, S. XIff.

⁷ <https://www.tagesspiegel.de/berlin/spiessigkeit-mit-bodentiefen-fenstern-die-autorin-anke-stelling-haelt-dem-prenzlauer-berg-den-spiegel-vor/24532180.html>. (Abruf am 4.09.2020).

dass die Autorin, die in den Romanen äußerst kritisch gegen das eigene Umfeld auftritt, selbst von Prenzlauer Berg nicht »genervt« ist. Den sie umgebenden, trotz aller Konsumlust auf Nachhaltigkeit bedachten Wohlstand nehme sie in seiner Widersprüchlichkeit hin, ohne dass er sie aufregte. Zwar habe sich der Prenzlauer Berg stark verändert, doch sei Veränderung das Leben. Auch gebe es trotz aller Homogenität durch Gentrifizierung »noch kleine Kreativitätsinseln«, und eben eine solche Insel hat sich die Autorin künstlich gebaut: Ihr Arbeitszimmer befinde sich in der Schliemannstraße, in der unsanierten Wohnung eines Bekannten, in der es mit der ganzen Rumpeligkeit wie in einer Filmkulisse aussehe.

Dem Literatursoziologen stellt sich spätestens an diesem Punkt die Frage, ob es sich dabei nicht um eine Inszenierung, ja um eine Simulation handelt. Wird hier nicht das Leben einer armen, ausgeschlossenen Dichtermäus nachgestellt, und dies in einer ebenso simulierten bodenlosen Gegenwart? Gewiss, wir sind im Raum der Fiktionen, doch steht hinter jeder Erzählung, eben weil es sich um »*Erzählspiele*« handelt, auch die Entscheidung der Gewichtung des Erzählenden zwischen den »Elementen von Wahrheit, Anschein, Hörensagen, Unwissenheit, Irrtum und Lüge«. ⁸ Zudem wurden die Autorin und ihr Roman aufgrund besonderer sozialer Relevanz preisgekrönt. Haben Verlag und Literaturkritik den Schein also übersehen? Als Authentizitätsnachweis genügt offenbar, dass die Autorin selbst kurzzeitig in einem Plattenbau im Prenzlauer Berg gewohnt und festgestellt hat, dass »Milieus (sich) erkennen«, etwa, wenn jemand seine Kinder anmotzt oder sie nicht ordentlich eincremt. Aber, noch einmal zugespitzt gefragt, genügt die simulierte Angst vor dem Absturz in die Unterschicht – »falsche Fingernägel, Übergewicht, Ballonseide und Red-Bull-Imitate« – tatsächlich als Motiv des Gesellschaftsromans im Deutschland des 21. Jahrhunderts?

Hinter der Frage steht nicht der Versuch einer Abwertung, sondern der Versuch, die Logik des gegenwärtigen Literaturbetriebs zu verstehen, indem der Roman und seine Gesellschaft gleichzeitig in Augenschein genommen werden. Wenn, verglichen mit Balzacs *Verlorenen Illusionen*, Zolas *Das Werk*, Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* oder auch, zeitlich näher, Houellebecqs *La carte et le territoire*, die Romane von Stelling lokal auffallend begrenzt, inhaltlich belanglos und formal ohne höheren Anspruch erscheinen, so fragt sich, warum die Texte gleichwohl als relevant wahrgenommen und preisgekrönt werden. Zu ihrer Beantwortung müssen wir dichter an die Rezeption heran, um ein erhellendes Licht nicht allein auf die Literatur, sondern auch auf die Gesellschaft der Literatur zu werfen.

⁸ Koschorke. *Wahrheit und Erfindung*, S. 12.

Vorab eine grundsätzliche Bemerkung: Wie ich an anderer Stelle ausführlich gezeigt habe, kommt es spätestens im 19. Jahrhundert auch in Deutschland zu einem für Literatur und Soziologie überaus interessanten Phänomen: der Emergenz der Bohème, welche zum Prototyp einer auf massenhafte Individualität und Kreativität abstellenden Moderne aufsteigt.⁹ Als Sozialtyp wurde die Bohème und mit ihr das Stereotyp der armen Dichtermaus im wahrsten Sinne des Wortes herbeigeschrieben, wobei sich literarische Selbstbeobachtung und ein an ihr orientiertes Handeln wechselseitig stützten und verstärkten. Kein geringerer als Erich Mühsam wusste zu sagen, worin die Leistung der Bohème bestand: »Soziale Menschen aber wirken mit ihrem Leben, wenn es außerhalb der traditionellen Bahnen läuft, erzieherisch.«¹⁰ In diesem Sinne attestiert Mühsam seiner Künstlergeneration, »beispielgebend gelebt« zu haben. Das Leben und das konkrete Handeln waren der Maßstab gesellschaftlicher Aufklärung. Die Bohème gründete auf einer Integrität, das heißt einer weitgehenden Übereinstimmung zwischen den in der Literatur vertretenen Positionen und Werten einerseits und der tatsächlichen Lebenspraxis andererseits. Davon kann angesichts der hier in Rede stehenden Literatur und ihrer Träger nicht mehr die Rede sein. Wenn sie den Literaturbetrieb trotzdem überzeugen, so müssen sich die gesellschaftlichen Erwartungen an Literatur geändert haben. Schauen wir vor dem Hintergrund dieser Annahme also auf einschlägige Diagnosen der Gegenwartsgesellschaft.

2. Die Dichtermaus in der flüchtigen Moderne und klassenlosen Risikogesellschaft

Um herauszufinden, welche Form eine Gesellschaft hat, die Literatur mit Preisen krönt, deren Realismus sich bei näherer Betrachtung als Simulation und pragmatisches Kalkül erweist, muss etwas weiter ausgeholt und die Sozialtheorie der Gegenwart näher betrachtet werden. Ist die Gegenwartsgesellschaft so flüchtig und riskant, wie es Zygmunt Bauman und Ulrich Beck meinen, so kreativ, wie es Andreas Reckwitz nahelegt oder sind wir vielleicht noch immer inmitten der von Gerhard Schulze in den 1990er Jahren beschriebenen Gesellschaft divergierender Milieus, von denen ein jedes in der Kultur nur eine Bestätigung seiner Selbstwahrnehmung sieht?

⁹ Magerski. *Gelebte Ambivalenz*, S. 134-154 sowie *Die Konstituierung des literarischen Feldes*, S. 46-95. Siehe hierzu auch Kreuzer. *Die Bohème*, Bourdieu. *Die Regeln der Kunst* sowie Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*.

¹⁰ Mühsam. *Unpolitische Erinnerungen*, S. 305f.

Beginnen wir mit Bauman. Sein Konzept einer flüchtigen Moderne scheint am ehesten zu der im Roman als bodenlose Gegenwart beschriebenen Gesellschaft zu passen. Laut Bauman haben wir es beim Übergang von der festen zur flüchtigen Moderne mit einem Prozess zu tun, in dessen Verlauf sich soziale Formen, Institutionen und allgemein akzeptierte Verhaltensmuster, die die individuellen Entscheidungsspielräume begrenzen, auflösen oder ihre Gestalt nur für kurze Zeit behalten. Die Verflüssigung sozialer Formen wird als Selbstverständlichkeit akzeptiert und wird damit zur Normalität.¹¹ Damit wächst der Druck auf den Einzelnen. Der Abzug politischer Kontrolle setzt den Einzelnen laut Bauman schutzlos den Unwägbarkeiten eines Waren- und Arbeitsmarktes aus, in dem sich allein temporäre Formen der Zusammenarbeit wie Projekte und Netzwerke finden. Bauman spricht von einer »Privatisierung der Ambivalenz«.¹² Da der Einzelne allein diesem Druck nicht standhalten könne, komme es zu einer Suche nach neuen Gemeinschaften und einer Aufwertung von Freundschaft. Von daher sei die Postmoderne auch das »Zeitalter der Gemeinschaft«, das heißt eine Zeit mit Lust auf, Suche nach sowie Erfindung und Imaginierung von Gemeinschaft.¹³

Eine solche erfundene Gemeinschaft war, wie gesagt, auch die Bohème, und ist heute die von Stelling literarisch diskreditierte, real jedoch auch von ihr gelebte Baugruppe in Prenzlauer Berg. Auf diese trifft zu, was nach Bauman generell die Voraussetzung der Gemeinschaft ist: »the human ability to live with risk and accept responsibility for the consequences«.¹⁴ Das Leben mitsamt seiner endlosen Kette von Entscheidungen liegt in der Hand des Einzelnen. Jedes Scheitern, ist sein Scheitern, so wie jeder Erfolg ganz zu seinem Erfolg wird. Politik wird zu »life-policies«.¹⁵ Im Roman *Schäpfchen im Trockenen* hallt dieser Befund wider, wenn es angesichts der von der Protagonistin beklagten Probleme mantraförmig heißt: »Selber schuld, Katapult!« Doch verbindet sich mit dem Begriff der Lebenspolitiken bei Bauman zweierlei: eine Entlastung der Politik bei gleichzeitiger politischer Aufwertung der Lebensführung. Weil den einzelnen Individuen in der flüchtigen Moderne nur der Traum von einer verlässlichen und sicheren Welt bleibt, gibt es heute Anzeichen dafür, »that people may simply dislike being free and resent the prospect of emancipation, given the hardships which the exercise of

¹¹ Bauman. *Flüchtige Zeiten*, S.7.

¹² Bauman. *Flüchtige Zeiten*, S. 239.

¹³ Bauman. *Flüchtige Zeiten*, S. 301. Bei Bauman heißt es dazu an anderer Stelle auch: »Kontingenz bedarf der Freundschaft als einer Alternative zur Irrenanstalt.« Bauman. *Moderne und Ambivalenz*, S. 285 u. 300.

¹⁴ Bauman. *Liquid Love*, S. 73f.

¹⁵ Bauman. *Liquid Love*, S. 7.

freedom may incur«. ¹⁶ Die Mitglieder des Bauprojekts scheinen diesen Befund zu bestätigen, handelt es sich in Fiktion wie Realität dabei doch um eine Gruppe von Individuen, die sich *in der Freiheit* für die Festlegung und damit die Einschränkung der Halt- und Bodenlosigkeit entscheiden. Sie alle nehmen ein Stück der Moderne mit hinüber in die Postmoderne, wenn sie Eigentum, Arbeit und soziale Beziehungen – ›noch immer‹ – als entscheidend für die gesellschaftliche Stellung und damit die Selbstachtung und das Selbstvertrauen der Einzelnen erachten.

Die organisierte Moderne ist demnach nicht gänzlich in der flüchtigen aufgegangen, sondern wirkt in ihr weiter nach. Der gezielte Ausstieg aus der Sicherheit und die damit verbundene bewusste Außenseiterrolle, aus der die Bohème ihre Selbstachtung und ihr Selbstvertrauen bezog, waren und sind nicht für jeden ein nachahmenswertes Beispiel. Gleichwohl aber wird die freiheitliche Außenseiterrolle in der flüchtigen Moderne regelrecht kultiviert. ¹⁷ Wie ist das möglich? Ist die flüchtige Moderne vielleicht das Ergebnis der Radikalisierung eines Stranges der Moderne, nämlich des unbürgerlichen, nach Alternativen in Kunst und Leben suchenden? Dafür spricht, dass das kreativ-spielerische Leben zur erfolgreichen Lebensform gerinnen konnte; eine Form, die es scheinbar erlaubt, unter dem Dach des gepflegten kommunalen Eigentums so widerstreitende Prinzipien wie Emanzipation und Familie, Freiheit und Zwänge, aber auch eine ostentativ zur Schau gestellte Künstlerexistenz und bürgerliche Lebensführung zu vereinen. Der Preis, den die Bohème für die Freiheit zu zahlen hatte, und der laut Baumann auch in der individualisierten Gesellschaft zu zahlen ist – »precariousness, instability, vulnerability« ¹⁸, – scheint nicht mehr allzu hoch zu sein. Von daher sind womöglich gar nicht mehr und mehr Sicherheiten zugunsten der Freiheit aufgegeben worden und das bürgerlich-antibürgerliche Baugruppenprojekt in Prenzlauer Berg muss anders eingeordnet werden.

Versuchen wir es mit Beck und richten den Blick kurz zurück in die Moderne. Für die Zeit um 1900 bis hinein in die 1920er Jahre haben wir es mit einer Vielzahl von Texten zu tun, aus denen spricht, was Beck als Risikoleben bezeichnet. Nicht die Wahl zwischen Inklusion oder Exklusion bezüglich Bauprojekten setzte die damaligen Akteure unter Druck, sondern der Schritt ins Künstlerleben als ein Schritt aus der bürgerlichen Lebenswelt. Hier beschrieb man nicht nur, sondern *lebte* die Opposition zu jenen stabilisierenden Faktoren, welche sich in der Risikogesellschaft der 1980er Jahre gänzlich aufzulösen beginnen: Familie, Arbeit und Politik. Immer fragwürdiger

¹⁶ Bauman. *Liquid modernity*, S. 18.

¹⁷ Siehe hierzu ausführlich Magerski. *Gelebte Ambivalenz*, S. 212-290.

¹⁸ Bauman. *Liquid modernity*, S. 160.

wird daher für Beck ein »Denken und Forschen in traditionellen Großgruppen-Kategorien – in Ständen, Klassen oder Schichten.«¹⁹ Dass das Bild einer Klassengesellschaft weiterhin existiert, verdanke sich dem Mangel an Alternativen, was jedoch nichts an der Tatsache ändere, dass die gesamte Gesellschaft eine Etage nach oben, das heißt in die Mitte gefahren ist.

Diejenigen gesellschaftlichen Veränderungen zu erfassen, für deren systematische Weiterverarbeitung die Soziologie zuständig ist, war einst auch und nicht zuletzt die Funktion der Literatur, nachgerade des Gesellschaftsromans. Wie ein Seismograph kann die Literatur ihre Gesellschaft erfassen und als solche noch Soziologen wie Bauman ein geradezu emphatisches *In Praise of Literatur* (2016) entlocken. Schauen wir unter dieser Prämisse auf die Gegenwartsliteratur, so stoßen wir auf ein Paradox: Während sich die Sozialtheorie behutsam von der Klassengesellschaft verabschiedet, feiert der prämierte Gesellschaftsroman der Gegenwart deren Wiederentdeckung. Hat sich Beck also geirrt, oder lässt sich seit den 1980er Jahren eine neuerliche Verschiebung innerhalb der Gesellschaftsstruktur beobachten? Hat vielleicht der »Fahrstuhl-Effekt« – das kollektive Mehr an Einkommen, Bildung, Mobilität, Recht, Wissenschaft und Massenkonsum – den Blick getrübt, und die »subkulturelle(n) Klassenidentitäten und -bindungen« sind gar nicht ausgedünnt oder aufgelöst worden? Dann würde der »Prozeß der *Individualisierung* und *Diversifizierung* von Lebenslagen und Lebensstilen« das Hierarchiemodell sozialer Klassen gar nicht unterlaufen und in seinem Wirklichkeitsgehalt in Frage stellen.²⁰

Gehen wir noch einmal in den Roman: Die Autorin lässt ihre Protagonistin, Kind des Arbeitermilieus, auf das Gymnasium gehen, dort Freundschaft mit Schülern höherer Bildungs- und Einkommensschichten schließen und zusammen voller Aufbruchsstimmung in den Osten Berlins ziehen, wo sich nun aber deutliche Risse innerhalb des vermeintlich klassenbefreiten Freundeskreises zeigen und sich die Wege trennen. Die Trennung einschließlich ihrer Gründe wird von der Protagonistin öffentlich kommentiert und damit fiktiv vollzogen, was die Autorin in Teilen real vollzieht. Die Verfestigung der Baugemeinschaft kann dabei als die Verfestigung des Prenzlauer Berg-Milieus insgesamt gelesen werden. Von daher haben wir es vielleicht weniger mit Klassen, als mit Milieus zu tun, die Züge von Klassen tragen. Beck selbst räumt ein, dass wir noch immer glauben, mit dem Beruf unseres Gegenübers auch den Träger des Berufs zu kennen. Auch weiterhin diene der Beruf zur »wechselseitigen Identifikationsschablone« einschließlich der damit ver-

¹⁹ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 139.

²⁰ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 122.

bundenen »Schlüsselinformationen« (Einkommen, Status, soziale Fähigkeiten, Kontakte und Interessen).²¹ Auch in diesem Sinne lebe die erste Moderne in der Politik und Kultur der zweiten fort.²²

Der erbitterte Kampf der Protagonistin und ihrer Autorin um Anerkennung als Schriftstellerin wird vor diesem Hintergrund verständlich. Ein Diplom allein genügt im Feld der Kunst und Literatur nicht. Werke, Vertreiber, Kritiker und erste Erfolge müssen her, um den symbolischen, sozialen und materiellen Status zu sichern. War aber laut Beck schon die Gleichsetzung von Person und Beruf »seltsam«, so habe auch die jüngste Entwicklung eine »prinzipielle Janusköpfigkeit«.²³ Fortschritt und Verelendung griffen in neuer Weise ineinander. Das »Stück Freiheit« werde eingetauscht gegen neue Zwänge und Unsicherheit. »In der Perspektive der Arbeitenden«, so heißt es bei Beck, »konkurrieren die mit den Formen der Unterbeschäftigung einhergehenden Gefährdungen mit der partiellen Freiheit und Souveränität, die sie für die Gestaltung ihres eigenen Lebens gewinnen.«²⁴ Angesichts dessen helfe nur ein rechtlich abgesichertes Mindesteinkommen für alle.

Ein solches würde auch die Probleme zahlreicher Literaten lösen. Doch gibt es ein solches Grundeinkommen bis heute nicht. Was es aber gibt und die von Beck vorgelegte »Theorie der Selbstrevolutionierung des industriellgesellschaftlichen Systems in seiner fortgeschrittensten Entwicklungsphase« zumindest für die freien Berufe bestätigt, ist ein fortlaufend ausgebautes, auch die Dichtermaus auffangendes Netz von Stipendien und Preisen. Beck selbst spricht bereits für die 1960er und 70er Jahre von einem Wandel der Berufs- und Ausbildungsstruktur, von der vor allem die Töchter und Söhne aus Arbeiterfamilien profitiert hätten. Die soziale, und mit ihr die geographische wie auch die alltägliche Mobilität habe die Lebenswege und Lebenslagen der Menschen durcheinandergewirbelt. »Die Lebenswege der Menschen«, so Beck, »verselbstständigten sich gegenüber den Bedingungen und Bindungen, aus denen sie stammen oder die sie neu eingehen, und gewinnen diesen gegenüber eine Eigenrealität, die sie überhaupt erst als ein persönliches Schicksal erlebbar machen.«²⁵

Ein solches Schicksal ereilt auch Stelling und ihre Protagonistin. Beide verdanken ihre Existenz jenem von Beck attestierten Bruch mit stabilen Klas-

²¹ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 221.

²² Beck. *Risikogesellschaft*, S. 222.

²³ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 221 u. 227.

²⁴ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 235.

²⁵ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 126.

senverhältnissen, wie sie bis in die Nachkriegsentwicklung hinein herrschten. Die Bildungsexpansion führte zu einer deutlichen Verschiebung in den Ungleichheitsrelationen. Der »Massenkonsum höherer Bildung« ließ einen Riss zwischen den Generationen entstehen und erlaubte »ein Stück Abschied von den klassenkulturellen Bindungen und Vorgaben des Herkunftsmilieus«. ²⁶ Das ›Stück Abschied‹ genügt im Roman, um das von der Sozialtheorie beschriebene »Minimum an Selbstfindungs- und Reflexionsprozessen« zu ermöglichen, andernfalls könnte sich Resi nicht in ihre Kammer zurückziehen. ²⁷ Aber reicht es auch, um von einem neuen, dem Abschiedsmilieu opponierenden Ankunftsmilieu sprechen? Führt die fortschreitende Individualisierung zu neuen sozialen Formen?

Bleiben wir noch bei Beck und verfolgen den von ihm entworfenen Prozess der dreifachen Individualisierung: Das Individuum wird zunächst aus den historisch vorgegebenen Sozialformen und -bindungen herausgelöst (»Freisetzungsdimension«), verliert seine traditionellen Sicherheiten im Hinblick auf Handlungswissen, Glauben und leitende Normen (Stabilitätsverlust und »Entzauberungsdimension«) und erfährt anschließend eine neue Art der sozialen Einbindung (Wiedereinbindung und »Kontroll- bzw. Reintegrationsdimension«). ²⁸ Die Freisetzung erfolgte in zwei historischen Schüben: in der Zeit um 1900 und in den 1960er Jahren. Seitdem stecken weder Stände noch soziale Klassen oder auch Familie einen stabilen Bezugsrahmen ab. Vielmehr werden die einzelnen Individuen nun selbst zum »Akteur ihrer marktvermittelten Existenzsicherung und ihrer Biographieplanung und -organisation« und damit zur alleinigen »lebensweltlichen Reproduktionseinheit des Sozialen«. ²⁹ Auch hier gilt also der von Stelling immer wieder anklagend zitierte Spruch: »Selber Schuld, Katapult«.

Aber sind die Individuen, so sei der wirkungsmächtige Diskurs einer flüchtigen und riskanten zweiten Moderne erneut unterbrochen, wirklich so auf sich selbst zurückgeworfen, wie es der Begriff des Risikolebens nahelegt? Oder ist es nicht vielmehr so, dass sich, während die um das Recht auf Freiheit und Individualisierung kämpfende Bohème noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts keineswegs von der Mehrheitsgesellschaft als eine erstrebenswerte Lebens- und Sozialform betrachtet wurde, dies mit der Kulturrevolution der 1960er Jahre radikal änderte? Und änderte sich nicht auch erst hier, an dieser Umschlagstelle, unsere Vorstellung vom glücklichen Leben?

²⁶ Beck, *Risikogesellschaft*, 128.

²⁷ Beck, *Risikogesellschaft*, 129.

²⁸ Beck, *Risikogesellschaft*, S. 206.

²⁹ Beck, *Risikogesellschaft*, 208f.

