

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Luhmann, Niklas
Schriften zu Kunst und Literatur

Herausgegeben und mit einem Nachwort von Niels Werber

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1872
978-3-518-29472-7

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1872

Die traditionelle Frage an die Kunst war und ist die nach ihrem Wesen – die ehrwürdigen Antworten, die gegeben wurden, waren jedoch von kurzer Halbwertszeit. Denn Kunst verändert sich – ganz im Gegensatz zu den Wesensdefinitionen ihrer Beobachter.

Im Jahr 1976 stellt allerdings der Wegbereiter der Systemtheorie eine neue, überraschende Frage: »Ist Kunst codierbar?« Dahinter steht die völlig anders ansetzende These, daß Kunst sich im Unterschied zu wirtschaftlichen, politischen oder wissenschaftlichen Operationen durch die spezifische Codierung ihrer Kommunikationen auszeichne. Dieser Neuansatz hat eine äußerst fruchtbare und weltweit wie interdisziplinär geführte Diskussion angestoßen.

Dieser Band versammelt Luhmanns maßgebliche Beiträge zur Systemtheorie der Kunst und Literatur und einige unpublizierte Texte aus dem Nachlaß. Eine Skizze dieses Ansatzes und seiner Wirkungsgeschichte bietet dabei das Nachwort zu dieser Textsammlung.

Niklas Luhmann (1927-1998) war Professor für Soziologie an der Universität Bielefeld. Von ihm sind u. a. erschienen: *Soziale Systeme* (stw 666); *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (stw 1360); *Die Kunst der Gesellschaft* (stw 1303); *Die Religion der Gesellschaft* (stw 1581); *Die Politik der Gesellschaft* (stw 1582).

Niels Werber ist Privatdozent für Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum.

Niklas Luhmann
Schriften zu Kunst und Literatur

Herausgegeben von Niels Werber

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1872

Erste Auflage 2008

© SuhrkampVerlag Frankfurt am Main 2008

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

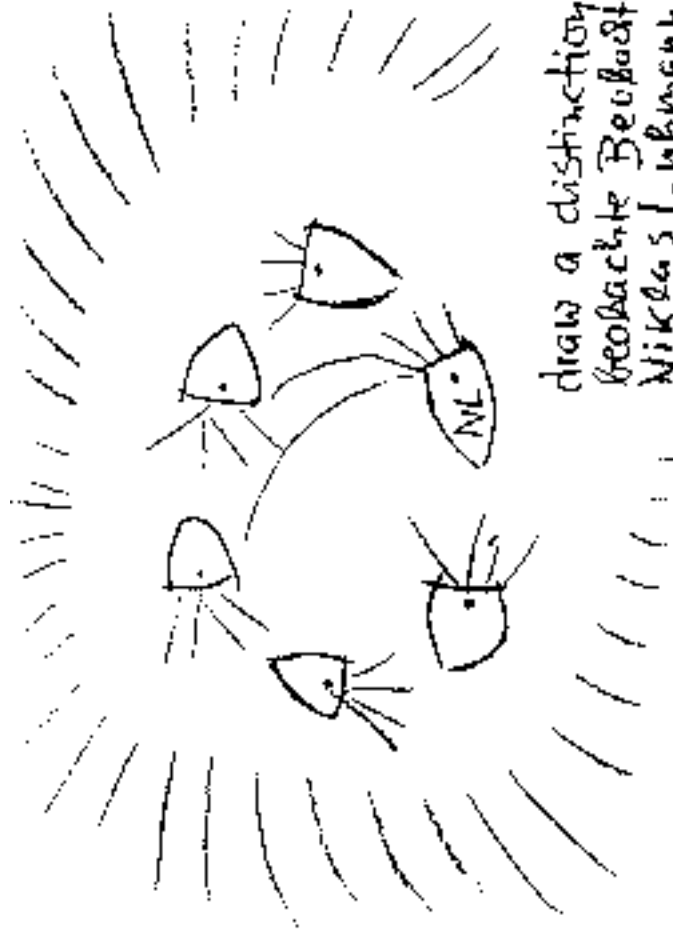
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-29472-7

