

Einleitung

Das zentrale Thema dieses Buches ist eine Ausfaltung des Problems der Grenze: Wie kann das operativ geschlossene Kunstsystem gesellschaftliche Bedeutung erlangen? Niklas Luhmanns verschiedene Versuche, die paradoxe Figur der gleichzeitigen Geschlossenheit und Offenheit von Kunst zu plausibilisieren, werden hier – ebenso *mit* wie *gegen* Luhmann – analysiert. Jene Grenze, die Kunst gegen äußere Einflüsse schützt, aber auch abschottet, jene Demarkationslinie, die ständig überschritten und neu gezogen werden muss, soll in der Kunstwissenschaft, der Philosophie, der Germanistik und der Soziologie kontextualisiert und problematisiert werden. Unter Berücksichtigung des *autopoietischen Charakters* von Kunst ebenso wie ihres *Umweltbezugs* wird ein möglichst differenziertes Bild der Kunst in der heutigen Gesellschaft gezeichnet. Hintergrund dieses Versuchs ist die Luhmannsche Systemtheorie, die maßgeblich auf der Evolutionsbiologie Humberto Maturanas und Francisco Varelas, der Beobachtungszybernetik Heinz von Foersters und dem mathematischen Formenkalkül George Spencer-Browns fußt.

Ein Problem, das dabei besondere Aufmerksamkeit verdient, ist die Frage nach der Schnittlinie von Kunst und Wissenschaft. Der britische Kunsthistoriker Martin Kemp umschreibt den Problemhorizont gemeinsamer, Kunst und Wissenschaft zu Grunde liegender Motive mit dem Begriff der *strukturellen Intuition*. Mit diesem Begriff versucht er „das uralte Bestreben von Wissenschaftlern und Künstlern zu fassen, die Strukturen beobachteter Phänomene zu erkennen und aus dem Chaos der Erscheinungen Ordnungen unterschiedlicher Komplexität zu extrahieren.“¹ Dieses Buch arbeitet, so seine These, die zentrale Stellung des Kunstsystems in Luhmanns wissenschaftlichem Projekt einer umfassenden Gesellschaftstheorie heraus. Auf dieser Grundlage soll deutlich werden, inwiefern Luhmanns Systemtheorie als ein Gesamtkunstwerk fassbar ist.

Luhmann versteht Kunst als ein selbstreferentielles System: „Das Theorem der operativen Schließung und, dazugehörig, die Theorie autopoietischer Systeme setzen voraus, dass Systeme als selbstreferentielle Systeme beobachtet werden müssen. Sie sind das, was sie aus sich selbst machen.“² Selbstreferentialität

1 Kemp (2004), S. 389.

2 Luhmann (1996 a), S. 327.

ist dem Kunstsystem zugefallen als Folge der funktionalen Gesellschaftsdifferenzierung: Anleitungen, wie Kunstwerke zu machen seien, können von anderen gesellschaftlichen Teilbereichen – Religion, Politik, Wirtschaft usw. – nicht mehr erwartet werden. Die Systemautonomie der Kunst wird, wie Luhmann schreibt, „zum Schicksal, das als Abwehr externer Interventionen interpretiert wird; oder zum unsichtbaren Käfig, in dem der Künstler zur Selektion, zur Originalität, zur Freiheit genötigt wird.“³ Lange haben Künstler für ihre Freiheit gekämpft, sie haben sich von Auftraggebern befreit, von Referenzen und Motiven, von Materialien und Institutionen. Und nun, so konstatiert auch Hanno Rauterberg, „stehen viele vor der Situation einer Freiheit, die sie als bedrohlich empfinden: Sie wissen, wovon sie frei sind, aber nicht, wofür sie frei sind.“⁴

Das Kunstsystem ist das, was es aus sich selbst macht. Wie aber organisiert und strukturiert es sich? Wenn es ein geschlossenes Gebilde ist, dann muss es bestimmen können, was Kunst ist und was nicht: Es muss Operationsweisen und Diskriminationsmerkmale bestimmen. Das Kunstsystem muss sich selbst Regeln geben, so dass jeder, der dieses Spiel spielen will, weiß, woran er sich zu halten hat. Den zu einem Kunstwerk führenden Operationsprozess stellt sich Luhmann als eine Unterscheidungskette vor.