»Glück«, so Bauman, »war nun gleichbedeutend mit der Freiheit zu experimentieren, falsche und richtige Entscheidungen zu treffen, Erfolg zu haben oder zu scheitern, immer neue Varianten angenehmer und erfreulicher Erfahrungen auszuprobieren, zwischen mehreren Optionen zu wählen und das Risiko des Irrtums auf sich zu nehmen.«³⁰ Dass eine solche Umdeutung und mit ihr der Aufstieg der künstlerischen Existenz zum Leitmodell möglich war, verdankt sich vielleicht weniger der massenhaft gewachsenen Risikobereitschaft, sondern der Tatsache, dass das Risiko so riskant nicht mehr ist. »Freedom«, so Bauman pointiert, »does not feel to risky as long as things go, obediently, the way one wishes them to go.«³¹

Das aber bedeutet, dass sich in der flüchtigen Moderne nicht nur die starren Ordnungen, sondern auch das Risiko einer wirklichen existentiellen Bedrohung verflüchtigt haben. Auch Beck spricht trotz neuer Ungleichheiten und ›Neuer Armut‹ in den 1980er Jahren von einer sozialen Entschärfung der »Ungleichheitsfragen«.³² Dies aber zögerlich und mit dem Hinweis darauf, dass nach dem »Ende der traditionellen Großgruppengesellschaft« zwar der Klassenbegriff »verflucht einsam« und jeder Versuch einer Klassifikation schwierig werde, wir es jedoch mit einem »unentschiedene(n) Übergangsstadium« zu tun hätten.³³ In diesem könne der Fahrstuhl nach oben oder auch nach unten fahren. Es bleibt also bei der von Bauman gleichfalls kritisch eingebrachten Lebenspolitik.³⁴ Zu ihr gehört, dass sich die Gesellschaft auf dauerhafte ökonomische und soziale Ungleichheit einstellt und es nicht länger um die Änderungen der Spielregeln, sondern allein um das Recht auf Teilhabe am Spiel geht.³⁵

Resi, so wurde gezeigt, konnte oder wollte dies nicht. Dem Netzwerk, in diesem Fall der Baugruppe, der allein in der flüchtigen Moderne das scheinbar Unmögliche noch gelingt, nämlich Sicherheit und Freiheit zu versöhnen, gehört sie nicht mehr an und sucht stattdessen nach Halt im Schreiben. Vernetzungen entstehen im Verlauf der Interaktion und bedürfen zu ihrem Fortbestand der fortlaufenden Kommunikation. Genau diese aber hat Resi gezielt unterbrochen; ein Akt, der, dies muss noch einmal betont werden, sie signifikant von ihrer Autorin unterscheidet. Allein literarisch wurde der Bruch mit dem bürgerlichen Milieu vollzogen – in der Realität ist die den Bruch

³⁰ Bauman. *Leben in der flüchtigen Moderne*, S. 116.

³¹ Bauman. *Community*, S. 22f.

³² Beck. *Risikogesellschaft*, S. 121.

³³ Beck. *Risikogesellschaft*, S. 139ff.

³⁴ Bauman. *Leben in der flüchtigen Moderne*, S. 116.

³⁵ Bauman. *Leben in der flüchtigen Moderne*, S. 120.

provokant verfassende Autorin eingebettet in exakt jenem Netzwerk, das couragiert zu verlassen sie ihrer ansonsten weitgehend autobiographisch gefärbten Protagonistin andichtet. Will man verstehen, warum sie dies tut, warum also ein Risiko simuliert wird, das es in der realen Lebenswelt nicht gibt, so muss man zwei weitere Diagnosen der Gegenwartsgesellschaft hinzuziehen: Schulzes Milieutheorie und die von Reckwitz vorgelegte Theorie der ästhetisierten Gesellschaft.

3. Die Dichtermaus als Hypokrisie des Kreativmilieus in der Ästhetisierungsgesellschaft?

Das Klischee der einsamen und armen, sich gegen jede Form der sozialen Vereinnahmung resistent erweisenden Dichtermaus hält sich, die Romane Stellings zeigen dies, hartnäckig, ja wird heute prämiert. Tatsächlich stieg die Zahl der sogenannten freischaffenden Literaten und Künstler bis Ende der 2010er Jahre langsam, aber stetig und scheint erst gegenwärtig zu stagnieren.³⁶ Sprach Beck in den 1980er Jahren noch davon, dass die beschäftigungspolitische Bedeutung »alternativer« Arbeitszusammenhänge trotz der großen publizistischen Resonanz quantitativ nicht allzu hoch zu Buche schlage, so zeichnet Schulze in den 1990er Jahren ein etwas anderes Bild, wenn es heißt, dass der »selbstbestimmte Typus des Aufbaus von Existenzformen« auch die Entstehung sozialer Netzwerke reguliere.³⁷ Beziehungswahl trete nun an die Stelle von Beziehungsvorgaben, wodurch Gruppen entstehen, in denen sich objektiv erlebnissignifikante Zeichenkonfigurationen verdichten; Verdichtungen, an denen sich die Menschen wiederum subjektiv orientieren können. Erst dadurch treten laut Schulze überhaupt Vorstellung und Wirklichkeit in enge Wechselwirkung, womit wir zur Öffnung realer und imaginer Möglichkeiten kommen.

Das in Schulzes *Erlebnisgesellschaft* (1992) im Zentrum stehende Erleben lässt sich wesentlich als ein Erleben der eigenen Individualität verstehen. Erlebt wird diese durch die freiheitliche Wahl von Möglichkeiten und damit durch den bewusst erlebten Akt der Entscheidung. Individualisierung wird

³⁶ Zur Anzahl der freien Schriftsteller und Schriftstellerinnen in Deutschland zwischen 2003 und 2009 siehe: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/38357/umfrage/anzahl-der-selbststaendigen-schriftsteller-innen-seit-2003/> (Abruf am 5.03.2021). Zwischen 2010 und 2018 war die Zahl der Versicherten im Kunstbereich Wort der Künstlersozialkasse nahezu konstant. Vgl. hierzu: https://www.destatis.de/DE/Themen/Querschnitt/Jahrbuch/statistisches-jahrbuch-2019-dl.pdf?__blob=publicationFile, S. 211 (Abruf am 5.03.2021).

³⁷ In Schätzungen werde davon ausgegangen, dass es in der BRD etwa 30 000 aktive Gruppen gibt, in denen zwischen 30 000 und 60 000 (meist jüngere) Menschen engagiert sind. Vgl. Beck. *Risikogesellschaft*, S. 144, Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 73.

demnach in der Bundesrepublik der 1990er Jahre massenhaft erfahrbar. Alle können, wenngleich unter unterschiedlichen Bedingungen, an dem teilnehmen, was wir mit Bauman als ein Individualisierungsrennen (»individualization race«) bezeichnen können.³⁸ An ihm nimmt seit der Moderne auch die ihre Abseitsrolle kultivierende Sozialfigur der Bohème und mit ihr die Dichtermäus als Verkörperung des freien Schriftstellers teil. Bei Schulze taucht sie in einer sozialen Welt wieder auf, die zwar nicht mehr von Klassen und Schichten, sehr wohl aber von einer »Art Milieuethnozentrismus« getragen wird.³⁹ Gemeint ist damit eine neue, der »gesamtgemeinschaftlichen Großgruppenkonstellation« nachfolgende soziale Realität, in der sich einzelne soziale Milieus wie »U-Boote mit fehlerhaften Radaranlagen« und mithin in einer Beziehung des »fundamentalen Nichtbegreifens« begegnen.⁴⁰ Die sozialen Milieus sind mit Schulze als Glaubensgesellschaften zu verstehen, von denen ein jedes ganz auf die Eigenwahrnehmung beschränkt ist. Gleiches gilt für den Einzelnen. Das Resultat ist eine bewusste Distanzierung zu anderen Milieus und ein Klima gegenseitiger Verachtung und Intoleranz.⁴¹ Zu diesen Milieus können wir auch die seit den 1990er Jahren in Prenzlauer Berg prägnant in Erscheinung tretende »neue Kulturszene« rechnen.

Entgegen der Selbstwahrnehmung der Gläubigen sieht Schulze in der neuen Kulturszene nun aber nicht eine Enklave der Individualität und der Freiheit, sondern das »Ende des Traums vom Reich der Freiheit«.⁴² Warum? Hinter der Kulturkritik Schulzes steht die seit Georg Simmel bekannte Paradoxie der Wechselwirkung zwischen Individualisierungs- und Kollektivierungstendenzen, unübertrefflich festgehalten im Bild des »Vereins der Vereinsgegner«.⁴³ Ein solcher Verein ist die neue Kulturszene, von Schulze dem zwischen Hochkultur- und Trivialschema verorteten »Spannungsschema« zugeordnet. Das Spannungsschema ist »historisch das jüngste« und war als Lebensstil noch bis zum Ende der 1950er Jahre »allenfalls Merkmal halbstarker Subkulturen«.⁴⁴ Die Ästhetik der Spannung wird mit ihm zum Prinzip der Lebensführung: Genuss durch expressive Selbstdarstellung, auf Dauer gestellter Aktionismus und, nicht zuletzt, eine Distinktion, bei der sich die Selbstwahrnehmung und -profilierung über die Abgrenzung vom Feindbild

³⁸ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 25.

³⁹ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 541.

⁴⁰ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 364.

⁴¹ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 541 sowie S. 364ff..

⁴² Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 541.

⁴³ Simmel. *Zur Psychologie der Mode*, S. 61.

⁴⁴ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*. S. 153.

der Etablierten und Konservativen schärft. Resi versus Baugruppenmitglieder also, nur, dass sich der Aktionismus hier, für das aus der Bohème erwachsene Spannungsschema eher untypisch, ganz auf die Familie und die eigene literarische Arbeit richtet.

Grundsätzlich folgt damit die Literatur der Sozialtheorie: Was als Altersdistinktion begann, stellt sich mit dem Altern der Protagonisten immer deutlicher als Distinktion zwischen Angepassten und Individualisten heraus.⁴⁵ Die Distinktion richtet sich gegen die »bürgerliche Variante des Etabliertseins im Sinne von Konventionsbestimmtheit, Sicherheitsdenken, Angst vor sozialer Ablehnung, Abwehr von Veränderungen«, wobei die Unkonventionalität zur Konvention umschlägt.⁴⁶ Simmels »Verein der Vereinsgegner« geriert damit zum komfortablen Nonkonformismus, beheimatet in einem Selbstverwirklichungsmilieu, dessen konstitutive Idee – das Subjekt in den Mittelpunkt zu stellen – dank Bildungsexpansion und demographischer Entwicklung immer weiter Raum greifen konnte.

Diese Ausweitung war laut Schulze in den 1990er Jahren bereits soweit fortgeschritten, dass Ansprüche auf Originalität und Exzentrizität nicht mehr aufrecht zu erhalten waren, so dass das derart ausgeweitete Milieu zwar nicht mehr als kohärente Gruppe, wohl aber in Untergruppen aufgespalten weiterbestehen konnte. Die arme, von Exklusion bedrohte Dichtermaus bewohnt gewissermaßen denselben sozialen Raum, in dem sich auch das Baugruppenhaus mit bodentiefen Fenstern befindet, in dem wiederum die wohlgelittene Schriftstellerin Tür an Tür mit Vertretern einer durch soziale Herkunft, Bildung und Erbe gestärkten Generation lebt. Entscheidend ist dabei, dass Schulze dem Selbstverwirklichungsmilieu trotz eines sich abzeichnenden Auseinanderbrechens ausdrücklich eine kulturelle Dominanz bescheinigt. Mit ihm sei in den letzten Jahrzehnten ein »neues gesellschaftliches Kräftefeld« entstanden.⁴⁷

In diesem Kräftefeld nun kommt es meines Erachtens zu einer literatursoziologisch überaus interessanten Korrelation von Autor, Verlag und Kritik. Das Selbstverwirklichungsmilieu verfügt über eine eigene Szene und damit über einen soziokulturellen Ort, an dem es für sich selbst anschaulich wird. Diesem Umstand verdankt das Milieu seinen Vorteil bei der Entwicklung von Gruppenbewusstsein; ein Bewusstsein, das sich laut Schulze in alltagsästhetische und politische Bewegungen umsetzen lässt. Diese verschaffen den

⁴⁵ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 156.

⁴⁶ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 156.

⁴⁷ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 493.

Selbstbeobachtungsromanen des Selbstverwirklichungsmilieus ihr Publikum. Folgt man Schulze weiter, so ist dieses Milieu im Publikum der Neuen Kulturszene etwa doppelt so stark vertreten, wie es seinem Anteil an der Gesamtbevölkerung entspricht. Die neue, vom Selbstverwirklichungsmilieu majorisierte Kulturszene fungiert dabei als eine jener »Konstruktionen, die Sicherheit geben sollen«. ⁴⁸

Die soziale Konstruktion funktioniert; die Kulturszene gibt Sicherheit. Mehr noch: die Auseinandersetzungen drehen sich nicht mehr um die soziale Frage, sondern haben sich auf das Gebiet des Kulturellen verschoben. Schulze spricht diesbezüglich von einem »Kulturkonflikt« und hält fest: »Insgesamt steht das Szenario des Kulturkonflikts für eine Phase der Pluralisierung, der Entvertikalisierung und der Relevanzsteigerung von Distinktion und Lebensphilosophie.« ⁴⁹ Innerhalb dieses Kulturkonflikts dominiere eindeutig das mit antibürgerlichen Attitüden angereicherte bildungsbürgerliche Selbstverwirklichungsmilieu. Zusammen mit dem Niveaumilieu schaffe es sich Öffentlichkeiten in Form von Szenen, »wo sie existentielle Anschauungsweisen darstellen, sich orientieren, ästhetische Muster stabilisieren und ›Ansätze von Großgruppenbewußtsein‹ entwickeln«. ⁵⁰ Da ihre Vertreter auch die gesellschaftspolitischen Programme der Kulturpolitik formulieren, Kulturcorporationen organisieren und betreiben und sich selbst als Künstler darstellen, dominieren sie das gesamte kulturpolitische Handlungsfeld und mithin einen laut Schulze lediglich aufgrund des regionalen Charakters der Kulturpolitik in seiner gesamtgesellschaftlichen Bedeutung unterschätzten Bereich. Tatsächlich aber führe die »asymmetrische Präsenz« des Niveau- und Selbstverwirklichungsmilieus zur Entstehung »asymmetrischer Wirklichkeitsmodelle«. ⁵¹

Im Rückblick auf Bauman und Beck müsste man folglich sagen, dass es in der reflektierten Moderne sehr wohl eine starke, die Wirklichkeit und ihre Wahrnehmung steuernde Politik gibt, nur verschiebt sich diese von der Sozial- zur Kulturpolitik. Umso bemerkenswerter ist, dass diese trotz kontinuierlich steigender Staatsausgaben in der Sozialtheorie der 2000er Jahre so gut wie keine Erwähnung (mehr) findet. Illustrieren lässt sich das Gemeinte an Reckwitz: Auch bei ihm wird die Erosion der organisierten Moderne zum Ausgangspunkt einer neuen Gesellschaftstheorie. ⁵² Wie Schulze betont er die

⁴⁸ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 493 und S. 72.

⁴⁹ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 545.

⁵⁰ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 520.

⁵¹ Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 520.

⁵² Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*, S. 335.

Bedeutung der 1960er und 1970er Jahre, dies jedoch nicht für die Entstehung und Verbreitung des Erlebnis- sondern des Kreativitätsdispositivs. Seit den 1980er Jahren lasse sich beobachten, dass das normative Modell der Kreativität und entsprechende Praktiken, die versuchen, dieses scheinbar flüchtige Moment zu institutionalisieren, im Kern der westlichen Gesellschaften und ihrer postmaterialistischen Mittelschicht angekommen sind und diesen seitdem hartnäckig besetzt halten.⁵³

Dabei polarisiert Reckwitz zwischen organisierter und ästhetischer Moderne. Das Ästhetische wird, neben dem Politischen und Religiösen, zum dritten Ort der Moderne, an dem sich Affekte ballen und Motivationen erzeugt werden. Verstanden werden alle drei von Reckwitz als gesellschaftliche Erregungskomplexe, die sich strukturell insofern voneinander unterscheiden, als das Religiöse die Affekte an transzendente Bezüge und das Politische diese an die Vervollkommnung des sozialen Kollektivs koppelt, während das Ästhetische sie an die sinnliche Wahrnehmung um ihrer selbst willen bindet. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive muss diese Unterteilung noch einmal differenziert und auf die Sonderstellung der Literatur verwiesen werden. Literatur ist sprachlich verfasst und steht als diskursiv auftretender Erregungskomplex, wie gerade die Romane Stellings zeigen, zwischen dem Politischen und dem Ästhetischen. Stelling literarisiert die Hoffnungen auf Vervollkommnung des sozialen Kollektivs und macht aus der diesbezüglichen Enttäuschung eine sinnliche Wahrnehmung um ihrer selbst willen – ein Buch beziehungsweise Bücher, die als Erlebnis- und Kommunikationsangebote in den Auslagen der Buchhandlungen urbaner Zentren (nicht selten neben den Werken von Reckwitz) stehen.

Mit der raumgreifenden Durchsetzung des Kreativitätsdispositivs aber tritt »die Figur des erfolgreichen Künstlers als Kreativarbeiter« an die Stelle des marginalen Künstlers.⁵⁴ Ihr Stellenwert beruht auf dem Zusammenwirken von vier Akteuren, von Reckwitz als »Ästhetisierungsagenten« bezeichnet: die urbanen Künstlerszenen und Subkulturen, die postmaterialistische, akademische Mittelschicht, die lokal und global agierenden Unternehmen des postfordistischen Konsums und der Kreativökonomie sowie die Stadtpolitik.⁵⁵ Künstler, Literaten und Akteure innerhalb der sogenannten Subkulturen wären heute demnach keineswegs randständig und exkludiert, sondern vielmehr gewichtige Akteure innerhalb der Ästhetisierungsgesellschaft.

⁵³ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 10.

⁵⁴ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 271.

⁵⁵ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 287.

In ihr gehen Ästhetisierung und Medialisierung Hand in Hand. Wie sich auch und gerade an einer Autorin wie Stelling und ihrer Romanfigur zeigt, haben wir es heute mit einer »massenmediale(n) Konstruktion expressiver Individualität« zu tun. Ästhetisierung setzt dabei eine bestimmte Form des Individuums voraus, das kreative Subjekt, welches noch immer die Form des brotlosen Künstlers oder eben der Dichtermaus annehmen kann. Wenn der Roman letztere neben und in Konkurrenz zu einer diplomierten, im Umgang mit kreativen Computerprogrammen geschulten und erfolgreichen Designerin platziert, so ruft er gewissermaßen im Vorübergehen auch die neue Form expressiver Individualität auf. Beide – die arme Dichtermaus und die erfolgreiche Designerin – sind Träger des Künstlerhabitus und expressive Subjekte, die ihre Selbstschaffung vor dem Publikum des Prenzlauer Bergs zelebrieren. Die »Aufführung des *performing self*« wird selbst zur ästhetischen Form. In den Worten von Reckwitz: »Die Lebensform der Boheme erfindet sich offensiv als Lebensstil, das heißt als ein Insgesamt von Praktiken, deren Zeichenhaftigkeit bewusst gestaltet wird.«⁵⁶ Der »Modus der *Subversion*«, mit dem der Lebensstil der Boheme der Skandalisierungsstrategie der modernen Kunst entsprach, sei damit jedoch verschwunden; die Idee der Originalität werde teilweise von Bedeutungen entleert und formalisiert.⁵⁷

Mit der Formalisierung von Abweichung ist der entscheidende Punkt meiner Argumentation erreicht. In ihr hat sich ein Teil gegenwärtiger Literatur eingerichtet. Das dies möglich ist, verdankt sich jener »bemerkenswerte(n) Umkehrung«, mit der in den 1960er Jahren die Idee und Praktiken der ehemaligen Subkulturen in die Hegemonie umschlugen: »Das Kreativitätsideal der scheinbar hoffnungslos randständigen ästhetisch-künstlerischen Gegenbewegungen ist in die dominanten Segmente der Gegenwartskultur, in ihre Arbeits-, Konsum- und Beziehungsformen eingesickert und dabei nicht dasselbe geblieben.«⁵⁸ Dies gilt insbesondere für die Literatur. Die arme, rebellierende Dichtermaus steht heute – Stelling und ihre Protagonistin bezeugen dies – in der Mitte der Gegenwartskultur, ausgestattet mit hegemonialer Macht. Die preisgekrönten Werke sind ein Abbild der Arbeits-, Konsum- und Beziehungsformen des dominanten Segments der Gegenwartskultur – nur, dass die Autorin mit ihrer Hauptfigur an einen Akteur erinnert, den es in der Realität zwar einmal gab, der gegenwärtig aber allein in der Fiktion als Karikatur seiner selbst noch beheimatet ist.

⁵⁶ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 75.

⁵⁷ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 75.

⁵⁸ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 14.

4. Aufgaben einer Literatursoziologie der Gegenwart

Den von der Sozialtheorie attestierten Aufstieg der literarisch-künstlerischen Subkultur zur Hegemonialmacht und die ihn begleitende Entstehung verzerrter Wirklichkeitsmodelle zu verstehen, zählt zu den zentralen Aufgaben gegenwärtiger Literatursoziologie. Als simultane Beobachterin von Literatur und Gesellschaft kann sie die wechselseitige Stabilisierung von Erwartungshaltungen und kulturellen Formen auf Seiten der Produzenten, Distribuenten und Rezipienten von Literatur erfassen. Wie sie dabei vorgehen könnte, sei abschließend kurz skizziert. Vorab aber sei darauf verwiesen, dass eine so verstandene Literatursoziologie nicht mit einer Literaturkritik zu verwechseln ist, welche, wie etwa 2008 im Feuilleton der *FAZ* unter der Überschrift »Autorenförderung? Hungert sie aus!«, auf die negativen Auswirkungen staatlicher Förderung einschließlich der Literaturpreisflut auf die Literatur verwies.⁵⁹ Es geht ihr nicht um eine Kritik an der Tatsache, dass aus Wölfen »Schoßhunde« geworden sind, sondern um ein wissenschaftliches Verständnis dieser Transformation.

Dabei setzen Kritik und Wissenschaft am gleichen Punkt an: an der Beobachtung einer sozialräumlich immer enger und zentrierter werdenden Literatur inmitten eines gleichzeitig immer dichter werdenden, kulturpolitisch gewollten Netzes staatlicher Institutionen, Akademien, Verbände, Stiftungen, Verlage und Vereine. Ein Aushungern und mit ihm ein Zurück zu jenen Zeiten, in denen es eine reale Spannung zwischen Teilen der Künstlerschaft und dem Bürgertum gab, wird von der Wissenschaft insofern ausgeschlossen, als es dazu, wie Kreuzer bereits in den 1960er Jahren unmissverständlich gezeigt hat, einer anderen Gesellschaft bedürfte.⁶⁰ Festzuhalten bleibt folglich eine radikale Umkehrung der Verhältnisse, bei der aus einer sich selbst mit opponierendem Gestus aus der bürgerlichen Ordnung der Moderne exkludierenden Dichtermaus die Protagonistin einer historischen Binnenerzählung geworden ist – gerahmt von den Auf- und Abstiegsgeschichten des hegemonialen Milieus einer Ästhetisierungsgesellschaft, in dem sich die Autorin, den eigenen sozialen Standort aus- und das historische Bild der armen Dichtermaus einblendet, erfolgreich zu positionieren vermag.