1 2 3 4 5 6 – 13 12 11 10 09 08

Inhalt

1. Lesen lernen	9
2. Ist Kunst codierbar?	14
3. Ist Kunst codierbar? – Ausschnitte aus der Diskussion	45
4. Das Problem der Epochenbildung und die Evolutions- theorie	102
5. Das Medium der Kunst	123
6. Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst	139
7. Weltkunst	189
8. Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken	246
9. Die Evolution des Kunstsystems	258
10. Literatur als fiktionale Realität	276
11. Schwarze Löcher schwarze Kleckse	292
12. »Ohne Titel« – wie so?	296
13. Die Welt der Kunst	299
14. Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems	316
15. Eine Redeskription »romantischer Kunst«	353
16. Literatur als Kommunikation	373
17. Sinn der Kunst und Sinn des Marktes – zwei autonome Systeme	389
18. Ausdifferenzierung der Kunst	401
19. Die Autonomie der Kunst	416
20. Die Kunst der Gesellschaft	428
Nachwort von Niels Werber	438
Editorische Notiz	477
Nachweise	479
Register	481



draw a distinction
beobachte Beobachte.
Niklas Luhmann

1. Lesen lernen

Die moderne Gesellschaft produziert sehr unterschiedliche Textsorten, die sehr unterschiedliche Arten von Lektüre erfordern. In gewissem Sinne verdirbt die auf eine Textsorte spezialisierte Gewohnheit den Leser für die Lektüre andersartiger Texte; und da es sich um weitgehend unbewußt ablaufende, habituell gewordene Routinen handelt, sind solche Spezialisierungen schwer zu korrigieren.

Es empfiehlt sich, zwischen poetischen Texten, narrativen Texten und wissenschaftlichen Texten zu unterscheiden. Im folgenden soll es vor allem um wissenschaftliche Texte gehen; aber deren Eigenart erhellt am besten, wenn man zunächst klärt, daß und weshalb sie nicht wie Gedichte oder Romane zu lesen sind.

Die Durchsetzung einer eigenen Typik fiktionaler Texte ist einem langwierigen historischen Gewöhnungsprozeß zu verdanken, der vom 17. Jahrhundert bis weit ins 18. Jahrhundert gedauert hat und bedingt war durch die Schwierigkeit, zwischen realer Realität und fiktionaler Realität zu unterscheiden. Romane stellen sich zunächst oft als gefundene Briefe, gefundene Notizen vor, um den Leser von der Echtheit ihrer Berichte zu überzeugen. Im Falle von narrativen Texten ergibt sich der Textzusammenhang aus der Spannung, also aus dem Unbekanntsein der Zukunft, die der Leser vor sich herschiebt; aber auch rückwärtsgerichtet daraus, daß die Auflösung der Spannung, wie Jean Paul notiert hat, auf die bereits gelesenen Teile des Textes zurückgreifen muß. Der Leser wird sozusagen mit der Paradoxie konfrontiert, schon zu wissen, was er noch nicht weiß. Die Erzählung entwickelt sich nicht nur in der Zeit ihrer Handlungen, sie ist als Text auch mit Hilfe von Zeit, nämlich mit Hilfe der Unterscheidung von schon gelesen/nach nicht gelesen strukturiert.

Ganz andere Anforderungen stellt die Lektüre von Gedichten. Sie bieten keineswegs Erzählungen in Versform und können auch nicht linear Zeile für Zeile von Anfang bis Ende gelesen werden. Hier kommt es auf klangliche Elemente, Ungewöhnlichkeit der Wortwahl (gerade auch bei normalen Worten), Erkennen von Gegenbedeutungen und Kontrasten und vor allem auf Rhythmik als Garant für eine untersinnig mitlaufende Einheit an. Die Lektüre erfordert ein aufmerksames Kurzzeitgedächtnis und vielschichtige Rekursionen, die sich nicht darauf verlassen können, daß das, was gemeint ist, auch gesagt wird.

Wiederum andere Anforderungen stellt das Lesen wissenschaftlicher Texte. Ich denke hier an sprachlich formulierte Texte, also nicht an Texte, die in der Geheimschrift der mathematischen oder logischen Kalküle abgefaßt sind. Auch Wissenschaftler müssen, wenn sie publizieren wollen, Sätze bilden. In der dafür notwendigen Wortwahl herrscht jedoch ein für die meisten Leser unvorstellbares Maß an Zufall. Auch die Wissenschaftler selbst machen sich dies selten klar. Der weitaus größte Teil der Texte könnte auch anders formuliert sein und wäre auch anders formuliert, wenn er am nächsten Tag geschrieben worden wäre.

Die Füllmasse der Worte, die zur Satzbildung erforderlich sind, entzieht sich jeder begrifflichen Regulierung. Zum Beispiel »entzieht sich« im vorangehenden Satz. Das läßt sich nicht vermeiden, selbst dann nicht, wenn man auf die Unterscheidbarkeit und Wiedererkennbarkeit von Worten, die mit begrifflicher Bedeutung aufgeladen sind, äußerste Sorgfalt verwendet. Sie machen stets nur einen geringen Teil der Textmasse aus. Wie aber soll ein Leser diese Worte, auf die es ankommt, finden?

