A 9504

SINN UND FORM

MICHEL TOURNIER *Der Spiegel der Ideen* · *Gespräch mit* LESZEK KOŁAKOWSKI W.G. SEBALD *Rousseau auf der Île de Saint-Pierre* · STEFAN BREUER *Rousseau und der moralische Fundamentalismus* · URSULA KRECHEL *Den Körpern ist nichts entgangen* · KATHRIN SCHMIDT *Die Sturzgeburt* · GUSTAV SEIBT *Zu Heiner Müllers Gedicht »Traumwald«* · *Gedichte von* JOUNI INKALA, YOKO TAWADA *und* MICHAEL WÜSTEFELD · CHRIS OFFUTT *Moscow, Idaho* · CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF *Luhmanns Version vom Ende der Kunst* · JOHANNES LINDHORST *Literaten und Komödianten*

FÜNFZIGSTES JAHR / 1998 / VIERTES HEFT

Juli / August 12,50 DM

SINN UND FORM

BEITRÄGE ZUR LITERATUR

HERAUSGEGEBEN VON DER
AKADEMIE DER KÜNSTE

50. JAHR / 1998 / 4. HEFT

AUFBAU-VERLAG BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

MICHEL TOURNIER / Der Spiegel der Ideen 469
CHRISTIAN HEIDRICH / Gespräch mit Leszek Kołakowski 488
W.G. SEBALD / Rousseau auf der Île de Saint-Pierre 499
STEFAN BREUER / Rousseau und der moralische Fundamentalismus 514
URSULA KRECHEL / Den Körpern ist nichts entgangen 524
KATHRIN SCHMIDT / Die Sturzgeburt 531
GUSTAV SEIBT / Einklänge. Zu Heiner Müllers Gedicht »Traumwald« 554
JOUNI INKALA / Gedichte 559
YOKO TAWADA / Diagonal 563
MICHAEL WÜSTEFELD / Gedichte 565
CHRIS OFFUTT / Moscow, Idaho 568
CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF / Luhmanns Version vom Ende der Kunst 579
JOHANNES LINDHORST / Literaten und Komödianten 593
ANMERKUNGEN 605
EINGESANDTE BÜCHER 607

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

LUHMANNS VERSION VOM ENDE DER KUNST

Für Wolfram Ette

»Wenn Hegel vom Ende der Kunst spricht – ›In all diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.‹ –, ist wohl nur dies gemeint: daß die Kunst die Unmittelbarkeit des Bezugs auf das Weltverhältnis der Gesellschaft verloren und ihre eigene Ausdifferenzierung zur Kenntnis zu nehmen hat. Sie kann immer noch eine Universalkompetenz für alles und jedes in Anspruch nehmen; aber nur noch *als Kunst*, also nur noch auf der Basis einer spezifischen, eigenen Kriterien folgenden Operationsweise.« (Niklas Luhmann, »Die Kunst der Gesellschaft«, 1995)

Hegels berühmte These vom Vergangenheitscharakter moderner Kunst hat immer wieder die verschiedenartigsten Interpretationen und Kommentare provoziert. Ihre Brisanz entzündete sich nicht zuletzt an der Paradoxie, daß gerade die moderne, also zeitlich jüngere Kunst erst zu erkennen gebe, daß Kunst ihrem Wesen nach einer anderen, vergangenen Zeit angehöre. Soll in Hegels These mehr gesehen werden als ein Kurzschluß von abstrakter Begriffslogik auf Geschichte, nämlich eine historische Diagnose, dann muß die begriffliche Sprengkraft zwischen Historischem und Systematischem, zwischen ›Vorgeschichte‹ und Moderne, die gerade in Hegels Systemdenken auch liegt, genutzt werden. Dies nicht mit den Philosophemen und Theoremen ›linker‹ Ästhetiker zu versuchen, sondern mit einem vergleichsweise Unverdächtigen, ohnehin der Kunst distanziert und geradezu unbeteiligt Gegenüberstehenden, mit Niklas Luhmann, der trotz aller Verachtung des »alteuropäischen« Denkens dessen einem Gipfel, Hegel, näher steht, als man gemeinhin annehmen möchte – dies mag am Ende eines krisendurchschüttelten Jahrhunderts ein zugleich faszinierendes wie ernüchterndes Unterfangen sein.

Während Hegel über ein philosophisches Gesamtgebäude verfügt, eine Architektur, in der nicht nur Geschichte und Systematik vereint werden, sondern auch in ihrer jeweiligen Richtungslogik aufeinander abgestimmt sind, verzichtet Luhmann auf eine ›Logik des Ganzen‹ und bezieht den kontextualistischen (und wenn man will: konstruktivistischen) Standpunkt, daß eines der gesellschaftlichen Systeme – Wissenschaft – ein anderes – Kunst – beobachtet und dementsprechend nur *eine* Seite des Gegenstands zu erfassen vermag. Während Hegel der Kunst eine bestimmte Systemstelle in der Hierarchie des absoluten

