

Hausarbeit

aus dem Seminar

Handlung und System 2

Thema: Eine Einführung in die Kunst in der Systemtheorie unter besonderer Berücksichtigung der Musik

Dozent: Prof. Dr. Girmes, Corry Wettig, Serjoscha Gerhard

Verfasser: Felix Görg

Matrikel: 169999

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	3
1.1	Praktische Bedeutung der Forschung	4
1.2	Wissenschaftliche Eingrenzung.....	4
2	Das Kunstwerk.....	6
2.1	Produktion von Kunst.....	7
2.2	Zur Kommunikation von Kunst	8
2.3	Zur Form von Kunst.....	9
2.4	Rezeption von Kunst 1 – Kontext.....	12
2.5	Rezeption von Kunst 2 - Input.....	13
3	Das Kunstsystem.....	15
3.1	Was ist ein System?.....	15
3.2	Funktion des Kunstsystems	16
3.3	Autopoiesis	18
3.4	Code / Programm / Experten	19
3.4.1	Code.....	19
3.4.2	Programm.....	19
3.4.3	Experten.....	20
3.5	Organisationen.....	21
3.6	Kunst/Nicht-Kunst.....	22
3.7	Evolution und Erwartungshaltung.....	23
3.8	Kontext im Kunstsystem	24
3.8.1	Kunst und Gesellschaft	25
3.8.2	Bedeutungskonstitution außerhalb des Kunstwerks.....	26
3.8.3	Die Bedeutung der Öffentlichkeit	27
4	Abschluss und Ausblick.....	28
	Literaturverzeichnis.....	30
	Erklärung: selbständige Anfertigung der Arbeit.....	32

1 Einleitung

Was ist eigentlich Kunst? Um einer Antwort auf diese Frage näher zu kommen, sie gewissermaßen einzukreisen, soll hier ein bescheidener Baustein sowohl in die wissenschaftliche Welt als auch in die alltägliche Lebenswelt eingebracht werden. Es gibt viele Konzepte und Anschauungen zu dieser Frage; bislang bin ich noch nicht auf ein kompromisslos akzeptables Konzept gestoßen – wahrscheinlich gibt es dieses noch nicht einmal, da man Kunst ja immer von weiteren, anderen Seiten betrachten kann und dann die Beobachtung nie ein Ende nehmen kann, sogar gar nicht nehmen darf.

Ich möchte in dieser Arbeit einen dieser vielen Beobachtungsaspekte bearbeiten: die Betrachtung des Systems Musik mit Hilfe der Luhmannschen Systemtheorie¹. Die Musik ist bislang ein weitestgehend nicht beachtetes Feld im Forschungsbereich der Systemtheorie und die Systemtheorie ist ebenso noch nicht wirklich in der Musiksoziologie angekommen. Brigitta Franzen führt dies der Tatsache zu, dass „Luhmann selbst Musik allenfalls nebenbei erwähnt, während Probleme der bildenden Kunst, der Architektur, des Romans und der Lyrik breit erörtert werden.“ (Franzen, 1999, S. 39) In meiner eigenen Beobachtung kann ich dem nur zustimmen. So ist es wohl eine Aufgabe der Zukunft hier Nachführarbeit zu leisten und ebenso der Systemtheorie in der Musikwissenschaft mehr Geltung zu verschaffen.

An dieser Stelle eine komplette systemtheoretische Systematik der Musik – eine „Musik der Gesellschaft“ - aufzubauen, wäre wohl etwas vermessen. Ich möchte mit einer Art Scheinwerfer das systemtheoretische Licht auf Eckpunkte der Kunstrezeption allgemein und der Musikrezeption im Besonderen werfen. Mein Ziel ist es Grundgedanken der systemtheoretischen Beobachtung von Musik in der Gesellschaft zu erstellen. Ausgangspunkt ist immer die Kunst als allgemeines Beobachtungsobjekt – die Musik tritt als ihr Spezialfall dann an bestimmten Stellen der Arbeit hervor, da nicht alle Konzepte der systemtheoretischen Kunstkonzeption einfach auf die Musik zu übertragen sind. Die Arbeit ist ein Ausgangspunkt für weitere Analysen, sie ist eine Einführung in die Musik in der Systemtheorie.

Ich werde die Arbeit in zwei Kapiteln aufbauen. Im ersten werde ich mich mit dem Medium Kunst/Musik beschäftigen, im zweiten mit dem Kunstsystem. Diese Trennung ermöglicht eine gewisse Übersichtlichkeit und eine allmählich komplexer werdenden Einstieg in das Kunstsystem,

¹ Wenn ich von Systemtheorie spreche ich von nun an immer von der Luhmannschen Systemtheorie, also der soziologischen Systemtheorie.

da die singuläre Betrachtung der Kunst als systemtheoretischen Phänomen den Vorteil hat, dass wir uns zunächst mit den Konsequenzen der Wahrnehmung, Kommunikation und Produktion von Kunst beschäftigen können, ohne die gesellschaftliche Relevanz und die systemischen Gesetze per se in Betracht ziehen zu müssen.

1.1 Praktische Bedeutung der Forschung

Von Bedeutung ist eine grundlegende systemtheoretische Betrachtung der Musik nicht nur aufgrund dem schon angedeuteten Materialmangels in der Wissenschaft. Der Umbruch in der Gesellschaft – der Übergang von der Industrie- zur Wissensgesellschaft, die Effekte der Globalisierung und Transnationalisierung – geht auch an der Kunst nicht vorbei. Die Kunst ist vielmehr ein Spiegel der Gesellschaft, die eine „Konfrontierung der (jedermann geläufigen) Realität mit einer anderen Version derselben Realität“ ermöglicht. (Luhmann, 1986, S. 624) So sind auch die Kunstbetriebe und mit ihnen die Bedingungen für die Produktion und Rezeption von Kunst von tiefgreifenden Veränderungen betroffen. Die Systemtheorie kann dabei durch ihren theoretischen Überbau eine Perspektive auf ein hochverflochtenes System ermöglichen mit der nicht nur wichtige Punkte und Verbindungen neu angegangen werden können, sondern auch gewisse Übersichtlichkeit über die kritischen Punkte eines komplexen Systems hergestellt werden können. Die Thematisierung der Bedeutung des Umbruchs der Gesellschaft für das Kunstsystem kann an dieser Stelle zwar nicht das Thema sein, aber wir können Vorarbeit leisten um die Komplexität des Systems und vor allem die komplexe Verschachtelung Gesellschaft ↔ Kunst besser zu verstehen. Vor diesem Hintergrund werde ich die nachfolgenden Beobachtungen durchführen.

1.2 Wissenschaftliche Eingrenzung

Als zentrale wissenschaftliche Referenz werde ich in dieser Arbeit das Werk Niklas Luhmanns verwenden – der sich in „Kunst der Gesellschaft“ mit einem eigenständiges Werk zu Kunst und Kunstsystem dem Thema gewidmet hat. Zusätzlich liegen vielen Interviews und Artikel von Luhmann vor, in denen er sich mit der systemischen Funktionsweise von Kunst beschäftigt.²

Eine wissenschaftliche Erfassung von Kunst ist immer von starken Abstraktionen und Allgemeinplätzen belegt, die die tatsächliche Wirkung von Kunst immer nur behelfsmäßig in Text

² Ein bibliographischer Verweis auf das Buch von Koller (2007), welches eine umfangreiche Sammlung der Werke Niklas Luhmanns zum Thema Kunst enthält, soll an dieser Stelle nicht fehlen.

übersetzen können. Da es nur am Rande, quasi als Vorbedingung, um das konkrete ästhetische Erlebnis, um die individuell-psychische Verarbeitung des Ereignisses, im Kern aber um die gesellschaftlich-kommunikativen Konsequenzen gehen soll, die das künstlerische Ereignis für die Gesellschaft hat, ist eine abstrakte Beschreibung von Kunst hier sogar von Vorteil, da nur so die soziologischen Konsequenzen im Sinne Luhmanns voll erfasst werden können..

Aber auch in der Systemtheorie ist das Feld der Kunst nicht ganz einfach zu beherrschen – so hat sich Luhmann selbst in zentralen Kategorien seines Entwurfes des Kunstsystems immer wieder revidiert. Kunst ist ein interpretatives, stark fluktoides Gebilde, welches zwischen „Strukturdeterminiertheit und Anschlussspielräumen hin und her springt“ und es so „den Beobachtern der Kunst schwierig macht, sich eine Theorie der Kunst vorzustellen.“ (Baecker, 2007, S. 25) Dennoch ist die Systemtheorie gerade durch die Fokussierung auf den Kommunikationsvorgang und die damit einhergehenden Ausblendung von Wertungen und Emotionalität ein gutes Werkzeug, um in die verworrenen Fäden der Musikrezeption Ordnung hineinzubringen.

