Lehmann · Die flüchtige Wahrheit der Kunst

Harry Lehmann

Die flüchtige Wahrheit der Kunst

Ästhetik nach Luhmann

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Galerie Königsblau, Stuttgart,
und der Johanna und Fritz Buch-Gedächtnisstiftung, Hamburg

Umschlagabbildung:
Schallenberg, Feldflasche, 2004
Öl auf Leinwand, 150 x 155 cm

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation (zugl. Dissertation der Universität Potsdam, 2003) in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2006 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 3-7705-4193-6

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

ERSTER TEIL: DIE FUNKTION DER KUNST 13

I. Interventionen in die Kunstsoziologie 21
A. Heteronomie des Kunstsystems 22
B. Ausdruck des Kunstwerks 29
Frederick D. Bunsen: Das Kabelkalb 30
C. Das Bezugsproblem der Kunst 50

II. Die Funktion des Kunstsystems 57
A. Das Problem der modernen Gesellschaft 57
B. Lösungsstrategien 63
C. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst 81
Ingo Schulze: Simple Storys, Kapitel 3 85
D. Kunstkritik und Kunstphilosophie 99

III. Funktionen im Theorievergleich 106
A. Empirische Plausibilität 109
B. Theoretische Konsistenz 117
C. Universalisierungstest 123
Wandel, Hoefer, Lorch + Hirsch: Dresdener Synagoge 127

ZWEITER TEIL: THEORIE DER HUMANMEDIEN 135

I. Strukturmerkmale 142
1. Orientierung der Kommunikation 142
2. Weltbezug 143
3. Systembildungsfähigkeit 144
4. Programmierbarkeit 147
5. Medienbildung 151
6. Zirkulation 152
7. Verstehen 153
8. Strukturelle Kopplung 156
9. Welterschließung 159
Monica Bonvicini: Hausfrau, Swinging 160

II. Codierung 168
A. Kunst 181
B. Liebe 188
C. Religion 202
Lucas Cranach d. Ä.: Reformationsaltar 207
D. Philosophie 221

III. Normativität 239
10. Technisierung 240
11. Modus 244
A. Zweitcodierungen 246
B. Die postmoderne Neutralisierung der Gegencodierungen 254
György Kurtág: Kafka-Fragmente, Nr. 14 262
C. Eigenwerte 269
D. Die offene Öffentlichkeit 284

DRITTER TEIL: DIE PHILOSOPHIE DER SYSTEMTHEORIE 289

I. Sinn 292
A. Sinn als Grundbegriff der Systemtheorie 292
Thomas Vinterberg: Das Fest 300
B. Emphatischer Sinn 308
C. Lebensweltlicher Sinn 314

II. Die Wahrheit der Kunst 330
Durs Grünbein: Nachbilder. Sonette I 346

Nachwort 358

Anmerkungen 375
Zeichenerklärung 388
Bildnachweis 388
Siglenverzeichnis 389
Literaturverzeichnis 390

Die akademische Ästhetik
ist abgeschrieben;
sie sagt der Kunst nichts mehr
(wenn man Künstler fragt).

N. Luhmann (KdG, 479)

Vorwort

Von Anfang an philosophierte die Philosophie über ihren Anfang: »Verwunderung war den Menschen jetzt wie vormals der Anfang des Philosophierens, indem sie sich anfangs über das nächstliegende Unerklärte verwunderten, dann allmählich fortschritten und auch über Größeres Fragen aufwarfen«.[1] Im Zeitalter der Hightech-Philosophie kann man über diese aristotelischen Ursprungssätze – als ob sie einem Mythos entstammten – nur staunen. Jeder direkte Bezug zur Lebenswelt scheint in einer Situation versperrt, in der die philosophische Reflexion immer schon bei Fragen beginnt, die ihr von Diskursen vorgegeben werden. Der erste Schritt, die erstaunte Verwunderung, fällt aus, weil die professionelle Philosophie immer schon beim zweiten ist und in hochgerüsteter Terminologie »über Größeres« diskutiert. Die philosophische Frage, die Gehör findet, ist diskursiv präpariert; das philosophische Problem, das sich nicht theoriekonform artikulieren kann, scheint nicht zu existieren. Wer heutzutage mit dem »nächstliegenden Unerklärten« in die Diskussion einsteigen wollte, begäbe sich in den toten Winkel des Philosophiesystems – und würde nicht wahrgenommen.

Dennoch gibt es Situationen, in denen man nicht umhin kommt, sich zu wundern – etwa wenn die Form der gesamten Gesellschaft sich ändert. Der Erwartungshorizont, unter dem man zu leben gelernt hat, löst sich auf und an seiner Stelle steigt eine Fata Morgana empor, bei deren Anblick man aus dem Staunen nicht mehr herauskommt: So erscheint eines Tages das Bild einer Kunst, die meint, daß sie nichts mit Wahrheit zu tun hätte – ein Blick über die Mauer, und das Wunder beginnt.

Als Volker Braun einst proklamierte: *Es genügt nicht die einfache Wahrheit*, war allen ostdeutschen Lesern klar, daß mit dieser ungenügenden, einfachen Wahrheit die Wahrheit des Parteiapparats gemeint war, gegen welche die Literatur ihre Wahrheit zu setzen hat.[2] So gewann die wahrheitssuchende Kunst einst Distanz zum gesellschaftlichen System. Ist die soziale Ordnung nach dem Systemwechsel so frei, daß sie eine solche Widerständigkeit ihrer Kunst nicht mehr braucht?

Man muß diese verwunderlichen Fragen, die an den Nahtstellen unterschiedlicher Sozialisierungen aufbrechen, nicht beantworten, man kommt jedoch nicht umhin, auf sie zu reagieren. Zur Wahl steht eine Alternative, allerdings nicht mit zwei, sondern mit drei Optionen: Entweder man rechnet sein Kunstverständnis zur Konkursmasse der ruinierten Gesellschaft und versucht,

so gut es eben geht, die neuen ästhetischen Erfahrungsmuster zu übernehmen, oder man beharrt auf jener Wahrheit der Kunst, die mit der Gesellschaft, gegen die sie sich wendete, verschwunden ist. Das eingeschlossene Dritte aber wäre: man sucht die Balance auf der Grenzlinie dieser sozialen Differenz; weder diesseits noch jenseits, sondern auf der Mauer – aus Kommunikationsbarrieren, Verständnisblockaden, Sichtsperren und Empfindlichkeitsschranken. Auf diesem verwitternden Limes der einstmals geteilten Gesellschaft findet sich das, was es in der Moderne eigentlich nicht mehr gibt: eine herausgehobene Beobachterposition – also ein idealer und zugegebenermaßen grotesker Platz zum Philosophieren. Mit stereoskopischem Blick erkennt man die beiden Seiten der Unterscheidungen zugleich, in die man normalerweise einseitig hineingeboren wird.

So nimmt der nun folgende philosophische Rundgang auf den Palisaden des gespaltenen gesellschaftlichen Bewußtseins seinen Anfang. Das Staunen beginnt bei den Phänomenen. Es ist die ungläubige Reaktion auf die Erscheinungen der Fremde, zum Beispiel auf deren eigenartige Kunst. Befremdlich sind vor allem die Kunstprodukte selbst in ihrer Verspieltheit, in ihrem Hang zum Design, in ihrer biederen Anbiederung zur Popkultur, in ihrer Schwäche für die Oberfläche. So zumindest erscheint zeitgenössische Kunst auf der biografischen Kontrastfolie eines Beobachters, der Kunst bislang daran gemessen hatte, mit welcher Tiefenschärfe ihre Werke den gesamtgesellschaftlichen Erfahrungsraum durchleuchten. Aber das ist nur der erste Eindruck. Beim zweiten Hinsehen bemerkt man, daß es sich hierbei bloß um einen Kunststil handelt, der im medialen Vordergrund steht. Abseits von ihm lassen sich nach wie vor Kunstwerke entdecken, die eine ganz andere Sprache sprechen – aber vom Kunstsystem marginalisiert, von der Kunstkritik in ihrem Wahrheitsanspruch nicht ernst genommen und von der Kunsttheorie aus dem Begriff der Kunst faktisch exkludiert werden. Und mittlerweile läßt sich eine Bewegung ins andere Extrem beobachten. Auf der Documenta XI wird man von einer Kunst überrascht, die in ihrem direkten politischen Engagement der Ästhetik des sozialistischen Realismus merkwürdig nahekommt. Doch eine Kunst wird nicht allein deswegen neu, weil sie sich neuer Medien bedient. So präsentiert die Documenta das Dokumentarvideo mit seiner einfachen Wahrheit – die nicht genügt. Die Wahrheit der Kunst hat sich scheinbar verflüchtigt, sie ist aus den Werken getilgt oder kommt kunstlos daher.

Hat die Verwunderung erst einmal zur Sprache gefunden, dann öffnet sich ihr ein Weg in die akademische Philosophie. Man erkundigt sich im laufenden Ästhetikdiskurs, warum die Situation so erstaunlich ist, wie sie ist. Der Ort, an dem man etwas über das Verschwinden der Wahrheit aus der zeitgenössischen Kunst erfahren kann, ist die *Theorie ästhetischer Erfahrung*, die sich hierzulande explizit als Nachfolgetheorie zu den bis dahin dominierenden Wahrheitsästhetiken etablierte. Dieser Paradigmenwechsel gewann seine historische Plausibilität vorrangig in der Auseinandersetzung mit Adornos *Ästhetischer Theorie.*[3] Ihr gegenüber wurde argumentiert, daß deren geschichtsphilosophi-

sche Gesellschaftstheorie den Blick auf die modernen Künste präformiert und insofern fremdbestimmt. In diesem theoretischen Kontext wird das anfängliche Staunen paradox: Diente die Berufung auf eine höhere Wahrheit der Kunst in der einen Gesellschaftsordnung der Verteidigung ihrer Autonomie, so wird der Bezug auf eine solche Wahrheit in der anderen Gesellschaftsordnung unter einen generellen Heteronomieverdacht gestellt. Immunisierte die Wahrheitssuche die Kunst einst gegen ihre Vereinnahmung durch staatliche Kulturpolitik, so meint man heute, daß Wahrheitsansprüche in der Kunst zur Preisgabe ihrer Autonomie führen.

Wenn die *Ästhetische Theorie* als Wahrheitsästhetik an ihrer Geschichtsphilosophie gescheitert ist, dann kann man versuchen, sie aus dieser Hintergrundphilosophie wieder herauszulösen und auf den Boden einer anderen Gesellschaftstheorie zu stellen. Dieses Projekt wurde bereits realisiert, und zwar in bezug auf Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns.*[4] Die rettende Kritik in diesem gesellschaftstheoretischen Kontext führte allerdings nur zu einem metaphorischen Wahrheitsbegriff der Kunst[5], so daß auch dieser Reformulierungsversuch die Verbindung zur wahrheitsästhetischen Tradition nicht wieder herstellen kann.

Die vorliegende Untersuchung begibt sich deshalb auf einen anderen Weg und stellt sich die Frage, ob man der Kunst erneut einen Wahrheitswert zusprechen kann, wenn die Gesellschaft so funktioniert, wie sie Luhmanns Systemtheorie beschreibt. Für dieses Projekt spricht, daß im Zentrum seiner Kunstsoziologie wie bei Adorno eine Werktheorie steht; vehement dagegen spricht, daß es im Verständnis der systemtheoretischen Gesellschaftstheorie zur funktionalen Ausdifferenzierung von Wissenschaft und Kunst gekommen ist, infolge dessen es nur noch im modernen Wissenschaftssystem in einem begrifflich kontrollierbaren Sinn um Wahrheit gehen kann.

Nimmt das Philosophieren beim Staunen seinen Anfang, so beginnt die philosophische Theorie in der ausformulierten Aporie: man sucht in einer Gesellschaftstheorie nach einer Wahrheit der Kunst, welche diese definitiv ausschließt. Hegt man das ansozialisierte Vorurteil, daß die Kunst nach wie vor ihre Wahrheit kritisch gegen den gesellschaftlichen status quo richtet, und fühlt man sich von vereinzelten zeitgenössischen Kunstwerken in diesem Verdacht bestätigt, dann wird man sich besonders für die Kontaktstelle von Kunst und Gesellschaft interessieren. Welche Relationen könnten beide Kommunikationssphären laut Systemtheorie überhaupt ausbilden? Man begibt sich also in das Luhmannsche Theoriegebäude und stellt dort – in der Absicht, eine Theorielücke für Gesellschaftskritik zu entdecken – erneut die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der Kunst. So wie das Interesse an dieser Frage erst im Brennpunkt einer sozialen Differenzerfahrung wieder aufflackert, so läßt sich eine derart theoriefremde Untersuchung nur führen, wenn man *in* der Theorie genügend Distanz *zur* Theorie gewinnt, d.h. wenn man *mit* der Systemtheorie *gegen* die Systemtheorie denkt. Insofern Luhmanns Kunstsoziologie weitgehend losgelöst vom Gegenwartsdiskurs der Kunstphilosophie ope-

riert, kann man sie mit Argumenten aus dieser Diskussion überraschen. Auf der einen Seite läßt sich der Heteronomieverdacht, den die *Theorie ästhetischer Erfahrung* gegen die Wahrheitsästhetiken vorgebracht hatte, gegen Luhmanns Funktionsbestimmung der Kunst wenden. Auch seine gesellschaftsunkritische und auf Wahrheitsansprüche ausdrücklich verzichtende Funktion der Kunst, so das Argument, führt zu einer Fremdbestimmung der Kunst durch Theorie, sprich Systemtheorie. Auf der anderen Seite kann man die phänomenologische Erschließungskraft der Werktheorien der *Kunst der Gesellschaft* und der *Ästhetischen Theorie* miteinander vergleichen und an zeitgenössischen Kunstwerken testen, denen man einen Wahrheitsgehalt zutraut. Ausgehend von einigen auffälligen Beschreibungsdefiziten der systemtheoretischen Werktheorie werden wir Adornos Kunstwerkauffassung – nach einer entsprechenden Reformulierung – in Luhmanns Kunstsoziologie implementieren, um daraufhin einen alternativen Vorschlag zur Funktion der Kunst zu entwickeln: Kunst findet ihren sozialen Sinn, so die These, in der Provokation neuer gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen und wendet sich damit auch kritisch gegen das Bild, das sich die Gesellschaft bislang von sich selbst machte und an dem sie sich aktuell orientiert (Erster Teil).

Aus dieser Idee entstehen Folgeprobleme, die, wenn sie nicht gelöst werden, den Gedanken sofort wieder zersetzen. Der Einwand ist naheliegend, daß man sich mit dieser Funktionsbestimmung des Kunstsystems aus der Systemtheorie herausreflektiert und mithin auch die Gesellschaftstheorie sprengt, die man zuerst in Anspruch genommen hat. Man steht vor der Aufgabe, die herausgearbeitete Kunstfunktion mit der Systemtheorie nachträglich wieder zu koordinieren. Wir entwickeln hierfür das Konzept einer *kritischen Differenz*, die sich kontrolliert von außen in eine Theorie einführen läßt, ohne sie zu dekonstruieren. Mit Hilfe dieser Theorietechnik bleiben die Aussagen der Systemtheorie auf der einen Seite intakt, auf der anderen Seite entstehen aber Freiräume der Reflexion, in die sich die von uns entwickelte fremdartige Gesellschaftsfunktion der Kunst einpassen und legitimieren läßt. Indem wir in einer im Mittelteil ausgearbeiteten *Theorie der Humanmedien* zeigen, daß Kunst, Liebe, Religion und Philosophie sich strukturell von den symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien Geld, Recht, Wahrheit und Macht unterscheiden und ein reflexives Verhältnis zur Gesamtgesellschaft ausbilden, verliert die reformulierte Kunstfunktion den Charakter einer systemtheoretischen Anomalie (Zweiter Teil).

Auch wenn sich damit zeigen läßt, daß das moderne Kunstsystem vermittels seiner Werke kritisch in die Kommunikation der Gesellschaft intervenieren kann, so hat man damit noch nicht den Anschluß an die wahrheitsästhetische Tradition wiederhergestellt. Daß es bei der Provokation neuer Gesellschaftsbeschreibungen um Wahrheit und nicht um irgendeinen anderen Effekt geht, ist im Kategoriengefüge der Systemtheorie nicht mehr ausweisbar. Sie ist als Soziologie selbst eine Wissenschaft und kann den Wert ihrer eigenen Aussagen nur daran messen, ob diese in einem wissenschaftlichen Sinne wahr

sind oder falsch. Eine nichtwissenschaftliche Wahrheit, wie sie für die Kunst postuliert wird, fällt aus der Sphäre ihres Urteils schlichtweg heraus. Für eine Philosophie, die in den Grundbegriffen der Systemtheorie operiert, wird der Wahrheitsanspruch ihrer These – es gäbe eine Wahrheit in der Kunst – zu einem unlösbaren Problem. Die entscheidende Schlußfolgerung aus der Theorie der Humanmedien lautet jedoch, daß diese Medien anders als gewöhnlich mit dem Medium Sinn umgehen. Damit kann der rigide Sinnbegriff der Systemtheorie um einen Begriff des emphatischen Sinns erweitert werden, den Luhmann ausschließlich für die Religion reserviert. Der Strukturvergleich von Liebe, Kunst, Philosophie und Religion zeigt, daß in all diesen Medien gleichermaßen ein emphatischer Sinn generiert wird. Auf diesen Sinnbegriff lassen sich dann vakante philosophische Kategorien projizieren und gewinnen so neben ihrer einfachen noch eine zweite Bedeutungsdimension. Damit wird ein emphatischer Wahrheitsbegriff formulierbar, auf den sich die fraglichen Geltungsansprüche von Kunst und Philosophie je unterschiedlich beziehen lassen. Einerseits kann damit die Leitthese eingelöst werden, daß auch die Kunstwerke der Gegenwart einen Wahrheitsanspruch erheben. Andererseits kann die Philosophie, welche für diese kunstphilosophische These eintritt, so ihr methodologisches Problem mitlösen, daß sie selbst mit einem solchen emphatischen Wahrheitsbegriff operiert. Sie kann ihre Argumentation mit dem autologischen Schluß abrunden, daß sie in eben diesem erweiterten Wahrheitsverständnis wahr ist, obwohl sie ästhetische und soziale Erfahrungen explizit als Theoriebausteine verwendet und kontextfrei Sätze aus dem philosophischen Kanon zitiert – Prozeduren im Wissenschaftssystem jenseits von wahr und falsch. An der Unterscheidung von einfachem und emphatischem Sinn legitimiert sich mithin der philosophische Umgang mit Luhmanns soziologischer Theorie; an ihr kondensiert sich die Differenz zwischen einer Systemtheorie als Wissenschaft und einer Philosophie der Systemtheorie (Dritter Teil).

Es gibt sicherlich mehrere Möglichkeiten, eine solche systemtheoretisch fundierte Philosophie auszuarbeiten. Im vorliegenden Fall handelt es sich um eine Variante des Konstruktivismus: So wie der gleichnamige Architekturstil versuchen wir, die Konstruktionsprinzipien und Konstruktionselemente der Theorie so deutlich wie möglich herauszustellen und als Stilmittel einzusetzen. Der vorliegende Text arbeitet mit fünf derartigen Bauelementen – drei Theoriebausteinen und zwei Erfahrungsbausteinen –, die zur Philosophie kombiniert werden. Auf der theoretischen Seite greifen wir erstens auf eine wissenschaftliche Theorie, d.h. auf Luhmanns Soziologie zurück; mit der Theorie ästhetischer Erfahrung stellen wir zweitens einen Bezug zum aktuellen Ästhetikdiskurs her; und drittens orientieren wir uns immer wieder am Text der *Ästhetischen Theorie* als einer im zeitgenössischen Diskurs längst abgekühlten und langsam zur Philosophiegeschichte erstarrenden Kunsttheorie. Auf der anderen erfahrungsoffenen Seite werden wir den phänomenologischen Beweis führen, daß es die Kunst, deren Bild das vorliegende philosophische Experiment entwirft, tatsächlich gibt. Eine Reihe von Werkinterpretatio-

nen zur zeitgenössischen Kunst zieht sich durch den Text und soll viertens die theoretischen Konstruktionen mit dem nötigen Realitätskontakt versorgen, der sie erst plausibel werden läßt. Schließlich bildet fünftens jene soziale Erfahrung – daß die Wahrheit der Kunst in der einen Gesellschaft für die Autonomie der Kunst, in der anderen für deren Heteronomie steht – den Kristallisationskern dieser Arbeit, an dem sich ihre philosophischen Probleme kondensieren. So wie die konkrete Erfahrung am Kunstwerk ist auch diese Erfahrung real, d.h. unabhängig von den fraglichen Theoriekonstruktionen beschreibbar.

Der so entfaltete philosophische Konstruktivismus bemüht sich um die Transparenz seiner Theoriearchitektur und möchte auf diese Weise die Akzeptanz für seine inhaltlichen Argumente steigern. Diese müssen allesamt einen Weg aus der Aporie finden, daß sie einerseits den Anspruch auf Realitätshaltigkeit nicht aufgeben können, andererseits aber davon auszugehen haben, daß die Realität der modernen Welt nicht gegeben, sondern konstruiert ist. Diese gewollte Äquivalenz von Theoriestruktur und Realitätsstruktur transformiert die konstruktivistische Theorietechnik in einen Philosophiestil. Seine letzte Legitimation fände er darin, daß er im Entwerfen von solch unwahrscheinlichen Kommunikationskonstrukten wie dem von einer *Wahrheit der Kunst* die gesellschaftliche Funktion der Philosophie erfüllt: auf der Ebene der kategorialen Vorentscheidungen, Letztbegriffe und Abschlußgedanken die Selbstbeschreibung der Gesellschaft an die Problemlagen anzupassen, die ihr aus ihrer fortwährenden Selbstveränderung entstehen. Empfindlich und geschärft für die sozial relevanten semantischen Felder wird ihr abstrakter Theorieapparat aber erst, wenn sie historisch getaktet ist: wenn die Philosophie in ihrer Zeit jeweils von vorn – mit einem verwunderten Staunen beginnt.

Erster Teil: DIE FUNKTION DER KUNST

Die Kunsttheorie von Niklas Luhmann steht unter dem Titel *Die Kunst der Gesellschaft.* Kunst, so wird man richtig vermuten, soll in ihrem Gesellschaftsbezug erörtert werden. Anders als Adorno in der *Ästhetischen Theorie*, der eher verdeckt eine geschichtsphilosophisch formatierte Gesellschaftskonzeption eingeschrieben ist und die als Hintergrundphilosophie dann um so wirkungsmächtiger die ästhetischen Reflexionen dirigieren kann, erschließt Luhmann das Phänomen Kunst explizit und direkt über eine von ihm entwikkelte Theorie der Gesellschaft. Ihr zugrunde liegt das sogenannte »Differenzierungstheorem«, das in seiner allgemeinen Fassung kaum strittig ist: »Zu den wenigen Konstanten in der hundertjährigen akademischen Geschichte der Soziologie gehört die Annahme, daß die moderne Gesellschaft durch ein besonderes Ausmaß und durch eine eigentümliche Form sozialer Differenzierung zu kennzeichnen sei« (KdG, 215), und zwar im Unterschied zur traditionellen Gesellschaft, bei der die sozialen Grenzen sowohl quantitativ als auch qualitativ anders gezogen waren. Auf der einen Seite kam es zu einer enormen Zunahme an gesellschaftlichen Differenzierungen, so daß man in diesem Zusammenhang von einer *Ausdifferenzierung* der modernen Gesellschaft sprechen kann. Auf der anderen Seite hat sich auch die primäre gesellschaftliche Differenzierungs*form* von einer hierarchischen in eine heterarchische transformiert; vertikale Differenzverhältnisse wurden zunehmend durch horizontale ersetzt, hypotaktische Ordnungsverhältnisse wurden von parataktischen abgelöst. Diese Grundsachverhalte haben inzwischen den Status einer vortheoretischen Plausibilität im zeitgenössischen soziologischen Diskurs erlangt; sie gelten als nicht weiter fragwürdige Prämissen, von denen keine Gesellschaftstheorie ohne erheblichen Begründungsaufwand abweichen kann.

Luhmanns Soziologie ist ein Theorieensemble aus mehreren Teiltheorien, die sich – so die dazugehörige methodologische Idee – gegenseitig enttautologisieren und wechselseitig ergänzen sollen. Außerdem handelt es sich tatsächlich um eine empirische Theorie. Gemäß dem soziologischen Vorverständnis, daß »als empirische Wissenschaft … die Soziologie den Anspruch nicht aufgeben [kann], ihre Aussagen an Hand von Daten zu überprüfen, die der Realität abgewonnen sind«, geht die Systemtheorie folgerichtig davon aus, »daß es Systeme gibt«. Damit ist klargestellt: »Der Systembegriff bezeichnet … etwas, was wirklich ein System ist, und läßt sich damit auf eine Verantwortung für Bewährung seiner Aussagen an der Wirklichkeit ein« (SS, 30). Angesichts des Abstraktionsniveaus der Systemtheorie könnte man denken, daß deren Selbstverpflichtung auf Empirie ironisch gemeint sei, aber genaugenommen strebt jede dieser Einzeltheorien nicht nur danach, ihre Grundsätze über die Theoreme der anderen Teiltheorien zu stabilisieren, sondern sie auch an historische,

lebensweltliche oder diskursive Plausibilitäten anzuschließen. Die eigentliche empirische Arbeit spielt sich bei Luhmann in den Analysen der überlieferten Semantik oder besser: der historischen Kommunikation ab, mit denen er seine theoretischen Aussagen über die Ausdifferenzierung der Gesellschaftsstruktur auf Schritt und Tritt – eine lange Fußnotenspur hinterlassend – belegt.

Gesellschaft ist für Luhmann, ganz allgemein gesagt, der alle Kommunikation umfassende Kommunikationszusammenhang. Wichtig ist an diesem Kommunikationsbegriff vorerst nur, daß Kommunikationen Operationen sind, die zweifellos immer Bewußtseinsprozesse involvieren, aber darüber hinaus eine Eigendynamik entwickeln, von der her (und von keiner anderen, das ist die These!) sich die Bildung von Gesellschaftsstrukturen erklärt. Ausgangspunkt für die soziologische Reflexion ist deswegen die *Differenz* von Kommunikation und Bewußtsein, und erst in einem zweiten Schritt könnte man der Frage nachgehen – für die sich Luhmann kaum, diese Untersuchung aber um so mehr interessiert – wie der Zusammenhang von mentalen und sozialen Phänomenen zu denken sei. Die Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft wird mithin als Ausdifferenzierung ihrer Kommunikation und die historische Zäsur zur Moderne als Umbruch ihrer primären Differenzierungsform verstanden.

Das Zentraltheorem von Luhmanns Gesellschaftstheorie beschreibt diesen Strukturwandel als Übergang der »stratifikatorisch differenzierten Gesellschaft« zur »funktional differenzierten Gesellschaft«. Da es sich hierbei um einen evolutionären Transformationsprozeß gehandelt hat, der sich über Jahrhunderte erstreckte, bezeichnet er die europäische Gesellschaft vom 12. bis zum 18. Jahrhundert auch als »Übergangsgesellschaft« (PdE, 24). Waren einst die Kommunikationsverhältnisse herrschaftsförmig und schichtenspezifisch geordnet, orientieren sie sich in der Moderne zunehmend an spezifischen »Bezugsproblemen« der Gesellschaft, auf deren Lösung sich die einzelnen Kommunikationsbereiche zu spezialisieren beginnen. In dieser Problemlösungskompetenz finden die jeweiligen Spezialkommunikationen dann ihre »gesellschaftliche Funktion«.[6] Sobald dieser Prozeß angestoßen wird, kann man davon sprechen, daß es zur »funktionalen Ausdifferenzierung« solcher gesellschaftlichen Sphären wie Wissenschaft, Wirtschaft, Recht und Politik – und insbesondere auch von Kunst kommt.

Für die geschichtliche Dimension, für die Frage nach Einheit und Differenz von Tradition und Moderne ist entscheidend, daß es auch vor diesem Ausdifferenzierungsprozeß die jeweiligen Kommunikationsbereiche mit ihren Bezugsproblemen gab, daß also auch schon in der Antike und im Mittelalter die Bereiche des Wissens, der politischen Entscheidungen, des Wirtschaftens und der Rechtsprechung unterscheidbar waren. Nur waren diese Sektoren der Kommunikation auf eine andere Weise miteinander verkoppelt und gegeneinander abgegrenzt, als dies in der Moderne der Fall ist. Die vormoderne Gesellschaft organisierte ihre Spezialkommunikationen in hierarchischen Abhängigkeitsverhältnissen, indem sie diese in einem religiösen Abschlußgedanken zu-

sammenlaufen ließ. Dieser fungierte als Letztbegründungsinstanz und schränkte damit den Spielraum für Abweichungen und Innovationen strikt ein. Die Grenzen der entsprechenden Kommunikationsbereiche werden unter diesen Bedingungen *extern* definiert, und zwar durch Prinzipien und Ideen, die auch in anderen Bereichen verbindlich sind. Eine wissenschaftliche These wie die, daß die Erde eine Kugel und keine Scheibe sei, wird sofort religiös brisant und vermag dann leicht, wegen der auf Religion hin zentrierten Kommunikation, die Gesellschaft insgesamt zu provozieren. Solange die Sonderkommunikationen noch multifunktionale Aufgaben zu bewältigen haben und über gemeinsam geteilte Ideen miteinander verschmolzen sind, zeitigt jede vom Normalmodus abweichende Kommunikation in einem *Teil* der Gesellschaft sogleich Konsequenzen für das gesamtgesellschaftliche *Ganze*. Mit dem Übergang zur Moderne greifen dann zwei parallele Entwicklungstendenzen ineinander. Einerseits kommt es zu einer allmählichen Entkopplung der Spezialkommunikationen, so daß diese ihre äußeren Grenzen selbst definieren können. Andererseits eröffnen sich damit auch evolutionäre Spielräume, die eine innere Umstrukturierung dieser besonderen Kommunikationsbereiche ermöglichen.

Indem diese Kommunikationsfelder mit der Auflösung ihrer alten Differenzierungsform zunehmend von multifunktionalen Rücksichten entlastet werden, können sie sich auf je *eine* spezifische »Funktion«, z.B. auf das Problem des Wissenserwerbs, des Wirtschaftens oder der Rechtsprechung konzentrieren. Von entscheidender Bedeutung ist dann die Frage, wie die neuartigen Grenzen zwischen diesen Kommunikationsbereichen zu denken sind. Luhmann entlehnt seine, das ganze Theorieprogramm prägende Antwort aus einer weiteren Teiltheorie: der von Maturana stammenden Theorie autopoietischer Systeme, der Systemtheorie im strikt terminologischen Sinn, die von Luhmann aus dem Kontext der Biologie in die Soziologie importiert wird.[7] Mit der Zersetzung der stratifikatorischen Differenzierungsmuster werden die Bereiche der Sonderkommunikationen entflochten und damit zur internen Selbstorganisation freigegeben. Luhmann führt in all seinen Büchern den Nachweis, daß sich unter solchen Bedingungen tatsächlich Prozesse der rekursiven Vernetzung und des Selbstbezuges der Kommunikation ausgebildet haben und daß damit systematisch (und nicht bloß per Zufall) Kommunikationen entstanden sind, die sich erstmals nach *internen* Kriterien dieser kommunikativen Sonderbereiche richten. So wird einerseits das, was man »Autopoiesis« nennt, in Gang gesetzt, und andererseits kommt es zur Systembildung, d.h. zur »operationalen Schließung« dieser Kommunikationsbereiche. – Es ist vielleicht der gewöhnungsbedürftigste, zugleich aber auch der eigentlich leistungsfähige Gedanke der Systemtheorie, daß die Grenzen der Systeme aus Operationen bestehen sollen. Gemeint ist damit, daß nur Operationen, die zum selben System gehören, *direkt* aufeinander Einfluß nehmen können, was terminologisch ausgedrückt heißt, daß alle Operationen ausschließlich Produkte von Systemoperationen sind und nicht irgendwo außerhalb des Systems gebildet werden. Entspre-

chend ist es *ausgeschlossen* – und das heißt: operationale Schließung –, daß systemfremde Operationen auf das System durchgreifen. Die für das System fremden Operationen werden vom System als »Umwelt« behandelt, mit der es selbstverständlich in Kontakt bleibt. Nur handelt es sich hierbei um keinen Zusammenhang – um kein *System* im ursprünglichen Wortsinn – zwischen den Ereignissen diesseits und jenseits der Grenze, sondern nur um eine Form ihrer Kopplung. Systeme können indirekt mit Hilfe eigener Strukturbildungen ihre Operationen mit spezifischen Umweltereignissen koordinieren. Im Gegensatz zur strukturdeterminierten Operationsfolge im System, kommt es bei solchen »strukturellen Kopplungen« aber nur zur »Synchronisation« von System- und Umweltereignissen, die prinzipiell auch anders ausfallen könnten. – Die neue Form der gesellschaftlichen Differenzierung sind also System/Umwelt-Differenzen, und da jene Kommunikationssysteme ihre Operationen und Strukturen nach einem je bestimmten Gesichtspunkt, und zwar dem ihrer »Funktion« produzieren und reproduzieren, nennt man die entstandenen Systeme »Funktionssysteme« und spricht fortan von einer »funktionalen Differenzierung« der modernen Gesellschaft.

Der systemtheoretische Ansatz in der Gesellschaftstheorie bringt mehrere Folgeprobleme mit sich, zu deren Auflösung Luhmann weitere Teiltheorien heranzieht. Die allgemeine Antwort der Systemtheorie, daß Systeme aus sich selbst heraus, also mit Hilfe eigener Strukturen ihre eigenen Operationen produzieren, läßt sofort die Frage aufkommen, wie diese Strukturen konkret beschaffen sein müssen, damit sie einen derartigen autopoietischen Prozeß unterhalten können. Hierauf gibt Luhmann eine medientheoretische Antwort, die in ihrer allgemeinen Form auf Fritz Heider[8] zurückgeht und sich in ihrem Zuschnitt auf soziale Systeme an Talcott Parsons Theorie der »symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien«[9] orientiert. Entscheidend ist, daß diese Medien über einen »Code«, eine eigene zentrale Leitdifferenz verfügen, der die Systemoperationen mit Hilfe passender Programme voneinander trennen und miteinander verbinden kann und damit ein funktionsspezifisches Operieren der Systeme ermöglicht.

Durch das gleiche systemtheoretische Theorem, daß ein autopoietisches System »die Verknüpfbarkeit von Operationen mit Operationen, also Struktur immer schon voraussetzt«, stellt sich aber nicht nur das Sachproblem nach der Form dieser Struktur, sondern es entsteht auch in der Zeitdimension ein Erklärungsbedarf, und zwar: »wie … dann der Aufbau von struktureller Komplexität möglich [ist]« (KdG, 345). Es geht um ein Problem des Anfangs, und zwar um den Anfang realer Systeme: »wie kann ein autopoietisches System überhaupt entstehen, wenn es sich selbst in all seinen Operationen immer schon voraussetzen muß, um erkennen zu können, was dazugehört und was nicht?« (KdG, 380). Bezogen auf das Gesellschaftssystem geht es um die genetische Frage des *Übergangs* von der stratifikatorischen zur funktional differenzierten Gesellschaftsformation. Wie konnten sich überhaupt jene neuen funktionalen Kommunikationsverhältnisse etablieren, wenn sie sich noch unter alten gesell-

schaftlichen Verhältnissen ausbilden mußten; oder, anders gefragt, wie konnten gewissermaßen aus dem Nichts Funktionssysteme mit ihrer enormen Binnenkomplexität entstehen? Aufgelöst wird diese Paradoxie vermittels einer Evolutionstheorie, die erklärt, wie zufällige und immer zu gewärtigende Bagatellvariationen unter bestimmten Bedingungen selektiv verstärkt werden, so daß es zum Aufbau von neuen komplexen Struktureinheiten kommt. Mit Hilfe der Evolutionstheorie beantwortet Luhmann Fragen vom Typ: wieso kleine (wahrscheinliche) Ursachen große (unwahrscheinliche) Wirkungen haben; abstrakt formuliert geht es deshalb immer um die Auflösung der »Paradoxie der Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen« (KdG, 360).

Schließlich arbeitet Luhmann noch mit einer von Georg Spencer-Brown übernommenen Beobachtungstheorie.[10] Sie wird zum unverzichtbaren Theoriebaustein, weil sich im Rahmen der funktionalen Ausdifferenzierung auch die Beobachtungs- und Beschreibungsverhältnisse in der Gesellschaft radikal verändern. Eine stratifikatorisch differenzierte Gesellschaft, die nach dem Schema oben/unten oder Zentrum/Peripherie organisiert ist, besaß immer eine Spitzenposition, die sich ganz von selbst als die einzig plausible Beobachterposition anbot. Wenn man die Welt bzw. die Gesellschaft richtig beobachten wollte, dann hatte man sie von oben, am besten mit dem Auge Gottes oder seiner irdischen Stellvertreter zu betrachten. Das heißt keinesfalls, daß man die Welt damals falsch gesehen hat, sondern ganz im Gegenteil hatte sich damit eine der hierarchischen Gesellschaftsformation Alteuropas adäquate Epistemologie ausgebildet. Sie wurde erst in dem Moment brüchig, als es zur Evolution gesellschaftlicher Teilsysteme kam, welche die Gesellschaft an mehreren Orten zugleich zu dezentrieren begannen. Für die Erkenntnistheorie, die von Luhmann als Theorie des Beobachtens entfaltet wird, heißt dies, daß diese es nicht mehr mit Problemen eines monokontexturalen Beobachtens zu tun hat, sondern daß sie sich auf polykontexturale Beobachtungsverhältnisse einrichten muß. Wenn dies die veränderte gesellschaftsstrukturelle Situation ist und wenn man zudem die Erfahrung macht, daß die Weise des Beobachtens vom jeweiligen Kontext abhängt, in dem es sich abspielt, dann muß die bis dahin unhinterfragte Prämisse aufgegeben werden, daß alle Beobachter mit dem gleichen Beobachtungsinstrumentarium, d.h. mit den gleichen Unterscheidungen ausgestattet sind und die Welt insofern gleichsinnig betrachten. Eine moderne Erkenntnistheorie, die für Luhmann der »erkenntnistheoretische Konstruktivismus«[11] verkörpert, wird statt dessen von der entgegengesetzten Annahme ausgehen müssen, nämlich daß aus seinen eigenen Beobachtungen erst einmal niemand auf das schließen kann, *was* der andere sieht. Beobachten läßt sich immer nur *wie* der andere Beobachter beobachtet, und daraus lassen sich dann Schlüsse ziehen, ob ›man‹ (also ein psychisches oder soziales System) die Welt mehr oder weniger gleichsinnig sieht. Luhmann beschreibt diese neuen Beobachtungsverhältnisse als »Beobachtungen zweiter Ordnung« und orientiert sich hierbei explizit an Heinz von Foersters Kybernetik zweiter Ordnung.[12] Es muß also nicht nur die Gesellschaft als ganze radikal anders be-

trachtet werden, auch bei der Beobachtung der einzelnen Funktionssysteme versagen die traditionellen (ontologisch rückversicherten) epistemischen Verfahren. Die Systeme können sich nicht auf externe Beschreibungen verlassen, sondern beginnen statt dessen, Beschreibungen *von sich selbst* anzufertigen. Ein vordringliches Interesse von Luhmanns soziologischen Arbeiten besteht deswegen in der »Wiederbeschreibung der Selbstbeschreibungen der Systeme« (KdG, 396), die sich zwar von den theoretischen Vorgaben seiner Gesellschaftstheorie leiten läßt, ihren Sinn aber nicht zuletzt in der *empirischen Plausibilisierung* dieser Theoriekonstrukte hat – wenn diese sich bei einer solchen Redeskription bewähren.

Luhmanns Soziologie gewinnt ihr Niveau aus dem Zusammenspiel dieser verschiedenen Teiltheorien: einer Medien-, einer Beobachtungs- und einer Evolutionstheorie sowie der System- und der Gesellschaftstheorie im engeren Sinn, die von Luhmann manchmal auch als Überbegriffe für das ganze Theorieprogramm verwendet werden. Aus diesem Pluralismus partikularer Theorien läßt sich zu einem guten Stück auch die Theoriearchitektur und die Theorietechnik des Gesamtunternehmens verstehen. Seine »Theorie der Gesellschaft« ist dreiteilig angelegt und besteht erstens »aus einem systemtheoretischen Einleitungskapitel«, einem Buch, das unter dem Titel *Soziale Systeme* publiziert worden ist und bei dem es im Kern darum geht, »das Konzept der selbstreferenziellen Operationsweise auf die Theorie sozialer Systeme zu übertragen« (GdG, 11). Der zweite Teil des Projekts beschäftigt sich mit der konkreten Analyse einzelner Funktionssysteme, die unter Titeln wie *Die Wirtschaft der Gesellschaft, Die Wissenschaft der Gesellschaft, Das Recht der Gesellschaft, Die Politik der Gesellschaft* veröffentlicht wurden, wobei in einer Reihe mit diesen Werken – dies ist die weiche Stelle am harten Theoriegebäude – *Die Kunst der Gesellschaft* steht. Die systemtheoretisch konzipierte Gesellschaftstheorie bildet hier den Kontext der Erörterung und wird nur so weit wie nötig mitentwickelt. Vor allem wird sie nur in einer Form artikuliert, die spezifisch auf das jeweilig untersuchte Funktionssystem zugeschnitten bleibt. Erst *Die Gesellschaft der Gesellschaft* entwirft eine Gesellschaftstheorie im eigentlichen Sinne. Sie stützt sich somit auf die bereits geleisteten Vorarbeiten, da sie bei theoretischen Grundsatzfragen auf *Soziale Systeme* und bei Detailfragen zu den einzelnen Funktionssystemen auf die bereits vorliegenden Teilsystemanalysen verweisen kann.

Soviel zur Theoriearchitektur im allgemeinen, zu der Luhmann selbst Auskunft gibt[13]; weniger offensichtlich ist hingegen die interne Gliederung der Abhandlungen. Sie orientieren sich oft kapitelweise (mit Ausnahme von *Soziale Systeme*) an den oben erwähnten Teiltheorien.[14] Es ist nicht selten, daß bestimmte soziologische Befunde mehrfach angeführt werden. Dabei handelt es sich aber keineswegs nur um redundante Formulierungen, sondern theorietechnisch gesehen konzipiert Luhmann die einzelnen Kapitel zumeist aus der Perspektive einer bestimmten Teiltheorie, von der aus dann sowohl die empirischen Belege als auch die begrifflichen Anschlüsse zu den übrigen Teiltheo-

rien organisiert werden. Es gibt innerhalb von Luhmanns holistischem Werk wohl kaum einen Ort, an dem nicht immer schon das Ganze verhandelt würde; nur handelt es sich dabei um ein dezentriertes, polykontextural gegliedertes Ganzes, dessen *einheitliche* Beschreibung zum nachmetaphysischen Dauerproblem wird. Luhmann arbeitet, den Anforderungen an eine moderne Epistemologie entsprechend, multiperspektivisch, was bei genauerer Betrachtung aber eine spezifisch *soziologische* Auflösung dieser Problemlage darstellt. Es geht ihm vorrangig um eine dem historischen Wandel angemessene *Beschreibung* der modernen Gesellschaft in ihrer Faktizität; um *derentwillen* wird der ganze Theorieapparat entwickelt. Die einzelnen Teiltheorien stellen nicht nur voneinander relativ unabhängige theoretische Ausgangspunkte dar, sie organisieren das empirische Material zum Teil noch recht eigenständig von ihrem eigenen Blickwinkel her. Wie in jeder empirischen Wissenschaft bemüht sich auch Luhmanns Soziologie, der doppelten Anforderung nach theoretischer Konsistenz und empirischer Evidenz gerecht zu werden. Dennoch gibt es bei Luhmann die strategische Vorentscheidung, überall dort, wo die Konzeption an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit stößt, auf deskriptive Genauigkeit zu setzen und auf letzte begriffliche Schlüssigkeit zu verzichten. Es ist also kein Understatement, wenn er in bezug auf seine Gesellschaftstheorie von einer »relativ lockeren Form des Theoriedesigns« (GdG, 1138) spricht. Man könnte sagen, Luhmann überantwortet es der Theorie oder besser: der Kommunikation der Theorie, den Zusammenhang der Teiltheorien herzustellen. Er unternimmt es nie, explizit auf die Einheit dieser Theoriesegmente und ihrer Letztdifferenzen zu reflektieren, und überläßt somit seine Gesamttheorie – mehr als die philosophische Tradition – ihrem diskursiven Schicksal. Zweifellos verstärken und ergänzen sich die partikularen Theorien und konvergieren zu einem weitgehend konsistenten Theorieganzen. Dennoch verbirgt sich hinter Luhmanns Theorietechnik auch eine Invisibilisierungsstrategie gegenüber allzu starken Genauigkeitsansprüchen, die dem empirischen Unternehmen einer modernen Gesellschaftstheorie im ersten Durchgang vielleicht zu wenig Flexibilität einräumen würden.

Sicherlich ist es nicht Sache der Philosophie, sich mit der Aufarbeitung sozialer Faktizität zu beschäftigen. Wenn ihr aber *dafür* die Kompetenz fehlt, wie könnte sie sich dann Luhmanns Systemtheorie zu eigen machen? Eine bloße Übernahme wäre unnötig und unproduktiv zugleich. Wo stecken also die nötigen Distanzierungsmöglichkeiten der Philosophie und speziell der philosophischen Ästhetik, wenn sie sich auf den Boden dieser Soziologie begibt, um von hier aus noch einmal ihre eigensten Fragen, etwa nach dem Gesellschafts- und Weltbezug der Kunst zu erörtern? Obwohl die Philosophie ihre Geschichte als Geschichte eines schleichenden Kompetenzverlustes erzählen muß, und obwohl Luhmann dies mit dem allmählichen Verschwinden einer von der Gesellschaftsstruktur privilegierten Beobachterposition begründen würde, gesteht selbst er dem Philosophen noch eine »Kompetenz … als Fachmann für Unterscheidungen und Begründungen« (KdG, 450) zu. Diese

Zuständigkeit läßt sich gegenüber einer Gesellschaftstheorie ins Spiel bringen, die aus guten Gründen auf die Einheitsreflexion ihrer Teiltheorien verzichtet. Eine philosophische Rezeption der Systemtheorie würde deren soziologischen Gehalt als Material behandeln und ihre wesentlichen Aussagen als Prämissen übernehmen, aber die begriffliche Konsistenz der aus verschiedenen theoretischen Kontexten stammenden Theoreme an den schärferen Kriterien ihrer eigenen Tradition messen. Gerade wegen der wissenschaftlichen Ausblendungstechnik der Luhmannschen Systemtheorie könnte eine Philosophie der Systemtheorie ihre Chance haben, zumal diese »Supertheorie« wie eine philosophische Theorie »universalistische … sich selbst und ihre Gegner einbeziehende Ansprüche« vertritt (SS, 19). Eine Kritik der Systemtheorie kann hieraus ihre Legitimation ableiten, die Universalität der systemtheoretischen Universalitätsansprüche zu hinterfragen. – Ohne metaphysische Rückversicherung und Sinngebung bleibt die Motivation aller Beteiligten allerdings gering, sich allein aus Gründen des reinen spekulativen Gedankens auf den Umbau einer praktisch funktionierenden Theorie einzulassen. Neben dem theoretischen Aspekt bedarf es heutzutage noch eines sachlichen Gesichtspunkts, über den eine Philosophie der Systemtheorie ihre Eingriffe legitimieren muß. Wenn es keine Grenzen der Genauigkeit gibt – *»Ein* Ideal der Genauigkeit ist nicht vorgesehen; wir wissen nicht, was wir uns darunter vorstellen sollen – es sei denn, du selbst setzt fest, was so genannt werden soll«[15] – dann ist mangelnde begriffliche Präzision noch kein Gegenargument. Das »lockere Theoriedesign« wird erst in dem Moment zum Einwand, wo die zusätzlich eingebrachten Differenzierungen ein reales, d.h. nicht nur mit seinen Konzeptualisierungen entstehendes und vergehendes Problem erhellen können, wenn sich hierdurch Fragen beantworten lassen, die auch in anderen Beschreibungskontexten virulent sind: zum Beispiel Fragen über den Sinn und Zweck der zeitgenössischen Kunst, wie sie gegenwärtig im ästhetischen Diskurs zirkulieren.[16] Beide Konditionen treffen wie kaum sonst in Luhmanns Werk in seiner Analyse zum Kunstsystem zusammen. Luhmann scheitert gerade an jenem Punkt, um den sich dieser Typus von Untersuchungen eigentlich dreht: der Funktionsbestimmung des Funktionssystems.[17] - Ein soziologischer Eklat oder auch … ein philosophisches Problem.

I. Interventionen in die Kunstsoziologie

Selbstverständlich besteht dieses Scheitern nicht darin, daß Luhmanns Kunstsoziologie auf ihre eigene Zentralfrage keine Antwort weiß; auf den ersten Blick überrascht vor allem die Vielzahl diverser Vorschläge, die angeboten werden. Das Pensum des folgenden Kapitels wird darin bestehen, diese Funktionsbestimmungen zur Kunst einzusammeln, zu systematisieren und das Konzept insgesamt einer dreifachen Kritik auszusetzen.

Zuerst werden wir *Die Kunst der Gesellschaft* mit demselben Heteronomieverdacht konfrontieren, wie er von der *Theorie ästhetischer Erfahrung* üblicherweise gegenüber Wahrheitsästhetiken erhoben wird. Dieser Test wird zeigen, daß auch der von Luhmann entworfene Gesellschaftsbezug der Kunst als Fremdbestimmung der Kunst gewertet werden muß, diesmal allerdings nicht wie im Fall von Adorno durch Kritische Theorie, sondern durch Systemtheorie. Die Zuschreibung der gesellschaftlichen Funktion erweist sich als eine Funktionalisierung der Kunst (A).

Zweitens führen wir anhand einer konkreten Werkinterpretation den Nachweis, daß das von Adorno entwickelte Verständnis von Kunstwerken eine stärkere und umfassendere phänomenologische Erschließungskraft als Luhmanns Werktheorie besitzt. Wenn man diesen Befund theoretisch analysiert und verallgemeinert, dann sieht man, daß die *Ästhetische Theorie* eine ganz bestimmte Klasse von Kategorien zur Werkanalyse bereithält (wir werden sie *Ausdruckskategorien* nennen), die in der *Kunst der Gesellschaft* prinzipiell nicht vorgesehen sind (B).

Drittens lassen sich diese beiden von außen in die Kunstsoziologie hineingetragenen Kritikpunkte mit einem internen Kritikpunkt zusammenschließen. Die gesellschaftliche Funktion eines Funktionssystems muß im Rahmen der allgemeinen Systemtheorie jeweils in bezug auf ein ganz spezifisches gesellschaftliches Problem bestimmt werden. Luhmanns Soziologie bekommt erhebliche Probleme, ein solches Bezugsproblem für das Kunstsystem ausfindig zu machen (C).

Die beiden externen Interventionen in die Kunstsoziologie generieren mithin einen systematischen Widerspruch in der Systemtheorie, welcher sich diskursintern nur schwer ausmachen und wahrscheinlich auch nicht bewältigen läßt. Die Philosophie kann derart heterogene Kontexte absichtsvoll zusammenstellen, um auf diese Weise Teilprobleme zu erzeugen, aus denen sie ihr eigenes *philosophisches Problem* konstruiert. Sie folgt dabei der Idee, daß Probleme, die einzeln für sich genommen unlösbar sind, sich *in einem Zuge* auflösen lassen, wenn sie in die rechte Konstellation (A, B, C) gebracht werden. Auch wenn die Philosophie in der modernen Gesellschaft ihre einstige Generalkompetenz zur Synthese allen Wissens verloren hat, so besitzt sie immer noch eine besondere Kompetenz für Problemsynthesen. Und selbst wenn man sich von der Vorstellung verabschieden muß, daß es ›ewige‹ philosophi-

sche Probleme gibt, selbst dann bleibt immer noch das Problem der philosophischen Problemstellung, und zumindest hier reißt der Faden zur Tradition der Philosophie nicht ab und läßt sich bis an ihren Ursprung zurückverfolgen.[18]

So wird der Heteronomievorwurf gegen Luhmann nicht einfach durch den Einwand gegen seine Werktheorie verstärkt, sondern gerade weil dieses zweite Gegenargument vorgebracht werden kann, entsteht eine doppelte Theoriekontingenz – ein Freiraum für die philosophische Reflexion, in dem auch die unbeantwortete Frage nach dem Bezugsproblem der Kunst beantwortbar erscheint. Die Systemtheorie kann damit an zwei Enden zugleich umgeschrieben werden: in ihren Aussagen zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst und in ihrem Verständnis, wie Kunstwerke funktionieren – wobei der eine Gedanke ohne den anderen, im Theoriekorsett der Soziologie, nicht zu denken ist. Wenn im wissenschaftlichen Diskurs die Falschheit einer Argumentation gegen das ganze Paradigma spricht, entdeckt die Philosophie hinter zwei solchen Fehlern den Wahrheitsgehalt einer Theorie. Daß dies eine sinnvolle Unternehmung ist, daß eine solche ›philosophische Wahrheit‹ kein intellektueller Schein bleibt, ist die eingeklammerte Prämisse in diesem Teil der Arbeit; sie muß am Ende über das Argument eingelöst werden, daß die Philosophie gerade mit diesem Verfahren einen Eigenwert gegenüber den Wissenschaften behaupten kann und damit zugleich ihre gesellschaftliche Funktion erfüllt.

A. Heteronomie des Kunstsystems

Luhmann geht bei seiner Analyse zur Kunstfunktion von der Überlegung aus, »daß Kunst Wahrnehmung in Anspruch nehmen muß«. Von daher »wäre es die Funktion der Kunst, etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen« (KdG, 227). Diese Aussage beantwortet noch nicht die Nachfrage: Wozu? Man kann ihr einen emanzipatorischen Sinn geben, der kompatibel ist mit jener Funktionsbestimmung der Kunst, wie sie zumindest implizit in der Theorie ästhetischer Erfahrung vertreten wird. Der sich anschließende Verweis auf Kant: – »Schon Kant hatte die Funktion der Kunst (die Darstellung ästhetischer Ideen) darin gesehen, daß sie mehr zu denken gibt, als sprachlich und damit begrifflich gefaßt werden kann« (KdG, 227) – darf als Hinweis auf den gemeinsamen Ursprung dieses Gedankens angesehen werden.