Geistes zuweist, die deren Begrenztheit – die Abhängigkeit vom materialen Medium, das den Ansprüchen nach subjektiver Freiheit im Wege steht – bestimmt und deswegen zum Überstieg zu einer höheren, schließlich zur höchsten Form des Geistes, zur Philosophie, nötigt, nimmt Luhmann den vollends modernisierten Standpunkt einer gänzlich a-zentrischen Gesellschaftsstruktur ein, die funktional arbeitsteilig und so nicht mehr hierarchisch verfährt und deren Ausdifferenzierungen in ihrer jeweiligen Eigenlogik zu betrachten sind. Während Hegel daher Kunst historisch, also sozialevolutionär in die vorchristliche Zeit der Antike verorten (und somit klassizistische Positionen präferieren) muß, in jene Zeit, in der sie (mit der Skulptur als höchster künstlerischer Ausformung) mit dem gesellschaftlich gegebenen ›Stand der Freiheit‹ zusammenfiel, kann Luhmann von der vergleichsweise komfortablen Trennung der Zeit- und der Sachdimension ausgehen und Kunst in ihrem Gewordensein, als System unter anderen auch, beschreiben. Kann Hegel aber durch die Vergangenheitsthese der Kunst – wenigstens für eine frühere Epoche – einen Bezug auf die Welt als Ganzes zubilligen, der in der Moderne soweit zerstob, daß selbst die konsequentesten unter den ›Rettern‹ des Totalitätsanspruchs der Kunst wie Wagner (Gesamtkunstwerk als politische Praxis) oder Adorno (Aporetik von Kunst und Erkenntnis) scheitern müssen, ist Luhmanns Position ›cooler‹, denn er teilt zwar Hegels Diagnose der Gegenwart, folgt ihm aber nicht in der Einschätzung vormoderner Kunst.

Das Eingangszitat bezeichnet die Schnittstelle zwischen beiden: Luhmann knüpft an Hegel an, aber er beginnt genau dort, wo dieser aufhört: beim fundamentalen Funktionswechsel der Kunst im Gesellschaftssystem. Während Hegel die Hochblüte der Kunst, nämlich ihren Allgemeinheitscharakter verloren, also vergangen sieht und deswegen zu höheren Formen des Geistes übergeht, zieht Luhmann aus dem Zerfall des Hegelschen Systems – eines einheitszentrierten, hierarchischen – die historischen Konsequenzen. Gerade weil es nicht mehr der gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht – die radikale Moderne ist a-zentrisch und kontextuell –, kann Luhmann die Kunst als eigensinnig autonomes System analysieren. Gerade weil die Kunst gleichsam von den Bürden des Ganzen entlastet ist, kann sie in die moderne Wirklichkeit eingeordnet, ihre Eigenlogik erkannt werden. Dies heißt aber – im Gegensatz zu Hegel –, daß erst in der Moderne die Kunst jene autonomen Kriterien entwickelt, mit denen man überhaupt von ihr im engeren Sinne sprechen kann. Und demnach – so lautet Luhmanns Einwand gegen Hegel – »ist das, was wir rückblickend als Kunst wahrnehmen und in Museen stellen, in älteren Gesellschaften eher als Stützfunktionen für andere Funktionskreise produziert worden und nicht im Hinblick auf die Eigenfunktion der Kunst«.

Andererseits ist Luhmanns Nähe zu Hegel verblüffend. Neben den freilich eher ›dekonstruktiv‹ als dialektisch verstandenen Vorlieben fürs Paradoxe (man denke an das Lieblingswort »Invisibilisierung«), fürs Reflexive und Autologische, ist vor allem der universalistische Vollständigkeitsanspruch erdrückend. »Soziale Systeme« heißt die ›Logik‹ des Luhmannschen Begriffssystems, die einzelnen Funktionssysteme der Gesellschaft (Recht, Wissenschaft, Religion, Intimbeziehungen, Wirtschaft etc.) werden Buch für Buch gleichsam abgearbeitet. Die Parallele zur Zweiteilung des Hegelschen Œuvres – Phänomenologie, Logik und Enzyklopädie auf der einen, die Vorlesungen zu Kunst, Geschichte, Recht etc. auf der anderen Seite – ist bestechend. Luhmann – das wird durch das jüngste Buch, »Die Gesellschaft der Gesellschaft«, sein zentrales Hauptwerk, vollends deutlich – beansprucht, was kein Soziologe seit den Klassikern wagte: eine Gesamttheoretisierung der Gesellschaft – und dies gerade im Bewußtsein der immensen Komplexitätssteigerungen allerorten. Luhmann, der von der radikalen Erfahrung der a-zentrischen Gesellschaft ausgeht, unterliegt wohl doch einer (germanoiden?) Sehnsucht nach einem ordo mundi, den wenigstens die intellektuelle Lebensleistung theoretisch entwirft. Kann Hegel als erster Theoretiker der Moderne bezeichnet werden (Habermas), dann ist Luhmann der gegenwärtig letzte, will heißen: ein ›soziologischer‹ Universaldenker, der eine totalisierende Theorie der Gesamtgesellschaft der Moderne (bei gleichzeitiger Zurückweisung des Gedankens, diese sei postmodern geworden) vorlegt. Für die Diskussion des Phänomens Kunst hat Luhmanns Systemdenken Vorzüge wie Hindernisse.