Die Positionierung selbst beginnt mit der Entscheidung der Autorin für eine bestimmte Form. Immer, so die Annahme der Literatursoziologie, steht hin-

⁵⁹ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literarisches-leben-autorenforderung-hungert-sie-aus-1545561.html> (Abruf am 14.11.2020).

⁶⁰ Zu den Bedingungen des spezifisch modernen soziokulturellen Phänomens der Bohème siehe ausführlicher Kreuzer. *Die Bohème*, S. 242.

ter einem Text eine formale Entscheidung und mithin ein Abwägen vielzähliger Möglichkeiten. Dies gilt auch und gerade für diejenigen Autoren, welche eine professionelle Ausbildung an Literaturinstituten durchlaufen haben. Eine Naivität in der Formentscheidung, wie sie Georg Lukács bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts für obsolet hielt, kann hier grundsätzlich ausgeschlossen werden.⁶¹ Dabei hätte sich der behandelte Stoff, also die Exklusion aus einer vom Kreativmilieu bevorzugten Wohnlage, theoretisch auch als naturalistisches Sozialdrama oder Gedicht, etwa in Form eines Klageliedes, gestalten lassen. Stelling entschied sich für die vorherrschende Form, den Roman, und hier wiederum für den Briefroman. Warum? Vielleicht, weil der Stoff weder für ein Klagelied noch ein naturalistisches Sozialdrama hinreicht. Vielleicht gibt es (zumindest aus einer Perspektive außerhalb des Milieus betrachtet) gar keinen Grund zur Klage, und eben diese mangelnde Ernsthaftigkeit unterläuft auch jeden Zug ins Dramatische oder gar Tragische.

Dem wäre ebenso weiter nachzugehen wie der oben bereits aufgeworfenen Frage, warum es bei allem Realismus an der entscheidenden Stelle zu einer Fiktionalisierung kommt. Wie ein Fontane, der angesichts der naturalistischen Nahaufnahmen des Elends im Berlin der Industrialisierung den Realismus auf den bürgerlichen beschränkt wissen wollte, wagt sich das Narrativ weder biographisch noch textuell raus aus der kleinbürgerlichen Welt eines begrenzten Milieus. Geradezu folgerichtig fällt die Formentscheidung dann auch zugunsten des Briefromans aus; eine Form, die wie keine andere ein Wechselspiel von Realität und Fiktion bei gleichzeitigem Anschein von Authentizität ermöglicht. Die dem Brief eigene Privatheit des Zwischenmenschlichen, gewöhnlich in Umschlägen versiegelt oder durch gezielte Adressenwahl garantiert, wird von der Veröffentlichung konterkariert und der Text zur Literatur.

Folgt die Frage, wie diese Form von Literatur zur preisgekrönten wurde. Hier muss die Literatursoziologie die Ebenen der Distribution und Rezeption schärfer ins Auge fassen. Zwischen dem Autor, dem Verlag und der Kritik bis

⁶¹ Lukács sprach bereits 1910 vom »Stempel des Bewußten«, den alle literarischen Werke der Moderne tragen. Einmal bewusst geworden, werde jede Veränderung im Bereich der Formen zum Resultat einer gezielten Suche der Literaten nach Alternativen. »Eine Naivität, die als Reaktion gegen seine eigene Epoche imaginiert ist, trägt genauso den Stempel des Bewußten, wie die willentliche Ausführung der Bewußtseinstendenz (Maeterlinck und Hofmannsthal)« (Lukács. *Zur Theorie der Literaturgeschichte*, S. 33). Pierre Bourdieu wird diesen »Stempel des Bewußten« Jahrzehnte später wieder aufnehmen und von der »fortschreitenden Aufdeckung der Form« sprechen, hinter die in der Literatur kein Weg mehr zurückführe. Vgl. hierzu: Lukács. *Zur Theorie der Literaturgeschichte*, S. 33; Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 223 sowie zur Genese der formalen Literatursoziologie Magerski. *Die Konstituierung des literarischen Feldes*, S. 125-143.

hin zur Jury muss es etwas Verbindendes geben, eine Übereinkunft, welche die Anschlusskommunikation überhaupt erst ermöglicht. Selektionen, so die Annahme, finden nicht nur als thematische und formale aufseiten der Autorin statt, sondern auch aufseiten der Verlage und Kritiker. Wenn die Jury, wie gesagt wurde, das Gewicht des prämierten Werkes wesentlich an der von ihm geleisteten sozialen Aufklärung festmacht, so folgt sie damit dem Selbstverständnis der Autorin, was wiederum auf ein geteiltes nachdrückliches Interesse an sozialer Aufklärung schließen lässt. Letztere ist dabei, auch dies wurde bereits herausgestellt, eng auf einen kleinen, aber wirkungsmächtigen Sozialraum begrenzt. Weil dem so ist, es also nicht um den Versuch einer breiten gesellschaftlichen Aufklärung, sondern um eine Milieustudie geht, liegt es nahe, die weiteren literarischen Akteure in eben diesem Milieu und innerhalb dieses Milieus wiederum eine geschmackliche Übereinkunft zu vermuten.

Geschmack ist – angefangen von Schücking bis hin zu Bourdieu – ein zentraler Begriff der Literatursoziologie, dem die Annahme zugrundliegt, dass es bestimmte soziale Geschmacksträgertypen gibt.⁶² Die Suche nach derartigen Geschmacksträgertypen wurde und wird gern als literaturferne Vereinfachung kritisiert, erweist sich bei Interesse an literatursoziologischer Aufklärung jedoch als ein aufschlussreiches Unterfangen. Suchen wir kurz nach den Geschmacksträgertypen von *Schäpfchen im Trockenen* und fassen das institutionelle Geflecht um den Text zusammen: Da ist zunächst der seinerseits mehrfach preisgekrönte Verbrecher Verlag, ebenfalls in Berlin ansässig. Seine Webseite markiert bereits mit dem Slogan »Verbrecher Verlag – Gute Bücher« eine Abgrenzung zu »schlechten Büchern« und präsentiert die eigene Verlagsgeschichte in einem Modus kultivierter Selbstmarginalisierung, wie man ihn von der Position der eingeschränkten Produktion aus der Feldtheorie Bourdieus kennt. Zu ihr passen – neben dem mit dem Rechtsbruch kokettierenden Titel des Verlags – auch seine Verbindung zum »Kaffee Burger«, einem im subkulturellen Segment des Ostberliner Kulturbetriebs traditionsreichen Künstlerlokal, die auffallende Betonung der Unabhängigkeit, die freundschaftliche Verbundenheit mit Zeitungen wie *JungleWorld* oder der *taz*⁶³ sowie eine alternativ angelegte Stadtbuch-Reihe, welche ausdrücklich keine Reiseführer anbieten will, sondern »Einblicke in die Kultur, Geschichte, aber auch in die Kneipenszene und das Bohemeleben einer

⁶² Zum Geschmack und den Geschmacksträgertypen siehe vor allem Schücking, *Literaturgeschichte als Geschmacksgeschichte*, Bourdieu, *Die feinen Unterschiede* sowie Magerski/Karpenstein-Eßbach, *Literatursoziologie*, S. 105-129.

⁶³ Siehe: <https://taz.de/Berliner-Verlagspreis/!5638609/> (Abruf am 9.08.2020).

Stadt«. ⁶⁴ Die *taz* brachte aus Anlass der Verleihung des Berliner Verlagspreises 2019 unter dem Titel »Ausgezeichnete Verbrecher« gar einen eigenen Beitrag, der nach dem Gesagten kommentarlos zitiert werden kann: »Die Jury hat mit Verbrecher einen offensiv linksradikalen und zugleich avancierten und ohne jeden Zweifel relevanten Verlag prämiert. Verbrecher ist seit 1995 zu einem Hecht im Karpfenteich der zumeist linksliberal-bürgerlichen deutschsprachigen Publikationshäuser aufgestiegen und führte damit eine Tradition erfolgreicher alternativer Kleinverlage zu neuer Blüte«. ⁶⁵

Und die Literaturkritik, welche nicht zuletzt für die Preisvergabe ausschlaggebend ist? ⁶⁶ Die *taz* widmete dem Roman *Schäfchen im Trockenen* eine ausführliche Rezension, in der es heißt, dass der Roman eminent sozialkritisch sei: »Das, was Anke Stelling in ihrem Roman härter herauschält denn je, ist die Beschreibung unserer Klassengesellschaft. Es geht um den Versuch einer Frau, Klassenbewusstsein zu entwickeln in einem Land, in dem es, anders als zum Beispiel in Frankreich, eher als uncool gilt, über diese gute alte Frage nachzudenken.« Dichter am Text kann Kritik nicht sein. Etwas anders verhält es sich bei der *Süddeutschen Zeitung*, welche nach Erscheinen des Romans schrieb, dass dieser das Sezieren des Berliner Selbstverwirklichungsmilieus mit einer Wut unternahme, die selten in der Gegenwartsliteratur sei. Wirklich über die Autorintention hinaus gingen allein die Literaturkritikerin Iris Radisch mit ihrem Verriss des Werkes als »Vulgärsoziologisches« sowie die Rezensentin Carolin Strübele. Letztere wagte es, die Frage zu stellen, wie es sich wohl anfühle, wenn man seiner Romanfigur einen Literaturpreis verleiht und diesen als Autorin dann in der Realität selbst bekommt. ⁶⁷

Die Frage ist mehr als berechtigt, scheint der Umschlag von Fiktion in Realität im Falle der vermeintlich marginalisierten Dichtermaus doch an ein Wunder zu grenzen. Noch einmal also: Wie ist es möglich, dass eine Autorin, die ihre enttäuschte, wütende, von Existenzangst geplagte Protagonistin am Ende des Romans einen Literaturpreis in Höhe von 15.000 Euro gewinnen lässt, diesen in Form des Leipziger Buchpreis selbst erhält? Ist es aufgrund

⁶⁴ <https://www.verbrecherverlag.de/> (Abruf am 14.10.2020).

⁶⁵ Siehe: <https://taz.de/Berliner-Verlagspreis/!5638609/> (Abruf am 9.08.2020).

⁶⁶ Zur Bedeutung der Literaturkritik und ihre Verbindung zu Literaturpreisen siehe Neuhaus. *Literaturkritik* sowie Vandenrath. *Thema. Literatur und ihre Förderung* (https://www.ku-poge.de/kumi/pdf/kumi109/kumi109_22-23.pdf).

⁶⁷ Zur Debatte um Stelling's Romane als »Gesinnungsprosa« siehe: <https://www.begleitschreiben.net/gesinnungsaesthetik-klassenliebe-und-meinungsposten/> (Abruf am 14.11.2020).

der »Wutrede einer Künstlerin, die es nicht hinnehmen will, mundtot gemacht zu werden« und aus ihrer »unterprivilegierten Stellung heraus (prekäre Verhältnisse, vier Kinder)«⁶⁸ das eigene Milieu seziert? Oder ist es aufgrund einer tiefgreifenden Kenntnis dieses im Kultur- und Literaturbetrieb überaus einflussreichen Milieus, dass sich die wechselseitigen Erwartungserwartungen von Produzenten und Rezipienten hier bis zu einem Punkt steigern, an dem die Fiktion zur Realität wird und sich das Milieu selbst krönt?

Zur Beantwortung dieser Frage bedarf es weitreichender Forschungen der empirischen Literatursoziologie und mithin einer Richtung, die heute fast nur noch in großen Medienunternehmen und folglich außerhalb der Wissenschaft existiert.⁶⁹ Darüber hinaus bedarf es einer größeren wissenschaftlichen Unerschrockenheit der Literatur gegenüber. Die bewusst kritische Frage, ob es sich bei Romanen wie dem hier als Beispiel gewählten, um Gesellschaftskritik oder Kitsch handelt, darf von der Literatursoziologie nicht ausgespart werden. Sie wird damit nicht zur Literaturkritik. Wie Christa Karpenstein-Eßbach und ich an anderer Stelle gezeigt haben, geht gerade die Literaturkritik spätestens seit dem Einzug des Pops in die Literatur auffallend vorsichtig mit dem Kitschbegriff um.⁷⁰ Hinter ihm, so wird in postmodernen Zeiten befürchtet, stehe noch immer zu sehr die Vorstellung einer ästhetischen Norm einschließlich der sich an ihr aufrichtenden ästhetischen Erziehung.

Warum aber davor zurückschrecken, insbesondere in Zeiten, in denen die Literatur selbst zur sozialen Aufklärung und Erziehung anhebt? Bedienen könnte man sich etwa Umberto Ecos berühmt-berüchtigter Definition, der zufolge Kitsch das Werk ist, »das zum Zweck der Reizstimulierung sich mit dem Gehalt fremder Erfahrung brüstet und sich gleichwohl vorbehaltlos für Kunst ausgibt«.⁷¹ Folgt man ihr, so handelt es sich bei dem Briefroman von Anke Stelling zweifelfrei um literarischen Kitsch. Die Autorin brüstet sich mit der fremden Erfahrung der Exklusion zum Zwecke der Reizstimulierung und gibt dieses gleichwohl (Stichwort: Dichtermaus) vorbehaltlos als Kunst aus. Auch geht fast alles verloren, was die Literaturwissenschaft mit dem Künstlerroman verbindet: Angefangen bei der Projektion einer utopischen

⁶⁸ So in *Die Zeit*. <https://headtopics.com/de/anke-stelling-schweigen-in-prenzlauer-berg-4875428> (Abruf 14.11.2020).

⁶⁹ Leider war es mir zum Zeitpunkt der Abfassung des vorliegenden Beitrags noch nicht möglich, die Studie von Amlinger. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit* zu berücksichtigen, welche hier eine Lücke zu schließen verspricht.

⁷⁰ Magerski/Karpenstein-Eßbach. *Literatursoziologie*, S. 124.

⁷¹ Eco. *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 90.

Welt über die Kritik an den zeitgenössischen Verhältnissen bis hin zur ironisch-parodistischen Haltung dem eigenen Sujet gegenüber.⁷² Der Roman *Schäfchen im Trockenen* wie auch seine Kritiker (er)kennen keine Parodie. Vielmehr beruht die Wirkung des Reizes einer sich als Kunst ausgebenden fremden Erfahrung auf einer geradezu frappierenden Abstinenz hinsichtlich jedweder Form von Humor oder auch Distanz.

Was eigentlich stimuliert, ist das Versprechen sozialer Aufklärung, wie die Urteilsbegründung der Preiskommission mehr als deutlich macht: Schäfchen im Trockenen, so heißt es hier, sei »ein scharfkantiger, harscher Roman, der wehtun will und wehtun muss, der protestiert gegen den beständigen Versuch des Besänftigtwerdens, der etwas aufreißt in unserem sicher geglaubten Selbstverständnis und dadurch den Kopf frei macht zum hoffentlich klareren Denken«. ⁷³ Entschieden hat eine siebenköpfige Jury, in der ausschließlich Literaturkritiker und Journalisten saßen, unter anderen von jenen Zeitungen, welche den Roman vorab bereits wohlwollend rezensiert hatten. Literaturwissenschaftler waren nicht in der Jury. Wären sie es gewesen und hätten zudem ein Interesse an Literatursoziologie gehabt, so hätten sie sich nicht nur fragen müssen, wer hier eigentlich was produziert, distribuiert und mit Preisen krönt, sondern auch, wofür der angeblich scharfkantige Roman den Kopf überhaupt freimachen soll. Gibt es etwas, das aus dem klaren Denken hervorgehen soll, ein Ziel, dessen Erreichen die Wut und den Protest mildern könnten? Finden sich Projektionen einer utopischen Welt oder auch nur eine tiefergehende Kritik an den zeitgenössischen Verhältnissen, oder läuft der Protest wissentlich leer, ist also eine Farce und als solche gleichwohl zur Formel des Erfolgs in einer Gesellschaft geworden, die nach der Umkehrung von Sub- in Hegemonialkultur mit Begriffen wie Kritik, Widerstand und Aufklärung nurmehr spielt?⁷⁴

Die Literatursoziologie muss diese Fragen zu beantworten versuchen, indem sie sich in der Kunst simultaner Beobachtung übt, das heißt versucht, die Literatur, ihre Gesellschaft und deren Theorien gleichzeitig im Blick zu behalten. Sie kann dabei, wie hier unternommen, von Texten der, zumindest dem Selbstverständnis nach, sozial engagierten Position innerhalb des literarischen Feldes ausgehen, muss dies aber nicht. Wenn diese Form hier gewählt

⁷² Zima. *Der europäische Künstlerroman*, S. XIff.

⁷³ Hier zitiert nach: <https://www.frankfurter-hefte.de/artikel/gesellschaftskritik-als-literatur-surrogat-2808/>. (Abruf am 15.09.2020). Zum Begriff der Wirkung als einem der zentralen Bausteine einer formalen Literatursoziologie siehe: Lukács. *Zur Theorie der Literaturschichte*.

⁷⁴ Siehe hierzu ausführlich: Magerski. *Gelebte Ambivalenz* sowie Magerski. *Ästhetischer Widerstand als Lebensform*.

wurde, so weil sie für die Literatursoziologie in doppelter Hinsicht bemerkenswert ist: Zum einen berührt sie die Frage nach dem Verhältnis von Gegenwartsliteratur und -gesellschaft, zum anderen und darüber hinaus berührt sie die Frage nach dem gegenwärtigen Verhältnis zwischen Literatur und Soziologie. Inwiefern? Folgt man der Sozialtheorie, so ist das Feld der Kunst seit den 1970er Jahren »zentrifugal« geworden und durch »Grenzüberschreitungen, Vernetzungen und Grenzzonen« zu anderen sozialen Feldern charakterisiert. Objekte und Kompetenzen anderer sozialen Praxen werden künstlerisch angeeignet, unter ihnen auch Gegenstände und Methoden des Wissenschaftlers.⁷⁵

Die hier vorgestellte Literatur ist das Zeugnis einer solchen Aneignung. Der soziologische Blick wird in ihr zum integralen Teil jener Selbstsoziologisierung der Künstler, die ein Soziologe wie Reckwitz von der Wissenschaft der Soziologie getrennt wissen will. Doch stehen für die routinierter werdende Grenzüberschreitung zwischen Literatur und Soziologie heute auch und mehr noch die in Frankreich in den letzten Jahren erschienenen Romane von Annie Ernaux, Edouard Louis, Didier Eribon oder Nicolas Mathieu. Sie alle thematisieren, zum Teil soziologisch geschult, Auf- und Ausstiegserfahrungen, überführen das Autobiografische in literarische Formen und werden von der Literaturkritik als »soziologische Versuche der Selbststrettung«, »Transkriptionen einer sozialen Wirklichkeit« und die »ganz grosse Sache« gefeiert.⁷⁶ Aus wissenschaftshistorischer Perspektive betrachtet, sind sie etwas gänzlich anderes: Die Zeugnisse der Selbstsoziologisierung von Künstlern und Wissenschaftlern sind Anzeichen für eine Entdifferenzierung von Literatur und Soziologie und somit für eine rückläufige Tendenz, die zu attestieren nicht als »die übliche akademische Anmaßung« verstanden werden sollte, sondern vielmehr als Markierung einer der heute vielleicht spannendsten Aufgaben einer ausdrücklich die Brücke zwischen den beiden Kulturen der Wissenschaft und der Literatur schlagenden Literatursoziologie.⁷⁷

⁷⁵ Magerski. *Gelebte Ambivalenz*, S. 123.

⁷⁶ <https://www.nzz.ch/feuilleton/romane-betreiben-keine-identitaetspolitik-ld.1582148?reduced=true>. Abruf am 22.08.2020.

⁷⁷ Zur Kritik an dem von Soziologen für sich reklamierten Monopol für die Gestaltung von narrativer Repräsentation und dem Wissen über Gesellschaft siehe Becker. *Erzählen über Gesellschaft*, S. 17 sowie Lepenies. *Die drei Kulturen*, S. XVII. Zu den Anfängen der Literatursoziologie siehe ausführlich: Magerski. *Die Konstituierung des literarischen Feldes*.

Literatur

- Amlinger, Carolin. 2021. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Bauman, Zygmunt. 1992. *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt. 2001. *Community. Seeking Safety in an Insecure World*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Liquid Love*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt. 2007. *Leben in der flüchtigen Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp. (Original: 2005. *Liquid Life*. Cambridge: Polity Press)
- Bauman, Zygmunt. 2008. *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*. Hamburg: HIS.
- Bauman, Zygmunt. 2009. *Gemeinschaften. Auf der Suche nach Sicherheit in einer bedrohlichen Welt*. Berlin: Suhrkamp.
- Bauman, Zygmunt/Mazzeo, Riccardo. 2016. *In Praise of Literature*. Cambridge: Polity Press 2016.
- Beck, Ulrich. 1986. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Becker, Howard S. 2019. *Erzählen über Gesellschaft*. Eingeleitet und herausgegeben von Reiner Keller. Wiesbaden: Springer VS.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Burdorf, Dieter u.a. 2007. *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Eco, Umberto. 1984. *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Fischer, Ernst (Hg.). 2001. *Literarische Agenturen. Die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?* Wiesbaden: Harrasowitz.
- Koschorke, Albrecht. 2017. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft.
- Kreuzer, Helmut. 2000 (1968) *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Lepenes, Wolf. 1988. *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. Hamburg: Rowohlt.
- Lukács, Georg. 1973 (1910). *Zur Theorie der Literaturgeschichte*, in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 39/40 Georg Lukács, Oktober.
- Magerski, Christine. 2004. *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 101. Tübingen: Niemeyer.
- Magerski, Christine. 2017. *Ästhetischer Widerstand als Lebensform. Die Bohème zwischen Auflehnung und Affirmation*, in: Aida Bosch/Hermann Pfütze (Hg.). *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbsterstörung*. Wiesbaden: VS, S. 441-453.
- Magerski, Christine. 2015. *Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne*. Wiesbaden: VS.
- Magerski, Christine/Karpenstein-Eßbach, Christa. 2019. *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen, Theorien*. Wiesbaden: VS.
- Mühsam, Erich. 2003 (1958). *Unpolitische Erinnerungen*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.