Im Rahmen des bewußtseinsphilosophischen Paradigmas bildet der »Verstand« bzw. die Reflexion oder das Denken den Gegenbegriff zur »Erfahrung«. Durch die Wahl dieser Leitdifferenz wird die Alternative aufgespannt, daß die ästhetische Erfahrung *für* oder *gegen* die Leistungen des Verstandes arbeiten kann. In Hegels Konzeption steht die ›ästhetische Erfahrung‹ im Dienste der Vernunft, wenn ihr die Aufgabe zugewiesen wird, deren Ideen im Medium des sinnlichen Scheins zur Darstellung zu bringen.[19] Im Gegensatz dazu und im Anschluß an Kant ergreift Bubner die zweite Option und spricht

der ästhetischen Erfahrung eine gegen den Verstand gerichtete Funktion zu. Genaugenommen werden zwei Modi des Zusammenspiels von Erfahrung und Reflexion unterschieden: zum einen ein alltäglicher Normalmodus mit seinen eingespielten Wahrnehmungs- und Verstandesformen, zum anderen das außergewöhnliche Verhältnis von ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Reflexion in der Kunst. Der Sinn einer in der ästhetischen Erfahrung gegründeten Kunst kann dann als *Befreiung aus der Normalität* interpretiert werden. Kants *Kritik der Urteilskraft* enthält diese Aussage nicht, aber macht eine solche Deutung möglich, insofern hier die ästhetische Erfahrung als ein »freies Spiel« von Einbildungskraft und Verstand beschrieben wird: »Die Erkenntniskräfte, die durch diese Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel *einschränkt**.«[20] Fast immer, könnte man meinen, operiert das Bewußtsein unfrei und steht unter der Herrschaft seiner selbst, sprich der Herrschaft »bestimmter Begriffe«. In bezug auf den alltäglichen Bewußtseinsmodus läßt sich der Kunst mithin ein Freiheitspotential zusprechen, und genau diese Option hat Bubner für die Theorie ästhetischer Erfahrung exemplarisch ergriffen: »Solche *Freiheit** [dem offiziellen Gesicht der Realität Alternativen zur Seite zu halten] gilt es allererst zu erwerben durch ein *zwangloses** Spiel der Reflexion. Das Spiel der Reflexion kommt ursprünglich in jeder ästhetischen Erfahrung in Gang. In der Tat hat die Begegnung mit ästhetischen Phänomenen *im Unterschied zur Alltagserfahrung** das Eigentümliche, Ordnungsleistungen des Verstandes weder nötig zu machen noch von der Gegenstandsseite her vorzuschreiben. Auf ästhetische Weise wird Bewußtseinstätigkeit zwar angeregt, aber nicht *eingeengt**. Diese *seltene Erfahrung** erschließt dem Bewußtsein neue, bislang nicht realisierte Möglichkeiten. Die unvordenklichen Wege einer *Lösung von festgelegten Wahrnehmungsformen** liegen allesamt beschlossen im aktuellen Angerührtwerden durch Kunst.«[21] Die Hervorhebungen zeigen, daß die »seltene Erfahrung« ästhetischer Phänomene »im Unterschied zur Alltagserfahrung« hier als eine Leitdifferenz fungiert, die mit einem Vokabular von Freiheit und Unfreiheit überformt wird. In diesem Relationsverhältnis kann dann die Kunst ihren Sinn auf der Seite der Emanzipation finden. Erst diese verschärfte Lesart dürfte jene Kant-Renaissance in der zeitgenössischen Kunsttheorie ermöglicht haben, denn die *Kritik der Urteilskraft* selbst ist eine am Wohlgefallen und Schönen ausgerichtete Harmonieästhetik, die überhaupt nicht zur Kunst der Avantgarde passen will, die mit ihren Häßlichkeiten und Dissonanzen viel Mißfallen erregte.[22]

Über das gleiche Theorieschema wie Bubner erläutert nun auch Luhmann seinen ersten Vorschlag, die Funktion der Kunst bestände darin, Wahrnehmung in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzuführen: »Anders als die sprachliche Kommunikation … *lockert** die über Wahrnehmung geleitete Kommunikation die strukturelle Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation … Die in der Wahrnehmungswelt vorhandenen Bewegungs*freiheiten** werden gegen die *Engführungen** der Sprache wiederherge-

stellt« (KdG, 227). Auch hier gibt es zwei Operationsmodi des kommunikativ gebundenen und geführten Bewußtseins: den der (normal)sprachlichen Kommunikation und den Modus der auf besondere (ästhetische) Weise wahrnehmungsorientierten Kommunikation; und wiederum gewinnt die Kunst ihren Sinn daraus, daß sie jene Einschränkungen, welche die lebensweltliche Operationsweise mit sich bringt, durch die ihr eigene zu neutralisieren vermag.

Das eigentlich Überraschende an Luhmanns Kunsttheorie ist sicherlich, daß sie als erste Konzeption nach Adorno wieder einen werkästhetischen Ansatz verfolgt. Sie erfüllt damit die Mindestanforderungen für eine Alternative zum erfahrungstheoretischen Diskurs. Erst weil Luhmann wieder von einer Werktheorie her seine Kunstsoziologie entwickelt, konnten ihm überhaupt Zweifel an seiner ersten, mit der Theorie ästhetischer Erfahrung kompatiblen Funktionsbestimmung der Kunst kommen: »Aber es bleibt, was Kunst betrifft, die Frage, ob es ausreicht, die Funktion in der Einbeziehung eines spezifischen Umweltausschnitts, also in einem ›re-entry‹ der Differenz von Wahrnehmung und Kommunikation in die Kommunikation zu sehen; oder ob man erwarten müßte, daß die Funktion der Kunst in ihrem Weltverhältnis schlechthin, also in der Art liegt, wie sie ihre eigene Realität in der Welt ausdifferenziert und zugleich in sie einschließt« (KdG, 229). Natürlich kann man auch in bezug auf den Modus der ästhetischen Erfahrung von einem besonderen »Weltverhältnis« sprechen. Solange man aber die Welt der ästhetischen Phänomene vom wahrnehmenden Subjekt her denkt, bleibt es die Welt des Subjektes, welche auf diese Weise konstituiert wird, und man gewinnt für die Theorie gerade keinen objektiven (sprich vom Subjekt nicht durchgängig bestimmten) Bezugspol einer »eigenen Realität« der Kunst. Der Ort, an dem sich diese zweite Realität generiert, ist das Werk: »Das Kunstwerk etabliert demnach eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet. Es konstituiert, bei aller Wahrnehmbarkeit und bei aller damit unleugbaren Eigenrealität, zugleich eine dem Sinne nach imaginäre oder fiktionale Realität. … Offenbar hat die Funktion der Kunst es mit dem Sinn dieser Spaltung zu tun« (KdG, 229).

Diese zweite, für Luhmanns Kunsttheorie verbindliche Funktionsbestimmung der Kunst (welche die erste ein- und nicht ausschließt) läuft mithin über ein spezifisches »Weltverhältnis«, das durch eine »Spaltung« von »realer« und »fiktionaler Realität« oder, wie es zumeist heißt, durch eine von der Kunst erst ermöglichte »Realitätsverdoppelung« (KdG, 229) geschaffen wird. Die Erklärungskraft dieses Ansatzes reicht genauso weit, wie es ihm gelingt, eine solche Realitätsgenese durch das Kunstwerk einsichtig zu machen. Ansonsten wäre die Rede von einer »fiktionalen Realität« nur ein anderer Name für die ästhetische Weltwahrnehmungsweise bzw. für ihr Relat: den im Modus ästhetischer Erfahrung erscheinendem Phänomen.

Schon Adorno versuchte den Subjektivierungstendenzen innerhalb der Ästhetik, bei denen sich die fiktionale Realität der Kunst in die subjektiven Fiktionen ihrer Rezipienten auflöst, eine objektivistische Position entgegenzusetzen: »Ästhetik heißt soviel wie den Bedingungen und Vermittlungen der Ob-

jektivität von Kunst nachgehen« (ÄT, 399). Die *Ästhetische Theorie* macht es sich zur Aufgabe, eine Gegenposition zum sogenannten »ästhetischen Subjektivismus« auszuarbeiten. Ihre Ausgangsüberlegung war, daß »abgelöst von ihrem immanenten Anspruch auf Objektivität … Kunst nichts als ein mehr oder minder organisiertes System von Reizen« wäre (ÄT, 394). Es ist Adorno allerdings kaum gelungen, jenen über alle Konstitutionsleistungen der Subjekte hinausschießenden Realitätsgehalt des Kunstwerks theoretisch zu klären. Man kommt eher zu dem Eindruck, daß das Problem sprachlich nur markiert und verschoben wird, indem von einem an den Kunstwerken sich vollziehenden Objektivationsprozeß die Rede ist. So heißt es in bezug auf die Werke: »Ihre eigene Objektivation macht sie zu Dingen zweiter Stufe« (ÄT, 152); »die dynamische Objektivation« sei »die Bestimmung des Kunstwerks zum Sein in sich selbst« (ÄT, 330). Aber wie eine solche Objektivation letztendlich zu denken sei, bleibt im metaphorischen Zwielicht. Auf jeden Fall wird bereits dieselbe Richtung vorgegeben, in der später auch Luhmann die Auflösung dieses Problems finden wird. Wenn der Satz gilt: »Die Objektivation des Kunstwerks ist … Resultante des Kräftespiels im Werk« (ÄT, 153), dann müßte dieses »Kräftespiel« als Quelle der Objektivation beschrieben werden. Dieses Spiel wiederum läßt sich als Spiel der künstlerischen *Formen* fassen: »soweit Kunstwerke Werke sind, sind sie Dinge in sich selbst, vergegenständlicht vermöge ihres eigenen Formgesetzes« (ÄT, 153). Worüber Adorno nicht verfügte, war eine adäquate Formentheorie, mit der sich die Gesetzhaftigkeit eines solchen »Formengesetzes« – also das realitätskonstituierende Moment der am Werk wahrnehmbaren Formen, das die Realität bloßer Erfahrung übersteigt – erläutern ließe.

Wir werden im nächsten Abschnitt sehen, wie Luhmann in seiner »Theorie der Formenkombination« (KdG, 349) die Metaphern von der Objektivität der Kunst auf den Begriff – exakt formuliert: auf seinen Formbegriff – bringt. Er vermag zu erklären, wie Kunstwerke ihre Einzelformen auf Einzelformen beziehen, sie miteinander kombinieren und auf diese Weise der ästhetischen Erfahrung am Werk Kontingenz entziehen. So gewinnt Luhmanns Kunsttheorie einerseits ihren objektivistischen Grundzug und andererseits ihre soziale Dimension. Denn der Effekt, daß sich ein Kunstbetrachter den Erwartungshorizont seiner ästhetischen Erfahrungen vom Werk programmieren läßt, wird zwar zu keiner intersubjektiv verbindlichen Erfahrung für alle beteiligten Betrachter führen, aber das freie Spiel ihrer Einbildungskräfte auf einen Freiraum beschränken, den das Werk ihnen eröffnet. Dieser Bindungseffekt, daß Kunstwerke gleichsinnige (aber nicht identische) Beobachtungen zwischen verschiedenen Beobachtern koordinieren können, ist zweifellos ein soziales Phänomen und führt dazu, daß man Kunst als Kommunikation fassen kann: »in der Formabhängigkeit und in der Fixierung der Formzusammenhänge durch das Kunstwerk selbst besteht … genug Gemeinsamkeit, daß man von Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter sprechen kann« (KdG, 76). Deswegen kann Kunst nicht bewußtseinsphilosophisch über den Begriff der

ästhetischen Erfahrung oder Wahrnehmung bzw. aus dem Zusammenspiel von ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Reflexion begriffen werden (wo sich anschließend unbeantwortbare Fragen nach der Intersubjektivität der Kunst stellen), sondern »[Kunst] ist Kommunikation mit Hilfe von Unterscheidungen, die im Kunstwerk selbst lokalisiert sind« (KdG, 89).

Betrachten wir nun jene im zweiten Anlauf gemachten Funktionsbestimmungen, die sich auf den Sinn der von den Kunstwerken erzeugten »fiktionalen Realitäten« bzw. auf den Sinn der damit in die Welt gesetzten »Realitätsverdoppelung« beziehen: »Das Kunstwerk lenkt somit den Beobachter auf das Beobachten der Form hin. Das hatte man wohl gemeint, als man von ›Selbstzweck‹ sprach. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst geht jedoch über den bloßen Nachvollzug der Beobachtungsmöglichkeiten hinaus, die im Kunstwerk angezeigt sind. Sie liegt *im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen*« (KdG, 238). An anderer Stelle heißt es: »Vielmehr verschärft Kunst die Differenz zwischen dem Realen und dem bloß Möglichen, um dann mit eigenen Werken zu belegen, daß auch im Bereich des nur Möglichen Ordnung zu finden sei« (KdG, 236). Und schließlich: »Das Reale wird, auch und gerade in der Behandlung durch Kunst, verhärtet, um im Kontrast dazu das Mögliche als ebenfalls ordnungsfähig, als zwecklos ordnungsfähig auszuweisen« (KdG, 237). Der Befund ist erstaunlich: die Kunst soll ihre Funktion darin haben, daß sie zeigt, wie das Kunstwerk funktioniert. Zumindest wird eben jener Aspekt am Werk funktional gedeutet, mit dem Luhmanns Werkbegriff die rein erfahrungsästhetischen Konzeptionen übersteigt: nämlich indem die Formenkombinatorik eines Kunstwerks einen »Ordnungszwang« besitzt und aufgrund dieser inneren Formkräfte seine eigene »fiktionale Realität« generieren kann. Aber wenn das die Aussage ist, dann wird man sofort an jenes Argument erinnert, das für die Theorie ästhetischer Erfahrung konstitutiv war – daß es sich hierbei um eine heteronome Sinnzuweisung gegenüber der Kunst handele. Der einst von Bubner gegenüber Adorno vorgebrachte Einwand läßt sich leicht auf Luhmanns Kunsttheorie übertragen: »Da die Werke letztlich im Dienste der Theorie stehen, um diejenigen Erkenntnisse zu produzieren, die die Theorie von ihnen fordert, ist vor der Begegnung mit dem konkreten Werk das Resultat vorentschieden.«[23] Sicherlich wird jedes Kunstwerk seinen abstrakten Bauplan aufzeigen und sich bei entsprechendem Seitenblick als selbsterzeugter Ordnungszusammenhang erkennen lassen. Aber wenn dies die Funktion der Kunst ist, dann werden die Kunstwerke zur Bestätigungsinstanz für Luhmanns Werktheorie degradiert.

Die abstrakte Formel von der *Ordnungsfähigkeit des Möglichen* besitzt nicht nur einen werktheoretischen Sinn. Sie läßt sich auch als untergründige Polemik der Systemtheorie gegen die derzeit herrschende Selbstbeschreibung der Gesellschaft verstehen, mit der sie konkurriert – der Postmoderne. Dies wird deutlich, wenn Luhmann sein Ordnungspostulat gesellschaftstheoretisch verankert und aus dieser Theorieperspektive die Funktion der Kunst benennt: »Was in der Kunst sichtbar wird, ist nur die Unvermeidlichkeit von Ordnung

schlechthin. Daß hierbei transhierarchische Strukturen … in Anspruch genommen werden, entspricht den gesellschaftlichen Bedingungen der Moderne und zeigt an, daß eine in Funktionssysteme differenzierte Gesellschaft auf Autorität und auf Repräsentation verzichten muß. Die Kunst zeigt, daß dies nicht, wie Traditionalisten befürchten könnten, auf einen Ordnungsverzicht hinausläuft. Man kann deshalb auch sagen, es sei die Funktion der Kunst, Welt in der Welt erscheinen zu lassen« (KdG, 241). Der Verzicht auf Autorität und Repräsentation ist ein Topos der Postmoderne; ihr immer augenscheinlicher gewordenes Defizit besteht darin, daß sie die Negation der traditionellen Ordnungsmuster *positiv* lediglich als Weltanschauung der Pluralität, Ambiguität und Unentscheidbarkeit artikulieren kann. Diese Position der sprichwörtlich gewordenen postmodernen Beliebigkeit haben dann »Traditionalisten« im Blick und setzen wegen der praktisch schwer akzeptierbaren Konsequenzen eines solchen generalisierten »Ordnungsverzichts« erneut auf autoritäre und repräsentationale Orientierungsformen.

Luhmanns Gesellschaftstheorie zielt, nachdem sie *mit* der Postmoderne das Zerbrechen der alten Ordnung konstatiert, auf das *neue* Problem, das hieraus entsteht: »sich überhaupt an Möglichkeiten zu orientieren« (KdG, 239). Das erkenntnistheoretische Programm des Konstruktivismus, auf das Luhmann dabei zurückgreift, wird zum Nachfolgeprogramm der Postmoderne, welche dieses Orientierungsproblem überhaupt nicht sieht: »Das scheint zu bedeuten, daß konstruktivistische Theorieversuche die Postmoderne nicht fortsetzen, sondern beenden. … Jedenfalls verlangt eine heute adäquate Gesellschaftstheorie (ebenso wie die Theorie der postmodernen Kunst), auf den bloßen Genuß des Wiedererkennens zu verzichten und die Theoriekonstruktion aus sich selbst heraus zu beurteilen« (GdG, 1149f.).

Man kann die Differenz zwischen selbstreflexiven modernen und postmodernen Theorien daran festmachen, ob ihnen ein konstruktivistisches Realitätskonzept zugrundeliegt, das »Realität … als Widerstand von Systemoperationen gegen Systemoperationen im selben System« (KdG, 504) begreift. Unter dieser Prämisse wird dann offensichtlich, daß Luhmanns Funktionsbestimmungen der Kunst diesen (gegen die Postmoderne definierten und konstruktivistisch reformulierten) *modernen* Impetus haben: »Man könnte … der Vermutung nachgehen, daß die Kunst fiktionale und doch reale Arrangements ausprobiert, um der Gesellschaft in der Gesellschaft zu zeigen, daß es auch anders geht. Aber gerade nicht: daß es *beliebig** geht« (KdG, 504). Die Freisetzung von Kontingenz in der modernen Gesellschaft bedeutet nicht, daß die Welt kontingent ist. Kontingenzbewältigung anstelle von Beliebigkeit wäre das Schicksal der Moderne. Dies ist die normative Quintessenz von Luhmanns Gesellschaftstheorie – einem Programm zur Überwindung der Postmoderne.

Aber selbst als dessen Anhänger muß man sich fragen, ob die Aufgabe der autonomen Kunst sich noch darauf festlegen läßt, einen solchen Gehalt zu transportieren. Unverkennbar wird das Kunstwerk nach Luhmanns Funktionsbestimmung zu einem zweiseitigen Sinnbild – zum Bild seiner systemtheoreti-

schen Gesellschaftsbeschreibung auf der einen und zum Gegenbild der Postmoderne auf der anderen Seite: »Mehr und vor allem deutlicher als in anderen Funktionssystemen kann in der Kunst vorgeführt werden, daß die moderne Gesellschaft und, von ihr aus gesehen, die Welt nur noch polykontextural beschrieben werden kann. Die Kunst läßt insofern die ›Wahrheit‹ der Gesellschaft in der Gesellschaft erscheinen und zeigt zugleich (wenn sie es kann!), daß gerade unter dieser Bedingung Formzwänge entstehen, Stimmigkeit und Unstimmigkeit zum Problem werden und jedenfalls die so oft befürchtete Beliebigkeit des ›anything goes‹ nicht zu erwarten ist« (KdG, 494f.). Von diesen Überlegungen her läßt sich Luhmanns Idee verstehen: »Die Funktion der Kunst könnte es sein … zu zeigen, daß im Bereich des Möglichen Ordnung möglich ist« (Wk, 39). Selbst in den virtualisierten Räumen der ausdifferenzierten modernen Kommunikation und der von ihr überformten Lebenswelt geht nicht »anything«, also irgend etwas, sondern zumeist etwas ganz Bestimmtes vor. Zudem wäre hier nicht bloß im übertragenen, sondern in einem viel realeren Sinn von einer *Wahrheit* in der Kunst die Rede, als diese auf Gänsefüßchen daherkommende ›Wahrheit‹ einem Glauben macht. Damit wird innerhalb der Systemtheorie eine Hintertür zur Wahrheitsästhetik aufgestoßen, aber was man hinter dieser Tür entdeckt, sind die unter Heteronomieverdacht stehenden Argumentationsmuster der wahrheitsästhetischen Tradition. Nicht anders als eh und je wird der Gehalt der Kunst auf Aussagen verpflichtet, die in einem ganz profanen Sinne wahr oder falsch sein können, nur daß sie jetzt nicht mehr der Hegelschen Logik oder der Adornoschen Geschichtsphilosophie entstammen, sondern der Systemtheorie entnommen sind. Gerade wenn Luhmanns Gesellschaftstheorie sich als wahr erweisen würde, verlöre die Kunst – so die fatale Konsequenz – ihre Funktion. Denn wenn man es einmal weiß, »daß im Bereich des Möglichen Ordnung möglich ist«, und wenn man dies als eine Antwort auf das Strukturschicksal der modernen Gesellschaft zu verstehen gelernt hat, die sich mehr und mehr in ihren selbstgeschaffenen Möglichkeitsräumen zurechtfinden muß, wozu benötigt man dann noch Kunst? Und vor allem, wozu benötigt man im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit dann noch *neue* Werke? Wenn Luhmann die Kunst derart auf seine eigenen Einsichten vereidigt und ihr eine Darstellungsfunktion von systemtheoretischen Theoremen gibt, dann wird man *Die Kunst der Gesellschaft* aus der Sicht des kunstphilosophischen Diskurses zu den »heteronomen Ästhetiken«[24] rechnen müssen.

Dennoch stellt Luhmann, nachdem er die Ausgangsidee formuliert: »Ich möchte … die Funktion der Kunst suchen im Bereich der Verlagerung von Kommunikation in das Wahrnehmbare« (AdK, 182), die weiterführende Frage, ob es bei der Beobachtung autonomer Kunst nicht irgend etwas gäbe, »was für die Gesellschaft einen symbolischen oder einen bestätigenden oder einen Erkenntniswert hat« (AdK, 188). Im Prinzip ist dies auch unsere Leitfrage; wenn man an die Tradition der Wahrheitsästhetik anknüpfen möchte, dann muß man die Frage nach dem »Erkenntniswert« der Kunst positiv beantworten

können. Nur steht Luhmanns eigene Antwort, diesen Wert bekomme die Kunst als Symbolisierung der modernen Gesellschaft, vollkommen ungedeckt unter Heteronomieverdacht. Deswegen ist Luhmanns Überlegung: »ich denke, daß die Kunst, wenn man sie nicht länger als Imitation oder als Kritik der Gesellschaft beschreibt, sondern als Symbolisierung eines ganz allgemeinen Modells der Funktionssysteme der modernen Gesellschaft, einen Sinn hat« (AdK, 190), aus Sicht der philosophischen Ästhetik entweder indiskutabel oder stark erläuterungsbedürftig.

B. Ausdruck des Kunstwerks

Man kann eine Theorie normalerweise nicht beliebig ›verbessern‹, wenn dies eine bestimmte Kritik erfordert. So gibt es für Gegenvorschläge zur Gesellschaftsfunktion der Kunst eigentlich keinen Platz in Luhmanns *Kunst der Gesellschaft.* Seine Funktionsbestimmungen fallen deswegen so aus, wie sie ausfallen, weil seine Auffassung vom Kunstwerk kaum eine andere Auslegung zuläßt. Man benötigt Distanz zur Werktheorie, um sich den reflexiven Freiraum für alternative Thesen zur Funktion des Kunstsystems zu verschaffen, das vermittels von Kunstwerken kommuniziert. Den nötigen theoretischen Abstand gewinnen wir, indem wir näher als gewöhnlich an die ästhetischen Phänomene heranrücken. Frederick D. Bunsen hat vor den Augen der Zuschauer die Kunstfähigkeit eines Müllhaufens unter Beweis gestellt. Es bietet sich an, die phänomenologischen Analyse gerade auf dieses Kunstwerk zu beziehen, da es in einem *Gespräch über Kunst*[25] erwähnt wird, an dem auch Luhmann teilgenommen hat. Man begegnet damit der Gefahr, die Theorie schon mit der Wahl des Beispiels zu widerlegen, das man ihr vorlegt.

Luhmann arbeitet seine Werktheorie mit Hilfe einer Beobachtungs- und Formentheorie aus. »Beobachten« wird »als Gebrauch einer Unterscheidung zum Zweck der Bezeichnung einer (und nicht der anderen) Seite« (KdG, 99) definiert. Dieser Beobachtungsbegriff soll als Oberbegriff für Wahrnehmung und Kommunikation verwendbar sein: »Wenn wir auf die Unterscheidung von Wahrnehmung und Kommunikation umstellen, heißt das, daß in beiden Fällen kognitive Operationen vorliegen, die eigene Informationsverarbeitungsstrukturen ausbilden, und das Gemeinsame (oder das, was durch die Unterscheidung getrennt wird) wird durch den Begriff des Beobachtens bezeichnet« (KdG, 30). Außerdem werden Beobachtungen »erster«, »zweiter« und »dritter Ordnung« unterschieden. Wenn man jene verschiedenen Beobachtungsmodi auf die Unterscheidungen hin untersucht – sprich auf die Formen oder »Beobachtungsinstrumente« (KdG, 111) –, die zur Beobachtung verwendet werden, wird deutlich, daß damit eigentlich eine Differenzierung des Beobachtungsbegriffs vorgenommen (aber nicht reflektiert) wird.

Die beobachtete Unterscheidung ist eine »Form« und wird näher als »Zwei-Seiten-Form« bestimmt: »Die Form selbst ist eine Zwei-Seiten-Form und setzt

die Simultanpräsenz der beiden Seiten voraus« (KdG, 109). Man hat die Einheit der Unterscheidung, also beide Seiten des Unterschieds zugleich im Blick. Normalerweise wird dieser Formbegriff in der Systemtheorie nicht weiter differenziert. In der *Kunst der Gesellschaft* ist jedoch auch von »zweiseitig anschlußfähigen Formen, bei denen das Operieren auf der einen Seite immer auch die andere Seite betrifft und verändert« (KdG, 59) die Rede, oder es wird gelegentlich von »einseitig spezifizierten Zwei-Seiten-Formen« gesprochen. In der ursprünglichen Formentheorie von Spencer-Brown ist ein solcher Effekt, der für das Beobachten von Kunstwerken ausschlaggebend zu sein scheint, überhaupt nicht vorgesehen. Hier gilt das sogenannte »law of crossing«, demzufolge das Kreuzen von der einen auf die andere Seite einer Form ohne Folgen bleibt (vgl. KdG, 64). Wenn aber auch dieses Beobachten in der Kunst relevant bleibt, müßten diese Formen im Rückschluß eigentlich einseitig anschlußfähige, einseitig spezifizierte oder einseitig bestimmte Formen genannt werden. Der Begriff der Zwei-Seiten-Form läßt auf jeden Fall eine interne Differenzierung nach der Spezifikation, Anschlußfähigkeit oder Bestimmtheit der beiden Seiten zu, womit sich wiederum die verschiedenen Beobachtungsordnungen erläutern lassen. Es kommt damit zu einer festen Kopplung von Beobachtungstheorie und Formentheorie, die nicht mehr dem »lokkeren Theoriedesign« (s.o.) unverbundener Teiltheorien entsprechen dürfte, wie es Luhmanns Soziologie eigen ist. Zumindest bei Beobachtungen erster und zweiter Ordnung läßt sich aber ein solcher Zusammenhang in systemtheoretischen Formulierungen nachweisen. Wir werden im Folgenden die Reihe möglicher Beobachtungsordnungen mit der Reihe möglicher Beobachtungsformen parallelisieren und können so die prinzipiell verschiedenen Optionen, ein Kunstwerk zu betrachten, analysieren. Zu Luhmanns Werktheorie gewinnt man dadurch Distanz, daß sie als eine Theorie erscheint, die sich auf nur eine der vier in der Werkanalyse aufzeigbaren Beobachtungsweisen beschränkt.

Frederick D. Bunsen: Das Kabelkalb

Sperrmüll – das ist wohl die nahliegende Bezeichnung, die einem Beobachter einfällt, wenn er auf das Resultat von Frederick D. Bunsens Performance blickt (Abb. 1). Seine Wahrnehmung gleitet zuerst einmal ohne Halt über den Abfallhaufen hinweg; sie registriert rein motorisch die Details, ohne an ihnen zu verweilen. Wie bei jeder Beobachtung macht man auch hier Unterscheidungen: etwas steht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit im Unterschied zu allem anderen, das abgeblendet wird. Die Wahrnehmung konzentriert sich für einen Moment auf etwas und erzeugt damit zugleich ein Aufmerksamkeitsfeld, das aber bloß noch *mit*wahrgenommen wird. Auch für dieses wahrnehmende Beobachten gilt also, »daß die andere Seite der Unterscheidung mit

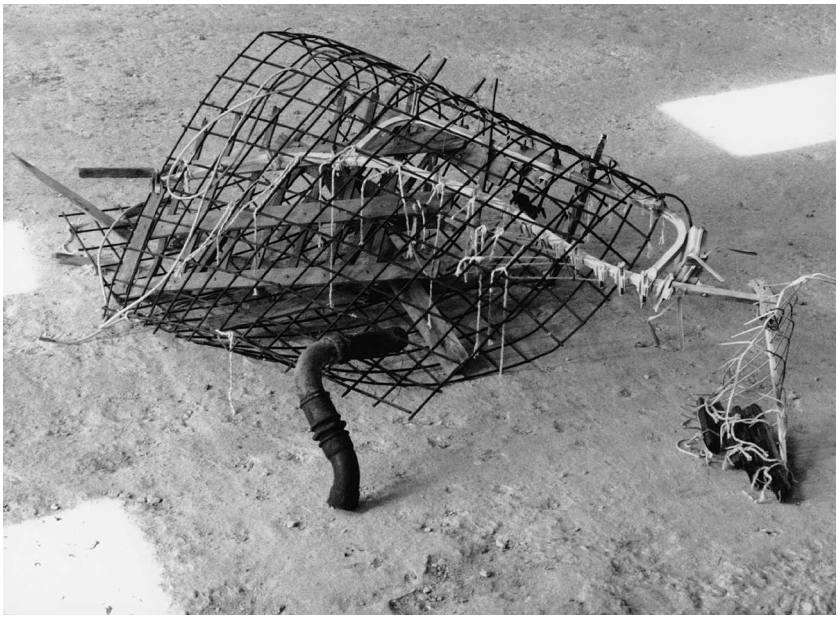

Abb. 1

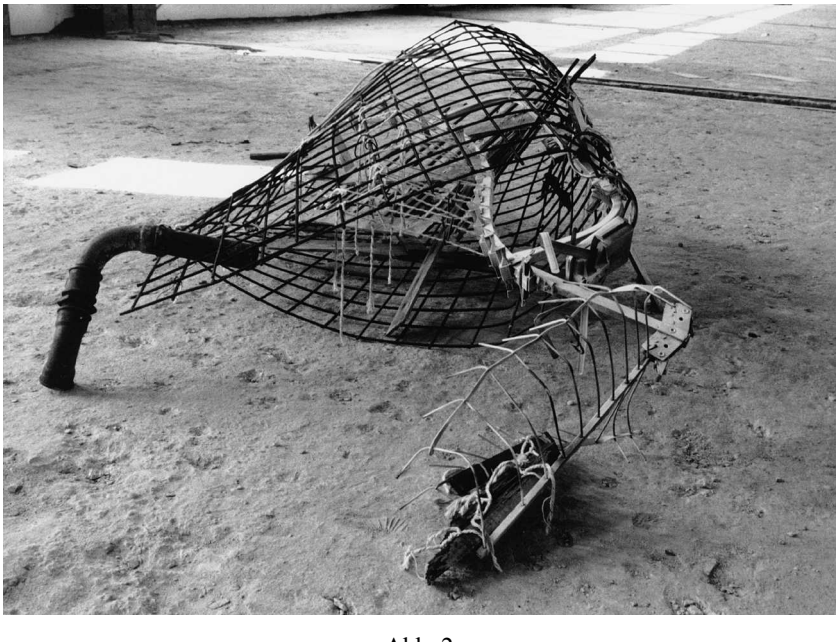

Abb. 2

präsentiert wird, so daß das Bezeichnen der einen Seite für das operierende System zur Information wird nach dem allgemeinen Muster: dies-und-nicht-etwas-anderes; dies-und-nicht-das« (KdG, 99).

Da Wahrnehmungen Beobachtungsoperationen sind, macht es wie im vorliegenden Fall Sinn, neben den Beobachtungen erster bis dritter Ordnung auch noch von Beobachtungen nullter Ordnung zu sprechen. Man kann so das unkonzentrierte Wahrnehmen bezeichnen, das weder von bestimmten Gegenständen noch von einer Kommunikation gebunden ist. Einen Anhaltspunkt dafür, welcher Formengebrauch bei dieser Beobachtungsart eigentlich gemacht wird, findet sich in der Luhmannschen Bemerkung: »Während man im Wahrnehmen mit ungeformten Unterscheidungen auskommt, setzt Kommunikation Formbildung voraus« (KdG, 50).

Abfall wird im Alltag normalerweise als Wahrnehmungsabfall wahrgenommen, als etwas, was weiter nicht interessiert. Die Wahrnehmung tastet die Welt daraufhin ab, ob etwas der weiteren Aufmerksamkeit lohnt oder nicht. Die Beobachtungen am Müllberg produzieren Müll, selbst wenn sie sich auf Einzelheiten richten. Man sieht nicht Holzlatten und Bretter, sondern Abfall, man erkennt nicht ein Rohr und ein Stahlgitter, sondern Gerümpel, man nimmt nicht Bindfäden und Kabelstücke wahr, sondern Müll. Die Wahrnehmung fokussiert einen Augenblick lang ein Detail, findet keinen Grund, an diesem Punkt weitere Beobachtungen anzuschließen, und schweift über den gerade aktuellen Aufmerksamkeitshorizont hinweg zum nächsten Teil. Die in solchen Beobachtungen verwendeten Unterscheidungen bleiben beidseitig unbestimmt. Die Wahrnehmung aktualisiert etwas Unbestimmtes im Unterschied zu anderen unbestimmten Wahrnehmungsmöglichkeiten; die Beobachtungen laufen über eine Zwei-Seiten-Form mit zwei unbestimmten Seiten und bedienen sich insofern jeweils einer formlosen Form. Genau in diesem Sinn ließe sich sagen, daß das »Wahrnehmen mit ungeformten Unterscheidungen auskommt« (s.o.).

Solche Beobachtungen nullter Ordnung lassen sich von jenen Beobachtungsoperationen unterscheiden, bei denen etwas als etwas Bestimmtes markiert wird, wie zum Beispiel jene Beobachtung erster Ordnung, die für die diffuse Müllwahrnehmung an sich konstitutiv ist und sie – im Alltag kurz, im Museum länger – dirigiert. Mit der Bezeichnung wird eine Unterscheidung gezogen zwischen dem Müllhaufen und allem, was er nicht mehr ist – dem Betonboden, auf dem das Gerümpel liegt, der Fabrikhalle, in der sich der Abfall befindet, dem Umfeld also, das bloß als die nichtmarkierte andere Seite mitwahrgenommen wird. Auch dieses Beobachten verwendet also Unterscheidungen mit zwei Seiten, die aber diesmal aus einer durch die Bezeichnung bestimmten Seite, und einer unbestimmten, durch das Bezeichnen zugänglich gewordenen Seite bestehen. Wie gesagt, müßte man hier eigentlich von ›einseitig anschlußfähigen‹ oder einseitig spezifizierten Zwei-Seiten-Formen sprechen, auf welche die folgende Charakterisierung zutreffen würde: »Es gibt Unterscheidungen, deren andere Seite einfach das ist, was vom unmarked state

übrig bleibt, wenn etwas herausgegriffen und bezeichnet wird – wenn man zum Beispiel über ein konkret bezeichnetes Ding spricht« (KdG, 121). Diese Beobachtungsform läßt sich begrifflich an das »Beobachten erster Ordnung« ankoppeln, von dem es heißt: »[Es] ist das Bezeichnen – im unerläßlichen Unterschied zu allem, was nicht bezeichnet wird. Dabei wird die Unterscheidung von Bezeichnung und Unterscheidung nicht zum Thema gemacht. Der Blick bleibt an der Sache haften« (KdG, 102).

Es gibt Fälle, wo die Wahrnehmung von Abfall interessant wird, wo mit Hilfe einer anderen Unterscheidung der ungerichtete Wahrnehmungsprozeß auf ganz bestimmte Anschlußbeobachtungen hingelenkt wird – zum Beispiel wenn jemand von der Abfallverwertung auf den Müllberg blickt. Derart motivierte Beobachter würden wahrscheinlich das Zentrum des Schrotthaufens als Drahtgeflecht identifizieren und es damit im Unterschied zu dem sehen, was in seine Peripherie fällt. Auf dieser zur weiteren Bestimmung freigegebenen Seite läßt sich sowohl eine Antenne als auch ein Rohr wahrnehmen. Hat man sowohl das eine wie das andere im Unterschied zum Drahtgeflecht beobachtet, dann hat man die Peripherie – als die andere Seite zum Zentrum – durch den gelaufenen Beobachtungsprozeß in sich differenziert. Der Schrotthaufen gewinnt Form, man sieht an ihm die Unterscheidung von Antenne und Rohr.

Trotz des Formgewinns hat dieses Beobachten natürlich noch nichts mit der Betrachtung eines Kunstwerks zu tun; es beschreibt eben den Blick eines Schrotthändlers. Immer neue Unterscheidungen werden an einem Beobachtungsobjekt markiert, das sich auf diese Weise mit Details anreichert. Was in Sicht kommt, sind einzelne empirische Gegenstände, aber kein Kunstwerk. Dennoch passiert etwas Vergleichbares, wenn man durch den Kontext des Museums, der Ausstellung oder eben der Performance dazu angehalten wird, Müll als Kunst wahrzunehmen. Anstelle eines Verwertungsinteresses steuert nun ein Kunstinteresse die Beobachtung, was im einen wie im anderen Fall zu einem Wechsel der Beobachtungsordnung führt. Die Aufforderung, einen Abfallhaufen ästhetisch zu erfahren, bedeutet nichts anderes als entgegen aller Gewohnheit auf diesen Wahrnehmungsabfall seine Aufmerksamkeit zu richten. Die Antenne, das Rohr, das Holzgatter, die Bindfäden, das Stahlgeflecht und das Kabel werden nicht wie in der Nullwahrnehmung als aufscheinende und sofort wieder untergehende Bagatellereignisse vom Bewußtsein registriert, sondern sie werden in ihrer jeweiligen Besonderheit, in ihrer Materialität, ihrer Lage, ihrem Arrangement, in ihrer Verbogenheit, Zerbrochenheit und Verkabelung erfahren. Das Kunstinteresse gilt der Wahrnehmbarkeit der beobachtbaren Phänomene an sich und kann insofern als »interesseloses Wohlgefallen« erlebt werden, da es von keinen außerästhetischen Interessen (wie an verwertbaren Metallteilen) geleitet wird.

Eine solche Kunst taucht mit der »historischen Avantgarde« erstmals zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Kunstsystem auf.[26] Ihre Werke bilden keinen inneren Formzusammenhang mehr aus, der das Werk traditionell zum *Werk* machte, so daß man sie auch als Antiwerke bezeichnen kann. Gefordert ist

statt dessen eine Aufmerksamkeitsverschiebung, die zumeist durch den Kontext der Kunst noch angezeigt wird. Man kann solche Kunstprodukte auch als Formenkomplexionen betrachten, die aus lauter einseitig spezifizierten Zwei-Seiten-Formen zusammengesetzt sind, aus Formen also, die sich nicht miteinander vernetzen. Die ästhetische Erfahrung an dieser Kunst setzt sich aus einer Folge von Beobachtungen erster Ordnung zusammen, die sich ins Detail versenken, es in seiner ganzen Absonderlichkeit zu erfassen versuchen, und dann – erschöpft oder neugierig, auf jeden Fall aber nicht durch einen benachbarten Verweisungszusammenhang im Werk ausgelöst – die nächste Unterscheidung treffen und etwas als etwas Bestimmtes markieren. Der Übergang zwischen den einseitig bestimmten Formen wird mithin nicht vom Werks selbst, also vom Objekt, sondern vom wahrnehmenden Subjekt initiiert – die ästhetische Erfahrung schwimmt von Aufmerksamkeitsinsel zu Aufmerksamkeitsinsel. Der Rezipient wird in ein Beobachtungsregime hineingezogen, in dem es immer etwas Konkretes wahrzunehmen gilt, das aber wegen des Mangels an externen Beobachtungsinteressen keine konkreten Anschlüsse für weiteres Beobachten enthält und damit das Wahrnehmen in jedem Augenblick quasi von vorn, ohne jegliche Präformationen beginnen läßt. Kommt es zu Kettenbildungen aus solchen Einzelbeobachtungen, dann wird die ästhetische Erfahrung meditativ und gewinnt den Charakter einer ästhetischen Kontemplation.[27]

Normalerweise verharken Kunstwerke ihre Einzelformen aber artifiziell ineinander und ziehen den Rezipienten auf diese Weise in einen qualitativ anderen Beobachtungsprozeß hinein: in ein »Beobachten zweiter Ordnung«, von dem es heißt, »[es] liegt immer dann vor, wenn auf Unterscheidungsgebrauch geachtet wird … Beobachten zweiter Ordnung ist ein Unterscheiden von Unterscheidungen – aber nicht so, daß man einfach Unterscheidungen nebeneinanderstellt« (KdG, 101).

Wenn man den Müllhaufen alltäglich wahrnimmt, verschwinden seine registrierten Details im Vergessen, sprich die Unterscheidungen kommen überhaupt nicht *nebeneinandergestellt* in den Blick. Im Kontext der Kunst wird diese automatische Ablenkung des Bewußtseins blockiert und die flüchtige Aufmerksamkeit künstlich auf die internen Bagatellereignisse des Kunstgegenstands zurückgelenkt. Betritt man die Fabrikhalle als den ausgewiesenen Ort der Performance, wechselt der Beobachtungsmodus von der alltäglichen in die ästhetische Erfahrung. In diesem Modus verbleibt der Betrachter, auch wenn er den Sperrmüll umwandert, der sich unter fast allen Sichtachsen wie in Abbildung 1 als ein gestaltloser Haufen zeigt. Die ausgestellte Akkumulation von Gegenständen erlaubt es dem Rezipienten höchstens, daß er »einfach Unterscheidungen nebeneinanderstellt« (s.o.). Aber der Titel: *Das Kabelkalb* schickt den Beobachter weiter auf die Suche nach einem Blickwinkel, den hier stellvertretend für ihn – das ist die Kunst der Fotografie – die Fotografin entdeckt (Abb. 2).

Auch ein zusammengesetztes Substantiv hat zwei Seiten zur Auswahl, die sich bezeichnen lassen. So wird der Titel des Werks zur beobachtungsleiten-

den Zwei-Seiten-Form, mit der wir angehalten sind, Müll als Kunst zu betrachten. Auf der Suche nach einem Sichtwinkel, in dem sich das Kunstwerk so zeigt, daß es zu seinem Namen paßt, erwartet man ein Tier, an dem sich unter anderem auch der Unterschied von Körper und Kopf wiedererkennen läßt. Der Titel ist die Suchform für das Werk, aber schließlich würde man auch, ohne ihn zu kennen, sehen: die Antenne ist der Kopf, das Drahtgeflecht der Körper. Derartige Beobachtungen vollziehen sich weder über ungeformte noch über einseitig bestimmte, sondern über beidseitig bestimmte Zwei-Seiten-Formen, bei dem die Unterscheidungen als Einheit, als Einheit ihrer beiden Seiten verwendet werden. Damit werden die wahrnehmbaren Differenzen im Kunstwerk zu Beobachtungsinstrumenten, die von sich aus das weitere Beobachten organisieren. Anders als in der ›ästhetischen Erfahrung‹ sind nun nicht nur die Elemente der Beobachtungen, also die Einzelformen im Werk, sondern auch die Relationen zwischen ihnen vorprogrammiert. (Zu diesem defizienten Begriff konvergiert die ästhetische Erfahrung in den aktuellen *Theorien ästhetischer Erfahrung*, weil sich ihr Diskurs über eine Negation der Werkkategorie konstituierte und sich damit eine ästhetische Erfahrung nicht mehr als ein künstlicher Sinnzusammenhang von Wahrnehmungsereignissen denken läßt.) Luhmann jedoch bindet seinen Werkbegriff an das Beobachten zweiter Ordnung bzw. an die hierzu erforderlichen Zwei-Seiten-Formen: »Zum Kunstwerk wird ein Objekt dadurch, daß die Formen, die es intern verwendet, die Möglichkeiten der jeweils anderen Seite einschränken. … die Qualifizierung als Kunstwerk erhält ein Werk erst dadurch, daß es *Einschränkungen zur Erhöhung der Freiheitsgrade für die Disposition über weitere Einschränkungen verwendet*« (KdG, 63). Indem die Formenkombination die Subjektivität der Beobachter limitiert, wird das Kunstwerk objektiviert. Auch Luhmanns Werktheorie konzentriert sich also wie die Theorie der ästhetischen Erfahrung von vornherein auf einen ganz bestimmten Phänomenbereich. Während diese Objekte zu Kunstwerken deklariert, welche durch eine Kontextverschiebung ästhetisch erfahrbar werden, begreift jene die Objekte der Kunst als Werke und »das Kunstwerk als Formenkombination« (KdG, 199). Wie wir gesehen haben, kombiniert aber nicht jede Kunst ihre Formen, und verzichtet umgekehrt nicht jedes moderne Kunstobjekt auf eine solche Kombinatorik.

Das Beobachten zweiter Ordnung erlaubt es einem, mit den Ergebnissen der Beobachtung – den entdeckten Zwei-Seiten-Formen – weiterzuarbeiten, man kann, wie Luhmann sagt, »aus dem Produkt produzieren und damit das Produkt auch reproduzieren« (Wk, 22). In der Wiederverwendung ändert sich jedoch das Wiederverwendete, und dies in zweifacher Hinsicht. Wenn man zum wiederholten Male mit gewonnenen Formen operiert, kommt es, terminologisch gesprochen, sowohl zur »Kondensation« als auch zu einer »Konfirmation« von Bedeutung. Beide Vorgänge zusammengenommen führen dann zu einer Bedeutungs- oder Sinnanreicherung, welche die Kunstwerke einmalig macht und an ihnen eine zweite, fiktionale Realität generiert. Mit »Kondensierung« ist die Verfestigung der jeweiligen Bezeichnungen im Beobachtungs-

vorgang zu Identitäten gemeint. Wenn man zum Beispiel das Eisenrohr am Kabelkalb einmal als dessen Bein wahrgenommen hat, dann hält sich diese Bezeichnung in allen weiteren Unterscheidungen, in denen das Rohr als eine von zwei Seiten vorkommt, durch. Es bleibt das Bein im Unterschied zum Kopf oder das Bein im Unterschied zum Körper, womit ausgeschlossen ist, daß dieses Rohr im weiteren Beobachtungsgang etwa als eine Melkmaschine am Kalb wahrgenommen wird. Genauso kann auch das einmal als Kalbskopf identifizierte obere Antennenstück keine andere Auslegung mehr tolerieren, und ebenso bleibt wohl auch die untere Antennenhälfte bei allen noch so extravaganten Interpretationen die Wirbelsäule vom Tier. Gewonnen sind damit wiederverwendbare Zwei-Seiten-Formen, die sich auch in gänzlich neue Beobachtungssituationen einpassen lassen. Sie können als *Einheit* einer Unterscheidung selbst wieder eine bestimmte Seite einer Zwei-Seiten-Form bilden, deren andere Seite noch als unbestimmte Leerseite gehandhabt wird. Kunstwerke sind so gearbeitet, daß auch solche an ihnen freigesetzten unbestimmten Formseiten weiter bestimmt werden können, denn sie werden auf eben diesen Effekt hin hergestellt: »Künstlerisches Herstellen ist vielmehr ein Beobachten der Unterscheidungen, die ein Ausfüllen ihrer Leerseiten verlangen« (KdG, 67f.). Auf diese Weise lösen die Formenkombinationen der Werke auf der Seite der Rezipienten eine Formensuche aus. Jede Beobachtung erster Ordnung wird im Kunstwerk damit zur latenten Beobachtung zweiter Ordnung, oder anders ausgedrückt: die in einem Werk entdeckten einseitig spezifizierten Formen werden im Kunstwerk als »flankenoffene Formen« (KdG, 120) behandelt, als Zwei-Seiten-Form mit einer unbestimmten, aber zur Bestimmung offenen Außenseite. So kann man die Differenz von Kopf und Bein in Hinsicht auf ihre geometrische Form weiterbestimmen, also etwa unter dem Blickwinkel von gerader und gekrümmter Linie. Man sieht dann: nicht nur das Bein bildet im Kniegelenk einen rechten Winkel, auch der Kopf ist um beinahe neunzig Grad verdreht. Indem es gelingt, die beiden Sinnkondensate Bein und Kopf auch in die Beobachtungen der geometrischen Formen des Kunstwerkes einzupassen, werden sie als solche bestätigt, sprich »konfirmiert«. Unter »Konfirmierung« versteht Luhmann entsprechend die Bewährung der einmal bezeichneten Seite in vielen weiteren Unterscheidungen am Werk.

Wenn das Kunstwerk dem Subjekt derart selbst seine Formen vorgibt, mit denen es sich von nun an noch beobachten läßt, wird es als Beobachtungssubjekt entmächtigt. Das Kunstwerk verweigert sich immer mehr den persönlichen Projektionen. Je länger das Subjekt sich in die Betrachtung des Kunstwerks vertieft, desto seltener kann es ihm einfach noch Eigenschaften zusprechen, aber umso häufiger wird ihm das Artefakt sagen, was es zu sehen hat. So gewinnt die Metaphorik einer »Sprache der Kunst« und ihrer sprechenden Kunstwerke in Luhmanns Beobachtungstheorie einen expliziten Sinn.

Die Betrachtung eines Kunstwerks ist sowohl ein »Gewinnen von Form« (Wk, 10) als auch die Selbsteinschränkung dieses Prozesses. Je länger und in-

tensiver man das Kunstwerk auf diese ästhetische Weise betrachtet, desto komplexer wird es, desto mehr reichert es sich mit Kombinationsmöglichkeiten an, und desto mehr limitieren sich aber auch die Chancen, neue Bestimmungen in ein solches Unterscheidungsgeflecht einzubauen. »Das Kunstwerk«, kann Luhmann sagen, »entsteht als Umarbeitung von Zufall in zufallsunabhängige Notwendigkeit« (Wk, 11) und setzt damit eine »emergente Ebene der Realität« (Wk, 17) frei.

Die Frage nach der Objektivität bzw. der fiktionalen Realität der Kunstwerke steht letztendlich in einem größeren Rahmen und kann auch nur in diesem entschieden werden. Der Nominalismus ist der epistemologische Grund, auf dem man in der durchrationalisierten Moderne zu stehen kommt, – davon ging auch Adorno aus. Im Gegensatz zum ästhetischen Subjektivismus, der den Nominalismus widerstandslos affirmiert und einfach die Konsequenzen aus diesem für die Ästhetik zieht, bestand Adornos Anstrengung darin, durch den Nominalismus hindurch zu gelangen: So stellt er fest: »Wie im Stande des ungemilderten Nominalismus ohne Gewalt zu etwas wie der Objektivität der Form zu gelangen sei, ist offen« (ÄT, 261), aber diese indirekt formulierte Leitfrage konnte er im Rahmen seiner eigenen Philosophie nicht mehr klären. Genau dieses Problem kann Luhmann jedoch überzeugend lösen. Nominalistisch läßt er den Beobachtungsprozeß mit der bloß zufälligen Setzung einer Unterscheidung anfangen und endet trotzdem bei einem nichtsubjektivistischen Verständnis des Kunstwerks, also jener »subjektiv gesetzten Konstruktion von Unausweichlichkeit« (ÄT, 125), die Adorno immer im Blick hatte. Der Konstruktivismus der Systemtheorie führt zur objektivistischen Sicht und leistet damit gerade jenem ästhetischen Subjektivismus Widerstand, der nach seinen Worten die »Entkunstung der Kunst« betreibt und das Werk einerseits zum bloßen Gegenstand, andererseits zur psychologischen Projektionsfläche macht: »Die ästhetische Verhaltensweise aber, die … blind bleibt gegen das, was am Kunstwerk mehr ist als der Fall, ist eins mit der projektiven Haltung … die in der gegenwärtigen Epoche insgesamt liegt und die Kunstwerke entkunstet. Daß sie einerseits zu Dingen unter anderen, andererseits zu Gefäßen für die Psychologie des Betrachters werden, ist dabei korrelativ. Als bloße Dinge sprechen sie nicht mehr, dafür werden sie zu Rezeptakeln des Betrachters« (ÄT, 410).

Die Theorie der Formenkombination ist mithin ein Desiderat der *Ästhetischen Theorie;* sie schließt Erklärungslücken, wo die metaphorischen Brücken nicht mehr tragen, die Adorno in den Text seiner Ästhetik einbaute. Es gibt aber auch einen Aspekt an Luhmanns Werktheorie, der seinerseits defizitär bleibt. Wenn Adorno bemängelt: »die absolute Farbkombination grenzt ans Tapetenmuster« (ÄT, 51), dann scheint sich seine Idee von Kunst nicht im durchkonstruierten Kunstwerk zu erfüllen. Auf dieser zweiten gegenläufigen Linie der Kritik heißt es: »Der Spannungsverlust konstruktiver Kunst heute ist nicht nur Produkt subjektiver Schwäche, sondern bewirkt von der Idee der Konstruktion« (ÄT, 92). Wenn man mit Luhmann unter einem »Paradigma«

die Leitdifferenz einer Theorie versteht, welche die Informationsverarbeitung beinahe der gesamten Theorie organisiert und diese insofern zentriert (vgl. SS, 19), dann steht Adornos Philosophie insgesamt unter dem Paradigma von »Mimesis und Rationalität«, von der her auch die *Ästhetische Theorie* entworfen wird: »Die Sentimentalität und Schwächlichkeit fast der gesamten Tradition ästhetischer Betrachtung rührt daher, daß sie die der Kunst immanente Dialektik von Rationalität und Mimesis unterschlagen hat« (ÄT, 86). In bezug auf Kunstwerke wird das Paradigma als »Dialektik von Konstruktion und Ausdruck« (ÄT, 452) ausgearbeitet, denn einerseits »ist Konstruktion die heute einzig mögliche Gestalt des rationalen Moments im Kunstwerk« (ÄT, 91) und andererseits heißt es: »so hat Kunst am Ausdruck immanent das Moment, durch welches sie, als eines ihrer Konstituentien, gegen ihre Immanenz unterm Formgesetz sich wehrt. Ausdruck von Kunst verhält sich mimetisch« (ÄT, 169).

Luhmanns Kombinatorik der Zwei-Seiten-Formen übersetzt einerseits das Moment der Konstruktion in eine adäquate Theorieform, entwickelt aber bewußt keine begrifflichen Mittel, um das Mimesis- oder Ausdrucksmoment zu beschreiben. In jenem *Gespräch über Kunst*, in dem auch Bunsens Müllkunstwerk eine Rolle spielt, wird deutlich, daß die Systemtheorie sich bewußt gegen die ästhetische Kategorie der Mimesis und folglich auch gegen die Kategorie des Ausdrucks entscheidet. »*Dirk Baecker:* Man findet gegenwärtig häufig den Eindruck formuliert, daß die ästhetische Theorie sich im Begriff der Mimesis festgefahren habe und daß das der letzte und große Begriff sei, den Adorno und seine ästhetische Theorie noch anzubieten hätten, um ästhetische Theorie zu betreiben. … Können Sie sich vorstellen, den Grundbegriff Mimesis gegen einen Grundbegriff Kommunikation in der ästhetischen Theorie auszuwechseln? *Niklas Luhmann:* Ja. Dabei verstehe ich den Begriff Mimesis als einen traditionellen Begriff, der irgend etwas voraussetzt, was man kopieren, nachahmen, besser machen, perfektionieren, variieren könnte: Disegno im Leonardischen Sinne; Perspektivenkunst und dergleichen.«[28] Allerdings möchte Adorno seinen Begriff der Mimesis, der das moderne Kunstwerk erschließen soll, gerade nicht traditionell, also unmittelbar als Nachahmung verstanden wissen: »Ästhetisches Verhalten aber ist weder Mimesis unmittelbar noch die verdrängte, sondern der Prozeß, den sie entbindet und in dem sie modifiziert sich erhält« (ÄT, 489).