Eine der Stärken dieses systemtheoretischen Ansatzes liegt nun darin, das Sozialsystem Kunst in seinem Funktionieren (bzw. Nicht-Funktionieren) viel besser beschreiben zu können, als dies möglich wäre, wenn Deskription sogleich mit einem ›Wert‹-Hintergrund etwa à la Frankfurter Schule verbunden würde. Kunst, die in der Spätphase der Moderne radikal autonom und eigensinnig operiert, läßt sich so viel eher als das erfassen, was sie selbst dem wohlwollenden Beobachter zu sein scheint: ein geschlossenes, selbstreferentielles Geschehen, an das zwar »Sekundärdiskurse« (George Steiner) en masse angeschlossen sind, das aber dennoch sich davon im Großen und Ganzen nicht beeindrucken läßt. Was Kunst ist, das bestimmt das System – so scheint es. Es ist aber die Pointe des von Luhmann durchexerzierten radikalen methodischen Antihumanismus, daß Gesellschaftssysteme gerade nicht von »alteuropäischen« Subjekten, also Menschen, mit Leben erfüllt werden, sondern von strukturellen Mechanismen abstrakterer Natur. Was Kunst ist, so könnte man umformulieren, bestimmen diejenigen, die über den Kunststatus systemintern entscheiden.

Und das sind nicht einmal primär Kritiker (oder, und noch ›altmodischer‹, Gelehrte), sondern die ›Macher‹, die Manager und Funktionäre. Ein gutes Beispiel ist die zehnte »documenta«, deren ausrichtende Leiterin, die zufällig Catherine David heißt, um einiges gewichtiger ist als der bedeutendste oder selbst angeblich bekannteste unter den Künstlern, denen sie zur Ehre der Teilnahme verhilft.

»Die moderne Kunst ist in einem operativen Sinne autonom. Niemand sonst macht das, was sie macht« – heißt es schlicht bei Luhmann. Was tautologisch wirkt, eröffnet aber zugleich den Blick auf eine Definition von Kunst, die nicht von außen – Politik, Pädagogik, Moral, Anthropologie etc., auch nicht philosophischer Ästhetik –, sondern von seiten spezifischer Eigenleistungen des Kunstsystems erfolgt. Eine provozierende These steht am Anfang: »daß man nicht mehr nur *über* Kunstwerke so wie über alle anderen Gegenstände auch sondern *durch* Kunst kommuniziert«. Entgegen rezeptionsästhetischen und kommunikationstheoretischen Ansätzen (Habermas, Wellmer, Seel) denkt Luhmann Kunstwerke nicht primär als Gegenstände der Kommunikation – die Rezeption im weitesten Sinne gehört sekundären und zeitlich späteren Formen diskursiver Kommunikation an –, sondern als deren Träger selber. Kunstwerke treten als Medium der Kommunikation auf, so wie Sprache als Medium für denjenigen Sinn fungiert, den sowohl die bewußtseinsfähigen psychischen Systeme (›Mensch‹) als auch die Kommunikationen (›Gesellschaft‹) für sich in Anspruch nehmen und deswegen überhaupt aneinander gekoppelt werden können. Wenn aber Kunst ein eigenes, autonom geschlossenes System neben anderen bildet, dann kann sie gerade nicht sprachlich vermittelte Bedeutungen in den Kommunikationsprozeß einfließen lassen. Die Eigenleistung der Kunst liegt woanders.

Sie liegt in »nicht-sprachlichen Kommunikationen (...), die die gleiche Struktur einer autopoietischen Reproduktion der Synthese von Information, Mitteilung und Verstehen verwirklichen, aber nicht an die spezifischen Besonderheiten der Sprache gebunden sind und den Bereich gesellschaftlicher Kommunikation (...) über das Sagbare hinaus erweitert.« Und das ist Wahrnehmung (bzw. Anschauung im Falle der Literatur) als solche, diesseits einer Versprachlichung. Als ein Teil des Bewußtseins aber ist Wahrnehmung – wie die gesamte Sphäre der ›Innerlichkeit‹ – vom Kommunikationsprozeß der Gesellschaft gerade ausgeschlossen. Es ist eine der Pointen des Luhmannschen Kommunikationsbegriffs, die »Inkommunikabilitäten« deutlich herausstellen zu können: »Unsere Auffassung schließt, bis zum Ende durchdacht, auch die in der gesamten Tradition unbestrittene Annahme aus, Kommunikation könne Wahrnehmung ausdrücken, also die Wahrnehmung anderer zugänglich machen. Sie kann zwar Wahrneh-

mungen bezeichnen, aber das, was sie bezeichnet, bleibt für die Kommunikation operativ unzugänglich.«