Aufgrund der fehlenden bzw. unvollständigen wissenschaftlichen Literatur der Musiksoziologie zur Systemtheorie werde ich immer wieder Anleihen aus der Kunstwissenschaft und aus der Literaturwissenschaft nehmen. Hier ist die Forschung wesentlich weiter und manche Ansätze sind in unserem Kontext sehr gut benutzbar.

2 Das Kunstwerk

Kunst ist ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium, welches aufgrund seiner Nonverbalität und des daraus bedingten Kommunikationsvorganges einige besondere Merkmale aufweist. Wenn man die Frage nach „Wesen“ eines Dinges systematisch angehen möchte, sollte man bei der Analyse der Produktion beginnen und nach einer Betrachtung des Kommunikationsvorganges, die Rolle des Betrachters analysieren. Systemtheoretisch ist diese Aufspaltung jedoch nicht trennscharf durchzuführen. Ein Kunstwerk konstituiert sich erst durch seinen Betrachter und seinen Künstler, die sich mit diesem aber nur Beschäftigen, da es ein Kunstwerk ist. Baecker formuliert diese Paradoxie ex negativo: „Ein Kunstwerk ist, was es nicht ist, da es ohne seinen Betrachter oder ohne seinen Künstler nicht wäre was es ist, obwohl es evidenterweise nur ist, was es ist, weil es ein Kunstwerk ist.“ (Baecker 2007: 22). Durch die Verkettung aller (zeitl.) Zustände des Kunstwerkes ist ein mehrfaches Vorgreifen und Wiederholen für die nun folgenden Gedankengänge notwendig.

Die Betrachtung von Kunst vereinfacht sich, wenn man das Konzept der „Textualität“ einbezieht. Das aus der Sprachwissenschaft bekannte Konzept fixiert die Wirkung eines Kunstwerks, indem es von einem Artefakt ausgeht und dadurch Referenzialität und Kontextualität hervorgehoben werden können. Problematisch wird dieser Bezug auf die Textualität jedoch bei der Betrachtung von Musik, da das „Ereignis Musik“ einen äußerst temporären Charakter hat. Selbstverständlich gibt es die Partitur und Interpretationsvermerke der ausführenden Künstler, jedoch sind diese, für bis auf wenige Menschen, die diese abstrakten Begriffe direkt in Musik in ihrem Kopf übersetzen können³, nur abstrakte Zeichen und stellen die Vorbedingung für Musik dar. Trotzdem ist Musik auch als Text beobachtbar, da seine Wirkung (Aufführung) wiederholt werden kann, besonders wenn wir die Möglichkeiten der technischen Reproduktion von Musik in Betracht ziehen. Insofern sind die Konzepte der Textualität in der Systemtheorie mit Vorsicht zu gebrauchen, aber sie sind zu gebrauchen.

In der Systemtheorie ist es entscheidend, sich zu überlegen aus welchem Blickwinkel man die Beobachtung anstellt – der Blickwinkel entscheidet über die Inhalte. Da wir aus der beschreibenden Perspektive immer Interpretieren von Kunst sind, müssen wir akzeptieren, dass es nicht darum gehen kann, das Kunstwerk an sich zu beschreiben, sondern darum, es in seiner Wirkung für uns zu beschreiben.

³ Die Bewertung inwiefern diese kognitive Leistung Musik ist, das Ergebnis also einer auditiven Sinneswahrnehmung gleich kommt kann ich leider nicht bewerten – dies ist auch hier nicht von Belang, da es ein Ausnahmephänomen und noch nicht einmal durch Übung zu erreichen ist.

2.1 Produktion von Kunst

Die Entstehung eines Kunstwerks ist nach Luhmann relativ leicht beschrieben. Beginnend mit einer beliebigen Unterscheidung⁴, mit einem Zufall, führt der Künstler eine Entscheidungskette nach der Prämisse – dem Code – schön/häßlich⁵ durch. Diese Unterscheidungen werden geleitet von Programmen, die z.B. aus kunstgeschichtlichen Formdiskussionen, persönlichen Erfahrungen und Techniken bestehen und so die Unterscheidungen leiten und überprüfen. „Mit zunehmender Komplexität des Werkes nimmt der Möglichkeitsspielraum des noch Passenden ab. Über der Beliebigkeit des Anfangens verdichtet sich ein sich selbst organisierendes Ordnungsgefüge, das aus einer Folge von codeorientierten Formentscheidungen besteht.“ (Koller, 2007, S. 14) Durch die Zuschreibung eines zufälligen Beginns wird der Künstler von Luhmann zum ausführenden Organ degradiert, der in der Durchführung der Unterscheidung anhand des Codes gefangen ist. Jedoch ist es gerade der zum Teil intuitive, zum Teil gelernte subjektive Umgang mit dem Code, der einen Künstler zu einem Künstler macht. Diese psychischen Prozesse lassen sich jedoch nicht kommunizieren und für den Beobachter ist nur das Ergebnis, also die Feststellung, dass die Unterscheidung so und nicht anders getroffen wurde, interessant. In der systemtheoretischen Literaturwissenschaft wird die, aus der Nicht-Beobachtbarkeit der Differenzierung entstehende, Autonomie des Kunstwerks folgendermaßen beschrieben: „Der Autor wird mittels Begriffen wie Inspiration und Genie eliminiert; der Erzähler wird durch die Streichung der auktorialen Erzählperspektive unsichtbar gemacht; die Handlung des Lebens gerät zum Erleben einer einzigartigen Schönheit; der Weltbezug des Werkes vermag sich von dessen Selbstverzug nicht mehr zu lösen.“ (de Berg, 2000, S. 202) Ebenso dürfen die Intention des Autors nicht als Determinante von Bedeutung gelten: „Die explanative Verknüpfung eines Textes mit einer ihm vorgängigen Autorintention oder -biographie ignoriert seine kommunikative Dimension, die darin besteht, dass er sich zu spezifischen anderen kommunikativen Positionen different verhält. Die intentionalistisch oder biographisch orientierte Literaturwissenschaft übersieht die Unverwechselbarkeit der kommunikativen Differenzen.“ (de Berg, 2000, S. 191) Dies ist bei musikalischen Kunstwerken umso evident, da zwischen der Entstehung des Kunstwerkes und der Rezeption noch die Interpretationsstufe der ausführenden Künstler liegt. Dies bedeutet, dass das Kunstwerk zwar vom Komponisten determiniert ist, welches bedeutend für die Autopoiese des Kunstwerks ist, aber nicht, dass die Interpretation vom Künstler in signifikanter Weise determiniert

⁴ Meist der Entscheidung über die Form des Kunstwerkes – ob es eine Fuge oder ein Gedenkstein werden soll.

⁵ Ob die Unterscheidung schön/häßlich jedoch sinnvoll ist wird in der Literatur stark angezweifelt und durch Gegenvorschläge z.B. passend/nicht passend (vgl. Koller (2007)) ergänzt – meiner Meinung sind beide Codes zu allgemein, um für Ausschlusskriterien für Kunst sein zu können – in Ermangelung an eindeutigen Vorschlägen werde ich hier jedoch weiter mit dem Code schön/häßlich arbeiten.

wird. (vgl. Fuchs, 1987, S. 218) Die Systemtheorie betrachtet also Kunstwerke rezeptionsorientiert. Was eine Verlagerung der Bedeutungskonstitution hin zum Rezeptionsprozess bedeutet.

Produktionsorientierte Ansätze, wie Baecker ihn andeutet, indem er die Existenz von Kunst und Künstlern mit einer relativen simplen Tautologie erklärt: „Kunst ist was Künstler machen.“ (Baecker, 2007, S. 22), sind eher der Erklärung der reinen Existenz von Kunst geschuldet. Baecker folgert aus der Tautologie, dass „Kunst zu den vorkommenden Sachverhalten gehört.“ (ebd.) Dadurch dass Künstler existieren, ob selbsternannte oder von Experten bestimmte, existiert auch Kunst, kommt Kunst in der Gesellschaft vor und kommuniziert. Dieses Phänomen müssen wir zwar akzeptieren – Konsequenzen hat das jedoch meiner Meinung nach nur eine: die Gesellschaft braucht anscheinend die Kunst, sonst hätte sie sich einen solchen Begriff nicht geschaffen – mehr hierzu im Kapitel 2.1.

2.2 Zur Kommunikation von Kunst

Wie funktioniert nun das Kommunikationsmedium, welches die Unterscheidungen die der Künstler getroffen hat kommunizieren soll. In der Theorie sozialer Systeme wird Kommunikation als „Synthese dreier Selektionen, als Einheit aus Information, Mitteilung und Verstehen“ (Luhmann, 1984, S. 203) von Luhmann definiert. Das Problem bei Kunst ist jedoch, dass es keine begriffliche Sprache ist. Kunst arbeitet auf einer erweiterten Kommunikationsbasis: sie bezieht die Wahrnehmung mit ein. Das Besondere an Wahrnehmung ist, dass diese nicht negiert werden kann. (vgl. Baecker, 2007, S. 14) So arbeitet Kunst mit einer Mischung aus Zeichen und Wahrnehmungen, dessen Ergebnis durch kein anderes Medium ausgedrückt werden kann.