Wir werden nun zum vierten Mal vor das Kabelkalb treten und es diesmal mit Hilfe jenes Ausdrucksvokabulars betrachten, das Adorno entwickelt hat. Im Sinne eines phänomenologischen Gegenbeweises wollen wir zeigen, daß man im Paradigma der *Ästhetischen Theorie* an diesem Kunstwerk etwas beobachten kann, was das bloße konstruktivistische Spiel einer Formenkombinatorik übersteigt. Sobald man diese Einsichten am Kunstwerk jedoch theoretisch verallgemeinern möchte, stößt man auf die Schwierigkeit, daß die ästhetische Theorie sich am Begriff der Mimesis nicht ohne Grund »festgefahren« hatte. Habermas konnte zeigen, »daß Horkheimer und Adorno eine Theorie

der Mimesis aufstellen müßten, die nach ihren eigenen Begriffen unmöglich ist«[29]. Man kann dieses »mimetische Moment« in den Kunstbeobachtungen aber systemtheoretisch reformulieren, so die Idee, indem man es als eine sehr besondere »Beobachtung dritter Ordnung« begreift. Herausgelöst aus seinem geschichtsphilosophischen Kontext wird die Werktheorie Adornos auf den Boden der Systemtheorie gestellt und sein ästhetisches Paradigma – das »Wechselspiel des konstruktiven und des mimetisch expressiven Elements in der Kunst« (ÄT, 363) – beobachtungstheoretisch reformuliert.

Es waren bislang Beobachtungen zweiter Ordnung, durch welche das Kunstwerk seine Kraft gewinnt, den Beobachter in den Bann seiner Formen zu ziehen. Auch das Kabelkalb fängt sich so seine Betrachter ein; an welchem Detail der Blick auch haftet, immer wieder fällt er in die von dem Drahtgeflecht aufgespannte Körperhöhle zurück. Auf der Linie seiner künstlichen Wirbelsäule gelangt man zwangsläufig bis an einen Punkt, an der jede weitere Beobachtung blockiert wird. Sie gerät auf die Seite einer Unterscheidung, die dafür geschaffen ist, unauflöslich zu bleiben, auf ein Wirrwarr aus Brettern, Leisten und Stricken, das sich zu einem sperrigen Gedärm verschränkt, von dem sich der Blick immer nur abstoßen kann. Die Formenkombinatorik verliert sich in einem Geflecht von ungeformten Unterscheidungen und erstarrt für einen Augenblick zur Beobachtung nullter Ordnung. Doch an diesem Widerstand, den das Gebilde dem neugierigen Auge leistet, gewinnt das Kunstwerk seine Energie. Es stößt seinen Betrachter aus dem Tiefpunkt der Körperhöhle wieder heraus, zwingt ihn auf die Bahn der Wirbelsäule zurück, bis diese abrupt ihren Knick macht. Wer sich darauf eingestellt hat, daß sich an diesem blanken Antennenhals der Kopf eines Tieres anschließen soll, wer sich vollkommen in den Immanenzzusammenhang des Kunstwerks hineinbegeben hat, den überkommt ein Schauer: vor ihm am Boden liegt plötzlich ein Kalb – mit gebrochenem Genick.

Die Gefühlsreaktion des Kunstbeobachters verläßt die Formenkombinatorik der Kunst; sie besitzt in Luhmanns Werktheorie keine konstitutive Funktion, sondern käme bestenfalls kontingent mit ins Spiel. Für Adorno hingegen gehört das vom Kunstwerk ausgelöste Angerührtwerden des Subjekts unverzichtbar zur authentischen Erfahrung der Kunst: »Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern – so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild« (ÄT, 489). Aber welchen Unterschied sollte es schon machen, wenn ein Beobachter mit oder ohne Gänsehaut vor einem Kabelkalb steht? Er gewinnt die Chance, auf sich selbst zu reagieren. Er kann seine Empfindung als ein Zeichen verstehen lernen, die Aufmerksamkeit auf derart empfindliche Punkte im Werk zu fokussieren. Das kann dazu führen, daß man den Beobachtungsgang noch einmal rückwärts durchläuft, ihn am Kalbskopf beginnen läßt. Augenblicklich verfängt sich der Blick in den oberen Antennenzacken und wird von diesen – wie von einem Spalier aus Blitzableitern – sogleich zum Drahtgeflecht des Körpers abgelenkt. Die pathologische unnatürliche Verrenkung des Kopfes verschwimmt

zum blinden Fleck dieser Beobachtung, der irritierende rechte Winkel zwischen den beiden Antennenstreben fällt aus dem Gesichtskreis. Friedlich liegt das Kalb am Boden, der gerippenhafte Kopf verliert seine Totenkopfmiene.

Aus derart gegenläufig konstruierten Beobachtungen gewinnt ein Kunstwerk seine Spannung. Unentschieden zwischen Agonie und Schlaf wohnt das Kabelkalb in einem Zwischenreich. Es gewinnt damit ein Ausdrucksmoment, das über die Komposition seiner Einzelformen hinausweist. Mit Adorno ließe sich sagen: »Der Begriff der Spannung befreit sich dadurch von dem Verdacht des Formalistischen, als er, dissonante Erfahrungen oder antinomische Verhältnisse in der Sache anzeigend, gerade das Moment der ›Form‹ nennt, in welchem diese inhaltlich wird vermöge ihres Verhältnisses zu ihrem Anderen. Durch seine Innenspannung bestimmt das Werk noch im Stillstand seiner Objektivation sich als Kraftfeld. Es ist ebenso der Inbegriff von Spannungsverhältnissen wie der Versuch, sie aufzulösen« (ÄT, 434). Aus Sicht der *Ästhetischen Theorie* bliebe die Theorie der Formenkombination formalistisch, weil sie zwar Spannungsverhältnisse in den Kunstwerken beschreiben kann, aber diese eben nicht »inhaltlich« in bezug zu einem »Anderen« bestimmt.

Bleibt ein Kunstwerk spannend, dann fasziniert es seine Betrachter für immer neue Abenteuer der Beobachtung und schickt deren mit der Zeit stumpf werdenden Wahrnehmungen erneut auf Expedition. Auffallen wird allmählich, daß auch der rechte Winkel des Genicks mit dem rechten Winkel des Knies einen geometrischen Blickfang bildet, der unweigerlich nach innen zieht. Sieht man diese geometrische Kongruenz der beiden Formen, wird man auch den materialen Kontrast zwischen Rohrknie und Antennengenick wahrnehmen. Als einziges Körperteil ist das Bein des Kabelkalbs dem Blick undurchdringlich. Alle anderen Körperformen sind zusammengesetzt, bleiben dem Auge durchlässig, geben die Sicht auf ihre Innenseiten frei. Das Drahtgeflecht, das Kopf und Körper ausbildet, umgreift den Raum, verdrängt ihn nicht, wie das kompakte Metallteil. Dieses wird – in einem derart durchsichtigen Gebilde, das den Blick inwendig werden läßt – zum Fremdkörper. Mit Adorno könnte man von einem »außerkünstlerischen Überschuß« sprechen, wenn das Kunstwerk wie hier ein »unverwandelt Stoffliches … zu Lasten [seiner] immanenten Komposition« (ÄT, 271) enthält. Das krude Stück Rohr sperrt sich in seiner rohen Stofflichkeit mehr als alles andere seiner Integration ins Formgesetz des Werkes. An ihm bricht das Beobachten einen Augenblick lang zur bloßen Beobachtung erster Ordnung zusammen: das Knie am Kalb wird zum Industrieabfall, zum Rohrknie.

Die Stellen, an denen bei Luhmann der Beobachtungsprozeß an einen Totpunkt gelangt, sind für Adorno Anzeichen für die »fruchtbaren Momente« am Kunstwerk, auf die sich die technische oder technologische Analyse der Werke konzentrieren muß. »Keines der schlechtesten Kriterien für die Fruchtbarkeit ästhetisch-technischer Analyse ist es, daß sie aufdeckt, wodurch ein Werk zum tour de force wird« (ÄT, 162f.). Das unübersetzte Wort assoziiert den menschenunmöglich erscheinenden Kraft- und Balanceakt von Zirkusartisten;

und obwohl nicht jedes Kunstwerk sich derart erkennbar als ein Kunststück realisiert, so erschließt doch gerade dieser technische Aspekt etwas Prinzipielles an der Kunst: »Jegliches Artefakt arbeitet sich entgegen. Werke die als tour de force, äquilibristischer Akt angelegt sind, bringen etwas über alle Kunst an den Tag: die Verwirklichung des Unmöglichen. Die Unmöglichkeit eines jeglichen Kunstwerks bestimmt in Wahrheit noch das einfachste als tour de force« (ÄT, 162).

Der »außerkünstlerische Überschuß« am Werk, das Rohrknie am Kabelkalb, macht dieses noch nicht zum »tour de force«. Ihn aufzudecken heißt »den Indifferenzpunkt finden, wo die Möglichkeit des Unmöglichen sich birgt« (ÄT, 163f.) – und das gilt nicht nur für die aufführende Interpretation von Theater- oder Musikstücken, sondern für Interpretationen überhaupt. Für sich genommen ist das Rohrknie ein »polemischer Eingriff« (ÄT, 92) des Künstlers in sein Gebilde, der Klumpfuß am Kabelkalb. Doch tritt man ein Stück vom Bild zurück, erfaßt man den am Boden liegenden Kopf und das gekrümmte Knie mit einem Blick, dann sieht man unversehens – und zwar im Kontrast zum kraftlosen Haupt – ein mühsam aufrecht gehaltenes Bein, ein Lebenszeichen an einem reglos hingestreckten Tier. Das massive metallene Rohr hängt lose im Drahtgeflecht des Rumpfes und berührt nur noch mit der unteren äußersten Kante seines Fußes die Erde. Das Kabelkalb wird zum »Kunststück« (ÄT, 277). Es zeigt beinahe sinnbildlich, was Adorno mit seiner Aussage meint: »Technologische wie technische Analyse werden fruchtbar daran, daß sie des tour de force an den Werken innewerden. Auf dem obersten Formniveau wiederholt sich der verachtete Zirkusakt: die Schwerkraft besiegen; und die offene Absurdität des Zirkus: wozu all die Anstrengung, ist eigentlich schon der ästhetische Rätselcharakter« (ÄT, 277).

Wäre dies alles, was sich am Kabelkalb sehen ließe, dann bliebe das Kunstwerk ein »höherer Jux« (vgl. ÄT, 277). Jedoch der Blick, mit dem wir das Kunstwerk betrachten, reflektiert sich am Kabelkalb zu seinem eigenen Blick. Aus halboffenem Schädel schaut das Tier – wie mit unseren Augen – auf sein schweres Bein. Im Angesicht des flackernden Lebenszeichens tritt das Kunstwerk emphatisch in Erscheinung, es wird zur »apparition«: »Am nächsten kommt dem Kunstwerke als Erscheinung die apparition, die Himmelserscheinung … Kunstwerke, denen die apparition ohne Spur ausgetrieben ward, sind nichts mehr als Hülsen, schlechter als bloßes Dasein, weil sie nicht einmal zu etwas nützten« (ÄT, 125). Die Nacht für Nacht unter einer Dunstglokke glimmenden Großstädte, die ihren Sternenhimmel überblenden, haben mittlerweile ihre eigenen Himmelszeichen gefunden: in den aus Scheinwerfern erzeugten Lichtpyramiden, dem beweglichen Spiel der Laserstrahlen und seit langem schon in ihren Feuerwerksspektakeln: »Prototypisch für die Kunstwerke ist das Phänomen des Feuerwerks … Es ist apparition [die Erscheinung, die durch etwas hindurch hervorragt /HL]: empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufgehende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer

Bedeutung nach sich lesen läßt« (ÄT, 125). Entscheidend ist, daß das Kunstwerk als Erscheinung nicht in der Summe seiner Momente bzw. in der Kombination seiner Einzelformen aufgeht, sondern daß die Totalität des Formenzusammenhanges im Werk eine darüber hinausgehende Qualität gewinnt: »Der Augenblick, der die Kunstwerke sind, schoß zumindest in den traditionellen zusammen, wo sie zur Totalität wurden aus ihren partikularen Momenten. Der fruchtbare Moment ihrer Objektivation ist der, welcher sie zur Erscheinung konzentriert« (ÄT, 125).

Sobald der Betrachter von der Augenblickserfahrung gebannt die Frage stellt, *was* in dem Kunstwerk derart zum Vorschein gekommen ist, sobald er aus der unmittelbaren Wahrnehmung der Erscheinung heraustritt und sie nach ihrem Sinn befragt, verwandelt sich das Kunstwerk in ein »Rätsel«. Was in aller Welt hat der auglose Blick des Kabelkalbs, der jenseitig aus dem Kunstwerk kommt, zu bedeuten? Auch der Rätselcharakter der Kunst ist etwas, was durch die interne Formenkombinatorik der Werke freigesetzt wird und sie transzendiert: »[Es] konstituiert der den Kunstwerken immanente Prozeß, ein den Sinn aller Einzelmomente Übersteigendes, das Rätsel« (ÄT, 190). Kunstwerke sind insofern keine Formenkonstrukte, sondern müssen als Zusammenspiel eines konstruktiv rationalen und eines expressiv mimetischen Pols begriffen werden: »Das Rätselbild der Kunst ist die Konfiguration von Mimesis und Rationalität« (ÄT, 192).

Über den Rätselbegriff gewinnt Adornos Kunsttheorie schließlich ihren Status als Wahrheitsästhetik: »Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik. … Die Werke, vollends die oberster Dignität, warten auf ihre Interpretation« (ÄT, 193). Daß der Rätselcharakter der Kunstwerke *auf deren Wahrheitsgehalt verweise*, dieser kryptische Satz ist das große Rätsel dieser Arbeit. Er scheint uns wahr zu sein, ohne daß wir in der *Ästhetischen Theorie* eine überzeugende Begründung für ihn finden konnten. Deutlich geworden ist bislang nur, daß Kunstwerke rätselhaft sind und deshalb auch interpretationsbedürftig werden. Kunstwerke wollen nicht nur wahrgenommen, sondern auch in besonderer Weise verstanden werden. Für ein solches Verständnis kann man wiederum auf bestimmte Beobachtungsformen nicht verzichten, sprich man muß früher oder später, mehr oder weniger explizit auf mimetische Ausdruckskategorien zurückgreifen. Inwiefern aber eine solche Interpretation *wahr* sein könnte, was für einen Wahrheitsgehalt eine derartige Auslegung der ästhetischen Erfahrung besitzen sollte, dies bleibt bis auf weiteres die unbeantwortbare Frage, welche die philosophische Reflexion in immer entlegenere Theoriefelder schicken wird.

Vorerst gilt es, die Interpretation so weit wie möglich voranzutreiben. Was Bunsens Kabelkalb nicht zuletzt zu einem authentischen Kunstwerk macht, ist die Wahl seines Genres. Als ein Stück Aktionskunst führt es unmittelbar jenes

Werden und Vergehen vor, das es selbst zum Ausdruck bringt. Zugleich fördert es, deutlicher als andere Kunstformen es vermögen, etwas von der Zeitlichkeit moderner Kunst zutage. Das in der Performance erweckte Tier gehört zu jenen sich selbst auslöschenden Kunstwerken, von denen Adorno sagt: »Denkbar, heute vielleicht gefordert sind Werke, die durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erscheinung von Wahrheit drangeben und spurlos untergehen, ohne daß sie das im geringsten minderte« (ÄT, 265). Das Kabelkalb kann sich seinen vorhersehbaren Verfall leisten, ohne seinen Wert als Kunstwerk dadurch zu beeinträchtigen. Es inszeniert sich nicht vorsätzlich als aufdringliches Event, sondern bleibt bis in den letzten Akt seiner Performance – dem Abtransport auf die Deponie – konsequent: Kunst, aus Müll gemacht zu Müll geworden, reflektiert ihre eigene Vergänglichkeit mit.

Soviel dazu, daß die Kunst der Interpretation und die Interpretation der Ausdruckskategorien bedarf. Die Frage wäre nun, ob und wie sich diese in Luhmanns Werktheorie ortlose Ausdruckskomponente, dieses mimetische Moment an der Kunst, in die Systemtheorie einbauen läßt. Stellen wir die Frage wie folgt: Welchen Unterschied macht es für einen Beobachter von Kunstwerken, wenn er diese nicht nur als durchkomponierte Formenarrangements wahrnimmt, sondern wenn ihn dabei auch ein »Schauer« überkommt, wenn er deren »tour de force« erkennt, wenn er die Werke als »apparition« erfährt und wenn sie sich für ihn zum »Rätsel« verschränken? Werden Kunstwerke als Formenkombinationen hergestellt und beobachtet, dann bedeutet das: »die Formgrenzen (Unterscheidungen) von innen nach außen zu kreuzen und auf der anderen Seite Bezeichnungen zu finden, die passen, aber durch eigene Formgrenzen ein weiteres Kreuzen anregen« (KdG, 191). Ein solches Beobachten nimmt ganz besondere, und zwar beidseitig bestimmte bzw. bestimmbare Zwei-Seiten-Formen in Anspruch, so daß Luhmann sagen kann: »Die Spezifik der Kunstformen beruht nun darauf, daß die Bestimmung der einen Seite nicht völlig offen läßt, was auf der anderen Seite geschehen kann. Sie determiniert die andere Seite nicht, aber sie entzieht die Bestimmung der anderen Seite dem Belieben. Was dort vorkommen kann, muß ›passen‹, wenn nicht der Eindruck eines Mißklangs, eines Fehlers, einer Störung entstehen soll (was natürlich als Form auch gewollt sein kann und dann seinerseits nach passendem Ausgleich verlangt)« (KdG, 189). Das gebrochene Genick am Kabelkalb ist zum Beispiel eine derart gewollte Störstelle, ein in Szene gesetzter anatomischer Fehler. Man findet im Rohrknie des Tiers auch einen »passenden Ausgleich« zu diesem geknickten Antennenhals, insofern beide Körperteile einen rechten Winkel ausbilden, aber damit ist die Störung längst nicht behoben. Je nachdem, wie man den Kopf in bezug auf den ganzen Körper betrachtet, erscheint er in einer natürlichen Lage oder in einer tödlichen Verrenkung. Beide Beobachtungen schließen sich wechselseitig aus und scheinen daher gerade *nicht* zueinander zu passen: sie schränken sich nicht wechselsei-

tig ein, sondern lassen in einer extremen Weise offen, was auf der ›anderen Seite‹ geschieht – nämlich ihr jeweiliges Gegenteil.

Man kann in Kunstwerken anscheinend auch die Seiten von Unterscheidungen zu Zwei-Seiten-Formen zusammenmontieren, die nicht zueinander passen. Genau hierbei helfen Adornos Ausdruckskategorien. Sie machen Indifferenzpunkte am Kunstwerk sichtbar, indem sie, wie im vorliegenden Fall, einen Gegensatz oder eine Ambivalenz als Einheit markieren. Wenn man das Kalb auf »spannende« Stellen hin beobachtet, dann wird man die Haltung des Kopfes als Vexierbild erkennen.

Ein Aspekt an den Ausdruckskategorien ist sicherlich, daß sie die Unterscheidungen am Kunstwerk zur Einheit, zur Einheit einer *Form im Widerspruchsformat* fusionieren. Sie markieren in je spezifischer Weise eine unbestimmte und werkintern selbst nicht weiter bestimmbare Erwartung, ganz wie Luhmann allgemein die Funktion eines Widerspruchs beschreibt: »Zwei Erwartungslinien werden als unvereinbar herausgestellt; dann weiß man nicht, ob die Erwartungen in der einen oder in der anderen Richtung erfüllt werden« (SS, 501). Die Besonderheit der Ausdruckskategorien besteht darin – und damit betreten wir ein für die Systemtheorie schwer zugängliches Gelände –, daß sie dieses Vermögen an den Kunstwerken nur entfalten, indem sie auf Erfahrungsmuster aus der Lebenswelt zurückgreifen. So ist der »Schauer« Kindern aus Schauergeschichten bekannt, bei denen sie sich nicht wirklich fürchten müssen, und er widerfährt Verliebten bei einer ersten Berührung. In beiden Fällen reagieren Menschen mit diesem Gefühl auf eine Situation, mit deren offenen Ausgang sie sowohl positive als auch negative Erwartungen verbinden, sprich Erwartungen, von denen sie sich wünschen, daß sie sich *erfüllen* und solche, von denen sie hoffen, daß sie sich *nicht erfüllen* werden. Wegen eben dieser gleichzeitig gegensätzlichen Bestimmtheit verschmelzen sie zu einer einzigen unbestimmten Erwartung. Beim »äquilibristischen Akt« verweist Adorno auf das Zirkuskunststück, und auch hier stoßen zwei gegensätzliche Erwartungslinien zusammen: ein Artist zeigt eine Körperbeherrschung, die man für menschenunmöglich gehalten hat. Das Feuerwerk wiederum, das Urbild der »apparition«, läßt vor jedem Böller seine Zuschauer erwartungsvoll in den Nachthimmel schauen, wobei das Erscheinungsbild der zerplatzenden Leuchtspuren immer eine Überraschung bleibt, weil es jede Vorstellungskraft übersteigt und sich überhaupt nicht so erwarten läßt, wie es dann wahrgenommen wird. So findet auch im Feuerwerk das Kunstwerk ein Vorbild für seine eigenen unbestimmten Erwartungen. Schließlich erinnert der »Rätselcharakter« der Kunst an das Kinderrätsel: die Frage mit der unerwarteten verblüffenden und immer auch etwas absurden Antwort. ›Was hängt an der Wand und gibt jedem die Hand?‹ Dies ist keine typische Erwachsenenfrage aus der Quizsendung, die auf irgendein skurriles Spezial- oder Vielwissen zielt. Sondern das ›Handtuch‹ hat etwas mit einer schwer erratbaren Sinnverschiebung zu tun, wie sie von den Kunstwerken im großen Stil vorgeführt werden. Insofern die Ausdruckskategorien aber immer ihr kleines Modell in der Lebens-

welt haben und es nachahmen, kann man sie auch als *mimetische Kategorien* bezeichnen.

Werden derart Lebenswelterfahrungen in ästhetische Kategorien transformiert und auf die Beobachtung von Kunstwerken übertragen, dann können sie unter einer jeweils sehr speziellen Perspektive Ambivalenzpunkte im Kunstwerk als unbestimmte Erwartungen artikulieren. In Adornos *Ästhetischer Theorie* lassen sich weit mehr als jene fünf Ausdruckskategorien finden. Oft werden sie derart multifunktional mit Bedeutung aufgeladen, daß sie sich nicht mehr eindeutig gegeneinander abgrenzen lassen; schließlich gehen sie im fein ziselierten Ausdrucksvokabular der Kunstkritik unter. Vage können die Kategorien danach eingeteilt werden, in welcher Bewußtseinsdimension sich die unbestimmte Erwartung jeweils artikuliert. Erstens als *Gefühl*, wobei man in einer Reihe mit dem »Schauer« auch die »Erschütterung«, die »Betroffenheit«, das »Staunen« oder den »Schock« nennen kann. Zweitens als technisches *Wissen* davon, wie ein Kunstwerk gemacht ist, wie es funktioniert; der »tour de force« wird auch als der »Ernstfall«, die »kritische Stelle« oder als das »fruchtbare Moment« im Werk bezeichnet. Drittens als *Erfahrung* konträrer Beobachtungslinien im Kunstwerk, sprich als »Spannung«, »Irritation«, eventuell auch als »Intensität«. Viertens als plötzliche *Wahrnehmung*, d.h. als »apparition«, die auf das engste mit der »emphatischen Erscheinung«, dem »dialektischen Bild«, der »neutralisierten Epiphanie«, dem »Augenblick«, der »Explosion«, dem »Verbrennen« oder dem »Verdampfen« der Erscheinung verwandt ist. Und fünftens geben sich solche unbestimmten Erwartungen im Denken als »Rätsel«, »Kryptogramm«, »Chiffre«, als »Unsagbares« oder »Absurdität«, aber auch als »Problem« zu erkennen.

Ausdrucksformen sind nur analytisch voneinander zu unterscheiden, verweisen aber in der konkreten Kunstbetrachtung immerzu aufeinander. Wie im Kabelkalb, zitieren sie sich wechselseitig herbei und ergänzen einander, bis sie in einem einzigen spannenden Beobachtungsmoment konvergieren, der Schauer, tour de force, apparition und Rätsel in einem ist. Auf diese Weise gewinnt ein Haufen Schrott durch das radikale Auskonstruieren seiner Formen einen modifizierten »absoluten« (ÄT, 73), »reinen« (ÄT, 121) oder auch »sprachlosen Ausdruck« (ÄT, 179).

Mit Hilfe von Ausdruckskategorien lassen sich mithin in Kunstwerken unbestimmte Erwartungen herstellen und beobachtbar machen, aber wofür? Die Vermutung ist, daß Kunstwerke über diese künstlich erzeugten Unbestimmtheitsstellen ihren Wirklichkeitsbezug zurückgewinnen, den sie als autonome Werke vorsätzlich verspielen. Betrachten wir also noch einmal der Reihe nach jene vier Beobachtungsformen, mit denen sich Kunstwerke erschließen lassen.

Das alltäglich mitlaufende Wahrnehmen tastet die Realität permanent mit ungeformten Unterscheidungen daraufhin ab, ob möglicherweise etwas am Beobachtungshorizont auftaucht, worauf die Aufmerksamkeit zu lenken ist. Dieses Beobachten nullter Ordnung beobachtet die Welt daraufhin, ob es in den Beobachtungsmodus erster Ordnung wechseln soll oder nicht, sprich, ob

es irgendwo einen direkten Realitätsbezug herzustellen gilt. Erst wenn dies der Fall ist, beginnt ein Beobachter mit der Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz zu arbeiten, so daß eine Außenwelt mit einzelnen Objekten, Subjekten oder Zeichen erkennbar wird.

Sobald ein Beobachter etwas als ein Kunstwerk identifiziert hat, selbst wenn es ein Haufen Müll sein sollte, wechselt er in dieses Aufmerksamkeitsregime und wird die Details am Werk als solche betrachten. Das Werk gewinnt so die Zusatzinformation, daß die an ihm wahrnehmbaren Gegenständlichkeiten aus ihrem Verwendungskontext herausgelöst sind. Insofern werden die auftauchenden Fremdreferenzen innerhalb der Kunstwerke künstlich wieder gekappt – das Rohr oder die Antenne werden im Kabelkalb als Gebrauchsgegenstände ausgeblendet –, und das Beobachten erster Ordnung transformiert sich dementsprechend am Kunstwerk zur ästhetischen Erfahrung. Es gibt allerdings auch Kunst, die ihren Ehrgeiz daran setzt, sich dieser beinah immer möglichen Ästhetisierung der Wahrnehmung zu widersetzen. Es handelt sich hierbei um Wahrnehmungsexperimente im Medium der Kunst, die sich im Bereich des Flimmerns, Rauschens und des Nonsens realisieren. Sie führen vor, daß es Wahrnehmungen gibt, die trotz aller Konzentration auf das, was wahrgenommen wird, keine Formen erkennen lassen. Wenn man Medien als lose gekoppelte Menge von Elementen versteht, die Formen, d.h. ausgewählte feste Kopplungen bilden können, dann stellen diese Kunstwerke das materiale Substrat der optischen, akustischen oder linguistischen Medien aus, ohne dabei noch irgendeine Art der Formbildung zuzulassen. Kunst läßt die ästhetische Erfahrung scheitern und realisiert sich als Beobachtung nullter Ordnung.

Wenn die Artefakte der Kunst weder als Wahrnehmungsexperiment noch als Kontemplationsobjekt für ästhetische Erfahrungen, sondern als Werke entworfen sind, dann kommt es zu Vernetzungseffekten zwischen den Beobachtungen erster Ordnung. Die Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz kann damit im Kunstwerk selbst prozessiert werden, nachdem der direkte Verweis auf die Lebenswelt als Fremdreferenz abgeschnitten wurde. Die einzelne Kunstbeobachtung wird jetzt von beidseitig spezifizierbaren Zwei-Seiten-Formen geleitet und enthält damit nicht nur eine Referenz auf sich selbst, sondern immer auch auf eine andere Form im Werk, auf die sie verweist. Wenn man also mit einer im Werk gefundenen Form das Werk daraufhin beobachtet, ob sich diese Unterscheidung konfirmieren läßt, dann wird man entsprechende anschlußfähige Formen finden. Nur in diesem Fall kommt es zu Beobachtungen zweiter Ordnung, zu Beobachtungen von Beobachtungen am Kunstwerk. Die Einzelformen schließen sich hierbei zu Formenkombinationen zusammen, die ihren Sinn in sich selbst haben, aber darüber hinaus keinen direkten Weltbezug aufweisen. Solche Kunstwerke generieren in sich zwar eine eigene fiktionale Realität, aber sie verdoppeln die »reale Realität« nur, ohne dabei einen bestimmten Zusammenhang zwischen den beiden Realitätssphären herzustellen – sie bleiben das formale Spiel, das Luhmanns Werk-

theorie beschreibt: »In diesem Sinne zwingt das Kunstwerk den Künstler wie den Betrachter, von Form zu Form weiterzugehen, um schließlich die Form, mit der man begonnen hatte, als die andere Seite einer anderen Form wiederzuerreichen. *Form spielt mit Form*, *aber das Spiel bleibt formal.** Es erreicht nie die ›Materie‹, es dient nie als Zeichen für etwas anderes« (KdG, 190).

Dies ist die Klasse von Kunstwerken, die sich durch Beobachtungen zweiter Ordnung herstellen lassen. Es ist jedoch möglich, daß der Künstler die Resultate solcher Beobachtungsbeobachtungen noch einer weiteren Beobachtung – nunmehr dritter Ordnung – ausgesetzt hat, die darauf aus ist, daß dieses Formenspiel *ernst* wird, so wie es Adorno in bezug auf Beethovens Kreuzersonate beschreibt: »Die Stelle gewinnt ihre Bedeutung nur durch … ihren Ort und ihre Funktion darin. Ernst wird sie, indem sie durch ihr hic et nunc darüber hinausweist, und sie verbreitet das Gefühl des Ernstfalls über das, was vorherging und was folgt« (ÄT, 136). Dieser Ernstfall tritt dann ein, wenn die Kunst *durch ihr Formenspiel hindurch* einen neuen Realitätsbezug herstellt. Das gelingt aber nur, wenn man das Kunstwerk mit Beobachtungsformen beobachtet, die *als Unterscheidung* nicht im Werk selbst angelegt sind, sondern die sprachlich jederzeit verfügbar im Kunstsystem als Ausdruckskategorien zirkulieren. Wenn man wissen möchte, wie sie diese Vermittlungsfunktion zwischen Kunst und Welt erfüllen, muß man genauer die spezielle Form der Ausdruckskategorien betrachten. Auf keinen Fall kann man sie einfach mit jenen Ambivalenzpunkten im Kunstwerk gleichsetzen, in denen zwei gegenläufige Beobachtungslinien zusammenlaufen und eine Zwei-Seiten-Form im Widerspruchsformat ausbilden (das Kabelkalb richtet sich auf und bricht zusammen, es schläft und ist tot, die Antenne ist der Hals und das gebrochene Genick).

Fragen wir uns noch einmal, was passiert, wenn ein Kunstbeobachter auf derartige bestimmte Unbestimmtheitsstellen stößt, in denen der Anschluß an der einen Seite genauso wahrscheinlich ist wie der Anschluß an der anderen. Man hat es jetzt mit einer symmetrischen Zwei-Seiten-Form zu tun, die sich nicht mehr direkt als »Beobachtungsinstrument« einsetzen läßt und in diesem Sinne keine »operativ brauchbare Unterscheidung« (vgl. KdG, 74) ist. Für den Beobachter kollabiert an diesen Punkten der einmal gemachte Unterschied, der fortan nur noch als in sich unterschiedene, aber nicht weiter anschlußfähige Form in der Formenkombinatorik des Kunstwerks eine Rolle spielen könnte. Wenn man sich aber die generelle Funktionsweise von Widersprüchen anschaut, dann wird deutlich, daß eine Unterscheidung, die *als Unterscheidung* operativ unbrauchbar geworden ist, sich unter Umständen *als Nichtunterscheidung* weiterverwenden läßt: man kann nämlich lernen, auf die *unbestimmte* Form eines Widerspruchs in einer ganz *bestimmten* Weise zu reagieren: »Der Widerspruch scheint, ähnlich wie der Schmerz, eine Reaktion auf ihn selbst zu erzwingen oder doch nahezulegen. Um anschließen zu können, ist es nicht nötig, daß man das, was dem Gewohnten widerspricht, kennt … Der Widerspruch ist eine Form, die es erlaubt, ohne Kognition zu reagieren.

Es genügt die Charakterisierung, die darin liegt, daß etwas in die semantische Figur des Widerspruches aufgenommen wird« (SS, 505). Adornos *Ästhetische Theorie* läßt sich als eine Anleitung lesen, die ästhetischen Widersprüche im Werk auf der einen Seite wahrzunehmen und auf der anderen Seite eine Interpretation anzuschließen – und nicht etwa über solche Unstimmigkeitsstellen wie über eine Verschmutzungserscheinung am Kunstwerk hinwegzugehen oder sie als Anzeichen für ihr Mißlungensein zu deuten. Gefragt ist eine sprachliche Auslegung, in welcher der unbestimmte Ausdruck des Kunstwerks einen bestimmten Sinn gewinnt. Gesucht ist eine Interpretation, wo die ästhetische Erfahrung im Widerspruchsformat in eine Beschreibung umgesetzt wird, in welcher der Widerspruch eine explizite Form bekommt und als solcher in die sprachliche Kommunikation mit vielen möglichen Anschlüssen eingebaut werden kann. Der in der Kunstbeobachtung als Ausdruck erfahrene Widerspruch blockiert die Beobachtung, der von der Kunstkritik ausgedeutete Widerspruch wird nicht aufgelöst, sondern löst … Diskussionen aus.

Die *unbestimmte*, in den Ambivalenzpunkten der Werke erzeugte Erwartung bildet also nur die eine Seite der jeweiligen Zwei-Seiten-Ausdrucksform und impliziert auf der anderen Seite die *Bestimmbarkeit* dieser Erwartung. Man könnte Adornos Satz: »Kunstwerke sind neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien« (ÄT, 125) so verstehen, daß Kunstwerke eine Sinnsuche auslösen, die anscheinend nach dem gleichen Schema wie die Sinnsuche in der modernen Religion funktioniert. Diese evoziert einen zweiten, emphatischen Sinn, der alle positiven und negativen Immanenzerfahrungen übersteigt: »Der Code Immanenz/Transzendenz besagt, *daß jeder positiven und jeder negativen Erfahrung ein positiver Sinn gegenübergestellt werden kann*. … Auch das Negative soll positiv sein! Der Code bringt die Kommunikation ins Oszillieren und blockiert alle Anschlüsse« (SA4, 246). Man könnte in Analogie sagen, daß die Formenkombinationen im Kunstwerk positive und negative ästhetische Erfahrungen, d.h. Erfahrungen des Gelingens und Mißlingens der Kunstbeobachtung produzieren, daß diese zwei synchronen immanenten Werkerfahrungen zu einem einzigen Ausdrucksmoment verschmolzen werden und erst einmal alle weiteren Beobachtungsanschlüsse blockieren, daß aber dieser oszillierenden Erfahrung dennoch immer ein positiver Sinn gegenübergestellt werden kann, wenn sie durch eine werkerschließende Interpretation hindurch geht. Sollte dies richtig sein, dann müßten auf einer abstrakten Ebene Kunst und Religion in gleicher Weise codiert sein.

Über ihren wahrnehmbaren, erfahrbaren und rätselhaften Ausdruck gewinnen Kunstwerke wieder Fremdreferenzen mit einem Außenweltbezug zurück, die sie als Objekte der ästhetischen Erfahrung oder als reine Formenkombinationen nicht besitzen. Die Ausdruckskategorien setzten einen interpretativen Beobachtungsprozeß in Gang, der die Werke wieder in ein Verhältnis zur Welt bringt. Kunstwerke generieren so einen Sinn, der weder im Werk noch in der vertrauten Realität schon vorhanden ist. Es handelt sich weder um einen ästhetischen noch um einen lebensweltlichen, sondern, wie schon begrifflich

ungedeckt gesagt, um einen *emphatischen Sinn.* Unsere These wird sein, daß die Freisetzung eines derart nichtnormalen Sinns in der modernen Gesellschaft selbst wieder einen ausweisbaren Sinn hat, und daß genau an diesem Punkt die Kunst ihre gesellschaftliche Funktion gewinnt.

Wird Beobachten als unterscheidendes Bezeichnen begriffen und versteht man eine Unterscheidung als eine Zwei-Seiten-Form, deren Seiten entweder bestimmt oder unbestimmt sind, dann gibt es formal betrachtet genau vier Varianten, mit derartigen Formen Beobachtungen anzustellen. Kunstwerke können so hergestellt werden, daß sie einige oder all diese Beobachtungsordnungen miteinander kombinieren, sie können aber auch *versuchen*, sie in Reinform zu realisieren: als Wahrnehmungsexperiment wie ansatzweise bereits in den ›letzten Bildern‹ von Ad Reinhardt, als Projektionsfläche ästhetischer Erfahrung wie in Jackson Pollocks Tröpfelbildern, als Formenkombination wie bei Frank Stellas geometrischer Farbfeldmalerei, oder als Werke emphatischen Ausdrucks, wie er sich für Adorno unmißverständlich in den Bildern von Wols zeigt.[30] Wenn man den Blick genügend schärft, wird man jedoch an allen Werken noch ungeformte, einseitig und beidseitig spezifizierte Zwei-Seiten-Formen entdecken und darüber hinaus an ihnen auch ein je eigenes Ausdrucksmoment wahrnehmen können.

Die hier verhandelten drei *Kunsttheorien* orientieren sich primär an *einer* dieser Optionen der Kunst und haben über diesen eingegrenzten Phänomenbereich ihren Kunstbegriff entwickelt. Der *Theorie ästhetischer Erfahrung*, welche in einem umfassenden Sinne auch die Wahrnehmungsexperimente mit erfaßt, geht es um Phänomene, die dem Subjekt eine ästhetische Einstellung abverlangen; die *Theorie der Formenkombinationen* konzentriert sich auf Werke, welche die Subjekte in einen Beobachtungsprozeß hineinziehen und dabei deren ästhetische Haltung objektivieren; die *Ästhetische Theorie* richtet sich gleichermaßen gegen den Subjektivismus der ästhetischen Erfahrung, wo das Kunstwerk zum bloßen »Gefäß für die Psychologie des Betrachters« wird, wie gegen den Objektivismus der ausdruckslosen Konstruktionen, wo die Bilder einem »Tapetenmuster« zum Verwechseln gleichen (s.o.). Die von uns gewählten Beispiele dürften im Unterschied zu den Werkpräferenzen der *Ästhetischen Theorie* weniger hermetisch ausfallen.

Vor allem Adorno gegenüber wurde oft der Einwand erhoben, daß seine Kunstphilosophie normativ den Umfang des Kunstbegriffs definiert; aber auch den beiden anderen Konzeptionen könnte man den Vorwurf machen, daß sie bloß eine verkürzte Sicht auf das werfen, was Kunst alles ist.[31] Die Tatsache allein, daß sich hier Kunsttheorien an jeweils einem spezifischen Typus von Kunstwerken orientieren, ist jedoch kein triftiger Einwand, sondern höchstens, daß sie diese Prämisse als solche nicht reflektieren. Insofern die modernen Kunstwerke sich wechselseitig gegeneinander zu profilieren versuchen, bilden sie keinen homogenen, sondern einen strukturell disparaten Phänomenbereich aus. Deshalb steht jede Kunstphilosophie vor dem Dilemma, entweder nichtssagend abstrakt zu bleiben oder eine bestimmte Kunst exemplarisch ins Zen-

trum ihrer Analysen zu rücken und von hier aus die anderen Werke als Grenzfälle der eigenen Theorie zu behandeln. Die Frage kann also nur lauten, wie weit der Blick einer Kunsttheorie von ihrem phänomenologischen Standpunkt aus reicht und ob sie mit ihren Grenzfällen tatsächlich bis an die Grenzen dessen kommt, was sich als Kunst realisiert. Aber diesen Test kann man nicht an einzelnen Beispielen durchführen, sondern nur vermittelt durch die Beschreibungen anderer Theorien. In diesem Sinne vertritt die hier entwickelte Werktheorie, die ihre Evidenzen ebenfalls nur über eine Handvoll von ausgewählten Werken gewinnt, den Wahrheitsanspruch einer universalistischen Theorie: sie integriert die Wahrheitsansprüche ihrer Konkurrenztheorien in ihr eigenes Konzept und versucht auf diese Weise zu zeigen, daß sie *umfassend* ist.

C. Das Bezugsproblem der Kunst

Es ist immer heikel vom Scheitern einer Konzeption zu sprechen, wenn man sie an Ansprüchen mißt, denen sie sich selbst nicht stellt. Der aus dem ästhetischen Diskurs importierte Heteronomieverdacht läßt sich leicht mit der Bemerkung abweisen, daß er sich einem anderen Autonomieverständnis verdankt und von selbst wieder verschwinden würde, wenn man Selbst- und Fremdbestimmung vom Begriff der autopoietischen Autonomie des Kunstsystems her denkt. Insofern gilt: Erst die selbstfabrizierte Aporie wird zum Eklat der Theorie. Zumindest im Vergleich mit dem, was in der Systemtheorie ansonsten zu den Funktionen der einzelnen Funktionssysteme gesagt wird, scheint dies bei der Funktion der Kunst der Fall zu sein. Denn trotz der vielen Formulierungsvarianten gelingt es Luhmann nicht, diese Funktion als »Bezugsproblem« der Gesellschaft zu beschreiben.

In einem früheren Aufsatz wurde die Frage nach dem Bezugsproblem überhaupt noch nicht als ein theoretisches Problem wahrgenommen: Luhmann ging schlicht davon aus, daß sich Bezugsprobleme historisch wieder verflüchtigen könnten. Aber vielleicht scheute er sich schon damals vor dieser prekären Aussage und versteckte sie vor allzu direkten Nachfragen hinter einem Fremdwort: anstelle von Auflösung ist von der »Evaneszenz des Bezugsproblems« (s.u.) die Rede. Das Problem, auf das sich die Kunst von je her bezieht, scheint naheliegend zu sein, nämlich die Herstellung oder wie es heißt: die »Elaboration« (s.u.) von Kunstwerken. Dieser Gedanke wird in der Moderne in doppelter Hinsicht fraglich, und zwar lassen sich sowohl in der Kunst als auch in ihrer Umwelt Entwicklungen nicht mehr übersehen, welche dieser einfachen These zuwiderlaufen. Auf der einen Seite gibt es Kunst, die auf die »Elaboration« schwieriger Formenzusammenhänge dezidiert verzichtet und sich auf die reine »Evokation« – d.h. auf Skandal und Events – im Kunstsystem spezialisiert (vgl. IKc, 254). Auf der anderen Seite verliert die Kunst in der modernen Welt zunehmend ihre Sonderkompetenz für die Produktion von Artefakten: »Dies alles sind Folgeprobleme einer Entwicklung der gesell-

schaftlichen Umwelt von Kunst, die deren Orientierung an kontingent Hergestelltem generalisiert und damit als Besonderheit aufgehoben hat. Diese für Kunst charakteristische *Evaneszenz des Bezugsproblems** findet sich nicht in gleicher Dringlichkeit bei anderen Medien. Vorerst zumindest sind Probleme wie Knappheit, Durchsetzungsvermögen, Wissensunsicherheit oder Bestätigungsbedürftigkeit von Privatwelten, an die andere Medien anknüpfen, noch aktuell« (IKc, 254). Die Bezugsprobleme, die hier der Reihe nach erwähnt werden, beziehen sich auf Wirtschaft, Macht, Wissenschaft und Liebe.

In den späteren Texten sind die Theorieentscheidungen eindeutig so gefallen, daß die Evaneszenz von Bezugsproblemen zu einem systemtheoretisch unmöglichen Gedanken wird. Man geht davon aus, daß sich jedes Funktionssystem auf die Lösung eines ganz besonderen gesellschaftlichen Problems spezialisiert und insofern per Definition in der Lösung seines Bezugsproblems seine gesellschaftliche Funktion erfüllt. Wenn also die Bestimmung eines Bezugsproblems (zusammen mit der komplementären Funktionsbestimmung) in Widerstreit zu realen Entwicklungen im Kunstsystem gerät, dann ist dies eine Aufforderung an die Theorie, das Bezugsproblem (und entsprechend die Funktion) der Kunst anders und besser als bisher zu bestimmen, und kann keinesfalls als empirische Auflösungserscheinung interpretiert werden. Kurz gesagt: Nicht das Bezugsproblem fehlt, sondern in der funktionalen Analyse steckt der Fehler! Wenn die alten Bezugsprobleme fraglich werden und sich keine adäquaten Neubestimmungen finden lassen, dann bliebe allenfalls die Option offen, daß die Kunst überhaupt kein Funktionssystem ausgebildet hat. Das hieße, daß das Beschreibungsinstrumentarium der Systemtheorie nicht auf das Phänomen der Kunst paßt.

Die *Kunst der Gesellschaft* tritt einerseits den Beweis an, daß Kunst als ein soziales System zu begreifen ist und sie geht andererseits davon aus, daß es ein gesellschaftliches Sonderproblem geben muß, auf dessen Lösung sich die Kunst der Moderne spezialisiert. Betrachten wir zunächst den allgemeinen Einführungskontext des Funktionsbegriffes: »Eine Funktion ist zunächst einmal nichts anderes als ein Vergleichsgesichtspunkt. Ein Problem wird markiert (man spricht dann von ›Bezugsproblem‹), um eine Mehrheit von Problemlösungen vergleichbar zu machen und für Auswahl- oder Substitutionsleistungen verfügbar zu halten. In diesem Sinne ist funktionale Analyse ein methodisches Prinzip, das sich durch beliebige Beobachter mit beliebigen Problemstellungen … anwenden läßt« (KdG, 222f.). Aber über diese allgemeine Methode hat man noch nicht automatisch das Bezugsproblem der Gesellschaft gefunden, das zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst gehört. Denn hierzu muß in einem nächsten Schritt dieses Verfahren speziell fokussiert werden: »Das Belieben eines funktionalistisch analysierenden Beobachters reduziert sich mit der Wahl einer Systemreferenz, in unserem Falle also durch Einschränkung auf Bezugsprobleme im Gesellschaftssystem« (KdG, 223).

Gesellschaftliche Probleme gibt es unter jeder Differenzierungsform der Gesellschaft, und es dürfte außer Frage stehen, daß sie – gerade weil es *Probleme* sind – die Kommunikation der Gesellschaft auf sich ziehen. In bezug auf solche regulären Funktionssysteme wie Wissenschaft, Wirtschaft, Politik und Recht gibt es keine Schwierigkeiten, das entsprechende gesellschaftliche Problem klar zu benennen, auf das sich diese Teilsysteme beziehen: »In der ausdifferenzierten Wissenschaft geht es um Forschung, um Aktualisierung noch unbekannter Wahrheiten bzw. Unwahrheiten, also um Strukturierung des Bereichs möglicher Aussagen mit Hilfe des Codes wahr/unwahr und auf ihn bezogene Entscheidungsprogramme (Theorien/Methoden)«; die »Wirtschaft« beschäftigt sich mit der Gewährleistung einer für die Zukunft ausreichenden »Versorgungssicherheit«. »In der Politik«, erläutert Luhmann, »möchte man über kollektiv bindende Entscheidungen sicherstellen, daß auch andere an solche Entscheidungen gebunden sind, selbst wenn sie nicht zugestimmt haben … Im Recht schließlich will man Erwartungssicherheit schaffen, die auch dann noch hält und soziale Unterstützung in Aussicht stellt, wenn den Erwartungen zuwidergehandelt wird« (KdG, 225f.). Auffällig ist nun, daß sich hinsichtlich des Kunstsystems keine äquivalente Formulierung finden läßt.

Nimmt man Luhmanns eigenen Vorschlag auf, die Funktion der Kunst bestände darin, der Gesellschaft ihre neue epistemologische Situation vor Augen zu führen – daß es »Ordnungszwänge im Bereich des nur Möglichen« (KdG, 238) gibt –, dann wäre wie gesagt das Bezugsproblem verschwunden, sobald die Gesellschaft etwas davon erfährt. Ganz anders verhält es sich hingegen in Wissenschaft, Wirtschaft, Politik und Recht. Man hat es hierbei mit einer Art generativen Widerspruch zu tun, der nie verschwindet, wenn er gelöst wird, sondern der sich auf dem je erreichten Problemlösungsniveau permanent regeneriert. In einer modernen Gesellschaft gibt es immer ein vitales Interesse an sicherem Wissen; der Verbrauch von Gütern stellt die Wirtschaft stets wieder vor die Aufgabe, die Versorgung mit eben diesen Gütern zu sichern; der Bedarf an politischen Entscheidungen ist unerschöpflich, und jede Rechtsverletzung konfrontiert das Rechtssystem erneut damit, eine angemessene Sanktion auszusprechen, um die Wahrscheinlichkeit eines Gesetzesbruchs auch in Zukunft klein zu halten. Wenn man nicht das gesamte Unternehmen aufgeben will, Kunst als ein gesellschaftliches Funktionssystem zu beschreiben, dann wird man auch die Funktion der Kunst analog zu diesem hier verwendeten Funktionsverständnis bestimmen müssen. Die Frage müßte also lauten: Was ist das Problem der Gesellschaft, auf das die permanente Produktion neuer Kunst eine Antwort ist?

Es gibt eine ganze Reihe von Symptomen, die vermuten lassen, daß das Kunstsystem ein *anomales Funktionssystem* sein muß, wenn es denn eines ist; und hierin wäre auch der Grund zu sehen, warum Luhmann die funktionale Bestimmung der Kunst nicht überzeugend gelingt. Immer wieder ergeben sich abweichende Charakteristiken zu solchen Normalsystemen wie Wissenschaft, Wirtschaft, Politik und Recht. So sei das Kunstsystem kein »stark program-

miertes« System, der Code der Kunst würde sich gegen seine »Technisierung« sperren, das Medium der Kunst wird einmal ad hoc als ein »gegenstrukturell gebildetes Medium« bezeichnet, zudem sei die Teilnahme an der Kunst »freigestellt«, und überhaupt müsse sie »auf gesicherte Systembildungsfähigkeit« verzichten.[32] Jeder Punkt – immer im Vergleich zu dem, was üblicherweise von einem Funktionssystem zu erwarten wäre – stellt für sich genommen die Applizierbarkeit der Systemtheorie auf Kunst in Frage. Programmierbarkeit und Technisierung sind elementare Theoriebausteine bei der Explikation sozialer Systeme, die man nicht einfach nach Belieben herausziehen kann, ohne das ganze Theoriegebäude damit zum Einsturz zu bringen. Auf jeden Fall fehlt so etwas wie eine Theorie anomaler Funktionssysteme, welche die Erklärungslücken der orthodoxen Theorie kompensieren könnte. Wir werden später versuchen, ein entsprechendes Theoriesegment zu entwickeln und in die Systemtheorie einzupassen.[33]

Ein erster Anhaltspunkt, worin die Widerspenstigkeit der Kunst gegenüber dem systemtheoretischen Zugriff begründet sein könnte, läßt sich aber schon jetzt formulieren. Alle Bezugsprobleme normaler Funktionssysteme liegen auf der Ebene der gesellschaftlichen *Operationen;* Forschen, Wirtschaften, Wählen und Rechtsprechen sind konstitutiv für das Funktionieren einer modernen Gesellschaft; der Zusammenbruch eines dieser Systeme führt unweigerlich zur gesamtgesellschaftlichen Katastrophe. Wenn hingegen die Funktion der Kunst irgend etwas mit einem wie auch immer vom Heteronomieverdacht entlasteten Realitätsbezug in Form einer »Realitätsverdoppelung« zu tun haben sollte, dann betrifft dies die Ebene der *Beobachtung*, oder genauer: die Ebenen der Selbstbeobachtung der Gesellschaft. Der Gedanke ist in Luhmanns Konzept prinzipiell angelegt: »Die soziologische Frage nach der Funktion … zielt im Falle der Kunst auf die ›andere Seite‹ der Unterscheidung, die die Kunst in die Welt einführt. Die Frage könnte also lauten: wie zeigt sich Realität, wenn es Kunst gibt?« Und die Antwort lautet unter anderem, daß »das Kunstwerk … die reale Realität durch eine andere Realität dupliziert, von der aus die reale Realität *beobachtet** werden kann« (KdG, 231). Zwar ist jedes Funktionssystem mit einer Beobachtungsfähigkeit ausgestattet, aber hierbei handelt es sich immer nur um die Beobachtung eines ganz spezifisch auf das jeweilige System zugeschnittenen Umweltausschnitts. Die Wirtschaft kann nur wirtschaftlich relevante Tatsachen wahrnehmen; alle Weltereignisse müssen erst in »Kosten« umgerechnet werden, bevor sie auf dem Bildschirm ihrer eigenen Umwelt erscheinen. Genauso fühlt sich die Politik zwar für alles, was eine politische Entscheidung erfordert, verantwortlich, aber für alles andere, sprich für das meiste, eben nicht. Ein solches funktionsspezifisches und universales Beobachten richtet sich nicht wie im Falle der Kunst auf die »Welt« bzw. auf die gesamte »reale Realität«. In der Kunst – und auch dies ist eine Anomalie – weitet sich die Umwelt des Funktionssystems zur »Welt«, was offen läßt, wie welthaltig die einzelnen Kunstwerke dann tatsächlich sind. Luhmanns Ansatz nach hat es die Funktion der Kunst also mit einer Form der Weltbeobachtung

zu tun: »Wir halten fest, daß es auf die Erzeugung einer Differenz zweier Realitäten ankommt, oder anders gesagt: auf die Ausstattung der Welt mit einer Möglichkeit, *sich selbst zu beobachten**« (KdG, 235). Das Bezugsproblem der Kunst ist folglich kein Operationsproblem, sondern muß ein Problem der Selbstbeobachtung bzw. ein *Problem der Reflexion* der Gesellschaft sein, wobei Luhmann unter »Reflexion« einen »anspruchsvolleren Fall von Selbstbeobachtung« versteht (SS, 619). Die Kontaktstelle von Kunst und Gesellschaft, der Ort, an dem eine strukturelle Kopplung zwischen künstlerischen und gesellschaftlichen Kommunikationen zu erwarten ist, befindet sich auf der nachgeordneten Ebene der Komplexitätsreduktionen, der Bilder und Schriften, welche die Gesellschaft von sich selbst anfertigt, und nicht unmittelbar auf dem Boden ihrer sozialen Operationen. Die Frage würde dann lauten: auf welches *Reflexionsproblem* der Gesellschaft reagiert die Kunst der Gesellschaft?