Kunst hat die Funktion, eben die Wahrnehmung für die Kommunikation verfügbar zu machen. Dies geschieht aber nicht – indirekt – über Kommunikation, die über Wahrnehmungen bloß spricht, sondern via Kunstwerke, die ein »anderes, nichtnormales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation suchen und dieses Verhältnis allein kommunizieren«. Kontingente subjektive Wahrnehmungen bei Künstlern sind zwar der Ausgangspunkt des Kommunikationsprozesses Kunst, gelingen kann dieser aber nur, wenn jene einem strengen Prozeß kunstspezifischer Formung und stilistischer Integration in Gattungsformen, also der Teilhabe an der systemischen Autopoiesis unterworfen werden. Kunst macht Wahrnehmung zur kommunizierenden und eben deswegen späterhin auch kommunizierbaren Form. Wahrnehmung, durch Kunst von der Stufe unmittelbarer Sinnlichkeit auf die reflexive von Stil und Formung gehoben, ist das Medium des Kunstsystems, das es von den Medien anderer Funktionssysteme (Geld, Macht, Liebe, Wahrheit etc.) unterscheidet. Die Wahrnehmung von Zeit beispielsweise, will sie mehr sein als die reine Form des Vergehens, wird durch die Zeitkunst par excellence, die Musik, kommunizierbar – wie sonst, wenn sprachliche Hilfskonstruktionen sprachliche Hilfskonstruktionen bleiben?

So überraschend unkonventionell und bewußt Luhmanns Kunstdefinition aus den semantikorientierten Traditionen ausscheren mag, so ist doch gleichwohl festzuhalten, daß sie eine abstrakte ist. Weder sagt sie etwas über ›Inhalte‹ aus – das Semantische der Kunst scheint sich in der bloßen Formung von sinnlichen Momenten zu erschöpfen –, noch wie Kunst, ist sie doch in der modernen Phase durch besonders starke Reflexivität ausgezeichnet, an die vielfältigen Diskurse und ›Semantiken‹ der Gesamtgesellschaft rückgebunden ist. Trotz Hegel und Luhmann: Auch heute noch ist Kunst die einzige »Wertsphäre« (Max Weber), die sich dem *Ganzen* von Welt und Leben zu stellen vermag. Ist es ein Zufall, daß die Abstraktheit der Luhmannschen Definition dem selbstgefälligen Spiel entspricht, dessen Preis moderne Kunst für ihre Abschneidung von der Lebenswelt, für ihre Monadisierung und Exilierung in eine mehr oder minder marode Expertenkultur bezahlen muß?

So wie Luhmanns Option für wertneutrale Akzeptanz des Sozialsystems Kunst, *wie es ist*, also ohne Kritik offen lassen muß, ob dessen internes Geschehen wirklich ›funktioniert‹ (d.h. kunstimmanent produktiv ist) oder nicht vielmehr oder auch blinde Eigenrotation um die selbstfabrizierten Spiegel ist, ob, mit anderen Worten, Kunst auch und immer noch einen Welt-Bezug aufweist oder

nicht, so liegt Luhmanns ›blinder Fleck‹ darin, daß dessen Methodik die Abhängigkeiten des Kunstsystems von anderen Systemen unterschlägt. Luhmann, der zwar gegen das alteuropäische Denken in zentrischen, hierarchischen Ordnungen von oben nach unten spottet, wiederholt dieses Denken insofern, als die als geschlossen und autonom gedachten Systeme zu einem friedlichen Nebeneinander, zu einer Art Inselgruppen-Ordnung verbunden werden. Daß jedes System in sich arbeitet, also Kunst Kunst, Recht Recht, Geld Geld ist, geschieht, so scheint es, in der sittsamsten Eintracht. Gewiß funktioniert auch das Kunstsystem, ist es sich selber überlassen, nach internen Mechanismen. Ob derlei aber wirklich ›funktioniert‹, hängt nicht unwesentlich von der Wechselwirkung mit der Umwelt ab – und zwar doppelsinnig: erstens von den Ermöglichungsbedingungen seitens des politischen Systems (vordinglich finanzieller Art) und zweitens von der Rückbindung der Kunstproduktion an Kultur und Lebenswelt. Beide Faktoren werden von Luhmann vernachlässigt. Dies ist insofern prekär, als die Krise der gegenwärtigen Kunst nicht primär von finanziellem Raubbau verursacht ist, sondern von den lähmenden Machtverfilzungen, die nur durch Kritik von außen aufgebrochen werden können.

Luhmanns Theoriearchitektur hat zwar den Begriff der Interpenetration parat, der wechselseitigen Durchdringung im Sinne von Anschlüssen in der System-Umwelt-Relation – ein wechselseitiger Kontakt, was im Sinne einer nicht-hierarchischen Theorie ist: Prinzipiell kann jedes System das andere interpenetrieren. Doch die Interpenetration suggeriert eine Symmetrie, die im Falle der Kunst Schein ist. Viel eher müßte man von Penetration sprechen, da doch die Einflußmöglichkeiten der Kunst sehr bescheiden sind im Vergleich zu denen auf sie. Zwar hat Politik dank grundgesetzlich verbürgter Freiheit der Kunst kaum rechtliche Mittel zur Fremdsteuerung des systeminternen Kunstgeschehens, aber es wäre naiv anzunehmen, daß der auch weiterhin integralisierende Kapitalismus dafür nicht längst subtilere Formen gefunden hätte. Es ist eine allzu gern verdrängte Tatsache, daß das Medium Geld in viel stärkerem Maße das Kunstsystem bestimmt als systemeigene Kriterien, also Sachnotwendigkeiten und Qualitätsmerkmale oder gar Wert- und Geschmacksurteile. Die unmittelbare Manipulation künstlerischen Tuns durch Geld und Macht zeigt sich auf zwei Ebenen: zum einen in der unentwegten Nötigung, autonome Kunst – in Absetzung von populärer, angewandter und usueller – vor den Geldgebern rechtfertigen zu müssen (also noch diesseits von stilistischen Ausrichtungen und inhaltlichen Erwägungen), zum anderen innerhalb der finanziell gesicherten Aktionsbereiche durch die Bedrängung seitens des Modischen, angeblich Publikumsnahen und oberflächlich Attraktiven. Genau diese Merkmale widersprechen aber dem ›Avantgardismus‹, der aus dem Autonomiestatus insofern