Dabei sollte im Kontext der Zeichen angemerkt werden, dass nach Fuchs Musik selbst keine Kommunikation ist, sondern sie „mit Effekten komplexer Art, die durch Kommunikation über Musik zustandekommen aufgeladen wird. Am Phänomen „Musik“ kondensieren Bedeutungen dadurch, dass über sie kommuniziert wird, dass Musik nicht in einem sozialitätsfreien Raum betrieben wird, sondern schon zu ihrem Betrieb Sozialität (also Kommunikation) vorausgesetzt ist.“ (Fuchs, 1996, S. 52)

So werden unsere Wahrnehmungen zusammen mit den in der Kommunikation kondensierten Bedeutungen zu einem besonderen Mix an Kommunikation Gerade durch diese Sonderbedingungen erhält die Musik (und wohl auch die gesamte Kunst) ihre besondere kommunikative Wirkung, denn durch die Aufladung mit Bedeutung wird „Musik gerade durch ihre Inkommunikabilität kommunikabel.“ (Franzen, 1999, S. 52)

Dadurch, dass wir unsere Wahrnehmungen nicht verändern können – Baecker spricht von einer „Wehrlosigkeit“ (Baecker, 2007, S. 14) – sind wir ihrer Subjektivität ausgeliefert. Die Frage der Interpretation fußt also bei jedem Menschen auf einer anderen Wahrnehmung, welche nicht mit den Mittel der Theorie sozialer Systeme analysierbar ist. Allein das gesellschaftliche Pendant dieser Wahrnehmung, ihre kommunizierte Bedeutung ist hiermit erfassbar. Die Kommunikation von Wahrnehmung, welche in ihrer Form als Wahrnehmung nicht abgelehnt werden kann, aber als Kommunikation plötzlich ablehnbar ist. Durch diese Möglichkeit der Ablehnung des Kommunikationsangebots der Kunst wird sie zum Teil unserer Gesellschaft.

Es sei zusammengefasst, dass der Kommunikationsvorgang der Kunst einen Einbezug des psychischen Systems notwendig macht⁶ und, dass wir uns auch der Metadiskussion über Musik widmen müssen, da hier erst die Bedeutungen konstituiert werden. „Die Absicht der Kunst kann also nicht nur auf die Kommunikation von Wahrnehmung zielen, sondern muss darüber hinaus die Kommunikation der Kommunikation von Wahrnehmung betreffen.“ (Baecker, 2007, S. 18)

Anmerkung:

Ein Theoriebaustein sollte an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben: Der Erfolg von Kommunikation ist nicht immer gegeben. In der Systemtheorie Luhmanns muss die Gesellschaft große Anstrengungen betreiben, um überhaupt Kommunikation zum Erfolg zu verhelfen. Die im Kommunikationsprozess immer mitschwingende Unsicherheit über den Erfolg einer Kommunikation ist auch in der Kunst ein wesentlicher Faktor. So stellt Berg fest, dass „jeder Text als sinn- und somit selektionsgesteuerte Größe ein differentielles semantisches Spannungsfeld, einen Abhebungskontext aktualisiere, der ihm ein manchmal mehr, manchmal weniger deutliches semantisches Profil sichere - ein Profil, das von den Rezipienten verstanden, partiell verstanden oder auch missverstanden werden könne.“ (de Berg, 2000, S. 192) Die Ausgestaltung dieses Profils, um der Kommunikation zum Erfolg zu verhelfen, ist eine der zentralen Aufgaben des „nicht-produzierenden“ Teils des Kunstsystems, des Kunstbetriebs.

2.3 Zur Form von Kunst

In unserem Kontext ist eine erschöpfende Behandlung der systemischen Voraussetzungen und Konsequenzen der Unterscheidung Form/Medium nicht notwendig; ein Verweis auf den

⁶ Hierzu Franzen: „Es gibt allenfalls eine nachträgliche Möglichkeit einer indirekten Annäherung an Vorgänge, die nicht bewußt, sondern parallel zum Bewußtsein erlebt wurden.“ (Franzen 1999, S. 48–49)

Zusammenhang dieser beiden ist jedoch sinnvoll. Ein Medium ist eine Grundlage in dem eine Form sich konstituiert. „Nichts ist „an sich“ Form oder Medium, sondern immer Medium in Bezug auf eine sich durchsetzende Form oder Form, die sich in einem Medium niedrigerer Ebene durch setzt.“ (Baraldi, Corsi & Esposito, 2006, S. 59) Eine Symphonie kommuniziert ihre Wahrnehmung durch die spezifische Aneinanderreihung von Tönen, der Organisation des Klangvorrats. Eine Symphonie ist also das Zusammenfügen, der in „loser Kopplung“ zur Verfügung stehenden Elemente eines musikalischen Kunstwerks inklusive ihrer bedeutungsgeladenen Symbolen⁷ zu einer „strikten Kopplung.“ (vgl. Luhmann, 1998, S. 198) Das Besondere der Unterscheidung Form/Medium ist jedoch, dass nicht nur der Materialvorrat Teil der strikten Kopplung ist sondern „jedes Detail, das im Zusammenwirken mit anderen das Kunstwerk ausmacht.“ (Luhmann, 2007, S. 189) Diese zweite Seite der Unterscheidung Form und Inhalt ist eine der zentralen Angelpunkte dieser Arbeit. Etwas beispielhafter formuliert Luhmann es in einem Artikel von 1991:

"Die künstlerischen Mittel, das sind eigentlich Unterscheidungen oder Unterscheidungen und Bezeichnungen. Dies wird gemacht, so und jetzt und nichts anderes wird gemacht. Das definiert dann immer auch die andere Seite der Unterscheidung mit. Nicht nur eine grelle, starke, laute Farbigekeit, sondern auch das, was im Kontrast dazu dann vielleicht dunkel, zurückhaltend, stumpf wird. Oder nicht nur eine tragische, dramatische Wendung im Theater oder im Roman, sondern auch das, was im Kontrast das normale, unaufgeregte Alltagsleben ist. Es ist also immer diese ‚Zwei-Seiten-Form‘ angesprochen im künstlerischen Vorgang, und dabei eben auch die Einladung zu einer Beschreibung der Welt, die auf diese Weise sichtbar und als Einheit dabei auch wieder unsichtbar gemacht wird.“ (Luhmann, 1991, S. 52)

Um jedoch die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, also die hier angesprochenen Zwei-Seiten-Form treffen zu können, wird kommunikativ ebenso wie perzeptiv ein Bewusstsein, ein Gefühl, ein Wissen darüber vorausgesetzt, dass auch die Bezeichnung von Kommunikation und Wahrnehmung einen Ausschluss praktiziert, auf den hin sie beobachtet werden kann, so sehr dann auch jede Beobachtung wieder auf Kommunikation beziehungsweise Wahrnehmung zurückführt.“ (Baecker, 2007, S. 30) Man muss schon bevor man weiß, ob es Kunst ist, wissen, dass es Kunst ist, um es als Kunst beobachten zu können. Von Luhmann wird dieses Paradox als die Weltkunst betitelt. Im Alltag helfen wir uns über diese Problematik hinweg in dem wir den Zeichen des Kunstsystems vertrauen – Museen, Konzertsäle, Experten etc. Diese zweite Seite der Unterscheidung wird mit Einbeziehung des Kunstsystems überschaubarer und klarer indizierbar.

Zusammenfassend sei gesagt, dass Werke zum einen als einmalige semantische Größen, als materialisiertes Objekt⁸ mit besonderen Eigenschaften und zum anderen als Teil im Gefüge der kunstsystemischen Autopoiesis rezipiert werden müssen. „In eben diesem Versuch der Kunst

⁷ z.B. die barocken musikalischen Zeichen (Kreuzmotiv, Trauer, etc.) oder die in der bildenden Kunst verwendeten Symbole zur Kennzeichnung der Apostel Jesu.