Dieses Problem stellt sich besonders drastisch in zwei Fällen: bei Übersetzern und bei Anfängern. Jedenfalls habe ich an diesen beiden Lesergruppen gemerkt, wie zufallsbestimmt ich selbst schreibe – trotz erheblicher Sorgfalt im Durchhalten und Verfeinern theoretischer Zusammenhänge.

Übersetzer, die mit dem theoretischen Kontext des jeweiligen Textes nicht hinreichend vertraut sind, verwenden oft gleiche Mühe auf die Übersetzung aller Worte, die sie im Text vorfinden. Das heißt nicht, daß sie sich an die Reihenfolge der Worte halten, was zumeist gar nicht möglich ist, und in diesem Sinne »Wort für Wort« übersetzen. Aber sie halten sich nicht für befugt, mit der Füllmasse der Sätze zu spielen. Sie wählen aus lexikalisch gegebenen Äquivalenten diejenige Variante aus, die dem vermutlich gemeinten Sinn am nächsten zu kommen scheint, und ich wüßte nicht, wie man es anders machen sollte, ohne in der anderen Sprache völlig neue Texte zu schreiben. Wissenschaftlich interessierten Lesern kann man daher nur raten, so viele Sprachen wie möglich so weit zu lernen, daß sie sie wenigstens passiv beherrschen, also lesen und verstehen können.

Anfänger, vor allem Studienanfänger, finden sich zunächst mit einer satzförmig geordneten Menge von Worten konfrontiert, die sie Satz für Satz lesen und dem Satzsinn nach verstehen können. Aber

auf was kommt es an? Was soll man »lernen«? Was ist wichtig, was ist nur Beiwerk? Nach einigen Seiten Lektüre kann man kaum mehr erinnern, was man gelesen hat. Welche Empfehlungen könnte man hier geben?

Eine Möglichkeit ist, sich die Namen zu merken – Marx, Freud, Giddens, Bourdieu usw. Offenbar ordnet sich das meiste Wissen unter Namen, eventuell auch unter Theorienamen wie Sozialphänomenologie, Rezeptionstheorie in den Literaturwissenschaften usw. Auch Anfängerkurse findet man so angelegt oder Einführungstexte. Was man dabei jedoch nicht oder kaum lernt, sind Begriffszusammenhänge und vor allem Probleme, auf die die Texte eine Antwort zu geben versuchen. Noch Examenskandidaten kommen am Ende ihres Studiums und möchten über Max Weber oder, wenn das zu viel ist, über Humberto Maturana geprüft werden und sind darauf vorbereitet, zu berichten, was sie von diesen Autoren wissen.

Eine andere Möglichkeit ist, zu bestimmten Themenbereichen – Mängelhaftung im Zivilrecht, Sozialisationstheorie, Risikoforschung etc. – sehr viel parallel zu lesen. Dann entwickelt man allmählich ein Gefühl für schon Bekanntes und kennt sich im »Stand der Forschung« aus. Neues fällt dann auf. Aber man lernt etwas, was zumeist sehr rasch überholt und dann wieder zu verlernen ist. Das zeigt im übrigen den Vorteil des Lernens alter Sprachen. Die braucht man nie zu verlernen, sondern nur zu vergessen.

Das Problem des Lesens wissenschaftlicher Texte scheint darin zu liegen, daß man hier nicht ein Kurzzeitgedächtnis, sondern ein Langzeitgedächtnis braucht, um Bezugspunkte für die Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen und des Neuen vom bloß Wiederholten zu gewinnen. Aber man kann ja nicht alles erinnern. Das wäre Auswendiglernen. Man muß, anders gesagt, hochselektiv lesen und weitläufig vernetzte Referenzen herausziehen können. Man muß Rekursionen nachvollziehen können. Aber wie lernt man das, wenn keine Anleitungen gegeben werden können; oder allenfalls über Auffälligkeiten (wie im vorigen Satz zum Beispiel »Rekursionen«, aber nicht »muß«)?

Die vielleicht beste Methode dürfte wohl darin bestehen, sich Notizen zu machen – nicht Exzerpte, sondern verdichtete Reformulierungen des Gelesenen. Die Wiederbeschreibung des bereits Beschriebenen führt fast automatisch zum Trainieren einer Aufmerksamkeit für »frames«, für Schemata des Beobachtens oder auch für Bedingun-

gen, die dazu führen, daß der Text bestimmte Beschreibungen und nicht andere anbietet. Dabei ist es sinnvoll, sich immer mitzuüberlegen: Was ist nicht gemeint, was ist ausgeschlossen, wenn etwas Bestimmtes behauptet wird? Wenn von »Menschenrechten« die Rede ist: Von was unterscheidet der Autor seine Aussagen? Von Unmensenrechten? von Menschenpflichten? oder kulturvergleichend oder historisch von Völkern, die keine Menschenrechte kennen und damit ganz gut leben können? Sehr häufig gibt der Text auf diese Frage nach der anderen Seite seiner Aussage keine oder keine eindeutige Antwort. Aber dann muß man ihm mit eigener Imagination auf die Beine helfen. Skrupel im Hinblick auf hermeneutische Vertretbarkeit oder gar Wahrheit wären hier fehl am Platze. Es geht ja zunächst nur um ein eigenes Aufschreibsystem, um Suche nach etwas, was zu merken sich lohnt; und um Lesen Lernen.