folgt, als Kunst primär den Zwängen ihrer Sachlogik folgen müßte, und zwar unabhängig von einer erfolgsschnellen Wirkung.

Luhmann, der über keine Machttheorie verfügt, unterscheidet nicht hinreichend zwischen Herrschaftsmedien wie Macht, Geld, bürokratische Kontrolle sowie Recht und jenen Medien, die Sinn transportieren, also Sprache, Kunst, ›Wahrheit‹, Moral. Seine Theoriearchitektur suggeriert Symmetrien, wo doch gerade die Einseitigkeiten des interpenetrativen Geschehens betont werden müßten, und erweckt den Eindruck einer systemisch prästabilierten Harmonie, die im Widerspruch zu den tatsächlichen beschädigenden oder zumindest die Funktionstüchtigkeit der ›sekundären‹ Systeme unterminierenden Penetrationen steht. Nicht, daß Kunst des Geldes bedarf, ist das Skandalon – das tut so ziemlich alles im Leben –, sondern daß die Kunstautonomie, die Verfolgung innerkünstlerischer Zwecke, von wirtschaftlichen und politischen Imperativen *stärker* beeinträchtigt wird, als die Kunst im Gegenzug auf die anderen gesellschaftlichen Teilsysteme einwirken kann. Wiederholt sich darin die Ohnmacht des Subjekts, das Hegel schon gelegentlich der romantischen Künste feststellte und das bei Luhmann völlig aus dem Gesellschaftsbegriff herausfällt? – Denn man darf nicht vergessen: Selbst im Autonomiebereich des Systems ist radikale Kunst weitestgehend isoliert und marginalisiert. Zeitgenössische Musik ist meistens die brave, und die Literatur von heute ist die ›leserfreundliche‹ und marktkonforme; Spielwiesen bilden noch am ehesten die bildende Kunst mit ihrem inzwischen völlig aufgelösten Werkbegriff (Happening, concept art, Video, Klangkunst, Installation etc.) und Großarchitekturen, sofern Banken und Konzerne damit ihre Repräsentationsbedürfnisse befriedigen können. Sollte man daher ›Autonomie‹ nicht vielmehr als kritisches Kriterium einführen, um deren *mangelnde* Verwirklichung – und dies heißt: die dysfunktionalen Fremdpenetrationen – benennen zu können?

Der zweite Faktor führt mitten in die Pathologien der Kunst als eines abgeschlossenen, selbstgenügsamen, von der »Gesellschaft der Gesellschaft« weitgehend abgeschnittenen Funktionssystems. Die Kunst der Moderne – und man darf hinzufügen: je jünger, desto radikaler – verfolgt den Eigensinn ihrer Autonomie und kapselt sich im Zuge ihrer Ausdifferenzierung von Erfordernissen anderer Gesellschaftssysteme – vor allem Religion, Politik und Pädagogik – ab, konzentriert sich fürderhin auf die Verfolgung immanenter Ziele und baut ein gigantisches Gebäude selbstreferentieller Verflechtungen auf, die sich – affirmativ oder destruktiv – auf eigene Stilvergangenheiten oder technische bzw. ästhethische Muster beziehen. Die eklatanten Begrenzungen des mit sich selbst beschäftigten Kunstsystems zeitigen genauso das Bedürfnis, die Grenzen zu sprengen und die Differenz von Kunst und Lebenswelt kategorial zu über-