⁸ Schallwellen als materialisiertes Objekt zu Begreifen ist zwar physikalisch korrekt, aber nicht unbedingt augenscheinlich – deshalb diese Anmerkung

gleichermaßen als Symbolsystem wie als Sozialsystem gerecht zu werden, besteht das Herausforderungspotential der Systemtheorie.“ (de Berg 2000, S. 212–213)

Ein zweiter Punkt der mithilfe des Luhmanns Formenbegriffs als Charakteristikum für ein Kunstwerk festgestellt werden kann, ist die Temporalität von Kunst und Musik im Speziellen. Die Dauer der Kopplung einer Form mit einem Medium ist zeitlich begrenzt. Insbesondere wenn wir die zweite Seite der Unterscheidung mit in Betracht ziehen. Luhmann sagt: „Man müsste von Koppeln und Entkoppeln sprechen von einer nur momentanen Integration, die Form gibt, sich aber wieder auflösen lässt. Das Medium wird gebunden – und wieder freigegeben.“ (Luhmann, 1998, S. 199) Für das Kunstwerk hat dies zwei Konsequenzen: zum einen wird die „Trennung und Verschränkung von Kommunikation und Wahrnehmung nicht etwas für eine mit jedem Kunstwerk kategorial ein für alle mal gelungene Leistung, sondern für eine von jedem Kunstwerk immer wieder neu, jeweils erst zu erbringende Leistung gehalten.“ (Baecker 2007, S. 30–31) Zwar sichert das Kunstwerk durch seine materiellen Grundlagen (Partitur, Gemälde, Buch,...) „die Wiederholbarkeit von Beobachtungsoperationen, das Mitschauen der Wiederholbarkeit und damit die Aktualisierbarkeit des im Moment Inaktuellen“ (Luhmann, 1998, S. 209); jedoch ist keine Reproduktion, keine identische Beobachtung je möglich. Bereits in der Wiederholung verändert sich das Wiederholte. Dies ist besonders evident im Falle der Musik da gerade hier das Kunstwerk nur im Moment ihres Erklingens existiert und danach sofort wieder entschwindet. Keine Beobachtung ist reproduzierbar.

Das führt direkt zur zweiten Konsequenzen aus der Temporalisierung eines Kunstwerkes: das Kunstwerk muss als dasselbe wiedererkannt werden können. Es muss vorher determiniert sein, was erklingen wird: es muss komponiert werden und diese Komposition muss wiedererkannt werden. Die Anwendung des Codes schön/häßlich, muss für den Beobachter innerhalb eines Programmes stattfinden – es muss „schlüssig sein.“ Im besonders deutlichen Fall der Musik beschreibt Franzen das folgendermaßen: „Die Interrelationen zwischen den Ereignissen entstehen erst sukzessiv. Ein musikalisches Einzelereignis wird also erst dann als Element konstituiert, wenn sich im Nachhinein eine Interrelation zu einem anderen Element zurechnen lässt.“ (Franzen 1999, S. 45) Ein Kunstwerk ändert sich in der Wiederholung „auch und gerade, wenn es als Dasselbe wiedererkannt und dadurch bestätigt wird.“ (Luhmann, 2007, S. 210)

2.4 Rezeption von Kunst 1 – Kontext

Gerade die Vermischung von Kommunikation und Wahrnehmung macht die Rezeption zu einer etwas verworrenen Aufgabe für den Beobachter. Man kann kein Musikstück hören und nichts „hören“, man kann kein Bild sehen und „nichts“ sehen, aber aufgrund einer unterschiedlichen inneren Disposition und Vorbildung „hört“ und „sieht“ jeder Mensch etwas anderes. Sobald dann noch die emotionale Komponente dazu kommt – also die Gefühle, die ein Bild bei einem Menschen auslöst, ist der soziologische Beobachter diskurslos, da er auf die Erfahrungen von nur einem Menschen bauen kann – ihm selbst. Auf beide Aspekte werde ich kurz eingehen.

Die Vertreter des Leidener Modells haben für eine grundsätzliche Interpretationsweise eines Kunstwerkes eine relativ einfache Regel gefunden: ein Kunstwerk ist immer ein Resultat spezifischer Entstehungsumstände die rekonstruiert werden können. „Das Verstehen von Texten, von Kunstwerken ganz allgemein, liegt demzufolge im rekonstruktiven Erfassen der je besonderen bedeutungskonstituierenden Differenzen von Texten [von Kunstwerken, FG] und ihren zugehörigen Kontexten.“ (Prangel, 1995, S. 167) Dieser produktionsorientierte Ansatz mag für einen historischen Diskurs über ein Werk und für das Suchen nach neuen Ansätzen der Interpretation nicht falsch sein. Durch den Ansatz wird jedoch das Kunstwerk auf eine Dimension, eine Qualität reduziert, die einer eingehenden Prüfung des Rezeptions-, und damit auch des Kommunikationsprozesses nicht standhalten kann. So kritisiert Koller das Leidener Modells darin, dass als „Negativfolie einzig und alleine der Entstehungskontext des in sich geschlossenen Kunstwerks in Betracht gezogen wird. Das Werk wird somit verstanden als eine Kommunikation.“ (Koller, 2007, S. 73) Jedoch sind die Voraussetzungen der Kommunikation im steten Wandel (Stichwort: Kopplung und Entkopplung der Form), welches unter anderem durch unterschiedliche Beobachtungsperspektiven bedingt ist.

Natürlich spielt bei der Beobachtung von Kunstwerken, das Kunstwerk als solches als „vorkommunikative Größe“ die entscheidende Rolle, es ist der Aufhänger für die „bedeutungsmäßig konstituierenden Differenzen.“ (de Berg, 2000, S. 192) Zwischen dem Text und dem Kontext besteht eine enge Verknüpfung, da die bedeutungsmäßig konstituierenden Differenzen sich ja auch aus der zweiten Seite der Unterscheidung herstellen. Die Frage, die sich nun stellt, ist, welche diese Bezüge sind. Aufgrund der autopoietischen Arbeitsweise des Kunstsystems muss diese Frage zunächst damit beantwortet werden, dass es in erster Linie Kunstsystem-interne Kontexte sind: die Orientierung an Stilen, der Kunstgeschichte, an anderen Werken – an den Programmen des Kunstsystems. In diesem Kontext ist interessant, dass Berg z.B. den Konzertsaal explizit als Teil des

„Textes“ Kunst versteht, also als Kunstsystem-immanenter Bezugspunkt des Kunstwerkes. „Die Wirkung von Kunstsystem-externen Gegebenheiten, der Einfluss von Politik, Wirtschaft, Recht, von psychischen Systemen usw. gestaltet sich dann sich schwieriger und indirekter.“ (Koller, 2007, S. 74–75) Systemtheoretisch gesehen sind diese externen Einflüsse als Irritation des Kunstsystems zu verstehen und spielen somit eine theoretisch erfasste und konkretisierte Rolle. Sie sind eng an das Kunstsystem durch strukturelle Kopplungen gebunden und spielen in der Interpretation der Werke eine indirekte Rolle.⁹

2.5 Rezeption von Kunst 2 - Input

Bei der Beschreibung der Auswirkungen des Konsums und der Verarbeitung von Kunst auf den Menschen müssen wir, wie schon gesagt Vorsicht walten lassen, da unsere Erfahrung sehr beschränkt sind. Dennoch gibt es einige Thesen in der Literatur auf die ich an dieser Stelle verweisen möchte.

So wird Kunst von Franzen als „kongenialer Nachschöpfungsprozess“ verstanden, „[der] über das Nachvollziehen des ursprünglichen Schaffensprozesses erfolgt. Er bewirkt eine allmähliche Annäherung an die „Bedeutung“ des Kunstwerkes.“ (Franzen, 1999, S. 41) Das Nachvollziehen von Musik als kreativen Akt zu beschreiben fände ich an dieser Stelle ein wenig konkreter. Nur durch die Kreativität – das Assoziationsvermögen, die mentale Ausdrucksstärke des Rezipienten – kann ein Kunstwerk seine Wirkung entfalten. In diesem Sinne ist Kunst ein Übungsfeld für Bewußtseinssysteme. Baecker spricht dies folgendermaßen an: „Könnte es sein, dass die Kunst innerhalb der Gesellschaft, das heißt auf der Ebene von Kommunikation, damit beschäftigt ist, Wahrnehmungssachverhalte zu präparieren, an denen die an Kunst interessierten Bewusstseinsysteme lernen, üben und überprüfen können, wann und wie methodisch ebenso wie inhaltlich Wahrnehmungen nicht über den Weg zu trauen ist?“ (Baecker, 2007, S. 15–16) Die Kunst gibt es uns dabei frei, in welche Richtung wir unsere Wahrnehmungen überprüfen – ob wir idealisierend, kritisch, affirmativ oder im Sinne der Entdeckung eigener Erfahrungen mit der Kunst umgehen. (vgl. Luhmann, 2007, S. 231)

Der Wahrnehmungsprozess interagiert direkt mit dem psychischen System des Menschen. Fuchs geht sogar soweit, zu sagen, dass „Musik die Zeitbewandnisse des Bewußtseins befristet durch ihre bewusstseinsisomorphe Temporalität „substituieren“ kann, und das Bewußtsein kann eben das wollen und genießen, weil es von seinen eigenen Reproduktionserfordernissen entlastet wird. Es