Das führt auf eine weitere Frage: Was macht man mit dem Aufgeschriebenen? Sicher produziert man zunächst weitgehend Abfall. Wir sind aber so erzogen, daß wir von unseren Tätigkeiten etwas Nützliches erwarten und anderenfalls rasch den Mut verlieren. Man sollte deshalb überlegen, ob und wie man die Notizen so aufbereitet, daß sie für späteren Zugriff zur Verfügung stehen, oder dies einem zumindest als tröstende Illusion vor Augen steht. Das erfordert einen Computer oder einen Zettelkasten mit nummerierten Zetteln und ein Schlagwortregister. Das laufende »Unterbringen« der Notizen ist dann ein weiterer Arbeitsvorgang, der Zeit kostet; aber auch eine Tätigkeit, die über die bloße Monotonie des Lesens hinausgeht und, gleichsam nebenbei, das Gedächtnis trainiert.

Aber wir hatten die Überlegungen ja anlaufen lassen unter der Fragestellung: Wie lernt man das Lesen wissenschaftlicher Texte? Die Antwort lautet nur, daß dies weitausgreifende Rückgriffe auf schon Bekanntes, also Langzeitgedächtnis erfordert. Dies bildet sich nicht von selbst. Vielleicht ist umformulierendes Schreiben eine dafür geeignete Methode; und dies auch dann, wenn man die Hoffnung auf wissenschaftliche Produktivität noch etwas hinausschieben muß.

Dies könnte ein Anlaß sein, daran zu erinnern, daß die Textsortendifferenzierung, mit Hinweis auf die wir unsere Überlegungen eingeleitet hatten, überhaupt erst im 18. Jahrhundert entstanden ist. Das gilt für den modernen Roman, für anspruchsvolle (fast könnte man sagen: multimediale) Lyrik, aber auch für die wissenschaftliche Publizistik. Offenbar hat diese Differenzierung in allen ihren Bereichen

sich vom Buchdruck faszinieren lassen. Es könnte sein, daß wir jetzt, besonders angesichts der Möglichkeiten, die der Computer bietet, wieder mehr auf die Eigenleistungen des Schreibens zurückkommen müssen.

2. Ist Kunst codierbar?

Will man die Frage nach dem aktuellen Orientierungswert von »Schönheit« ausarbeiten, muß man irgendeinen begrifflichen Kontext akzeptieren, der die Möglichkeit von Antworten limitiert. Im folgenden geschieht dies auf der Grundlage von Vorschlägen zu einer allgemeinen Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien.¹ Die methodische Intention geht auf Vergleich mit Hilfe funktionaler Abstraktion. Ich werde also nicht versuchen, das Schöne als Schönes zu analysieren, um daraus zu erkennen, weshalb es schön ist, und aus den Gründen der Schönheit dann auf dauerhafte Relevanz zu schließen. Es geht deshalb auch nicht um eine theoriefähige, begriffliche Imitation dessen, was Künstler oder Kunstbetrachter tun, empfinden, erleben. Die Absicht ist vielmehr, mit Hilfe einer allgemeineren, viele Kulturbereiche übergreifenden Problemstellung zu erkennen, wo Bedingungen evolutionären Erfolgs liegen; und dann genauer, wo diejenigen Bedingungen evolutionären Erfolgs liegen, die für das heutige Gesellschaftssystem kennzeichnend sind.

Ein solches Vorgehen begibt sich in eine riskante Distanz zum Objekt. Daraus ergeben sich Chancen und Gefahren zugleich, die reflexiv kontrolliert werden müssen. Der gleiche Verfremdungseffekt entsteht bei der Analyse aller kulturellen Codes, auch zum Beispiel in bezug auf den Code der Liebe oder den Code des Geldes, den Code der Macht und erst recht den Code der Wahrheit selbst.² Es handelt sich also nicht um eine Anomalie, die nur im Verhältnis zwischen

1 Hierzu als knappen Überblick: Niklas Luhmann, Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien, Zeitschrift für Soziologie 3, 1974, S. 236-255.