Das Kunstwerk beginnt beliebig, mit einem Zufall. Schon die zweite Operation ist dann jedoch nicht mehr beliebig. Anhand des Codes passend/unpassend und geleitet von Programmen muss der Beobachter prüfen, welche Formfestsetzungen passen und welche nicht. Mit zunehmender Komplexität des Werkes nimmt der Möglichkeitsspielraum des noch Passenden ab. Über der Beliebigkeit des Anfangens verdichtet sich ein sich selbst organisierendes Ordnungsgefüge, das aus einer Folge von codeorientierten Formentscheidungen besteht.

Trotz aller Selbstbezüglichkeit der Kunstwerke und des Kunstsystems trägt Luhmanns Buch aber nicht den Titel *Kunst als Sperrzone*, sondern *Die Kunst der Gesellschaft*. Das will heißen, dass Kunst ein genuin gesellschaftlicher Bereich ist, eine Kommunikationsart unter anderen gesellschaftlichen Kommunikationsarten, die in einem engen Beziehungsgeflecht mit der Wirtschaft, der Politik, der Wissenschaft usw. steht. Kunst als System ist strukturell an ihre Umwelt gekoppelt. Wie aber – so die Leitfrage der vorliegenden Arbeit – lassen sich Selbstreferenz und Fremdreferenz zusammendenken? Wie kann es Kunst gelingen, autonom und trotzdem relevant zu sein?

Im Mittelpunkt dieses Buches stehen die Fragen: Was sind die Bedingungen der Möglichkeit von Fremdreferenz selbstreferentieller Systeme? Welche Chancen und Schwierigkeiten ergeben sich, wenn es laut Luhmann den Künstler als

3 Luhmann (1996 a), S. 335. Vgl. zum *Zwangscharakter der Freiheit* der Kunst auch Ullrich (2005).

4 Rauterberg (2005), S. 42.

Menschen nicht gibt, er sich vielmehr spaltet in ein psychisches System und in einen Teil des Kommunikationssystems Kunst? Wie lässt sich die von Luhmann postulierte operative Geschlossenheit des Kunstsystems und die von breiten Kreisen unterstützte Forderung an die Kunst nach gesellschaftlicher Abbildlichkeit vereinen?⁵ Die Auffassung von Kunst als selbstreferentielles System untergräbt zunächst einmal die auf gesellschaftliche Veränderung abzielende Hoffnung vieler Künstler, denn die Macht und Wirkung ihrer Werke ist gemäß dieser Konzeption hauptsächlich eine Frage der systemischen Kommunikation. Inwiefern kann Kunst aber trotzdem expressiv, kritisch oder politisch sein?

Im Rahmen dieser Fragestellung versuchen wir, Kunst als eine zugleich selbstbestimmte und gesellschaftliche Größe zu sehen, als autonomer Vollzug von Gesellschaft. Die Fragen und Schwierigkeiten der Macht der Kunst im Zeitalter ihrer Selbstreferenz sind eine Folge der Ausdifferenzierung der Gesellschaft in autonome Teilsysteme wie Wissenschaft, Politik, Recht, Kunst usw. In dieser zersplitterten Gesellschaft muss die Kunst laut Luhmann als Vorhut, als Proband der Gesamtgesellschaft betrachtet werden: „Das Kunstsystem vollzieht Gesellschaft an sich selbst als exemplarischem Fall. Es zeigt, wie es ist. Es zeigt, auf was die Gesellschaft sich eingelassen hatte, als sie Funktionssysteme ausdifferenzierte und sie damit einer autonomen Selbstregulierung überließ. Es zeigt an sich selbst, dass die Zukunft durch die Vergangenheit nicht mehr garantiert ist, sondern unvorhersehbar geworden ist. (...) Die Kunst zeigt in der Form des Leidens an sich selbst, dass es so ist, wie es ist. Wer dies wahrnehmen kann, sieht in der modernen Kunst das Paradigma der modernen Gesellschaft.“⁶ Das vorliegende Buch arbeitet heraus, weshalb die Entwicklung der Kunst in Richtung Autonomie nicht auf einen Vakuumtod hinausläuft. Es wird gezeigt, dass Kunst in der modernen Gesellschaft einer oft widersprüchlichen, oft orakelhaften, oft störungsanfälligen, oft auch bedeutungslosen Vielzahl von Sonden gleichkommt, die die Gesellschaft in der Gesellschaft auf Signale hin abhören, die sich nur schwer linearisieren oder verbalisieren lassen.