⁹ Wirkung des Kontextes siehe auch Kapitel 2.7.

wird in den Sog einer Zeitlichkeit hinein genommen, die ihm erspart, sich selbst um weitere Anschlussereignisse, selbst um die Stabilisierung seiner Redundanzen und Strukturen zu kümmern.“ (Fuchs, 1996, S. 50) Durch eben diesen Prozess kann Musik den Zustand der Selbstvergessenheit auslösen – beim Medium Musik ist dieser Zustand meiner Meinung nach wesentlich leichter nachzuvollziehen, als bei anderen Kunstformen, wobei auch einem Kunstwerk der bildenden Kunst eine gewisse meditative Wirkung nicht abgesprochen werden kann. Gerade an diesem meinem letzten Kommentar sieht man wie schwer es ist bei der Beurteilung von der Wirkung auf psychische Systeme auf eine subjektive Meinung zu verzichten.¹⁰

Es könnte diskutiert werden, dass wenn man Musik als Substitution des Bewußtseinssystems ansieht, das bewußte, reflektierte Erleben nicht mehr möglich ist. (vgl. Franzen, 1999, S. 49) Dies möchte für den reinen Unterhaltungsaspekt von Kunst wohl möglich und auch nachvollziehbar sein – sobald es aber um die intellektuelle Übung, das Trainieren der Wahrnehmung geht so wie es Baecker vorschlägt, greift diese These eindeutig zu kurz. Interessant ist trotz dieser Einschränkung der These eine Überlegung von Franzen, die daran anschließt: „aber was ist wenn man Musik erlebt hat – was bleibt? Es gibt allenfalls eine nachträgliche Möglichkeit einer indirekten Annäherung an Vorgänge, die nicht bewußt, sondern parallel zum Bewußtsein erlebt wurden.“ (Franzen, 1999, S. 48–49) Die Kommunikation über das Erlebte, die Nachbesprechung ist ein starkes Bedürfnis der Menschen, was man an der Lautstärke von Pausenunterhaltungen gut beobachten kann. So kann der Austausch der Wahrnehmung zu einer gesellschaftlichen Affirmation der eigenen Wahrnehmung führen, welches vor allem für eine Identifikation mit der Gemeinschaft sehr wichtig ist.

¹⁰ Selbstverständlich gibt es in der Psychologie und in der Neuro- und Kognitionswissenschaft Diskurse in denen die Wirkung von Kunst auf das psychische Systems en detail besprochen wird – dies ist sicher lohnend in den soziologischen Kontext zu integrieren, in dieser Arbeit aber sicher nicht sinnvoll.

3 Das Kunstsystem

3.1 Was ist ein System?

Moderne Gesellschaften sind nach Luhmann gekennzeichnet durch die Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Funktionssysteme. Gesellschaftliche „Probleme“ bzw. Aufgaben werden nicht mehr von bestimmten sozialen Schichten erledigt, sondern von komplexen und spezifizierten gesellschaftlichen Subsystemen. Diese Systeme arbeiten autopoietisch – sie produzieren und reproduzieren sich selbst. Ein System entwickelt sich an der Stelle an der die Komplexität eines Problems durch gesamtgesellschaftliche Prozesse nicht mehr bewältigt werden kann. Es entsteht ein funktionales System, welches sich einer bestimmten Funktion widmet und einen eigenen Satz von Regeln für die Lösung dieser Probleme entwickelt. Diesen Satz an Regeln möchte ich nun für das Kunstsystem besprechen. Dabei schließen wir an die Beobachtungen aus dem vorherigen Kapitel an und passen das Kunstwerk, als das spezifische Medium des Kunstsystems, nun in eine Systematik der Kunstwelt und seiner Umwelt ein.

In „Kunst der Gesellschaft“ zieht Luhmann zwei für uns einleitende Schlüsse – gewissermaßen die Prämissen der folgenden Betrachtungen.

(1) Er zeigt, dass „das Kunstsystem Gesellschaft an sich selbst als exemplarischem Fall vollzieht. Es zeigt, wie es ist. Es zeigt, auf was die Gesellschaft sich eingelassen hatte, als sie Funktionssysteme ausdifferenzierte und sie damit einer autonomen Selbstregulierung überließ. Es zeigt an sich selbst, dass die Zukunft durch die Vergangenheit nicht mehr garantiert ist, sondern unvorhersehbar geworden ist. (...) Die Kunst zeigt in der Form des Leidens an sich selbst, dass es so ist, wie es ist. Wer dies wahrnehmen kann, sieht in der modernen Kunst das Paradigma der modernen Gesellschaft.“ (Luhmann, 2007, S. 499) Als zugleich selbstbestimmte und gesellschaftliche Größe gesehen, ist das Kunstsystem und ihr Aufgabengebiet – ihre Funktion – also von essentiellen Interesse für die Gesellschaft.

(2) Trotz starker wirtschaftlicher und gesellschaftlichen Relevanz „kann die Umwelt nicht determinieren, was als Kunstwerk zählt und wie Kunstwerke beurteilt werden.“ (Luhmann, 2007, S. 505) Das Kunstsystem ist ein vollständig eigenständiges autopoietisches System. Diese Spannung zwischen Selbstreferenz und gesellschaftlicher Relevanz der Kunst ist bei Luhmann zentral thematisiert, in seinem Werk leider aber an keiner Stelle schlüssig analysiert, geschweige denn aufgelöst. (vgl. Koller, 2007, S. 15–16)

3.2 Funktion des Kunstsystems

Die Frage nach der Funktion von Kunst kommt den Ur-Fragen „Was ist Kunst?“ und „was macht Kunst?“ schon sehr nahe. Über die diversen, in der Kunst- und Gesellschaftsgeschichte erdachten und rasonierten Antworten zu referieren wäre müßig – jedoch nur Luhmann zu diesem Thema zu hören wäre fatal – ich werde an dieser Stelle nur einen sehr kurzen Ausflug in die Musiksoziologie wagen, wobei gerade in letzter Zeit an dieser Stelle einige interessante Schriften entstanden sind.¹¹

Die schon angesprochene Aufgabe des Kunstsystems, Kunst zu identifizieren und Kunst zu beurteilen, ist funktionalistisch gesehen die Operation, die zur Funktion gehört. Die Funktion über eine Leistung für andere soziale Systeme zu finden, ist schwer. „Da das Kunstsystem mit keinem festen Nutzen in Verbindung gebracht wird, ist es selbst umso mehr auf sich selbst zurückgeworfen, auf die eigene Autonomie verwiesen.“ (Koller, 2007, S. 118) Die Funktion ist mit der Autonomie der Kunst verschränkt und nur durch sie existent.

Nach Luhmann liegt die Funktion des Kunstsystems in der „Konfrontierung der (jedermann geläufigen) Realität mit einer anderen Version derselben Realität.“ (Luhmann, 1986, S. 624) Es geht ihm, um die Zurschaustellung der Kontingenz der Realität, der „Weltkontingenz“ (Luhmann, 1986, S. 625). In „Kunst der Gesellschaft“ hat er diese Funktionsbeschreibung erweitert mit der Anmerkung, dass „die gesellschaftliche Funktion der Kunst jedoch über den bloßen Nachvollzug der Beobachtungsmöglichkeiten, die im Kunstwerk angezeigt sind, hinausgeht. Sie liegt im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen. Die Beliebigkeit wird in den unmarked space jenseits der Grenzen von Kunst verlagert.“ (Luhmann, 2007, S. 238)

Kritik an diesem Vorschlag Luhmanns gibt es reichlich – man könnte z.B. einwenden, dass *alle* sozialen Systeme dafür zuständig sind Kontingenz zu erschaffen und deshalb eigentlich kein eigenständiges funktionales System für diese Aufgabe benötigt wird. De Berg widerspricht dieser Kritik mit der Anmerkung, dass „obwohl soziale Systeme kontingente und kontingenzproduzierende Prozesse sind, gerät eben dieses Faktum nur allzu oft aus dem Blick. Die Gesellschaft reproduziert sich über Kommunikation und sieht sich deshalb fortwährend mit den Problemen konfrontiert, kommunikative Anschlüsse (und wiederaufnahmefähige Unterbrechungen) generieren zu müssen - doch die Wirklichkeitsbilder, Normen, Riten, Verfahren und andere Erwartungen und erwartungsbildende Größen, die sie als Lösungen bereitstellt, sind immer in Gefahr zu erstarren, gegen Alternativen blind zu werden. (...) Kunst ist demnach nicht nur und nicht in erster Linie hergestellte Weltkontingenz, sondern symbolisierte Weltkontingenz.“ (de Berg, 2000, S. 210)

¹¹ z.B. Parzer (2004)

An dieser Stelle sind wir an einem Punkt angekommen, an dem die Musik nicht mehr so einfach in die Theorie Luhmanns zu integrieren ist. Natürlich gibt es einige Werke, die sich explizit mit Themen auseinandersetzen – ich spreche hier von programmatischer Musik. Jedoch sind viele Werke der Musik absolute Werke – wie kann eine Symphonie ein alternativer Entwurf einer Realität sein? Der Ausweg Luhmanns – die Darstellung der globale Notwendigkeit von Ordnungszwänge im marked space hervorzuheben – kann an dieser Stelle nicht genügen. Musik müsste also, der systemischen Logik folgend ein eigenes System sein. (vgl. Franzen, 1999, S. 55) Aufgrund der vielen Überschneidungen mit den anderen Künsten halte ich jedoch auch dies nicht für sinnvoll – viel einleuchtender ist da der Versuch einen anders gewichteten Definitionsvorschlag zu erarbeiten.