- Ruppert, Wolfgang. 2000. *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Schücking, Levin L. 1973 (1913). *Literaturgeschichte als Geschmacksgeschichte. Ein Versuch zu einer neuen Problemstellung*, in: Gotthard Wunberg (Hg.), *Materialien zur Ideologieggeschichte*, Tübingen: Niemeyer, S. 92-110.
- Schulze, Gerhard. 1992. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Campus.
- Simmel, Georg 1998: »Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie«, in: ders.. *Soziologische Ästhetik*. Bodenheim: Philo, S. 57-66.
- Stelling, Anke. 2018. *Schäfchen im Trockenen*. Berlin: Verbrecher.
- Stichweh, Rudolf. 2016. »Zeitgenössische Kunst«. *Eine Fallstudie zur Globalisierung*, in: Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel (Hg.), *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, V&R Unipress, S. 75-84.
- Vandenrath, Sonja. 2005. *Thema. Literatur und ihre Förderung*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*. Nr. 109, II, S. 22-23.
- Zima, Peter V. 2008. *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen/Basel: A. Francke.
- Žmegač, Viktor. 1990. *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen: Max Niemeyer.

Skizzen zu einer Historischen Soziologie der Kirchenmusik.

Überlegungen zu Konfigurationen musikalischer Welten.

Rainer Schützeichel

Zusammenfassung: Der Beitrag nimmt eine historisch-soziologische Analyse der Kirchenmusik vor. Von den frühen Anfängen bis in die Gegenwart werden kirchenmusikalische Entwicklungen in ihren Rationalisierungen und Differenzierungen untersucht. Zentrales analytisches Instrument ist das der Konfiguration. Konfigurationen werden als elementare Phänomene sozialer Realität betrachtet. Sie bilden sich um die Mechanismen, in denen Handlungen koordiniert werden, und umfassen die konstitutiven und normativen Regeln, in denen sich solche Handlungsmechanismen realisieren lassen. Damit gelingt es, die zentralen Aspekte im Hinblick auf die Ausformungen von Kirchenmusik zu identifizieren: Die Differenz von Musik und Sprache einerseits, die Differenz von Gemeinde und Klerus andererseits. Zudem lässt sich zeigen, dass Kirchenmusik sich nicht der herkömmlichen, weit verbreiteten musiksoziologischen Unterscheidung von ›funktionaler‹ und ›autonomer Musik‹ fügt, sondern einer dritten, sich gabenökonomisch konstituierenden Konfiguration zugeordnet werden muss.

Summary: The article undertakes a historical-sociological analysis of church music. From the early beginnings to the present, church music developments are examined in their processes of rationalization and differentiation. The central analytical instrument is that of configuration. Configurations are regarded as elementary phenomena of social reality. They are formed around the mechanisms in which actions are coordinated and include the constitutive and normative rules in which such mechanisms of action can be realised. In this way, it is possible to identify the central aspects with regard to the forms of church music: The difference between music and language on the one hand, the difference between communities or parishes and clergy on the other. In addition, it can be shown that church music does not conform to the conventional, widespread music sociological distinction between ›functional‹ and ›autonomous music‹, but must be assigned to a third configuration that is constituted by the economy of giving.

1. Einleitung

Betont vorsichtig formulieren Titel und Untertitel das Forschungsinteresse, das mit den folgenden Ausführungen verbunden ist: Es geht am Beispiel der Kirchenmusik um Skizzen und Vorüberlegungen zu einer Historischen Soziologie musikalischer Konfigurationen. Dass die folgenden Ausführungen eine besondere Vorsicht walten lassen, versteht sich aufgrund des krassen Missverhältnisses zwischen soziologischer Forschungslage und der schieren Objektivität der Phänomene, wie sie der Soziologie in den musikwissenschaftlichen und musikgeschichtlichen Forschungen entgegentritt, von selbst. Obwohl das, was seit dem 19. Jahrhundert Kirchenmusik genannt werden wird, den Beginn der (überlieferten) europäischen Musikgeschichte bildet und, um mit Max Weber zu sprechen, damit Subjekt und Objekt der ansetzenden Rationalisierung von Musik darstellt, ist sie bisher kaum Gegenstand soziologischer Analysen gewesen.

Als Konfigurationen bezeichnen wir strukturell elementare Formen der Koordination von Handlungen, als Konfigurationen musikalischer Welten dementsprechend strukturell elementare Formen der Produktion, des Austausches und der Konsumtion von Musik. Musikalische Konfigurationen sind also solche Koordinationsformen, in denen ein bestimmtes musikalisches Handeln möglich wird, spezifische musikalische Formen realisiert werden und andere eben nicht.

Was aber kennzeichnet sich als Kirchenmusik? Bei einer ersten Herangehensweise an diese Frage könnte man, wie ursprünglich der Verfasser dieser Zeilen auch, der Ansicht sein, dass diese Frage einfach zu beantworten ist: Kirchenmusik zeichnet sich durch intrinsische Merkmale aus, und sie ist die Musik, die in Kirchen oder zu liturgischen Anlässen gesungen und gespielt wird, also Gemeindelieder, Gospeln, Messen oder Choräle, vielleicht noch Oratorien oder Requien. Kirchenmusik identifiziert sich selbst, so könnte man meinen. Es gibt einen gewissen Satz an intrinsischen stilistischen Eigenschaften, die ein Werk oder eine Praktik als ein Werk oder eine Praktik der Kirchenmusik qualifizieren. Diese Antwort ist aber problematisch, wenn nicht sogar falsch. Eine Vielzahl von Werken, die zunächst als Kirchenmusik intendiert und praktiziert wurden, finden sich heute in anderen Konfigurationen wieder, sei es als Kunstwerk, sei es als Unterhaltungsmusik. Und auch ein Wechsel hinein in die Kirchenmusik findet häufig statt, wie man gerade in jüngerer Zeit am Beispiel der Popkultur, der ›world music‹ oder anderer ›crossovers‹ feststellen kann. Kirchenmusik bestimmt sich nicht durch intrinsische Merkmale, sie ist aber auch nicht Verfügungsmasse rein extrinsischer Kontexte. Kirchenmusik bestimmt sich in einem komplexen, historisch oder kulturell variierenden Horizont von (religiösen oder theologischen) Regeln in Bezug auf ihre ontologischen, ästhetisch-ästhetischen und

normativen Eigenschaften, die in Produktionsweisen verankert sind, also dem, was hier als Konfiguration bezeichnet wird. Daraus ergibt sich ihr polymorpher Charakter.

Das Konzept der musikalischen Konfiguration steht für die Möglichkeit, die beiden paradigmatischen Forschungslinien in der Musiksoziologie miteinander zu verbinden, die man als ›Rationalisierung‹ von musikalischen Phänomenen oder als ›Differenzierung‹ von musikalischen Werken und Welten bezeichnen kann. Die Aufgaben einer Historischen Soziologie musikalischer Konfigurationen ist es, die strukturellen Auswirkungen von Konfigurationen auf das zu untersuchen, was als Musik realisiert wird. Darin kann ihre genuine Aufgabe im Konzert der verwandten musik-, kunst- und kulturwissenschaftlichen und -geschichtlichen Disziplinen betrachtet werden. Musikgeschichtsschreibung orientiert sich an Stilen, Notationssystemen, Werken, Instrumenten, Komponisten, neuerdings mit wesentlichen Erweiterungen im Rahmen einer ›New Cultural History of Music‹¹ auch mit den kulturellen Kontexten, Formaten, Traditionen und Metaphern musikalischer Werke. Entsprechend finden sich häufig Chronologien, die als Entfaltungen begriffen werden und sich in musikalischen Epochen oder Stadien niederschlagen. Historische Soziologie kann aber das Modell historischer Stationen und Chronologien unterfüttern und auf diejenigen evolutionären Mechanismen rekurren, die konfigurationstypisch im Hinblick auf die Divergenz von musikalischen Variationen, Selektionen und Retentionen gegeben sind.

Die Aufgabe der folgenden Ausführungen besteht also darin, die Konfigurationen von Kirchenmusik zu analysieren und damit also sowohl eine Historische Soziologie der Kirchenmusik in Angriff zu nehmen, als auch das Konzept der musikalischen Konfiguration als einer basalen analytischen Einheit in historisch-soziologischer Absicht wenigstens skizzenhaft vorzustellen. Sie gehen der Frage nach, welche symbolischen Regeln und welche Koordinationsmechanismen für die Genese und Reproduktion wie für die Differenzierungen in den musikalischen Welten für Kirchenmusik zentral sind.

Die Ausführungen sind in vier Kapitel untergliedert. Um den Gegenstand vorzustellen, werden zunächst wichtige Etappen und Weichenstellungen in der Entwicklung der Kirchenmusik vorgestellt. Daran schließen sich die analytischen Ausführungen über das Konzept der Konfiguration an, zunächst im zweiten Kapitel in einer allgemeinen Form, im dritten Kapitel mit besonderer Zuspitzung auf die Kirchenmusik. Im vierten Kapitel werden mögliche Anschlüsse diskutiert.

¹ Siehe hierzu Jane Fulcher. *Introduction*, in dem von ihr herausgegebenen Handbuch über kulturelle Musikgeschichtsschreibung.

2. Kirchenmusik – Stationen und Konfigurationen

Die vorliegende historisch-soziologische Rekonstruktion wichtiger Stationen und der Kirchenmusik² muss sich naturgemäß auf ein grobes Gerüst und wenige kurze Skizzen beschränken und kann nur markante Etappen und Entwicklungen in den Blick nehmen. Diese finden sich für die christliche Kirchenmusik - und nur eine solche betrachten wir hier - im frühen Mittelalter, in der Zeit der Reformationen, in der frühen nachreformatorischen Zeit und im Barock der frühen Neuzeit. Schließlich werden wir noch kurz auf die gegenwärtige Lage eingehen. Wenn im Folgenden von Kirchenmusik die Rede ist, so darf sie, wie oben schon angesprochen, nicht mit geistlicher oder sakraler Musik gleichgesetzt werden. Die Bezeichnung ›Kirchenmusik‹ reservieren wir, wie weiter unten ausgeführt werden wird, für die Musik einer spezifischen musikalischen Konfiguration, nicht für eine solche, die sich auf spirituelle Erfahrungen oder eine göttliche oder transzendente Welt bezieht.

In der griechischen Antike wurde, wie sicherlich in den meisten Epochen und Kulturen, in denen sich eine Differenzierung von weltlichen und überweltlichen Sphären zumindest ansatzweise vollzogen hatte, zwischen sakraler und weltlicher Musik unterschieden.³ Die sakrale Musik umfasst die ›Lieder für Götter‹ und besteht vornehmlich aus kultischen Liedern, Tanzliedern, Hymnen und Prozessionsspielen. Die weltliche Musik als ›Lieder für die Menschen‹ hingegen umfasst alle musikalischen Handlungen, die sich außerhalb des Kultus bewegen und sich auf alltägliche Unterhaltungs- und Geselligkeitslieder, insbesondere aber auch auf außeralltägliche Begebenheiten wie Hochzeits- oder Todeslieder beziehen (bspw. der Hymeneios, der Threnos oder das Skolion). Sakrale und mitunter auch säkulare Musik wird hingegen in Kirchenmusik transformiert, wenn sie in eine besondere Konfiguration eintritt, die man als axiale und insbesondere hierokratische bezeichnen kann.

(1) Die Entwicklung der christlichen Kirchenmusik innerhalb der ersten acht Jahrhunderte vollzieht sich nach Huckle⁴ vom christlichen Kultgesang zum Gregorianischen Gesang. Hiermit ist aber nicht nur ein einfacher Wandel der Gesangsformen, sondern ein komplexer Wandel der musikalischen Konfigu-

² Vgl. Claussen. *Gottes Klänge*, Jaschinski. *Kleine Geschichte der Kirchenmusik* und Jaschinski. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*. Die älteste dezidierte Kirchenmusiksoziologie findet sich m. W. in der theologischen Abhandlung von Fellerer. *Soziologie der Kirchenmusik*.

³ Keil. *Musikgeschichte im Überblick*, S. 26 ff.

⁴ Huckle. *Die Entwicklung des christlichen Kultgesangs zum Gregorianischen Choral*, McKinnon. *Frühchristliche Musik*.

ration angesprochen und damit auch von dem, was die konstitutiven Bedingungen der Praxis musikalischen oder eben auch religiösen Handelns betrifft.

Christliche Musik beginnt als Gemeinschaftsgesang der versammelten Gläubigen.⁵ In Hymnen, Psalmen und Oden wird Gott gelobt, das Opfer gemeinsam gefeiert und die Gemeinde ermahnt. Im Unterschied zu anderen Religionen ist der christliche Kultus kommunal angelegt, er kann sich nur in Anwesenheit und häufig auch nur mit der Teilnahme der Gläubigen vollziehen.⁶ Die Kultstätte ist zugleich der Ort, wo sich die Gläubigen versammeln: Ekklesia oder eben Kirche, und diese findet sich in den ersten Jahrhunderten noch häufig in den Privathäusern der Gemeindeglieder. Das gemeinsame Singen bindet die einzelnen Gläubigen bis in ihre körperlichen Artikulationen in den Korpus der versammelten Gemeinde ein. Gemäß der paulinischen Lehre wird Einstimmigkeit angestrebt: In der Gemeinde wohnt das eine Wort Gottes ein.

Seit dem 4. Jahrhundert finden sich in dieser kommunalen Konfiguration erste Differenzierungen, die schließlich im 8. Jahrhundert mit den karolingischen Einheitsbestrebungen in eine axiale Ordnung münden. Erste Aufgabenteilungen in der frühen kommunalen Praxis finden sich zwar schon seit dem 2. Jahrhundert insbesondere in der Form, dass besondere Virtuosen und Gemeinde in einen responsialen Dialog eintreten, aber nun entwickelt sich in den Gemeinden das Amt des Sängers, auf den der Gesang mehr und mehr fixiert wird. Zugleich mit diesen frühen Formen einer Klerikalisierung des Gesangs löst sich die ursprüngliche Einheit der Gemeinde mehr und mehr auf. Frauen wird tendenziell die Teilnahme am Gemeindegesang untersagt. Diese frühe Klerikalisierung und dessen Kehrseite, die Patriarchalisierung, gehen mit einer zunehmenden Regulierung des Liedkorpus und der Gesangspraxis einher. Diese spätantiken Entwicklungen münden schließlich im 8. Jahrhundert in einer von Kaiser und Papst gleichermaßen beförderten reichsweiten Vereinheitlichung der (und einer auf dem Konzil von Aachen 816 fixierten) römischen Liturgie, die an einen superioren, über die sakramentalen Heilmittel verfügenden Klerikerstand gebunden ist, der die liturgischen und damit auch die kirchenmusikalischen Aktivitäten an sich zieht. Diese Klerikalisierung stützt sich zudem auf eine Professionalisierung und der Gründung von Schule, die nun ihrerseits die infrastrukturellen Voraussetzungen für das bieten, was die frühe Kirchenmusik zu der Grundlage der europäischen Musikkultur werden lässt: Schriftlichkeit, Notationssysteme,

⁵ Vgl. hierzu und den folgenden Ausführungen insbesondere Fuhrmann. *Herz und Stimme* und Fuhrmann. *Singen in der Kirche*.

⁶ Fuhrmann. *Singen in der Kirche*.

polyphone Gesangstechniken und eine gelehrte, reflexive und nicht praktische Befassung mit dem, was als Musik gelten kann und soll.⁷

(2) Die älteste überlieferte Kirchenmusik, die zugleich auch die älteste uns überlieferte Gestalt der europäischen Musikgeschichte ist, findet sich im gregorianischen Choral.⁸ In gewisser Weise tritt uns hier auch die älteste uns überlieferte Gestalt der europäischen Musikgeschichte gegenüber. Dass sie uns verschriftlicht vorliegt, ist ein Effekt der hierokratischen Konfiguration, in die diese Musik eintritt. Von den antiken Musikkulturen ist, neben wenigen Bruchstücken, nur eine einzige nahezu vollständige Komposition in einer aufgezeichneten Form erhalten, nämlich das sogenannte Seikilos-Epithaph aus dem 2. Jahrhundert vor Christus. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der karolingischen Schriftkultur entstehen aber verschiedene musikalische Notationssysteme.⁹ Am bekanntesten ist die sogenannte Neumenschrift, kleine graphische Notationen oder Aktzentzeichen über der Schrift, die aber keine absoluten, sondern nur vergleichende Tonhöhen notieren und somit gewisse stimmliche Koordinationen ermöglichen.¹⁰ Mit den Notationssystemen – so das große Narrativ der Musikgeschichte – ist nicht nur ein

⁷ Siehe Fußnote 4.

⁸ Vgl. Kohlhaas. *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang* und Kohlhaas. *Zwischen Fakten und Mythen*.

⁹ Siehe Becker und Licht. *Karolingische Schriftkultur* und Treitler. *With Voice and Pen*. Dass die alphabetischen Notationssysteme des antiken Griechenlands von der Spätantike bis hin zur spätkarolingischen Zeit nicht in Gebrauch waren, ist nicht einfach nur einem kulturellen Vergessen geschuldet, sondern auch maßgeblich dem Umstand, dass man unter den Grammatikern bis hin zu Isidorus von Sevilla der Meinung war, man könne musikalische Klänge nicht kodifizieren und in ein visuelles Kodiersystem übertragen. Vgl. Nanni. *Musikalische Diagrammatik*, S. 55. Wie kann man etwas, was ephemere ist, schriftlich festhalten, und wie kann etwas, was als Denotat zerfließt, graphisch repräsentieren? Vgl. auch Nanni. *Quia scribi non possunt*. Dass der Übergang von der Oralität zu einer visuellen Schriftkultur im Rahmen einer weberianischen Soziologie als ein wesentlicher Aspekt einer Rationalisierung im Felde des Musikalischen und darüber hinaus des Kulturellen betrachtet werden muss, zeigt vor diesem Hintergrund wiederum nur ein weiteres Mal auf, dass Rationalisierung im Sinne eines ‚Berechenbarmachens‘ eben nicht darin besteht, Antworten zu finden, sondern Fragen zu vermeiden.

¹⁰ In der karolingischen Schriftreform finden sich gleich vier verschiedene Notationsvarianten: Die sogenannte Desia-Notation, in welcher Einzeltöne durch ein Zeichensystem bezeichnet werden, Textsilben, die mit waagerechten Linien arbeiten, alphabetische Notationen, in denen Töne durch Buchstaben angezeigt werden, und die Neumenschriften, aus denen sich schließlich die okzidentalen Notenschriften entwickelt haben. Vgl. Möller. *Die Schriftlichkeit in der Musik und ihre Folgen*. Kurt Blaukopf. *Musiksoziologie* konzentriert – über die Problematik der Notationssysteme hinaus – seine Einführung in die Musiksoziologie auf eine ›Soziologie der Tonsysteme‹, um damit nicht nur auf die sozialen Voraussetzungen und musikalischen Konsequenzen von Tonsystemen hinzuweisen, sondern auch, um den soziologischen Blick für die kulturelle Varianz von Ton- und Notationssystemen zu öffnen und der still-

Übergang von Oralität zu visueller Schriftlichkeit¹¹ und damit der erste bedeutende mediale Schritt in den zukünftigen ›Mediamorphosen‹ der Musik nach Blaukopf¹², nämlich die Trennung von Ton und Wort, und damit wohl der wichtigste Schritt in der Rationalisierung von Musik, nämlich der Entwicklung eines autonomen Klangs¹³, sondern auch die Visualisierung von etwas verbunden, was sich gerade der Visualität entzieht, der Tonalität, verbunden mit erheblichen kulturellen Verschiebungen zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren. Eine auch stilistisch genuine kirchenchristliche Musiktradition bildete sich umfassend erst nach der Erhebung des Christentums zur römischen Staatsreligion unter Kaiser Konstantin aus, womit die Kirche nun nicht nur vor die Notwendigkeit gestellt ist, den Raum für die Musik in Liturgie und Ritus zu fixieren, sondern auch die ›sündige‹ weltliche Musik zu regulieren.

Der gregorianische Choral entwickelte sich im 8. Jahrhundert nach Christus im fränkischen Reich unter dem maßgeblichen Einfluss der Psalmengesänge in der irischen Mönchstradition, den jüdischen Tempelgesang und die Tradition der syrischen Hymnen. Wie die Psalmengesänge, so sind auch gregorianische Choräle eher wort- als musikzentriert. Es handelt sich um gesungene Rezitationen. Ihre Keimzelle ist das Rezitieren von Texten auf einem Ton. Choräle sind einstimmig, sie werden von männlichen Stimmen gesungen und sind auch nicht von musikalischen Instrumentierungen untermalt. Sie werden ohne Rückgriff auf Noten gelernt und nach Gehör gesungen, meist nach Vorgaben eines erfahrenen Kantors. Diese Choräle streben eine »optimale Klangwerdung der Textaussage«¹⁴ an. Der heutige Musikbegriff sieht eine klare Abgrenzung von Musik und Text oder Musik und Sprache vor, oder aber er behält sich vor, Musik als eine Sprache sui generis zu betrachten.¹⁵ Vor dem Hintergrund eines solchen Musikbegriffs ist es also fraglich, ob sich der Gregorianische Text überhaupt als ›Musik‹ bezeichnen lässt.

schweigenden Verabsolutierung des Zwölftonsystems der abendländischen Musik (›Fetischcharakter der 12stufigen Temperatur‹ als Beispiel für den ›Fetischcharakter kultureller Institutionen‹, die für die moderne Kultur kennzeichnend sei (S. 116f.)) gegenüber den anderen Grundtypen, der Fünftonsysteme (in der antiken sowie javanischen Musik) und des Siebentonsystems (in der chinesischen, japanischen und mittelalterlichen Musik), entgegenzuwirken.

¹¹ Vgl. die Beiträge in Nanni/Henkel. *Von der Oralität zum SchriftBild*.

¹² Siehe Blaukopf. *Musik im Wandel der Gesellschaft*.

¹³ Siehe hierzu Hindrichs. *Autonomie des Klangs*.

¹⁴ Jaschinski. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*, S. 48, Angenendt. *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Dyer. *The Voice in the Middle Ages*.