Das Bezugsproblem dieser Arbeit liegt nicht in einer Besinnung auf die Unabhängigkeit ästhetischer Prozesse, sondern in dem für Kunst entscheidenden Konflikt zwischen formaler Autonomie und inhaltlichen Anliegen. Diese Spannung zwischen Selbstreferenz und gesellschaftlicher, also kommunikativer Rele-

5 „Ähnlich wie die frühen siebziger Jahre,“ so Rauterberg in der *Neuen Rundschau*, „in denen viele Künstler den Ausstieg aus dem Bild und den Einstieg in ein besseres Leben zu ihrem Programm machten, erlebt auch die Gegenwart eine Politisierung der Kunst. (...) [T]ief verwurzelt ist die Überzeugung, dass die Kunst ihre ‚gesellschaftliche Relevanz‘ (so die übliche Sprachregelung) unter Beweis stellen müsse. (...) Ein Künstler ist kritisch oder er ist gar nicht. Er muss umwandeln, aufbrechen, verändern, wahlweise die Weltlage, das Bewusstsein oder die Wahrnehmung.“ Rauterberg (2005), S. 41.

6 Luhmann (1995), S. 499.

vanz der Kunst ist bei Luhmann zentral, wird in seinem Werk aber an keiner Stelle schlüssig analysiert, geschweige denn aufgelöst. Boris Groys schreibt zwar in einer Stellungnahme zur *Kunst der Gesellschaft*: „Der theoretische Ansatz Luhmanns verbindet (...) den Respekt vor der Autonomie der modernen Kunst mit dem Versuch, die Kunst als Ganzes in einem noch größeren – als kommunikativ verstandenen – Ganzen einzuordnen.“⁷ Die Ausführungen Luhmanns über Beziehungen des Kunstsystems zu anderen Funktionssystemen der Gesellschaft fallen jedoch spärlich aus und sind in hohem Maße interpretationsbedürftig, wenn nicht gar offen widersprüchlich. Über weite Strecken ist Luhmanns vermeintliche *Gesellschaftstheorie* der Kunst eine werkzentrierte, beinahe formalistische Theorie des Einzelwerks. Strukturelle Kopplungen oder organisationstheoretische Gesichtspunkte, die Luhmann für andere Funktionssysteme breit ausführt, liegen in seinem Kunstbuch nur marginal vor.⁸ Hier setzt die vorliegende Arbeit ein, indem sie – in kritischem Bezug auf Luhmanns Systemtheorie, aber auch in Auseinandersetzung mit kunst- und literaturwissenschaftlichen Konzeptionen sowie mit philosophischen und soziologischen Ansätzen – die Grenzen der Kunst zu ihrem Außen streckenweise abschreitet. Der Titel *Die Grenzen der Kunst*⁹ bezieht sich also nicht auf eine Absolutheit der Kunst, sondern auf die Bedingungen und Möglichkeiten eines Grenztransfers zwischen Kunst und Gesellschaft, zwischen Kunstsystem und Individuum, zwischen Kunst und Wissenschaft. Die vorliegende Arbeit geht diese Probleme in vier Teilen an, wobei pauschal gesagt der erste Teil kunstwissenschaftlich gelagert ist, Teil zwei genuin soziologische Probleme thematisiert, Teil drei subjektphilosophische und -soziologische Figuren variiert und Teil vier schließlich wissenschaftstheoretisch ausgerichtet ist.

Der erste Teil stellt die Frage nach der *Selbstreferentialität von Kunst*. Das Kunstsystem ist gemäß Luhmann ein selbstreferentielles System, dessen Elemente Kommunikationen sind. Die kommunikativen Elemente der Kunstwerke sind Formen oder Beobachtungen, die aufeinander verweisen. Die Analyse der selbstreferentiellen Kommunikation des Kunstsystems findet auf einer abstrakten

7 Groys (1996), S. 160.

8 Diese Beobachtung teilt Urs Stäheli: „Am (...) Ende der Ausdifferenzierung des Kunstsystems findet sich ein System, das selbstreferentiell operiert und nur noch ein Mindestmass an fremdreferentiellen Bezügen erfordert. Deshalb interessiert sich Luhmanns Soziologie der Kunst nur wenig für Beziehungen (...) zu anderen Funktionssystemen. (...) [Die] Theorie des Kunstsystems [wird] von den Kunstwerken her aufgebaut (...) – und nicht etwa zuerst der institutionelle Rahmen (Museen, Galerien, Künstler etc.) von Kunst analysiert (...). Mehr noch, der letzte Bereich, das organisatorische Substrat des Kunstsystems, bleibt merkwürdig unterbelichtet.“ Stäheli (1996), S. 633 f.