Auch wenn man jetzt genauer weiß, auf welche Art von Problemen sich die Kunst zu beziehen hätte, so ist damit immer noch nicht gesagt, wie ein solches gesellschaftliches Problem generell beschaffen sein müßte, damit es als »Bezugsproblem« des Kunstsystems dessen Funktion definiert. Man kann nicht einfach an die Alltagsvorstellung von dem, was ein Problem ist, anknüpfen, sondern man muß den Problembegriff im Kontext der Systemtheorie reformulieren, d.h. zusätzlichen theorieinternen Einschränkungen unterwerfen, damit er informativ wird. Damit gelangt man auf das Terrain der allgemeinen Systemtheorie, wo jeder Gedankengang wiederum bei einer ihrer verschiedenen Teiltheorien ansetzen kann. Das hat unter anderem zur Folge, daß dem Funktionsbegriff, obwohl er ein allgegenwärtiger Terminus ist, eine latente Ambivalenz anhaftet. Er besitzt zwei relativ unabhängig voneinander existierende Verwendungs- und Einführungskontexte, an deren Überlappungszone man auf einen prekären Widerspruch stößt. Von »Funktion« ist einmal im Rahmen einer Untersuchungsmethode, der sogenannten »funktionalen Analyse« die Rede, ein andermal innerhalb der Gesellschafts- und Systemtheorie, wo der Funktionsbegriff im Sinne von »funktionaler Differenzierung« und »Funktionssystem« definiert wird. Auch beim Thema Kunst ist Luhmann auf eine »Diskrepanz« im Bedeutungsspielraum dieses Terminus gestoßen. Einerseits hätte man es mit »dem Funktionsbegriff, der immer ein vergleichender Begriff ist, also eine Anweisung, wie man vergleichen kann«, zu tun, und »diese eher analytische Fragestellung gerät in zunehmende *Diskrepanz** mit der Idee der funktionalen Differenzierung und der Monopolisierung einer bestimmten Funktion in einem bestimmten Funktionssystem« (AdK, 177f.). Auf diese recht prinzipielle Schwierigkeit ist Luhmann in der *Kunst der Gesellschaft* allerdings nicht weiter eingegangen.

Erst in der posthum herausgegebenen *Politik der Gesellschaft* findet sich hierzu eine weiterführende Überlegung. Luhmann benennt jetzt nämlich zusätzliche »Anforderungen an die Definitionen der Funktionsformel der Funktionssysteme«. Weiter heißt es: »Die Formel muß so gefaßt werden, daß sie einerseits spezifisch auf ein und nur ein System zugeschnitten ist und anderer-

seits als Rahmenformel für den Austausch aller Problemlösungen in diesem System dienen kann. Sie muß einerseits klarstellen, daß es außerhalb des Systems keine adäquaten funktionalen Äquivalente gibt (die Frage und die Suche danach bleiben im Funktionsbegriff selbst angelegt), und sie muß zugleich verdeutlichen, daß das System selbst alle Formen gegen andere austauschen kann, sofern sie funktional äquivalent und gegebenenfalls zu bevorzugen sind« (PdG, 83).

An diese Engführungen des Funktionsbegriffes kann man anknüpfen und versuchen, ihn von der *Politik der Gesellschaft* auf die *Kunst der Gesellschaft* zu übertragen. Projiziert man die gemachte Doppelanforderung auf das Kunstsystem, dann müßte dessen Funktion in einem Reflexionsproblem der Gesellschaft liegen, das erstens ausschließlich von der Kunst gelöst werden kann und sich nicht ebensogut durch eine Wissenschaft wie die Soziologie oder innerhalb der Philosophie oder einfach in den Massenmedien abarbeiten läßt. In diesem Sinne wäre die Funktion der Kunst sowohl »spezifisch auf ein und nur ein System zugeschnitten« und würde dennoch so universal definiert sein, daß sie *vollständig* einen Funktionsbereich abdecken kann und dementsprechend sich »außerhalb des Systems keine adäquaten funktionalen Äquivalente« finden ließen. Zweitens könnte man die je besonderen Kunstwerke als die austauschbaren Problemlösungen zu diesem gesellschaftlichen Reflexionsproblem ansehen, das im Kunstsystem die Gestalt einer allgemeinen »Rahmenformel« annehmen muß. Diese Forderung würde bedeuten, daß sich dieses Problem der Gesellschaft permanent neu zu stellen hat und sich als Bezugsproblem der Kunst nicht einfach erschöpfen darf. Nur so wäre sichergestellt, daß das an seiner Funktion orientierte Kunstsystem nicht an sein Ende kommt und in sich selbst eine Problemlage reproduziert, auf die es mit der Herstellung von je *neuen* Werken reagieren muß (und nicht bloß durch wirtschaftliche, pädagogische oder politische Erwägungen dazu angehalten wird).

Schließlich läßt sich vorab noch eine weitere formale Anforderung benennen, welche die Funktion in ihrer Zeitdimension betrifft. Der Funktionsbegriff beschreibt nicht nur die voll ausdifferenzierten Funktionssysteme, sondern auch noch die Phase der Funktionssystembildung. Die »funktionale Analyse« der Gesellschaft setzt nicht nur ihre »funktionale Differenzierung« voraus, sondern vermag als soziologische Beobachtungsmethode auch den *Übergang* von der vormodernen zur modernen Gesellschaftsformation zu beschreiben. Der Gedanke ist, daß der Prozeß der funktionalen Ausdifferenzierung über eben jene Bezugsprobleme gelaufen ist, also »daß die Orientierung an spezifischen Funktionen (oder Bezugsproblemen) des Gesellschaftssystems als Katalysator derjenigen Teilsystembildungen dient, die das Gesicht der modernen Gesellschaft vornehmlich bestimmen« (KdG, 216). An anderen Stellen heißt es, »daß Funktionen als evolutionärer ›Attraktor‹ für Systembildungen dienen« (KdG, 216) bzw. »daß die Funktionen als evolutionäre ›Attraktoren‹ die Richtung des Evolutionsprozesses mit ihren Bewährungsmöglichkeiten beeinflussen« (KdG, 223). Man hat es also nicht nur mit einem systemtheoreti-

schen, sondern auch noch mit einem evolutionstheoretischen Funktionsbegriff zu tun; oder besser gesagt: der Begriff der Funktion besitzt in der Systemtheorie diese beiden Momente. Damit wird der Kreis möglicher Antworten bei der Frage nach der Funktion eines Funktionssystems noch einmal enorm eingeschränkt, aber genau solche Limitierungen machen einen theoretischen Begriff erst informativ. Entsprechend dieser formalen Vorgaben bestimmt Luhmann die Funktion der Politik dann über ein Gesellschaftsproblem, daß es sowohl in der traditionellen Gesellschaft gab, als auch in der modernen Gesellschaft gibt: »Wir können nunmehr auch sehen, weshalb die Evolution diese Funktion ›wählt‹. Sie entspricht einem Problem, das die Gesellschaft mit oder ohne ausdifferenzierte Politik lösen muß, nämlich der Notwendigkeit, kollektive Verbindlichkeiten festzusetzen auch angesichts von Meinungsdivergenzen oder Meinungsschwankungen unter den Betroffenen … Somit scheint die Funktion der Politik die Evolution eines ausdifferenzierten Systems zu orientieren, wenn immer weitere Voraussetzungen einer entsprechenden Systembildung vorliegen. Das Bereitstellen einer entsprechenden Machtkapazität für kollektiv bindendes Entscheiden ist dann das nach außen abgrenzbare, nach innen hin offene Problem, das diese Funktion vorzeichnet« (PdG, 87). In Analogie können wir unserer Leitfrage nun ihre abschließende Form geben: Was wäre ein nach außen hin abgrenzbares und nach innen hin offenes Reflexionsproblem der Gesellschaft, auf das sich die Kunst während seiner Ausdifferenzierung und Evolution immer schon bezogen hat?

II. Die Funktion des Kunstsystems

Um überhaupt eine Idee von einem solchen Bezugsproblem zu gewinnen, könnte man zuerst der Frage nachgehen, welche gesellschaftlichen Probleme im Rahmen der Systemtheorie überhaupt artikulierbar sind (A). – Betrachtet man anschließend die Lösungsoptionen, die Luhmann selbst in Betracht zieht und die sich darüber hinaus innerhalb dieser Problemstellung prinzipiell entwickeln lassen, dann werden Leerstellen in seiner Gesellschaftstheorie sichtbar (B). – In diese Freiräume werden wir eine alternative Funktionsbestimmung zur Kunst einzeichnen (C). – Wenn die Kunst diese gesellschaftliche Funktion erfüllt, dann lassen sich daraus einige Schlußfolgerungen für die Stellung von Kunstkritik und Kunstphilosophie innerhalb eines so funktionierenden Kunstsystem ableiten (D).

A. Das Problem der modernen Gesellschaft

Luhmann beschreibt seine Gesellschaftstheorie selbst als eine nichtnormative Theorie, die sich nur mit der Deskription der Gesellschaft beschäftigt und auf jede Form normativer Präskription verzichtet. Eine Gesellschaftskritik, welche sich wie bei Adorno gegen die Topoi der Verdinglichung, Entfremdung, Arbeitsteilung und Rationalisierung richtet und dabei bis auf die moderne Gesellschaftsstruktur durchgreift, wird prinzipiell abgelehnt. Von daher ist es nicht verwunderlich, daß die Systemtheorie immer wieder als eine affirmative Theorie eingestuft wird, welche die gesellschaftlichen Verhältnisse kritiklos bestätigt. Da Luhmann nicht bereit ist, die Gesellschaft in ihrer modernen Grundstruktur infrage zu stellen, erscheint seine Theorie als eine systemerhaltende Konzeption, welche das moderne Gesellschaftssystem in seinem Bestand sichern will.[34]

Eine Strategie von Luhmann ist es, diese Alternative von Kritik und Affirmation zu unterlaufen, wobei sofort angemerkt werden muß, daß er später selbst den Kritikbegriff systemtheoretisch zu reformulieren versucht: »Vor allem die Unterscheidung von affirmativ und kritisch, die in Frankfurt so beliebt ist, verfehlt den Anschluß an das, was sich der Beobachtung bietet. Sie ist ein spezifischer Fall von Blindheit; denn sie schließt die Möglichkeit aus, daß das, was sich als Gesellschaft realisiert hat, zu *schlimmsten Befürchtungen* Anlaß gibt, *aber nicht abgelehnt werden kann.* Das gilt, wenn man die evolutionäre Unwahrscheinlichkeit tragender Strukturen, die ins Extrem getriebene Autonomie und wechselseitige Abhängigkeit der Funktionssysteme, die gravierenden ökologischen Probleme, die Kurzfristigkeit der in der Wirtschaft und der Politik tragfähigen Perspektiven und vieles anderes bedenkt« (SA5, 233). Der blinde Fleck der Kritischen Theorie, die Denkmöglichkeit, daß die moderne Gesellschaft zu schlimmsten Befürchtungen Anlaß gibt, aber nicht abgelehnt

werden könne, ist exakt die Luhmannsche Position. Wenn die Systemtheorie aber selbst diese Befürchtungen teilt, dann kann man kaum noch von einer affirmativen Gesellschaftskonzeption sprechen, für welche die Gesellschaft ja prinzipiell in Ordnung sein müßte.

Aus der Sicht der Systemtheorie nimmt die marxistisch geprägte Gesellschaftskritik die Gestalt einer destruktiven Kritik an: sie läßt sich nur als gesellschaftsstruktureller Bruch, um den Preis der Auflösung der basalen Gesellschafts*ordnung* denken. Das eindringlichste Beispiel hierfür ist die sozialistische Revolution. So wurde mit der Abschaffung des Privateigentums an Produktionsmitteln die operative Schließung des Wirtschaftssystems rücksichtslos unterminiert und statt dessen dem Diktat des politischen Systems unterstellt. Die Programme der Wirtschaft, die Fünfjahrespläne, waren in erster Linie politische Programme, die dementsprechend auf Parteitagen beschlossen wurden. Daß das Wirtschaftssystem unter diesen hierarchischen gesellschaftlichen Strukturvorgaben nur noch bedingt seine Funktion erfüllen konnte, nämlich die Versorgungssicherheit der Gesellschaft zu gewährleisten, führte letztendlich zum Zusammenbruch des gesamten sozialistischen Gesellschaftssystems. Dieses gescheiterte Gesellschaftsexperiment tangiert selbst noch die Kritik der Kritischen Theorie, die bei allen Antipathien gegenüber dem real existierenden Sozialismus die Autonomie des kapitalistischen Wirtschaftssystems und damit verbunden auch das moderne Differenzierungsprinzip zur Disposition stellt. Die Gesellschaftskritik der Kritischen Theorie mißtraut der Eigenlogik der Funktionssysteme und insbesondere der des Wirtschaftssystems zutiefst und versucht diese im Rahmen eines anderen Gesellschaftsmodells außer Kraft zu setzen. Die Systemtheorie hält an eben dieser Eigenlogik fest; sie betrachtet die funktionale Differenzierung der Gesellschaft als das Charakteristikum der Moderne schlechthin. Luhmann zufolge kann man die Gesellschaft nicht ablehnen, wenn man sie kritisieren will: »Das Problem scheint zu sein: daß man die dominante Gesellschaftsstruktur – sei es ›Kapitalismus‹, sei es ›funktionale Differenzierung‹ – anerkennen muß, um ihr gegenüber eine Position zu finden« (ÖK, 236). Letztendlich hängt es aber von der Überzeugungskraft der entsprechenden Gründe ab, die für eine solche Anerkennung (oder Ablehnung) der dominanten Gesellschaftsstruktur vorgebracht werden können; an ihrer Evidenz entscheidet sich, ob man in der Systemtheorie eine Affirmation der bestehenden Verhältnisse oder in der Kritischen Theorie eine wider Willen antimoderne Philosophie sieht.

Gegen eine Fundamentalkritik der modernen Gesellschaft spricht vor allem, daß sich die Funktionstüchtigkeit der Funktionssysteme nur bei gegebener Systemautonomie aufrechterhalten läßt. Die gesamte Argumentation hängt jedoch davon ab, wie man diese Aussage versteht. Wenn die Funktion des Wirtschaftssystems darin besteht, die Versorgungssicherheit der Gesellschaft zu gewährleisten, dann heißt dies nicht, daß die Wirtschaft dazu bestimmt sei, alle in der Gesellschaft artikulierten Bedürfnisse zu befriedigen. Sondern gemeint ist damit, daß die Wirtschaft für jedes Bedürfnis die entsprechenden Gü-

ter bzw. Dienstleistungen erbringen kann – sobald hierfür ein profitabler Preis gezahlt wird. Wenn eine solche Nachfrage im autopoietisch agierenden Wirtschaftssystem wahrgenommen wird, setzt sich dessen Maschinerie ohne Fremdsteuerung von selbst in Gang. Der Niedergang des sozialistischen Gegenentwurfs hat gezeigt, daß dies keinesfalls eine Selbstverständlichkeit ist. Obwohl es dieser Gesellschaft nicht an Kaufkraft gemangelt hat, konnte die Planwirtschaft immer weniger ausreichend und flexibel auf das vorhandene Geld mit einem angemessenen Angebot von Produkten reagieren. Im Ergebnis entstand eine chronische Mangelwirtschaft, die an ihrer eigenen Ineffizienz zugrunde ging. Die Effektivität der modernen, kapitalistischen Wirtschaft ist letztendlich darauf zurückzuführen, daß auf deren Bildschirm Bedürfnisse nie als politische oder gar gesamtgesellschaftliche Zwecke erscheinen, sondern immer nur in Form von möglichen Preisen, die man für ihre Befriedigung zu zahlen bereit ist. In marxistischer Terminologie heißt dies, daß sich das Wirtschaftssystem nicht an dem Gebrauchswert der von ihm produzierten Güter orientiert, der an den systemexternen Bedürfnissen der Menschen, der Gesellschaft oder der Natur zu bemessen wäre, sondern daß allein der systemintern verrechenbare Tauschwert der Güter wahrgenommen wird. Für die Bedürfnisse derjenigen, die zahlungsunfähig sind, übernimmt das Wirtschaftssystem dementsprechend keine Verantwortung und in einem so depotenzierten Sinn muß man auch Luhmanns Funktionsbestimmung der Wirtschaft lesen, daß diese die Versorgungssicherheit der Gesellschaft garantiert. Sicherheit gibt es nur für diejenigen, die sich in der Umwelt der Funktionssysteme bemerkbar machen können. »Der Schlüssel des ökologischen Problems liegt, was Wirtschaft betrifft, in der Sprache der Preise. Durch diese Sprache wird vorweg alles gefiltert, was in der Wirtschaft geschieht … Auf Störungen, die sich nicht in dieser Sprache ausdrücken lassen, kann die Wirtschaft nicht reagieren – jedenfalls nicht mit der intakten Struktur eines ausdifferenzierten Funktionssystems der Gesellschaft« (ÖK, 122). Wenn Luhmann fortfährt: »Die Alternative ist: Destruktion der Geldwirtschaft mit unabsehbaren Folgen für das System der modernen Gesellschaft«, dann richtet sich dies an die Adresse der marxistischen Gesellschaftskritik und es wird deutlich, in welchem Sinne man hier von einer *destruktiven* Form der Kritik sprechen kann.

Jene mit dieser Blindheit verbundene ›Unmenschlichkeit‹ des Wirtschaftssystems aber war genau der Skandal, auf den die Gesellschaftstheorien von Marx bis Adorno mit den Konzepten der Revolution oder der Utopie einer ganz anderen Gesellschaft reagiert hatten. Der entscheidende Unterschied zu Luhmanns Situationsbeschreibung besteht jedoch darin, daß für Adorno das Tauschprinzip der Wirtschaft tendenziell die gesamte Gesellschaft usurpiert: seiner Einschätzung nach bewegt diese sich auf die »totale Tauschgesellschaft« zu, in der »alles nur für anderes« ist (ÄT 335). Die utopische Forderung, die Adorno aus dieser Diagnose ableitet, ist, daß die Gesellschaft zusammen mit ihrer Wirtschaft an so etwas wie den richtigen und eigentlichen Bedürfnissen der Menschheit ausgerichtet werden sollte, und in den Dienst

dieser Gesellschaftskritik wird entsprechend die moderne Kunst gestellt: »Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten« (ÄT, 337). Für Luhmann hingegen besitzt das Tauschprinzip oder übersetzt: der Code der Wirtschaft, der alles unter die Alternative von Zahlen oder Nicht-Zahlen bringt, keinen *totalitären* Charakter, er bezieht sich nicht auf die gesamte Gesellschaft, sondern erfaßt nur *universell* die spezifische Sphäre des Wirtschaftens. Adornos Rede von der totalen Tauschgesellschaft vermittelt das Bild einer auf alle Gesellschaftsbereiche durchgreifenden Ökonomie; Luhmann spricht in diesem Zusammenhang von einer »Extremreduktion der Gesellschaft auf Wirtschaft« (ÖK, 235). Für ihn erhebt das Wirtschaftssystem wie jedes andere Funktionssystem nur einen Universalitätsanspruch: alles, was in seiner Umwelt seinen Preis hat, wird unter ökonomischen Gesichtspunkten betrachtet. Das bedeutet aber auch, daß parallel hierzu andere Funktionssysteme wie Politik und Recht andere Universalitätsansprüche vertreten, die durchaus in Konkurrenz zu denen der Wirtschaft stehen und diese von daher auch wieder einschränken könnten. Insofern prallt der Vorwurf des Totalitarismus erst einmal am Theorem der funktional differenzierten Gesellschaft ab; und sollten sich in der modernen Gesellschaft dennoch totalitäre Gesellschaftsformationen wie Stalinismus und Faschismus oder ein ungebändigter globalisierter Monopolkapitalismus ausbreiten, dann müßte dies als plötzlicher Zusammenbruch der funktionalen Differenzierung interpretiert werden, als eine »Katastrophe im strengen systemtheoretischen Verständnis als abrupter Übergang zu anderen Formen der Stabilität« (BdM, 48). Die Systemtheorie ist nicht etwa blind gegen solche Gefährdungen, sie schließt sie nicht mit ihrem Theorem von der funktionalen Differenzierung aus, aber sie wertet diese Möglichkeiten ganz anders als die Kritische Theorie. Während Adorno solche Totalitarismen als eine geschichtsphilosophische Konsequenz des fortschreitenden Modernisierungsprozesses selbst, sprich als ein Phänomen der Dialektik der Aufklärung betrachtet, würde der Systemtheoretiker ganz undialektisch von einem Rückfall in weniger und anders ausdifferenzierte Verhältnisse sprechen: man hätte es nicht mit einem dialektischen Umschlag der Moderne in ihr Gegenteil, sondern mit einem einfachen Verlust moderner Gesellschaftsstrukturen zu tun.

Wie ließe sich nach diesem Vergleich mit der Kritischen Theorie Luhmanns Behauptung beurteilen, daß das, was sich als Gesellschaft realisiert habe, zu schlimmsten Befürchtungen Anlaß gäbe, aber nicht abgelehnt werden könne? Zuerst einmal wäre zu sagen, daß man die Gesellschaft natürlich ablehnen *kann* und daß der Marxismus dies sowohl theoretisch als auch praktisch getan hat. Man müßte also vielmehr nach Gründen suchen, warum man die moderne Gesellschaft nicht ablehnen *sollte.* Zum einen kann man jetzt auf ein gescheitertes Gesellschaftsexperiment verweisen, an dem vor allem deutlich wurde, daß ein Rückfall in hierarchische Differenzierungsformen – eine Partei beansprucht die Totalkompetenz für die gesamte Gesellschaft – den Durchgriff von

oben, sprich die politische Diktatur strukturell befördert und daß der damit einhergehende Autonomieverzicht der Funktionsbereiche deren Leistungsfähigkeit erheblich einschränkt. Ein bestimmtes Komplexitätsniveau der Gesellschaft mit all den dazugehörigen Vor- und Nachteilen läßt sich offenbar nicht mit jeder Differenzierungsform erreichen und aufrechterhalten. Für eine hierarchisch strukturierte Gesellschaft werden die Vermittlungswege nach jeder Komplexitätssteigerung immer länger, die Operationen benötigen mehr Zeit und mehr Ressourcen, so daß die Gesellschaft ab einem bestimmten Punkt vollkommen von ihrer Selbstreproduktion, Selbstverwaltung, Selbstüberwachung, kurz: von ihrer eigenen Restabilisierung absorbiert wird und auf Veränderungen der Umwelt nicht mehr aktiv und schnell genug reagieren kann. Eine funktional differenzierte Gesellschaft vermag hingegen ihre Komplexitätsschübe durch Teilsystembildungen, also durch eine gegenläufige Form der Komplexitätsreduktion wieder zu kompensieren.

Zum anderen dürfte die marxistische Kritik in einer Gesellschaft, die es mittlerweile gelernt hat, sich erfolgreich gegen das Praktischwerden ihrer Totalkritik zu immunisieren, unproduktiv werden: sie bleibt eine »Negation ohne Alternativkonzept« (GdG, 1119). Diese Argumentationslinie vertritt Luhmann, wenn er nach der Ablehnung des traditionellen wieder einen systemtheoretisch reformulierten Kritikbegriff einführt. Erst einmal bemüht er sich um Distanz zur traditionellen Auffassung: »Im geläufigen Verständnis setzt Kritik voraus, daß man weiß, wie es besser zu machen wäre, und dann rügt, daß dies nicht geschieht. Im reflektierten Verständnis der Frankfurter Schule ist dieses Schonwissen zwar faktisch aufgegeben, aber ersetzt worden durch den Traum des Subjekts oder, seit Habermas, durch die Vorstellung, die Gesellschaft könne im kommunikativen Diskurs ihre eigene Identität so bestimmen, daß dies die beteiligten Subjekte ›innerlich‹ engagiert und an die kollektive Identität bindet« (ÖK, 250). Demgegenüber wird Kritik jetzt von Luhmann als eine Form der Latenzbeobachtung verstanden; der Gesellschaft wird in einer Beobachtung zweiter Ordnung etwas gezeigt, was sie selbst nicht sieht. Ganz in diesem Sinne schreibt Luhmann: »das, was in der Gesellschaft als natürlich und notwendig gilt, wird in dieser Perspektive etwas Artifizielles und Kontingentes. Aber daraus folgt nicht, daß man auch sagen könnte, wie es anders zu machen wäre. Versteht sich die Soziologie als ›kritisch‹ in diesem Sinne, folgt sie damit nicht notwendig den Direktiven der ›Frankfurter Schule‹. Sie kann die bloße Konfrontation, die Ablehnung von ›Kapitalismus‹, ›System‹, ›Klassenherrschaft‹ vermeiden, die in einer Negation ohne Alternativkonzept stecken bleibt. Auch wenn man Latenzen, Ideologien, Vordergründigkeiten und Sichtunmöglichkeiten der gesellschaftlichen Selbstbeobachtung mit einschließt, und auch wenn man sieht, daß die Strukturen des Gesellschaftssystems zu kaum erträglichen Folgen führen, liefert eine solche Beschreibung kein Rezept für die Herstellung eines anderen Gegenstandes Gesellschaft, sondern nur zur Verlagerung von Aufmerksamkeiten und Empfindlichkeiten in der Gesellschaft. Nimmt man ›kritisch‹ in diesem Sinne, heißt

das zunächst, daß die Soziologie die Position eines Beobachters zweiter Ordnung einnimmt. Sie hat es mit Beobachtungen von Beobachtern zu tun« (GdG, 1119). Selbst im Kontext ein und desselben Zitats wird offensichtlich, daß Luhmanns umgeschriebener Kritikbegriff zumindest nicht genügend ausgearbeitet ist, um praktikabel zu sein. Einerseits lehnt er die bloße Ablehnung der Gesellschaft ohne »Alternativkonzept« ab, so daß man daraus schließen möchte, daß es ihm im Gegensatz zu einer solchen unproduktiven, wenn nicht gar destruktiven Kritikform um eine *konstruktive* Gesellschaftskritik zu tun sei. Andererseits scheint die systemtheoretische Kritik gerade auf die Entwicklung von Alternativen verzichten zu wollen, wenn es heißt, aus diesem Ansatz »folgt nicht, daß man auch sagen könnte, wie es anders zu machen wäre«.

Das Zwischenergebnis dieser Diskussion ist paradox: einerseits bricht Luhmanns Systemtheorie mit dem Projekt der traditionellen Gesellschaftskritik, was ihm von dieser Seite her den Vorwurf einer affirmativen Gesellschaftsbeschreibung einbringt, andererseits versucht er diesem Projekt selbst einen neuen Sinn zu geben. Es ist auf jeden Fall nicht mangelndes Problembewußtsein, daß man Luhmann vorwerfen kann, teilt er doch die »schlimmsten Befürchtungen« in bezug auf die moderne Gesellschaft und spricht von ihren »kaum erträglichen Folgen«. Die eigentliche Provokation dieser Theorie liegt wohl eher in der Aussage begründet, daß sich dagegen mit herkömmlicher Gesellschaftskritik überhaupt nichts ausrichten läßt, – wenn man der Gesellschaft nicht einschneidende Komplexitätsverzichte mit noch gravierenderen Folgen zumuten will. Solange Luhmann aber gegenüber dieser von ihm selbst so eingeschätzten, hochgradig kritikbedürftigen gesellschaftlichen Situation die kühle Beobachterposition einnimmt, die das Engagement der gutwilligen Kritiker für aussichtslos erklärt, aber selbst keine konstruktiven Alternativen des Engagements aufzeigen kann, solange können ihm seine Opponenten leicht Zynismus unterstellen.

Wir hatten die Ausgangsfrage dieses Kapitels, inwieweit Luhmanns Gesellschaftstheorie in Anbetracht ihres affirmativen Rufs überhaupt gesellschaftliche Probleme erfassen kann, anhand des kapitalistischen Wirtschaftssystem erläutert. Dieses System stellt für die Kritische Theorie und die Systemtheorie einen Vergleichspunkt dar, weil es von beiden Konzeptionen gleichermaßen als wichtiger Problemfall der modernen Gesellschaft beschrieben wird. Die hier gewonnenen Einsichten lassen sich nun auf alle Funktionssysteme hin verallgemeinern: Auf Grund ihrer funktionalen Spezialisierung können diese einerseits eine enorme Leistungsfähigkeit entwickeln, auf die man kaum noch verzichten will und kann, dies wiederum wird aber nur möglich, weil sie außer ihrer eigenen systemspezifischen Umwelt fast nichts wahrnehmen können. Die eigentlichen Probleme der modernen Gesellschaft mit sich selbst erwachsen aus dieser Blindheit und der daraus resultierenden Rücksichtslosigkeit der Funktionssysteme gegenüber allem, das nicht ihren Code bedient. Sowohl die positiven als auch die negativen Seiten der heutigen Gesellschaft lassen sich mithin aus ihrem Differenzierungsprinzip erklären: »Dieses Formprinzip [der

funktionalen Differenzierung] erklärt den gewaltigen Leistungs- und Komplexitätszuwachs der modernen Gesellschaft; und es erklärt zugleich die Probleme der Integration, das heißt der geringen Resonanzfähigkeit sowohl zwischen den Teilsystemen als auch im Verhältnis des Gesellschaftssystems zu seiner Umwelt« (ÖK, 74).

B. Lösungsstrategien

Die gesellschaftlichen Probleme der Moderne haben ihren Ursprung in deren Strukturprinzip, das diese Epoche charakterisiert, und sie können als Probleme der Blindheit, der Desintegration oder mangelnder Resonanzfähigkeit beschrieben werden. In einem umfassenden Sinne kann man auch von ökologischen Problemen, von Problemen der schonungslosen Belastung der gesamtgesellschaftlichen Umwelt durch die Funktionssysteme sprechen. Wenn dies die Situation und die Problemlage der modernen Gesellschaft ist, welche Lösungsstrategien lassen sich dann im Rahmen der Systemtheorie formulieren bzw. lassen sich hieraus irgendwelche Anhaltspunkte für die Funktion der Kunst gewinnen? Hat man die theoretische Analyse einmal bis zu diesem Punkt gebracht, dann sind die Antworten auf diese Frage formal vorgegeben: Man müßte versuchen, die Resonanzfähigkeit und Umweltempfindlichkeit der Funktionssysteme zu verbessern. Die Schwierigkeit ist nur, daß funktionale Differenzierung notwendigerweise mit einem ökologischen Sensibilitätsverlust der sich operativ abschließenden Funktionsbereiche einhergeht. Wenn man mit Luhmann nun allein noch eine Kritikform für aussichtsreich hält, welche die Eigenlogik der Systeme intakt läßt und nicht radikal verfährt (also nicht versucht, das Problem an der »Wurzel«: der Primärdifferenzierung der Gesellschaft zu packen), sondern vielmehr auf der gegebenen gesellschaftsstrukturellen Basis Problemlösungen sucht, dann scheint jene Antwort formal richtig, aber von ihrem Gehalt her nicht weiter explizierbar zu sein.

In diesem Dilemma verbirgt sich auch der tieferliegende Grund, daß Luhmann einerseits alle Anstrengungen darauf richtet, die Problemlage der modernen Gesellschaft adäquat zu erfassen, andererseits aber davor zurückscheut, seine Theorie in einem wie auch immer vermittelten Sinne praktisch werden zu lassen. Man stößt deshalb immer wieder auf Textstellen, in denen sich seine Gesellschaftstheorie gegen die berechtigte Erwartung immunisiert, daß aus einem besseren Verständnis sozialer Probleme auch neue Chancen sichtbar werden, ihnen beizukommen. So heißt es gegen Ende des Buches zur *Ökologischen Kommunikation:* »Wer immer gehofft haben mochte, daß in Überlegungen zum Thema ›ökologische Kommunikation‹ geklärt würde, wie diese Kommunikation zur Lösung der drängenden Umweltprobleme unserer Gesellschaft beitragen könnte, wird sich getäuscht sehen. Es ging darum, herauszuarbeiten, wie die Gesellschaft auf Umweltprobleme reagiert, und nicht darum, wie sie reagieren sollte oder wie sie reagieren müßte, wenn sie ihr Umwelt-

verhältnis verbessern wollte« (ÖK, 249). Wenn Luhmann fortfährt: »Rezepte dieser Art lassen sich relativ leicht gewinnen, man müßte nur fordern, daß weniger Ressourcen verbraucht, weniger Abgas in die Luft geblasen, weniger Kinder in die Welt gesetzt werden. Nur macht der, der das Problem so stellt, die Rechnung ohne die Gesellschaft« (ebd.), dann ist dies sicherlich kein überzeugendes Argument, die sich aufdrängenden normativen Fragestellungen zurückzuweisen. Warum sollte man das Problem weiterhin so simpel stellen und die Rechnung *ohne* die Gesellschaft machen, wenn Luhmanns Theorie es möglich macht, die Rechnung nun *mit* einer systemtheoretisch reflektierten Gesellschaft anzustellen? An diesem Punkt verfügt die Systemtheorie über viel weitreichendere Ressourcen als Luhmann ihr zugesteht.

Auf jeden Fall stellt er das Problem schon selbst mit der nötigen Schärfe: »Wie können Umweltprobleme in der gesellschaftlichen Kommunikation Resonanz finden, wenn das Gesellschaftssystem in Funktionssysteme gegliedert ist und nur durch Funktionssysteme auf Umweltereignisse und Umweltveränderungen reagieren kann? Es gibt in einem solchen Gesellschaftssystem natürlich auch funktional nicht zugeordnete oder mehrdeutig zugeordnete Kommunikation – Kommunikation au trottoir sozusagen oder etwas hochtrabend: ›lebensweltliche‹ Kommunikation.[...] Die gesellschaftlich folgenreiche Kommunikation bleibt jedoch auf die Möglichkeiten der Funktionssysteme angewiesen. Wir müssen daher zunächst diese untersuchen. Erst im Anschluß daran kann man sinnvoll überlegen, welche Möglichkeiten eine Kommunikation in unserer Gesellschaft hat, die sich bewußt von allen Funktionssystemen distanziert – sei es protestierend, sei es moralisierend, sei es entdifferenzierend« (ÖK, 75). Das Dilemma ist offensichtlich: Eine funktional differenzierte Gesellschaft erzeugt gesellschaftlich folgenreiche Kommunikation erst einmal nur in ihren Funktionssystemen, folgenreiche Umweltbelastungen eingeschlossen; und da diese Systeme nur auf das reagieren können, was unter die Perspektive ihres Codes fällt, lassen sie sich von nicht funktional gebundener Kommunikation kaum beeindrucken. Diese Engführung der Kommunikation und ihre Desensibilisierung gegenüber fast allen lebensweltlichen Irritationen ist das Geheimnis ihrer Leistungsfähigkeit. Richtig ist aber auch, daß es in einer modernen Gesellschaft nichts nützt, die ihr hieraus entstehenden Umweltprobleme bloß zu artikulieren, sondern daß diese in den Funktionssystemen selbst auf Resonanz stoßen müßten.

Wir zitieren im Folgenden eine längere Passage, in der Luhmann eine ganze Reihe von Möglichkeiten der gesellschaftlichen Einflußnahme auf die ökologisch unverträglichen Funktionssysteme untersucht: »Gesellschaftliche Rationalität würde nunmehr erfordern, daß die durch die Gesellschaft ausgelösten Umweltprobleme, soweit sie die Gesellschaft rückbetreffen, im Gesellschaftssystem abgebildet, das heißt in den gesellschaftlichen Kommunikationprozeß eingebracht werden. Dies kann in den einzelnen Funktionssystemen in begrenztem Umfang geschehen – so wenn Mediziner die durch sie selbst verursachten Krankheiten wieder zu Gesicht bekommen. Typischer ist jedoch, daß

ein Funktionssystem über die Umwelt andere Funktionssysteme belastet. Vor allem aber fehlt ein gesellschaftliches Subsystem für die Wahrnehmung von Umweltinterdependenzen. Ein solches kann es bei funktionaler Differenzierung nicht geben; denn das hieße, daß die Gesellschaft in der Gesellschaft nochmals vorkommt. Das Differenzierungsprinzip der modernen Gesellschaft macht die Rationalitätsfrage dringlicher – und zugleich unlösbarer. Jeder Rückgriff auf traditionelle Rationalitätssemantiken versagt angesichts dieser Situation. Manche fordern daraufhin eine Allzuständigkeit der Politik, andere wollen aussteigen. Beides ist nicht möglich. Es bleibt wohl nur die Möglichkeit, das Problem mit der nötigen Schärfe zu formulieren, die funktionssystemspezifischen Umweltorientierungen zu verbessern und die gesellschaftsinternen Rückbelastungen und Problemverschiebungen mit mehr Transparenz und Kontrollierbarkeit auszustatten« (SS, 645). In diesem Zitat versammeln sich alle wesentlichen Elemente zu einer auf dem Boden der Systemtheorie stehenden gesellschaftskritischen Konzeption; man könnte von drei verschiedenen Resonanzschleifen sprechen: von der Resonanz in den Funktionssystemen im allgemeinen, der Resonanz im politischen System im besonderen und von der Resonanz im Gesellschaftssystem überhaupt.

Betrachten wir zuerst die Möglichkeiten für eine Verbesserung der Umweltorientierungen in den Funktionssystemen selbst. Wenn das Medizinsystem so eingerichtet wird, daß die Ärzte die negativen Folgen ihrer Therapien, von denen sie bislang nichts ahnten, wahrnehmen müssen, dann handelt es sich hier um den einfachsten aller denkbaren Fälle von fehlender Resonanz in einem Funktionssystem. Eine Rückkopplung der sogenannten Nebenwirkungen ins Medizinsystem ist prinzipiell vorgesehen, denn diese werden als Krankheitssymptome erläutert und fallen damit unter den systemspezifischen Code krank/gesund. Schwierig wird es höchstens, wenn die begleitende Erforschung der Nebenwirkungen zu ungenau bleibt oder Symptome ausgelöst werden, deren Krankheitswert strittig ist. Die harten gesellschaftlichen Probleme mit Funktionssystemen entstehen jedoch erst dort, wo es um Umweltauswirkungen geht, die nicht von der Codierung des Systems erfaßt sind, also zum Beispiel um ökologische Schäden im engeren Sinne, die durch das Wirtschaftssystem in der Natur verursacht werden. Hier müßte der Wert der Natur, der sich innerhalb der Lebenswelt noch so lautstark artikulieren kann, ohne in der Gesellschaft Gehör zu finden, zuerst einmal in einen Wert, also in Kosten für das Wirtschaftssystem übersetzt werden. Dies ist allerdings einfacher gesagt als getan, weil etwas, was bislang nichts gekostet hat, in der Wirtschaft unter unnötigen Mehrkosten verbucht wird, gegen die man sich mit einer schlagkräftigen Lobby jederzeit zur Wehr setzen kann.

Der Ort, an dem die Gesellschaft derartige Transformationsprozesse erfolgreich in Gang setzen könnte, ist das politische System. Hier werden Gesetze erlassen, mit deren Hilfe die Umwelten der Funktionssysteme beeinflußbar sind, wobei gilt: »Umwelt ist für das System der Gesamthorizont seiner fremdreferenziellen Informationsverarbeitung. … Sie ist das Korrelat aller im Sy-

stem benutzten Fremdreferenzen und ist phänomenal als Horizont gegeben« (ÖK, 51). In dieser Theoriesprache würde das wie gesagt heißen, daß dem Wirtschaftssystem die Natur erst dann als Fremdreferenz zugänglich ist, wenn sie einen Preis bekommt. Man könnte also auch sagen: die Politik generiert im Medium der Macht Gesetze, welche für das Funktionssystem unsichtbare oder zumindest bedeutungslose, nicht anschlußfähige Weltbezüge in systeminterne Umweltbezüge verwandeln. Luhmann spricht zwar von zwei derartigen Mechanismen: »Eine universell kompetente Politik sieht sich im wesentlichen auf zwei Mittel beschränkt, die eine Einschaltung in das Rechtssystem und in das Wirtschaftssystem erfordern. Sie kann Recht setzen unter der Bedingung der Einfügbarkeit in die Rechtsordnung, und sie kann Geld ausgeben unter der Bedingung, daß die dadurch entstehende Zahlungsunfähigkeit abgewälzt werden kann. Anders gesagt: sie kann Macht einsetzen, um auch neues Recht zu Anerkennung zu bringen, und sie kann Macht einsetzen, um sich ohne Gegenleistung Geld zu beschaffen« (ÖK, 177f.). Aber auch die Möglichkeit, das durch gesetzlich festgeschriebene Steuern eingenommene Geld nach politischen Kriterien wieder zu verteilen, wird in einem Haushaltsplan festgelegt, der ebenfalls Gesetzeskraft besitzt. Insofern kann das politische System prinzipiell alle Rückwirkungen der Funktionssysteme auf die Gesellschaft über das Medium Macht in diese Systeme zurückkoppeln. Ein Indiz hierfür ist übrigens, daß die wichtigsten Funktionssysteme in der Regel durch jeweils ein eigens nach ihnen benanntes Ministerium betreut werden. Das politische System ist förmlich dafür prädestiniert, die »funktionssystemspezifischen Umweltorientierungen zu verbessern«, und das heißt, je nachdem welches Theorieelement man betont: Resonanzen in den Systemen zu erzeugen, wo es vordem keine gab; den Gesamthorizont ihrer fremdreferenziellen Informationsverarbeitung zu erweitern bzw. neue strukturelle Kopplungen zwischen System und Umwelt zu initiieren. Einfluß wird hierbei immer nur auf die Umwelt – in politischer Sprache heißt dies: auf die jeweiligen Rahmenbedingungen – der Systeme ausgeübt, wobei man natürlich vorab Szenarien und Modelle entwirft, wie die Systeme auf solche Irritationen reagieren müßten. Letztendlich bleibt es den Systemen aber selbst überlassen, ihre internen Strukturen an die neuen Umweltverhältnisse anzupassen. Wenn dem Wirtschaftssystem mithin durch eine Ökosteuer neue Kosten entstehen, dann ist nur eines sichergestellt, *daß* die Natur in den Programmen der Systeme, in diesem Fall in den Investitionsprogrammen der Wirtschaft, von nun an stärker berücksichtigt wird. Insofern stimmt der Satz: »Auf der Ebene der Programme kann daher in gewissem Umfang Lernfähigkeit organisiert werden« (ÖK, 91) –, obwohl Funktionssysteme auf der Ebene der Codierung unbelehrbar bleiben. Politisch nicht determiniert ist hingegen, welche Programme konkret geschrieben werden; ob zum Beispiel mit verstärkten Investitionen in energiesparende Produktionsverfahren oder mit Kapitalflucht reagiert wird. So ist es nicht selten der Fall, daß im Endeffekt das Gegenteil dessen erreicht wird, was politisch intendiert wurde. Von einer Regulierung der Gesellschaft durch Politik, von einem

Durchgriff der Politik auf die Gesellschaft wie in den stratifikatorisch differenzierten Gesellschaften kann mithin keine Rede mehr sein, und insofern ließe sich auch Luhmanns Zurückweisung einer »Allzuständigkeit der Politik« für heutige Gesellschaftsprobleme im obigen Zitat verstehen. Wenn Luhmann allerdings schreibt: »So ist es wenig sinnvoll, dem politischen System eine gesellschaftliche Sonderposition, eine Art Führungsrolle oder eine Pauschalverantwortung für die Lösung ökologischer Probleme zuzuweisen. Auch das politische System kann nicht außerhalb der eigenen Autopoiesis, außerhalb des eigenen Code oder ohne eigene Programme handeln« (ÖK, 175) –, dann tangiert dies bereits die Funktion der Politik und schränkt deren Reichweite unnötig ein. Denn wenn die politische Funktion darin besteht, permanent die Kapazität für kollektiv bindende Entscheidungen bereitzustellen, dann wird man dies gerade auch in bezug auf die drängendsten gesellschaftlichen Probleme erwarten dürfen. Das politische System nimmt in der Gesellschaft tatsächlich eine »Sonderposition« ein, weil es die einzige Instanz ist, welche (im Unterschied etwa zum Protest) bestimmt und nachhaltig die Umweltgrenzen aller anderen Funktionssysteme verschieben und neu definieren kann.

Dennoch ist der Hinweis angebracht, daß das politische System wie jedes Funktionssystem nicht außerhalb der eigenen Autopoiesis handeln könne, wenn man nach einer Erklärung sucht, wieso ein Funktionssystem, das im Medium der Macht operiert, den gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit oft machtlos gegenübersteht. Immer wieder stößt die praktische Politik auf die Grenzen des politisch Machbaren. Diese Grenzen ihrer Macht sind aber nichts anderes als die Grenzen des operativ geschlossenen politischen Systems. Auch dieses System verarbeitet alle Informationen unter der Leitdifferenz eines Codes. Damit generiert auch die Politik ihre eigenen Blindheiten, denn sie reagiert überhaupt nur auf diejenigen gesellschaftlichen Ereignisse, die sich in irgendeinem Sinne als wahlrelevant erweisen könnten. Alles, was sich nicht mit den Chancen des Gewähltwerdens verknüpfen läßt; alles, was nicht unter die Alternative von Regierung oder Opposition fällt, wird zum ausgeschlossenen Dritten der Politik. Ein guter Politiker ist deshalb ein machtbewußter Politiker, einer, der das Medium beherrscht, in dem er operiert, und der weder politisch nicht durchsetzbare Entscheidungen auf die Tagesordnung setzt, was zur Inflationierung des Mediums führt, noch die Macht wie Geld, das immer nur gespart und nie ausgegeben wird, deflationieren läßt, indem er überhaupt keine wichtigen Gesetze mehr zur Entscheidung bringt.

Zu einer solchen Sicht der Dinge wird ein Systemtheoretiker gelangen, der seine Theorie ernst nimmt, und mit dem gleichen Automatismus wird er sich damit den Vorwurf eines zynischen Politikverständnisses einhandeln. Man affirmiere mit dieser theoretischen Position letztendlich einen Zustand, in dem die Politik vor allem mit sich selbst, mit der Festigung der eigenen Machtpositionen beschäftigt ist und infolgedessen drängende gesellschaftliche Probleme keinerlei Resonanz im politischen System fänden. Oder noch drastischer ausgedrückt, würde die Systemtheorie damit den Populismus in der Politik legi-

timieren, der nur das, was politisch opportun ist, und nicht das, was gesellschaftlich notwendig wäre, befördert. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Luhmann in seiner Theorie das Konzept der Kritik und insbesondere den Begriff der überkommenen Gesellschaftskritik zu reformulieren versucht, dann befindet er sich an diesem Punkt offensichtlich in einem Dilemma. Man muß die Systemtheorie jedoch nicht grundsätzlich in Frage stellen, um ihr aus dieser Affirmationsfalle (die nicht nur beim Thema Politik zuzuschnappen scheint) herauszuhelfen. Es genügt, so unsere Überzeugung, die vorhandenen Theorie- und Textressourcen auszuschöpfen und die theorieinterne Analyse mit philosophischen Mitteln voranzutreiben, um an ihr ein solches kritisches Potential freizusetzen. Man stößt damit noch lange nicht an die Grenzen dieser Theorie – höchstens an die ihrer Orthodoxie.

Als Ausgangspunkt übernehmen wir mithin die systemtheoretische Einsicht, daß die Politik in einer modernen, funktional differenzierten Gesellschaft nur dann leistungsfähig ist, wenn sie ihre Kommunikation strikt nach ihrem Code ausrichtet. Dies hat zur Folge, daß das politische System eine Vielzahl gesellschaftlicher Probleme auszublenden versucht, die entweder politisch nicht relevant oder deren Lösungen politisch nicht durchsetzbar sind. Luhmann sprach daraufhin dem politischen System seine »Sonderstellung« bei der Lösung dieser Probleme ab. Aber so wie in bezug auf alle anderen Funktionssysteme kann man sich auch hier die Frage vorlegen, welchen Bedingungen die Resonanzfähigkeit des politischen Systems unterliegt. Hierbei hilft folgender Gedanke weiter: »Politische Resonanz kommt vor allem dadurch zustande, daß die ›öffentliche Meinung‹ als der eigentliche Souverän differentielle Chancen der Wiederwahl suggeriert« (ÖK, 175). Der Mangel an politischer Resonanz für drängende gesellschaftliche Probleme hat also seine Ursache darin, daß das politische System nicht etwa die Gesellschaft oder gar die Welt beobachtet, sondern sich an seiner eigenen, äußerst beschränkten Umwelt orientiert. Die Politik reagiert nur auf eine durch die öffentliche Meinung gefilterte Welt, denn allein an dieser simplifizierten Weltsicht entscheidet sich, ob eine Partei gewählt wird oder nicht. Der Wähler ist nicht Teil des politischen Systems, er gehört in dessen Umwelt, oder besser, er bezeichnet dessen wichtigste Fremdreferenz. Man gewinnt damit eine Erklärung für etwas, was ansonsten bloß moralisch beanstandet wird: Daß die Politik dem Wähler nach dem Munde spricht.

Wenn man sich für die Frage interessiert, wie sich die Resonanz der Gesellschaft im politischen System verbessern ließe, wird man entsprechend die Mechanismen untersuchen müssen, über die der hierfür ausschlaggebende Meinungsbildungsprozeß läuft. Auch hierzu vertritt die Systemtheorie eine klare These: die öffentliche Meinung formiert sich in den »Massenmedien«. Der naheliegende Gedanke wäre dann, daß sich eine zeitgenössische Gesellschaftskritik als Medienkritik artikulieren muß, wenn es darauf ankommt, den Horizont des politisch Machbaren zu erweitern. Man käme damit zu einer Position, wie sie die Kritische Theorie bereits vertreten hat, als sie von einem

»falschen gesellschaftlichen Bewußtsein« (der mit mangelndem Problembewußtsein ausgestatteten öffentlichen Meinung) sprach, das durch den gesellschaftlichen Überbau und insbesondere durch eine von den Massenmedien getragene Kulturindustrie manipuliert wird. Die Kritik an den Massenmedien würde sich entsprechend gegen den medialen Schein, die verkürzten und entstellten Bilder richten, welche sie von der Gesellschaft fabrizieren. Die Systemtheorie muß ihre (latent) kritischen Intentionen aber auch an dieser Stelle noch einklammern; je komplexer die Theorie, desto größer der Aufschub – nicht der Ausschluß – ihres wertenden Urteils, desto länger ihre normative Epoché. Im Unterschied zur Kritischen Theorie zeigt sich dann, daß die Massenmedien gerade in ihren sogenannten Schwachpunkten eine Funktion erfüllen: Sie generieren eine starke Komplexitätsreduktion der Gesellschaft und ermöglichen damit erst eine Selbstbeschreibung mit alltagstauglichem Orientierungswert, deren Vereinfachungen man diesen Medien nicht als Defizit vorhalten kann. Deshalb Luhmanns lapidarer Satz, der ohne seinen theoretischen Kontext defätistisch klingen mag: »Das, was als Resultat der Dauerwirksamkeit von Massenmedien entsteht, die ›öffentliche Meinung‹, genügt sich selbst. Es hat deshalb wenig Sinn, zu fragen, ob und wie die Massenmedien eine vorhandene Realität *verzerrt* wiedergeben; sie *erzeugen* eine Beschreibung der Realität, ein Weltkonstruktion, und das *ist* die Realität, an der die Gesellschaft sich orientiert« (GdG, 1102).

Damit schließt sich der Kreis und läßt so etwas wie eine systemtheoretische Gesellschaftskritik aussichtslos erscheinen: Die moderne Gesellschaft könnte die infolge ihres Differenzierungsprinzips auftretenden Umweltprobleme nur vermittels eines Funktionssystems in die Gesellschaft zurückkoppeln. Auf derartige Aufgaben ist prinzipiell das politische System spezialisiert; es vermag zwar weder die Gesellschaft noch die einzelnen Funktionssysteme direkt zu steuern, indirekt kann es aber die systemspezifischen Umwelten über die Setzung von Recht (einschließlich der rechtmäßigen Verteilung der finanziellen Ressourcen in den Systemen) neu definieren. Systeme sind an ihre Umwelten immer schon ›angepaßt‹, d.h. auf eine bestimmte Art und Weise an sie strukturell gekoppelt. Bei dramatischen – und d.h. jetzt: von der Politik gezielt ausgelösten – Umweltveränderungen greifen die von den Systemen ausgebildeten Strukturen nicht mehr; bestimmte externe Ereignisse können nicht weiter eindeutig bestimmten internen Operationen zugeordnet werden; es bilden sich für das System Ambivalenzpunkte heraus, die das System für sich als Widerspruch markiert. Die ansonsten immer gewährleistete Anschlußfähigkeit der Systemoperationen wird punktuell blockiert und die betroffenen Funktionssysteme reagieren auf solche »Irritationen« mit internen Restrukturierungen – sprich mit ›Reformen‹. Selbst wenn die Kunst der Politik immer beherrscht würde, auf diesem indirekten Wege die gewünschten (und nicht vollkommen kontraproduktive) Wirkungen zu erzielen, so bestimmt letztendlich die öffentliche Meinung die Bedingungen der Möglichkeit des politisch Möglichen. Die Massenmedien selbst, welche mit der öffentlichen Meinung eine

Art gesellschaftlich notwendiges Bewußtsein produzieren, können genausowenig wie die modernen Gesellschaft einfach abgelehnt werden, da sie selbst Resultat der funktionalen Differenzierung sind. Luhmann spricht deshalb auch von einem »Funktionssystem der Massenmedien« (KdG, 499). Mit Bezug auf die »Massenmedien« heißt es: »Ihre Funktion läge … in der Absorption von Unsicherheit bei der Herstellung und Reformulierung von Welt- und Gesellschaftsbeschreibungen« (GdG, 1103); und die »öffentliche Meinung« sei »das Medium der Selbstbeschreibung und Weltbeschreibung der modernen Gesellschaft. Sie ist der ›Heilige Geist‹ des Systems[…], die kommunikative Verfügbarkeit der Resultate von Kommunikation« (GdG, 1107f.).

Es ist in dieser ganzen Vermittlungskette bisher kein Ort sichtbar geworden, wo Gesellschaftskritik wirkungsvoll ansetzen könnte. Wenn die Massenmedien aber selbst ein Funktionssystem ausbilden, kann man noch einen Schritt weitergehen und die bisherige Analysefigur auch auf dieses System anwenden. Worin also haben die Massenmedien ihren blinden Fleck und welchen Bedingungen unterliegt die Resonanzfähigkeit ihres Systems? Anlaß zu einer gewissen Zuversicht, daß diese Reflexion sich letztendlich nicht in einem unendlichen Regreß verläuft, ist wiederum eine Anomalie, die das Funktionssystem der Massenmedien (im Unterschied zu den obligaten) aufweist: »Gegen die Annahme eines eigenständigen Funktionssystems könnte sprechen, daß die Massenmedien dicht mit der Kommunikation ihrer gesellschaftlichen Umwelt verbunden sind; und mehr noch: daß gerade darin ihre gesellschaftliche Funktion liegt. Sie rechnen damit, daß im Anschluß an die Veröffentlichung auch außerhalb der Medien über die entsprechenden Themen kommuniziert wird … Und auch auf der Inputseite ist die Vernetzung dicht und unentbehrlich; denn wie sollten die Medien für ihre Berichte Glaubwürdigkeit und Authentizität gewinnen können, wenn sie die Informationen nicht aus der gesellschaftlichen Kommunikation selbst bezögen« (GdG, 1103). Diese Zweifel räumt Luhmann umgehend aus: »Dennoch ist die operative Schließung dieses Systems nicht zu verkennen. Das System selegiert die eigenen Operationen nach Maßgabe der binären Codierung Information/Nichtinformation. Es reagiert damit ständig auf den eigenen Output: auf das, was es selbst erzeugt hat, nämlich auf die Bekanntheit von Sachverhalten, die ausschließt, daß dasselbe nochmals berichtet wird« (GdG, 1103). Trotzdem müßte die Aussage, daß ein Funktionssystem »dicht« mit seiner gesellschaftlichen Umwelt »verbunden« sei, eine erhebliche Irritation für die Systemtheorie darstellen. Normalerweise heißt es, daß Funktionssysteme sich gegenüber ihrer Umwelt abgrenzen und mit dem Errichten einer solchen operativen Grenze alle »Punkt-zu-Punkt-Übereinstimmungen zwischen System und Umwelt« (SS, 47) kappen.

