

Kunst als Medium gesellschaftlicher Kommunikation.¹

Niklas Luhmann

1.

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

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

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

2.

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

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

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

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

3.

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

Medientabelle:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.

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

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

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

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

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

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

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

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

5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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