9 Siehe für eine brillante kunsthistorische Studie, die beinahe denselben Titel trägt, jedoch thematisch anders gelagert ist, Philip Ursprungs Buch *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*.

Ebene statt: Auf der Ebene des von Luhmann adaptierten Formenkalküls George Spencer-Browns und auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung. Es stellt sich die Frage, was eine derart abstrakte Theorie zu sehen vermag – und was nicht. Wird in Luhmanns Kunsttheorie die Selbstreferentialität seiner Systemtheorie vorgeführt und die Kunst wegabstrahiert? Oder ist die abstrakte, menschen- und materiallose Selbstreferentialität der Kunst ein neue Einsichten ermöglichender Versuch, die Eigenart von Kunst freizulegen? Ein besonderes Anliegen dieses ersten Teils liegt darin, Luhmanns Kunsttheorie im Feld der Kunstwissenschaft zu situieren. Kunstwissenschaftliche Konzeptionen, auf welche Luhmann zurückgreifen kann, werden hier ebenso vorgestellt wie produktive Aneignungen und Weiterführungen.¹⁰

Das Kunstsystem, so Luhmanns These, von der im zweiten Teil ausgegangen wird, steht inmitten der Gesellschaft, und trotzdem nimmt Kunst ausschließlich auf Kunst Bezug. Das Kunstsystem nimmt die Gesellschaft nur als Störung, als Irritation, wahr und es selbst wird von den gesellschaftlichen Teilsystemen in seiner Umwelt auch nur so wahrgenommen. Trotzdem unterhält das Kunstsystem offensichtlich Beziehungen zu seiner Umwelt. Teil zwei fragt, wie ein solcher Außenbezug möglich ist.

Ein allgemeines theoretisches Konzept, welches die Beziehungen eines sozialen Systems zu seiner Umwelt zu klären vermag, fehlt unserer Ansicht nach bei Luhmann. Die Begriffe *System/Umwelt*, *strukturelle Kopplung*, *Irritation*, *system-eigene Konstruktion der Realität* und *Organisation* – so wird hier gezeigt – entfalten die diversen Probleme des Umweltkontaktes autopoietischer Systeme, ohne diese jedoch lösen zu können. Schränkt man aber den Fokus auf das Kunstsystem ein, so muss in der *Funktion* der Kunst die überzeugendste Kontaktmöglichkeit gesehen werden. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst besteht nach Luhmann im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen. In der Kunst wird die Unvermeidbarkeit von Ordnung schlechthin sichtbar, denn Kunstwerke sind geordnete Formengefüge, die sich nicht an allgemeinverbindliche Gesetze halten, vielmehr ihre eigenen *Ordnungsvorgaben selbst entwickeln*.

Kunst führt der Gesellschaft vor, dass trotz einem scheinbaren *anything goes* nicht Belieben herrscht, dass sich das Mögliche von selbst einschränken und begrenzen kann. Das Kunstsystem ist gegenüber der Gesellschaft insofern offen, als es mit seiner Funktion eine wichtige Aufgabe der Gesellschaft auf sich nimmt und löst. Denn in der ausdifferenzierten Gesellschaft gibt es keine Letztabsicherungen, keine metaphysischen Sicherheitshacken mehr. Die Folge ist eine große Unsicherheit in allen Funktionssystemen. Wie mit diesen Unsicherheiten umgegangen und wie trotz Kontingenz Vertrauen aufgebaut werden kann, kann

10 Die bislang bedeutendste Arbeit bildet sicherlich Hans Dieter Hubers Buch *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*.

die Gesellschaft von der Kunst lernen. Dies zu zeigen ist die Aufgabe dieses auf soziologische Theoriebildung abzielenden Kapitels.