¹⁵ Dieser Umstand lässt nicht die Folgerung zu, dass die frühmittelalterliche Musik generell einstimmig gewesen ist, auch nicht, dass die Mehrstimmigkeit eine Erfindung dieser Jahrhunderte ist. Blaukopf, *Musiksoziologie*, S. 28ff. weist auf die Praxis mehrstimmiger Musik

Da diese Gesänge selbst im Rahmen der Rhetorik gelehrt wurden, ist es angemessener, sie als eine Vortragskunst zu begreifen.¹⁶

Der gregorianische Choral steht in einem engen Zusammenhang mit dem Aufbau einer einheitlichen Reichsliturgie, mit der die fränkischen Kaiser, allen voran Karl der Große, die innere Einheit des Reiches und ihre Legitimität in der Nachfolge Roms festigen wollten. Mit den Notationssystemen bestand die Möglichkeit, ein kanonisiertes, einheitliches Repertoire für die Liturgie zu schaffen. Voraussetzung war, dass die Kantoren und der Klerus entsprechend alphabetisiert wurden. Von daher war die Feier der Liturgie mit dem Aufbau entsprechender Schulen verbunden. Notationssysteme stellen eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Entwicklung einer okzidental-rationalen Musikkultur dar. Nicht nur Max Weber sieht hierin einen wichtigen Unterschied beispielsweise zu der hoch entwickelten indischen Musikkultur, die sich jedoch im Rahmen mündlicher Überlieferung und einer praktischen Aneignung von musikalischen Werken in Meister-Schüler-Beziehungen reproduziert. Von daher, so lässt sich behaupten, stehen die mit dem gregorianischen Choral verbundenen Variationen einer schriftförmigen musikalischen Kommunikation nicht nur chronologisch, sondern auch strukturell am Beginn der europäischen Musikgeschichte.

Die schlichte Einstimmigkeit der Choräle sollte symbolisch die Einheit der Kirche verkörpern.¹⁷ Mehrstimmige Musik stand im Verdacht, die Einheit des religiösen Korpus zu gefährden, und gegenüber der Instrumentalmusik wurde der Vorwurf erhoben, die Konzentration auf das Wort zu erschweren und die Sinne zu verwirren. Veränderungen am Kanon des gregorianischen Chorals fanden vornehmlich durch Tropierungen statt – einzelne Elemente wurden ausgeschmückt oder verziert, indem sie entweder in bestehende Melodien eingefügt oder ihnen neue Texte unterlegt wurden. Der Tropus stellte die vornehmliche Form der Variation dar, war deshalb auch immer umstritten und entsprechenden Regulationen unterworfen. Durch Tropierungen wird die einstimmige Vokalmusik schließlich in parallel geführte Stimmen als einer Vorstufe zur Mehrstimmigkeit überführt, die schließlich in dem sogenannten Organum mündeten, einer für das Hoch- und Festamt vorgesehenen liturgischen Form. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts gewann dann –

nicht nur in der Antike hin. Zudem macht er darauf aufmerksam, dass die Unterscheidung von ein- und mehrstimmigen Systemen als solche keine absolute ist, sondern nur vor dem Hintergrund der jeweiligen Tonsysteme vorgenommen werden kann (so Blaukopf. *Musiksoziologie*, S. 45f.)

¹⁶ So Jaschinski. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*, S. 48.

¹⁷ Vgl. Dohmes. *Die Einstimmigkeit des Kultgesangs als Symbol der Einheit*, Huglo. *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* und allgemein Engels. *Perzeption und Rezeption des Gregorianischen Chorals von seiner Restauration bis heute*.

in enger Parallelität mit dem Bau gotischer Kathedralen und integriert in die sogenannte Notre-Dame-Epoche (1170-1230) – die Mehrstimmigkeit eine starke Position, also die nicht mehr nur parallele, sondern sich in ihren Musiklinien gegenläufig organisierenden Stimmen. Im sogenannten ›cantus firmus‹ gewann die Oberstimme zudem eine eigene Rhythmik gegenüber der Melodiestimme. Damit ist der Beginn des Kontrapunkts gegeben, einer kompositorischen Technik, die bei Bach ihren Höhepunkt erreichen wird.

Somit war erstmals die Möglichkeit gegeben, dass die Musik sich vom Wort, auch dem gesungenen Wort, löste und sich eine eigene Ordnung erarbeiten konnte.¹⁸ Im 13. Jahrhundert entsteht dann die Motette, in welcher sich das Verhältnis von Wort und Ton umkehrt – das Wort folgt dem Ton oder den Tönen, die Musik gibt dem Wort ihren Takt vor. Sobald sich die damit verbundenen neuen Hörgewohnheiten und auch neue Notationstechniken gebildet hatten, wandelte sich, ausgehend von nordfranzösischen Kirchen und Kathedralen, die Kirchenmusik drastisch. Mit dieser mehrstimmigen Musik, der ob ihrer revisionären Ausrichtung an der Zahlengesetzlichkeit und der pythagoreischen Musiktheorie ›ars nova‹ genannten, begannen aber dann naturgemäß auch die – eigentlich bis heute anhaltenden – kontroversen theologischen Debatten darüber, ob die mehrstimmige Musik noch eine Konzentration auf das Geoffenbarte wie auf das Gepredigte Wort erlaubt, wie sie von der ›ars antiqua‹ gefordert wird. Diese erhebt die Motette zu ihrer zentralen Gattung, die ihrerseits wiederum durch Tropierungen entsteht, dieses Mal der Tropierung der Oberstimme eines Organums durch die Unterlegung eines neuen Textes.

In der frühen Kirchenmusik sind eigentlich schon alle strukturellen Dimensionen versammelt, die in der Folgezeit entsprechende Kontroversen und Regulierungen nach sich ziehen und von daher über ihr weiteres Schicksal entscheiden. In den gregorianischen Chorälen stehen Musik und Musikalität in einer inferioren Stellung gegenüber dem Wort.¹⁹ Gesang und Musik sollen

¹⁸ Es kann an dieser Stelle nur angedeutet werden: Der Gegensatz von Wort bzw. Sprache und Musik ist keiner, der sich auf die antiken und mittelalterlichen Ästhetiken beschränkt. Bis in die Gegenwart hinein liegt er vielen ästhetischen Kontroversen zugrunde und nicht nur dann, wenn vermeintliche Hierarchien unter den Künsten in Frage stehen. Es sei nur einerseits an die Ästhetik Hegels erinnert, in welcher ›Geist‹ an die Stelle ›Gottes‹ tritt, oder an die romantische Musikästhetik eines Wackenroder oder Tietz, in welcher die Musik göttlichen Ursprungs ist und sich über das ›Herz‹ erschließt.

¹⁹ Bis in das 17. Jahrhundert hinein rangierte die Musik im Kanon der Kulturgüter weit unterhalb der Sprache. Die Idee, dass Musik selbst eine Sprache sein könnte, nahm erst langsam im 18. Jahrhundert Gestalt an. Vgl. Nicklaus. *Weltsprache Musik*. Diese Beobachtung gerät aber in ein schiefes Licht, wenn man sie nicht mit der Aussage verbindet, dass bis in die frühe Neuzeit hinein, Musik meist etwas Anderes war als das, was wir heute unter diesem Ausdruck

nur insofern Anteil an der Liturgie haben, als durch sie eine Vereinigung mit dem zu vernehmenden Lobgesang der Engel, die der irdischen Gottesfeier beiwohnen, nicht verhindert wird. Diese symbolische Ordnung hat erhebliche Konsequenzen auf den musikalischen Stil und die tolerierten musikalischen Gattungen. Die Dominanz des Wortes in der Liturgie und der Verkündigung schränken eine eigenlogische Entfaltung von Musik ein. Mehrstimmige Musik setzt sich im kirchlichen Kontext verstärkt erst im 13. Jahrhundert durch, aber beschränkt auf bestimmte Zeiten und Orte.²⁰ De jure aber ist bis heute – so noch im 2. Vatikanischen Konzil festgehalten – der gregorianische Choral in seiner einstimmigen Variante die der römischen Liturgie gemäße Musik. Darin zeigt sich das Spannungsverhältnis aller christlicher Theologien zur Musik, das sich aus zwei Konfliktlinien speist, dem eher monotheistisch fundierten Verhältnis von Musik zur geoffenbarten Wahrheit einerseits, dem eher musiktheoretisch fundierten Verhältnis von Wort und Sprache zu den in platonischen und pythagoreischen Musiktheorien vertretenen, den Kosmos manifestierenden Zahlen und Proportionen andererseits.²¹ In den oströmischen Traditionen der orthodoxen Theologien ist bis heute Instrumentalmusik auf den liturgischen Feiern untersagt, während sie in den weströmischen Traditionen zunächst verhalten, dann immer stärker aufgenommen wurde.

Neben der Unterordnung der Musik gegenüber dem Wort ist ein zweites inferiores Verhältnis zu konstatieren: Der musikalische Dienst ist Klerikern vorbehalten. Diese konnten ihre Aufgabe jedoch an speziell geschulte Kanto-

verstehen, nämlich ein immanentes, klangliches Phänomen. Und so stellt auch Christian Kaden fest: »Bis an die Schwelle der Neuzeit begegnen uns Musikauffassungen – und musikalische Verfahrensweisen –, die nach Maßgabe bloßer Klanglichkeit schwerlich zu begreifen sind, vielmehr: das Klangliche planvoll überschreiten. Es sind dies Konzepte (...), die die tönende Faktizität der ›instrumentalis musica‹ stets in eine Musik des Leibes und der Seele, ›mundana musica‹, anagogisch sich verpflichtet fühlten. Es sind Konzepte nicht ästhetischer Immanenz, sondern der Transzendenz, Konzepte, die ›unserer‹ Musik nicht zuarbeiten und nicht hinführen zu ihr, sondern ihr entgegenstehen, als ein kulturell Anderes, als Alternative.« (Kaden. *Abschied von der Harmonie der Welt*, S. 30) Als Oberbegriff war ›Musik‹ kaum bekannt und wurde auch kaum benutzt – man hielt sich nominalistisch an die einzelnen Gesten und Praktiken, das Singen, das Spielen der Laute oder Orgel.

²⁰ Vgl. die Beiträge in Strohm/Blackburn. *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*.

²¹ Über die musikästhetischen, insbesondere augustinischen Hintergründe der Zurückdrängung der Klangsinlichkeit in der Kirchenmusik und der vornehmlich von Boethius inaugurierten Auseinandersetzung über die Frage, ob musikalische Phänomene Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung oder intellektueller Erkenntnis sind, informieren Hentschel. *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie* und Niemöller. *Zusammenprall christlicher und antiker Überlieferungen*.

ren und Chöre abtreten. Darin spiegelt sich das Verständnis von interner Kirchenhierarchie und der Hierarchie im symbolischen religiösen Raum. Im Mittelalter ist die Gemeinde weitestgehend stumm und auf die Funktion des reinen Hörens und Empfangens der Botschaft reduziert, soll aber in dieser Erfahrung in sich ‚glühende Leidenschaften‘ für die Botschaft ausbilden.²²

Auch die Geschichte der Musikinstrumente lässt sich nur im Hinblick auf die ihnen zugedachte Position in symbolischen Ordnungen verstehen. Musikinstrumente stehen ebenso wie die auf sie spezialisierten Musiker in hierarchischen Verhältnissen zueinander.²³ Dies verdeutlicht wie kein anderes Instrument sonst die Orgel.²⁴ Sie war schon im 2. Jahrhundert vor Christus bekannt. Noch unter den Karolingern fand sie nicht Eingang in die Kirchenhäuser und Domkirchen, sondern wurde ausschließlich in den fürstlichen Höfen eingesetzt. Erst allmählich findet die Orgel seit dem 10. Jahrhundert auf dem Weg über die Klöster ihren Ort in den liturgischen Feiern, in den großen Domkirchen ist sie im 14. Jahrhundert allgemein nachweisbar. Diese Verbreitung setzt aber eine anhaltende technische Rationalisierung und stetige Anpassung der Orgel an die Aufführungspraktiken und -bedingungen gottesdienstlicher Musik voraus. Umstritten aber war stets, wie die Orgel eingesetzt werden sollte – als Träger und Begleiter des Gesangs von Gemeinde oder Chor oder als solistisches Instrument. Im Laufe des 15. Jahrhunderts ist die Orgel weit verbreitet und nicht nur in den Domkirchen oder Kathedralen, sondern auch in Kloster- oder Pfarrkirchen anzutreffen, und zwar in einer so hohen Zahl, dass sich der Beruf des Orgelmachers etablieren konnte. Trotz oder gerade wegen ihrer weiten Verbreitung ist die Orgel ein Instrument, welches seine Funktion eher in stratifizierten als in reziproken musikalischen Ordnungen gefunden hat und findet, also eher, wie Weber²⁵ formuliert, Träger kirchlicher Kunstmusik als des Gemeindegesangs.

(3) In die Zeit der Reformationen fällt die erste große Liedbewegung der frühen Neuzeit. Im 16. und 17. Jahrhundert entstanden über 10.000 Kirchen-

²² So Remigius of Auxerre im 10. Jahrhundert n. Chr. über die theologisch erhofften musikalischen Erfahrungen in karolingischen Klöstern. Vgl. Greene. *Softening the Heart, Eliciting the Desire*.

²³ Eine besonders einflussreiche Hierarchisierung der Instrumente findet sich in den Instrumentenbenennungen des Psalm 150, der in viele Gottesdienstfeiern Eingang fand: Tuba, Psalter, Cithara, Tympanum, Chorus, Chordae, Organum und zwei Arten von Cymbalum, also in der absteigenden Folge Blasinstrumente, Zupfinstrumente, Saiteninstrumente, Schlaginstrumente und Glocken. Vgl. Niemöller. *Zusammenprall christlicher und antiker Überlieferungen*, S. 97.

²⁴ So Max Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, passim

²⁵ Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*.

lieder. Die Reformationskirchen konnten dabei auf eine breite, im Humanismus eingebettete Frömmigkeitsbewegung zurückgreifen, durch welche die Musik aus den Kirchengebäuden und den liturgischen Feiern heraustrat und Hymen, Psalmenlieder und Choräle in den Laien-Gemeinschaften, den Bruderschaften, den privaten Räumen der Stadtbürger, aber auch auf den Marktplätzen und in den Gassen gesungen wurden, häufig mit einer anti-kirchlichen Stoßrichtung. In diesem Rahmen wurde schon 1501, also noch vor Luther, der erst 1524 eigene Liedblätter, die Enchiridien, veröffentlichte, von den Böhmisches Brüdern das erste christliche Gesangbuch herausgegeben. In Johann Walter fand Luther einen musikalischen Verbündeten, der entscheidende Anstöße für die evangelische Kirchenmusik gab. Er brachte 1524 das ›Geystliche gsank Buchleyn‹ heraus und half Luther bei den musikalischen Stücken seiner ›Deutschen Messe‹ von 1526. In der lutherischen Orthodoxie, insbesondere bei Paul Gerhardt, wurden wie in der darauffolgenden Bewegung des Pietismus viele Lieder komponiert und verschriftlicht, so dass sich sagen lässt, dass das Gesangbuch ab dem späten 17. Jahrhundert der zentrale Motor der Verschriftlichung nicht nur von Musik, sondern auch der allgemeinen Kulturgeschichte dieser Jahre darstellte.

Kann man den Gottesdienst des Mittelalters und noch der frühen Neuzeit als eine Form gesungener Liturgie verstehen, die gregorianisch und bei besonderen Gelegenheiten und an besonderen Orten polyphon gestaltet wurde, in welcher die Gemeinde sich allenfalls auf responsorische Elemente zu beschränken hatte, so wird in der lutherischen Reformation der Gemeindegesang zu einem zentralen Element des Gottesdienstes und, mehr noch, zu einem wichtigen Element der lokalen Kommunikation in der Gemeinde selbst.²⁶ Aber nicht nur durch diese Liedbewegung veränderte sich in der Reformationszeit die Situation dessen, was später Kirchenmusik genannt wird, dramatisch. Die verschiedenen reformatorischen Kirchen bewerteten die theologische Position von Musik in unterschiedlicher Weise und brechen damit die vergleichsweise monologische Ordnung der frühen Jahrhunderte auf. In liturgischer Hinsicht ist die mit Luther verbundene Reformation vornehmlich in zwei Punkten von der traditionellen unterschieden: In der Aufwertung der Predigt, dem Wort, sowie durch die Einführung des Gemeindegesangs. Trotz aller Bevorzugung der Vokalmusik hält auch die Instrumentalmusik nach und nach Einzug in die Gottesdienste. So bestätigte beispielsweise ein Gutachten der Theologischen Fakultät der Universität Wittenberg 1597 der Orgel, ein theologisch konformes Instrument für den Gottesdienst zu sein.²⁷

²⁶ Vgl. Marti. *Entwicklungsschwerpunkte des gottesdienstlichen Gesangs*, Fuhrmann, *Sänger und Komponisten* und Wegman. *The Crisis of Music in Early Modern Europe*.

²⁷ Siehe Dremel. *Musik und Theologie*, Bunnens. *Kirchenmusik und Seelenmusik*.

Die reformatorischen Bewegungen sind aber in Bezug auf den Gemeindegesang und die Kirchenmusik nicht nur als eine Rehabilitation und Aufwertung von Gemeindemusik zu bewerten. Eine Ausgrenzung findet sich vornehmlich in der Schweizer Reformation, die die ›katholische‹ Messe stärker noch als die lutherische Reformation verbannte und die liturgische Feiern zunächst in der Form von Predigtgottesdiensten veranstaltete, welche auf Musik und Gesang verzichten konnten. Es ist der These von Trocmé-Latter²⁸ zuzustimmen, dass Musik von allen Reformatoren wertgeschätzt wurde, aber sie unterschieden sich darin, welche Stellung sie der Musik in Gottesdienst und Liturgie zukommen lassen. Hier zeigen sich die wesentlichen theologischen Differenzen unter ihnen.²⁹ Nach Calvin ist Musik in der Lage, die ethische wie die religiöse Empfindsamkeit der Gemeinde auf die Probe zu stellen. Sie ist deshalb zu meiden. Calvin lässt allenfalls Psalmengesang gelten und nähert sich damit den Prinzipien des gregorianischen Chorals an. Auch nach Zwingli hat im Gottesdienst das Wort zu dominieren. Dieses muss klar und deutlich vernehmbar sein. Musik, insbesondere Instrumentalmusik, ist auch nach Zwingli aus dem liturgischen Zusammenhang zu verbannen, weil sie keine biblische Legitimation habe und als ein verhasstes Zeichen der Papstkirche gelten müsse. Auch wird in der schweizerischen Reformation der Gemeinde eine weitaus passivere Rolle zugesprochen als im Luthertum. Allerdings wird in den reformierten Kirchen in außerliturgischen Räumen, in Schulen und Familien, der mehrstimmigen Musik eine wesentlich höhere Bedeutung zugestanden.

Die Zeit der Reformationen ist also in Bezug auf die Kirchenmusik von heterogenen Tendenzen geprägt.³⁰ Es findet sich sowohl eine Aufwertung von Musik, jedenfalls in der Gestalt des Gemeindegesangs in der lutherischen Reformation, wie eine entschiedene Abwertung oder Verbannung von Musik im Zeichen des Wortes, des Textes, der Predigt. Diese unterschiedlichen theologischen Positionen spiegeln sich auch in dem Status der Gemeinde wider. Die Gemeinde bildet bei Luther einen homogenen Klangkörper, der den lateinischen Kunstgesang der Kantoren und Kleriker aus der Kirche hinaussingen sollte und auch volkssprachlichen Versen und Strophen Einlass gewährte. Bei Calvin und Zwingli ist die Gemeinde jedoch ein ehrfürchtiger Hörkörper.³¹ Auch im Hinblick auf die Abgrenzung von religiöser Musik gegenüber

²⁸ Trocmé-Latter. *Protestantische religiöse Identitäten in Lied und Kirchenmusik*, S. 193f.

²⁹ Vgl. Taruskin. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 1, S. 754.

³⁰ Vgl. Fuhrmann. *Kirchliche Liturgien und weltliche Feste im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*.

³¹ In der katholischen Kirche hielt erst mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert der Gemeindegesang in die Messe Einzug, allerdings noch nicht in das zentrale Hochamt, sondern nur in

anderen musikalischen Konventionen lässt sich eine uneinheitliche Entwicklung konstatieren. In der lutherischen Reformation findet eine Veralltäglichsung von Musik statt, die Grenzen zwischen profaner und kirchlicher Musik werden poröser. Ebenso wie der breite Austausch wird auch die Veralltäglichsung damit begründet, dass eben der Alltag selbst vom Glauben und christlicher Praxis durchdrungen werden soll.

(4) Eine weitere markante Weichenstellung findet sich in der nachreformatorischen Zeit. Wies die liturgische Praxis bis jetzt von Region zu Region und von Land zu Land eine hohe Pluralität auf, so sieht man sich nun aufgrund der religiösen Konkurrenzsituation vor die Notwendigkeit einer konfessionellen Uniformierung gestellt. Im Konzil von Trient (1545-1563) wird die Liturgie von Seiten der katholischen Kirche in einem hohen Maße vereinheitlicht und mühsam gegen protestantische Elemente abgegrenzt. Dementsprechend werden den musikalischen Elementen feste Funktionen zugewiesen. Ähnliche Entwicklungen finden sich in weniger dirigistischen Formen auch in den lutherischen Regionen, wo eine ›Formula Missae et Communionis‹ einen allgemeinen Rahmen vorgibt.

Nachdem in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Form der sogenannten ›Messe von Tournai‹ eine durchgehend mehrstimmige Messe ausgeführt wurde und von Guillaume von Machaut (gest. 1377) die Messe erstmals als eine Kompositionsgattung verankert wurde, wird nun im Konzil die tridentische Messform mit ihren fünf Partien (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) kanonisch festgelegt, mit Latein als bevorzugter, aber nicht ausschließlicher Sprache, aber einer massiven Zentrierung des sakralen Geschehens auf den Priester. Die Liturgie wird unterteilt in das Ordinarium, also hochstandardisierte, unveränderliche Partien der Liturgie, und das sogenannte Proprium, welches sich in Abhängigkeit von der Chronologie des Kirchenjahres ändern durfte. Es werden zudem drei liturgische Grundformen festgelegt: Die Messe, das Offizium und die Andacht.