winden – die historischen Avantgardebewegungen hatten dies zum Ziel –, wie sie zugleich bestätigen, daß genau dies nicht möglich ist. Die Veränderung der Gesellschaft, gar deren ›Abschaffung‹ fand und findet nicht statt. Diejenigen Künste hingegen, die jene Grenzen hinnehmen und auszuhalten sich anstrengen, mögen zwar die Sehnsucht nach Außenkontakt kultivieren, der Tendenz nach ist solche radikale Kunst heute diejenige, für die sich niemand interessiert – außer jenem Expertenpublikum, das gerade deswegen ein Teil des Systems ist. Erklärt sich daraus die Vorliebe für Kunstformen der Vergangenheit, die stärker an die Lebenswelt angeschlossen waren (tonale Musik, im- und expressionistische Malerei, die Literatur der »klassischen Moderne«)?
Die Abschneidung der Kunst von den Ansprüchen auf eine gesamtgesellschaftliche Wirkungsweise ist zwar – nach ihrem ›Ende‹ – die Bedingung für ihr Weiterbestehen, zugleich aber auch ihre Crux: Moderne Kunst tendiert zur blinden, bedeutungsarmen, blutleeren Eigenrotation, die zwar den Beteiligten – den Sachkundigen – ›interessant‹ scheinen mag, aber kaum ein existentielles Be- und Getroffensein auszulösen vermag. Avantgardistische Kunst gleicht heute dem infantilen Aufbegehren derer, denen der Weg zu einer wirkungsmächtigen Breite – und damit zu allen Reifungsstufen, die sich aus den vielfältigen Außenkontakten ergeben müssen – verbaut ist. Gleich einem Kind, dem das Spiel Selbstzweck ist, weil es vom Ernst des Lebens dispensiert ist, operiert Kunst eigensinnig, macht, mit Luhmanns Worten, Wahrnehmung für die gesellschaftlichen Kommunikationsprozesse verfügbar. So wie sich die Entstehung einer autonomen, modernen Kunst einem immer wieder aufgefrischten Patronagesystems verdankt, so weiß allem Anschein nach die auf diese Weise ›freie‹ Kunst in weiten Teilen nichts mit ihrer Handlungskompetenz anzufangen. Eine der Abhilfen könnte genau in einer Schwachstelle der Luhmannschen Konstruktion gefunden werden. Zu Recht beschreibt er die Parallele der Ausdifferenzierung der Kunst zum System und der Etablierung einer eigenen Kunstkritik, des großen Gewichts, mit dem die ästhetische Reflexion die Kunstproduktion begleitet. Doch mir scheint die Behauptung ein Gewaltstreich, daß Kritik wiederum nur systemintern, also von den eigenen Parteigängern ausgehen solle. Was Luhmann gehässig die Parasiten unter der »Firmenbezeichnung Philosophie« nennt, gehört zum wenigen, was eine andere Form von ›Kontrolle‹ und Kritik, von Einspruch und Reibung zu bieten vermag als Geld, Politik oder die ungezählten Banausien einer an wirklicher Kunst desinteressierten lifestyle-Mentalität.

Luhmanns »Die Kunst der Gesellschaft« – der zweite Teil des Buches beschreibt ihre Evolution – leidet an einer erstaunlichen Inkonsequenz. Einerseits

beharrt Luhmann in allen Theorieteilen darauf, daß unsere Gesellschaft eine moderne sei und für einen fundamentalen Wechsel zu einer nach-modernen (postmodernen?) Verfassung keine Anhaltspunkte gebe. Und weil er die Moderne als Moderne (und nicht als überwundene Vorstufe zu einer neuen Gesellschaftsformation) auffaßt, kann die Geschichte der Kunst mit immanenten Begriffen wie »Ausdifferenzierung«, »Codierung«, »Selbstbeschreibung« und »Programmierung« nachgezeichnet werden. Es fällt aber auf, daß, kommt Luhmann zu aktuellen Entwicklungen, in Begrifflichkeit und Werkauswahl die ›postmoderne‹ Kunst die einzige ist, die diskutiert wird, also jene, die sich nicht über eine Kontinuierung des eigenen evolutionären Richtungssinnes definiert, sondern über ein selbstgefälliges Spiel mit den stilistischen Vergangenheiten. Damit aber kollidiert Luhmann mit einer seiner zentralen Kategorien, mit der Autopoiesis, also dem Mechanismus, daß jedes System, um überhaupt durch die Zeit hindurch bestehen zu können (und nicht einfach aufhören zu müssen, zu existieren), sich selbst durch den Prozeß der systeminternen Arbeit andauernd reproduzieren muß. Autopoiesis heißt, daß das System – und nicht via Umwelt – sich unaufhaltsam erneuert und dabei seine Eigenlogik stabilisiert.

In der Kunst geschieht dies mit dem eingesetzten Material und den angewandten Techniken. Aber so betrachtet, ist klar, daß ein ›postmoderner‹ Umgang mit dem Alten bereits kombinatorisch gesehen auf die Dauer nicht durchgehalten werden kann. Das Sozialsystem Kunst, will es denn weiter bestehen – und es gibt keinen Grund, es in Frage zu stellen –, kann daher gar nicht anders, als ihre Evolution – ›Fortschritt‹ – weiter voranzutreiben, um zu jenen Formen künstlerischen Ausdrucks zu gelangen, die dem gegebenen Reflexionswissen entsprechen und auf die gesellschaftlichen Referenzen, wie sie sich ergeben, einstellen. So wie es, nach Luhmann, keine Alternative zur modernen Gesellschaft gibt, gibt es auch für die Kunst keine zum »il faut continuer« (Beckett), zur progredierenden Erforschung von noch unbekanntem Neuland. Daß dies nicht automatisch zur Selbstdestruktion und Traditionsnegation führen muß, zeigen gerade die jüngsten künstlerischen Entwicklungen, die sich dezidiert der Gegenaufklärung verweigern, Entwicklungen freilich, die derart sans vogue sind, daß sie selbst den Zettelkästen Luhmanns entgehen.