2 Ein Nebeneffekt ist, daß auf diese Weise in diejenigen wissenschaftlichen Disziplinen, die sich auf bestimmte Codes spezialisiert haben, Soziologismen importiert werden, etwa in der Form einer Kritik des politologischen Machtbegriffs durch die Auffassung der Macht als Kommunikationsmedium oder einer Kritik des wirtschaftswissenschaftlichen Geldbegriffs durch die Auffassung des Geldes als Kommunikationsmedium. Zu diesen beiden Fällen vgl. Talcott Parsons, Polity and Society: Some General Considerations, in: Talcott Parsons, Politics and Social Structure, New York 1969, S. 473-522. Das gleiche gilt für den Wahrheitsbegriff der Wissenschaftstheorie und vermutlich auch für den Kunstbegriff der Ästhetik. In all diesen Fällen operiert die Soziologie mit bewußt inkongruenten Perspektiven, sei es in »kritischer«, sei es in vergleichend-systematisierender Absicht.

Kunst und Soziologie auftritt, sondern um eine konstitutive Bedingung soziologischer Analyse schlechthin, um ein Moment ihrer Ausdifferenzierung als Wissenschaft.

I.

In allen Fällen, in denen symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien entstanden sind, lassen sich zugespitzte Kommunikationsprobleme nachweisen. Immer geht es um Situationen, in denen die Motivation zur Annahme der Kommunikation, das heißt zur Übernahme der ihr zugrunde liegenden Selektionsleistung in das eigene Erleben oder Handeln, problematisch sein kann. Immer sind es Interaktionen, in denen die *Kontingenz*, das heißt die Möglichkeit, auch anders zu erleben oder zu handeln, auf *beiden* Seiten so hoch ist, daß eine Übertragung von Selektionsleistungen normalerweise nicht zu erwarten ist. In solchen Fällen können unter näher angebbaren Voraussetzungen symbolisch generalisierte Kommunikations-Codes entstehen, die zusätzlich zu kommunikativen auch motivationale Funktionen übernehmen und die Übertragung von Selektionsleistungen *trotzdem* sicherstellen, zumindest hinreichend erwartbar machen. Es handelt sich mithin um zunächst unwahrscheinliche Errungenschaften, die aber gleichwohl institutionalisiert werden können, wenn in differenzierten Gesellschaften Bedarf dafür mit einer gewissen Sondertypik und mit hinreichender Häufigkeit (Wiederholbarkeit) auftritt.

Auch Lösungsformen für dieses Grundproblem haben eine bestimmte Typik, die sich schon für die allgemeine gesellschaftliche Moral und dann speziell für Sonderbereiche wie Politik und Wirtschaft, Intimbeziehungen und Recht, Wissenschaft und Kunst nachweisen läßt, mit mehr oder weniger ausgeprägter Diskrepanz zu moralischen Regulativen. Die Lösung wird über eine *Codierung von Präferenzen* vermittelt. Unter Code möchte ich, in Abweichung vom linguistischen und eher in Anlehnung an den biogenetischen Sprachgebrauch, eine Duplikationsregel verstehen, die für Vorkommnisse oder Zustände, die an sich nur einmal vorhanden sind, zwei mögliche Ausprägungen bereitstellt.³ Das dient der Rekonstruktion

3 Hierzu auch: Niklas Luhmann, Der politische Code: »Progressiv« und »konservativ« in systemtheoretischer Sicht. Zeitschrift für Politik 21 (1974), S. 253-271.

interaktioneller Kontingenz. Etwas kann auf Grund solcher Codierung gut oder schlecht, stark oder schwach, Habe oder Nichthabe, recht oder unrecht, schön oder häßlich sein, und zwar für *beide* Kommunikationsteilnehmer *beides*. Damit wird für Interaktionen zwar kein Konsens in der Wertung, gleichwohl aber ein erster Strukturgewinn erreicht und ein Satz von Respezifikationsregeln (Kriterien) in Geltung gesetzt, über den wiederum Konsens oder Dissens bestehen kann. Jedenfalls wird durch code-spezifische Strukturierung erreicht, daß die Kommunikation unter den Gesichtspunkt zum Beispiel von Haben/Nichthaben gebracht wird, wenn man Tauschprozesse anschließen will, und nicht zugleich unter den Gesichtspunkt von gut/schlecht oder von wahr/unwahr. Damit wird der Übergang zum Gegenwert erleichtert, weil befreit von Implikationen für andere Präferenzen-Codes. Die Kommunikation erreicht höhere Spezifikation, ich würde gern auch sagen: Technizität. Sie hebt sich mit Hilfe des eigenen binären Schematismus ab von undifferenzierten Normalerwartungen alltäglicher Interaktion, von den Selbstverständlichkeiten des täglichen Lebens. Und das ermöglicht es, Regeln für die Durchführung auch von relativ unwahrscheinlichen Transaktionen zu entwickeln, zum Beispiel die Annahme der Welt des anderen zu ermöglichen, auch wenn sie ganz eigensinnig, idiosynkratisch entworfen ist (Liebe), oder die Übernahme einer Information zu ermöglichen, auch wenn sie völlig überraschend und ungewöhnlich ist (Wahrheit).