In Bezug auf die Kirchenmusik stand nicht die Frage der Gemeindereliosität im Zentrum, sondern die alte Diskussion, ob einstimmige oder mehrstimmige Musik erlaubt sei. »Weit in das 15. Jahrhundert hinein scheint die mehrstimmig komponierte Musik in den Kirchen des deutschen Sprachraums grundsätzlich die Ausnahme geblieben zu sein. Als eigentliche Kir-

die Früh- und Spätmissen. Erst mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil wurde der Gemeindegesang ein fester Bestandteil des katholischen Hauptgottesdienstes. Siehe allgemein hierzu Page. *Discarding Images*, Page. *The Christian West and Its Singers*, Quasten. *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*.

chenmusik der Klöster, Stifte und Kathedralen erklangen überall die Melodien des Gregorianischen Chorals.«³² Die mehrstimmige Musik, die nicht zuletzt durch Palestrinas mehrstimmige Messe und durch die Kompositionen von Orlando di Lasso³³ erhebliches Gewicht gewonnen hatte, wird unter gewissen Auflagen gestattet, obwohl man ihr vorhielt, dass sie die liturgische Form überwuchern und die Versenkung in das Wort verhindern würde. Dass der mehrstimmigen Musik und dann auch in Maßen der instrumentellen Musik und hier insbesondere der Orgel trotz ihrer äußerst reduzierten Funktionen letztendlich doch ein liturgischer Raum gegeben wird, hat erhebliche Auswirkungen nicht nur auf die kirchenmusikalische, sondern auch für die allgemeine musikalische Entwicklung, denn damit bieten sich gewisse Freiräume, die Musik aus ihrer inferioren Stellung gegenüber dem Wort zu befreien.

Diese Entwicklungen spiegeln sich auch im semantischen Raum. Es ist von großer Bedeutung, dass im Trienter Konzil erstmals eine semantische Figur und damit eine Selbstbeschreibung und -abgrenzung der kirchlichen Musik im Bereich der konstitutiven Regeln eingeführt wird, nämlich die einer ›musica sacra‹, der heiligen Musik, die der Liturgie angemessen sei, und der ›musica troppo mollo‹, der allzu weichlichen Musik. Die ›musica sacra‹ habe die Aufgabe, den Opferkult und die Verkündigung zu unterstützen, ihr wird also eine dienende Aufgabe zugesprochen. Dass ihr Gegensatz in der ›musica troppo mollo‹ gesehen wird und nicht in einer generalisierten Weise in einer ›weltlichen Musik‹, ist bezeichnend und zeugt auch von dem nachhaltigen Einfluss der Subsumption von Musik unter ethische und nicht unter ästhetische Kategorien. So verfügt das auf der 22. Sitzung des Konzils am 17. September 1562 erlassene Dekret über die Vorschriften und Verbote bei Messfeiern: »Aus den Kirchen sind diejenigen Musikarten zu verbannen, die, sei es im Orgelspiel, sei es im Gesang, etwas Zügelloses oder Unlauteres erhalten, ebenso alle weltlichen Handlungen, eitle und selbst alltägliche Gespräche, Umhergehen, Lärm, Geschrei, damit das Haus Gottes wahrhaft das Haus des Gebetes gehalten und genannt werden könne.«³⁴

Die einfache Gegenüberstellung von ›musica sacra‹ und ›musica troppo mollo‹ konnte aber mit den eintretenden Entwicklungen nicht mehr Schritt halten. So findet sich schon 1614 bei Michael Praetorius die weitere Differenzierung von ›musica sacra‹ und ›musica ecclesiastica‹, also einer Musik, die

³² Körndle. *Musik in Liturgie und als religiöse Praxis im katholischen Raum*, S. 153.

³³ Vgl. Schmid. *Der Komponist als ‚Ich-AG‘: Orlando di Lasso*.

³⁴ Zitiert nach Jaschinki. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*, S. 53.

näherungsweise dem entspricht, was man in der Gegenwart als Kirchenmusik bezeichnen würde. Die ›musica ecclesiastica‹ bezeichnet von nun an das in der Liturgie eingesetzte Repertoire, die ›musica sacra‹ aber steht für das, was man gegenwärtig als geistliche Musik im weiteren Sinne bezeichnen würde, also eine Form ›höherer Musik‹, die aus dem kultischen Verwendungskontext der Kirche entlassen wird. Diese semantische Differenzierung bildet den Vorschein einer sich ankündigenden Etablierung der scharfen Abgrenzung von kirchlicher und nicht-kirchlicher Musik im Rahmen der bürgerlichen Musikkultur, welche tendenziell das musikalische Werk als Kunst begreift, dieses deshalb mit Autonomiepotentiale ausstattet und ihm im Konzertwesen huldigt, während die Kirchenmusik im Bereich der Gabenökonomie verbleibt.

(5) Im Barock und der höfischen Gesellschaft wird offensichtlich, dass die Differenzierung zwischen einer ›musica ecclesiastica‹ und einer ›musica sacra‹ und dann später zwischen kirchlicher Musik und Kunstmusik von einer neuen musikalischen Konfiguration eingeleitet und getragen wird, die die ältere nicht ersetzt, aber diese schnell an Relevanz und gesellschaftlicher Tiefenwirkung überholt.³⁵ Während die ältere Musik in axialen Konfigurationen eingebettet war, die sich in hierarchisierten symbolischen Räumen, unter Gabenökonomischen Bedingungen und in Konstellationen realisierten, die eine nur geringe Arbeitsteilung und dementsprechend ein restringiertes Netz von Austauschbeziehungen unterhielten, tritt nun mehr und mehr eine soziale Konfiguration in den Vordergrund, die Marktbeziehungen mit der symbolischen Einordnung von Musik als Kunst und die Autonomie von Kunst mit der Autonomie von Kunstwerken verbindet.

In axialen Konfigurationen bekleiden Musiker subordinierte Positionen. Ihr Ansehen und ihre Position änderten sich erst relativ im Zuge der Öffnung der Musikerstellen auch für Nichtklerikale. Die Generation der Palestrina und Di Lasso erfuhren eine entschiedene Aufwertung, wurden von Dienstbefehlenden zu Höflingen und konnten mit ansehnlichen Zuwendungen bedacht werden.

Zudem war bis ins 16. Jahrhundert die Arbeitsteilung unter ihnen kaum entwickelt – Kompositionen und Aufführungen waren in einer Hand. Komponisten- und Interpretenrolle werden stärker getrennt und mit der sich abzeichnenden Differenzierung von musikalischen Sphären die Möglichkeit der Komponisten, sich an unterschiedlichen Nachfragern und Kontexten zu

³⁵ Vgl. Dammann. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Krummacher. *Gottesdienstliches Leben im 17. Jahrhundert*.

orientieren. So wird es im Kontext der Kompositionslehre möglich, entweder einen Theater-, einen Kammer- oder eben einen Kirchenstil zu verfolgen.³⁶

Die protestantische Kirchenmusik wird durch eine neue Form der Verbindung von Wort und Musik geprägt, eine Verschmelzung beider in der musikalischen Gattung der Kantate. Die Kantate besitzt für die protestantische Kirchenmusik eine einzigartige Bedeutung. Sie wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert entwickelt aus dem Madrigal, also aus der weltlichen Kammermusik der Renaissance³⁷, und aus der Arie, der zentralen Kunstform der in diesen Jahren entstehenden italienischen Oper. Die Kantate stellt eine neue Form von Vokalmusik dar, in welcher sich Wort und Musik wechselseitig befruchten, Lesung und Predigt mit Gesang und Poesie vereinigt werden und damit die Vertonung von Versen erlauben, die nicht mehr dem engen liturgischen Bereich angehören.

Es treten neue musikalische Gattungen auf. Neben der Messe³⁸, dem Requiem, dem Choral, Andachten und Litaneien, dem Magnificat und dem Stabat Mater werden nun mit der Oper und später der Sinfonie³⁹ im Kontext einer sich langsam entwickelnden bürgerlichen Musikkultur Gattungen populär. Insbesondere die Oper stellt eine stetige Versuchung und Herausforderung für die Kirchenmusik dar. Entscheidend ist zudem die Etablierung eines Konzertwesens. Konzerte werden spätestens in der klassischen Musikkultur der dominante Kontext der Aufführung von Musik und lösen damit die höfischen Aufführungs- wie die kirchlichen Ausführungsformen ab. Die musikalischen Werke beginnen, sich aus dem liturgischen Bereich heraus zu entwickeln. Als ein erster Höhepunkt in der freieren Entfaltung von Musik kann Bachs symphonisch weit ausladende H-Moll-Messe betrachtet werden.

Ein wichtiger Schritt ist mit dem Namen von Händel verbunden. Er war der erste der großen Komponisten, der keine Festanstellung an einem Hof oder einer Kirche hatte, sondern sich gleichsam als selbständiger Musikunternehmer in England und Irland mit erheblicher Unterstützung des englischen Königshauses betätigen konnte.⁴⁰ Dadurch, dass er freie Konzerte in angemieteten Häusern veranstaltete, so 1742 die berühmte Uraufführung seines ›Messias‹ in der Dubliner Music Hall, schuf er Anfänge eines außerkirchlichen Konzertwesens. Händel forcierte damit den Einzug marktwirtschaftli-

³⁶ Vgl. Forchert. *Zwischen Schütz und Bach*.

³⁷ Vgl. Feldman. *City Culture and the Madrigal of Venice*.

³⁸ Vgl. Hücke. *Die Messe als Kunstwerk*.

³⁹ Vgl. Dömling. *Die Sinfonie als Form und Idee*.

⁴⁰ Vgl. Keil. *Musikgeschichte im Überblick*, S. 141ff.

cher, lateraler Konfigurationen in den Musikbereich. Dies zeigt sich auch darin, dass er, beispielsweise im Unterschied zu Bach, in seinen Oratorien keinerlei Ambitionen zeigte, Frömmigkeiten zu wecken oder religiöse Einsichten zu vermitteln. Die Dimension der subjektiven religiösen Erfahrung oder überhaupt die Frage, die bis in die Barockzeit hinein die Diskussion nicht nur in Bezug auf die Musik, sondern auch in Bezug auf alle Künste dominierte, nämlich die alteuropäische Thematik, ob Künste einer tugendhaften Lebensführung dienen könnten, spielt für Händel keine Rolle mehr.⁴¹ Die Aneignung selbst wie das Problem einer tugendhaften Lebensführung ist für Händel nichts, womit man das Werk belasten sollte. Diese Tugenden bleiben dem Publikum selbst überlassen. Mit Händels Oratorien zog die nunmehr geistlich genannte Musik aus den Kirchen aus und in die entstehenden Kunstwelten, die immer und notwendigerweise auch Kunstmärkte waren, ein.

Im 16. und 17. Jahrhundert lässt sich damit auch eine Aufspaltung in verschiedene Kulturen des Hörens erkennen. Während in der katholischen Konfession in der Tradition von Palestrina die Musik die Funktion einer rituellen Einverleibung hatte, und die die Botschaft empfangenden Hörer sich passiv in den Opferritus versenken sollten, findet sich in den reformatorischen Konfessionen die Vorstellung eines aktiven Hörens, das eine Aneignung des Wortes und der Glaubensbotschaften ermöglicht und die Musik als Mittel zum Verständnis des mitgeteilten Textes oder als genuines Glaubensfest versteht.⁴² Bei Händel aber deutet sich nun eine weitere Hörkultur an, in der sich das Hören nicht mehr auf die mitgeteilten Inhalte, sondern auf das Medium, eben die Musik konzentrieren darf.

Dass die kontinentaleuropäische Entwicklung der englischen hinterher hinkte, zeigt sich bei Mozart⁴³, der als freischaffender Komponist in Wien kaum Aufträge erhielt, aber in seinen ersten Jahren als Hoforganist beim Erzbischof von Salzburg mit seinen Sonaten, Oratorien und 16 großen Messen eine prunkvolle Entfaltung der Kirchenmusik zeigte, die sich nicht mehr an der Liturgie in einfachen Kirchen, sondern an den Vorgaben fürstlicher und bischöflicher Höfe orientierte. Diese Kirchenmusik nahm insbesondere

⁴¹ Vgl. Jahn. *Musik im Wettstreit der Künste (Paragone) und in barocken Wissenschaftssystematiken*.

⁴² Im vierten Artikel der *Confessio Augustana* heißt es: »so läßt sich Gott nicht erkennen, sich noch fassen, denn allein im Wort und durchs Wort, wie Paulus sagt.« Es heißt aber auch »Der Glaub ist aus dem Gehör« (zit. nach Bessler. *Das musikalische Hören der Neuzeit*, S. 22f.). Bessler weist darauf hin, dass sich diesbezüglich die Reformation von der von Augustinus aufgeworfenen Unterscheidung zwischen ›foris audire‹ und ›intus audire‹, zwischen dem bloßen Wahrnehmen einerseits, dem geistigen Aufnehmen andererseits, orientiere. Siehe auch Claussen. *Gottes Klänge*, S. 135.

⁴³ Elias. *Mozart*.

auf Elemente der Oper Bezug, löste also den strikten Gegensatz von heiliger und weltlicher Musik tendenziell auf, so dass zumindest die katholische Kirche im mitteleuropäischen Raum sich gegenüber dem neuen Stil abgrenzen und damit erst recht eine Distanzierung von kirchlicher und weltlicher Musik forcieren konnte, während die als ›galant‹ bezeichnete neapolitanische Schule (Alessandro Scarlatti) durchaus Elemente der Oper in kirchenmusikalische Kompositionen zu integrieren suchte.

Was die liturgisch dominante Form der Messe angeht, so ist die katholische Kirchenmusik im deutschen Sprachraum im 17. und 18. Jahrhundert dadurch geprägt, durch mehrstimmige Vertonungen des Ordinarium Missae der Prachtentfaltung an absolutistischen Höfen zu entsprechen, was eine Neugründung und Erweiterung zahlreicher Kirchenorchester und -chöre zur Folge hatte. Im romanischen Sprachraum hingegen dominierte das kanonische Vorbild des gregorianischen Chorals. Im Protestantismus finden sich demgegenüber konträre Entwicklungen.⁴⁴ Im Calvinismus spielten Messkompositionen nach wie vor keine Rolle, und im Luthertum fand sich, wie beispielsweise bei Bach, eine Reduktion der Messe auf die Elemente des Kyrie und des Gloria, eher aber noch eine außerordentliche Hervorhebung der Kantate, bis schließlich durch den Einfluss des Pietismus auch das lateinische Liedgut nach und nach durch volkssprachliche Lieder ersetzt wurde.⁴⁵

Während die protestantischen Kirchen und Gemeinschaften separate kirchenmusikalische Ordnungen initiieren und institutionalisieren konnten, musste im Rahmen der katholischen Kirche immer wieder nach integrativen Lösungen gesucht werden. Schon das Konzil von Trient hatte Kompromisse formuliert. Ähnlich die Enzyklika ›Annus qui‹ von 1749, in welcher Papst Benedikt XIV. zwar die Notwendigkeit der Abwehr profaner Musik betonte und den Respekt vor den liturgischen Traditionen einforderte, zugleich aber einer breiten Berücksichtigung von Musikinstrumenten und sogar von reiner Instrumentalmusik unter der Bedingung erlaubte, dass sie nicht die Sinnlichkeit, sondern die Andacht fördere.

Wichtiger aber noch als solche internen Modifikationen ist aus historisch-soziologischer Sicht: Diese Transformationsperiode ist durch die Genese und Etablierung einer neuen musikalischen ›art-world‹, einer neuen Konfiguration geprägt. Dies führt zu einer Aufspaltung von musikalischen Konfigurationen respektive musikalischen Welten. Die ›musica ecclesiastica‹, die nach

⁴⁴ Vgl. Hochstein. *Die Messe*.

⁴⁵ Vgl. Hochstein. *Die Messe* und Hochstein. *Te Deum, Stabat Mater, Psalmen und weitere musikalische Gattungen*.

wie vor dem Wort gegenüber inferiore Musik, bleibt auf den liturgischen Bereich beschränkt. Die sich gegenüber dem Wort mehr und mehr behauptende, ›galante‹ Musik wird schrittweise über ihre Entfaltung an fürstlichen Höfen in Konzerten in marktformige Strukturen eingespeist und führt gegen Ende des 18. Jahrhunderts, Anfang des 19. Jahrhunderts zur Etablierung einer voll ausgebildeten bürgerlichen Musikwelt, in welcher die klassischen ›kirchenmusikalischen‹ Werke dominant vertreten sind⁴⁶, aber nun nicht mehr als Kirchenmusik, sondern als Musikwerke, die autonome Ansprüche erheben dürfen. In seiner wichtigen Studie über die gegen Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts stattfindende Revolution im Musikgeschmack beschreibt William Weber, wie sich eine eigene bürgerliche Musikwelt etabliert, die sich von der Musik des Volkes wie der Musik der fürstlichen Höfe emanzipiert und dabei einen Kanon etabliert, der auch maßgeblich auf Werke der kirchenmusikalischen Tradition zurückgreift.⁴⁷

(6) In Bezug auf die jüngere Vergangenheit müssen wir uns auf sehr wenige Punkte beschränken und können dies auch, weil in Bezug auf die strukturellen Dimensionen keine großen Veränderungen zu konstatieren sind. Die Kirchenmusik beschreibt sich selbst als Kirchenmusik und findet in dieser Bahn auch zu einer intensiven Professionalisierung; die schon in der Entstehung der bürgerlichen Musikwelt dominant werdende Arbeitsteilung zwischen Produzenten (Komponisten) und Ausführenden (Musikern) wird nun auch im Bereich der Kirchenmusik verankert. In der katholischen Kirche wird, wie schon ausgeführt, dem Gemeindegang sukzessive ein höheres Gewicht eingeräumt. Dennoch setzt sich gerade im Katholizismus die oszillierende Bewegung zwischen orthodoxen und heterodoxen Bestrebungen fort. Der Cäcilianismus, eine im 19. Jahrhundert entstandene Restaurationsbewegung, fordert eine Festlegung des kirchenmusikalischen Kanons auf einen an Palestrina orientierten A-Capella-Stil.⁴⁸ Auch andere liturgische Elemente aus der Palestrina-Epoche sollen rehabilitiert werden: Die Zentralität des Priesters, der Ausschluss der Gemeinde aus dem Kreis der Ausführenden, das Verbot der Volkssprache, welche nur in Privatmessen erlaubt sei, sogar eine

⁴⁶ Vgl. Krummacher. *Kunstreligion und religiöse Musik*. Alfred Orel. *Die katholische Kirchenmusik um 1750*, S. 831-863, stellt in dem von Adler herausgegebenen Handbuch der Musikgeschichte wesentliche Werke dessen, was man heute ›klassische Schule‹ von Mozart, Haydn, Beethoven bis hin zu Schubert oder Bruckner bezeichnen würde, noch unter dem Titel ›katholische Kirchenmusik‹ vor.

⁴⁷ Vgl. Weber. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*.

⁴⁸ Siehe auch Gregur. *Ringens um die Kirchenmusik* und Wagner. *Franz Nekes und der Cäcilianismus im Rheinland*.

Klerikalisierung des Chores. Die gegenwärtig noch existierenden mitteleuropäischen Cäcilienverbände sprechen sich jedoch für Liberalisierungen im kirchenmusikalischen Kanon aus. Kirchenmusik, die auf populärkulturellen Elementen und Traditionen beruht, ist heute de facto in den großen Konfessionen vertreten.⁴⁹ Aber noch im 2. Vatikanischen Konzil wird die von Papst Pius X in seiner Enzyklika ›Tra le sollecitudini‹ aus dem Jahre 1903 festgelegte Rangordnung unter den Musikstilen festgelegt: 1. Gregorianischer Stil, 2. ältere mehrstimmige Musik, 3. klassische Gegenwartsmusik und 4. und nicht ›last not least‹: religiöser Volksgesang. Und auch diese Hierarchisierung der Stile wird in der tradierten Weise mit ihrer Heiligkeit im Sinne einer ›musica sancta‹ begründet, die allerdings auch, wie schon im Trienter Konzil, das Einfallstor für die Berücksichtigung anderer Stile bildet.

3. Soziale Konfigurationen

Konfigurationen sind basale ›social units‹, in denen sich ›Transaktionen‹ vollziehen und Handlungen mit Handlungen koordinieren. Sie bestimmen sich in den Dimensionen, die eine Voraussetzung dafür sind, dass Transaktionen stattfinden können, also in den Dimensionen konstitutiver und normativer Regeln. Es handelt sich um Letztelemente des Sozialen, wenn man als Letztelemente eben nicht atomare Handlungen, sondern Relationen von Handlungen vorsieht. Dass subjektive Bedeutungssetzungen einen sozialen Regelcharakter annehmen können und objektive soziale Wirklichkeiten generieren lassen, ist abhängig von dem triangulativen Charakter der Transaktionen, die ihrerseits in jedem Zug nach einer Bestätigung des Regelcharakters verlangen. Konfigurationen lassen sich ihrerseits in einer groben Weise danach unterscheiden, nach welchem Modus Handlungen koordiniert werden bzw. ›Gleichgewichte‹ im Handeln erzielt werden. Konfigurationen manifestieren sich in der Praxis, in der sich das individuelle, soziale und kollektive Handeln vollzieht. Idealtypisch lassen sich folgende basale Formen unterscheiden⁵⁰:

⁴⁹ Siehe Bubmann. *Populäre Kirchenmusik der Gegenwart*, Jaschinski. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*, S, 67ff., Jaschinski. *Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960* und Kloeckner. *Die Weiterentwicklung des gregorianischen Repertoires bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*.

⁵⁰ Diese Typologie ist neben den Arbeiten der institutionalistischen Wirtschaftstheorie offenkundig stark an den taxonomischen Vorgaben der wirtschaftshistorischen und -soziologischen Arbeiten von Karl Polanyi orientiert. Polanyi differenziert bekanntlich zwischen den grundlegenden Formen eines reziproken, eines redistributiven und eines marktförmigen ökonomischen Austauschs. Ihr typologisierender und diskriminierender Wert ist trotz mancher Korrekturen in der gegenwärtigen Forschung ohne Alternative. Sie werden hier nicht zuletzt

In kommunalen Konfigurationen wird über die Handlungskoordination in Modi gemeinschaftlicher Entscheidungsheuristiken bestimmt.

In axialen Konfigurationen wird über die Handlungskoordination in Modi asymmetrischer, herrschaftlicher Entscheidungen bestimmt.

In lateralen Konfigurationen wird über die Handlungskoordination durch Aushandlungen und Verträge bestimmt.