Baecker definiert die Funktion der Kunst anders als Luhmann „in der Einführung von Negationschancen in die Wahrnehmung, ihre Form in der Wiedereinführung des Unterschieds zwischen Kommunikation und Wahrnehmung in die Unterscheidung zwischen Kommunikation und Wahrnehmung.“ (Baecker, 2007, S. 31) Er bezieht also die Schaffung von Kontingenz nicht mehr nur auf die Kommunikation, sondern setzt den Fokus vielmehr auf das Zusammenspiel von Wahrnehmungen und Kommunikation. Die Kunst produziert durch ihre unnachahmliche Art und Weise „ein Spiel zwischen Struktur determiniertheit und Anschluss spielräumen.“ (Baecker, 2007, S. 25) in dem sich sowohl das psychische System des Menschen als auch das soziale System der Kunst beteiligen müssen. Diese etwas andere Formulierung ist m.E. ohne Probleme auf die Musik anwendbar.

Nach de Berg ist die Einführung der Negationschancen in die Wahrnehmung vielmehr eine „Leistung“ des Kunstsystems und damit gleichberechtigt neben den „von Luhmann identifizierten Leistungen für soziale Systeme wie dem Betrag zur bildenden Erziehung und der Bereitstellung von Verdienst und Geldanlagemöglichkeiten für die Wirtschaft sehen.“ (de Berg, 2000, S. 210) Sie betont damit die äußerst starke Verknüpfung des Kunstsystems mit anderen Systemen, welche sogar schon in der Funktion des Kunstsystems veranlagt ist.¹²

Weitere in der Literatur diskutierte Funktionen sind u.a. „Unterhaltung“ (vgl. Plumpe & Werber, 1993) und die „Integration kognitiver, hedonistischer und moralischer Erfahrungen“ nach (Schmidt, 1992). „Unterhaltung“ als *die* Funktion von Kunst würde zu kurz greifen um das Kunstsystem zu beschreiben. Natürlich gibt es aber einen „Unterhaltungsaspekt“ in der Kunst – auf dieser Unterscheidung gehe ich in Kapitel „Kunst/Nicht-Kunst“ noch genauer ein. Das Konzept von Schmidt würde uns hier auf eine andere Diskussionsebene bringen, die an anderer Stelle sich interessant ist, aber hier nicht weiter ausgebaut werden kann.

3.3 Autopoiesis

Wir haben zunächst ohne Klärung angenommen, dass das Kunstsystem ein autopoietisch geschlossenes System ist, die Erläuterung soll nun nachgeliefert werden. Nur durch die operative Schließung von Systemen können Sie zur Komplexitätsreduktion der Gesellschaft beitragen und haben damit eine Existenzberechtigung.

Ein autopoietisches System produziert und reproduziert sich in Abhängigkeit von früheren eigenen Operationen selbst. Ein autopoietisches System ist operativ geschlossen und unterhält keinen direkten Außenkontakt. Kommunikationen können sich auf Umweltgegebenheiten nur indirekt beziehen, wenn und soweit über diese kommuniziert wird. Einflüsse von Außen werden als Irritationen vom System wahrgenommen und können, müssen aber nicht in die Operationen mit Einfließen. „Kein System kann sich mit seiner Umwelt durch seine Operationen verbinden, noch kann es sie dazu benutzen, sich der Umwelt „anzupassen“. Ein System ist – insofern es existiert und operiert – der Umwelt immer schon angepasst.“ (Baraldi et al., 2006, S. 31)

Das Kunstsystem als operativ geschlossenes System zu verstehen ist aufgrund seiner hohen Eigendynamik und seiner eigenen Regeln und Gesetze sicher richtig. Als Beispiel könnte hier herbeigezogen werden, dass die Beobachtung von eigens für das Kunstsystem hergestellten Objekten¹³, den Kunstwerken, sich an innersystemische Diskurse, an Beobachtungen anderer anschließt

Die Musik hat dabei einen Sonderstatus innerhalb des Systems. Wie wir wissen, ist nur das wirklich gespielte Werk erst ein Kunstwerk und nicht die Partitur oder die Spielanweisung generell. Das erklingende Werk hat somit aber ein Problem: es ist determiniert in seiner Kommunikation durch den Auftrag des Komponisten. „Musik ist im Kontext des Kompositionsvorgaben determiniert – und ist in diesem Sinne heteronom und nicht autopoietisch. Sie wird schließlich immer betrieben und betreibt sich nicht selbst. Die Strukturen von Musik, obgleich sie sich erst nach dem Kompositionsvorgang entfalten sind vollkommen von außen bestimmt.“ (Franzen, 1999, S. 46) Dabei sind aber „die Strukturen von Musik ähnlich denen vergleichbar temporalisierter autopoietischer Systeme: Musik hat die Form der Autopoiesis, ähnlich wie, aber doch anders als Sprache.“ (Fuchs, 1987, S. 218) Der „Inhalt“ eines Musikstück lässt sich trotz größter Anstrengungen nicht eindeutig kommunizieren – Musik ist, wie Fuchs sagt, „ähnlich wie, aber doch anders als Sprache.“ (Fuchs, 1987, S. 218) Beide Autoren plädieren für ein Verständnis des Musiksystems als isomorph-autopoietisches Gebilde und für eine Abtrennung des Musiksystems vom Kunstsystem. (vgl. Franzen, 1999, S. 55) Ich stehe dem etwas skeptisch gegenüber, da in meinem Verständnis eine Partitur noch nicht das abgeschlossene Kunstwerk ist. An sich betrachtet

¹³ Wobei auch die Herstellung natürlich eine Beobachtung ist.

kann man an ihm schon Züge eines Kunstwerks entdecken, wie an einem Sketch eines bildenden Künstlers – vollendet ist es aber erst, wenn das Werk aufgeführt wird. Aufgrund dieser Logik ist es m.E. nicht sinnvoll ein eigenes funktionales System zu eröffnen, wohl aber ist es Anlass noch einmal über die Produktionsbedingungen von Kunstwerken nachzudenken, gerade weil Luhmann sich in seiner Beschäftigung mit dem Kunstsystem vor allem die bildende Kunst und die Literatur bezogen hat.

3.4 Code / Programm / Experten

3.4.1 Code

Jedes System grenzt sich mit Hilfe eines binären Codes von der Umwelt ab und hält auf diese Weise den Prozess der Selbstreproduktion aufrecht. Der Code ist die Unterscheidung mit der sich ein System operiert und somit auch selbst beobachtet. Die Entscheidung für die negative Seite des Codes verspricht Reflexion, die Entscheidung für die positive Seite Affirmation der Kommunikation. Luhmann wählt für das Kunstsystem den Code schön/hässlich aus. „Diese Semantik darf aber nicht so verstanden werden, als ob es um „schöne Gestalte“, „schöne Klänge“ oder sonstige schöne Einzelformen gehe. Sie bringt, wenn man sie überhaupt beibehalten will, nichts anderes zum Ausdruck als ein zusammenfassendes Urteil über stimmig/unstimmig unter der Zusatzbedingung hoher Komplexität, also selbsterzeugter Schwierigkeiten.“ (Luhmann, 2007, S. 317) Ob es nun besser ist, den Code als passend/nicht-passend (Koller, 2007, S. 14) in Anbetracht einer konkreteren Beschreibung oder als interessant/langweilig als Referenz zur

Unterhaltungsfunktion der Kunstsystems und in Ablehnung einer tradierten philosophisch-ästhetischen Auffassung von Kunst, würde ich nicht behaupten. Wenn wir versuchen die Dualität von schön/häßlich, dekonstruktivistisch im Sinne einer persönlichen ästhetischen Erfahrung zu verstehen, als Teil von „stimmig/unstimmig“, dann haben wir eine Unterscheidung für das Kunstsystem getroffen, welche die Operationen des Systems, auch der Musik im Kunstsystem, allgemein beschreiben.