Wenn dies so allgemein richtig ist – der Beweis kann an dieser Stelle natürlich nicht angetreten werden –, müßte es möglich sein, aus einem Vergleich mit anderen Medien-Codes, und zwar vor allem mit solchen, die eine evolutionär erfolgreiche Karriere hinter sich haben wie Eigentum/Geld, Macht/Recht, Wahrheit, Gesichtspunkte zu gewinnen, die es erlauben, die gesellschaftliche und historische Stellung des besonderen Kommunikationsmediums Kunst und seiner Code-Werte Schönheit und Häßlichkeit einzuschätzen.

II.

Bevor wir einige Überlegungen in dieser Richtung anstellen können, muß jedoch geklärt werden, unter welchen Gesichtspunkten wir Kunst überhaupt als Kommunikationsmedium behandeln können.

Diese Betrachtungsweise geht von der frühgriechischen Formulierung der im Abstand von den Göttern gewonnenen Kontingenz des Wissens und Könnens als *επιστημη* bzw. *τεχνη* aus.⁴ Sie nimmt den poetisch-technischen Werkbegriff in sich auf, endet aber nicht in der Analyse der Eigenschaften von Kunstwerken, sondern begreift Werke als Träger außergewöhnlicher Selektionen, die es in *andere* Selektionshorizonte zu vermitteln gilt. Deren »Schönheit« ist daher als erstrebenswertes Ziel künstlerischer Arbeit nicht ausreichend zu begreifen; vielmehr ist die Artikulation des Kunstwerks nach Maßgabe der Differenz von schön/häßlich eine Bedingung der Kenntlichmachung und Vermittlung außergewöhnlicher Selektionen. Nicht der reine *Wert* der Schönheit, sondern die *Disjunktion* schön/häßlich vermittelt diejenige praktische Orientierung des Kunstschaffens und des (kritischen) Kunsterlebens, von der Folgen abhängen.

Das Sonderproblem, das für die Entwicklung dieses symbolischen Mediums Kunst katalysierende Bedeutung gehabt hat, dürfte in der fragwürdigen Überzeugungskraft gemachter, angefertigter, also auf Handeln zurückführbarer und in diesem Sinne poetisch-technischer Dinge oder Texte liegen.⁵ Unter Dingen oder Texten – den Unterschied sehe ich darin, ob die Reihenfolge des stimulierten Erlebens beliebig ist oder nicht – gibt es solche, die, obwohl hergestellt, mit dem Anspruch auftreten, Erleben zu führen und in eine vorgezeichnete Selektivität zu zwingen. Dann muß die sichtbar gewordene Kontingenz durch Mechanismen der Überzeugungsbildung kompensiert werden. Die bloße Zurechnung des Handelns, das Erfassen der Intention ist nur ein Distanzierungsverfahren und reicht allein nicht

4 Was seit den Anfängen immer auch einschloß: Schrankenbewußtsein und Problematisierung des Verhältnisses zur Natur, moralische Riskiertheit und bewundernswerte Ingeniosität und nicht zuletzt Bedarf für kontingenzabsorbierende Gesichtspunkte wie Exaktheit und Gerechtigkeit, Tugend (*ἀρετή*) und übergreifende Formen höheren Wissens. Siehe dazu René Schaerer, *ΕΠΙΣΤΗΜΗ* et *ΤΕΧΝΗ*: Etude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon, Macon 1930; Jörg Kube, *ΤΕΧΝΗ* und *ΑΡΕΤΗ*: Sophistisches und Platonisches Tugendwissen, Berlin 1969.