Als problematisch erweist sich in diesem Zusammenhang vor allem die gängige Interpretation der Unterscheidung von funktionaler und nichtfunktionaler Kommunikation, die Charakterisierung der Kommunikation *im* Funktionssystem im Unterschied zur Kommunikation *außerhalb* des Funktionssy-

stems als Differenz von funktionaler und lebensweltlicher Kommunikation. Ganz in diesem Sinne nennt Luhmann die »funktional nicht zugeordnete oder mehrdeutig zugeordnete Kommunikation« eine »›lebensweltliche‹ Kommunikation« (ÖK, 75). Diskursiv zementiert hat sich dieses Verständnis wohl über die Habermas'sche Fundamentalkritik der Systemtheorie. Ihr würden die »analytischen Mittel« fehlen, um die »Kosten« funktionaler Differenzierung zu beschreiben, die wiederum eine »Entkoppelung von System und Lebenswelt« nach sich zieht. Diese Entkopplung kann man mit Habermas auch eine »Mediatisierung der Lebenswelt« nennen; normativ wird dessen Theorie aber erst, wo sie behauptet, daß es sich unter bestimmten Umständen nicht nur um einen Verlust an Nähe zwischen funktionaler und lebensweltlicher Kommunikation handelt, sondern daß diese Mediatisierung die Gestalt einer »Kolonialisierung« annähme.[35] Die Unterscheidung von funktionaler und lebensweltlicher Kommunikation ist die Spur, welche Habermas' Kritik in der Systemtheorie hinterlassen hat. Wir folgen dieser Spur, um auf dem Boden der Systemtheorie die Optionen von Gesellschaftskritik auszuloten – nicht um zu dem exterritorialen Standpunkt einer »kommunikativen Vernunft« zu gelangen.

Vor allem die Standardsysteme wie Wissenschaft, Wirtschaft und Recht zeichnen sich unmittelbar durch ihren großen Abstand zur lebensweltlichen Kommunikation aus; die System/Umwelt-Grenze wird zur undurchdringlichen Barriere für Anliegen aus der Lebenswelt, wenn diese nicht in die entsprechende Systemsprache codiert werden und sich so in operable Programmpunkte umsetzen lassen. Offenbar kann man diese Charakteristik nicht auf das Funktionssystem der Massenmedien übertragen; nicht Distanz, sondern Nähe zur lebensweltlichen Kommunikation zeichnet sie aus. Auf der einen Seite reproduzieren auch sie (in Analogie zu den Ministerien) mit der Einteilung ihrer Ressorts die funktionale Differenzierung der Gesellschaft. So gliedert etwa *Die Zeit* ihre Themen nach »Politik«, »Wirtschaft« und »Wissen«, wobei Rechtsfragen im politischen Teil mit verhandelt werden. Die Massenmedien leisten hierbei eine Übersetzung von systemintern produzierten und nur in der jeweiligen Fachsprache verständlichen Informationen in die Alltagssprache. Sie erstellen der Gesellschaft *eine Beschreibung der Funktionssysteme up to date*, die sich in der Gesellschaft augenblicklich weiterkommunizieren läßt. Auf der anderen Seite besitzen die Massenmedien aber auch eine direkte Kontaktstelle zur Lebenswelt, Luhmann spricht in diesem Zusammenhang einmal von der »Leidenschaft der Massenmedien für ›Erfahrungsberichte‹, also für das Bloßlegen höchst individueller Wahrnehmungen und Meinungen« (KdG, 490f.). Auch *Die Zeit* besitzt unter der Rubrik »Leben« ein solches Fenster zur Lebenswelt, oder besser gesagt ein Doppelfenster, wenn man hinter der Überschrift »Reisen« den Versuch sieht, das ›Leben in der Fremde‹ zu beschreiben. Schließlich gibt es noch den für uns eigentlich interessanten Bereich: das »Feuilleton« und die »Literatur«, in denen in erster Linie das Kunstsystem auf seinen gesellschaftlichen Informationsgehalt hin abgetastet wird;

aber auch Religion und Philosophie finden hier ihre kommunikative Übersetzung in die Gesellschaft.

Wir halten fest, daß die Unterscheidung von funktionaler und nichtfunktionaler Kommunikation nicht automatisch mit der Unterscheidung von System und Lebenswelt zusammenfällt. Es gibt funktionale Kommunikation, die sich weder in der Sprache noch in den Erfahrungsmustern strukturell von lebensweltlicher Kommunikation unterscheidet, die also weder auf eine Fachsprache wie in Wirtschaft, Wissenschaft oder Recht angewiesen ist noch über Erfahrungen im Umgang mit Börsendaten, wissenschaftlichen Experimenten oder polizeilichen Untersuchungsberichten verfügen muß. Das ist bei den Massenmedien der Fall, dürfte aber auch mit verschobenem Akzent Kunst, Religion und Philosophie betreffen. Ein Indiz dafür wäre, daß sich diese Systeme immer wieder genötigt sehen, den Kontaktverlust zur Lebenswelt, wenn er denn eingetreten ist, selbstkritisch zu reflektieren. Wenn man sich weiterhin die Imitation der gesellschaftlichen Differenzierung in den Themenbereichen der Massenmedien vergegenwärtigt, dann wird umso deutlicher, wieso sie ihre »Funktion« in der Herstellung von Welt- und Gesellschaftsbeschreibungen besitzen: sie sind auf diese Weise bereits ein formales Abbild der Gesellschaft. Exakt formuliert müßte man sagen, daß die Massenmedien als *Medium* solcher Beschreibungen fungieren und daß die »öffentliche Meinung« die *Form* der Beschreibung ist, die in diesen Medien generiert wird. Die »öffentliche Meinung« – das funktionale Äquivalent für Adornos »gesellschaftliches Bewußtsein« – *ist* insofern die einzige, hochgradig temporalisierte *Selbst*beschreibung der modernen Gesellschaft, an welcher sich diese effektiv orientiert.

Das Funktionssystem der Politik ist wiederum die einzige Schaltstelle, wo die funktional differenzierte Gesellschaft wirkungsvoll auf sich selbst Einfluß nehmen kann, und dies geschieht dadurch, daß die Politik sich an der massenmedial erzeugten Selbstbeschreibung der Gesellschaft ausrichtet und ihre Entscheidungen mit den daraus resultierenden Wahlchancen abstimmen muß. Die beschränkte Problemlösungskapazität des politischen Systems liegt mithin innerhalb des Freiraumes, welchen die öffentliche Meinung dem politischen Handeln läßt. Eine systemtheoretisch reformulierte Gesellschaftskritik müßte demzufolge nach Möglichkeiten Ausschau halten, in den Selbstbeschreibungsprozeß der Gesellschaft einzugreifen, und hier, so unsere Hypothese, findet die Kunst (aber auch die Philosophie und die Religion) zu ihrer Funktion. Da die Kunst in Gestalt von Feuilleton und Kultursendung bereits einen angestammten Platz in den Massenmedien besitzt, hat sie zumindest Zugang zu jenem Ort, wo die Grenzen des Politischen abgesteckt werden. Aber kann sie diese auch verschieben, neu definieren oder durchbrechen? Um diese Fragen zu beantworten, müßte man die Funktionsweise der Massenmedien selbst noch einmal detaillierter untersuchen. Nur der genaue Einblick in das Funktionsmodell dieser Selbstbeschreibungsmaschine könnte möglicherweise verständlich machen, wie in der modernen Gesellschaft die Kunst funktioniert.

Die entsprechende Vorarbeit hat Luhmann mit den folgenden Ausführungen bereits geleistet: »An den Tag auf Tag und Tat auf Tat folgenden Mitteilungen der Massenmedien kristallisiert sich das, was in der gesellschaftlichen Kommunikation als ›Wissen‹ behandelt werden kann. Anders gesagt: die tägliche Unsicherheitsabsorption durch die Massenmedien erzeugt Tatsachen, die dann in der weiteren Kommunikation als solche behandelt werden können. Das läßt Raum für Kontroversen; aber selbst Kontroversen sind dadurch bedingt, daß beide Seiten unterschiedliches Wissen vertreten können« (GdG, 1106). Diese Erzeugung eines »Wissens« der Gesellschaft von sich selbst ist in etwa das, was man eine Selbst*beschreibung* der Gesellschaft nennen könnte. Aber sie wird offenkundig nicht bloß im Medium der Schrift, sondern ebenso im Medium der gesprochenen Sprache erzeugt. Sprache wird von der Systemtheorie als eine Form der »strukturellen Kopplung« zwischen Bewußtsein und Kommunikation begriffen. Dieser Terminus erklärt, wieso Bewußtsein und Kommunikation als getrennte, autopoietische und operativ geschlossene Systeme von der Theorie vorausgesetzt werden und unter dieser Prämisse dennoch gleichsinnig operieren können. Sprache wird von beiden Systemtypen gleichzeitig als ein Medium benutzt und so ist es einerseits möglich, daß bestimmte Gedanken ganz bestimmte Kommunikationen (und umgekehrt) auslösen – ohne daß es hierfür eine *natürliche* Verknüpfung gibt. In unterschiedlichen Sprachen realisieren sich zu einem großen Teil identische strukturelle Kopplungen, was die Möglichkeit von Übersetzungen aus einer Sprache in eine andere erklärt.

Darüber hinaus kennt die Systemtheorie aber noch eine andere Form der strukturellen Kopplung zwischen den beiden Systemtypen. Luhmann erläutert den Unterschied wie folgt: »Während Sprache als Struktur relativ zeitbeständig fixiert sein muß, gibt es einen zweiten Kopplungsmechanismus, der labil und gleichsam lernfähig eingerichtet ist. Wir nennen ihn … ›Schemata‹.[...] In einem schlecht koordinierten Forschungsgebiet hat er auch viele andere Namen, zum Beispiel ›frames‹, ›scripts‹, ›prototypes‹, ›stereotypes‹, ›cognitive maps‹, ›implicit theories‹ – um nur einige zu nennen. Diese Begriffe bezeichnen Sinnkombinationen, die der Gesellschaft und den psychischen Systemen dazu dienen, ein Gedächtnis zu bilden, das fast alle eigenen Operationen vergessen, aber einiges in schematisierter Form doch behalten und wiederverwenden kann« (GdG, 111). Der Verweis auf die ›implicit theories‹ legt es nahe, die strukturellen Kopplungen der Sprache als *explizites Wissen* und die der Schemata als *implizites Wissen* aufzufassen. Implizites Wissen läßt sich als ein praktisches Wissen begreifen, das man innerhalb eines bestimmten Handlungszusammenhangs erwerben kann. Der Begriff der Praxis erläutert hierbei die Genese von dem, was man normalerweise *Erfahrung* nennt. Deswegen scheint es mir gerechtfertigt zu sein, den Begriff der Erfahrung, der in Luhmanns Theorie keinen systematischen Stellenwert besitzt, in die Systemtheorie als eine Form der strukturellen Kopplung zwischen psychischen und sozialen Systemen wieder einzuführen.[36] Auf die Frage, wie sich bestimmte Schemata

zuerst ausbilden und dann wieder zurückbilden können, würde die Antwort jetzt lauten: durch Erfahrung. Der Vorteil dieser systemtheoretischen Umschreibung des Erfahrungsbegriffs wäre, daß man Sprache und Erfahrung beide als Medien struktureller Kopplung – also von ihrer Funktion her – begreifen kann und damit auch über einen Begriff verfügt, der die Einheit dieser Unterscheidung benennt.

Für das Verständnis der Massenmedien ist also entscheidend, daß sie beide Formen des Wissens zugleich generieren und daß deren Realitätskonstruktion – und nichts anderes ist die Ausbildung struktureller Kopplungen für das Gesellschaftssystem – in erster Linie schematisch abläuft: »Fast unbemerkt, jedenfalls unvermeidlich kondensieren in diesem Prozeß der laufenden Informationskommunikation Strukturen, die der strukturellen Kopplung psychischer und sozialer Systeme dienen. Wir hatten von Schemata, oder, wenn Handlungen involviert sind, von Skripts gesprochen.[37] Das schließt die Bezeichnung von ›etwas als etwas‹ ebenso ein wie stark verkürzte Kausalattributionen und wie eine pointierende Zuschreibung auf Intentionen, die dazu verhelfen, Verhalten als Handlung zu beschreiben und gegebenenfalls politisch oder moralisch zu bewerten. … Es geht bei der öffentlichen Meinung also nicht nur um eine ständig erneuerte und vergessene Riesenmenge von Informationen, aber auch nicht um eine Prägung typischer Einstellungen. Vielmehr besteht die strukturelle Komponente aus Schemata, deren Bekanntheit und Verwendbarkeit man voraussetzen kann, wenn es darum geht, Kommunikation in Gang zu bringen und weiterzuführen. Es geht … um die Reproduktion von Typen (stereotypisierten Erwartungsmustern), die für das Verstehen von Handlungen bzw. Kommunikationen unabdingbar sind und nicht allein schon durch die richtige Anwendung von Worten und grammatischen Regeln, also nicht schon durch die Sprache selbst, gewährleistet sind. Massenmedien garantieren mithin, daß solche Schemata zugriffsbereit verfügbar sind« (GdG, 1106f.). An diesem Punkt, wo es um die strukturelle Neukopplung von Bewußtsein und Kommunikation durch *Schemata* in den Massenmedien geht, könnte die Kunst ihre gesellschaftliche Funktion gewinnen. Daß es hier ungenutzte Theorieressourcen gibt, wird sofort evident, wenn man diese Passage aus der *Gesellschaft der Gesellschaft* mit einer Formulierung aus der *Kunst der Gesellschaft* konfrontiert. Dort hieß es: »Kunst erreicht, unter Vermeidung, ja Umgehung von Sprache, gleichwohl eine strukturelle Kopplung von Bewußtseinssystemen und Kommunikationssystemen« (KdG, 36). Wenn die Kopplung nicht primär über Sprache läuft, so der einfache Rückschluß, dann arbeitet Kunst mit den *Schemata* der Kommunikation und hat hier ihre Kontaktstelle zur Gesellschaft. Bei Luhmann spielte dieser Gedanke bei seinen Erörterungen zur gesellschaftlichen Funktion von Kunst anschließend keine Rolle mehr; wenn man aber die Massenmedien in ihrer Relation zum politischen System und dieses wiederum in seiner Bedeutung für die Lösung gesellschaftlicher Probleme analysiert, dann wird über diese Vermittlungskette das eigentliche gesellschaftliche Bezugsproblem der Kunst erkennbar.

Von den Massenmedien werden mithin zwei Wissensformen zugleich in Anspruch genommen, deren Verhältnis sich – je nach Zeitung, Sender oder Kanal und entsprechend dem Bildungsstand der jeweiligen Leser, Zuhörer oder Zuschauer – nach der einen oder anderen Seite hin verschiebt. Es wird aus dieser Sicht auf die Medienlandschaft auch nicht mehr verwundern, daß die breitenwirksamen Zeitungen das Format einer Bildzeitung annehmen, welche ihre strukturellen Kopplungen primär über die Schematismen bildlicher Assoziationen realisieren. Umgekehrt läßt sich auch ein Fernsehen denken, dessen Bilder unmittelbar überhaupt nicht verstanden sein wollen, sondern nach einem entsprechenden Hintergrundwissen verlangen. Auf jeden Fall wiederholen sich in den Massenmedien – was Art und Relation der beiden strukturellen Kopplungen betrifft – lebensweltliche Verhältnisse und zwar im harten Gegensatz zum funktionalen Normalsystem, das sich über Fachsprache und Fachkompetenz gegen die Lebenswelt abgrenzt. Massenmedien sind die Transformatoren der gesellschaftlichen Kommunikation. Sie erzeugen ein Bild der Gesellschaft im Lebensweltformat; sie transformieren einerseits die an Gefühlslagen und Stimmungen geknüpften individuellen Lebenserfahrungen in gesellschaftlich relevante »Erwartungsmuster« *hoch*, und sie transformieren andererseits das Fachwissen aus den Funktionssystemen auf Alltagssprache *herunter*.

Nehmen wir die für kurze Zeit zurückgestellte Frage wieder auf: worin die Machtlosigkeit der Politik besteht, obwohl sie im Medium der Macht operiert. Die Grenzen der Politik erwiesen sich als die Grenzen der öffentlichen Meinung, die den Bereich des politisch Machbaren definieren. Die öffentliche Meinung wiederum ist ein massenmediales Konstrukt aus explizitem und implizitem Wissen von der Gesellschaft. Weiterhin dürften es vor allem die öffentlich verfügbaren Schemata sein, die in einer Demokratie wahlentscheidend sind und dementsprechend den Bereich des Politischen limitieren. Die Unterscheidung von Deutschen und Ausländern zum Beispiel ist ein solches Schema, das zugleich den strukturellen Rahmen (den frame) für Ausländerfeindlichkeit abgibt. Mit diesem Gegensatz wird ›der Ausländer‹ zur politischen Kategorie, und manche Beobachter werden allein schon in dieser Unterscheidung eine Form der Diskriminierung entdecken. Wenn man mit der Optik des Poststrukturalismus auf die Welt blickt und die Gesellschaft wie Derrida vom Konzept der »Schrift« her zu begreifen versucht, wenn man also nur diese besonders rigide sprachliche Form der strukturellen Kopplung zwischen Bewußtsein und Kommunikation kennt, dann wird man in einer Regulierung des Sprachgebrauchs ein brauchbares Konzept der politischen Intervention sehen – bekannt geworden unter dem Namen der political correctness. Das Problem (Ausländer- oder Fremdenfeindlichkeit) müßte dieser Logik zufolge über Entdifferenzierung, über eine gesellschaftliche Ächtung und Tabuisierung der konstitutiven Leitdifferenz (Deutsche/Ausländer) kuriert werden. Aber dies bleibt eine sprachphilosophisch gewendete, idealistische Vorstellung, welche auf der Prämisse beruht, daß Wirklichkeitskonstruktion allein im Medium von

Sprache stattfinden würden. Wenn jedoch ein Arbeitsloser auf dem Weg zum Arbeitsamt an seinem ehemaligen Arbeitsplatz vorbeikommt, und diesen mit Leuten besetzt sieht, die nicht Deutsch sprechen, dann hat das Schema Ausländer/Deutsche in der Lebenswelt einen Grund, der vorgängig zu seiner sprachlichen Bezeichnung existiert. Die Assoziation von *eigenem* sozialem Abstieg und *fremden* Arbeitskräften kann sich auf der Erfahrungsebene unabhängig davon sedimentieren, ob und wie man diesen Zusammenhang sprachlich interpretiert. Es bildet sich auf diesem ›Weg‹ eine von jenen »stark verkürzte(n) Kausalattributionen« (s.o.) aus, gegen die man mit guten Worten nur schwer etwas ausrichten kann, weil Sprache überhaupt nicht das Medium ihrer Genese ist. Dann ist es nicht weit bis zu den gefürchteten »pointierenden Zuschreibungen auf Intentionen« (s.o.) – daß die Ausländer den Einheimischen die Arbeitsplätze wegnehmen – und es läßt sich dann kaum vermeiden, daß die von der Arbeitslosigkeit Betroffenen dies »politisch und moralisch bewerten« (s.o.), nämlich als ein Unrecht, das ihnen zugefügt wird und wofür die Politik verantwortlich ist.

Die Kategorien von Recht und Unrecht kommen hierbei unvermeidlich, man muß sogar sagen: *zurecht* ins Spiel. Die soziale Innen/Außen-Differenz ist an sich schon politisch besetzt. Jedes Gesetz wird innerhalb eines bestimmten Geltungsspielraumes definiert und enthält damit automatisch Exklusionsregeln. Die Europäische Union, der Nationalstaat, das Bundesland bis hin zur Kommune können immer nur Gesetze und Vorschriften innerhalb ihres *eigenen* Zuständigkeitsbereichs erlassen – im Unterschied zu allen anderen, die nicht diesen Rechten und Pflichten unterworfen werden. Damit werden zugleich die Chancen, am gesellschaftlichen Reichtum zu partizipieren oder die eigene kulturelle Identität durchzusetzen, gesetzlich verteilt und festgeschrieben. Gerechtigkeit in einem umfassenden Sinne, die sich nicht ohne Chancengleichheit denken läßt, wird, wenn man optimistisch ist, für all diejenigen, die sich innerhalb der ersten Welt befinden, näherungsweise realisiert; für die meisten jenseits dieser Grenze ist unser Recht, das sie ausschließt, ein Unrecht. Kommt es zu Migrationsbewegungen, die hiesige soziale Schichten auf dem Arbeits- Bildungs- oder Wohnungsmarkt unter Druck setzen, ohne daß eine kollektiv bindende Entscheidung über die Inklusion dieser Menschen vorliegt, die bis dahin per Gesetz aus der Gesellschaft ausgeschlossen waren, dann kann das Formen des Protestes hervorrufen, die für sich das bislang fraglos geltende Recht der Exklusion auf ihrer Seite haben. Daß soziale Gruppen über Ausländerfeindlichkeit ihre eigenen Interessen wahren, ist nicht der Punkt, sondern problematisch ist jenes Stück von Legitimität, auf dem sie sich hierbei bewegen. Wenn es der Politik weder gelingt, große Menschengruppen in ihren Rechtsraum zu inkludieren, noch sie zu exkludieren – sondern nur zu dulden –, dann wird der Emigrant zum ausgeschlossenen Dritten, zum frei interpretierbaren Rechtssubjekt für den Bürger. Jede Gesellschaft produziert in der Lebenswelt eine Vorstellung davon, wer dazugehört und wer nicht. Die Unterscheidung von Inklusion/Exklusion ist für die Politik mithin unverzicht-

bar und sie wird notwendigerweise auch von denen, welche die Gesetze beachten müssen, mitkommuniziert werden. Es handelt sich keineswegs nur um einen Zug im Sprachspiel der Gesellschaft, auf den man aufgrund seiner möglichen fatalen Folgen verzichten könnte. Eine ganz andere Frage ist es, wie man jene schematischen Kurzschlüsse moralisch bewertet und welche Strategien man gegebenenfalls entwickelt, damit sie keine soziale Dimension annehmen.

Wenn ein Schema wie Ausländerfeindlichkeit bzw. das ihr zugrundeliegende Paradigma von Eigenem und Fremden in der Lebenswelt der Bevölkerung virulent wird und daraufhin in den Massenmedien Konjunktur hat, dann verfügt auch die Politik nicht mehr über die Möglichkeit, außerhalb dieser Vorgabe zu kommunizieren; dann ist es auf der einen Seite unvermeidlich und wird auf der anderen Seite überhaupt erst möglich, daß auch das politische System dieses Schema sich sprachlich aneignet und nach seinem eigenen Code zu traktieren beginnt. An der Unterscheidung von Ausländern und Fremden beginnen sich Unterschiede zwischen Regierung und Opposition auszubilden, so daß für die Betroffenen die Alternative greifbar wird, eine Partei zu wählen, welche die eigenen Interessen (gegenüber denen der Fremden) besser zu vertreten scheint als die anderen Parteien. Auf diese Weise wird Fremdenfeindlichkeit im Medium der Politik erst zur politischen Kategorie; und je nachdem ob man von einer semiotischen, auf sprachliche Zeichen zentrierten oder einer systemtheoretischen Hintergrundtheorie her denkt, wird man aus dieser Lagebeschreibung vollkommen entgegengesetzte politische Schlußfolgerungen ableiten müssen. In beiden Theorieperspektiven wird man eine *strukturelle* Fremdenfeindlichkeit des politischen Systems konstatieren. So fragte sich jüngst Christoph Menke, »inwiefern der liberaldemokratische Staat strukturell mit Mechanismen der Exklusion durchzogen ist, aus deren Erfahrung fremdenfeindliche Haltungen und Gewalt Bekräftigung ziehen können«, und stellte fest, »daß die Institutionen und Praktiken des liberaldemokratischen Staates intern mit der Produktion einer ausschließenden Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden verknüpft sind«.[38] Die Schlußfolgerungen, die man hieraus ableiten kann, werden grundsätzlich verschieden ausfallen. Im losen Anschluß an Derrida, welcher die metaphysischen Letztunterscheidungen der philosophischen Tradition als Form der Gewalt zu entlarven versucht, endet der zitierte Artikel konsequent mit der Forderung: »Politisch heißt das: Der liberale Staat muß … sich daranmachen, gegen seinen eigenen Anteil an der Fremdenfeindlichkeit anzugehen«.[39] Wenn dieser Anteil vorher in der ausschließenden Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremden lokalisiert wurde, kann das nur heißen, daß der liberale Staat auf den Gebrauch dieser Leitdifferenz verzichten solle. Es wird mithin eine normative und externe Forderung gegenüber dem politischen System erhoben, wie es intern zu kommunizieren habe. Für die Systemtheorie greift diese Form der Gesellschaftskritik zu kurz, sie droht, gerade weil sie ausschließlich als Sprachphilosophie formuliert wird, sich in eine negative Utopie der Sprache zu verflüchtigen: die fal-

sche Einrichtung der Gesellschaft wird an einer falschen Sprachpraxis festgemacht. Dagegen läßt sich einwenden, daß es dem politischen System überhaupt nicht freisteht, über solche Unterscheidungen zu verfügen. Sie werden ihm von den Massenmedien vorgegeben; es gehört vielmehr zu seinen Aufgaben, solche problematischen Kommunikationen aufzugreifen und vor allem – auf sie politisch zu reagieren. Die verbale Problemlösung, also in unserem Beispiel die Verurteilung von Ausländerfeindlichkeit, ist hierbei nur eine Art Selbstvergewisserung des Systems, daß man es tatsächlich mit einem Problem zu tun hat, das eine gesetzliche Nachsteuerung der Gesellschaft erfordert: man kommt nicht umhin, etwas an der herkömmlichen Einwanderungs- und Sozialpolitik zu ändern. Und natürlich entzündet sich der politische Streit daran, *welche* Gesetze *wie* und *wann* für *wen* neu formuliert werden. In der Verabschiedung solcher Gesetze erfüllt die Politik ihre Funktion, in solch gesellschaftlich ambivalenten Situationen dennoch kollektiv bindende Entscheidungen zu ermöglichen. Das heißt aber, daß eine Kritik des politischen Systems sich gerade nicht *gegen* die Kommunikation in solchen besonders problematischen Gegensatzbegriffen wendet, sondern ganz im Gegenteil: sie findet es problematisch, daß diese Kommunikation nicht geführt wird bzw. viel zu spät einsetzt. Obwohl sich in den Massenmedien das Schema bereits klar abzeichnete, in den welken Landschaften der ostdeutschen Provinz diskriminierbare Sozialkonkurrenten für diese Misere verantwortlich zu machen, so reagierte das politische System erst einmal nicht und später nur mit moralischen Appellen auf diese Berichte. Wünschenswert wäre aber eine politische Strategie gewesen, die von Anfang an mit der Möglichkeit aufbrechender Ausländerfeindlichkeit in dieser gesellschaftlichen Umbruchphase rechnet und bei den ersten Anzeichen dieses Thema auf die politische Tagesordnung setzt. Hierfür wäre die Politik jedoch immer noch darauf angewiesen gewesen, daß auch die Massenmedien mit der nötigen Resonanzfähigkeit ausgestattet sind und aus der Fülle lebensweltlicher Ereignisse solche selektieren, die einen fremdenfeindlichen Charakter haben und vor allem: daß sie diese Vorkommnisse überhaupt als Fälle von Ausländerfeindlichkeit (und nicht etwa nur als Vandalismus) beschreiben.

Damit steht man erneut vor einer analogen Problemlage: Auch die Massenmedien bilden ein geschlossenes System, das nur das wahrnimmt, was unter seinen Code fällt. Alles was nach internen Programmen als Information zählt, wird berichtet, was keine Information ist, wird nicht kommuniziert. Das heißt im Normalfall, wenn Ausländerfeindlichkeit bisher kein Thema war, wenn es keine Vorgeschichte dazu gibt, auf die sich diese Medien rekursiv beziehen können, dann besitzt der Fall für das System keinen Informationswert. In der Regel wird auch der anspruchsvolle Journalismus von den Ereignissen überrascht und kann wie die übrige Zunft nur noch die Katastrophenmeldungen verbreiten. Wünschenswert wäre es offensichtlich, daß solche Strukturschäden im Gesellschaftssystem, die es unterminieren oder nur mit hohen Kosten zu reparieren sind, bereits in ihrer Entstehung registriert, massenmedial

verstärkt und politisiert werden. Wenn Rechts- oder Linkspopulisten aus demokratischen Wahlen als Gewinner hervorgehen und der Gesellschaft Rezepte verschreiben, welche die Demokratie demolieren, dann ist etwas grundsätzlich schief gelaufen. Rassenunruhen, Terrorismus und Generalstreik und selbst der kostspielige Protest der Atomkraftgegner sind Konfliktlagen, die sich die moderne Gesellschaft eigentlich nicht leisten kann. Zumindest kann man hier von einer äußerst gefährlichen und ineffizienten Form gesellschaftlicher Selbstregulierung sprechen. In systemtheoretischer Terminologie könnte man dies als einen »Protest« der Gesellschaft gegen sich selbst bzw. als eine Immunreaktion des Gesellschaftssystems bezeichnen. Zumeist werden erst auf diese eruptive Weise Probleme in der Gesellschaft *medienwirksam* sichtbar, die man als externer Beobachter – sei es aus der Lebenswelt, sei es vom Wissenschaftssystem her – längst absehen konnte. Gesellschaftliche Konflikte werden vor allem über solche Protestformen, welche die Negation der Gesellschaft in der Gesellschaft androhen und symbolisieren, für die Massenmedien wahrnehmbar; vor allem über diesen Mechanismus kommen diese zu ihren *neuen* Themen. Auf jeden Fall handelt es sich bei Protestaktionen um eine äußerst prekäre Form der Rückkopplung gesellschaftlicher Probleme in die Selbstbeschreibung der Gesellschaft. Entsprechend meint Luhmann, »daß das eigentliche Problem in der Frage liegt, ob die moderne Gesellschaft für Selbstbeschreibung auf die ganz unzulängliche Basis sozialer Bewegungen angewiesen ist« (ÖK, 236). Teilt man diesen Vorbehalt, dann wird man nach Alternativen suchen, in den Massenmedien problematische Themen zu setzen, bevor sie im Protest eskalieren.

Bemerkenswert ist, daß es solche Themen in den avancierten Medien bereits gibt, bevor sie in die Schlagzeilen, die politisch relevanten Kommentare, Dossiers und Diskussionen kommen: nämlich in den entsprechenden Feuilletons und Kultursendungen. Dies ist der Ort in den Massenmedien, wo diese sich ihr eigenes Bild von jenen Funktionssystemen machen, die professionell, d.h. unter eigenem Code und mit eigenem Programm, Welt und Gesellschaft beobachten. So entsteht ein komprimiertes Bild der neuesten Weltbilder, das in die öffentliche Meinung eingespeist werden kann. Und der Gedanke liegt nahe, daß über diese neuen Weltbeschreibungen auch jenes Problembewußtsein in die Massenmedien einsickern kann, das der politisch relevanten Selbstbeschreibung der Gesellschaft chronisch fehlt.

Die Massenmedien produzieren also nicht nur ein Bild und eine Beschreibung von der Gesellschaft, wie sie sich in ihrer funktionalen Differenzierung beobachten läßt – sie entwickelt also nicht nur vereinfachte Darstellungen der einzelnen Funktionssysteme und setzen dieses Puzzle vermischt mit einigen exemplarischen Erfahrungsberichten aus der Lebenswelt zur Selbstbeschreibung der Gesellschaft zusammen –, sondern sie fertigen zugleich auch Redeskriptionen von Weltbildern an, die in anderen Systemen hergestellt wurden. Massenmedien informieren also nicht nur über die Welt, sondern auch über die Möglichkeiten, sie zu beschreiben. Mit anderen Worten: die Selbstbe-

schreibung der Gesellschaft enthält zugleich die Optionen ihrer Neubeschreibung. Wenn man der Systemtheorie ein Programm der Gesellschaftskritik einschreiben möchte, dann muß man nach Mitteln und Wegen suchen, diesen Effekt zu verstärken.

Ist es die Aufgabe der Massenmedien, für die Bildung einer öffentlichen Meinung zu sorgen und damit dem Gesellschaftssystem seine *Selbst*beschreibung zu erstellen, dann handelt es sich bei den philosophischen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Beschreibungen genaugenommen um *externe*, von einem spezifischen Systemstandpunkt her entworfene *Fremd*beschreibungen der Gesellschaft. Diese Differenz zwischen Innen- und Außensicht auf die Gesellschaft wird erst mit ihrer funktionalen Differenzierung aktuell. Vordem standen die wissenschaftlichen, künstlerischen und philosophischen Texte und Werke auf dem Boden eines gemeinsam geteilten religiösen Glaubens, der substanziell die öffentliche Meinung formierte. Jeder Zug innerhalb dieser Disziplinen tangierte somit direkt die Selbstbeschreibung der traditionellen Gesellschaft. Das stellte einerseits einen unmittelbaren Einfluß dieser Beschreibungsmodi auf die Gesellschaft sicher (man denke an die Jahrhunderte währende Prägekraft der aristotelischen Philosophie für das abendländische Weltbild), schränkte andererseits aber gerade aus diesem Grunde den Spielraum für Innovationen erheblich ein (exemplarisch hierfür sind die Reaktionen auf Bruno und Galilei). In beiden Hinsichten haben sich die Verhältnisse heutzutage grundlegend geändert: Die Künstler, Philosophen und (Sozial-)Wissenschaftler können sagen, was sie wollen, aber es hat – bevor nicht die Katastrophenmeldung eingetroffen ist – keinen merklichen Effekt mehr auf den Selbstbeschreibungsprozeß des gesellschaftlichen Systems. Dies ist die Crux aller Gesellschaftskritik heute, die sich nicht nur um ihren kritischen Standpunkt, sondern vor allem auch um die Bedingungen der Möglichkeit seiner Vermittlung zu kümmern hat.

Damit zeichnet sich in ersten Umrissen folgende Idee ab: das Bezugsproblem der Kunst, das sie mit Philosophie und Sozialwissenschaften teilt, ist generell gesagt die mangelnde Resonanzfähigkeit der modernen Gesellschaft. Diese führt im Detail zu einer unendlichen Reihe von Umwelt-Problemen, für welche die Gesellschaft bis in ihre massenmediale Selbstbeschreibung hinein unempfindlich ist. Die Massenmedien reproduzieren aber nicht nur diesen blinden Fleck, sondern sie *können* – so wie sie gebaut sind – auch neue Problemorientierungen produzieren, indem sie solche Systeme wie das der Kunst, der Philosophie oder der Religion beobachten. Die gesellschaftliche Funktion dieser Systeme wäre dann, ganz allgemein gesagt: *Problemfindung*, ihre Aufgabe bestände darin, jene selbsterzeugten Probleme, für welche die Gesellschaft mit struktureller Blindheit geschlagen ist, dennoch erfahrbar und beschreibbar zu machen. Mit Luhmann könnte man von der Kunst sagen: »Ihre Funktion ist es, Welt in der Welt erscheinen zu lassen« (GdG, 352), aber nur, um diese Formel zu entparadoxieren. Die Funktion der Kunst wäre es dann, *die Welt*, wie sie geworden ist, wie sie in ihrem aktuellen Problemhorizont von

den verfügbaren Selbstbeschreibungsmustern der Massenmedien überhaupt noch nicht erfaßt werden kann, *in* eben dieser Welt der öffentlichen Meinung *erscheinen zu lassen.* In der Bilderflut der Massenmedien, welche jedes neue Ereignis auf die Folie ihres alten Weltbildes projizieren, sind Kunstwerke Momentaufnahmen der Evolution. Die Funktion der Kunst hätte es nicht nur mit der beliebigen »Reaktivierung ausgeschalteter Possibilitäten« (ebd.), mit den Entdeckungen und Enthüllungen der »Potentialisierungen der Gesellschaft zu tun« (ebd.) – die Frage nach dem gesellschaftlichen Sinn einer solchen Praxis wird hier nicht beantwortet, sondern nur verschoben. Statt dessen werden jetzt die Potentialisierungen der Gesellschaft als konkrete invisibilisierte Gesellschaftsprobleme begriffen. Dieser Wirklichkeitsbezug erstattet der Kunst ihr gesellschaftskritisches Moment zurück, das in Adornos *Ästhetischer Theorie* seine Überzeugungskraft verloren hatte, das in der Theorie ästhetischer Erfahrung abhanden gekommen war und für das Luhmanns *Kunst der Gesellschaft* keinen Platz hat.

C. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst

Der Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der Kunst sind wir auf zwei verschiedenen Denkwegen nachgegangen, die sich nun zusammenführen lassen. Einerseits entwickelten wir eine abstrakte Formel für das gesellschaftliche Bezugsproblem der Kunst, dessen permanente Auflösung zugleich die Funktion der Kunst definieren würde. Wenn man den Rahmen der Systemtheorie nicht verlassen will, so unsere Schlußfolgerung, dann müsse es sich hierbei um ein nach außen abgrenzbares und nach innen hin offenes Reflexionsproblem der Gesellschaft handeln, das sich auch auf die traditionelle Kunst zurückprojizieren läßt. Andererseits analysierten wir, welche gesellschaftlichen Probleme die Systemtheorie überhaupt diagnostizieren kann.

In Kurzform könnte man diesen zweiten Punkt derart zusammenfassen, daß die funktionale Differenzierung der Gesellschaft zu einer enormen Beschleunigung der gesellschaftlichen Evolution führt und damit eine dramatische Intensivierung der Autodestruktionsgefahr der Gesellschaft mit sich bringt. Die Gesellschaft verändert in einem Maße ihre Umwelt, daß sie über deren Rückwirkungen den Zusammenbruch ihrer eigenen Strukturen auslösen kann. Mit anderen Worten: Errungenschaften wie sozialer Frieden, Demokratie und Rechtssicherheit stehen ständig unter Gefahr. Die offene Zukunft ist mithin *das Bezugsproblem* der modernen Gesellschaft; oder, mit dem erfahrungsgesättigten Begriff von Ulrich Beck ausgedrückt: das Problem der modernen Gesellschaft ist, daß sie mehr und mehr zur »Risikogesellschaft« wird.

Ist das Risiko einer Gesellschaft inhärent, machen Zukunftsoffenheit und Evolutionschancen ihre Modernität aus, dann müßte es einer zeitgenössischen Gesellschaftskritik vor allem darum gehen, Strategien zu entwickeln, wie es sich mit diesen Risiken risikoärmer leben läßt. Die Systemtheorie liefert hier-

zu das nötige begriffliche Instrumentarium; sie erlaubt es, Gesellschaftskritik als ein Programm der Rückkopplung gesellschaftlicher Probleme in das Gesellschaftssystem zu reformulieren. Wir hatten ein Modell der Gesellschaft entwickelt, das auf die hierbei relevanten Funktionssysteme zugeschnitten ist und das die Resonanzverhältnisse in der Gesellschaft differenzieren und klären hilft. In dieses Modell gehen zumindest drei verschiedene Systemtypen ein: Funktionssysteme im herkömmlichen Sinne, welche die Evolution der Gesellschaft auf der operationalen Ebene vorantreiben wie das Wirtschafts-, das Wissenschafts-, das Rechts- und das Politiksystem; das System der Massenmedien, das der Gesellschaft eine Selbstbeschreibung erstellt und damit zugleich die Umwelt der Politik konfiguriert; und jene Gruppe von Systemen, welche wir hier provisorisch *Reflexionssysteme* nennen möchten, die avancierte, sprich evolutionsempfindliche Welt- und Gesellschaftsbeschreibungen anfertigen.

Die moderne Gesellschaft steht also permanent vor der Aufgabe, ihre selbstveränderte Gesellschaftsstruktur mit einer selbsterstellten Gesellschaftsbeschreibung einzuholen, um auf ihr eigenes Gefahren- und Chancenpotential rechtzeitig reagieren zu können. Genau dieses Reaktionsvermögen wird durch die funktionale Spezifikation der Gesellschaft und die gedämpften Resonanzverhältnisse, die daraus resultieren, weitgehend paralysiert.

Die gesellschaftskritische Philosophie steht hier an einem Scheideweg: Entweder sie lehnt diese Gesellschaft als moderne, funktional differenzierte Gesellschaft ab, die solche schier unbeherrschbaren Evolutionsrisiken mit sich bringt und setzt statt dessen konservativ auf eine neue Archaik bzw. revolutionär auf eine alte Utopie. Oder aber sie macht sich pragmatisch auf die Suche, wie sich die Resonanzbedingungen in der Gesellschaft auf längere Sicht hin verbessern lassen. Das Prinzip der funktionalen Differenzierung wird dann nicht außer Kraft gesetzt, sondern, dies ist zumindest unser Vorschlag, extrapoliert: man kann den Auswirkungen funktionaler Differenzierung nicht durch den Abbau, sondern nur durch den Ausbau funktionaler Differenzierung begegnen – über eine Funktionssystembildung, mit der sich gegensteuern läßt. Gerade *weil* heutzutage auch Kunst und Philosophie *systemisch* organisiert sind, lautet das Argument, können sie der modernen Gesellschaft überhaupt noch Widerstand leisten.

Wenn man diese Position einnimmt und wenn man sich vorher ein Modell geschaffen hat, an dem sich das Zusammenspiel der strukturellen Kopplungen zwischen den Funktionssystemen in der Gesellschaft nachbilden läßt, dann kann man den Reflexionssystemen der Gesellschaft auch eine Funktion zuschreiben. Sie zielt nicht allgemein auf Weltbeobachtung, sondern sie unterwirft den Bereich aller möglichen Weltbilder, die in diesen Systemen angefertigt werden, noch einmal einem harten Kriterium: es muß sich um Beobachtungen handeln, die an der Zeit, d.h. an den Problemen der Zeit sind. Es muß sich um Beiträge zu einer künftigen Selbstbeschreibung der Gesellschaft handeln, welche den Horizont der herrschenden öffentlichen Meinung übersteigt.

Die alte Verheißung, daß Kunst und Philosophie die Wirklichkeit transzendieren könnten, findet auf diesem Wege ihren verlorengeglaubten Sinn wieder – in prophanisierter Gestalt. So verstanden erschaffen die Reflexionssysteme der Gesellschaft ein Bild ihres Werdens.

Das meiste, was an Kunstwerken und Texten in diesen Systemen produziert wird, fällt sicherlich aus dem Kreis dieser Zuschreibung heraus. Dennoch handelt es sich hierbei nicht um einen normativen Begriff im herkömmlichen Sinn. Wie immer können sich auch Reflexionssysteme sowohl auf andere Systeme als auch auf das Gesamtsystem der Gesellschaft beziehen. Sie können dementsprechend auch spezifische *Leistungen* erbringen, die nichts mit ihrer gesellschaftlichen *Funktion* zu tun haben (vgl. IKc, 261). Das heißt, man kann mit Hilfe von Kunst ökonomische, politische oder religiöse Interessen verfolgen; oder Kunst kann benutzt werden, um einen gewissen psychologischen Komfort herzustellen und von den Realvollzügen des Lebens zu entlasten – und es ist nichts dagegen einzuwenden, daß all dies im Kunstsystem geschieht. Mit der Wahl der Systemreferenz Gesellschaft wird allerdings ein zusätzlicher Gesichtspunkt eingeführt, auf den hin sich Kunst beobachten läßt. Dies hat insofern normative Konsequenzen, als daß man sich für oder gegen eine solche Kunstrezeption entscheiden kann. Man könnte dies eine *konditionierte Normativität* nennen, die unter der Prämisse, *daß* man sich für die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst interessiert, eine Präferenz *für* jene Kunst setzt, die sich an ihrer Funktion orientiert. Zudem läßt sich bei Systemen, deren Funktion in der professionalisierten Antizipation von Weltbeschreibungen liegt, sowieso erst, wenn sie vorliegen, entscheiden (und nicht per Theorie), welche Werke und Texte diese gesellschaftliche Relevanz entfalten können.

Wenn in der modernen Gesellschaft schließlich den Massenmedien die Aufgabe der Selbstbeschreibung zufällt, dann ist klar, daß die Reflexionssysteme mit ihren raffinierten und ausgeklügelten Werken keine bloßen Vorwegnahmen der simplifizierten Orientierungsmuster sind, wie sie in der öffentlichen Meinung zirkulieren. Auch für Luhmann stellte sich ganz analog die Frage, was für einen Beitrag die Soziologie als Wissenschaft der Gesellschaft für die Selbstbeschreibung der Gesellschaft leisten kann: »Mit dieser Position der Massenmedien und der öffentlichen Meinung wird es zu einem Problem für die Soziologie, ob und wie sie sich an gesellschaftlichen Selbstbeschreibungen beteiligen kann. Sie wird neue Selbstbeschreibungen allenfalls anbrüten, nicht aber durchsetzen können« (GdG, 1108).

Um in der Metapher zu bleiben: Reflexionssysteme sind die Brutkästen der modernen Selbstbeschreibung. Hier spezialisiert sich die Gesellschaft auf etwas, was ihr unter pluralistischen Beobachtungsverhältnissen eigentlich nicht mehr möglich ist – über sich und die Welt hinaus zu blicken. Reflexionssysteme konstruieren auch eingedenk der Tatsache, daß sie selbst in der Gesellschaft existieren, einen exterritorialen Standpunkt, von dem sie die Gesellschaft konträr zu deren gängigen Selbstbildern beobachten können. Auch in dieser Auslegung würde die Funktion der Kunst sich noch an dem Sinn einer

»Realitätsverdoppelung« festmachen lassen, was Luhmanns Ausgangsthese war. Wichtig ist, daß es hierbei nicht um die Produktion beliebiger Selbstbeschreibungen geht, sondern nur um solche, die auf gesellschaftliche Probleme bezogen sind. Wie schon gesagt, läßt sich ohne eine solche Erdung nicht sinnvoll von der gesellschaftlichen Funktion eines Systems sprechen. Ihre allgemeine Funktion finden die Reflexionssysteme weniger in der Antizipation, als vielmehr in der *Provokation einer Selbstbeschreibung*, welche die latenten Orientierungsprobleme der Gesellschaft reflektiert.

Als eine Prämisse der Systemtheorie hatten wir herausgearbeitet, daß das Bezugsproblem der Kunst den formalen Bedingungen einer »Rahmenformel« genügen muß, sprich daß es nach außen hin abgrenzbar und nach innen hin offen ist. Wenn man davon ausgeht, daß Reflexionssysteme problemorientierte Selbstbeschreibungen der Gesellschaft provozieren (und nicht etwa selber herstellen), dann stellt sich die Frage, wie sich diese Funktion in je spezifischer Weise in den einzelnen Systemen realisiert. Wie also läßt sich die Funktion der Kunst nach außen, und das heißt jetzt vor allem: gegenüber der philosophischen oder auch geistes- und sozialwissenschaftlichen Subversion abgrenzen?

Die entscheidende Differenz ist sicherlich, daß sich Kunst nicht primär im Medium der Sprache, und erst recht nicht im Medium des Begriffs realisiert, sondern daß es hier um eine Form der nichtsprachlichen Kommunikation geht, die vor allem über die Formen des impliziten Wissens läuft. Die Massenmedien erwiesen sich nicht nur als der Ort, an dem Selbst*beschreibungen* im wörtlichen Sinne produziert werden, sondern im Vordergrund stand letztendlich die strukturelle Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation über Schemata. In den Massenmedien findet eine »Reproduktion von Typen (stereotypisierten Erwartungsmustern)« statt; »Massenmedien garantieren …, daß solche Schemata zugriffsbereit verfügbar sind« (GdG, 1106f.), heißt es bei Luhmann. Genau an dieser Stelle, wo die Massenmedien jene Erwartungshaltungen in der öffentlichen Meinung reproduzieren, welche neu auftauchende gesellschaftliche Probleme gerade *nicht erwarten* lassen, hat Kunst die Chance zur Intervention. Wo die Gesellschaft die Wahrnehmung und Erfahrung ihrer Probleme blockiert, anstatt sie kommunikativ zu verstärken, erringt die Kunst ihre besondere Funktion.

Unserer These zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst – selbst wenn sie als Argumentationsfigur überzeugt – dürfte bislang noch die erforderliche Evidenz abgehen, um im Kunstsystem überhaupt Resonanz erzeugen zu *können.* Wenn man sich aber aus theoretischen Gründen für die Verbesserung gesellschaftlicher Resonanzverhältnisse engagiert, dann lautet der autologische Schluß: man muß es zumindest einmal konkret *zeigen*, wie ein Kunstwerk Problembewußtsein zu provozieren vermag. Entscheidend dabei ist, *daß diese Intervention auf die Schemata der Erfahrung zielt* und sich nicht sprachlich artikuliert. Kunst bringt das Problem nicht auf den Begriff – sie markiert es. Gerade dies läßt sich an einer Gattung am besten zeigen, die sich selbst im Medi-

um der Sprache konstituiert. Prosa, die sich der Alltagssprache bedienen kann, wäre der härteste Bewährungstest für die These, daß es in der Kunst um die Entdeckung und Erschließung von Erlebnismustern und Erfahrungsschablonen geht, die sozial problematisch und dementsprechend gesellschaftlich relevant sind.

Ingo Schulze: Simple Storys, Kapitel 3

Die simplen Storys, die Schulze erzählt, füllen keinen Erzählband, sie sind tatsächlich das, was der Untertitel verspricht: *Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz.*[40] Seine einzelnen Geschichten sind durch keine gemeinsame Handlung verbunden, aber sie spielen alle zur gleichen Zeit am gleichen Ort. Zumindest stammen ihre Protagonisten aus Altenburg und durchleben die Nachwendezeit, auch wenn sie sich manchmal in Berlin oder Stuttgart wiederfinden und sich an vergangene DDR-Zeiten erinnern. Die Verdichtung der Episoden zum Roman übernimmt die Provinz: die Enge der Kleinstadt drängt alle Akteure zusammen, jeder kennt beinahe noch jeden. Bereits in seinem Debütroman *Petersburg oder 33 Augenblicke des Glücks* erprobte Schulze dieses Darstellungsprinzip, doch das überraschende Wiederauftauchen der gleichen Personen in verschiedenen Geschichten gehorchte hier dem Rhythmus der Großstadt. Die Bekanntschaften zwischen den Menschen sind zufällig, selten und flüchtig; die Stadt selbst verfügt nicht mehr über die Kraft, daß sich Menschen ohne Grund, allein weil sie am gleichen Ort leben, im Laufe der Zeit immer wieder über den Weg laufen oder unvermittelt in Gesprächen mit Dritten voneinander hören. Doch nun befinden wir uns nicht in Petersburg, sondern in Altenburg. Jetzt zieht sich ein fein gesponnenes Netz von biografischen Fäden durch den Text und beginnt, ein Sammelsurium kleiner Geschichten zur großen Geschichte zu verflechten.

Es sind nicht nur Personen, denen man in verschiedenen Kontexten immer wieder begegnet und welche so die vakante Einheit des Romans wiederherstellen. Erzählt wird vor allem, das ist das große übergreifende Thema, von einem Leben nach der Wende, das die Altenburger in ihrer Kleinstadt heimgesucht hat. Hierbei machen sie ihre eigenartigen Erfahrungen mit der neuen Lebenssituation, die sich hinter ihrem Rücken zur kollektiven Erfahrung verdichten. Weil es den *Simplen Storys* gelingt, dies zu zeigen, weil sie jene Kristallisation von Sozialität sichtbar machen, wurden sie zurecht als der exemplarische Wenderoman gepriesen.

Die Simplen Storys verspotten ihren Titel und sind ein schwer zu überbietendes Understatement; die simpel erzählten Geschichten sind keinesfalls einfach zu verstehen. Einen Zugang zum Hintersinn dieses Romans eröffnet sein drittes Kapitel mit dem selbstbezüglichen Titel:

MAL EINE WIRKLICH GUTE STORY

Danny erzählt von Krokodilsaugen. Sie schreibt zuwenig für Anzeigenkunden und zuviel über Schlägereien. Christian Beyer, ihr Chef, ist unzufrieden. Peter Bertrams Geschichte. Zum Schluß muß sich Danny etwas ausdenken.

Es ist Februar 91. Ich arbeite bei einer Wochenzeitung. Überall wartet man auf den großen Aufschwung. Supermärkte und Tankstellen werden gebaut, Restaurants eröffnet und die ersten Häuser saniert. Sonst gibt es aber nur Entlassungen und Schlägereien zwischen Faschos und Punks, Skins und Redskins, Punks und Skins. An den Wochenenden rückt Verstärkung an, aus Gera, Halle oder Leipzig-Connewitz, und wer in der Überzahl ist, jagt die anderen. Es geht immer um Vergeltung. Die Stadtverordneten und der Kreistag fordern Polizei und Justiz zu energischen Schritten auf.

Anfang Januar schrieb ich eine ganze Seite über das, was sich regelmäßig freitags auf dem Bahnhof abspielt. Von Patrick stammten die Fotos. Eine Woche später sorgte ein anderer Artikel von mir für Wirbel. Nach Zeugenaussagen berichtete ich, daß Unbekannte nachts in Altenburg-Nord eine Wohnungstür aufgebrochen und den fünfzehnjährigen Punk Mike P. fast erschlagen hatten. Nach zwei Tagen war er aus dem Koma erwacht. Sein jüngerer Bruder lag auf derselben Station mit einer Gehirnerschütterung. Den Vater hatten sie mit Reizgas betäubt, die Mutter war auf einem Lehrgang gewesen.

Beyer, unser Chef, untersagte mir, die Beiträge zu unterzeichnen. Auch Patricks Name durfte nicht erscheinen. Ihm war das ganz recht, weil seine Freundin gerade zu ihm ziehen wollte. Beyer erwog ernsthaft, einen Schäferhund für die Redaktion anzuschaffen. »Gegen Vandalismus«, sagte er, »versichert einen niemand.«

Mehr Angst habe ich vor dem Alten, der eine Etage über den Redaktionsräumen wohnt. Erst steckten Zettel unterm Scheibenwischer - ich wurde ultimativ aufgefordert, ihm sein Geld zurückzugeben -, dann zerstach er die Vorderreifen von meinem alten Plymouth. Die versichert mir auch niemand. Zweimal hat er das gemacht. Abends wartet er stundenlang auf der dunklen Treppe neben unserem Eingang. Ich bemerke ihn immer erst, wenn er röhrt: »Mein Geld will ich! « Ich hab versucht, mit ihm zu reden und bei ihm geklingelt. Vier Wochen zuvor haben wir uns noch ganz normal unterhalten. Einmal hab ich ihm sogar den Kohleneimer hinaufgetragen.