3.4.2 Programm

Eine Wiedererkennbarkeit zu ermöglichen ist in der Kunst wesentlich. Die Entwicklung eines Programms, welches die Verwendung des Codes bestimmt und die Entwicklung von Genres und Stilen in der Kunst bestimmt ist wesentlich, um (Wieder)Erkennbarkeit von Kunst zu ermöglichen.

„Programme sind Erwartungen, die für mehr als eine nur eine Entscheidung gelten.“ (Luhmann, 1998, S. 842) So sind z.B. Stilzitate ein wesentliches Mittel, um Anschluss an die innersystemischen Entwicklungen herzustellen. Das Programm verändert sich mit dem jeweiligen systeminternen Stand des Fortschritts. Im Kontext des Literaturbetriebs gilt in Bezug auf das Programm: „Unter ihnen werden übereinstimmend die verschiedenen Poetiken und poetologischen Auffassungen verstanden. Die andern Konzepte sind Gegenstand anhaltender Diskussion.“ (de Berg, 2000, S. 207) Dies kann man m.E. auch allgemein gelten lassen. Es gibt grundlegende Konzepte die eine gewisse Orientierung bieten - die spezifischen Kriterien aber, die bestimmen was schön bzw. hässlich ist, sind im steten Wandel. Meiner Meinung nach ist ein zentrales Programm des Kunstsystem das teilweise Brechen der existierenden Programme – so entsteht kulturelle und künstlerische Innovation – neue Wahrnehmungsrealitäten.¹⁴

Gerade in den Programmen unterscheiden sich die verschiedenen Genres sehr. Zwar kann man rein namentlich durch die Kunstgeschichte einen ungefähren Epochen-Gleichschritt der Genres feststellen, jedoch sind die Ausprägungen und Moden in verschiedenen Zentren der Geschichte zu gleicher Zeit so unterschiedlich gewesen, dass es gerade in der Musikgeschichte oft lokale Eingrenzungen von Epochen gibt. Zusätzlich ist zu beachten, dass Subgenres sich so weit ausdifferenziert haben, dass es hier auch spezifische Programme existieren. Dies ist ein Beleg dafür das Spezialisierungen heute die Regel und Allroundtalente eher selten sind.

3.4.3 Experten

Ein weiteres Merkmal eines autopoietischen Systems ist die Entwicklung eines Expertentums, das den jeweiligen Code kennt und auslegt – also für die Gestaltung des Programms verantwortlich ist. Gerade im Musikbetrieb ist eine Unterscheidung von Experten/Nicht-Experten meiner Meinung nach nicht gleichbedeutend mit der Unterscheidung Professionellen/Nicht-Professionellen. Da es auch im Laien-Experten gibt die entscheidenden Einfluss auf das Kunstsystem haben, dies hat Ursprung in der Tradition der Männergesangsvereine und der Hausmusik im frühen 19.Jhd. So kann man nach Franzen im Kunstsystem zwischen vier verschiedenen Gruppen unterscheiden: „von den Künstler selbst, über den kunstgeschulten Adel, die bürgerlichen Dilettanten bis hin zu berufsmäßigen Kunstrichtern.“ (Franzen, 1999, S. 44) Dies soll an dieser Stelle hierzu genügen. Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich immer wieder auf die Experten zurückkommen, da ihr Fachwissen und Kommunikationskraft für die Entwicklung eines System sehr wichtig sind.

¹⁴ Siehe auch Evolution

3.5 Organisationen

„Organisation sind dafür verantwortlich, was sich im Kunstsystem durchsetzt, was beachtet, gesammelt, gekauft und ausgestellt wird, ja: was überhaupt als Kunst gilt.“ (Koller, 2007, S. 134) Radio- und Fernsehsendungen, die Programme von Konzertsälen, die Ausstellungsräume von Museen, die Einrichtungen soziokultureller Bildung – alle sind sie Teil von Organisationen die durch ihr gesammeltes Expertenwissen und ihre Position an Schaltstellen im System entscheiden, was kommuniziert wird. Nur in Kombination mit Öffentlichkeit kann ein Kunstwerk im Kunstsystem seine Wirkung entfalten – und Öffentlichkeit wird zumeist durch Organisationen hergestellt.¹⁵ Baecker schreibt in diesem Kontext: „der Kunstbetrieb als einer wichtigen Dimension der Strukturen, in denen die Kunst Realität gewinnt.“ (Baecker, 2007, S. 24)

Der Kunstbetrieb ist natürlich nicht gleichbedeutend mit Organisationen, jedoch ist gerade in Deutschland der Großteil der Kunst in der Hand von Organisationen. Selbstveröffentlichende Autoren und Komponisten sind selten - haben aber meiner Meinung nach einen immer größeren Effekt auf die Entwicklung der Kunst, da sie sich nicht an die oft wirtschaftliche Diktion der Organisationen halten müssen.

In unserem Kontext der Musik spielen Organisationen noch eine größere Rolle, da aufführende Künstler oft selbst eine Organisation sind. Selbstverständlich sind Solo-Abende die Ausnahme in einer ganzen Reihe von Organisationstypen im Musiksystem. Gerade ein Orchester ist m.M. nach ein sehr gutes Beispiel für die Funktionsweise einer Organisation – von der entscheidenden Frage der Teilhabe, über die hierarchische Entscheidungsgewalt, bis hin zur Rolle der intraorganisationalen Kommunikation. Bei eingespielten Ensembles entwickelt sich sehr schnell ein effektiver organisationseigener nicht-sprachlicher, sondern musikalischer Kommunikationsstil, der die These, dass sich nicht durch Kunst kommunizieren lassen kann, in arge Bedrängnis bringt.

Die Macht von Organisationen entlädt sich besonders evident im Falle einer organisatorischen Gewalt über Aufführungs- und Ausstellungsorte. Dies ist insofern besonders relevant, da die Organisationen meist nicht nur Teil des Kunstsystems, sondern ebenso im politischen und im wirtschaftlichen System verhaftet sind und tragen so einiges zur systemischen „Irritation“ des Kunstsystems bei. Eine Organisation ist der Ort in dem über Systemgrenzen hinweg kommuniziert werden kann. (Luhmann, 1998, S. 842–843) Organisationen sind nach Luhmann zwar meistens in einem System beheimatet und übernehmen „damit ein Funktionsprimat, oft allerdings mit Konzessionen an andere Funktionen, zum Beispiel mit Wirtschaftlichkeitsüberlegungen in der Verwendung budgetierter Mittel.“ (Luhmann, 1998, S. 841) Die strukturellen Kopplungen zwischen Wirtschaftssystem und politischen System sind in den Arenen des Kunstsystems, in den Aufführungs- und Ausstellungsorten besonders klar erkennbar.

¹⁵ Wobei Entwicklungen im WWW („Twitter“) eine neue Art von User-generierter Öffentlichkeit herstellt, die aufgrund ihrer Fluktoidität durch Individualität ganz anderen Gesetzen unterworfen ist.

3.6 Kunst/Nicht-Kunst

„Das Musiksysteem ermöglicht es, die zweckfreie Organisation klanglicher Ereignisse als künstlerischer Äußerungen zu akzeptieren.“ (Franzen, 1999, S. 52) Diese Aussage kann zweifellos auf alle anderen Kunstgenres übertragen werden.¹⁶ Aber womit ermöglicht das System, die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst machen zu können? Der Beobachter muss erkennen können, dass Kunst, als Kunst gemeint ist; das Musik, Musik ist. Hierzu müssen einige Kriterien erfüllt werden: (1) das Objekt muss als artifiziell und intendiert wahrgenommen werden, (2) die Einbindung in Stile muss ersichtlich sein, (3) die Präsentation des Kunstwerkes, das heißt sein örtlicher Kontext, muss die Beobachtung eines Kunstwerkes ankündigen und (4) die Unterscheidung von reiner Unterhaltung muss ersichtlich sein.