5 Die Formulierung vereinfacht stark. Sie soll auch den genetisch wichtigen Fall einschließen, daß es Einzelaspekte, zum Beispiel Verzerrungen oder Formulierungen an im übrigen zweckgetragenen, brauchbaren Werken, sind, die in dieser Weise als kontingent auffallen und dem Miterlebenden als nicht notwendig mitsuggeriert werden.

aus.⁶ Absichten sind zunächst unverbindlich. Wenn schon deutlich ist, daß Werke kontingent entstanden sind, ihr Dasein also einem beliebigen Handeln verdanken, und erst recht, wenn ihr Zweck und Verwendungskontext nicht (oder nicht mehr) einleuchten, ist zunächst wenig wahrscheinlich, daß Partner des gesellschaftlichen Lebens solchen Dingen oder Texten Prämissen für eigenes Erleben und Handeln entnehmen. Das Problem entsteht also erst im Abstand von bloßer Eignung oder Utilität.⁷ Der Bedarf und die Wahrscheinlichkeit für Anschlußselektionen wird gering. Und genau das ist die Situation, in der Kommunikationsmedien entstehen können, die die Tendenz umkehren und das Unwahrscheinliche ins Wahrscheinliche wenden.

Nach älterer Lehre sollte dies erreichbar sein durch die Wahrheit bzw. Wahr-Scheinlichkeit der *res artificiales*, und diese Auffassung blieb erhalten auch nach Ausbau der *adaequatio*-Lehre und nach einer entsprechenden »Mentalisierung« der Wahrheit. Auch die *res artificiales* konnten wahr sein in bezug auf den Formenschatz des Intellekts: *dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae quae est in mente artificis; et dicitur oratio vera, in quantum est signum intellectus veri.*⁸ Dieser Zusammenhang war in einer Analo-

6 Für die Distanzierung per *Fremd*intention wird freilich eine Form gewählt, die *zugleich* als Leitfaden der Interpretation dienen und so der Problemfindung und Überzeugungsbildung auf den Weg helfen kann. Siehe dazu den Beitrag von H. Hörmann, Gibt es heute noch eine sinnvolle Verwendung des Begriffs »schön«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), »schön«: Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs, München 1976, S. 47-59.

7 Daß »optimale Funktionsfähigkeit« eine eigene Art von Schönheit hat, widerspricht dem nicht, sondern ist nur ein Sonderfall dieser allgemeinen Regel. Denn Optimalität ist mehr als bloße Eignung, ist sozusagen ein Überschuß an Eignung, ist also mehr, als die Praxis braucht. Die Bemühung um dieses Mehr unter zusätzlichen Kriterien erscheint als kontingent und bedarf ihrerseits einer Rechtfertigung, die nicht allein aus der Eignung abgeleitet werden kann, sondern entweder ökonomisch oder ästhetisch sein kann, wobei die ästhetisch optimale Eignung keineswegs die zu sein braucht, die eine optimale Relation von Aufwand und Ertrag darstellt.

8 Thomas von Aquino, *Summa Theologiae* I q, 16.a.1. Für den griechischen Zusammenhang von Kunst und Wahrheit, der für die Differenzierung gegen die Religion notwendig gewesen sein muß, siehe außer Schaerer, a. a. O., auch John Wild, *Plato's Theory of τέχνη: A Phenomenological Interpretation*, *Philosophy and Phenomenological Research* 1 (1941), S. 255-293. Karl Ulmer, *Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles: Ein Beitrag zur Aufklärung der metaphysischen Herkunft der modernen Technik*, Tübingen 1953.

gie von Schöpfung und *artificium* begründet gewesen und fiel mit dieser Analogie dem zunehmenden Kontingenzbewußtsein zum Opfer. Der Kunst wurde nun ein Aufweis der Notwendigkeit von Selektionen auch und gerade dort abverlangt, wo eine sich spezifizierende Wahrheitsforschung nicht hinreichte.

Die Differenzierung von Kunst gegen das Medium der Wahrheit kann nicht begriffen werden als Verzicht auf kognitive Prozesse bei der Produktion oder Rezeption von Kunstwerken, etwa auf der Basis von Institution und Genuß. Das wäre weit gefehlt. Sie besteht vielmehr in einer Spezifikation der Anforderungen an Kognition unter der Bedingung einer stilbedingten Absonderung, schließlich unter konsequentem Verzicht auf realitätsbezogene *adaequatio*.⁹ Dies gilt auch für eine in einem programmatischen Sinne »realistische« Kunst – deren Problem und deren Reiz genau darin besteht, daß sie trotzdem Kunst ist.¹⁰ An die Stelle der *adaequatio* tritt so etwas wie immanente Stimmigkeit des Kunstwerks: Dessen Elemente müssen einander fordern in einer Verdichtung, die Lücken erkennbar und Überflüssiges ausscheidbar macht. Darauf beruht die Aufhebung der (gleichwohl entstehungsnotwendigen) Kontingenz des Handelns und zugleich die Führung des Erlebens, darauf beruht die Motivation zur Übernahme kontingenter Selektionen. So hochverdichtete Interpendenz ist unnatürlich, ist normalerweise nicht vorfindbar. Sie kann keinen Außenhalt besitzen. Sie macht an sich selbst sichtbar, daß sie nur kontingent entstanden sein kann, und erfüllt zugleich die Bedingung, trotzdem zu überzeugen.