Ich bin völlig überarbeitet und lebe, seit sich Edgar von mir getrennt hat, keusch wie eine Nonne. Ich kann Edgar verstehen. Ich habe ja nicht mal Zeit, für meinen dreijährigen Neffen ein Geburtstagsgeschenk zu kaufen.

Außerdem werde ich mal wieder in Beyers Zimmer zitiert, weil ich den Artikel über Nelson-Immobilien noch nicht fertig habe. Harry Nelson ist Anzeigenkunde, wöchentliche Schaltung, dreispaltig, hundert Millimeter, trotz zwanzig Prozent Rabatt immer noch DM 336,- plus Mehrwertsteuer, ergibt im Jahr DM 17.472,- plus Mehrwertsteuer. »Haben oder nicht haben«, sagt Beyer. Die Scholz, die mit zwei Kaffeetassen hereinkommt, gießt mir Milch ein, was sie sonst nur für Beyer macht.

Ich sage, daß ein Foto mit Bildunterschrift besser ist als ein Artikel und daß ich zwar vier solcher Unternehmerporträts auf eine Seite bringe, aber nicht weiß, wann ich sie schreiben soll, und wir endlich lernen müssen, auch mal nein zu sagen. Beyer beginnt abermals mit den DM 17.472,- und endet mit der Feststellung: »Vielleicht reden wir hier über Ihr Gehalt, Danny.«

Ich sehe auf die Holzfolie seines Stasi-Tisches - das Mobiliar der örtlichen Staatssicherheit war der »Lebenshilfe e.V.« übergeben worden, und die hatten, was sie nicht brauchten, weiterverkauft - alles billiger Krempel. Die Maserung der Tischplatte erinnert mich wieder an Beyers Frage im Bewerbungsgespräch, ob ich schwanger sei oder »ein Kind in Planung« hätte. Er müsse da nachhaken, und es klang, als wolle er das noch begründen. Erst hatte ich ihn, dann nur noch den Tisch angestarrt und »nein« gesagt.
Jedesmal nehme ich mir vor, mit den anderen über diese amöbenartige Maserung zu sprechen. Wir alle müssen doch dauernd auf diese Linien und Rundungen schauen, die links außen einem Krokodilsauge gleichen. Aber niemand spricht davon, und ich vergesse es auch immer wieder wie einen bösen Traum.
Ich erkläre Beyer, der in unangenehmen Situationen den Zeigefinger unter Mittel- oder Ringfinger klemmt, daß es nicht gut ist, wenn eine Zeitung vor ihren Kunden buckelt. Im Gegenteil. Wir sollten uns mehr um Inhalte kümmern, um Gestaltung und interne Organisation und im übrigen die Haltung vertreten: Man darf bei uns Kunde sein. So rum wird ein Schuh draus!
»Langsam, langsam«, sagt er. »Langsam, Danny!«
Beyer ist kaum älter als ich, und das »Sie« wirkt meistens komisch, aber daß er mich Danny nennt, ist plump. Er will Kumpel sein, er will fair sein und läßt uns immer eine Zeitlang reden. Aber wann hätte er je auf uns gehört? Er denkt nicht mal über unsere Vorschläge nach. Er hat keine Ahnung vom Geschäft und glaubt, wenn er sich ums Geld kümmert, schaffen wirs. Er sagt, daß ich den Artikel über Harry Nelson mit zwei Fotos bringen soll - Nelson hat zwei Häuser sanieren lassen. Außerdem bittet mich Beyer, in den nächsten Ausgaben »die Bandenkriege außen vor zu lassen«, wie er sich ausdrückt, und anderen Hinweisen nachzugehen. Mal wieder was über den Teersee in Rositz oder über ehemaliges jüdisches Eigentum am Marktplatz, eine kritische Diskussion über den Grundsatz: Rückgabe statt Entschädigung.
Wir sind uns einig, daß man niemandem absagen darf, der uns anruft oder aufsucht, und daß man viele hören muß, um eine gute Story zu bekommen, weil man nie weiß, ob an den Informationen was dran ist, und wenn ja, was. Er will keine Beschwerden mehr, oder nicht so viele, keinesfalls aber einen 52er dreispaltig hundert - also Nelson - verlieren. Beyer verabschiedet mich mit Handschlag. »Bis gleich«, sagt er, »19.oo Uhr, Kfz-Innung. Danach können wir ja noch ein Bier zusammen trinken.«
Ich frage mich, wann ich die Amöben und das Krokodilsauge wohl wiedersehe und ob sich dann mein Leben schon verändert haben wird.
Als ich an der Scholz vorbeigehe, hält sie mir das Fahrtenbuch hin, auf dem die Renaultschlüssel und ein Zettel liegen: 17.00 Uhr Bertram - Adresse, Telefon und zwei Ausrufezeichen.
»Er weiß, daß es später wird«, sagt sie. »Er wartet.«
Ich erinnere mich an seinen Anruf. Er hat leise und fahrig gesprochen, aber keine dieser kaputten Stimmen, die über die Familie neben ihrer Schlafzimmerwand oder die Garagenverwaltung herziehen. Unsere Zeitung sei die einzige, der er traue.
Bertram wohnt in Nord, Schumannstraße, gegenüber den Russenwohnungen. Genau vor seiner Haustür finde ich eine Parklücke. Ich muß in die vierte Etage.
Er öffnet schnell und gibt mir die Hand. Ich sage ihm, daß ich nur eine Stunde Zeit habe. Er sagt, daß wir zumindest anfangen können, und schenkt aus der Thermoskanne Kaffee ein. Auf meinem Teller liegen, wie auf seinem, ein Stück Bienenstich und ein Stück Eierschekke. Bertram stellt noch einen zweiten Aschenbecher auf den runden Couchtisch und zündet

eine rote Kerze an. »Oder wollen Sie Tee?« fragt er und setzt sich mir gegenüber in den Sessel. Hinter ihm steht ein Aquarium ohne Grünpflanzen. Auch Fische sehe ich nicht.
In mehrere kleine Stapel sortiert, liegen unsere Zeitungen auf der Couch. Ich lese die Überschrift: »Von Südafrika über Australien bis nach Kanada: Ansprüche im Kreis Altenburg«, Donnerstag, 25. Oktober 1990. Vor den Skin- und Punkerschlachten fiel unsere Auflage öfter unter die zwölftausend.
»Ich beneide Sie um Ihre Arbeit«, beginnt er. »Wenn man schreibt, sieht man aufmerksamer in die Welt. Aber Sie müssen mutiger werden ...« Statt weiterzusprechen, nimmt er sich ein Stück Bienenstich. »Bitte«, sagt er. Beim Abbeißen verzerren sich seine Lippen, und die Augen blicken irgendwie erschrocken. Die Falte zwischen den Augenbrauen vertieft sich. Mit vollem Mund kaut er übertrieben gründlich. Über dem Sofa, auf weißer, silbergemusterter Tapete, hängt van Goghs »Nächtliches Café«.
Ich packe das Aufnahmegerät aus, schlage den Ringblock auf, schraube die Kappe vom Füller, schreibe »Bertram« und ziehe darunter einen Strich.
»Um ehrlich zu sein«, sagt er, »ich habe es noch niemandem erzählt.« Er kaut schneller und schluckt. »Ich will Sie auch erst fragen, ob Sie wollen, daß ich davon berichte. Es ist ziemlich schrecklich. Sie sind die erste, überhaupt der erste Mensch, der es erfährt.« Über dem Teller streicht er sich die Krümel von den Handflächen und lehnt sich zurück.
Ich frage ihn, ob ich das Aufnahmegerät einschalten darf. »Natürlich, selbstverständlich«, sagt Bertram. Sein rechter Arm hängt am Sessel herab. »Es geschah am Donnerstag vor vierzehn Tagen. Donnerstags besucht meine Frau regelmäßig eine ehemalige Arbeitskollegin. Sie machen einander die Haare und auch Pediküre. Das kostet nichts, und ihnen bleibt genug Zeit, um all das zu bereden, was Frauen wohl nur Frauen anvertrauen, da sind wir Männer draußen, ob wir wollen oder nicht. Was gäbe Daniela darum, Ihre Haare zu haben!«
Es klopft mehrmals hintereinander. Ich merke nicht gleich, daß es Bertram ist, der gegen den Sessel schlägt.
»Wie immer verließ Daniela gegen 19.30 Uhr unsere Wohnung«, sagt er. »Ich hatte unserem Sohn Eric erlaubt - Eric ist zwölf, wirkt aber älter -, daß er bis neun fernsehen darf oder am Computer spielen. Ich genoß die Ruhe und arbeitete hier im Wohnzimmer - dazu vielleicht später noch ausführlicher, ich will Ihre Zeit nicht verschwenden -, so weit, so gut. Als es neun war, rief ich Eric zu, daß er seinen Freund verabschieden und ins Bett gehen soll. Und Eric rief: ›Mach ich, Paps, mach ich sofort.‹ Ich arbeitete weiter und hörte nach zehn Minuten, wie unsere Wohnungstür geschlossen wurde. Ich war froh, Eric nicht noch einmal ermahnen zu müssen. Ich feilte gerade an einer ziemlich kniffligen Stelle.«
»Woran feilten Sie?«
»Ich schreibe«, sagt er. »Da ist mir die geringste Störung, das kleinste Geräusch zuviel. Und hier, das wissen Sie ja, hört man eine heulende Frau durch drei Etagen. Trotzdem wartete ich nolens volens, daß Eric zu mir käme. Ich hörte die Klospülung und wie er im Bad hantierte. Als es ruhig blieb, glaubte ich, Eric wäre einfach ins Bett gegangen. In letzter Zeit hat er viele solcher Marotten - Pubertät eben. Ich überlegte noch, ob es ihm überhaupt recht wäre, daß ich zu ihm gehe, um gute Nacht zu sagen. Ich bin dann doch hin. Und da ... Ich machte also die Tür auf ...« Bertram verstummt. Als ich den Kopf hebe, begegne ich seinem Blick. Obwohl er entspannt wirkt, bleibt die senkrechte Falte auf seiner Stirn.
»Stellen Sie sich vor: Da sitzen drei Kerle.« Seine rechte Hand vollführt eine Geste, als risse sie etwas aus der Luft. »Stellen Sie sich das einmal vor. Drei Kerle, alle in Ericsc Alter, höchstens dreizehn, vierzehn, höchstens. Sitzen da und tuscheln miteinander, ohne weiter von mir Notiz zu nehmen. Ich weiß natürlich nicht, was sie tuscheln. Ich weiß nur, daß da

drei wildfremde Kerle abends halb zehn in meiner Wohnung sitzen. Sie stehen auf, geben mir nacheinander die Hand, sagen irgendwelche Vor- und Nachnamen und - setzen sich wieder. ›Wo ist Eric?‹ frage ich, und da sie nicht antworten, frage ich noch mal und sehe plötzlich, daß Eric unter seiner glattgestrichenen Decke liegt, wie eine Leiche - nur die Haare sind ein bißchen zu sehen. ›Eric‹, rufe ich. ›Eric, was soll denn das?‹ Da legen die drei Jungs mahnend einen Finger auf die Lippen. ›Psch‹, zischen sie.«

Bertram macht es mir vor und wiederholt »Psch, psch.« Ich male lange Kringel von links nach rechts über die Seite. Bertrams Kopf ist rot vor Erregung.

»›Wecken Sie ihn nicht auf‹, sagt der Längste von ihnen, ›er muß doch schlafen.‹ Er zieht dabei an der Bettdecke, bis Erics Kopf zu sehen ist, und hält eine Rasierklinge hoch. ›Schöne kleine Ohren‹, sagt er, ›schönes kleines Näschen‹, und bewegt die Rasierklinge hin und her, damit ich sie auch ja gut sehe, so, wie Zauberkünstler etwas vorzeigen. ›Sie haben sowieso keine Chance‹, sagt ein anderer. ›Also machen Sie keinen Blödsinn, sonst fehlt Klein Eric nicht nur ein Ohr.‹ ›Wer seid ihr?‹ frage ich. ›Belasten Sie sich nicht damit‹, antworten sie. Ich muß mich setzen, und sie fesseln mich an Erics Schreibtischstuhl. Einen Augenblick lang erwacht in mir der Wille zu kämpfen: Die schaffst du, du bist stärker als diese Kinder, rede ich mir ein, während sie mich fesseln. Aber sie sind mit Rasierklingen bewaffnet, und bis ich bei Eric bin, ist er verstümmelt oder tot. So, wie die das durchziehn, ist es nicht ihr erstes Ding, die haben Übung, das sind Profis.«

Ich male immer noch Schlangenlinien um den Namen Bertram. Er spricht nicht weiter. Ich probiere von der Eierschecke und lege sie zurück auf meinen Teller. Bertram sieht mir zu. »Dieser Tropfen könnte Ihr Aquarium retten«, lese ich in einer Anzeige auf der obersten Zeitung und berechne automatisch den Preis: zweispaltig, sechzig Millimeter hoch, plus 50 Prozent für die letzte Seite.

»Es klingelt kurz«, sagt er und räuspert sich. »In meiner Hilflosigkeit schreie ich, wie ein Verrückter schreie ich um Hilfe, bis mir einer von ihnen seine feuchte dreckige Hand auf den Mund preßt. Noch zwei Kerle kommen herein und haben nichts Eiligeres zu tun, als mich anzuspucken. Alle fünf spucken mich an, jeder von ihnen mindestens dreimal. Danach knebeln sie mich mit Danielas Waschlappen und einem Handtuch. Gott sei Dank habe ich fast nie Schnupfen. Ob ich dabei ersticke oder nicht, das kümmert die einen Dreck. Da höre ich auch schon den Schlüssel in der Wohnungstür. Plötzlich sind sie mucksmäuschenstill. Einer ruft in den Korridor: ›Guten Abend, Frau Bertram, Ihrem Eric geht es nicht gut, kommen Sie bitte, schnell, so kommen Sie doch!‹ Ich werde fast wahnsinnig bei dem Gedanken, welcher Schock das für Daniela sein muß, da wird sie ihr Leben lang dran zu kauen haben. Aber ich bin gefesselt und kann ihr nicht helfen. Nichts kann ich mehr tun. Sie schließen sofort hinter Daniela die Tür, und der Kerl, der auf Erics Bett sitzt, sagt: ›Aber legen Sie doch ab, Frau Bertram, hier ist es schön warm‹, und alle fünf lachen.«

Bertrams Stimme wird flacher. Er spricht hastig, als laufe ihm die Zeit weg. Die Jungs öffnen ihre Hosen, und es kommt, wie es kommen muß. Bertram läßt nichts aus und hat dabei den Waschlappen in seinem Mund längst vergessen.

»Das wird jetzt aber unlogisch«, sage ich und schalte das Aufnahmegerät aus. Ich sage, daß ich die letzten fünf Minuten gern dazu nutzen würde, ihm auch eine Geschichte zu erzählen, eine, die ich erlebt habe und die im Gegensatz zu seiner wahr ist, wahr bis ins letzte Detail.

Schon letzten Monat sei ich so blöd gewesen, sage ich, in die Wohnung eines Mannes zu gehen, in die des verrückten Alten über unserer Redaktion. Und als ich dann in seiner kalten Wohnung stehe, weil ich glaubte, ihm den Spuk noch ausreden zu können, führt er mich ins Schlafzimmer und brüllt, daß ich eine Meisterdiebin bin, eine, für die selbst ein West-

schloß, ein neues Westsicherheitsschloß, kein Hindernis ist. Zwei Monatsrenten hätte ich ihm geklaut, außerdem die neue Hose und seine braunen Sandalen. Und damit nicht genug, auch Kerzenstummel hätte ich in sein Rasierzeug geworfen und das Beil hinterm Schrank versteckt. Und zum Beweis zieht er es hinterm Schrank hervor und sagt, daß ich ihm folgen soll, das wäre längst nicht alles. Er schlurft an mir vorbei, macht das Licht aus - absolute Finsternis. Nirgendwo sonst in der Wohnung brennt Licht, nicht mal im Flur. Ich steh wie angewurzelt da, höre auf seine Schritte. Ein Hieb genügt, und ich ... Da geht eine Lampe an. Ich begreife endlich, daß ich bei einem verwirrten Alten im Schlafzimmer bin. Mit dem Rücken zu mir, das Beil zwischen den Knien, schließt er eine Tür auf, brabbelt was vom Meisterdieb vor sich hin. Gott sei Dank steckt der Wohnungsschlüssel. Ich dreh ihn herum, der Riegel klemmt ... Ich reiß die Tür auf, der Alte faßt mich am Arm, schreit, das Beil fällt zu Boden, die Tür ist offen, und davor steht die Scholz, die dicke Scholz, und stößt ihn zurück, mit beiden Händen stößt sie ihn zurück.

»Das ist mal eine wirklich gute Story«, sage ich und ziehe den Reißverschluß meiner Handtasche zu. »Verglichen mit Ihrer ist sie geradezu glänzend!«

Bertram sieht gelangweilt vor sich hin. Ich sage, daß ich bis oben hin voll bin mit solchem Zeugs, wie er es gerade erzählt hat, und mache dabei eine Geste, als schnitte ich mir den Hals durch. »Bis oben hin voll!« rufe ich, und daß ich überhaupt nicht begreife, warum ich mir jeden Tag das Geschwafel wildfremder Leute anhöre. Diese Erkenntnis überrascht mich selbst, und ich muß lachen.

»Damit werden Sie es aber nicht weit bringen«, sagt Bertram, der im Sitzen beginnt, das Geschirr zusammenzuräumen. Er nimmt meinen Teller samt Bienenstich und der angebissenen Eierschecke, meine halbvolle Tasse, stellt alles auf seinen Teller und bläst die Kerze aus.

Ich sage, daß er wahrscheinlich recht hat, und starre auf die Maserung der Holzfolie, die ich jetzt anstelle des Tellers und der Untertasse vor mir habe. Da ist es wieder - das Krokodilsauge, das mich unter seinem schwerhängenden Lid hervor anglotzt, von Tischen, Tapeten, Schränken, Dielenbrettern, von überall her - die Welt ist voller Krokodilsaugen.

Ich empfehle Bertram, wenn ihm schon solche Geschichten durch den Kopf gehen, sich eine Pistole zu kaufen, eine mit Reizgas, oder ein Spray, das in jede Handtasche paßt, oder sich eine Hure zu leisten oder eine Kontaktanzeige aufzugeben. Beim Sprechen fixiere ich seine Stirnfalte, die ich kurz für eine Narbe gehalten habe. Ich erteile Ratschläge, aber ich denke daran, wie viele Astaugen, Amöben und Krokodile um mich herum sind, und ahne, daß dies nur der Anfang ist, daß ein Ding nach dem anderen beginnen wird, mich zu verfolgen, daß es bald nicht einen einzigen Gedanken mehr gibt, der nicht vergiftet ist, der mich nicht an etwas Gemeines erinnert, der mich nicht ekelt.

Bertram schließt die Tür hinter mir. Ich taste nach dem Lichtschalter und höre das Relais, das Klicken, mit dem bei Bertram das Flurlicht ausgeht.

Die Reifen des Renaults sind in Ordnung. Aber daneben hat jemand einen Opel so dicht eingeparkt, daß ich durch die Beifahrertür einsteigen muß.

Bis sieben ist noch Zeit. Die Geschäfte haben schon geschlossen. Ich weiß nicht, was ich so lange machen soll. Ich nehme mir erst mal vor, rückwärts zu fahren, dann zu wenden, um heil zwischen den Autos, die auf beiden Seiten an den Müllcontainern parken, hindurchzukommen. Dabei denke ich, welche Freude mein Verschwinden auslösen wird - jetzt noch eine Lücke zu finden und vielleicht sogar vor der eigenen Haustür! Ich sehe mich im Rückspiegel lachen. Es ist nicht gut, denke ich, wenn man allein lebt. Nicht nur, daß alles schwieriger wird, es ist auch unnatürlich. Trotzdem gehe ich nicht mit Beyer aus, auch nicht auf ein Bier. Das werde ich ihm gleich sagen. Irgendwas fällt mir immer ein.

Die Geschichte begann mit folgenden Sätzen:

»Es ist Februar 91. Ich arbeite bei einer Wochenzeitung. Überall wartet man auf den großen Aufschwung. Supermärkte und Tankstellen werden gebaut, Restaurants eröffnet und die ersten Häuser saniert. Sonst gibt es aber nur Entlassungen und die Schlägereien zwischen Faschos und Punks […].

Anfang Januar schrieb ich eine ganze Seite über das, was sich regelmäßig freitags auf dem Bahnhof abspielt. […] Eine Woche später sorgte ein anderer Artikel von mir für Wirbel. Nach Zeugenaussagen berichtete ich, daß Unbekannte nachts in Altenburg-Nord eine Wohnungstür aufgebrochen und den fünfzehnjährigen Punk Mike P. fast erschlagen hatten. […] Den Vater hatten sie mit Reizgas betäubt, die Mutter war auf einem Lehrgang gewesen.

Beyer, unser Chef, untersagte mir, die Beiträge zu unterzeichnen. […] Beyer erwog ernsthaft, einen Schäferhund für die Redaktion anzuschaffen. ›Gegen Vandalismus‹, sagt er, ›versichert einen niemand‹.

Mehr Angst habe ich vor dem Alten, der eine Etage über den Redaktionsräumen wohnt. Erst steckten Zettel unterm Scheibenwischer – ich wurde ultimativ aufgefordert, ihm sein Geld zurückzugeben –, dann zerstach er die Vorderreifen von meinem alten Plymouth« (Storys, 30).

Ein reichliches Jahr nach der Wende bringt Danny die Situation in wenigen Sätzen auf den Punkt: auf der einen Seite gibt es die soziale Erwartung: »den großen Aufschwung«, auf der anderen Seite die soziale Wirklichkeit: »Entlassungen und Schlägereien«. Dannys Job ist es, über diese Wirklichkeit zu berichten, und dabei schreibt sie nicht nur über das, was sie als Augenzeugin am Bahnhof miterleben kann, sondern man geht auch »Zeugenaussagen« nach, die auf der Linie dieser Ereignisse liegen. Was vor sich geht, ist für die örtlichen Massenmedien offenbar schwer auszumachen (man kann sich hierüber noch nicht im *Spiegel* oder in der *F.A.Z.* informieren), so daß sich der Chefredakteur auf seine nackte Wahrnehmung verlassen muß und Danny erklärt, was er sieht: daß es sich hier um einen Fall von »Vandalismus« handele. Doch diese Vandalen – gegen die Polizei und Justiz keine energischen Schritte unternehmen, gegen welche man sich nicht versichern kann, vor denen man lieber anonym bleibt, welche mit einem Wort an den »Schäferhund« denken lassen – diese Vandalen sind nicht von außen in die Idylle dieser ostdeutschen Provinzstadt eingefallen, es sind deren Kinder. Eigentlich gerade kein Grund zum Fürchten und dennoch macht sich hier eine Atmosphäre der Angst breit, als sei Altenburg eine Exklave im Rechtsstaat.

Im anschließenden Gespräch mit Beyer, ihrem Chef, wird Danny aufgefordert (die meint, daß sie mit ihren Reportagen Wichtigeres zu tun hätte), endlich das Unternehmerporträt über einen Anzeigenkunden zu schreiben. Beyer glaubt, seinem Anliegen mit der Bemerkung: »*Vielleicht reden wir hier über Ihr Gehalt, Danny«* etwas Nachdruck verleihen zu müssen, was Danny zu einer eigenartigen ästhetischen Erfahrung verhilft:

»Ich sehe auf die Holzfolie seines Stasi-Tisches – das Mobiliar der örtlichen Staatssicherheit war der ›Lebenshilfe e.V.‹ übergeben worden, und die hatten, was sie nicht brauchten, weiterverkauft – alles billiger Krempel. Die Maserung der Tischplatte erinnert mich wieder an Beyers Frage im Bewerbungsgespräch, ob ich schwanger sei oder ›ein Kind in Planung‹ hätte. Er müsse da nachhaken, und es klang, als wolle er das noch begründen. Erst hatte ich ihn, dann nur noch den Tisch angestarrt und ›nein‹ gesagt« (Storys, 31f.).

Die Tische der Stasi erwiesen sich als resistenter als sie selbst. Als Lebenshilfe zwar ungeeignet, lassen sie sich zumindest anderweitig umfunktionieren. Aber schließlich finden sie auch unter den gewendeten gesellschaftlichen Verhältnissen zurück zu ihrem alten Zweck: man wird an ihnen ins Kreuzverhör genommen. Betrafen die Fragen einst die Sicherheit des Staates, so geht es jetzt um die Sicherung des Unternehmens. In der Frage nach den Kinderwünschen hat ein Schema nachgeklungen, das Danny auf der einen Seite des Tisches einsilbig werden läßt und Beyer auf der gegenüberliegenden Seite in Begründungsnöte bringt. Letztendlich ruft die merkwürdige Maserung der Tische bei Danny eine Beunruhigung hervor, über die sie sich Klarheit verschaffen will:

»Jedesmal nehme ich mir vor, mit den anderen über diese amöbenartige Maserung zu sprechen. Wir alle müssen doch dauernd auf diese Linien und Rundungen schauen, die links außen einem Krokodilsauge gleichen. Aber niemand spricht davon, und ich vergesse es auch wieder wie einen bösen Traum« (Storys, 32).

Danny verliert für einen Augenblick den Gesprächsfaden zum Chef und wird von den Ornamenten der Holzfolie aus dem Konzept gebracht. Eine ästhetische Erfahrung ohne Kunstbezug drängt sich zum wiederholten Mal in ihren Alltag hinein. Aber wie kommt es zu einer solchen Aufmerksamkeitsverschiebung, was löst sie aus? Sicherlich lassen sich derartige ästhetische Einstellungswechsel kultivieren und als Lebensstil ausleben. Aber solche westlichen Kulturtechniken sind Danny mit ostdeutscher Sozialisation und im Jahre zwei nach der Wende hinlänglich fremd, und außerdem bräuchte man hierfür eine gewisse Sorglosigkeit, für die Danny nicht die Person und Altenburg nicht der Ort ist. Unter den gegebenen Umständen versucht niemand, sich über eine Ästhetisierung der Lebenswelt seine Form des Lebens zu definieren. Vielmehr gerinnt zuweilen das Leben in einer ästhetischen Erfahrung.

In Dannys Beruf scheinen die Verhältnisse unübersichtlich zu werden. Beyer entläßt sie mit der Bemerkung aus dem Gespräch: *»in den nächsten Ausgaben ›die Bandenkriege außen vor zu lassen‹* […] *und anderen Hinweisen nachzugehen«* (Storys, 32). Andererseits ist sie sich sicher, daß sie das richtige Thema verfolgt, was letztendlich auch der Auflagenstärke des Blattes zugute kommt. Im Anschluß an ihren Disput mit dem Vorgesetzten trifft sie sich mit einem Herrn Bertram in dessen Wohnung, der ihr etwas Interessantes mitteilen möchte. Dort bemerkt sie: *»In mehreren kleinen Stapeln sortiert, liegen unsere Zeitungen auf der Couch. Ich lese die Überschrift: ›Von Südafrika über Au-*

stralien bis nach Kanada: Ansprüche im Kreis Altenburg‹, Donnerstag, 25. Oktober 1990«, was sie zu der inneren Bemerkung veranlaßt: *»Vor den Skin- und Punkerschlachten fiel unsere Auflage öfter unter die zwölftausend«* (Storys, 34). Außerdem handelt es sich um einen Hinweis zum gleichen Thema: Bertram erzählt, wie er eines Abends im Zimmer seines Sohnes Eric »drei Kerle« vorfindet, und wie diese erst den Sohn und dann ihn selbst tyrannisieren. Als die spät nach Hause kommende Mutter vergewaltigt wird und der mit einem Waschlappen geknebelte Vater dabei zu sprechen beginnt, schaltet Danny mit der Bemerkung: *»›Das wird aber jetzt unlogisch‹«* (Storys, 37), das Aufnahmegerät aus.

Weiter heißt es: »Ich sage, daß ich die letzten fünf Minuten gern dazu nutzen würde, ihm auch eine Geschichte zu erzählen, eine, die ich erlebt habe und die im Gegensatz zu seiner wahr ist, wahr bis ins letzte Detail.

Schon letzten Monat sei ich so blöd gewesen, sage ich, in die Wohnung eines Mannes zu gehen, in die des verrückten Alten über unserer Redaktion. Und als ich dann in seiner kalten Wohnung stehe, weil ich glaubte, ihm den Spuk noch ausreden zu können, führt er mich ins Schlafzimmer und brüllt, daß ich eine Meisterdiebin bin, eine, für die selbst ein Westschloß, ein neues Westsicherheitsschloß, kein Hindernis ist. Zwei Monatsrenten habe ich ihm geklaut, außerdem die neue Hose und seine braunen Sandalen. Und damit nicht genug, auch Kerzenstummel hätte ich in sein Rasierzeug geworfen und das Beil hinterm Schrank versteckt. Und zum Beweis zieht er es hinterm Schrank hervor und sagt, daß ich ihm folgen soll, das wäre längst nicht alles. Er schlurft an mir vorbei, macht das Licht aus – absolute Finsternis. Nirgends sonst in der Wohnung brennt Licht, nicht mal im Flur. Ich steh wie angewurzelt da, höre auf seine Schritte. Ein Hieb genügt, und ich …« (Storys, 37f.).

Die Geschichte geht gut aus und Danny merkt, daß sie es mit einem verwirrten Alten zu tun hat; der Leser aber erkennt noch etwas ganz anderes. Er sieht, daß Danny eine Geschichte über erzählte Geschichten erzählt, daß ihrer persönlichen Story noch drei weitere Storys eingeschrieben sind. Offensichtlich ist Lehrer Bertram ein fleißiger Leser von Dannys Artikeln und hat sich von ihrer eigenen Geschichte über den zusammengeschlagenen Punk inspirieren lassen. Dieser fingierten Story hält sie ihre selbst erlebte Geschichte mit dem geisteskranken Alten entgegen:

»›Das ist mal eine wirklich gute Story‹, sage ich und ziehe den Reißverschluß meiner Handtasche zu. ›Verglichen mit Ihrer ist sie geradezu glänzend!‹« (Storys, 38).

Auf diesen Unterschied, den Unterschied zwischen einer guten und einer schlechten Story, kommt es ihr an, und wenn man noch einmal zurück blättert, dann zeigt sich: die gute Geschichte ist die Geschichte, die man selbst »erlebt« hat und »die wahr ist, wahr bis ins letzte Detail« (Storys, 37). Wo diese Unterscheidung zu verwischen droht, steht ihr journalistisches Selbstverständnis auf dem Spiel, und da kann sie auch einmal unfreundlich werden:

»Bertram sieht gelangweilt vor sich hin. Ich sage, daß ich bis oben hin voll bin mit solchem Zeugs, wie er es gerade erzählt hat, und mache dabei eine Geste, als schnitte ich mir den Hals durch. ›Bis oben hin voll!‹ rufe ich, und daß ich überhaupt nicht begreife, warum ich mir jeden Tag das Geschwafel wildfremder Leute anhöre. Diese Erkenntnis überrascht mich selbst und ich muß lachen« (Storys, 38).

Tatsächlich klingt es wie ein Witz, wenn eine Reporterin verkündet, daß sie die Meinung fremder Leute nicht interessiert. Hat man aber wie Danny sein Berufsethos an der harten Scheidung zwischen »Zeugs« und »Geschwafel wildfremder Leute« auf der einen Seite und den selbst »erlebten«, »wahren Geschichten« auf der anderen Seite festgemacht, dann scheint die ganze Praxis, sich über Berichte aus zweiter Hand informieren zu wollen, ein absurdes Unterfangen zu sein.

Komisch sind nur die Selbstwidersprüche, mit denen es sich gut weiterleben läßt, ansonsten melden sie sich auf andere Weise zurück. Noch bevor sie sich in der rationalen Form eines Widerspruchs begreifen lassen, können sie sich in anderen Formen bemerkbar machen. Es ist eher ein innerer Widerstreit als eine bloße Lappalie, wobei sich Danny in ihrer Wohnzimmertirade ertappt, so daß es auch kein Wunder ist, daß ihr das Lachen sofort wieder vergeht – und statt dessen ihre Gedanken und ihr Redefluß wieder von Krokodilsaugen gefangen werden. Dannys ästhetische Erfahrung am imitierten Ornament der Natur – die Holzfolie ist als Imitat das DDR-Produkt schlechthin – unterbricht wie schon im Gespräch mit ihrem Chef die von einem verborgenen Konflikt angeheizte Kommunikation:

»›Damit werden Sie es aber nicht weit bringen‹ sagt Bertram, der im Sitzen beginnt, das Geschirr zusammenzuräumen. […] Ich sage, daß er wahrscheinlich recht hat, und starre auf die Maserung der Holzfolie, die ich jetzt anstelle des Tellers und der Untertassen vor mit habe. Da ist es wieder – das Krokodilsauge, das mich unter seinem schwerhängenden Lid hervor anglotzt, von Tischen, Tapeten, Schränken, Dielenbrettern, von überall her – die Welt ist voller Krokodilsaugen« (Storys, 38f.).

Bertrams Bemerkung, daß es Danny mit ihrer Wahrheitsliebe in ihrem Beruf nicht weit bringen werde, scheint zu treffen; sie muß dem unsympathischen Mann (aus Wahrheitsliebe) wohl oder übel zustimmen – einem arbeitslosen Lehrer, der sich die Zeit mit dem Schreiben pornografischer Geschichten vertreibt. Die innere Erfahrung, die Bertrams Satz auslöst, ist so undurchsichtig wie das Labyrinth vor ihr auf dem Tisch. Eine ästhetische Erfahrung wird zur Chiffre einer Lebenswelterfahrung, die selbst ein Rätsel bleibt. Die unbestimmte Erfahrung in der Welt sucht sich an ihrer ästhetischen Oberfläche – an ihren Tischen, Tapeten, Schränken und Dielenbrettern – einen Halt. Einer vagen Stimmung gelingt es, sich ästhetisch zu materialisieren. So ist die ästhetische Erfahrung selbst am Ornament (gegen Kant und gegen Luhmann) nicht notwendigerweise ein Gegenstand des interesselosen Wohlgefallens, sondern ein solches Formenspiel kann – sowohl im Leben als auch in der Kunst – als

Form fungieren, in der ein außerästhetisch nicht greifbarer Sinn wahrnehmbar wird.

Die beunruhigenden Lebenserfahrungen, die sich nicht auflösen lassen, werden normalerweise verdrängt. Die meisten erledigen sich mit der Zeit von selbst, andere geraten ins Vergessen – bis der Konflikt ausgebrochen, das Problem nicht mehr zu ignorieren oder die Katastrophe eingetreten ist. Zur Funktion der Kunst gehört es, eine eigene Kompetenz im Umgang mit solchen Erfahrungen zu entwickeln, sie zu sammeln, zwischen interessanten und uninteressanten zu unterscheiden und das, was von Interesse ist, im eigenen Medium zu erinnern. Das Kunstwerk ist auf der einen Seite das künstliche Gedächtnis dieser flüchtigen Erfahrung, auf der anderen Seite schärft die ästhetische Erfahrung am Kunstwerk erst den Sinn für die realen Lebenswelterfahrungen. Zur Aufgabe der Kunstwerke gehört es normalerweise nicht, die Auflösung ihrer verrätselten Wahrnehmungen an sich selbst vorzuführen, sowenig wie sich die interessanten Probleme des Lebens für denjenigen, den sie betreffen, durchschauen lassen. Auch der Künstler oder Schriftsteller agiert eher als betroffener denn als analytischer Beobachter seiner Welt. Insofern erfährt der Leser weder von Danny noch vom Erzähler irgend etwas darüber, was es mit den Krokodilsaugen auf sich haben könnte. Diese in den Roman hineinkopierte ästhetische Erfahrung wird zur ästhetischen Erfahrung für den Leser, die ihm etwas sagen will – und zwar stellvertretend für Danny, welche diese Erfahrung aus einem ihr unerklärlichen Grund für erzählenswert hält. An solchen unverständlichen Stellen kommt die Kunst zu sich selbst und fordert die Kunstkritik heraus. In der Spannung von rätselhaftem Werk und seiner emphatischen Ausdeutung ist Kunst der Ort in der Gesellschaft, an dem sich experimentell die Hemmschwellen aus der sozialen Kommunikation herausnehmen lassen. Eine Voraussetzung hierfür wäre natürlich, daß überhaupt noch schwierige Werke hergestellt werden, daß diese wiederum im Kunstsystem Aufmerksamkeit erzeugen und daß die mögliche Neukopplung zwischen Erfahrung und Sprache von der Kunstkritik auch realisiert wird. Genau hierfür kann sich eine Kunstphilosophie engagieren, indem sie exemplarische Werke wie diese Geschichte auswählt, mit einer von ihr ermöglichten Interpretation auflädt und so versucht, das System auf dieser Eigenfrequenz wieder anzuregen, sprich interne Resonanz durch externe Irritation zu erzeugen.

Ästhetische Erfahrungen sind keine Metaphern, erst recht keine Zeichen, sie stehen für etwas, was man nicht sieht. Auf diese Weise hätte es Kunst mit der Beobachtung des Unbeobachtbaren zu tun. Was also sieht man, wenn man glotzenden Krokodilen unter ihre schwerhängenden Lider schaut? Welche heimliche Ahnung beschleicht Danny, als sie zum Schluß ihrer Geschichte sagt:

»ich denke daran, wie viele Astaugen, Amöben und Krokodile um mich herum sind, und ahne, daß dies nur der Anfang ist, daß ein Ding nach dem anderen beginnen wird, mich zu verfolgen, daß es bald nicht einen einzigen Ge-

danken mehr gibt, der nicht vergiftet ist, der mich nicht an etwas Gemeines erinnert, der mich nicht ekelt« (Storys, 39).

Bevor die Literatur sich zum Gegenstand von Selbstexperimenten machte, hatten ihre Geschichten noch eine Handlung, die beim Lesen Spannung erzeugte. Die literarische Geschichte ahmte Geschichten aus dem Leben nach, die man sich auch ansonsten erzählte. Das Muster ist simpel: irgendein Ereignis X spannt einen Erwartungshorizont auf, in dem nur noch ganz bestimmte Ereignisse möglich sind, ohne daß man bestimmt vorhersehen kann – dadurch entsteht die Spannung – welche. Die Geschichte kommt an ihr natürliches Ende, wenn klar wurde, welches Ereignis Y tatsächlich eingetreten ist. Man hört dann eine Geschichte, deren Handlung sich von X nach Y *spannt*. Es gehört auch zu Dannys Beruf, solche simplen Storys zu erzählen: Unbekannte brechen nachts in Altenburg-Nord eine Wohnungstür auf und erschlagen beinahe den fünfzehnjährigen Punk Mike (X). Der Zeitungsleser ist nach dieser Horrormeldung gespannt darauf, wer die unbekannten Täter gewesen sind, warum sie es getan haben und was aus Mike geworden ist. Und Dannys Information lautet: Mike sei nach zwei Tagen aus dem Koma erwacht (Y). Die Geschichte von Bertram war ein Plagiat dieser Geschichte, und auch Dannys Story mit dem alten Mann läuft nach dem gleichen klassischen Muster ab: sie läßt sich von dem Alten in dessen Schlafzimmer führen, der holt ein Beil hinterm Schrank hervor und macht das Licht aus (X) … aber Danny kommt wieder heil aus der heiklen Situation heraus (Y). Im Gegensatz zu diesen Geschichten – Geschichten, die das Leben schreibt – fehlt Dannys eigener Geschichte der Spannungsbogen. Man bekommt den Eindruck, daß sie eigentlich nur einen Ausschnitt aus ihrem Arbeitsalltag wiedergibt, daß das, was sie berichtet, pure Deskription bleibt und sich zu keiner Erzählung zusammenfügen will. Allerdings hatten wir schon bemerkt, daß Danny aus einer inneren Beunruhigung heraus spricht, zumal die Ich-Form der Erzählung keinen Zweifel daran läßt, daß sie etwas mitzuteilen hat. Aber was das eigentlich ist, läßt sich für sie nicht sagen – sondern höchstens beschreiben. So merkwürdig und insofern erzählenswert Danny einige Alltäglichkeiten ihres Lebens erscheinen, so merkwürdig erscheint dem Leser ihre Geschichte, die allem Anschein nach keine richtige ist. Der Text behauptet nur, *daß* etwas erzählt wird, überläßt es aber dem lesenden Beobachter herauszufinden, *was*.

Geschichte konstruiert sich über zwei Zäsuren, die auf dem Zeitstrahl einen Anfang und ein Ende markieren. Beide Einschnitte müssen in einem übergreifenden Zusammenhang stehen, nur so vergegenwärtigen sie die Einheit einer Differenz in der Zeit, sprich eine Geschichte. Unter welchem gemeinsamen Gesichtspunkt *bewegt* sich also die vorliegende Erzählung, was trennt den Nachmittag vom Abend in Dannys Leben und unterbricht die Chronologie, in der die Ereignisse zusammenhanglos auftauchen und wieder verschwinden, ohne eine Sinnspur im Leben zu hinterlassen? Nun, es handelt sich um eine Erzählung im Auge des Krokodils. Das Krokodilsauge ist der veränderliche Parameter in der Geschichte. Zu Beginn wird Danny von der Holzmaserung

nur an ihr Bewerbungsgespräch mit Beyer erinnert und nimmt sich daraufhin zum wiederholten Male vor, mit anderen über diese allgegenwärtige Chiffre zu reden. Zum Schluß ist für sie schon »die Welt … voller Krokodilsaugen« und sie ahnt, »daß dies nur der Anfang ist«, daß all ihre Gedanken vergiftet werden und sie anekeln würden. In wenigen Stunden greift eine mißliche Erinnerung um sich und verdunkelt ihr die Welt, ohne daß man es – im Leben so wie im Lesen – bemerkt hätte. Was also war passiert?

Bertram hatte Danny eine Geschichte erzählt, die einen ihrer Zeitungsartikel frei nachempfunden war, was sie empörte, und woraufhin sie ihm ihr Erlebnis mit dem Alten berichtet hat. Im Dreieck dieser drei Kurzgeschichten gehen die gewohnten Beobachtungsverhältnisse zu Bruch; und mit ihnen geht zwangsläufig auch die eigene Welt zugrunde, in der man aufgewachsen war, mit der man vertraut ist. Anstelle von ihr tritt ein fremdes Universum, auf das man nur noch mit einem negativen, wenig differenzierten, ästhetischen Gefühl reagieren kann: mit Ekel. Diese ästhetische Negation ist ziemlich die einzig noch verbleibende Option, wenn die kognitiven und normativen Unterscheidungen einer Lebenswelt, die Differenzen zwischen wahr und falsch, gut und schlecht kollabieren. Für Danny heißt dies vor allem, daß ihr im Laufe eines Nachmittags die Grenze zwischen den guten Geschichten, die wahr und erlebt, und den schlechten Geschichten, die falsch und fiktiv sind, vor den Augen verschwimmt. Es war ihr eigener Zeitungsartikel, der die Fiktionen von Bertram ausgelöst hat, und genau besehen war auch die Geschichte von Mike kein authentischer Bericht, sondern verdankte sich seinerseits bloß einer Zeugenaussage. Sie wird damit konfrontiert, daß die Massenmedien – deren Angestellte sie ist – nicht mehr ›richtig‹ funktionieren: sie beginnen auf ihre selbsterzeugten Nachrichten zu reagieren.

Wer in einem sozialistischen System aufgewachsen ist, lebte in einer Welt, in der eine Partei den Platz des allwissenden Beobachters beanspruchte und diesen Anspruch wenn nötig mit Hilfe ihres Staatssicherheitsdienstes durchsetzte. Zu diesem Beobachtungsmonopol gehörte notwendig ein Selbstbeschreibungsmonopol. Entsprechend fertigten die Massenmedien ihre Beschreibungen nicht selbst, sondern nach Schablonen an, die außen, sprich im Parteiapparat hergestellt wurden. Blickte am Nachmittag das Krokodilsauge aus Beyers Tisch noch wie das große Auge der Stasi, das jede menschliche Regung in der Gesellschaft bis hin zu den geheimen Kinderwünschen durchschaut, so stierten am Abend von überall her Krokodile. An die Stelle der linearen Beobachtungsverhältnisse des Ostens mit einer privilegierten Beobachterposition an der Spitze, traten nach der Wende die zirkulären und pluralen Beobachtungsverhältnisse des Westens. Ganz gleich, ob man die DDR-Gesellschaft nun befürwortete oder ablehnte, die Gesellschaftsstruktur präformierte auch noch die Lebenswelt unangepaßter Dissidenten und bestimmte auf eine ganz grundsätzliche Weise das Beobachtungsverhalten eines jeden einzelnen: Man hatte wie Danny eher ein ungebrochenes Verhältnis zur Wahrheit, eine harte Auffassung von Realität und besaß über sich und die Welt ein klares Ur-

teil – alles natürlich nur in der Differenzerfahrung zu den ironischen, weichen und ambivalenten Beobachtungsverhältnissen, in die man später geriet.

Aber dies ist nur die neutrale soziologische Beschreibung; für die Betroffenen war diese Differenzerfahrung immer zugleich eine extreme Fremdheitserfahrung. Sie konnten sich nicht aussuchen, auf welcher Seite der Differenz sie ihr Leben weiterführen wollten. Über Nacht war nicht nur das geringgeschätzte Geld, sondern auch die Weltwahrnehmungsweise inflationiert, welche der eigenen Lebensgeschichte als identitätsstiftendes Schema zu Grunde lag – und so wurden DDR-Bürger, vollkommen unabhängig von ihren politischen Überzeugungen, zu Fremdlingen im eigenen Land. Die Differenzerfahrung zum Westen blieb keine neutrale Erfahrung des Fremden, sondern schlug um in Entfremdung.

Je nachdem, welcher Generation man angehörte, konnte und mußte man ganz unterschiedlich auf die gewollte Wende mit ihrem ungewollten Lebenswelttransfer reagieren. So ist es nicht verwunderlich, daß gerade Jugendliche, die damit beschäftigt sind, sich die Welt anzueignen, auf die plötzliche Umpolung ihrer eben erst erworbenen Weltsicht aggressiv reagieren. Stellvertretend für die ratlose Gesellschaft, die sie umgibt, unternehmen sie es in »Bandenkriegen« die Präferenzen neu zu definieren und versuchen sich auf diese Weise zu beweisen, daß sie jeweils auf der richtigen Seite (der falschen Unterscheidung) stehen. Sie transformierten damit die allgemeine Orientierungslosigkeit in einen sichtbaren symbolischen Konflikt.

Im Unterschied zu diesen Jugendlichen, deren Ostsozialisation noch keine allzu tiefen Spuren in ihnen hinterlassen hat und die sich mit der Zeit auf die neuen Verhältnisse mehr oder weniger erfolgreich einstellen werden, steht jene Generation, deren ganzes Leben mit der Geschichte der DDR verwoben ist und die sich nicht kurz vor ihrer Pensionierung noch einmal neu erfinden können. Im Extremfall übersteigt die gesellschaftliche Orientierungslosigkeit ihre Kräfte und schlägt in geistige Verwirrung um. Hierfür steht wohl der Alte über Dannys Redaktion, und man muß ihn wegen seines Geistesblitzes schon bewundern, ausgerechnet die Journalistin für die Unordnung in seiner Wohnung verantwortlich zu machen; sie hätte ihm die Kerzenstummel ins Rasierzeug geworfen und das Beil hinterm Schrank versteckt. Tatsächlich kam das Chaos ja über die Massenmedien in seine vertraute Welt; er erfährt von ihm aus der Zeitung, und diese Stätte der Verwirrung hatte eine Etage unter ihm sich eingemietet.

Sowohl die Alten als auch die Jungen sind nicht die Protagonisten der *Simplen Storys*. Sie sind vielmehr Altersgenossen von Danny, Anfang dreißig, haben ein Studium abgeschlossen, einen Beruf erlernt oder eine Familie gegründet, sind also schon einmal erwachsen geworden und schauen nun zum zweiten Mal in die Welt wie die Kinder. Der Roman hat sie auf eine extreme Zeitreise geschickt, von der traditionellen Gesellschaft in die Moderne, ohne daß sie dabei ihre Sprache und ihre Kultur auswechseln mußten. Dem Wechsel der Gesellschaftsordnung entspricht ein Wechsel der Beobachtungsordnung: aus

Beobachtern erster Ordnung werden Beobachter zweiter Ordnung – ob sie wollen oder nicht. Aber das ist schon die avancierte Selbstbeschreibung der westlichen Gesellschaft, im Osten sah man zuerst einmal nur: Krokodilsaugen.

D. Kunstkritik und Kunstphilosophie

Es ist seit jeher eine besondere Schwierigkeit der Kunstphilosophie gewesen, über einen Gegenstand schreiben zu müssen, der sich dem Medium der Schrift normalerweise entzieht. Die Gefahr und das Vorurteil sind groß, daß hier Theoretiker über die Künste hinwegreflektieren, ohne von ihnen auch nur die geringste Ahnung zu haben. Der Vorwurf der Ahnungslosigkeit trifft das Problem nicht nur rhetorisch, versteht man eine *Ahnung* als etwas, was sich nicht aussprechen läßt. Die Systemtheorie würde hier auf die grundlegende Differenz zwischen Sprache und Schema verweisen und reformuliert so theorieintern, aber mit weitreichenden Konsequenzen, die herkömmliche Unterscheidung von Erfahrung und Begriff. Jede Reflexion über Kunst steht mithin vor der Aufgabe, ihre neuen Einsichten – die immer auch neue Einsichten über die Kunsterfahrung sein müssen – sprachlich zu vermitteln. Wenn man sich die Wirkungsgeschichte der Theorie ästhetischer Erfahrung anschaut, die, zumindest im Vergleich zu Adorno, nur wenig Resonanz im Kunstsystem gefunden hat, dann scheint es nicht einmal hinreichend zu sein, den Begriff der Erfahrung ins Zentrum der Kunsttheorie zu rücken – wenn man diese kunsttheoretische Verschiebung nicht erfahrbar macht.

Adorno war sich wie kein anderer über dieses Dilemma im Klaren und entwickelte daraufhin den ganz eigenen Theoriestil einer *Ästhetischen Theorie*, die als Theorie auch eine ästhetische Sinndimension entfaltet. Das heißt aber nichts anderes, als daß man an diesem theoretischen Text auch zugleich jene ästhetische Erfahrungen machen soll, welche Adornos Kunsttheorie in bezug auf das Kunstwerk zu erläutern versucht. Der Text wird über die Form seiner Darstellung zum Darstellungsmedium seines Gehalts. Am deutlichsten wird dieses strukturelle Zusammenspiel zwischen propositionalem und performativem Moment, indem Adorno sowohl die Kunstwerke als Konstellationen begreift als auch seinen theoretischen Text konstellativ organisiert. Gerade diese Darstellungsform hat unweigerlich den Vorwurf einer Ästhetisierung der Theorie nach sich gezogen.[41] Es gibt gute Gründe, die *Ästhetisierungsthese* der Adorno-Kritik radikal zu entschärfen; und es gibt triftige Motive, das ästhetische Moment in die Kunsttheorie dennoch zu integrieren. Dies kann man, muß man aber nicht in der Art und Weise tun, wie es Adorno mit seinem parataktischen Stil vorgeführt hat. Sprache kann nicht nur als Medium der Wissenschaft, sondern auch als Medium der Kunst verwendet werden. Das heißt vor allem, daß man hier mit der Sprache eine Erfahrung macht, von der selbst nicht die Rede ist. Sprache kann durch eine ungewöhnliche, künstliche Aufwertung ihres performativen Moments zum Medium der Kunst werden. Die

gängigen Mittel hierbei sind die metaphorische oder gar sinnwidrige Verwendung sprachlicher Zeichen, wodurch der Leser mit einem im Unterschied zur Alltagssprache vieldeutigen Sinn konfrontiert wird. Normalerweise läuft sprachliche Kommunikation in linearen Bahnen ab; man muß nicht viel nachfragen oder nachlesen, um zu verstehen, was gemeint ist. Werden die Texte künstlich in die Ambivalenz getrieben, dann beginnt das Verständnis der späteren Sätze auf den Sinn der vorangegangenen zurückzuwirken und erzwingt ein zirkuläres Lesen. *Wie* man einen bereits hinlänglich verstandenen Satz im nachhinein *anders* verstehen soll, dafür enthält weder der Text selbst noch die gewöhnliche Sprache eine sprachliche Erläuterung bereit – diese Sinnverschiebungen *erfährt* man als Leser im Medium der Sprache. Solche Erfahrungen mit der Sprache macht man zweifellos auch in Adornos *Ästhetischer Theorie*, die mit ihrer Strategie der durchgängigen Parataxis ebenfalls über ein probates Mittel verfügt, Mehrdeutigkeit in ihren sprachlichen Sinn zu bringen. Das Prinzip der Nebenordnung ergreift nicht nur den Aufbau dieses Textes, der auf jegliche (hierarchisierende) Gliederung verzichtet, sondern dringt auch bis in die Feinstruktur des Satzbaues vor. Dieses Stilprinzip allein ist aber noch kein hinreichendes Kriterium dafür, daß eine Theorie sich in ein Stück Literatur verwandelt. Genauso wichtig wie die *Relationen* zwischen den sprachlichen Elementen sind die Elemente selbst; und hier handelt es sich nicht einfach um Worte, sondern um philosophische Begriffe, die von vornherein eine viel größere Bindungskraft zueinander entfalten können. Die Erfahrung, die man an Adornos Text machen kann, ist, daß eine große Menge von Begriffen, die in keinem Satz explizit ihren Sinn mit Hilfe eines anderen Begriffes definieren – was in Theorien der Normalfall ist – sich während der Lektüre dennoch zu einem konsistenten Begriffszusammenhang zusammenschließen können. Auf diese Weise läßt Adorno den Leser seine Theorie primär erfahren und erst sekundär begreifen. Am Ende kristallisieren sich aber aus den impliziten Verweisungszusammenhängen des Textes dennoch äußerst bestimmte begriffliche Relationen heraus, so daß von einer »Auswanderung der Theorie in die Ästhetik« oder von einem »Abtreten der Erkenntniskompetenzen an die Kunst« keine Rede sein kann.[42]

Adornos Theoriestil besitzt nicht zuletzt eine besondere Motivation: Wenn man von einer *Dialektik der Aufklärung* her denkt, dann knüpft sich an deren These vom Umschlag der Rationalität in ihr intendiertes Gegenteil ein Generalverdacht gegenüber dem Medium, in dem sich diese Rationalität formiert – gegen den identifizierenden Begriff. Eine Theorie der nichtdefinierten Begriffe, die sich an sich selbst bestimmen und zur Theorie werden, scheint sich zumindest auf den ersten Blick der Logik des Identitätsdenkens erfolgreich entziehen zu können. Mit dem Plausibilitätsverlust von Geschichtsphilosophie im allgemeinen und jener von Adorno und Horkheimer im besonderen erübrigen sich solche Ressentiments gegen systematisch aufgebaute Theorien; aber zumindest in der Ästhetik, wo eine ganz bestimmte *Erfahrung* von Kunst Thema wird, bleibt die reine Theorie grundsätzlich defizitär: Die theoretisch neu be-

griffene Erfahrung vermittelt noch keine neue Erfahrung. Nicht zuletzt Luhmanns Kunstsoziologie ist dieser Mangel tief eingeschrieben, denn zu oft verschließt sich der Sinn der abstrakten Thesen der ästhetischen Imagination.