Ein einfacher Blick in die Musikästhetik hätte genügt – jene Disziplin, in der einer der am heftigsten diskutierten ästhetischen Begriffe, nämlich Adornos Fortschrittsbegriff, entwickelt wurde. Daß die Musik mit einem durch und durch ›künstlichen‹ Sprachsystem (weder die Töne noch irgendwelche syntaktischen Prinzipien kommen irgendwie in der ›Natur‹ vor) auf die Autopoiesis ihres schieren Materials in besonderem Maße angewiesen ist, ist evident. Bräche

die musikalische Materialentwicklung ab (was sich freilich kaum vorstellen läßt), wäre weitere kompositorische Kreativität ernstlich gefährdet. Seit dem Mittelalter durchwaltet die Musik eine mehr oder weniger kontinuierliche Evolution ihrer Sprache. Gerade deswegen aber wäre Musik heute ein Prüfstein für Luhmanns Theorieansatz. Die Notwendigkeit, daß das System Kunst ihre eigene Autopoiesis betreiben muß, erzwingt geradezu die Suche nach anderen als post-modernen Ansätzen unter den gegenwärtigen Spielarten der Kunstszene. Was dies für die Musik heißt, liegt auf der Hand: Während der Konservativismus behauptet, man müsse angesichts von Erschöpfung wieder zur Tonalität zurückkehren, hat sich die musikalische Sprache längst Tonsysteme und Materialbereiche erobert, denen gegenüber selbst die Zwölftontechnik vergleichsweise rückständig anmutet. Die aufgeklärten Komponisten von heute schreiben weder tonal noch a-tonal, sie haben längst diese Dichotomie überwunden. Es ist bedauerlich, daß Luhmann, der ansonsten in Tausenden von Fußnoten herausstreicht, wie sehr er ›up to date‹ ist, und durchaus die Kunstszene gezielt zu beobachten scheint, offenbar seinem eigenen Ansatz wenig zutraut und darauf verzichtet, ihn konsequent einzusetzen.

Auch wenn man Luhmanns Kunstsoziologie nicht den Rang einer ästhetischen Theorie zubilligen darf, so ist doch eine der zentralen Schwächen seines Ansatzes auszusprechen: die mangelnde Vermittlung von Form, Konstruktion, Selbstreferentialität auf der einen Seite, Inhalt, Semantik und Welt-Bezug auf der anderen. Luhmann, der in »Liebe als Passion« genüßlich an den europäischen Liebesromanen zu zeigen vermochte, daß derlei Kunstprodukte nicht nur reines Formspiel sind, sondern durchaus Semantik ›greifen‹, ja geradezu sich zu deren Träger machen (gleiches ließe sich für fast alle Musik vom Mittelalter bis zur seriellen Krise sagen), zeigt sich in »Die Kunst der Gesellschaft« eigentümlich indifferent gegenüber semantischen Fragen. Was einem Kunstwerk an Gehalt und Ausdruck innewohnt, interessiert genausowenig wie die Frage, inwiefern der ›Mensch‹, der ja nicht einfach *zur Gänze* verschwunden sein kann, sich durch Kunst hindurch verwirklicht bzw. sich in ihr widergespiegelt glaubt. Daß aber Form und Inhalt eine sachliche Einheit bilden (und sei sie durch eine Differenz definiert), dürfte auch Luhmann nicht bestreiten.

Es wäre eine allzu leichtfertige Antwort, der radikal autonomisierten, d.h. avantgardistischen Kunst einen schlechthinnigen Rückzug zum (bloß) Formalen zu attestieren, so sehr das auch naheliegen mag. Denn so wie in der Musik die Größen Konstruktion und Ausdruck in zyklischen Wellen bald in die eine Richtung, bald in die andere ausschlagen, stehen auch in anderen Kunstsparten Form und Gehalt in einem spannungsgeladenen und daher stets von neuem zu bestimmenden Verhältnis. Im »Zeitalter der Abwesenheit«