Selbstverständlich ist dies nicht beliebig möglich, sondern nur unter sehr restriktiven, für Kunst spezifischen Bedingungen erreichbar. Hier wären Forschungen über Strukturbedingungen möglicher Kunstwerke anzuschließen.¹¹ Gerade darin liegen die Chancen der

9 Daß und wie das Prinzip der *adaequatio* auch im Bereich der symbolischen Struktur des Kommunikationsmediums Wahrheit in eine Krise gerät, kann hier nicht näher erörtert werden. Ein Hinweis auf die Bemühungen Hegels um ein rein reflexionslogisches Prozessieren der Begriffe mag genügen. Anders als im Bereich der Kunst wird im Bereich der Wahrheit die Struktur der *adaequatio* jedoch trotz aller Anfechtungen laufend reproduziert – vermutlich deshalb, weil das Prinzip der Widerspruchsfreiheit einen externen Gegenstand voraussetzt, an dem entscheidbar wird, ob ein Widerspruch vorliegt oder nicht.

10 Siehe dazu Dieter Henrich, Sehen und Wissen: Überlegungen zur Definition des Realismus, in: Prinzip Realismus, Berlin, Galerie Döll 1973.

11 Ich nenne als Beispiel nur die Frage des möglichen Zentralisierungsgrades von

Forschung, daß sowohl die Bedingungen der Möglichkeit von Kunst als auch deren Kompossibilität mit anderen Strukturen des Gesellschaftssystems nicht völlig frei variierbar sind, sondern Struktur, wenn auch wohl kaum eindeutige Determination, aufweisen. Wie bei anderen Kommunikationsmedien auch, muß die Symbolik eines Code für Kunst so arrangiert sein, daß es Selektionen gibt, die als Selektionen zur Annahme motivieren. (Im Falle von Macht zum Beispiel erreicht man das durch Aufstellung einer negativen Alternative, gegen die sich das vom Machthaber gewollte Handeln als positiv profiliert.) Diesem Arrangement des Code und den dadurch limitierten Bedingungen der Möglichkeit folgt das Arrangierverhalten der Praktiker, die unter dem jeweiligen Code operieren: der Künstler, der Politiker, der Forscher, der Liebenden usw. Dafür muß das Kommunikationsmedium hinreichende Anhaltspunkte geben, nämlich Kriterien für Erfolg oder Mißerfolg; nicht jedoch zuviel Anhaltspunkte, denn das würde die Kontingenz der Selektionen und die Zurechenbarkeit des Verhaltens gefährden.

Nicht die Qualitäten der Kunstwerke wirken demnach auf den Betrachter, sondern ihre Selektivität; nicht die Besonderheit der Qualität, ihre Höhenlage auf einer Skala der Perfektion macht die Schön-

Kunstwerken. Wie weit können Interdependenzen in dem Sinne zentralisiert werden, daß sie von einem Punkte aus übersehbar sind; daß man mit einem Teil das Ganze in der Hand hat; daß Teile des Kunstwerks das Ganze repräsentieren können? Vermutlich ist diese bei anderen Systemtypen sehr typische arbeitssparende Form der Interdependenzkontrolle für Kunstwerke eher inadäquat. Verwendbar sind Zentralisierungen möglicherweise in Verflechtung mit temporalen Strukturen in dem Sinne, daß der Zentralgedanke des Werkes erst *nach* Durchlaufen aller seiner Elemente und ihrer Interdependenzen erfahrbar wird, den Durchlauf gleichsam erzwingend und belohnend.

Im engen Zusammenhang damit steht die Frage, ob und wieweit dem Künstler bzw. Kunstbetrachter lokal verdichtete Interdependenzen in Teilbereichen des Kunstwerks genügen, die nur lockere, unterbestimmte Beziehungen zum Ganzen unterhalten und Restprobleme aufwerfen, die nur halb überzeugend gelöst werden können. Psychologisch ist es zumindest wahrscheinlich, daß beim Aufbau eines hochkomplexen Werkes so verfahren wird. Im Ergebnis kann es dann leicht zu dem Urteil kommen, daß Einzelpartien zu schön oder zu schwer sind für das Kunstwerk als Ganzes, und sich nicht oder nur gerade noch halten lassen. Im Gedicht mag der Rhythmus, im Gemälde der Bezug auf den Rahmen diese Schwierigkeit überspielen. Der Philosoph löst dieses Problem mit einer nur durch Metaphern vermittelten Zentralisation (vgl. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt 1998), die im Grunde von Partialeinsichten lebt.