Als Alternative zu Adornos kompaktem Stil auf der einen und zu Luhmanns abstraktem Stil auf der anderen Seite arbeiten wir mit einer Kombinationstechnik, welche in die Extreme geht, und nicht versucht, sie in einem einheitlichen Stil zu vermitteln. Zum einen bauen wir so konstruktivistisch, transparent und explizit wie möglich eine Argumentation auf, die ohne rhetorische und literarische Stilmittel überzeugen kann, zum anderen probieren wir mit eben diesen Mitteln die gewonnenen Einsichten in konkreten Werkinterpretationen erfahrbar zu machen.

Soviel dazu, daß die Kunstphilosophie aufgrund ihres besonderen Untersuchungsgegenstandes einen besonderen Theoriestil benötigt und welche Varianten es gibt, auf diese Anforderung zu reagieren. Allerdings gibt es Anzeichen, daß es sich bei der Kunstphilosophie an sich um eine historisch überlebte Disziplin handeln könnte, die auch durch stilistisches Nachsteuern nicht zu retten ist. So wie die Philosophie generell in die Defensive gegenüber den Einzelwissenschaften geraten ist, so wurde auch die besondere Kompetenz der Kunstphilosophie gegenüber der Kunstkritik zunehmend fraglich. »Die akademische Ästhetik ist abgeschrieben; sie sagt der Kunst nichts mehr (wenn man Künstler fragt)«, faßt Luhmann die Situation lapidar zusammen (KdG, 479). Selbst innerhalb der Kunst wurde die Philosophie ein Opfer der funktionalen Spezifikation, denn zu allen Künsten gibt es mittlerweile ein spezialisierte Kunstkritik: eine Musikkritik, eine Architekturkritik, eine Literaturkritik usw., und da es wie auch sonst im Leben unmöglich ist, sich in allen Teilbereichen gleichermaßen auszukennen, scheint die Philosophie der Kunst vor der Alternative zu stehen, entweder sich überhaupt nicht mehr konkret mit Kunstwerken auseinanderzusetzen, um diese Inkompetenz zu kaschieren, oder aber innerhalb der einzelnen Künste zu dilettieren. In beiden Fällen wird sie mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Ablehnung im Kunstsystem stoßen: zum einen, weil sie zu abstrakt ist und nur noch über Kunst zu ›philosophieren‹ vermag, zum anderen, weil sie nicht konkret genug ist und keine Vorstellung von den je systeminternen Kriterien hat, nach denen eine bestimmte Kunst gerade angesagt ist und eine andere nicht. Innerhalb dieses Dilemmas verlor die Kunstphilosophie nach Adorno ihre Relevanz und hat sich dort, wo sie ihre eigene Situation mit letzter Konsequenz reflektiert hat, bis zur Selbstpreisgabe aufgerieben – sie bescheidet sich auf ein bloß noch *rekonstruktives* Verhältnis zur vorgängigen Kunstkritik: »Deshalb bedeutet die Souveränität der Kunst zu den Bedingungen der Moderne zu denken auch, die Philosophie auf ihre rekonstruktiven Aufgaben zu beschränken; die ästhetische Emphase verlangt philosophische Bescheidung.«[43] Diese Selbstbescheidung der Kunstphilosophie ratifiziert ihr Ende. Wenn sie sich selbst die Fähigkeit abspricht, noch innovative Ideen zur Kunst zu entwickeln und sich nur noch auf das Formalisieren und Schematisieren kunstkritischer Aussagen verpflichtet, dann gibt es für

das Kunstsystem keinen Grund mehr, sich von dort Anregungen zu holen, und für die Kunstbeobachter aus der Lebenswelt kaum noch eine Motivation, sich nicht direkt an die Aussagen der Kunstkritik zu halten.

Wir wollen jetzt den Versuch unternehmen, in drei Schritten aus dieser Aporie herauszutreten. Erstens reformulieren und erläutern wir jene offenkundigen Schwierigkeiten der Kunstphilosophie mit Hilfe einer Differenz, und zwar der Differenz von Selbst- und Fremdbeschreibung. Wir setzen voraus, daß mittlerweile nur noch die auf die einzelnen Künste spezialisierte Kunstkritik das Kunstsystem mit einer Selbstbeschreibung versorgen kann. – Zweitens werden wir dafür argumentieren, daß das Kunstsystem, das sich derart auf interne Rückkopplungen eingelassen hat und verläßt, auf externe Anregungen angewiesen bleibt, vor allem auch auf jene von der Kunstphilosophie angefertigten Fremdbeschreibungen. – Drittens wird eine Fremdbeschreibung nur dann auf Resonanz im entsprechenden Funktionssystem stoßen, wenn sie die Resonanzverhältnisse im System beachtet. Die philosophische Beschreibung der Kunst muß sich eine Form geben, die vom System wahrgenommen werden kann.

Die Kunstphilosophie kann immer weniger darauf hoffen, daß ihre theoretischen Vorschläge von der Kunstkritik aufgegriffen und durchgesetzt werden. Dies hat etwas mit dem veränderten Status der Kunstkritik im zeitgenössischen Kunstsystem zu tun. Die »Welt der Kunstkritik«, heißt es bei Luhmann, sei mittlerweile »die eigentliche Quelle der Selbstbeschreibung des Kunstsystems« (KdG, 496). Die andere Seite dieser schwer bestreitbaren Aussage ist, daß die Kunstkritik damit die Kunstphilosophie von ihrem angestammten Platz verdrängt hat, den sie als Ästhetik über zwei Jahrhunderte provisorisch innehatte. Die Kunstphilosophie wird im Kunstsystem nicht mehr als Selbstbeschreibung akzeptiert, an der sich die Kunst *automatisch* orientiert, wie dies traditionell der Fall war, sondern sie kann nur noch den Versuch unternehmen, dieses autopoietisch geschlossene und mit einer eigenen Selbstbeschreibungsinstanz ausgestattete System von außen her mit seinen Fremdbeschreibungen zu *irritieren* und, falls die Irritation gelingt, zu einer neuen Selbstbeschreibung *anzuregen*.

Anregend für die Kunst wird eine Philosophie der Kunst allerdings nur, wenn sie etwas zu leisten vermag, was die Kunst und speziell ihre Kunstkritik aus eigener Kraft nicht leisten kann, aber dennoch gelegentlich leisten möchte. Es gibt eine ganze Reihe von Gründen, die dafür sprechen, daß die kunstphilosophische Reflexion einen solchen ›Eigenwert‹ gegenüber der Kunstkritik besitzt. Der Bogen läßt sich von den konkreten Phänomenen bis hin zum abstrakten Kunstbegriff spannen.

Vollkommen ungeklärt ist noch, was für die einzelnen Kunstkritiken an solchen philosophischen Werkinterpretationen, wie wir sie hier in die Theorie einbauen, überhaupt *phänomenologisch* von Interesse sein könnte. Haben sie nicht immer schon einen uneinholbaren Kompetenzvorsprung in der Beschreibung jener Kunst, auf die sie spezialisiert sind? Kennen sie nicht viel besser

die relevanten Werke mit den dazugehörigen kanonisierten Interpretationen? Statt dessen – so das Argument – kann die Philosophie aber eine Kompetenz für Phänomene und Aussagen entwickeln, die für das Medium der Kunst *im Allgemeinen* gelten. Der informative Mehrwert einer philosophischen Werkinterpretation dürfte darin liegen, daß sie an je konkreten Werken Beobachtungsweisen vorführt, die für das akustische, optische und linguistische Medium der Kunst *generell* von Bedeutung sind. Die Herausforderung für die je an ihrem eigenen Medium und Genre geschulte Kunstkritik würde darin bestehen, daß ihr Interpretationsmöglichkeiten vorgeführt werden, die sie erst mit diesem philosophischen kontextübergreifenden Seitenblick auf die anderen Künste zu sehen bekommt.

In den einzelnen Kunstgattungen ist immer nur eine perspektivische Selbstbeschreibung der Kunst in Gebrauch, obwohl unabhängig davon, ob man es nun mit Texten zur Literatur, Architektur, Musik oder zur bildenden Kunst zu tun hat, immer auch umfassende Ideen über Sinn und Begriff der Kunst im Spiel sind, welche die Informationsverarbeitung der Kunstkritik entscheidend mitdirigieren. Es handelt sich um eine verdeckte Form des Wissens, um implizite Leitdifferenzen, Vorurteile und Vorverständnisse, die man benötigt, um das eigene kritische Geschäft überhaupt betreiben zu können. Explizit kann es sich aber nur die Kunstphilosophie zur Aufgabe machen, eine einheitliche, konsistente Beschreibung der Kunst anzufertigen. Zudem agiert auch die Kunstkritik nicht losgelöst von solchen großformatigen Thesen wie zum Gesellschafts- oder Wahrheitsbezug der Kunst, aber sie verwendet auch solche Theoriestücke nur als implizites Hintergrundwissen und schöpft aus dem ganzen Arsenal kunsttheoretischer Sätze, die innerhalb des Kunstsystems noch kommunizierbar sind.

Es geht der Kunstkritik mithin nicht primär wie einer Philosophie der Kunst um die Verteidigung, Aufwertung oder gar Einführung einer ganz bestimmten Form der Kunstbeobachtung. Eine philosophische Interpretation von Kunst ist nur interessant, solange deren Auslegungsstrategien von der Kunstkritik noch nicht aufgegriffen und mit ausreichend Akzeptanz im Kunstsystem versorgt wurden. Sie ist nur dann möglich und nötig, wenn eine bestimmte Theorie der Kunst sich noch nicht in einer Vielzahl verschiedener Werke bewahrheiten konnte und im Kunstsystem noch nicht den Status einer jederzeit möglichen Beobachtungsperspektive (neben konkurrierenden anderen) erlangt hat. Sobald eine kunstphilosophische These zum fraglos verfügbaren Vorverständnis im Kommunikationshaushalt der Kunst geworden ist, würde eine Kunstkritik, die ihre Interpretationen explizit auf diesen Aspekt ausrichtet, das Kunstwerk zum anschaulichen Beispiel ihrer protegierten Theorie degradieren. Um dieser Gefahr zu entgehen, wird Kunstkritik immer nur auf das gesellschaftstheoretische oder erkenntnistheoretische Hintergrundwissen verweisen, das sie in Anspruch nimmt, und wird es selbst bei solchen Konnotationen vermeiden, sich auf *eine bestimmte* Theorie festzulegen. Die Frage, welche Kunsttheorie ihrem Gegenstand besser gerecht wird, ist letztendlich für die Kunstkritik unent-

scheidbar und insofern für sie uninteressant – solange sie nicht selbst in eine Krise gerät.

Die Selbstbeschreibungen der Einzelkünste bestimmen die Inklusions- und Exklusionsregeln für die Kommunikationsteilnehmer, nach denen jemand (seine Kommunikation) zur Szene gehört und gehört wird oder nicht. Auf Gehör werden aber die Fremdbeschreibungen der Philosophie im Kunstsystem nur dort stoßen, wo das System Probleme mit sich selbst bekommt, wo interne Konflikte aufbrechen und die jeweiligen Selbstbeschreibungskonzepte brüchig werden und irgendwie repariert, ersetzt oder erneuert werden müssen. Nur wenn die autopoietische Kommunikation eines Systems von einem Konflikt blockiert wird, wird es seine Aufmerksamkeit nach außen lenken und sich von externen Beschreibungen anregen lassen. Die Philosophie der Kunst hat heutzutage kaum noch die Chance, sich im Kunstsystem selbst bemerkbar zu machen. Sie kann dieses System aber auf Probleme hin beobachten, die im System entstehen, wie etwa auf die Schwierigkeiten zeitgenössischer Kunst, sich *nach* der Postmoderne einen neuen Sinn geben zu müssen, den es in diesem Endzeitparadigma eigentlich nicht mehr geben kann – man steht ja am Ende der Geschichte und damit auch am Ende der Kunst (vgl. KdG, 501ff.). Die Kunstphilosophie kann für solche Systemprobleme Lösungsangebote entwikkeln, diese wiederum in eine für die Kunstkritik rezipierbare Form bringen – und dann kann sie darauf warten, daß eine Konfliktpartei sich von dieser Beschreibung anregen läßt und sie in die eigene Selbstbeschreibung einzuarbeiten beginnt. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird diese Inklusion einer Fremdbeschreibung von der Gegenpartei nicht als Inspiration, sondern als Provokation empfunden und mit dem Argument, daß die Beschreibung von außen käme, zurückgewiesen. Dieser interne Streit der Kunstkritik entscheidet letztendlich, ob die externe Beschreibung im System verwertbar ist und in welcher transformierten Gestalt sie in die partiellen Selbstbeschreibungen des Kunstsystems inkludiert wird, diese überformt bzw. wieweit sie das Vorverständnis von dem, was Kunst insgesamt ist, verändert.

Im Vergleich zu ihren heroischen Anfängen findet sich die Kunstphilosophie gegenwärtig in der unvorteilhaften Lage wieder, die Kunst nicht mehr direkt mit einem schönen Selbstbild, einem richtigen Selbstverständnis und einer wahren Selbstreflexion versorgen zu können, sondern sie kann sich immer nur wahrnehmbar zu Wort melden, wo deren Selbstbeschreibung diskursiv in die Brüche geht. Wenn ihren Beiträgen aber derart die natürliche Zuständigkeit abgeht, dann wird sie sich um ein gutes Resonanzverhältnis zwischen Kunst und Philosophie kümmern müssen. Sie muß sich verstärkt um eine ästhetische Vermittlung ihrer Thesen bemühen, also um die Übersetzung ihrer Theoreme in eine Sprache, welche man im Kunstsystem versteht.

Genau genommen muß die Fremdbeschreibung des Systems partiell die Form möglicher Fremdreferenzen des Systems annehmen, was speziell für die Kunst bedeutet: inkompatible Theoriestücke im Medium ästhetischer Erfahrung am Kunstwerk zu vermitteln. Vermitteln heißt allerdings nur, eine Vor-

stellung des Gedankens in das Kunstsystem einzubringen … und den Rest den Selbstorganisationsprozessen der internen Kommunikation zu überlassen. Für eine Weile kann eine philosophische Kunsttheorie als gefragte, oft zitierte Irritationsquelle an der Selbstbeschreibungsgeschichte der Kunst teilhaben und sogar eine exponierte Rolle spielen (wie zuletzt der Poststrukturalismus), aber nur solange, bis die Kunstkritik die philosophischen Ideen auf ihr eigenes komplexitätsreduziertes, dafür aber erfahrungsgesättigtes Format transformiert hat. Es wäre jedoch nicht ausreichend, wenn die Werkinterpretationen, die die Kunstphilosophie in ihre Argumentation einarbeitet, nur der bloßen Illustration ihrer theoretischen Thesen dienten. Entscheidend ist, daß der Verweis auf die Theorie die Werke selbst in einer neuen, bisher nicht für möglich gehaltenen Weise erschließt.

Die Aufgabe der Kunstphilosophie besteht kurz gesagt darin, auf dem Umweg der Theorie neue Weisen der Kunstbeobachtung für das Kunstsystem, speziell aber: für die Kunstkritik zu entwickeln, bzw. verlorengegangene Erfahrungs- und Interpretationsmuster durch eine erneut anschlußfähige Rekonzeptualisierung wiederzubeleben; zum Beispiel indem man das philosophische Experiment durchführt, Adornos emphatischen Wahrheitsanspruch systemtheoretisch umzuschreiben. –

Es geht bei der Einführung von Unterscheidungen wie denen zwischen Kunstkritik und Kunstphilosophie oder auch soziologischer und philosophischer Systemtheorie nie darum, der Kunst oder der Soziologie Vorschriften zur eigenen Identität zu machen, sondern die Philosophie reagiert hier zuerst einmal auf sich selbst, auf jenen Rechtfertigungsdruck, unter den sie unter modernen Selbstbeschreibungsverhältnissen geraten ist. Sie muß permanent, so das unübertreffliche Wort von Odo Marquard, eine »Inkompetenzkompensationskompetenz«[44] entwickeln, um ihre Beiträge zu den jeweiligen Disziplinen legitimieren zu können, in die sie sich einmischen will – sei das nun in Politikwissenschaft, Soziologie, Wissenschaftstheorie, Ökonomie, Religion oder eben: in die Kunst der modernen Gesellschaft.

III. Funktionen im Theorievergleich

Der Begriff der Funktion ist ein weites semantisches Feld. Zu ihm gehören einerseits die Begriffe der »funktionalen Analyse«, des »Funktionssystems«, der »funktionalen Differenzierung«, der »gesellschaftlichen Funktion«, der »Eigenfunktion« und »Stützfunktion«, andererseits wird die Funktion auch als »evolutionärer Attraktor«, »Katalysator« und »Bezugsproblem« bezeichnet. Der damit aufgespannte Begriff wird von Luhmann immer nur punktuell, je nach den konkreten Darstellungserfordernissen der Soziologie expliziert. Die Philosophie könnte darüber hinaus – wenn sie an ihrer eigenen Tradition anknüpfen will – sich für den Begriff dieses Begriffs interessieren und die Frage stellen, wie der Begriff der Funktion in der Systemtheorie funktioniert. Die pauschale Antwort lautet: die Funktion des Funktionsbegriffs besteht darin, die Systemtheorie zu integrieren. Dieser Begriff ist nicht isoliert auf genau eine Teiltheorie hin definiert, sondern es ist sozusagen seine *Funktion*, kontextübergreifend einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Theoriesegmenten herzustellen.

Vergegenwärtigt man sich die Konstellation, in welcher die einzelnen Begriffsmomente stehen, dann wird diese These sofort evident. Das Theorem von der »funktionalen Differenzierung« (KdG, 215) ist das zentrale Theorem von Luhmanns Soziologie. Ist dies die Primärdifferenzierung der modernen Gesellschaft, dann besteht die vordringlichste Aufgabe der Gesellschaftstheorie darin, die spezifischen Funktionen näher zu bestimmen, nach denen sich die Gesellschaft ausdifferenziert. Der so formulierten Aufgabenstellung entspricht die Methodologie der »funktionalen Analyse« (KdG, 223); d.h. der Untersuchungsgegenstand besitzt eine auf ihn zugeschnittene Untersuchungsmethode. Obwohl die funktionale Analyse zur Bestimmung beliebiger anderer Funktionen herangezogen werden kann, übersetzt sich die Frage nach der Funktion im Kontext der Gesellschaftstheorie automatisch in die Frage nach den Funktionen des Gesellschaftssystems bzw. nach ihren spezifischen »gesellschaftlichen Funktionen« (KdG, 216). Die Gesellschaft ist nicht nach diesen oder jenen psychischen, kulturellen oder gar biologischen, sondern ausschließlich nach kommunikativen Funktionen differenziert, weil Gesellschaft in ihrer Sozialdimension als der umfassende *Kommunikations*zusammenhang definiert wird. In der Sachdimension wird die funktionale Differenzierung der Gesellschaft über die Ausbildung von System/Umwelt-Grenzen erklärt, so daß man die abgrenzbaren Kommunikationsbereiche, die sich auf diese Weise bilden, zu Recht »Funktionssysteme« nennen kann. Auf diese Weise stellt der Funktionsbegriff einen Zusammenhang zwischen Gesellschafts- und Systemtheorie (als zweier Teiltheorien) her. Die Subsysteme der Gesellschaft lassen sich von allen anderen Funktionssystemen unterscheiden, weil sie eine spezifische Funktion in der Gesellschaft erfüllen; man kann ihnen ein gesellschaftliches Problem zuordnen, auf dessen Lösung sie, und nur sie, spezialisiert sind.

Insofern sich aber innerhalb eines Kommunikationsbereiches wie der Kunst immer schon eine Vielzahl von Funktionen beobachten lassen, wird es nötig, die »Eigenfunktion« (KdG, 226) des Systems von allen systemfremden Funktionen, wie es »Stützfunktionen« (KdG, 226) oder »dienende Funktionen« (KdG, 256) sind, zu unterscheiden. Bei der funktionalen Analyse eines Systems muß man also nach dem gesellschaftlichen »Bezugsproblem« (KdG, 223) fragen; und dieses Funktionsmoment bildet wiederum das Verbindungsglied zwischen System- und Evolutionstheorie. Letztere verlagert den Funktionsbegriff in die Zeitdimension, so daß sich ein Bezugsproblem auch dann beobachten läßt, als es noch keine Funktionssysteme – aber die entsprechenden Probleme – bereits gab. Sie werden von der Evolutionstheorie als »evolutionäre Attraktoren« (KdG, 223) behandelt, als Funktionen, welche die Evolution sozusagen *anziehen*. Derartige Bezugsprobleme arbeiten als »Katalysatoren« (KdG, 216) der funktionalen Differenzierung bzw. der mit ihr einhergehenden Teilsystembildung.

Der Funktionsbegriff ist, wie man sieht, ein in sich differenzierter Begriff, der das in Teiltheorien gegliederte Theorieensemble übergreift und entsprechend die drei Sinndimensionen miteinander verknüpft (vgl. GdG, 1137f.). Insofern die verschiedenen Begriffsmomente aber verschiedenen Einführungskontexten entstammen ist nicht auszuschließen, daß man, je nachdem von welchem Ort aus man die gesellschaftliche Funktion eines Teilsystems zu bestimmen versucht, zu verschiedenen Funktionsbestimmungen kommt. Letztendlich muß aber die theoretische Konsistenz der einzelnen Begriffsmomente als ein Kriterium betrachten werden, an dem sich die Brauchbarkeit einer konkreten Funktionsbestimmung erweist. Die Systemtheorie würde sofort ihre besondere Fähigkeit und Kompetenz zur Komplexitätsbewältigung einbüßen, wenn sie etwa die gesellschaftliche Funktion der Kunst konträr zur Eigenfunktion der Kunst definiert oder das Bezugsproblem des modernen, voll ausdifferenzierten Kunstsystems im Widerspruch zu seinem evolutionären Attraktor bestimmt. Das semantische Konglomerat einer so heterogen bestimmten Funktion könnte nicht mehr die verschiedenartigen Kontexte und Sinndimensionen der Kunst begrifflich koordinieren und sein Orientierungswert würde für einen Beobachter wertlos. Zweifel gegenüber einer Funktionsbestimmung scheinen auch angebracht, wenn ein bestimmtes Funktionsmoment, wie bei Luhmann das gesellschaftliche Bezugsproblem der Kunst, einfach ausfällt und dies sogar noch mit seiner geschichtlichen »Evaneszenz« (IKc, 254) begründet wird.

Wir haben dieser Konsistenzanforderung bereits indirekt entsprochen, indem wir mögliche Alternativvorschläge zur Kunstfunktion von vornherein unter formale Randbedingungen gestellt hatten, die auf ihre Weise die verschiedenen Funktionsmomente miteinander verspannen: Die Funktion der Kunst müsse über ein nach außen abgrenzbares und nach innen hin offenes Problem der Gesellschaft definiert werden, über das sich das Funktionssystem Kunst – dieser evolutionstheoretische Aspekt wurde bislang ausgeblendet – historisch ausdifferenziert hat. Inhaltlich hatten wir daraufhin die Idee ausgearbeitet, daß

die moderne Funktion der Kunst sich in der Provokation avancierter gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen erfüllt. Was bislang noch aussteht und in das Argument eingebaut werden muß ist also der Nachweis, daß sich diese alternative Funktionsbestimmung auch als ein »evolutionärer Attraktor« verstehen läßt, über welchen die funktionale Ausdifferenzierung des modernen Kunstsystems gelaufen ist.

Eine theoretisch konsistente Funktionsbestimmung könnte eine bloße Fiktion sein, wenn sie darüber hinaus keine empirische Plausibilität besitzt. Nun versteht sich die *Kunst der Gesellschaft* zwar selbst als eine »empirische Wissenschaft« (KdG, 9), aber sicherlich kann sie ihre Realitätsgarantien nicht in der gleichen Weise wie eine Naturwissenschaft über Meßvorschriften garantieren. Anstelle eines solchen direkten Empiriebezugs über Beobachtungen erster Ordnung kann sie ihre theoretischen Konstruktionen, von denen der Funktionsbegriff ein Extremfall ist, jedoch in *anderen Beschreibungen* plausibilisieren. Entscheidend ist dabei, daß diese Beschreibungen jeweils *unabhängig* von den fraglichen Theoriekonstrukten angefertigt werden. Wenn sich dann *dennoch* Berührungspunkte zwischen einer theoretischen Konstruktion und einem zu ihr heterogenen Kontext aufweisen lassen, dann gewinnt sie an diesen Stellen einen punktuellen Wirklichkeitsbezug, der sich bis zur empirischen Plausibilität summieren kann. In diesem Sinne können einzelne Werkinterpretationen, die der selbstprogrammierten und deshalb unabhängigen Logik der Kunstwerke gehorchen, eine Funktionsbestimmung mit der nötigen Evidenz versorgen. Eine andere Option wäre es, Anschlüsse zur Kunstgeschichte herzustellen und über solche Plausibilitätspunkte eine bestimmte Kunstfunktion zu konfirmieren oder zu entkräften.

Wenn man Luhmanns Gesellschaftstheorie in ihren Grundeinsichten folgt, dann lassen sich Aussagen wie die zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst nicht mehr ontologisch oder transzendentalphilosophisch oder sonst wie mit letzter Sicherheit begründen. Statt dessen gelangt man auf diesem Weg zu einer Position des erkenntnistheoretischen Konstruktivismus. Empirische Plausibilität und theoretische Konsistenz bleiben dann immer noch Kriterien, nach denen sich solche freitragenden Konstruktionen, wie es Funktionsbestimmungen sind, auf ihre Brauchbarkeit hin beurteilen lassen. Doch so überzeugend solche Urteile auch ausfallen mögen, sie reflektieren ihr Konstruiertsein und damit auch ihre eigene Kontingenz immer schon mit. Die Möglichkeit anderer, besserer Beschreibungen bleibt immer gegeben. Diese nicht mehr zu schließende Gewißheitslücke der modernen selbstreflexiv gewordenen Weltbeschreibungen läßt sich aber kompensieren: man kann konkurrierende Realitätskonstrukte zusätzlich noch einem direkten Vergleich aussetzen. Zumeist erst in einem solchen Theorievergleich wird die diskutierte Alternative für einen lesenden Beobachter sichtbar und – nach welcher Seite hin auch immer – entscheidbar. Eine solche Entscheidung ist ihrerseits wieder ein Gewinn an Wirklichkeitssinn oder kurz: von Realität.

Schließlich vertritt die Systemtheorie, so wie die Philosophie, die an ihr partizipiert, noch einen besonderen Geltungsanspruch. Sie rechnet sich unter die »Theorien mit universalistischen (und das heißt auch: sich selbst und ihre Gegner einbeziehenden) Ansprüchen« (SS, 19). Luhmann spricht an anderer Stelle auch einmal von »Totaltheorien der bürgerlichen Dialektik (Marxismus, Systemtheorie), die den Versuch einschließen, die Unwahrheit anderer Totaltheorien als Element der Wahrheit der eigenen zu konstruieren« (IKc, 252). Auch diese Konstruktionsleistung dient selbstreferenziell gebauten Theorien als Realitätsresource. Der in der anderen Theorie enthaltene Wirklichkeitsgehalt geht durch die Kritik nicht einfach verloren, sondern wird der neuen Theorie partiell wieder zugeführt und bleibt – soviel Dialektik überlebt im Konstruktivismus – in ihr ›aufgehoben‹.

Im folgenden Kapitel rekonstruieren wir deshalb zuerst vorbehaltlos die historischen Funktionen der Kunst, wie sie in der *Kunst der Gesellschaft* wiederbeschrieben werden (A). – Auf diesem eingezogenen empirischen Boden können wir dann Luhmanns These: die Kunst habe ihre Funktion im Aufweis von fiktionalen Ordnungszwängen, mit unserer Gegenthese: sie läge vielmehr in der Innovation gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen, in einen direkten Vergleich bringen. Erst jetzt wird es möglich, beide Funktionsbestimmungen auf die Kohärenz ihrer Begriffsmomente hin zu untersuchen (B). – Schließlich wollen wir die Universalisierbarkeit unseres Vorschlags testen und den Versuch unternehmen, Luhmanns Funktionsbestimmung als Wahrheitselement unserer eigenen Funktionsbestimmung zu beschreiben (C).

A. Empirische Plausibilität

Die ursprüngliche Intention von Luhmann war es, die gesellschaftliche Funktion der Kunst über den Sinn der durch die Kunst erzeugten »Realitätsverdoppelung« zu bestimmen. Eine solche Verdoppelung der realen Realität durch die fiktionale Realität der Kunstwerke läßt sich in den überlieferten Selbstbeschreibungen der Kunst wiederentdecken; schon immer war das Verhältnis der Kunst zur Welt ein Thema in den Texten zur Kunst. Über eine Rekonstruktion der Selbstbeschreibungsgeschichte des Kunstsystems gelingt Luhmann so eine Anbindung seines Funktionsbegriffes an überlieferte historische Funktionen der Kunst. Innerhalb des Funktionskapitels (!) erzählt er die Kunstgeschichte als Kurzgeschichte in drei Etappen: »Die schubweise und zugleich kontinuierlich erfolgte Ausdifferenzierung des Kunstsystems läßt die Möglichkeit nicht unberührt, das Verhältnis von System und Umwelt in das System wiedereinzuführen und ihm die Form des Verhältnisses von Selbstreferenz und Fremdreferenz zu geben« (KdG, 271). Die Frage nach der Einheit der Differenz von imaginärer und realer Realität, wird nun als Frage nach der Einheit von Selbst- und Fremdreferenz reformuliert: »Fragt man nach der Einheit von Selbstreferenz und Fremdreferenz, so bietet es sich an, in dem, was Referenz bedeutet,

den gemeinsamen Nenner zu suchen. Also: Was ist die Referenz von ›Referenz‹? Je nachdem, wie das Verhältnis von Selbstreferenz und Fremdreferenz gehandhabt wird, wollen wir eine primär *symbolisch* gemeinte Kunst unterscheiden von einer Kunst, die sich als *Zeichen* versteht, und schließlich von einer Kunst, die sich auf das Ausprobieren von *Formenkombinationen* spezialisiert« (KdG, 271). Man hat es hier mit einem Dreiphasenmodell der Kunst zu tun, das einerseits auf Luhmanns allgemeine Gesellschaftstheorie abgestimmt ist und andererseits den Anspruch erhebt, die Geschichte der Kunst zumindest im Großformat adäquat darzustellen. Die drei historischen Kunstauffassungen korrespondieren mit der noch nicht funktional differenzierten Gesellschaft; mit der Übergangsgesellschaft, in der sich der evolutionäre Ausdifferenzierungsprozeß abspielt; und mit der funktional differenzierten, im vollen Sinne modernen Gesellschaft. »*Symbolisch* ist die Kunst vor ihrer Ausdifferenzierung, wenn sie für ihre ornamental verdichteten Zusammenhänge einen höheren Sinn sucht. Zum *Zeichen* wird sie in der höfischen und der marktgestützten Phase ihrer Ausdifferenzierung; denn die Zeichenhaftigkeit symbolisiert mit ihrer objektiv gedachten Referenz die Gemeinsamkeit des Künstlers und des Kenners und Liebhabers der Kunst. Wenn aber diese Gemeinsamkeit selbst als Kommunikation ausdifferenziert wird, bleibt nur die Möglichkeit, das ständige Abgleichen von Selbstreferenz und Fremdreferenz in den Operationen des Kunstsystems zu beobachten; und dann findet man den Modus der Verbindung von Selbstreferenz und Fremdreferenz in den *Formenkombinationen* der Kunstwerke, die ein Beobachten des Beobachtens ermöglichen« (KdG, 272).

Beobachten heißt, vermittels einer Unterscheidung die eine (und nicht die andere) Seite zu bezeichnen. Wird das Beobachten durch ein Kunstwerk angeleitet, dann verweist jede solche Bezeichnung – einer Farbe, einer Gestalt, eines Klanges, eines Bauelements oder eines Wortes – nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf anderes: auf irgendeinen außerkünstlerischen Gehalt, der mit Kunst selbst überhaupt nichts zu tun hat. Dies können die subjektiven Empfindungen und Assoziationen der Betrachter sein, die eine bestimmte Farbe oder ein bestimmter Klang auslösen, oder religiöse, politische, philosophische oder anderweitig gesellschaftlich relevante Erfahrungen und Ideen, die durch das Werk hervorgerufen werden. Derart inszeniert jedes kunstspezifische Beobachten ein synchrones Prozessieren von Selbst- und Fremdreferenz, und zwar in jedem einzelnen Beobachtungsschritt. Der weiterführende Gedanke besteht darin, daß es offenbar vom gesellschaftsgeschichtlichen Kontext abhängig ist, worauf sich der Verweis auf anderes *prinzipiell* richten kann und in welcher Form sich infolgedessen die Einheit von Selbst- und Fremdbezügen im Werk realisiert. Es geht also um verschiedene Formen der historischen Generalisierung jener konkreten prozessualen Kombination von Selbst- und Fremdreferenzen in den Werkbetrachtungen. Um die Frage beantworten zu können, was eine derartige Kunstbeobachtung *im Allgemeinen* bezeichnet, überformt Luhmann die systemtheoretische Beobachtungstheorie mit einer zeichentheoretischen Interpretation. Er reformuliert die Differenz von Selbst-

und Fremdreferenz als Differenz von Bezeichnendem und Bezeichnetem und nimmt damit einen allgemeinen Begriff des Zeichens in Anspruch, der es wiederum möglich macht, drei historische Zeichenformen zu unterscheiden: erstens das Zeichen *als Symbol*, das sich auf eine transzendente Realität bezieht; zweitens das Zeichen *als Zeichen* im üblichen Sinne, das die immanente, erfahrbare Realität bezeichnet; und drittens das Zeichen *als referenzloses Zeichen*, das auf jeglichen immanenten wie transzendenten Realitätsbezug verzichtet und auf nichts anderes als auf andere Zeichen referiert.

Luhmann führt die Funktion der Kunst über das Konzept der Realitätsverdoppelung ein. Diesem zufolge käme es in der Kunst darauf an, in je verschiedener Weise eine »Brücke« zwischen imaginierter und realer Realität zu schlagen (KdG, 231). Daraus ergeben sich Kontaktstellen zwischen dieser allgemeinen Funktionsbestimmung und der zeichentheoretisch rekonstruierten Kunstgeschichte: das »Symbol«, das »Zeichen« und die »Formenkombination« seien die drei Großformen eines solchen Brückenschlags, die sich in der Geschichte realisiert haben. Es handelt sich um grundsätzlich verschiedene Modi des Beobachtens, inbegriffen des herstellenden Beobachtens von Kunstwerken, über die sich ein je anderes »Realitätsverhältnis« einstellt. Betrachten wir die drei in diesem Modell verhandelten historischen Funktionen im Detail.

Die symbolische Kunst benutzt ihre Werke dazu, »um Unzugängliches (Unvertrautes, Unbeobachtbares) im Zugänglichen gegenwärtig sein zu lassen. Symbolisches hat es immer mit der Einheit einer Differenz zu tun[...], hier aber mit der Einheit einer spezifischen Differenz, nämlich der von zugänglich und unzugänglich. Mit dem Symbol wird das Unzugängliche im Zugänglichen markiert« (KdG, 273). Die religiöse mittelalterliche Kunst übernimmt entsprechend die Leitdifferenz aus der Religion: das Unzugängliche sind die Gehalte religiöser Transzendenz, von denen gesagt wird, sie seien geheimnisvoll, unverfügbar und ein unergründliches Mysterium; das Zugängliche sind die sinnlich wahrnehmbaren künstlerischen Kompositionen und Darstellungen. Die Kunst versucht nach dem Vorbild der sakralen Handlung eine religiöse Erfahrung zu evozieren, in der die immanent ästhetische Erfahrung überstiegen oder transzendiert wird, wie einst mit der Ikone oder mit der gotischen Kathedrale. Entscheidend ist, daß sowohl in der religiösen Praxis als auch in der religiösen Kunst derselbe Wirkmechanismus der Zeichen in einem ganz wörtlichen Sinne *am Werk* ist: es funktioniert als Symbol, »es *bewirkt* sie« (die Einheit von Zugänglichem und Unzugänglichem, von Immanenz und Transzendenz) »durch die ihm eigene Suggestionskraft« (KdG, 273). – Die Bedeutung dessen, was ein Zeichen oder ein Symbol ist, hat eine lange und wechselvolle Begriffsgeschichte. Der Name allein besagt hier wenig, man muß mit einer genauen Funktionsbeschreibung die Unterscheidung zwischen Zeichen und Symbol rekonstruieren, und in diesem Sinne wäre auch die folgende Umschreibung von Luhmann zu verstehen: »Wenn im Mittelalter Symbol üblicherweise als Zeichen (signum) definiert wird, ist deshalb ein Zeichen gemeint, das den Zugang zum Bezeichneten *selber bewirkt*« (ebd.).

Mit einem »Zeichen« ist allgemein gesprochen »der Hinweis auf etwas nicht Anwesendes gemeint. Die aktualisierbare Erfahrung wird für Nichtaktuelles geöffnet. Das schließt symbolische Kunst ein, erweitert aber ihren Bereich in Richtung auf innerweltlich Vorhandenes« (KdG, 280). Solange die Religion die Deutungshoheit über die Kunst besaß, war die Relation zwischen Zeichen (oder besser: Bezeichnendem) und Bezeichnetem auf religiöse Symbole festgelegt; es gab weder einen sozialen noch einen interpretatorischen Freiraum, »nicht Anwesendes« in der Kunst *nicht* als religiöse Transzendenz aufzufassen. Die Bedingungen dafür, daß Kunst überhaupt als symbolische Kunst, aber auch dafür, daß sie ausschließlich als solche wirken konnte, waren bis ins späte Mittelalter durch eine vom christlichen Glauben her garantierte symbolische Weltwahrnehmungsweise gesichert, die am gesellschaftsstrukturellen Gerüst der stratifikatorischen Primärdifferenzierung Halt und Bestätigung fand. Nachdem dieses Gerüst Zerfallserscheinungen zeitigte und die Kunst auf neue Anlehnungskontexte wie Hof und Markt ausweichen konnte, vermochte das Kunstwerk auch diesseitige Gehalte zu bezeichnen und das heißt jetzt: nachzuahmen. Es verändert sich innerhalb der Zeichenmaschinerie sowohl das, *was* bezeichnet wird – es geht nun nicht mehr um die Evokation eines religiös codierten Geistes, sondern um die Darstellung der »Natur« der Dinge. Und es verändert sich auch die Art und Weise, *wie* etwas bezeichnet wird – die interne Relation des Zeichens, die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem wird jetzt über eine Ähnlichkeitsrelation realisiert. »Eine ausreichende Ähnlichkeit muß im Hinblick auf Phänomene gesichert sein, die aus der Erfahrungswelt außerhalb der Kunst bekannt sind. Das Wesen der Dinge garantiert, gleichsam aus sich selbst heraus, ihre Darstellbarkeit; und die Kunst kann deshalb dieses Wesen bezeichnen« (KdG, 281). In ihrer Systembildungsphase ist die Kunst in Herstellung und Rezeption primär dem Imitationsprinzip verpflichtet, was besonders augenscheinlich in der bildenden Kunst hervortritt, wo durch die Erfindung der Zentralperspektive die Imitation mehr und mehr den Charakter der naturgetreuen Abbildung annimmt. – Die Verdrängung und Entgrenzung der Symbole durch die Zeichen konnte auch für die Rezeptionslage religiöser Kunst nicht ohne Folgen bleiben. Wenn Luhmann unter anderem über die Kunst des Mittelalters sagt: ein »erster, entscheidender Schritt zur Ausdifferenzierung war bereits getan, nämlich die Umstellung von einem magischen Gebrauch zu einem educativen Gebrauch von Bildwerken im Kontext christlicher Religion«, bzw. wenn von einer »Umstellung … von einem magischen auf ein *repräsentationales**, bekannte Geschichten wiedererzählendes Verständnis von Bildwerken« (KdG, 256) die Rede ist, dann beginnen bereits zu diesem Zeitpunkt die religiösen Symbole ihre ›Magie‹ zu verlieren, sprich sie können die religiösen Gehalte, die sie bezeichnen, nicht mehr selber »bewirken«. Anstatt dem Unzugänglichen im Zugänglichen zur *Präsenz* zu verhelfen, bescheidet sich in der Neuzeit die religiöse Kunst endgültig mit dessen *Repräsentation*. Es wird jetzt eine Differenz mitreflektiert, die im Symbol als Einheit erschien, nämlich daß es sich um eine

wiederholte Präsentation von etwas handelt, daß in seiner vollen Präsenz unzugänglich bleibt, und in diesem Sinne wirken die religiösen Werke jetzt nicht mehr als Symbole, sondern funktionieren als Zeichen, denen die Differenz zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem eingeschrieben ist. »Das Symbol muß unter den Bedingungen dieser Welt (hic mundus) ›kontrahiert‹ werden. Unter den Bedingungen solcher ›contractio‹ konnte die Kunst das Überirdische in seiner Seinsfülle nicht *sein*, wohl aber es *repräsentieren*« (KdG, 275). Man könnte sagen, die Kunst *imitiere* nur noch die Religion.

Wenn die moderne Kunst schließlich über das Ausprobieren von »Formenkombinationen« erläutert wird, bleibt vorerst unklar, inwiefern diese Charakterisierung überhaupt noch etwas mit einer Zeichenform zu tun hat und in eine historische Reihe mit der symbolischen und der zeichenhaften Kunst gestellt werden kann. Das Konzept der Realitätsverdoppelung machte es möglich, je nachdem, wie die Kluft zwischen realer und fiktionaler Realität überbrückt wird, verschiedene Formen von »Realitätsverhältnissen« (KdG, 230) zu unterscheiden. Genannt werden mit »Imitation«, »Kritik« und »Affirmation« vor allem solche Realitätsbezüge, die in die zeichenhafte Phase der Kunst fallen, in der die Realität in ihrer Wesenhaftigkeit, in ihrer Schlechtigkeit oder in ihrer Liebenswürdigkeit abgebildet wird. Ein bestimmter Aspekt der realen Welt wird zum künstlerischen Ausdruck gebracht, und zwar nach der Maßgabe, daß die fiktionale Darstellung seiner wirklichen Gestalt (die man als eigentliche, wahre oder wesentliche Gestalt auffaßte) so *ähnlich* wie möglich ist. Man kann diese wie *ein Zeichen für etwas anderes* arbeitende Kunst auch eine repräsentationale Kunst nennen, und zwar in Absetzung von der symbolischen Kunst, wo der vom Kunstwerk inszenierte Realitätsbezug zum performativen Akt wird und einer religiösen Erfahrung zur Präsenz verhilft. Das symbolische Kunstwerk vollzieht eine symbolische Handlung, die mit Sicherheitsabstand zur Magie als heilige Handlung erfahren wird. Der Brückenschlag von der fiktionalen zur realen Realität erfolgt also in diesem Fall wie in einer Performance »operativ« (s.u.), in jenem Fall hingegen »bildlich« (s.u.) oder imitativ durch eine repräsentationale Technik, die Ähnlichkeitsrelationen in Anspruch nimmt. Beide Formen der Realitätsverdoppelung werden in der modernen Kunst, wenn man sie wie Luhmann als Formenkombination versteht, hinfällig: »Wenn und soweit diese Differenz [von Bezeichnendem und Bezeichnetem] weder *operativ** noch *bildlich** durch Ähnlichkeit *überbrückt** werden kann, wird das Zeichen selbst (signe) die Einheit der Differenz von Bezeichnendem (signifiant) und Bezeichnetem (signifié). Aber was ist dann dies ›Zeichen‹ – Differenz oder Einheit? Nur Bedingung des Fortgangs? Nur noch Moment eines Prozesses? Aber wie kann dann die Bezeichnung der Einheit aus der Einheit der Differenz herauscopiert werden (im Gegenzug zum Hineincopieren eines re-entry)« (KdG, 286f.)?

Die Grundbestimmung aller drei Zeichenformen war eine Differenz, und zwar die Differenz von Bezeichnendem und Bezeichnetem, über welche sich die Ausgangsfrage nach der Einheit von Selbst- und Fremdreferenz der Kunst

beantworten läßt (KdG, 271). Diese Einheit wird einmal performativ als Präsenz, das andere Mal imitativ als Repräsentation realisiert, aber man hat noch keine vergleichbare Aussage getroffen, wenn man diese Einheit selbst wieder zum Zeichen erklärt. Deswegen die erneute Nachfrage von Luhmann, ob dieses Zeichen denn nun als Einheit oder als Differenz aufzufassen sei, obwohl er es kurz zuvor selbst als Einheit der Differenz von Bezeichnendem und Bezeichneten definiert hatte. Wie ließe sich diese terminologische Konfusion auflösen? Luhmann nimmt besagte Differenz als Grundbestimmung des Zeichens in Anspruch, so daß der Begriff des Zeichens immer schon beide Seiten der Differenz – und in diesem Sinne: die *analytische Einheit* dieser Differenz – benennt. Die so definierte begriffliche Einheit unterscheidet sich aber noch von der *realen Einheit*, von dem konkreten historischen Zusammenwirken der beiden Zeichenseiten. Hier kann auch der paradoxe Fall eintreten, daß sich die Unterscheidung von Bezeichnendem und Bezeichnetem überhaupt nicht mehr als *Einheit* realisieren läßt, sondern nur noch als *Differenz* wirksam wird. Dies ist dann auch die poststrukturalistische Antwort, die Derrida gegeben hat: das Zeichen ist nur noch die »Bedingung des Fortgangs« (s.o.) im Spiel der Zeichen. Man kann hier von einer Konzeption des *referenzlosen Zeichens* sprechen, da die so gefaßten Zeichen immer nur auf andere Zeichen referieren und die Differenz, die ein Zeichen ist, sich damit immer nur in andere Differenzen, die andere Zeichen sind, verschieben läßt. Selbst wenn man das Zeichen autologisch über ein re-entry der Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem auf der Seite des Zeichens definiert, bleibt der Fakt bestehen, daß sich diese Selbstbezeichnung letztendlich doch wieder auf das in sich unterschiedene Zeichen, also auf eine Differenz bezieht.

Nach dieser Klärung können wir uns der Frage erneut zuwenden, wie sich die Einheit von Selbst- und Fremdreferenz verstehen läßt, die sich Luhmann zufolge in der modernen Kunst als Formenkombinatorik realisierte, und vor allem: welches »Realitätsverhältnis« sich durch eine solche Form der »Realitätsverdoppelung« ausbilden müßte. Luhmann interpretiert das referenzlose Zeichen selbst wieder als ein Symbol, und zwar als ein profanes Symbol: »Symbol ist danach ein Zeichen, das die Zeichenfunktion reflektiert« (KdG, 287). Andernorts heißt es in bezug auf die Kunst der Moderne: »Die Zeichen werden wieder zu Symbolen mit dem Auftrag, ihr Verhältnis zum Nichtbezeichenbaren darzustellen – ›reine‹ Formen, die keinen Inhalt mehr vorführen, sondern nur noch als Differenz fungieren sollen; Symbole die zu sein versuchen, was sie nicht sein können; Symbole für ein re-entry der Form in die Form« (KdG, 472). Tatsächlich kann man die Differenz von Bezeichnendem und Bezeichnetem jetzt so auslegen, daß diese nun weder *operativ* noch *imitatorisch*, sondern *semiotisch*, sprich durch den Zeichenbegriff selber *überbrückt* wird, und damit eben jene Differenz, die ein Zeichen als Grundbestimmung konstituiert, noch einmal »reflektiert« (s.o.). Wenn Kunstwerke innerhalb dieses Zeichenmodells hergestellt werden, dann treten sie als »Formenkombinationen« in Erscheinung; aber was erfährt man über die Realität

bzw. die Welt, wenn man solche Kunstwerke als referenzlose Zeichen beobachtet? Das Konzept der Realitätsverdoppelung ging ursprünglich davon aus, daß das Kunstwerk »die reale Realität durch eine andere Realität dupliziert, von der aus die reale Realität beobachtet werden kann« (KdG, 231), bzw. daß es »auf die Ausstattung der Welt mit einer Möglichkeit, sich selbst zu beobachten« ankäme (KdG, 235). Das erstaunliche Ergebnis ist nun, daß die moderne Kunst, wenn überhaupt, nur noch im Grenzfall bzw. in einem paradoxen Sinne, als *Beobachtung* der »realen Realität« bzw. als Form der Selbstbeobachtung der Welt aufgefaßt werden könnte. Bislang hatte die Kunst immer die Funktion, etwas, das sich in der Lebenswelt der Beobachtung entzieht, dennoch – operativ oder imitativ – im Medium der Kunst beobachtbar zu machen. Die Formen im Kunstwerk unterscheiden und bezeichnen auf je ihre Weise einen außerästhetischen Gehalt, so wie das Portal der Kirche auf den Eintritt in das ›Haus Gottes‹ und das Porträt des Kaufmanns auf dessen ›Reichtum‹ referiert. Das moderne, als Formenkombination verstandene Kunstwerk könne hingegen nur noch paradox auf seine Referenzlosigkeit referieren: »Symbol wäre danach eine Bezeichnung für eine Formenkombination, die nur über ihre eigenen Unterscheidungen verfügt und damit auf etwas referiert, was sie nicht bezeichnen kann. Was man zu symbolisieren versucht, ist letztendlich also das re-entry der Form in die Form. Daher ist das Symbol nicht nur ein Zeichen für das Ausgeschlossene, sondern *ein Zeichen für die Unbezeichenbarkeit des Ausgeschlossenen** bei größter Freiheit der internen Formenwahl. Und so stünde Symbol wieder, wenn auch in ganz anderem Kontext, für die Beobachtung der unbeobachtbaren Welt« (KdG, 288). Konnte die traditionelle Kunst das Unbeobachtbare, das sie intendierte, zuerst präsentieren und später repräsentieren, so würde sich der Weltbezug der modernen Kunst darin erschöpfen, daß sie die Unbeobachtbarkeit des Unbeobachtbaren bestätigt und es in diesem Sinne apräsentiert. Aber ist es dann noch sinnvoll, die These zu vertreten, es sei »die Funktion der Kunst, Welt in der Welt erscheinen zu lassen« (KdG, 241)?

Blicken wir noch einmal auf Luhmanns Gedankengang zurück: die Funktion der Kunst läßt sich nicht auf die kommunikative Bindung von Wahrnehmungen am Kunstwerk reduzieren, sondern hat es mit einem spezifischen Welt- oder Realitätsverhältnis zu tun. Dieses kommt durch den Effekt der Realitätsverdoppelung zustande, die durch die fiktionale Realität der Werke in Differenz zur realen der Lebenswelt erzeugt wird. Durch Kunst kommt so eine Unterscheidung in die Welt, deren Sinn sich verschieden auslegen läßt. Diese Interpretation hängt maßgeblich von den gerade historisch vorherrschenden Realitäts- und Weltentwürfen ab, von denen sich zeichentheoretisch drei grundsätzlich verschiedene Auffassungen rekonstruieren lassen. In jeden Weltentwurf geht zudem eine Vorstellung von dem ein, was in dieser Welt unverfügbar, unbeobachtbar und kontingent ist, aber dennoch als real und wirklich erfahren wird – so hatte man seinerzeit mit dem unergründlichen Willen Gottes oder auch mit dem Wesen der Natur *zu rechnen*. Auf die Evokation

und Darstellung dieser unbeobachtbaren Seite der Welt spezialisiert sich die Beobachtungsform der traditionellen Kunst: »Die Kunst hat mithin ihr eigenes Paradox, das sie schafft, indem sie es auflöst, in der Beobachtbarkeit des Unbeobachtbaren. Das heißt heute natürlich nicht mehr: auf die Ideen, auf die Idealformen, auf den Begriff im Sinne der Ästhetik Hegels zu zielen« (KdG, 241). Aber was heißt es heute? Was ist das Unbeobachtbare der modernen Welt, auf das die zeitgenössische Kunst in welchem Sinne auch immer noch referieren könnte? Diese Antwort läßt sich nur innerhalb einer bestimmten Weltkonzeption formulieren, und es dürfte kaum überraschen, daß Luhmann die verborgene Seite der Welt von seinem eigenen Weltbegriff abliest: »dem Letzthorizont alles Sinnes: der *Welt*« (SS, 105). Die systemtheoretisch gefaßte, moderne Welt ist die Einheit aller Möglichkeiten, sinnhafte Verweisungen nachzuvollziehen (vgl. SS, 106), und diese Einheit läßt sich »unreduziert« weder erfahren noch darstellen, sondern höchstens noch als Horizont markieren; aber alles, was die Welt ›hinter ihrem Horizont‹ ist, wird zum nichtmarkierten, ja letztendlich zum nichtmarkierbaren Raum: zu einem bloß »mitfungierende(n) unmarked space« (KdG, 333). Die paradoxe Beobachtung genau dieser in sich nicht mehr differenzierbaren und bezeichenbaren Sinnsphäre soll das moderne Kunstwerk leisten und in einem umgedeuteten Sinne »symbolisieren«. Insofern ist es mit Blick auf den systemtheoretischen Sinn- und Weltbegriff zwar schlüssig, daß Luhmann die moderne Kunst als »Zeichen für die Unbezeichenbarkeit des Ausgeschlossenen« (KdG, 288) interpretiert. Aber daß der gesellschaftsstrukturelle Bruch die Kunst der Moderne tatsächlich dazu nötigt, die *Unbeobachtbarkeit* der Welt nur noch zu *konstatieren*, ist höchst zweifelhaft. Zum einen können auch moderne Kunstwerke ihr internes Formenspiel so organisieren, daß sie eine Ausdruckskomponente gewinnen, mit der sie an die Lebensweltkommunikation anschließen können, zum anderen scheint das Kunstsystem hierbei eine Funktion zu erfüllen, die sich direkt auf das Weltverständnis der Gesellschaft bezieht. Wenn diese Sicht auf die zeitgenössische Kunst richtig ist, dann wird man allerdings die Intransparenz der modernen Welt anders als Luhmann verstehen müssen. Ihre Unbeobachtbarkeit müßte genauer als eine Folge der gesellschaftlichen Evolution begriffen werden, als ein Mangel adäquater Selbstbeschreibungen, der permanent entsteht, weil der Gesellschaft im Lichte ihrer alten Beschreibungsmuster mit der Zeit der nötige Selbstkontakt abhanden kommt. Eine so verstandene Undurchsichtigkeit läßt sich im Medium je neuer, konkreter Kunstwerke aufhellen. Allerdings scheint dieser Vorschlag die kategorialen Grenzen der Systemtheorie zu übersteigen und eine Metareflexion auf ihren Grundbegriff des Sinns und den von dort abgeleiteten Weltbegriff erforderlich zu machen.[45]

B. Theoretische Konsistenz

Auf das gewonnene Modell zur Ausdifferenzierungsgeschichte der Kunst können wir jetzt zurückgreifen. Es dient als gemeinsamer empiriehaltiger Bezugspol, auf den hin sich Fragen nach der theoretischen Konsistenz konträrer Funktionsbestimmungen überhaupt erst sinnvoll beziehen und erörtern lassen. Zunächst gilt es, die einzelnen Funktionsmomente zusammenzutragen, wie sie in der *Kunst der Gesellschaft* konkret bestimmt wurden. Auffällig ist, daß hierbei das *Ornament* eine kontextübergreifende Rolle spielt. Der Begriff verbindet die Theorie des Kunstwerks mit der Theorie des Kunstsystems und er geht dort wiederum, wo es um die Gesellschaftsfunktion dieses sozialen Systems geht, in ihre wesentlichen Bestimmungsmomente – Systemfunktion, evolutionärer Attraktor und Bezugsproblem – ein. Das Ornament integriert in der *Kunst der Gesellschaft* den system-, evolutions- und gesellschaftstheoretischen Kontext der Kunst.