(George Steiner) schleicht sich langsam, aber durchaus anhaltend und nachhaltig in der Kunst eine ›zweite‹ Anwesenheit ein, die als ›Epiphanie‹ inmitten von Verstörung, nicht als erneute Setzung einer re-evozierten Positivität verstanden werden muß. Von seiten der philosophischen Ästhetik ist hierzu kürzlich eine ambitiöse Studie vorgelegt worden, die – im dezidierten Zusammenhang des »Endes der Kunst« und dem postmodernistischen Erschöpfungsparadigma ins Gesicht – nicht weniger als einen »Paradigmenwechsel in der Ästhetik« zu postulieren beansprucht: Günter Seubolds »Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht« (1997). Geschult an Heideggers Ver-Windung der abendländischen Metaphysik und an Adornos Musikästhetik, vor allem dessen Kritik der neueren Musik und dem Alban-Berg-Buch, entwickelt Günter Seubold einen Begriff von Kunst, die sich durch ein unauflösliches Ineinander von generativen und destruktiven, von sinnproduzierenden und sinnentziehenden, von strukturellen und gestalthaften, von semantischen und entsemantisierenden Elementen definiert, einer Kunst, die in jeder ihrer Dimensionen radikal verzeitlicht ist und somit gemäß der Derridaschen différance die ›traditionellen‹ ästhetischen Oppositionspaare dekonstruiert. Dies betrifft Form und Inhalt genauso wie Anwesenheit und Abwesenheit sowie Traditionalität und radikale Gegenwärtigkeit.
Was damit gemeint ist, ist mir wenigstens für die Neue Musik durchsichtig. Es geht um eine Musik, in der, ähnlich der Tradition, die sinnbeladenen Elemente (Gestalten) zwar ohne Fragmentation anwesend, aber durch die syntaktische Anordnung (komplexe Polyphonie) zugleich in die Abwesenheit gedrängt sind, eine Musik, die ihre sinnliche Fülle in jedem Augenblick zu entziehen tendiert, ohne sie materialiter zu eliminieren, eine Musik, die ›Abwesenheit‹ nicht einfach zur Schau stellt, sondern andeutungsvoll erlebbar macht – und dies heißt: eine Musik, die oberhalb eines solchen Geschehens souverän und mit aller Würde eine Anwesenheit (*real presence* à la Steiner) zweiten Grades zu gewähren vermag: als Öffnung eines Verhüllten. – Gewiß, solch eine Konstruktion ist nur in einer einigermaßen behüteten Kunstautonomie möglich (wenn also die wenigen Komponisten, die derlei vermögen, in Ruhe arbeiten können), doch sagt ein solches ›fortentwickeltes‹ Verhältnis von Form und Inhalt nicht etwas Zentrales über den Menschen in den Zeiten seines ›Todes‹ aus?

Sprach Hegel vom Vergangenheitscharakter der Kunst, so wurde damit mitnichten gemeint, daß sie aufhöre oder in sinnlosen Leerlauf übergehe, sondern daß ihre exzeptionelle Stellung im Ganzen des ›Geistes‹ verloren sei. Andererseits ist unübersehbar, daß gerade durch den philosophischen Idealismus

eine Hochblüte der Ästhetik eingeleitet wurde, die bis heute nicht abreißt. Deren unaufhörliche Attraktivität muß indessen mehr zeigen als bloß jene Krise, die Hegel drastisch auf den Punkt gebracht hat. Luhmann, der nicht selten mit der Attitüde auftritt, die Geistesgeschichte aus einem gleichsam zukünftigen Blickwinkel zu beobachten (während ›wir‹ einfach noch nicht so weit seien), spräche von einem Paradigmenwechsel, der *sämtliche* Fragen verschiebt: Gerade weil Kunst sich jener ›alten‹ Definition entledigt habe, könne sie erst den Großdiskurs entfalten, den wir »moderne Kunst« seit der Romantik nennen. Und es führt kein großer Schritt zu Nietzsche, der ein halbes Jahrhundert später das Werk eines Komponisten als das entscheidende philosophische Ereignis seiner Zeit bezeichnen konnte (eine Verquickung, die bis zu Derrida führt, der den einen ein Philosoph, den anderen aber ein Literat ist).

Hegels offenkundige klassizistische Präferenzen belegen aber auch, daß mit der Vergangenheitsthese ein Werturteil verbunden ist: Die »großen« Stoffe seien zu Ende gesprochen, heißt es lapidar in den Vorlesungen zur Ästhetik, und ob Baudelaire, Kafka und Joyce wirklich Ebenbürtiges Homer, Dante und Shakespeare entgegenzusetzen haben, müßte er bezweifeln. Hegel vertraut ab jetzt der Philosophie, dem Staat, die ›vernünftigere‹ Formen gesellschaftlicher Vermittlung des Allgemeinen und des Besonderen darstellen. Das Ende der Kunst kann also nur ein Wiederbeginn unter veränderten Vorzeichen – also *nach* Hegel – sein.

Luhmanns Version vom Ende der Kunst ist somit nichts als der Beginn der endgültigen Überwindung »alteuropäischer« Zwangsvorstellungen, die in allen Fremdfunktionen an die Kunst herangetragen wurden und werden – gleich, ob in gesellschaftskritischer, triebsublimierender, pädagogisierender oder ›bildungsbürgerlicher‹ Absicht. Stets zeigt Kunst nur die *eine* Seite: eine autonome Souveränität, ein So-und-nicht-anders-Sein, eine in der »verwalteten Welt« einmalige Fremdheit und Verstörung, die das Verstehen selber zu kappen und sich der Augenblicklichkeit des sinnlichen Da allein zu überlassen scheint. Zwar von Künstlern, also Menschen, gemacht, zwar für Rezipienten, also Menschen, bestimmt, ist Kunst doch nunmehr nichts als ein eigensinniges Geschehen jenseits allen Humanismus. Andererseits dürften erst die nächsten Jahrzehnte herausstellen, in welche Richtung die systemische Autopoiesis die Kunstevolution zwischen Modernität und Postmodernität treiben wird. Davon wird nicht zuletzt, wenn nicht alles trügt, auch abhängen, ob Kunst ein bloßes Formspiel selbstbezüglicher Verweisungen ist oder nicht doch noch etwas über Welt – und damit: über uns Menschen – auszusagen vermag.