Teil drei problematisiert die Ausschließung des Menschen aus dem Kunstsystem. Gemäß Luhmanns Konzeption ist der Mensch nicht Teil des *sozialen Systems* Gesellschaft, er ist vielmehr ein System eigener Art: ein *psychisches System*. Eine radikale Grenzziehung zwischen Gesellschaft und Mensch lässt sich jedoch nicht aufrechterhalten. So wird das Individuum als Differenz gedacht. Beleuchtet werden müssen nicht nur die Begriffe *Inklusions- und Exklusionsindividualität*, *Person*, *Interpenetration*, *Sozialisation*, sondern auch Luhmanns Sprachbegriff und die Frage, ob diese Konzeption antihumanistisch sei. Welche Bedeutung haben Künstler für die sich selbstprogrammierenden Kunstwerke? Welche Chancen und Schwierigkeiten ergeben sich, wenn es laut Luhmann den Künstler oder den Kunstbetrachter als Menschen nicht gibt, sondern er nur thematisiert werden kann entweder als Wahrnehmungen prozessierendes psychisches System oder als eine den Kommunikationsvorgaben des Kunstsystems gehorchende ‚Person‘?

Der wissenschaftstheoretisch ausgerichtete vierte Teil schließlich zeigt, welche Vorteile, aber auch welche Probleme sich ergeben, wenn, wie Luhmann fordert, Kunst *als soziales System*, d.h. im *Rahmen einer Gesellschaftstheorie*, thematisiert wird. Das Kunstsystem und das Wissenschaftssystem sind operativ geschlossene, selbstreferentielle Systeme. Luhmann beobachtet als Soziologe, als Wissenschaftler, das Kunstsystem. Als Kommunikationssystem ist die Wissenschaft Teil der Gesellschaft. Eine wissenschaftliche Analyse der Gesellschaft ist also stets Vollzug von Gesellschaft. In einer Gesellschaftstheorie beschreibt sich die Gesellschaft selbst und ist so in einem Zirkel gefangen. Wie muss mit dieser Zirkularität der Selbstbeschreibung umgegangen werden? Und wie kann das autopoietisch geschlossene Wissenschaftssystem seine eigenen Grenzen überwinden, um Aussagen über Kunst zu machen?

Die Interaktion zwischen Wissenschaft und Kunst ist komplex, und Luhmanns Texte zeigen implizit oft ein anderes Bild als von ihm explizit deklariert. Liest man genau, so erkennt man in Luhmanns Schreibweise, im Gestus und Duktus seiner Prosa, in seiner Ironie, aber auch in der komplexen Verschachtelung seiner Argumentationen eine mehr an Kunst als an Wissenschaft gemahnende Haltung. Luhmann wird selbst zum Künstler, zum Schriftsteller einer künstlerisch ambitionierten Prosa. Sein Theorieprojekt, so die Beobachtung der vorliegenden Arbeit, ist ein Gesamtkunstwerk aus dem Geiste der Poesie. Der vierte Teil analysiert, was Luhmanns Ausführungen zum Kunstsystem über sein eigenes wissenschaftliches Arbeiten besagen und welche Konsequenzen das für den Status seiner Theorie hat.

Insgesamt unternimmt diese Arbeit nicht zuletzt den Versuch, Luhmanns Kunstsoziologie in den Horizont kunstphilosophischer Diskussionen der Gegenwart zu holen. Laut Christoph Menke bilden gerade Autonomie und Souveränität, Ausdifferenzierung zur Autonomie und Potenzierung zur Souveränität, Grundkonzepte jeder Ästhetik, weil und insofern Kunst die Spannung beider als ihr *movens* austrage. Die Grundaufgabe jeder Philosophie der Kunst bestehe deshalb darin, die „Doppelbestimmung der Kunst – überschreitende Kraft und eigengesetzliche Besonderung –“¹¹ theoretisch zu fassen. Im Rahmen der damit angedeuteten kunstphilosophischen Debatte hat Luhmann bislang nur geringe Beachtung gefunden.¹² Genau hier setzt die vorliegende Arbeit an, indem sie deutlich macht, dass und wie Luhmanns Kunsttheorie eben jene Doppelbestimmung nicht nur als das „Wesen“ der Kunst, sondern auch als dasjenige des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft, ja ebenfalls als dasjenige von Kunst und Kunsttheorie zu denken und problematisieren erlaubt. Die Stossrichtung der vorliegenden, interdisziplinär angelegten Arbeit liegt mithin auch darin, Luhmann aus seiner selbstgewählten Isolation zu befreien, Problemlinien aufzuzeigen und zu verfolgen, die nicht nur in Luhmanns Kunsttheorie, sondern auch in der Ästhetik der Gegenwart zentral sind.

11 Menke (1991 a), S. 193.

12 Eine höchst beachtenswerte Ausnahme bildet hier Harry Lehmanns philosophische Arbeit *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*.