Konfigurationen sind jedoch nicht nur durch Entscheidungs- und Bestimmungsmodi über die Mechanismen der Handlungskoordination gekennzeichnet, sondern setzen ihrerseits konstitutive Regeln über die soziale Phänomenalität und Wirklichkeit von Objekten und Ereignissen und damit auch über Handlungen und den Austausch von Dingen voraus sowie normative Regeln darüber, wie sich die Handlungen und ihre Koordination zu vollziehen haben.⁵¹ Konfigurationen als die elementaren sozialen Einheiten, in denen sich Handlungen vollziehen, weisen also verschiedene Dimensionen von Ordnungen für die Bestimmung von Intentionen einerseits und sich rekursiv vollziehenden Operationen andererseits auf, die in einem kompossibilistischen, sich also wechselseitig ermöglichenden Verhältnis zueinander stehen.

aus dem Grunde berücksichtigt, um die These zu formulieren, dass kunstsoziologische Analysen sich neben differenzierungs-, feld- oder interaktionsanalytischen Zugängen – um nur auf die gegenwärtig in dieser Disziplin dominierenden zu verweisen – um die Austauschbeziehungen und -bedingungen von ›Kunst‹ beziehen muss. Um sie jedoch für musik- und kunstsoziologische Belange fruchtbar zu machen, muss diese Typologie um wichtige analytische Elemente ergänzt werden, was dazu führt, dass die Begriffe nun nicht mehr alleine Austauschbeziehungen, sondern Modelle sozialer Konfigurationen bezeichnen, in denen Austauschbeziehungen nur eines von mehreren zentralen Elementen darstellen. Anklänge an die hier vorgelegte Typologie finden sich aber andererseits und theoriegeschichtlich besonders folgenreich in den Thesen zur Kulturindustrie der Dialektik der Aufklärung von Horkheimer und Adorno, welche die laterale Form der Kunstproduktion und -rezeption in Gestalt der Kulturindustrie von der kommunalen Form der ›Massenkunst‹ und der axialen Form im frühen Bürgertum abgrenzen (vgl. Horkheimer/Adorno. *Dialektik der Aufklärung*).

⁵¹ An dieser Stelle kann leider nicht ausführlich auf die jüngeren Kontroversen innerhalb der Musikwissenschaft und Musiksoziologie über einen adäquaten ›Begriff‹ von Musik bzw. die Frage der ›Einheit‹ von Musik eingegangen werden. Nur eine kurze Bemerkung: So richtig es auch ist, im Zeichen des ›Musicking‹ Musik in Praxis und Praktiken zu fundieren (›The is no such thing as music. Music is not a thing at all but an activity, something that people do. To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composition), or by dancing.« (Small. *Musicking*, S. 9)), so problematisch ist aus unserer Sicht ein solcher Absolutismus, wenn die Praxis und die Praktiken nicht ihrerseits in gesellschaftlichen Kontexten und Konfigurationen verortet werden. Siehe hierzu insbesondere Fuhrmann. *Toward a Theory of Socio-Musical Systems*.

Der dominante Koordinationsmechanismus reguliert dabei nicht die Koordination von Handlungen und den Austausch von Gütern, sondern er prägt die Ordnungen der symbolischen Welt, in welcher er sich vollzieht.

Kommunale Konfigurationen sind durch Reziprozitätsverpflichtete tauschökonomische Ordnungen gekennzeichnet. Güter und Leistungen werden in Bezug auf die Reziprozität von personalisierten Tauschverhältnissen erbracht und beurteilt, ihr Wert bemisst sich danach, ob sie die (symmetrische oder asymmetrische) Reziprozität der Beziehungen reproduzieren können oder nicht. Dabei kann unter der Bedingung einer generalisierten Reziprozität⁵² das Tauschverhältnis unbestimmt bleiben oder unter den Bedingungen einer spezifizierten Reziprozität inhaltlich näher fixiert werden. Die Mechanismen der Handlungskoordination stehen in homologen Beziehungen zu konstitutiven und normativen Regeln. Sie prägen also in allen Konfigurationsformen auch die Struktur der symbolischen Welten. Handelt es sich um kommunale Konfigurationen im symbolischen Bereich des Religiösen insofern, als die Beziehungen und Gaben religiös codiert und bestimmt werden, so wird die religiöse Praxis und damit die musikalische Handlung in einer sakralen Ordnung situiert, in der die Beziehungen zwischen den Menschen und dem Göttlichen tauschökonomische Eigenschaften aufweisen. Eine solche Form von Reziprozität kennzeichnet das Verhältnis von spezifischen religiösen Gemeinschaften mit ihrem Gott, und es hängt von der symbolischen Ordnung ab, ob und wie eine solche religiöse Welt noch anders kodierte Welten und Ontologie zulässt.

In axialen, insbesondere stratifizierten Konfigurationen dominieren Mechanismen, die durch asymmetrische Strukturen gekennzeichnet sind. Das können gabenökonomische Beziehungen sein, es können auch eindeutig appropriative Strukturen sein. Appropriative Positionen zeichnen sich durch Aneignungen und Redistributionen aus. Sie dominieren in formalen Herrschaftsbeziehungen. Stärker gabenökonomische Ausrichtungen finden sich hingegen in traditionellen Herrschaftsordnungen. Der symbolische und materiale Wert von Gütern und Leistungen bemisst sich aus ihrem komparativen Vorteil bezüglich der Reproduktion wie der Legitimation der herrschaftlichen Ordnung. Übertragen wir diese Strukturbeschreibungen wiederum auf den Bereich des Religiösen und seiner konstitutiven Regeln: Während der religiöse Kosmos in reziprok dominierten Konfigurationen stark in soziale, alltägliche Sphären integriert war, wird er in stärker stratifizierten Ordnungen stärker auf außeralltägliche Opportunitäten konzentriert. Das religiöse Heil wird als Gabe gedeutet. Bis in die frühe Neuzeit hinein hatten kirchliche Liturgien und Gottesdienste als die prototypischen religiösen Feiern wie auch

⁵² Siehe Sahlins. *Zur Soziologie des primitiven Tauschs*.

weltliche Feste vornehmlich zwei Funktionen, die man mit ›Andacht‹, ›Vergegenwärtigung‹ und ›Erinnerung‹ einerseits, mit ›Übergang‹, ›Transformation‹ und ›Verkündigung‹ andererseits beschreiben kann.⁵³ Sie waren entweder vergegenwärtigende kollektive Erinnerungen oder rituelle Akte, in denen Transformationen individuellen, kollektiven oder herrschaftlichen Lebens eingeleitet oder angezeigt werden sollten und einen symbolischen Ausdruck erhielten. Die musikalischen Akte, die in diese Feiern integriert waren, stellen keine Darbietung dar, sondern Ereignisse, in denen sich stratifizierte Ordnungen symbolisch präsentieren und repräsentieren. Dies gilt nicht nur für religiöse, sondern auch für weltliche Feiern oder höfische Feste.⁵⁴

Laterale Konfigurationen beruhen hingegen auf der Koordination von Handlungen durch Absprachen und dem (vermeintlich) symmetrischen Austausch von Gütern und Leistungen auf der Basis von Vertragsbeziehungen. Wie in kommunal dominierten Handlungskonfigurationen, so ist auch in stratifizierten Konfigurationen eine Differenzierung von vertragsmoderierten Tauschsphären intrinsisch nur schwach angelegt. In lateralen Gesellschaften dominieren reziprozitätsentpflichtete Tauschakte, zentralisierte oder reziproke Mechanismen der Handlungskoordination verbleiben im Hintergrund. Realisieren sich solche Konfigurationen im Medium von Tauschmedien – und welche tun das nicht – und damit als vermittelter Tausch, wie er für Märkte kennzeichnend ist, so ist damit die Möglichkeit einer erheblichen Entpersonalisierung (im Vergleich zu reziproken Konfigurationen) wie (de jure) einer Autonomisierung in der Gestaltung von Vertragsbeziehungen (im Vergleich zu stratifizierten Konfigurationen) verbunden. Während geldförmige Transaktionen in reziproken oder auch in den stratifizierten Konfigurationen der Vormoderne nur (als Chrematistik) in den Außenbeziehungen, aber nicht in den Binnenverhältnissen geduldet wurden, so dominieren in marktförmig fundierten Gesellschaften geldvermittelte Transaktionen die allermeisten Handlungsbereiche und prallen nur an wenigen reziproken oder stratifizierten Transaktionssphären ab. Lateral und insbesondere marktförmig regulierte und dominierte Konfigurationen zeigen noch eine weitere strukturelle Eigenschaft auf, die für die Kirchenmusik in mehreren Hinsichten relevant ist. Sie erlauben eine extensive und intensive Arbeitsteilung, da diese nicht mehr durch ständische oder enge Reziprozitätsgrenzen blockiert

⁵³ Vgl. insbesondere die wegweisenden Werke von Fuhrmann. *Kirchliche Liturgien und weltliche Fest im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, und Voigt. *Memoria, Macht, Musik*, sowie Voigt. *Memoria: Gedächtnis, Gedenken und Erinnerung in der Musik des Spätmittelalters*.

⁵⁴ Vgl. Althoff. *Die Macht der Rituale*.

werden. Erlaubt ist, was sich vertraglich oder eben am Markt durchsetzt. Damit können jetzt auch solche Handlungsfelder, die bisher allenfalls semantisch als Bezeichnung von Aspekten von Tätigkeiten vorlagen, nunmehr als Komponente von Austauschbeziehungen (als Beruf) erwartbare Erwerbchancen oder (als staatlich zertifizierte oder als marktförmig reüssierende Professionen) durch soziale Schließungsprozesse gewisse Autonomiepotentiale erhalten. Aus medizinischen, künstlerischen, wissenschaftlichen oder juristischen Tätigkeiten entwickelten sich sowohl im Hinblick auf die konstitutiven Regeln wie die pragmatischen Strukturen Handlungssphären oder ›Funktionssysteme‹, die ihre Autonomie aber nicht den ›Werten‹ oder ›funktionalen Erfordernissen‹ einer Gesellschaft verdanken, sondern dem Umstand, dass sie als relativ autonome in Handlungskonfigurationen nachgefragt werden. In kunstsoziologischer Hinsicht ist mit lateralen Konfigurationen zudem eine weitere wichtige Strukturvariation verbunden: Es entsteht das (autonome) ›Werk‹ als Phänomen⁵⁵, an dem sich Produktionen und Rezeptionen orientieren können, sieht man von solchen der Kirchenmusik selbst ab.

Halten wir fest: Musikalische Handlungen realisieren sich in Konfigurationen, die konstitutive Regeln aufweisen in Bezug auf das, was (historisch-)ontologisch als ›Musik‹ gegeben ist⁵⁶ und normative Regeln, wie ›Musik‹ ästhetisch in phänomenal-medialen Erfahrungsräumen erlebt und in ›ästhetischer‹ Hinsicht gestaltet werden kann, und sie realisieren sich in spezifischen, und zwar kompossiblen Koordinationsmechanismen und Austauschbeziehungen.

4. Historische Soziologie (kirchen-)musikalischer Konfigurationen

Übertragen wir die bisherigen Skizzen über soziale Konfigurationen auf die Kirchenmusik. Vormoderne Gesellschaften sind durch jeweils historisch spezifische Mixturen von kommunalen und axialen Konfigurationen gekennzeichnet. Musik wird im Kontext dieser Konfigurationen praktiziert. Sie kann

⁵⁵ Die Anerkennung von etwas als einem Werk, sei es sprachlich, literarisch, bildnerisch, skulptural oder architektonisch, im Bereich der Kunst, korrespondiert häufig mit rechtlichen Sachverhalten. Ein Objekt wird rechtlich codiert durch Urheberrechte oder Patentrechte. Bei anderen Werkgattungen, beispielsweise wissenschaftlichen Werken, gibt es funktional äquivalente Lösungen (Kopierverbot und Zitiergebot). Mit diesen Rechten aber wird eine Beziehung von Werken und der Sinngestalt der Autorschaft gestiftet. Vgl. Hick. *Toward an Ontology of Authored Works* und Hilpinen. *Authors and Artifacts*, Szendy, *Höre(n)*.

⁵⁶ Adorno. *Philosophie der Neuen Musik* spricht schlichtweg von dem ›Material‹.

damit auch die Phänomenalität annehmen, die in solche Konfigurationen reproduzierbar ist. Kirchenmusik selbst tritt erst mit dem Eintritt von Musik in dominant axiale Konfigurationen, und zwar hierokratische Konfigurationen, auf. Max Weber, der nicht von Kirchenmusik, sondern – durchaus missverständlich und korrigierbar – von ›geistlicher Musik‹, von ›Kulturmusik‹ oder von ›kirchlicher Kunstmusik‹ spricht,⁵⁷ und sich damit auf die frühen Epochen der europäischen Musikgeschichte bezieht, siedelt ›Musik‹ gerade im Übergang von kommunalen zu axialen Konfigurationen an: »Mit der Entwicklung der Musik zu einer ständischen – sei es priesterlichen, sei es aoidischen – ›Kunst‹: dem Hinausgreifen über den rein praktisch abgezweckten Gebrauch traditioneller Tonformeln, also dem Erwachen rein ästhetischer Bedürfnisse beginnt regelmäßig ihre eigentliche Rationalisierung.«⁵⁸ Weber, der die Rationalisierung von Musik neben ihrer technischen Seite (Instrumente) vor allem an die Möglichkeiten der Transponierbarkeit von Melodien in Tonlagen bindet und damit dem Ordnungsverhältnis von Harmonien und Melodien einfügt und als maßgeblichen Schritt das Fortschreiten hin zur mehrstimmigen Musik betrachtet, bewertet die Einführung von Notationssystemen und damit von Schrift als die maßgebende strukturelle Voraussetzung:

»Fragt man nach den spezifischen Bedingungen der okzidentalen Musikentwicklung, so gehört dahin vor allem anderen die Erfindung unserer modernen Notenschrift. Eine Notenschrift unserer Art ist für die Existenz einer solchen Musik, wie wir sie besitzen, von weit fundamentalerer Bedeutung als etwa die Art der Sprechschrift für den Bestand der sprachlichen Kunstgebilde (...).«⁵⁹

Die Rationalisierung von Musik und ihre Möglichkeit, sich ästhetische Formen zu geben, findet also ihre Voraussetzungen und damit dasjenige, was Weber die Distanzierung von ihrem »rein praktisch abgezweckten Gebrauch«⁶⁰ nennt, in axialen, stratifizierten Konfigurationen, einer ständisch verfassten Trägerschrift und einem ständisch betriebenen Kommunikationsmedium, der Schrift.

Als eine ständisch verfasste Konfiguration und im Rahmen der Kirche als eines hierokratischen Herrschaftssystems werden die Produktion, die Distribution wie die Rezeption von Kirchenmusik in den nachfolgenden Jahrhunderten Regularien unterworfen, in denen die der Musik inhärenten Rationalisierungsmöglichkeiten mit den Anforderungen an ihre herrschaftliche Re-

⁵⁷ Vgl. Weber. *Musiksoziologie*.

⁵⁸ Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, S. 31.

⁵⁹ Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, S. 64.

⁶⁰ Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, S. 64.

produktion, die nicht die unmittelbare institutionelle Ordnung betrifft, sondern darüber hinaus die symbolische Ordnung, in denen sich Kirchenmusik oder, genauer noch, etwas *als* Kirchenmusik realisiert. Wie schon im ersten Kapitel beschrieben, bestimmen konstitutive und normative Regeln und bestimmte Kooperationsmodi das, was die Essenz von Kirchenmusik ausmacht. Sie dienen als Steuerungsgrößen im Hinblick darauf, was an Variationen möglich ist. Ihre Anwendung ist immer umstritten, aber sie kennzeichnen die Kirchenmusik in allen christlichen Konfessionen bis in die gegenwärtigen Tage.

Im Hinblick auf konstitutive Regeln sind die Differenzen von Musik und Sprache und nachgeordnet von Gesang und Instrument bedeutsam: In welchem Medium offenbart sich das Heilige oder das Göttliche – Musik oder Sprache? In Anlehnung an die antiken Traditionen überwiegt auch in der Theologie des frühen Mittelalters das Medium der Sprache – die Musik ist nicht nur nachgeordnet, sondern sie wird in all ihren Variationen immer als eine Gefahr für das Wort betrachtet. Von daher wird der Kirchenmusik eine dienende Funktion zugesprochen. Dieser Konflikt zieht sich von den karolingischen Regularien über die Reformation als einer Epoche, in welcher sich unterschiedliche Traditionslinien differenzieren, bis heute hin. Die Ausbildung von Musik als Musik, als eine symbolische Form *sui generis*, ist abhängig von ihrer ›Entsprachlichung‹. Und schließlich: Wenn Musik – dann als Gesang oder instrumental? Auch hier ist die Position eindeutig: Instrumentalmusik wird nur allmählich und diskontinuierlich zugelassen und auch nur im Sinne der hierarchischen Ordnung, die für die Musikinstrumente vorgesehen war.⁶¹ Innerhalb dieser konstitutiv eröffneten Räume bilden sich in normativer Hinsicht die verschiedenen Stile und Gattungen und ihre ästhetischen wie aisthetischen Formen. Diese Kontroversen sind eingebunden in unterschiedliche Kulturen des Leiblichen und die Frage, ob – so die theologischen Dispute – der Körper ein zu verachtender oder eine zu verherrlichender, ein ›musikalischer Leib‹⁶² oder ein ›sprachlicher Körper‹ sei.

Mit diesen Kontroversen sind normative Regularien bezüglich der Abgrenzung zu anderen musikalischen Welten verbunden. Diese Abgrenzungen aber wurden, wie schon betont, erst im 19. Jahrhundert auch semantisch fixiert. Erst hier bildet sich eine entsprechende Selbstbeschreibung als Kirchenmusik aus. Der zentrale Gegensatz zuvor ist nicht derjenige von sakraler

⁶¹ Vgl. hierzu Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, S. 85ff. über den sozialen Rang der Instrumente.

⁶² Siehe hierzu die Studie von Matteo Nanni. *Die Leiblichkeit der Musik*, über die Kontroversen über die ›Leiblichkeit der Musik‹ am Beispiel der italienischen Musikkultur des Trecento.

und profaner Musik, sondern eine Differenzierung im Bereich der hierokratischen Ordnung: Musik, die die (ethischen und geistlichen) Tugenden fördert und solche, bei der das nicht der Fall ist. »Musica est scientia bene modulandi« (»Musik ist es, den Regeln und dem Wissen gemäß gut vorzutragen und zu Gehör zu bringen«) – diese Sentenz aus der zwischen 387 und 389 verfassten ›Musica‹ des Aurelius Augustinus, welche sich um eine Verbindung von Frömmigkeit und kunstvoller Stimme bemüht, prägt die normativ verpflichtende Auffassung von Musik gegenüber allen anderen Formen, die, wie die Tanzmusik oder die kommunale Musik, die Affekte ungehemmt in den Vordergrund rücken.

In Bezug auf die Koordinationsmechanismen ist die entscheidende Codierung diejenige von Klerus und Gemeinde. Wer ist Träger der Kirchenmusik? Erst von reformatorischen Kirchen wird nach den ersten Anfängen in den ersten Jahrhunderten die Gemeinde wieder eindeutig als Träger und Subjekt bestimmt, und zwar im Zusammenhang mit der allgemeinen reformatorischen Aufwertung kommunaler Konfigurationen gegen axiale Konfigurationen. Aber auch in der katholischen Kirche kann man seit dem II. Vatikanischen Konzil eine Aufwertung der Gemeinde, ihrer Chöre und entsprechender Vereine und damit eine gabenökonomische Fundierung von Kirchenmusik konstatieren. Dieser Gegensatz hat eminente Konsequenzen für die Ausbildung von Hörkulturen⁶³, die zwischen einem passiven und einem aktiven, einem vernehmenden und einem aktivierenden, einem adäquaten und einem performativen Hören⁶⁴ schwanken, zwischen dem Hören von Klängen und dem Hören von Formen.⁶⁵ Oder in Bezug auf die konstitutiven Regeln musikalischer Konfigurationen: Ist Musik überhaupt für das Hören gedacht?⁶⁶

Damit ist auch der Status von Musik als Kirchenmusik in axialen Konfigurationen verbunden. Musik gehorcht der Gabenökonomie und ist als Gabe in

⁶³ Vgl. Wagner. *Hören im Mittelalter: Versuch einer Annäherung*.

⁶⁴ So eine Differenz, die von Utz. *Vom adäquaten zum performativen Hören* zwar für das Musikhören im 19. und 20. Jahrhundert verwendet wird, die aber auch für die Analyse des Hörens vormoderner Musik geeignet zu sein.

⁶⁵ Eine Unterscheidung, die Kaltenecker. *Zu einer Diskursgeschichte des musikalischen Hörens* für das Ende des 18. Jahrhunderts ansetzt. Bessler. *Das musikalische Hören der Neuzeit*, S. 25ff. sieht um 1600 eine Epochenwende des musikalischen Hörens, da in dieser Epoche neue musikalische Gattungen entstehen und mit professionellen Musikern inszeniert werden.

⁶⁶ Dass diese für uns heute kaum mehr verständliche und nachvollziehbare Frage nicht immer unumstritten war und ist, wird in den Beiträgen in Grätzer. *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens* thematisiert. Diese Frage ist gerade für eine Historische Soziologie der Kirchenmusik von zentraler Bedeutung. Vgl. auch Ziemer. *Die Moderne hören* im Hinblick auf das moderne Konzert-Hören.

dem hierokratischen Sakralraum zu verorten. Sie ist keine funktionale Musik oder Gebrauchsmusik, wie in dominant kommunalen Konfigurationen, sie ist auch keine Unterhaltungsmusik, keine Ware und erst recht keine autonome Musik, die erst durch die bestimmte Negation von Gebrauchswert einerseits, Tauschwert andererseits sich etablieren kann. Dass die Kirchenmusik sich einer Gabenökonomie verdankt und deshalb einen besonderen Status innehat, wird in den herkömmlichen kunst- und musiksoziologischen Bestimmungen häufig übersehen.⁶⁷

Treten die musikalischen Produktionen und Werke nun, wie im 18. und 19. Jahrhundert, verstärkt in lateralen Konfigurationen der entstehenden bürgerlichen Musikwelten ein, so verändert sich ihr Auftritt. Sakralräume wandeln sich zu Profanräumen. Wie Geck am Beispiel der Rezeption der Matthäus-Passion ausführt, so wird diese nun nicht mehr als Passionsmusik, sondern als ein autonomes, idealistisches Werk rezipiert, als ein Stück absoluter Musik, bei dem auch die religiösen Texte nicht mehr stören.⁶⁸ Die musikalischen Einheiten verändern ihre konfigurationsalen Eigenschaften.⁶⁹ Die Werke bleiben identisch, sie verändern aber massiv ihre konfigurationale Signatur und ihren ›Wert‹. Ihre intrinsischen Eigenschaften bleiben erhalten, ihre relationalen Eigenschaften verändern sich. Sie treten nun in den Raum der Kunst mit ihren eigenen Produktions- und Rezeptionsformaten ein. Religiöse oder kirchliche Werke, die in Kunst-Konfigurationen eintreten, nehmen den Status ›sakraler Kunstwerke‹ ein. Als sakrale Kunstwerke bezeichnete Adorno am Beispiel von Schönbergs ›Moses und Aron‹ solche Kunstwerke, die in ihrem Gehalt als verpflichtend gelten können.⁷⁰ Die Werke lösen sich aus ihren rituellen, inszenatorischen oder sonstigen Kon-

⁶⁷ Es sei hier nur auf solche Differenzierungen verwiesen wie ›Umgangsmusik‹ versus ›Darbietungsmusik‹ (Bessler. *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*) oder ›funktionale Musik‹ versus ›autonome Musik‹ (Eggebrecht. *Funktionale Musik*, von Massow. *Funktionale Musik*) oder ›funktionale Musik‹ versus ›absolute Musik‹ (Dahlhaus. *Die Idee der absoluten Musik*). Diese musikwissenschaftlichen Konzepte betonen aus soziologischer Sicht zu wenig den Sachverhalt, dass die sozialen Konfigurationen, in denen die Musik realisiert wird, ihnen den jeweils spezifischen Charakter verleiht, und dass dementsprechend zumindest in einer groben Weise von drei Statusformen auszugehen ist.