Luhmanns Werktheorie ist eine Theorie der Formenkombination und als solche eine Theorie des rehabilitierten Ornaments. »Die Grundform des Entwickelns von Formen aus Formen ist das (sehr irreführend so genannte) Ornament. … Ornamente sind Rekursionen, Rückgriffe und Vorgriffe, die sich als solche fortsetzen. Sie lassen die Einheit von Redundanz und Varietät erscheinen. … Das Ornament erzeugt seinen eigenen imaginären Raum durch eine laufende Verwandlung von Formgrenzen in mehrdeutige Übergänge. … Wenn man Kunstwerke als Kunstwerke auf ihr Formenspiel hin beobachten will, muß man nach ihrem Ornament fragen« (KdG, 193-196). Das Ornament bindet die Wahrnehmungen der Beobachter, es zieht diese in sein Formenspiel hinein, so daß ein Wahrnehmen des Wahrnehmens provoziert wird und dieses ornamental geführte Wahrnehmen eine Steigerung an sich selbst erfährt. Diese Werkkonzeption schließt lückenlos an die Tradition der Autonomieästhetiken an, welche den Sinn der Kunst ausschließlich in ihr selbst verorten. Gedacht ist hier an Kunst, deren Formen allein wieder auf andere künstlerische Formen verweisen und so die Welt nur noch als Leerstelle mitführen, aber nicht mehr ein bestimmtes Weltverhältnis symbolisch bewirken oder zeichenhaft imitieren können. Es handelt sich hier nicht mehr um eine Form der *Überbrückung* von Realität und Fiktion, sondern der Sinn dieser modernen Realitätsverdoppelung bestände vielmehr im Aufzeigen der *Nichtüberbrückbarkeit* der von den Kunstwerken generierten Differenz zwischen fiktionalen und realen Realitäten. Die Formenkombinationen werden zum »Zeichen für die Unbezeichenbarkeit des Ausgeschlossenen« (KdG, 288); und was von diesen Werken ausgeschlossen wird, ist die reale Realität bzw. die Welt.

Zu diesem Werkverständnis paßt dann Luhmanns fragwürdige These, derzufolge die gesellschaftliche Funktion der Kunst im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen läge (KdG, 238). Die Kunstfunktion wird allein an dem Sinn ihrer Formenkombinationen, also an der fiktionalen Realität der Kunstwerke festgemacht und nicht, wie angekündigt, als ein kon-

kret bestimmbares Realitätsverhältnis verstanden. Beziehungsweise man sagt, daß der Sinn der durch die autonomen Kunstwerke in die Welt eingeführten Differenz zwischen fiktionaler und realer Realität jetzt darin liegt, daß die Kunst in ihrem reinen Selbstverhältnis den Verlust und die Unmöglichkeit zu einem *inhaltlich bestimmten* Weltverhältnis reflektiert. Auch bei dieser direkten Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion moderner Kunst läßt sich eine Argumentationslinie zum Ornament nachzeichnen: die Funktion wird als Realitätsverdoppelung begriffen, die Verdoppelung geschieht vermittels einer künstlich generierten fiktionalen Realität, diese wird im Kunstwerk durch Formenkombinationen erzeugt, und die Formenkombination im Werk wird selbst wieder über das Ornament erläutert.

Eben diese Funktionsbestimmung projiziert Luhmann auch an den Beginn der Funktionssystembildung zurück: »Nimmt man die Theorie der Formenkombinationen zum Ausgangspunkt, dann liegt es nahe, den Ursprung der Kunst unter Bedingungen, die keinen entsprechenden Begriff, geschweige denn ein autonomes Kunstsystem kennen, im *Ornament* zu vermuten« (KdG, 349). Das Ornament wird zum Urbild der Formenkombination, und aus diesem Blickwinkel scheinen dann die ornamentalen Verschränkungen von Unterscheidungen von je her »die spezifische Funktion der Kunst als Attraktor für Formbildungen« (KdG, 226) erfüllt zu haben. Der evolutionäre Trend der Kunst wies dementsprechend von Anfang an in Richtung auf eine immer freiere und komplexere Erschaffung imaginärer oder fiktionaler Realitäten im Kunstwerk. Das Ornament leistete bereits dasselbe wie die Formenkombination der modernen Kunst. Später kommt es vor allem zu einer »Vertiefung« dieses bereits im Ornament angelegten Potentials: »Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems muß den Sinn von Ornamentalität verändert, vor allem ›vertieft‹ haben, so daß es heute nur noch auf die Formenkombination als solche ankommt« (KdG, 351).

Schließlich findet sich noch eine Formulierung, die man als versuchsweise Bestimmung des »Bezugsproblems« der Kunst interpretieren kann und die sich wiederum paßgenau in die Konstellation der bisherigen Funktionsmomente einfügt: »Was die Wahrnehmung auszeichnet, ist vor allem ein eigenständiges Verhältnis von Redundanz und Varietät. Sie ermöglicht in einer Weise, die durch kein Denken und keine Kommunikation einzuholen ist, eine *gleichzeitige* Präsenz von *Überraschung* und *Wiedererkennen*. Wahrnehmungsmöglichkeiten benutzend und steigernd, sie gleichsam ausbeutend, kann die Kunst die *Einheit dieser Unterscheidung* präsentieren … Das staunende Vergnügen am automatischen Wiedererkennen, von dem in der Antike die Rede gewesen war, bezieht sich auf die Einheit der Differenz: auf die Paradoxie, daß Überraschung und Wiedererkennen *aneinander steigerbar sind*« (KdG, 228). Wenn Luhmann daraufhin sagt: »Es ist *die Spezialisierung auf dieses Problem, was die Kunst sucht** und sie vor dem normalen Wegarbeiten leichter Irritationen in den Wahrnehmungen des Alltagslebens auszeichnet« (ebd.), dann wird damit offenbar doch ein »Bezugsproblem« der Kunst be-

nannt, auf das diese sich im Rahmen der allgemeinen funktionalen Spezifikation der Gesellschaft ausrichtet und das nun als Katalysator der Funktionssystembildung zu arbeiten beginnt. Aber handelt es sich tatsächlich um ein gesellschaftliches Problem, wovon man theoretisch ausgehen müßte, oder bezieht sich die Kunst hierbei nur auf ein Problem ihrer selbst?

Der von Luhmann in der *Kunst der Gesellschaft* entfaltete Funktionsbegriff läßt sich, wie man sieht, zwar als ein in sich kohärentes Konzept explizieren. Die grundsätzlichen Einwände gegen eine solche Funktionsbestimmung haben aber weiterhin Bestand und lauten immer noch: Erstens, es handelt sich um eine Fremdbestimmung der Kunst, wenn sie in jedem ihrer Werke die Notwendigkeit von Ordnung belegen soll. Die so definierte Funktion wäre, theorieimmanent gesagt, *nach innen hin* nicht mehr *offen;* sie widerspräche der Selbstbeschreibung des systemtheoretischen Funktionsbegriffes, derzufolge gilt: »die Funktion der Funktion ist es, funktionale Äquivalente zuzulassen« (GdG, 1144). Das Kunstsystem könnte auf eine so gestellte Aufgabe gerade nicht mehr mit neugeschriebenen systeminternen Programmen reagieren und je neue, aber funktional äquivalente Lösungsvarianten durchspielen. Der Vorschlag besiegelt ein weiteres Mal, gegen die Intentionen des Autors, die These vom »Ende der Kunst« (vgl. KdG, 502f.). Zweitens wird die gesellschaftliche Funktion der Kunst hier an ein Bezugsproblem gebunden, das überhaupt kein *gesellschaftliches* Problem ist. Was könnte schon passieren, wenn die Gesellschaft nicht darüber informiert wird, daß sich auch in fiktionalen Welten Ordnungszusammenhänge ausbilden lassen? Und vor allem: Die gleiche Information ist keine Information. Was könnte noch passieren, wenn sie diese Information erst einmal besitzt?

Offensichtlich definiert Luhmann die gesellschaftliche Funktion der Kunst über ein innerästhetisches Problem, obwohl die Systemtheorie klare theoretische Vorgaben macht, wie man *Autonomie und Gesellschaftsbezug* eines Funktionssystems zusammendenken kann: »Dabei wird zur entscheidenden Frage, ob und wie es möglich ist, innerhalb des autopoietischen (mit Bezug auf die eigenen Operationen der Kommunikation geschlossenen) Systems der Gesellschaft erneut autopoietische Systeme mit eigener Autonomie und eigener operativer Geschlossenheit zu bilden. Die Antwort gibt *der Bezug auf Probleme des Gesamtsystems, die die Teilsysteme als ihre eigene, nirgendwo sonst erfüllte Funktion appropriieren**« (KdG, 218). Zur Bildung eines Funktionssystem kommt es genau dann, wenn es sich ein gesamtgesellschaftliches Problem aneignet, sprich in seinen Code übersetzt und daraufhin nach eigenen Kriterien zu lösen beginnt. Damit scheint die Systemtheorie prädestiniert zu sein, den von Adorno behaupteten »Doppelcharakter« der Kunst – als eines autonomen und sozialen Faktums – theoretisch klären zu können: Das System der Kunst ist operativ geschlossen und insofern autonom, und es gewinnt diese autopoietische Autonomie nur deshalb, weil es damit eine spezifische Funktion in der Gesellschaft erfüllt. Zudem scheint das Konzept der »Realitätsverdoppelung« aus der *Kunst der Gesellschaft* das Konzept des »Doppelcharak-

ters« aus der *Ästhetischen Theorie* in seinem Grundgedanken zu kopieren. Auf der einen Seite geht es um den Sinn der Unterscheidung von realer und fiktionaler Realität, auf der anderen ist die Rede von einem »Doppelcharakter der Kunst als eines von der empirischen Realität und damit dem gesellschaftlichen Wirkungszusammenhang sich Absondernden, das doch zugleich in die empirische Realität und die gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge hineinfällt« (ÄT, 375). Die Systemtheorie müßte eigentlich auf einer ganz basalen Theorieebene die Schwäche aller Autonomieästhetiken überwinden, welche den Eigenwert der Kunst verteidigen, aber gerade darum ihren gesellschaftlichen Sinn nicht mehr ausweisen können. Dennoch erfüllt *Die Kunst der Gesellschaft* gerade diese Erwartung nicht – die sie in ihrem Titel noch bestärkt. Deswegen hatten wir einen Alternativvorschlag ausgearbeitet, der allerdings einen entscheidenden Konsistenztest noch nicht erfüllt hat: Die Teilhabe der Kunst beim Erstellen neuer gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen müßte, als Funktion, auch eine Rückprojektion in die Kunstgeschichte erlauben, so wie Luhmann seinerseits das Ornament zum Katalysator der Systembildung erklären kann.

Auf jeden Fall steht Luhmanns rekonstruierte Selbstbeschreibung mittelalterlicher Kunst erst einmal im eklatanten Widerspruch zu dieser evolutionären Rolle, die er dem Ornament zuspricht: *»Symbolisch* ist die Kunst vor ihrer Ausdifferenzierung, wenn sie für ihre ornamental verdichteten Zusammenhänge einen höheren Sinn sucht« (KdG, 272). Die symbolische Kunst erfüllt ihre symbolische Funktion, wie man hier sieht, nicht im ornamentalen Formenspiel selbst, sondern besitzt sie vielmehr in der *Auslegung* des Ornaments auf einen religiösen Sinn hin. Nicht nur am Ende der Kunstgeschichte, wo die Kunst modern geworden ist, sondern auch an ihrem Ursprung, als sie sich auszudifferenzieren begann, kommt es also zum Widerstreit zwischen dem allgemeinen Konzept der Realitätsverdoppelung und der konkreten Funktionsbestimmung der Kunst: Die Funktion soll eigentlich über den Sinn der Differenz von realer und fiktionaler Realität bestimmt werden, wird aber dann bloß an einer Seite dieser Unterscheidung festgemacht.

Doch selbst wenn man sich an das Modell der Realitätsverdoppelung hält und dieser evolutionstheoretischen Funktionsbestimmung mißtraut, dann erscheint der Gedanke des provokanten Selbstbeschreibungsentwurfs durch Kunst vollkommen abwegig. Bestand nicht das durch die traditionelle Kunst gestiftete Realitätsverhältnis in einer symbolischen Präsentation bzw. in einer imitativen Repräsentation der Welt? Heißt dies nicht zwangsläufig: Affirmation von Welt, also genau das Gegenteil von jenem negativen Weltverhältnis, das die irritative Kunst heute besitzt? Die naheliegende Assoziation dürfte sein, daß etwa das Prinzip der naturgetreuen Nachahmung in der Malerei auf Weltbestätigung zielt, auf eine Abbildung der Realität, wie sie ist. Man könnte aber auch umgekehrt argumentieren, daß zum Beispiel die Einführung der Zentralperspektive in die Malerei selbst eine Innovation war, die, als sie zum ersten Mal auf der Bildfläche erschien, für erhebliches Aufsehen gesorgt hat

und ganz entscheidend an der Ablösung des mittelalterlichen und bei der Durchsetzung des neuzeitlichen Weltbildes mitgewirkt hat. Auch hier, kann man sagen, hat die Renaissancemalerei die Selbstbeschreibung der Renaissance provoziert. In derselben Weise dürfte sich der gesamte Materialfortschritt der Kunstgeschichte auf seine katalytische Funktion in der Selbstbeschreibungsgeschichte der Gesellschaft hin interpretieren lassen. Zu zeigen wäre, daß und wie wichtige künstlerische Innovationen plötzlich andere Schemata der Erfahrung aufrufen, und daß diese strukturellen Neukopplungen von Bewußtsein und Kommunikation am ästhetischen Objekt jeweils ihr Pendant in der sich modernisierenden Gesellschaft besitzen.

In Analogie zu jenem Leitsatz aus der *Politik der Gesellschaft*, der das evolutionstheoretische Moment des Funktionsbegriffs expliziert, ließe sich jetzt sagen: »Wir können nunmehr auch sehen, weshalb die Evolution diese Funktion ›wählt‹. Sie entspricht einem Problem, das die Gesellschaft mit oder ohne ausdifferenzierte [Kunst /HL] lösen muß« (vgl. PdG, 87), nämlich der Notwendigkeit, daß eine Gesellschaft ihre Evolution jeweils in einer neuen Selbstbeschreibung restabilisieren muß. Dies war und ist das *Bezugsproblem* der Kunst. Auch in der noch nicht funktional differenzierten Gesellschaft, wo die Kunst noch nicht autonom war und eine *dienende bzw. stützende Funktion* für andere Funktionskreise erfüllte, ergaben sich immer dann für sie Freiräume der Innovation, wo die Gesellschaft sich mit Orientierungsproblemen konfrontiert sah. Auch als die Kunst noch fest an die Anlehnungskontexte der Religion und der Politik gebunden war und insofern Fremdfunktionen bediente, konnte sie doch bereits damals in Zeiten des geschichtlichen Umbruchs latent autonom agieren und die Orientierungslücken der Gesellschaft als Spielräume für künstlerische Innovationen nutzen. Selbst die mittelalterliche symbolische Kunst erfüllte nicht bloß eine memorative und educative Fremdfunktionen für die Religion, sondern sie zersetzte mit ihrem spezifischen Symbolgebrauch zugleich auch das heidnische Weltverhältnis, wo den Ornamenten der Natur noch eine magische (und eben keine symbolische) Wirkung zugesprochen wurde.

Die Frage der Evolutionstheorie ist immer, wann und warum werden Variationen selektiv verstärkt und bleiben keine zufällig entstehenden und vergehenden Bagatellereignisse. Die Antwort könnte jetzt lauten: weil die künstlerischen Innovationen der Gesellschaft in ihren Wendezeiten ein Orientierungsmuster liefern, also Schemata, die sich übernehmen lassen und außerästhetisch brauchbar sind. Die *gesellschaftliche Funktion* der Kunst, die Provokation von Selbstbeschreibungen der Gesellschaft, wäre damit in der traditionellen Kunst eine evolutionäre Vorausentwicklung gewesen, die im Zuge ihrer Autonomisierung als *evolutionärer Attraktor* gewirkt hat und nach der Ablösung der Kunst von allen Fremdfunktionen sich schließlich als die spezifische *Eigenfunktion* des Kunstsystems herausstellen läßt. Daß diese Funktion in den Selbstbeschreibungen der traditionellen Kunst eher latent blieb, sich aber in der Moderne umso deutlicher zeigt, läßt sich mit dem extrem unterschiedli-

chen Tempo der gesellschaftlichen Evolution erklären. Erst wo die evolutionären Verschiebungen an der Tagesordnung sind, bemerkt auch die Kunst an sich selbst die Funktion, welche sie vordem im Zeitmaß von Jahrhunderten erfüllte.

Die Ergebnisse des Theorievergleichs lassen sich jetzt tabellarisch zusammenstellen: Man hat es jeweils mit zwei Vorschlägen zur gesellschaftlichen Funktion, mit zwei konträren Bestimmungen des evolutionären Attraktors und mit zwei unterschiedlichen Bezugsproblemen des Kunstsystems zu tun. Diesen beiden divergierenden Konkretionen des systemtheoretischen Funktionsbegriffes entsprechen zwei gegensätzliche Werktheorien. Auf der einen Seite werden Kunstwerke als selbstreferenzielle Formenkombinationen begriffen, auf der anderen Seite wird ein Konzept entwickelt, das den Umschlag solcher ästhetischen Selbstbezüge in lebensweltlich relevante Fremdbezüge sichtbar macht und den durchkonstruierten Formenkombinationen eine Ausdruckskomponente zuschreibt. Entsprechend dieser Differenz in den Werkauffassungen muß auch die Kommunikation vermittels solcher Werke, also die Kunstkommunikation im Sozialsystem, unterschiedlich ausfallen, worüber sich wiederum die gesellschaftliche Funktion der Kunst je anders bestimmt. So wie sich im einen Fall die autonomen Werke gegen die Welt verschließen und im anderen Fall die Werke aufgrund ihrer Autonomie erst die Welt erschließen können, muß auch der Gesellschaftsbezug des Kunstsystems gedacht werden. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst wird deshalb einmal im bloßen Aufweis fiktionaler Ordnung gesehen, das andere Mal in den Zersetzungseffekten, welche solche fiktionalen Ordnungen für die Selbstbeschreibungen der Gesellschaft besitzen. Unter solchen Voraussetzungen kann im ersten Fall das Bezugsproblem der Kunst überhaupt nicht mehr in bezug auf die Gesellschaft definiert werden, es muß aus dem Funktionsbegriff herausfallen, und kann höchstens noch – auf Kosten der Theoriekonsistenz – innerästhetisch als Problem der Steigerung von Varietät und Redundanz des Wahrnehmens begriffen werden. Im zweiten Fall läßt sich hingegen der permanente Bedarf der Gesellschaft nach adäquaten Komplexitätsreduktionen ihrer selbst als das gesellschaftliche Problem herausstellen, auf das sich das Sozialsystem Kunst bezieht. Schließlich ergibt die Rückprojektion der beiden Funktionsbestimmungen in die Kunstgeschichte zum einen, daß das Ornament als eine ›vorausangepaßte‹ Formenkombination und diese wiederum als Katalysator der Funktionssystembildung begriffen wird, und zum anderen, daß das von der Kunst geschaffene Formenspiel Spielräume des Ausdrucks freisetzt, die Veränderungen in der geschichtlichen Weltwahrnehmungsweise kommunizierbar machen. Diese soziale Funktion erfüllte die Kunst auch schon vor ihrer Systembildung, und sie begann, als die Gesamtgesellschaft sich funktional differenzierte, als Kristallisationskern einer solchen Systembildung zu wirken.

C. Universalisierungstest

Auch wenn eine Theorie erkennt, daß ihre Reflexionen bodenlos sind, daß es mithin keinen letzten argumentativen Grund gibt, auf den sie sich stellen könnte, so muß sie deshalb nicht, wie eben vorgeführt, ihren Realitätsbezug preisgeben und dem Relativismus verfallen – sie muß nur auf Letztbegründungen verzichten. Aber selbst hierzu findet sich noch ein funktionales Äquivalent: die traditionellen Letztbegründungsansprüche lassen sich durch Universalitätsansprüche ersetzen. Ein Theoriekonzept kann testen, in wie weit es das gesamte thematische Universum seiner Problemstellung zu erfassen vermag, wenn es auch die hierzu vertretenen Gegenpositionen in ihren Geltungsansprüchen so ernst wie möglich nimmt und als ein Wahrheitsmoment der eigenen Position in sich integriert.

Wie immer besteht unsere Strategie darin, der Systemtheorie in ihren Aussagen so weit es geht zu folgen und Zweifel ihr gegenüber so spät wie möglich anzusetzen. Wie Luhmann gehen wir davon aus, daß die Kunst der modernen Gesellschaft autonome Kunstwerke hervorbringt. Aber werden diese Werke damit automatisch zu referenzlosen Zeichen der Unbezeichenbarkeit, zu profanisierten leeren Symbolen, deren Aufgabe einzig darin besteht, den abstrakten Ordnungszwang ihrer möglichen Welt zu vergegenwärtigen? Es wäre an dieser Stelle auch eine ganz andere Lesart möglich, eine geringfügige Akzentverschiebung, welche die gesamte Konzeption der *Kunst der Gesellschaft* in ein anderes Licht rückt – und eine Umdeutung zuläßt.

Man kann die Position einnehmen, daß Luhmann mit seiner These von der Ordnungsnotwendigkeit des Möglichen keinen allgemeinen Begriff zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst entwickelt, sondern – im Einklang mit unserer Gegenthese – der Gesellschaft damit selbst einen historisch konkreten Selbstbeschreibungsvorschlag unterbreitet. Offensichtlich ist es nicht zwingend, daß jedes Kunstwerk einen Ordnungsaspekt herausstellt – die dekonstruktivistische Architektur eines Daniel Liebeskind verfolgt genau das entgegengesetzte Ziel; das postmoderne Architekturprogramm von Charles Moore kombiniert überlieferte Formen der Kunstgeschichte und ruft so Auslegungen hervor, welche im besten Fall die Pluralität, wenn nicht die Beliebigkeit der ästhetischen Ordnung, also ebenfalls Unordnung betonen. Die Funktionsbestimmung der *Kunst der Gesellschaft* orientiert sich gerade nicht an diesen Formen des zeitgenössischen Kunstwerks, sondern an Werken, die im Kunstsystem zwar zu finden sind, aber unter deren herrschenden Programmen und den aus ihnen gewonnenen Selbstbeschreibungen zur Zeit eher negativ bewertet werden. Luhmanns Kunstsoziologie arbeitet letztendlich nicht nur mit dem neutralen Werkbegriff der Formenkombination, sondern sie zielt darüber hinaus auf eine ganz besondere Art und Weise, die Formen im Werk zu kombinieren: nämlich auf »Selbstprogrammierung« (KdG, 328ff.). Nur wo Kunstwerke ihre Formen dazu benutzen, die Beobachtung weiterer Formen zu dirigieren, nur dort kommt es wie bei einem Ornament zu einer *Steigerung* von

Überraschung und Wiedererkennen, sprich von Varietät und Redundanz im Medium des Wahrnehmens (vgl. KdG, 228). Aber das ist nur ein Programm, dem die moderne Kunst folgen kann. John Cage maximiert die Varietät seiner Hörstücke, um möglichst alle musikalischen Redundanzen in ihnen zu löschen; die Minimale Musik von Philip Glass minimiert alle Variationen im musikalischen Ablauf und gewinnt ihren Ausdruck in einem Höchstmaß von kompositorischer Redundanz.

Über den Aspekt der Selbstprogrammierung von Formenkombinationen wird der *Kunst der Gesellschaft* ein normativer Werkbegriff eingeschrieben, insofern sich Luhmanns Kunstsoziologie latent für die formstrengen und innere Komplexität aufbauenden Kunstwerke engagiert. Dieser normative Zug wird an einigen Textstellen offenkundig. So meint Luhmann, daß die Reduktion aufs Formale, Minimale, radikal Vereinfachte keine auf Dauer befriedigende Antwort sein könne und vermutet, daß die Tendenz eher dahin gehen wird, vom Einzelwerk selbst wieder größtmögliche Komplexität zu verlangen (vgl. KdG, 288). Zudem deutet er den Verzicht auf Schwierigkeit und Können bei der Herstellung von Kunstwerken als Inflationierung der Kunst (vgl. GdG, 385). Und er möchte, obwohl dies in der aktuellen Kunstszene gerade nicht en vogue ist, an der alten Aufgabenstellung festhalten, für mehr Varietät immer noch Redundanz zu beschaffen (vgl. KdG, 507).

All dies spricht unserer Meinung nach nicht gegen, sondern *für* Luhmanns Kunsttheorie, insofern man sie als Affront gegen ein mittlerweile erschöpftes postmodernes Selbstverständnis der Kunst versteht. Auch unsere Beispiele sind so gewählt, daß sie sich – wie das *Kabelkalb* oder jene *Simple Story* – selbst programmieren und deshalb besonders geeignet sind, gesellschaftliche Erfahrungsgehalte in den sich zusammenziehenden Verweisungszusammenhängen ihrer Formenkombinationen einzufangen. Dieser Sinn von Normativität, der bei einer bestimmten Auswahl von Kunstwerken und ihrer kunsttheoretischen Aufwertung impliziert ist (und nichts mit Moral zu tun hat), ist erläuterungsbedürftig.

Was heißt es, daß eine bestimmte Form des Kunstwerks im Kunstsystem angesagt oder abgesagt ist; macht es überhaupt Sinn, sich mit einer philosophischen Theorie derart gegen die inneren Normen bzw. das etablierte Selbstverständnis der Kunst zu stellen? Zuerst einmal bedeutet es, daß die Kunstkritik andere Präferenzen setzt, daß sich das Kunstsystem zur Zeit an einer Selbstbeschreibung orientiert, die in erster Linie solche Programme im System positiv bewertet, welche das offene, unkomplizierte und spielerische Kunstwerk konzipieren. Man braucht nur die Semantik der gegenwärtigen Kunstkritik auf diese Worte hin zu beobachten und wird feststellen, daß über genau dieses Vokabular positive Wertungen transportiert werden (zumindest bisher, wahrscheinlich markiert die Documenta XI hier eine Zäsur). In derartigen grundsätzlichen Überzeugungen, welche das Vorverständnis beinahe der gesamten Kunstkritik prägen und gewissermaßen lagerübergreifend die Bedingungen der Möglichkeit ihres kritischen Urteils definieren, manifestiert sich

die Selbstbeschreibung des Kunstsystems. Hier entscheidet sich, welchen Charakter große Ausstellungen und wichtige Musikfestivals, oder renommierte Literaturpreisverleihungen besitzen.

Woher aber gewinnt die Kritik ihre temporäre Sicherheit zum Urteilen? Im Kontext der Systemtheorie muß die Antwort natürlich lauten: aus sich selbst, als Eigenwert der Kommunikation. Dem ist nicht zu widersprechen, aber es ist auch möglich weiterzufragen, wovon diese Eigenwertbildung abhängig bleibt; und hier kann man in einem zweiten Anlauf sagen: von der jeweiligen Umwelt, von den entsprechenden Fremdreferenzen des Systems. Für die Kunstkritik dürften dies vor allem auch Texte der Kunsttheorie sein, in welche basale Prämissen aus der Erkenntnistheorie, der Gesellschaftstheorie und der Philosophie eingehen. Die Kunstkritik gewinnt zwar nicht ihre Kriterien aus diesen Weltbeschreibungen, aber sie stabilisiert ihre eigenen Urteilsstrukturen in ihnen: sie initiiert punktuelle Kopplungen zwischen jenen Fremdbeschreibungen und ihrer Selbstbeschreibung der Kunst.

So stellt Luhmanns Konstruktivismus die postmoderne Selbstbeschreibung der Gesellschaft genauso in Frage, wie die postmoderne Selbstbeschreibung der Kunst. Auf der einen Seite setzt er im Rahmen seiner allgemeinen Gesellschaftstheorie auf eine neue Theorietechnik, auf die sich selbst programmierende Theorie, auf der anderen Seite stellt er mit seiner Kunstsoziologie die sich selbst programmierenden Kunstwerke als besonders interessante Kunstform heraus. Für die in den letzten Jahren dominante, postmoderne Selbstbild des Kunstsystems dürfte dies eine Herausforderung sein. Es assoziiert künstlerische Innovationen gern mit dem Begriff des »offenen Kunstwerks«, das im Unterlaufen und im spielerischen Umgang mit Formzusammenhängen für ein *uneinheitliches* und insofern auch *pluralistisches* Weltbild steht.[46] So wie in der Gesellschaftstheorie Luhmann die Anstrengung unternimmt, die unterkomplexen Beschreibungen der Postmoderne zu überwinden, so signalisieren auch die über ihre Formenkombinatorik sich schließenden Kunstwerke, daß diese Selbstbeschreibung der Gesellschaft unter dem Stichwort des Pluralismus die anstehenden Probleme der Gesellschaft eher verschleiert, anstatt sie wahrnehmbar zu machen. In einem ganz allgemeinen Sinne dürften jetzt verstärkt Probleme gesellschaftlicher Integration und Rückkopplung in den Vordergrund treten, und zwar sowohl in der Gesellschaftsstruktur als auch in ihrer Semantik. Sie dürften sich aus dem gegenwärtigen Stand der neu entstandenen Differenzierungsverhältnisse ergeben, und unsere Zweitanalyse der *Kunst der Gesellschaft*, aber auch unsere Beispiele sprechen dafür, daß die zeitgenössische Kunst genau diese Problemverschiebung bereits registriert. Allerdings nur auf der Ebene der Operationen, sprich in den Kunstwerken, jedoch noch nicht auf der Ebene der Selbstbeschreibung.

Es gehört mittlerweile zur Routine des Kunstbetriebs, daß die Künstler die von der Kunstkritik errichteten Inseln der Plausibilität verlassen, ins offene Meer der Kunst hinausschwimmen und einzelne Kritiker mit waghalsigen Manövern hinterher zu segeln versuchen. In solchen Momenten gewinnt auch

die Intervention der Kunstphilosophie ihren Sinn: sie sorgt für den nötigen Rückenwind, sie verspricht mit abstrakten Argumenten der ausfahrenden Kritik, daß das Land einer neuen Selbstbeschreibung schon in Sicht ist und bestätigt ihr einen innovativen Kurs. Wenn dieses Bild stimmt, dann erfüllt sowohl Luhmanns Gesellschaftstheorie als auch die von ihr selektierte Gegenwartskunst jene Funktion, die wir Reflexionssystemen in der modernen Gesellschaft generell zuschreiben wollen: sie reizen die öffentliche Meinung, sich eine neue Meinung über sich selbst zu bilden. Da es hier auf zügige Kommunikation ankommt, werden Slogans benötigt, die medientauglich sind. Man spricht längst vom Ende der Postmoderne und verkündet eine »Zweite Moderne«[47]. Derart zur Parole eingedampften Komplexitätsreduktionen scheinen theoretisch banal zu sein; was jedoch den ernst zu nehmenden Unterschied ausmacht ist: an welchen Vereinfachungen sich eine Gesellschaft konkret orientiert. Hier scheint, wenn wir die Zeichen aus Kunst und Gesellschaftstheorie richtig deuten, ein Umdenken angesagt zu sein. Das Registrieren und Synthetisieren *zweier* derart inkommensurabler Signale zu *einer* Information war jedoch immer schon ein typisches Signal aus der Philosophie.

Man muß das Erscheinen von Ordnungszwängen in den Formenkombinationen der Kunst also nicht notwendig zur modernen Gesellschaftsfunktion der Kunst erklären, sondern man kann darin eine historische Auswahl und Auslegung zeitgenössischer Kunst sehen, die für die Umschreibung der gegenwärtigen Selbstbeschreibung der Gesellschaft relevant sein könnte. Diese Umdeutung hätte zur Konsequenz, daß das allgemeine Bezugsproblem der Kunst auch in diesem Fall in der Evolution der modernen Gesellschaft besteht, die die je veränderte Problemlage in ihre Selbstbeschreibung integrieren muß. Die Kunst der sich selbst programmierenden Werke liefert die ersten Bilder einer reflexiv gewordenen Moderne und fordert die Kunstkritik zu Interpretationen heraus, die das postmoderne Selbstverständnis und die an ihm ausgerichtete öffentliche Meinung potentiell in Frage stellen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die hier ausgearbeitete Funktionsbestimmung zuerst einmal die wesentlichen Aspekte des systemtheoretischen Funktionsbegriffs enthält. Die einzelnen Funktionsmomente reichen in die wichtigsten Teiltheorien hinein, sie sind nach einem ersten Test konsistent und lassen sich hinlänglich plausibilisieren, und es ist auch möglich, die partielle Wahrheit der Luhmannschen Kunstfunktion in diesem Konzept zu reformulieren und somit zu ihrem eingeschränkten Recht zu verhelfen. Man gewinnt damit eine Bestimmung der Kunst, welche dieses Phänomen in seinen wesentlichen Sinndimensionen erschließt und damit *in seiner Komplexität* beobachtbar, verständlich und vor allem: kommunizierbar macht. Je komplexer aber ein Phänomen auf diese Weise begriffen ist, desto unwahrscheinlicher wird es, daß eine solche in sich selbst verankerte und an anderen Kontexten konfirmierte Bestimmung eine bloße Fiktion bleibt; desto gewisser kann man sein, daß man es mit einem Realitätskonstrukt zu tun hat, auf das man sich bei Orientierungs- oder Entscheidungsbedarf verlassen kann. Ein Begriff aber wie der

Funktionsbegriff, welcher derart die entlegendsten Kontexte eines Phänomens zu kontrollieren hat, muß weit in unseren Sprachraum ausgreifen und besetzt deshalb, nicht ohne Grund, ein weites semantisches Feld.

Wandel, Hoefer, Lorch + Hirsch: Dresdener Synagoge

Kunsttheorien lassen sich auch vergleichen, wenn man sie auf ein und dasselbe Kunstwerk bezieht. Man sieht das Werk jeweils verschieden, sobald man es aus verschiedenen Theorieperspektiven betrachtet. In der Architektur, wo die Werke, ob man sie wahrnehmen will oder nicht, die ästhetische Erfahrung des öffentlichen Raumes präformieren, ist der Gesichtspunkt der gesellschaftlichen Funktion von besonderer Brisanz. Kaum ein anderes Gebäude aus der jüngsten deutschen Baugeschichte greift in ein Stadtbild so radikal ein wie die von der Architektengruppe Wandel, Hoefer, Lorch und Hirsch errichtete *Dresdener Synagoge*. Anhand von Architektur und speziell an diesem Bauwerk läßt sich nachvollziehen, was man an der Kunst sehen kann, und was man an ihr nicht zu sehen bekommt, wenn ihre soziale Funktion auf die eine oder die andere Weise definiert ist. Die verhandelten Theorien dürften hierbei nur jenes Vorverständnis explizit machen, das ansonsten die ästhetischen Urteile – die so gesehen Vorurteile sind – in ganz entscheidendem Maße präpariert.

Die Wahl dieses Beispiels mag verwundern, da es sich hier um einen Sakralbau handelt, der die Kunst eindeutig in den Dienst der Religion stellt. Eine solche Baukunst scheint von vornherein ihre eigene Autonomie preiszugeben und eine heteronome Fremdfunktion zu erfüllen. Das Gebäude besteht aus zwei kubischen Baukörpern – der Synagoge selbst und dem jüdischen Gemeindezentrum –, die von einer durchgängigen Mauer verbunden werden. Auf den ersten Blick wirkt das Ganze wie eine Festungsanlage; der fensterlose Betonwürfel erscheint wie ein Hochbunker zwischen Fluß und Innenstadt in strategisch günstiger Lage (Abb. 3). Doch einer solchen Wahrnehmung fehlt es offensichtlich an den nötigen Hintergrundinformationen, um diese Architektur richtig lesen zu können: Die Synagoge zitiert ihre Urform herbei, sie symbolisiert den Salomonischen Tempel. Daß sie zudem den Charakter eines Bollwerks besitzt, ist wohl eher der Tatsache geschuldet, daß auch das erste Gotteshaus der Juden, so wie fast alle archaischen Sakralbauten, eine Wehrfunktion besaß. Es gibt an diesem minimalistischen Bauwerk eigentlich nur zwei architektonische Auffälligkeiten: zum einen der in sich geschlossene Kubus selber, zum anderen, daß dieser Baukörper sich langsam um seine eigene Achse dreht. Aber auch dieser artistische Zug des Gebäudes besitzt eine religiöse Funktion. Das schmale Baugrundstück machte es unmöglich, den Grundriß der Synagoge exakt an den vier Himmelsrichtungen zu orientieren, so daß sich ihr Innenraum nicht mehr, wie es die Vorschrift gebietet, nach Osten ausrichten ließ. Die Architekten kompensierten diesen Mangel mit einem Kunstgriff:

sie errichteten die Mauern aus 120 x 60 x 60 cm großen Betonformsteinen und rückten die übereinander liegenden Ziegelreihen jeweils um 6 cm ein bzw. ließen sie am anderen Ende um diesen winzigen Betrag überstehen. Nachdem das Gebäude in jeder seiner zweiunddreißig horizontalen Steinschichten um dieses Maß versetzt wurde, hat es sich in 18 m Höhe um etwa 1,80 m aus seinem Grundriß herausgedreht und erreicht nun in Traufhöhe die gebotene Orientierung (Abb. 4). Statt am Grundriß kann der Kultraum der Synagoge nun am Deckenriß ausgerichtet und geostet werden. Ein aus einem Metallgewebe gefertigter bronzefarbener Vorhang hängt vom Deckenrost der Synagoge herab und bildet einen zweiten Raum im Innenraum. Er erinnert an das transportable Stiftszelt mit der Bundeslade, das ursprüngliche, provisorische Gotteshaus der Israeliten. Dieses Zelt im Tempel umgrenzt erst den rituellen Raum.

Die wesentlichen Gestaltmerkmale des Bauwerks besitzen mithin einen festen religiösen Sinn. Zudem erinnert die Mauer, welche die beiden getrennten Häuser verbindet, an die Klagemauer in Jerusalem. Und auch die auffällige Lücke, die von Gemeindehaus und Synagoge aufgerissen wird und weithin sichtbar zwischen den beiden Baukörpern klafft, erfüllt einen außerästhetischen Zweck: sie markiert als Leerstelle den ehemaligen Standort der alten und zerstörten Synagoge von Dresden. Aber die Frage nach der sozialen Funktion dieser Architektur erübrigt sich nicht allein schon damit, daß die Kunst derart heteronome Funktionen erfüllt. Verkörpert nicht diese am Elbufer gestrandete fensterlose Monade zugleich die Urform eines autonomen Baukunstwerks? Man kann darüber spekulieren, daß dieser architektonische Entwurf, der so gar nicht in das historische Elbpanorama der Stadt zu passen scheint, sich nur deswegen realisieren ließ, weil diese Stadt ihrer jüdischen Gemeinde gegenüber in einer besonderen Schuld stand. In der berüchtigten Reichskristallnacht wurde die alte Synagoge in Dresden von den ansässigen Nationalsozialisten niedergebrannt, und insofern verstand es sich wohl von selbst, daß man es weitgehend der verfolgten Gemeinde überließ, welches Haus sie an jenem geschichtsträchtigen Ort zum zweiten Mal errichtet. Diese Entlastung von üblichen stadtpolitischen Rücksichten und überlieferten Geschmacksurteilen bildete den vielleicht entscheidenden Autonomiegewinn für die Realisierung gerade dieses Projekts, in dem die Architektur, trotz religiöser und politischer Funktion, sich als autonome Kunst behauptet. Ein ästhetischer Eigenwert des Gebäudes läßt sich ausmachen, selbst wenn man seine religiöse Codierung kennt. Ob und wie man diesen Eigenwert aber konkret erfährt, das hängt sehr von der Theorieperspektive ab, mit der man implizit oder explizit diesen Sakralbau betrachtet.

Blickt man vom Standpunkt der *Kunst der Gesellschaft* auf die neue Synagoge in Dresden, dann wird man ohne Mühe Luhmanns Funktionsthese, daß Ordnung im Bereich des Möglichen möglich ist, bestätigt finden. Die regelmäßig gegeneinander versetzten Steinreihen bilden ein eigenes ornamentales Muster, das zu dieser allgemeinen Sichtweise auf die Kunst mit ihren Werken

Abb. 3

Abb. 4

paßt. An diesem Beispiel aus der Architektur wird jedoch auch evident, welche Wahrnehmungskosten und Erfahrungsverluste entstehen, wenn man die gesellschaftliche Funktion der Kunst nur in bezug auf solche selbstreferenziellen Formverschränkungen bestimmt. Man muß davon absehen, daß derartige Bauwerke kontextbezogen erfahren werden, sprich daß die Kunst der Architektur zumeist mit einem Stadtraum kommuniziert. Aber gerade an den noch unbestimmten Übergängen zwischen Kontext und Werk wird in der Architektur, so deutlich wie nirgends sonst, der soziale Sinn der Kunst generiert. Als ein autonomes Bauwerk bliebe so die Dresdener Synagoge ein profanes Symbol für die Unbeobachtbarkeit der Welt. Es gibt jedoch auch Sichtweisen, wo der durch das Kunstwerk hindurchgegangene Blick die Welt anders als gewohnt erfahrbar macht und erschließt.

Wir hatten gesehen, daß Adornos *Ästhetische Theorie* die Autonomie der Kunstwerke nicht nur über den innerästhetischen Formenzusammenhang, sondern als Dialektik von Konstruktion und Ausdruck begreift. Über ihr werkintern vermitteltes Ausdrucksmoment kann die Kunst mimetisch oder gestisch nach der Realität ausgreifen: »Kunst ist so wenig Abbild wie Erkenntnis eines Gegenständlichen … Vielmehr greift Kunst gestisch nach der Realität … Ihre Konstellation im Kunstwerk ist die Chiffrenschrift des geschichtlichen Wesens der Realität, nicht deren Abbild. Seine Verhaltensweise ist der mimetischen verwandt« (ÄT, 425). Jener dialektische Umschlag von Konstruktion in Ausdruck wurde von uns bereits formentheoretisch interpretiert; das Erläuterungsmodell, das Adorno zur Verfügung steht, könnte man als Konstellationslehre bezeichnen. Auf jeden Fall kann man auf diesem Weg auch der modernen Kunst noch die Kraft zur Realitätsverdoppelung – zur Erschaffung der »Welt noch einmal« – zusprechen: »Ist ein Wahres an Schopenhauers These von der Kunst als der Welt noch einmal, so ist doch diese Welt in ihrer Komposition aus den Elementen der ersten versetzt, gemäß den jüdischen Beschreibungen vom messianischen Zustand, der in allem sei wie der gewohnte und nur um ein Winziges anders. Nur ist die Welt noch einmal von negativer Tendenz gegen die erste, eher Zerstörung dessen, was durch vertraute Sinne vorgespiegelt wird, als Versammlung der zerstreuten Züge des Daseins zum Sinn. Nichts in der Kunst, auch nicht in der sublimiertesten, was nicht aus der Welt stammt; nichts daraus unverwandelt« (ÄT, 208f.). Man möchte meinen, daß die Dresdener Synagoge den messianischen Zustand architektonisch herbeizitieren möchte, wenn sie ihre Bauelemente um ein Winziges gegeneinander versetzt, aber zum einen wäre auch dies eine religiöse Auslegung und zum anderen würde die *Ästhetische Theorie* jede konkrete Interpretation des Bauwerkes blockieren. So wie die Dialektik von Konstruktion und Ausdruck von Adorno als Dialektik der Aufklärung ausgedeutet wird, so erstarrt auch die als Werktheorie noch flexible Konstellationslehre in ihrer Verkopplung mit Adornos Geschichtsphilosophie und deren unvermeidbaren Projektion auf eine gesellschaftliche Utopie: »Bewußtlos muß ein jedes Kunstwerk sich fragen, ob und wie es als Utopie möglich sei: stets nur durch die Konstellation seiner

Elemente. Es transzendiert nicht durch die bloße und abstrakte Differenz vom Einerlei sondern dadurch, daß es das Einerlei rezipiert, auseinandernimmt und wieder zusammensetzt; was sie ästhetische Schöpfung nennen, ist solche Komposition. Über den Wahrheitsgehalt von Kunstwerken ist danach zu urteilen: wieweit sie das Andere aus dem Immergleichen zu konfigurieren fähig sind« (ÄT, 462). Diese Verbindung von Werktheorie und Gesellschaftstheorie hat zur Folge, daß die Konstellationen, die Kunstwerke sind, einerseits auf eine Utopie hin projiziert werden müssen, andererseits aber unter ein striktes Utopieverbot fallen: »So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie. Zu jenem Bild versammeln sich all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen in der neuen Kunst. Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnten, richtiges Bewußtsein einer Epoche, darin die reale Möglichkeit von Utopie – daß die Erde, nach dem Stand der Produktivkräfte, jetzt, hier, unmittelbar das Paradies sein könnte – auf einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit der totalen Katastrophe sich vereint« (ÄT, 55f.). Wenn die Kunstwerke aber einerseits auf einen utopischen Gehalt hin verpflichtet werden, andererseits dessen Konkretion ausgeschlossen bleibt, dann kann es keine gehaltvolle Auslegung solcher Werke mehr geben. Im Interpretationshorizont der *Ästhetischen Theorie* entzieht sich die Kunst theoretisch – also unabhängig davon, welche Kunstkritiken Adorno selbst vorgelegt hat – jeder inhaltlichen Interpretation; sie spricht nur »das Unaussprechliche« aus. Selbst wenn die Werke »gestisch nach der Realität« griffen, und selbst wenn sie dabei das »geschichtliche Wesen der Realität« einfangen würden, ließe sich diese Chiffrenschrift nicht im geringsten mehr entziffern, sondern die Werke werden von der Kunsttheorie darauf programmiert, abstrakte Chiffren für eine *Utopie an sich* zu sein, für die »reale Möglichkeit von Utopie« und deren Mißlingen. Symbolisierten die Kunstwerke bei Luhmann die Welt als hyperkomplexen und insofern unbeobachtbaren Sinnhorizont, so symbolisieren sie bei Adorno eine ebenso abstrakte und leere, aber normativ gedachte Gegenwelt. In beiden Fällen wird der gesellschaftliche Sinn der Kunstwerke durchgängig determiniert, die gesellschaftliche Funktion der Kunst ist nach innen hin nicht mehr offen, sie nimmt der konkreten Realisation der Kunstwerke ihren Eigenwert und führt insofern zur Heteronomie der Kunst.

Wird die Ausdruckskomponente der Werke von der *Ästhetischen Theorie* derart geschichtsphilosophisch überformt und gebunden, dann kann man den Versuch unternehmen, sie wieder freizusetzen. In einem ersten Schritt hatten wir daraufhin Adornos Werktheorie aus ihrer Hintergrundphilosophie herausgelöst. In einem zweiten Schritt wird man angeben müssen, wie man diesen konstruktiv vermittelten Ausdruck statt dessen auf die reale Welt bezieht. Und hier lautet die Antwort: die Kunsttheorie darf den Gehalt der Werke überhaupt nicht auf die Welt beziehen, zumindest nicht direkt. Sondern der soziale Sinn

der Kunst läßt sich immer nur an den Weltkonstrukten, d.h. an den massenmedial vermittelten und öffentlichkeitswirksamen Selbstbeschreibungen der Gesellschaft festmachen. Nur über den Umweg des vermittelten Weltbezugs enden die sozialen Funktionsbestimmungen der Kunst nicht in der Abstraktionsfalle, wo der besondere ästhetische Sinn des einzelnen Kunstwerks gesellschaftlich keinen Sinn macht. Ansonsten bleibt nur die neutrale Option von Luhmann und die normative von Adorno bestehen, die Welt in ihrer Unbeobachtbarkeit mit jedem Werk zu symbolisieren – das eine Mal in ihrem möglichen Anderssein, das andere Mal in ihrem möglichen Bessersein. Wenn man sich für die gesellschaftliche Dimension der Kunst interessiert, dann ist es auch nicht hinreichend, die Kunst als eine Weise der Welterzeugung zu begreifen, weil damit immer noch offen bleibt, auf welche Weise diese künstlich erzeugten Welten mit der sozialen Welt interferieren. Spricht man vom Doppelcharakter der Kunst oder von einer Realitätsverdoppelung durch Kunst, dann kommt alles darauf an, die Funktionsstelle genau zu benennen, an der die Welterzeugung der Kunst an der Welterzeugung der Gesellschaft teilhaben kann. Auf dieses Problem reagiert die These, daß die Kunst mit ihren gelungenen Werken die Umschreibung gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen provoziert.

Wie zeigt sich nun die Dresdener Synagoge einem Beobachter, der sie, bewußt oder unbewußt, aus dieser Theorieperspektive sieht? Sie öffnet sich zuallererst der Stadt; sie wird sensibel für die feinen Sinnfäden, die das Bauwerk zu den benachbarten Bauwerken spinnt; sie beginnt mit ihrer architektonischen Konstruktion auf die geschichtlichen Verweisungszusammenhänge, in die sie verwoben ist, zu reagieren; und sie fängt mehr und mehr an, ihr eigenes Formenspiel mit sozialen Kontexten zu verstricken. Die religiösen und politischen Symbole der Synagoge – die lang hingestreckte Mauer, der fensterlose Kubus, seine augenfällige Verdrehung, die gebaute Lücke – gewinnen auf dem Hintergrund des Stadtbildes noch einen zweiten, vom Baukunstwerk erst freigesetzten Sinn. Der 1840 von Gottfried Semper errichtete alte Synagogenbau bildete beinahe ein Jahrhundert lang den Eckstein jenes Elbpanoramas, für das Dresden berühmt wurde. Es reichte von der Semperoper zur katholischen Hofkirche und zum angrenzenden Schloß, erstreckte sich weiter über die Brühlschen Terrassen mit Blick auf die protestantische Frauenkirche – bis hin zur jüdischen Synagoge (Abb. 3). In der Pogromnacht des 9. November 1938 wurde in einem Akt der barbarischen Selbstzerstörung dieses städtebauliche Ensemble an seinem einen Ende angezündet und ging am 13. Februar 1945 beim Luftangriff der Alliierten vollständig in einem Flammenmeer unter. Vor der architektonisch ein für alle Mal ausgebrannten Altstadt Dresdens erheben sich heute, wie eine Kulisse, erneut die wiedererrichteten Bauten; über den Gerüsten der Frauenkirche kreist ein Kran, der Stadtadler von Dresden. Nur die alte Synagoge mit ihren Kuppeln und Türmen wird es in ihrer damaligen Gestalt nicht mehr geben; an ihrer Stelle klafft die von der neuen Synagoge aufgerissene steinerne Lücke. Sie markiert nicht nur die unwiederbringlich

verlorene Semper-Synagoge, sondern sie nimmt wie eine Sichtscharte auch noch den ausgebombten Stadtkern mit seiner rekonstruierten historischen Fassade in den Blick.

Man kann die Geschichte für die Nachgeborenen nur lebendig halten, wenn sie für diese relevant bleibt, wenn sich irgendein Bezug zu ihrer Identität herstellen läßt. Besser als jedes eindimensionale Denkmal löst der Synagogenneubau diese Grundfrage jeglicher Erinnerungskultur, indem er die Vertreibung der Gemeinde mit dem Verlust des Stadtzentrums optisch verklammert. Im Kontext dieser Stadtgeschichte bleibt der fensterlose Betonwürfel auch nicht der archaische Tempel, den er für die Eingeweihten darstellt, sondern er wird, nach dem Holocaust, zum »raumgewordenen Recht auf Differenz«[48] der Dresdener Juden. Genauso errichtet die nachgebaute Klagemauer eine Mauer zur äußeren Stadt. Der Rang dieses Baukunstwerks zeigt sich erst daran, daß es diese Autonomiesymbolik nicht einfach am Elbufer von Dresden einbetoniert, sondern daß es zugleich das tragische Schicksal der gesamten Stadt in sich reflektiert. Anstelle der einst aus dem Stadtbild herausgebrochenen alten Synagoge macht nun der Neubau die historischen Brüche der Stadt sichtbar. Das Bauwerk symbolisiert nicht bloß das neue Selbstverständnis der sich neu bildenden Gemeinde, sondern eröffnet der Stadt insgesamt die Chance, ein anderes Bild von sich selbst zu gewinnen. Wo Verluste in der Vergangenheit übermächtig werden, kommt Nostalgie auf – eine nachträgliche Fremdbestimmung durch die eigene Geschichte. Die Dresdener Synagoge ist ein Kristallisationskern städtischer Autonomie, die es unter den gegebenen Vorzeichen überhaupt noch nicht gibt. Die Kunst dieser Architektur erfüllt damit ihre gesellschaftliche Funktion, indem sie eine städtische Selbstbeschreibung in Frage stellt und zur Umschreibung provoziert. Wenn man dieses Geflüster der Steine vernimmt, das untergründige Gemurmel der neuen Synagoge mit ihrer alten Stadt, dann verwandeln die definierten Zeichen aus der Sprache der Architektur ihren Sinn: Die sanfte Drehung des Gebäudes um seine eigene Achse ist nicht mehr die trickreiche Ostung der Synagoge, sondern eine aufbrechende Bewegung, eine vorsichtige Hinwendung der fensterlosen Monade in den Stadtraum hinein. –

Nimmt man den beiläufig zitierten Satz von Adorno zum Maßstab: »Über den Wahrheitsgehalt von Kunstwerken ist danach zu urteilen: wieweit sie das Andere aus dem Immergleichen zu konfigurieren fähig sind« (s.o.), dann könnte man versucht sein, den Wahrheitsgehalt dieser Architektur an jenem anderen, am Bauwerk aufscheinenden kulturellen Selbstverständnis festzumachen. Damit hat man zwar ein Motiv, an der Frage nach der Wahrheit der Kunst festzuhalten, es bleibt jedoch nach wie vor vollkommen unklar, ob und wie sich eine derart flüchtige Wahrheit mit den Mitteln der Systemtheorie überhaupt verfolgen läßt. Wenn es die Systemtheorie *gesellschaftsstrukturell* ausschließt, im Medium der Kunst von Wahrheit zu sprechen, dann müßte man das Problem aus dem Kontext der Kunsttheorie in den der Gesellschaftstheorie verlagern. Aber genau dies ist vielleicht die Restkompetenz der heuti-

gen Philosophie: Ein unlösbares Problem so lange zu verschieben, bis es in eine theoretische Konstellation gebracht wird, in der es lösbar erscheint. So müßte das ganze systemtheoretische Theoriegebäude, wie die Synagoge in Dresden, langsam und schichtenweise in sich gedreht werden, bis möglicherweise die ›Wahrheit der Kunst‹ in der Systemtheorie zum Vorschein kommt.