⁶⁸ Geck. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, S. 60ff.

⁶⁹ Die in der Antike wie im Mittelalter vorherrschende symbolistische Vorstellung, Musik sei als Widerspiegelung universal-kosmischer Zahlen und Proportionen in ein hierarchisches Verhältnis von Phänomen und Kosmos eingebettet, wird im Rahmen der allmählich aufkommenden Autonomie-Setzung des Kunstwerks nach und nach durch die Vorstellung einer mikrokosmischen Repräsentation und Transformation der Tiefenstrukturen des Makrokosmos, aber dann radikaler noch durch die Forderung einer Eigenprogrammierung des musikalischen Kunstwerks ersetzt.

⁷⁰ Vgl. Adorno. *Sakrales Fragment*.

texten und erhalten eine ontologische Dignität, die man in früheren Konfigurationen in der Form nicht hätte beschreiben können, vielleicht auch nicht hätte antreffen können.⁷¹

In den lateralen, tendenziell marktlich orientierten Konfigurationen der bürgerlichen Musikkultur tritt uns nicht nur ein Werk entgegen. Es entfaltet sich auch im Bereich der Produktion eine hochgradige Ausdifferenzierung, die den Grundstein dafür legt, dass die heutigen ›art worlds‹ von einer starken und komplexen Arbeitsteilung und entsprechenden Professionalisierungen geprägt sind.⁷² Komponisten und Musiker als Ausführende differenzieren sich und lösen ihre frühere Einheit in den axialen Ordnungen auf. Dass die lateralen Konfigurationen schließlich in sich wiederum massive Transformationen erfahren, insbesondere von einer Ordnung des bürgerlichen, städtischen und kirchlichen Mäzenatentums hin zur strikten Tauschwertorientierung im Zeichen einer ›Kulturindustrie‹, die aber ihrerseits wiederum Absatzbewegungen und unterschiedliche kulturelle Aneignungsmodi und szenische kommunale Praxiskonfigurationen ermöglichen, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden.⁷³

5. Historische Soziologie musikalischer Konfigurationen - eine kurze Nachbemerkung

Tia DeNora⁷⁴ hat jüngst zu Recht darauf hingewiesen, dass die Analyse sozialen Wandels eine besondere, aber in der allgemeinen Soziologie nur selten anerkannte Stärke der Musiksoziologie sei. Und in der Tat ist die Musiksoziologie in den letzten Jahren mit wegweisenden historischen Rekonstruktionen hervorgetreten.⁷⁵ Ebenso wichtig für eine Historische Soziologie der Kirchenmusik sind aber auch die soziologisch überaus wertvollen Studien aus dem Kontext der Musikwissenschaft und der Musikgeschichte, die nicht nur im Hinblick auf das ›Material‹ wichtige konzeptionelle Fundamente liefern.

⁷¹ Vgl. Reicher. *Werk und Autorschaft*.

⁷² Vgl. Bayreuther. *Die Professionalisierung der Kirchenmusik im 19. und frühen 20. Jahrhundert*.

⁷³ Innerhalb der dominant lateralen Konfigurationen, wie insbesondere der kapitalistischen, die zwar formal über Verträge reguliert werden, strukturell jedoch über tauschwertorientierte Märkte und damit in einer geld- und kapitalvermittelten Weise, sind – was hier nicht ausgeführt werden kann – selbstverständlich diverse konfigurationale Konstellationen zu unterscheiden. Vgl. als Überblick Sevänen. *Capitalist Economy as Precondition and Restraint of Modern and Contemporary Art Worlds*.

⁷⁴ DeNora. *The Unsung Work of Music Sociology?*

⁷⁵ Vgl. exemplarisch Blaukopf. *Musik im Wandel der Gesellschaft*, DeNora. *Beethoven and the Construction of Genius*, Born. *Rationalizing Culture*.

In dieser Linie liegt auch der Beitrag einer Historischen Soziologie musikalischer Konfigurationen, die einen analytischen Apparat bereit hält für die Prozesse der Differenzierung von musikalischen wie innermusikalischen Welten, der vielfältigen Rationalisierungen in den musikalischen Produktionsformen und ihren Gegenpol, den ästhetischen wie aisthetischen musikalischen Kulturen, sowie den Nobilitierungen der musikalischen Welten wie ihren Produzenten und Rezipienten. Konfigurationsanalysen sind selbstverständlich nicht nur musikalischen Handlungen und Phänomenen vorbehalten. Sie hegen einen universalen Anspruch.

Konfigurationen sind relationale oder kompossibilistische soziale Realitäten, in denen sich Handlungen koordinieren und sich wechselseitig unter Rekurs auf konstitutive und normative Regeln realisieren. Konfigurationsanalysen können als die strukturellen Voraussetzungen des musikalischen Handelns, der musikalischen Kulturen und Welten bestimmt werden. Konfigurationsanalysen haben aber zudem die historische Komplexität zur Kenntnis zu nehmen, die damit verbunden ist, dass einzelne Konfigurationen immer in einer Konfiguration mit anderen Konfigurationen stehen und von daher ihre inhärenten Rationalisierungspotentiale und Differenzierungsprozesse der Selektion durch andere Konfigurationen ausgesetzt sind. Im Kern solcher Konfigurationsanalysen steht die Analyse der strukturellen Kompatibilitäten und Inkompatibilitäten innerhalb von musikalischen Konfigurationen, die sich gleichsam auf alle ›Bewohner‹ der jeweiligen musikalischen Welten richten: Auf die Handlungsformen, die Koordinationsformen, die Formen der Arbeitsteilungen und ihre möglichen Professionalisierungen und schließlich die materialitäts- und körperbetonten Darbietungs- und Aufführungspraktiken mit ihren jeweiligen ästhetischen und aisthetischen Kulturen auf der performativen Ebene, den Regularien im Hinblick darauf, was als Musik möglich sein kann oder sein sollte, auf der konstitutiven Ebene. Es soll auch durchaus betont werden, dass eine solche Konfigurationsanalyse ein feinkörnigeres Instrument darstellt als solche Ansätze, die allein differenzierungstheoretisch angelegt sind.

Im Hinblick auf die Kirchenmusik heißt das: Musik erhält ihre Besonderheiten als Kirchenmusik dadurch, dass sie dominant in axialen Konfigurationen realisiert wird, die aber in Abhängigkeit von dem, was denn als ›Kirche‹ gilt, auch kommunale Formen aufweisen kann. Es ist selbstverständlich nicht bemerkenswert, dass Kirchenmusik selbst in letzter Instanz religiösen oder theologischen Codierungen unterworfen ist. Aber es ist durchaus einer Bemerkung wert, dass die Geschichte der christlichen Kirchenmusik sich um zwei vertikal zueinanderstehende Achsen dreht: Musik versus Sprache einerseits, kommunale versus axiale Handlungscoordination andererseits. In eine

solche Kreuztabellierung, so die hier entworfene These, lassen sich die Entwicklungen und Varianten von Kirchenmusik eintragen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. 2003. *Philosophie der Neuen Musik*. Gesammelte Schriften, Bd. 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1990. *Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron*, in: ders.. Gesammelte Schriften. Band 16. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 454-475.
- Althoff, Gerd. 2003. *Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter*. Darmstadt: WBG.
- Angenendt, Arnold. 1997. *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*. Darmstadt: WBG.
- Bayreuther, Rainer. 2015. *Die Professionalisierung der Kirchenmusik im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: Franz Kördle/Joachim Kremer (Hg.). *Der Kirchenmusiker. Berufe - Institutionen - Wirkungsfelder*. Laaber: Laaber-Verlag, S. 295-313.
- Becker, Julia/Licht, Tino. 2016. *Karolingische Schriftkultur*. Regensburg: Schnell und Steiner.
- Bessler, Heinrich. 1959. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin: Akademie.
- Bessler, Heinrich. 1959. *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, in: Archiv für Musikwissenschaft 16 (1959), S. 21-43.
- Blaukopf, Kurt. 1972. *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*. 2. erg. Aufl. Niederteufen: Verlag Arthur Niggli.
- Blaukopf, Kurt. 1996. *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt: WBG.
- Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture. ICRAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Bubmann, Peter. 2014. *Populäre Kirchenmusik der Gegenwart*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden: Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: WBG, S. 293-343.
- Bunners, Christian. 1966. *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Claussen, Johann Hinrich. 2014. *Gottes Klänge. Eine Geschichte der Kirchenmusik*. München: Beck.
- Dahlhaus, Carl. 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Dammann, Rolf. 1984. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber: Laaber-Verlag.
- DeNora, Tia. 1997. *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.
- DeNora, Tia. 2019. *The Unsung Work of Music Sociology?*, in: Alfred Smudits (Hg.). *Roads to Music Sociology*. Wiesbaden: Springer VS, S. 111-137
- Dömling, Wolfgang. 1981. *Die Sinfonie als Form und Idee*, in: Carl Dahlhaus et al. (Hg.). *Funk-Kolleg Musik. Band 1*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 221-247.
- Dohmes, Ambrosius. 1948. *Die Einstimmigkeit des Kultgesangs als Symbol der Einheit*. in: *Liturgie und Mönchtum. Laacher Hefte 1*, S. 67-72.
- Dremel, Erik. 2019. *Musik und Theologie*, in: Bernhard Jahn (Hg.). *Die Musik in der Kultur des Barock*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 23-75.
- Dyer, Joseph. 2000. *The Voice in the Middle Ages*, in: John Potter (Hg.). *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 165-177.

- Eggebrecht, Hans Heinrich. 1973. *Funktionale Musik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 20 (1973), S. 1-25.
- Elias, Norbert. 1993. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Engels, Stefan. 2017. *Perzeption und Rezeption des Gregorianischen Chorals von seiner Restauration bis heute*, in: Klaus Aringer et al. (Hg.). *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens*. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 175-188.
- Feldman, Martha. 1995. *City Culture and the Madrigal of Venice*. Berkeley: University of California Press.
- Fellerer, Karl Gustav. 1963. *Soziologie der Kirchenmusik*. Köln/Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Forchert, Arno. 2002. *Zwischen Schütz und Bach: Theaterstil und Kirchenmusik*, in: Sabine Ehrmann-Herfort/Ludwig Finscher/Giselher Schubert (Hg.). *Europäische Musikgeschichte*, Band 1. Kassel: Bärenreiter. Stuttgart: Metzler, S. 377-405.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2004. *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*. Kassel: Bärenreiter.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2011. *Toward a Theory of Socio-Musical Systems: Reflections on Niklas Luhmann's Challenge to Music Sociology*, in: *Acta Musicologica* 83 (2011), S. 135–159.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2015. *Singen in der Kirche. Vom urchristlichen Gemeindegesang zum karolingischen Klerikerrepertoire*, in: Franz Körndle/Joachim Kremer (Hg.). *Enzyklopädie der Kirchenmusik 3: Der Kirchenmusiker*. Laaber: Laaber Verlag, S. 55-72.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2016. *Kirchliche Liturgien und weltliche Feste im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, in: Volker Kalisch (Hg.). *Musiksoziologie*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 53-65.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2019.: *Sänger und Komponisten. Ausbildung, Selbstverständnis und Lebenswege*, in: ders. (Hg.). *Musikleben in der Renaissance*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 19-93.
- Fulcher, Jane F. 2013. *Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry*, in: Jane F. Fulcher (Hg.). *The New Cultural History of Music*. Oxford: Oxford University Press, S. 4-14.
- Geck, Martin. 1967. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Bosse.
- Gratzer, Wolfgang (Hg.). 1997. *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Greene, Thomas Anthony. 2017. *Softening the Heart, Eliciting the Desire*, in: Maureen C. Miller/Edward Wheatley (Hg.). *Emotions, Communities, and Difference in Medieval Europe*. London: Routledge, S. 46-58.
- Gregur, Josip. 1998. *Ringens um die Kirchenmusik: Die cäcilianische Reform in Italien und bei den Salesianern Don Boscos*. München: Don Bosco-Verlag.
- Hentschel, Frank. 2000. *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie*. Stuttgart: Steiner.
- Hick, Darren Hudson. 2011. *Toward an Ontology of Authored Works*, in: *The British Journal of Aesthetics* 51 (2011), S. 185-199.
- Hilpinen, Riso. 1993. *Authors and Artifacts*, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 93 (1993), S. 155-178.
- Hindrichs, Gunnar. 2014. *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlin: Suhrkamp.
- Hochstein, Wolfgang. 2012. *Die Messe*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden: Band 2: Das 17. und 18. Jahrhundert*. Darmstadt: WBG, S. 216-232.

- Hochstein, Wolfgang. 2013. *Die Messe*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden: Band 3: Das 19. und frühe 20. Jahrhundert*. Darmstadt: WBG, S. 87-118.
- Hochstein, Wolfgang. 2013. *Te Deum, Stabat Mater, Psalmen und weitere kirchenmusikalische Gattungen*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.): *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden: Band 3: Das 19. und frühe 20. Jahrhundert*. Darmstadt: WBG, S. 123-140.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. 1987. *Dialektik der Aufklärung*, in: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften Band 5: Dialektik der Aufklärung und andere Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hucke, Helmut. 1953. *Die Entwicklung des christlichen Kultgesangs zum Gregorianischen Choral*, in: *Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 48 (1953), S. 147-194.
- Hucke, Helmut. 1987. *Die Messe als Kunstwerk*, in: Carl Dahlhaus et al. (Hg.). *Funkkolleg Musikgeschichte: Europäische Musik vom 12-20. Jahrhundert. Studienbegleitbrief 3*. Weinheim: Beltz, S. 59-100.
- Huglo, Michael. 2000. *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*. *Geschichte der Musiktheorie*, Band 4. Darmstadt: WGB.
- Jahn, Bernhard. 2019. *Musik im Wettstreit der Künste (Paragone) und in barocken Wissenschaftssystematiken*, in: Bernhard Jahn (Hg.). *Die Musik in der Kultur des Barock*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 13-21.
- Jaschinski, Eckhard. 2004. *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*. Freiburg i.Br./Basel/Wien: Herder.
- Jaschinski, Eckhard. 2012. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*, in: Wolfgang W. Müller (Hg.). *Musikalische und theologische Etitüden. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*. Zürich: Theologischer Verlag, S. 47-89.
- Jaschinski, Eckhard. 2014. *Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden: Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: WBG, S. 17-36.
- Kaden, Christian. 1992. *Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs*, in: Wolfgang Lipp (Hg.). *Gesellschaft und Musik. Sociologia Internationalis*, Beiheft 1. Berlin: Duncker & Humblot, S. 27-54.
- Kaltenecker, Martin. 2017. *Zu einer Diskursgeschichte des musikalischen Hörens*, in: Klaus Aringer et al. (Hg.), *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens*. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 23-42.
- Keil, Werner. 2018. *Musikgeschichte im Überblick*. 3. Aufl. Paderborn: Fink.
- Kloeckner, Stefan. 2013. *Die Weiterentwicklung des gregorianischen Repertoires bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik*. Darmstadt: WBG, S. 31-42.
- Körndle, Franz. 2019. *Musik in Liturgie und als religiöse Praxis im katholischen Raum*, in: Wolfgang Fuhrmann (Hg.). *Musikleben in der Renaissance*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 153-179.
- Kohlhaas, Emmanuela. 2001. *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*. Stuttgart: Steiner.
- Kohlhaas, Emmanuela. 2007. *Zwischen Fakten und Mythen. Eine Einführung in das Verständnis und die Geschichte des Gregorianischen Chorals*, in: Winfried Bönig/Wolfgang Breschneider et al. (Hg.). *Musik im Raum der Kirche*. Stuttgart/Ostfildern: Carus, S. 318-341.

- Krummacher, Christoph. 2012. *Gottesdienstliches Leben im 17. Jahrhundert*, in: Wolfgang Hochstein/ Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 2: Das 17. und 18. Jahrhundert*. Darmstadt: WBG, S. 19-24.
- Krummacher, Friedhelm. 1979. *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert* in: *Die Musikforschung* 32 (1979), S. 365-393.
- Marti, Andreas. 2012. *Entwicklungsschwerpunkte des gottesdienstlichen Gesangs, der liturgischen Musik und der Gesangbücher in der lutherischen und in der reformierten Kirche*, in: Wolfgang W. Müller (Hg.). *Musikalische und theologische Etüden*. Zürich: Theologischer Verlag, S. 91-126.
- McKinnon, James. 1995. *Frühchristliche Musik*, in: Ludwig Finscher (Hg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter, Sp. 907-930.
- Möller, Hartmut. 1987. *Die Schriftlichkeit in der Musik und ihre Folgen*, in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.). *Funkkolleg Musikgeschichte. Studienbegleitbrief 2*. Weinheim: Beltz, S. 11-50.
- Nanni, Matteo. 2015. *Quia scribi non possunt. Gedanken zur Schrift des Ephemereren*, in: Matteo Nanni (Hg.). *Die Schrift des Ephemereren. Konzepte musikalischer Notationen*. Basel: Schwabe, S. 7-14.
- Nanni, Matteo. 2018. *Die Leiblichkeit der Musik. Studien zur musikalischen Wissenskultur in Padua und zur frühen Trecento-Ballata (1250-1360)*. Hildesheim: Olms.
- Nanni, Matteo. 2020. *Musikalische Diagrammatik. Eine karolingische Vision*, in: Matteo Nanni/Kira Henkel (Hg.). *Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.-13. Jahrhundert)*. Paderborn: Brill/Fink, S. 53-81.
- Nanni, Matteo/Henkel, Kira (Hg.). 2020. *Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.-13. Jahrhundert)*. Paderborn: Brill/Fink.
- Nicklaus, Hans Georg. 2015. *Weltsprache Musik*. München: Fink.
- Niemöller, Klaus Wolfgang. 2004. *Zusammenprall christlicher und antiker Überlieferungen*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.). *Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, S. 92-109.
- Orel, Alfred. 1961. *Die katholische Kirchenmusik um 1750*, in: Guido Adler (Hg.). *Handbuch der Musikgeschichte*. 2. Teil. Tutzing: Schneider, S. 833-863.
- Page, Christopher. 1993. *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*. Oxford: Clarendon Press.
- Page, Christopher. 2010. *The Christian West and Its Singers: The First Thousand Years*. New Haven: Yale University Press.
- Quasten, Johannes, 1973. *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*. 2. erw. Aufl. Münster: Aschendorff.
- Reicher, Maria. 2019. *Werk und Autorschaft. Eine Ontologie der Kunst*. Paderborn: Mentis.
- Sahlins, Marshall. 1999. *Zur Soziologie des primitiven Tauschs*, in: *Berliner Journal für Soziologie* 9 (1999), S. 149-178.
- Schmid, Bernhold. 2019. *Der Komponist als »Ich-AG«: Orlando di Lasso*, in: Wolfgang Fuhrmann (Hg.). *Musikleben in der Renaissance*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 115-128.
- Sevänen, Erkki. 2018. *Capitalist Economy as Precondition and Restraint of Modern and Contemporary Art Worlds*, in: Victoria D. Alexander et al. (Hg.). *Arts and the Challenge of Markets. Vol. II: From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*. Cham: Springer. Palgrave Macmillan, S. 3-33.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking*. Hanover: University Press of New England.
- Strohm, Reinhard/Blackburn, Bonnie J. (Hg.). 2001. *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Szendy, Peter. 2015. *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren*. München: Fink.

- Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music*. Band 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford: Oxford University Press.
- Treitler, Leo. 2003. *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it was Made*. Oxford: Oxford University Press.
- Troc me-Latter. 2019. *Protestantische religiöse Identitäten in Lied und Kirchenmusik: Basel und Straßburg im 16. Jahrhundert*, in: Wolfgang Fuhrmann (Hg.). *Musikleben in der Renaissance*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 193-221.
- Utz, Christian. 2017. *Vom adäquaten zum performativen Hören*, in: Klaus Aringer et al. (Hg.). *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens*. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 77-105.
- Voigt, Boris. 2008. *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften*. Kassel: Bärenreiter.
- Voigt, Boris. 2019. *Memoria: Gedächtnis, Gedenken und Erinnerung in der Musik des Spätmittelalters*, in: Wolfgang Fuhrmann (Hg.). *Musikleben in der Renaissance*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 245-256.
- von Massow, Albrecht. 1995. *Funktionale Musik*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.). *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Steiner, S. 157-163.
- Wagner, Udo. 1969. *Franz Neker und der Cäcilianismus im Rheinland*. Köln: Volk.
- Wagner, Wolfgang. 2003. *Hören im Mittelalter: Versuch einer Annäherung*, in: Franz X. Eder (Hg.). *Sinne und Erfahrung in der Geschichte*. Innsbruck: Studien-Verlag, S. 155-172.
- Weber, Max. 1921. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München: Drei Masken Verlag.
- Weber, Max. 2019. *Zur Musiksoziologie*. Nachlaß 1921. Max-Weber-Gesamtausgabe, Band I/4. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Weber, William. 2009. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wegman, Rob C. 2005. *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470-1530*. London: Routledge.
- Ziemer, Hansjakob. 2008. *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890-1940*. Frankfurt am Main/New York: Campus.

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 Staterkennung 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.