Die Einbindung in Stile haben wir im Kontext der Programme schon ausführlich besprochen. Bei der Präsentation eines Kunstwerkes spielt vor allem die Akzeptanz von Experten in einem bestimmten Feld eine große Rolle. So ist alles was in einem Konzertsaal stattfindet wahrscheinlich Kunst – vor allem wenn ein mit einschlägigen Vokabeln „Symphonisches Konzert“, „Großes Concert“ damit geworben wird. Ähnliches gilt für Galerien und Museen, für besonders gekennzeichnete Abschnitte von Bibliotheken und Buchhandlungen und der Aufführung von Filmen in Programmkinos. „Im Kunstsysteme dienen Museen, Ausstellungen, kleine Schildchen mit Werktitel oder ähnliches dazu, Kunstwerke zu ebensolchen zu adeln. Im Musiksysteem finden solche Prozesse ebenfalls durch eine rein äußerliche Zuweisung statt. Klangereignisse im Konzertsaal oder einem anderen erkennbar zum Musiksysteem gehörenden Kontext werden stets dem Musiksysteem zugerechnet und werden dann die entsprechenden Anschlussreaktionen hervorrufen.“ (Franzen, 1999, S. 53) Wobei jeder Ort und jede Beschreibung ihren Einfluss erst „verdienen“ muss – über Zeit wird so ein bestimmter Zeichensatz etabliert, der den Rezipienten Kunst erwarten lässt und damit auch die Einordnung in das Kunstsystem beim Rezipienten steuert. Ein automatisierter Rückschluss zwischen Expertenmeinung und der Zuordnung mag innerhalb der Systemlogik - „Es ist im Musiksysteem nicht möglich, Nicht-Musik zu erzeugen.“ (Franzen, 1999, S. 53) – selbstverständlich erscheinen. Jedoch ist die Bestimmung der Kommunikation von Personen als Expertenmeinungen im Kunstsystem von Unsicherheit geprägt, schließlich sind die meisten Musikmanager nicht nur Experten der Musik, sondern auch Experten im Wirtschaftssystem und der Gebrauch dieser Dopplung des Expertentums zur Profitmaximierung muss in gewissem Grade erwartet werden.

Das letzte Merkmal ist die Unterscheidung zwischen Unterhaltung und Kunst. Vor dem Hintergrund des Codes stimmig/nicht-stimmig ist Luhmanns Unterscheidung zwischen Unterhaltung bzw. trivialer Kunst und Kunst nachvollziehbar:

¹⁶ Besonderes evident in der Dada-Kunst

„Vermutlich liege der Unterschied zwischen Unterhaltung bzw. Trivialkunst und Kunst in der Problematisierung der Information, oder genauer: in der Frage, ob die Selbstreferenz der Information mitbeobachtet wird oder nicht. Wenn selbstreferentiell, dann wird die Information im rekursiven Netzwerk des Kunstwerks gewürdigt, also bezogen auf das, was die Selektion gerade dieser Information (und keiner anderen) zum Formenspiel des Kunstwerks beiträgt. Wenn trivial, dann wird die Information nur als Überraschung, als angenehme Aufhebung noch offener Unbestimmtheiten erlebt.“ (Luhmann, 1996, S. 123)

Nach Urs Stäheli jedoch ist gerade dieser Bezug auf die Selbstreferenz ein Problem: er trifft auf manche Kunstformen einfach nicht mehr zu. (Stäheli, S. 635–636) Gerade in der Postmoderne ist Kunst oft poppig und überraschend, schnell und realitätsbezogen. Dabei muss sie aber immer noch als Kunst erkannt werden. Damit liegt es vor allem am Betrachter diese Selbstreferenzialität der Information im Kunstwerk zu erkennen und dies ist Wahrnehmungsproblem - ein psychisches Problem. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass es eine „mehr oder weniger breite Zone gibt, in der die Zuordnung zu Kunst oder Unterhaltung uneindeutig ist und der Einstellung des Beobachters überlassen bleibt.“ (Luhmann, 2004, S. 124)

Insofern ist es meist ein Zusammenspiel aus mehreren Faktoren, die das Erkennen eines Objektes, einer Aufführung als Kunst erkennen lassen.

3.7 Evolution und Erwartungshaltung

Die Entwicklung vom ornamentalen Beiwerk zum eigenständigen Kunstwerk hat relativ unabhängig zur Zeitgeschichte stattgefunden. (vgl. Franzen, 1999, S. 42) Das Kunstsystem war schon längst funktional ausdifferenziert als weite Teile der Gesellschaft noch anderen Differenzierungsformen verfolgten.¹⁷ Dies ist aber nicht der Ort, um das Musiksystem auf die Elemente Struktur, Varianz und Retention zu untersuchen, wie es bei einer Untersuchung der Evolution eines System mit Luhmann notwendig wäre.¹⁸

Vielmehr möchte ich an dieser Stelle eine Konzeption von Ekkehard Mann referieren bei der die Erwartungshaltungen in der Evolution eine entscheidende Rolle gespielt haben. Die These ist, dass sich das Kunstsystem „als Abfolge erfolgreicher Negation von Erwartungen beschreiben lässt.“ (de Berg, 2000, S. 195) Erwartungen nehmen bei Luhmann eine zentrale Aufgabe wahr: die Reduktion von Komplexität, um eine Erhöhung der Wahrscheinlichkeit einer erfolgreichen Kommunikation zu generieren. Jedes System produziert solche Orientierungspunkte, die bestimmte kommunikative Anschlüsse nahe legen und andere unwahrscheinlich machen. Die Erwartungshaltungen lassen sich in drei Dimensionen betrachten: eine Zeitdimension (Verweis auf den Vergangenheits- und Zukunftsbezug – historische Rückgriffe, Ankündigung eines neuen künstlerischen Programms),

¹⁷ Eine gewisse Parallele zum religiösen System ist nicht zu übersehen – vor allem wenn man bedenkt, dass besonders die frühe abendländische Kunst sehr stark von ihrer Nähe zur Kirche geprägt war.

¹⁸ In der Arbeit von Prokop ist dies zusammenfassend geklärt Prokop (2008, S. 90ff)

eine Sachdimension (Verweis auf die sachliche Allgemeinheit von Erwartungen, die Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz) und eine Sozialdimension (Verweis auf die Diskussion um die Wirkung von Kunstwerken). Das Kunstsystem durchbricht die Erwartungshaltungen routinemäßig. Nach Mann kann man drei Negationsformen unterscheiden: pauschale, partielle und rekursive Negation:

1. Im Falle pauschaler Negation negieren literarische Kommunikationen die Erwartungen des Systems hinsichtlich aller drei Sinndimensionen.
2. Unter partieller Negation versteht Mann literarische Kommunikationen, die hinsichtlich einzelner Sinndimensionen negieren, aber sonst den Erwartungen des Systems entsprechen. Dazu gehören etwa Texte, welche innovativ auf einem bestehenden literarischen Stil aufbauen, ihn aber nicht durch einen gänzlich anderen ersetzen.
3. Rekursive Negationen schließlich durchbrechen die Ausgrenzungen des Systems, ohne dessen (positive) Erwartungen zu negieren. Hier könnte man an extrem pornographische Texte wie Henry Millers *Opus Pistorum* denken. (vgl. de Berg, 2000, S. 194–195)

Der Übertrag aus der Literaturwissenschaft in die allgemeine Kunstwissenschaft kann meiner Meinung nach hier vollzogen werden. Bei der Betrachtung von Kunst könnte man beinahe von einer Erwartung sprechen, dass die eigene Erwartungshaltung durchbrochen werden soll. Leicht zu sehen ist dies bei Uraufführungen und Neuveröffentlichungen von Autoren, usw. Aber ebenso entsteht diese Erwartungshaltung bei dem x-ten Besuch eines Konzerts mit Beethoven, Tschaikovsky und Mozart, beim 10. Besuch des Musée d'Orsay, beim 2. Durcharbeiten von Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“, usw. Denn der Rezipient ist immer auf der Suche nach der neuen Wahrnehmung, nach der Überraschung, dem besonderen Moment. Diese Wiederholbarkeit des Neuen ist etwas, was nur Kunst leisten kann.

Dies bedeutet für uns: Am Beispiel des Kunstsystems kann die Evolution eines Systems beispielhaft nachvollzogen werden. Die Prinzipien Struktur, Varianz und Retention gehören zum Handwerkszeug der Künstler – die Evolution ist schon in den funktionalen Operationen des Systems verankert.

3.8 Kontext im Kunstsystem

Abschließend möchte ich noch einen Einblick in die immer wiederkehrende Bedeutung des Kontextes für das Kunstsystem geben. Hier gilt es drei Beobachtungsstränge zu verfolgen: erstens

die Verstrickung – Interpenetration – des Kunstsystems mit seiner Umwelt und zweitens die entscheidende Bedeutung des Kontextes für die Konstitution der Wirkung des Kunstwerks an sich und drittens die Bedeutung der Öffentlichkeit für das Kunstsystem.

In der Analyse des Kunstsystems fehlt m.E. bei Luhmann leider ein schlüssiges Konzept, indem er die Wirkung der Umwelt mit einbezieht. Koller hat daraufhin eine Untersuchung angestellt, in der er versucht die „Grenzen der Kunst“ (Koller, 2007) aufzuzeigen – wobei er den Fokus auf eine umfassende allgemeine Klärung der Grenzen gelegt hat und einzelne Phänomene eher „en passant“ bespricht. Der Kunstbegriff ist leider bei ihm auch nicht mit empirischen Beobachtungen unterlegt – insofern sind viele Punkte für eine konkrete Besprechung des Kontextes für das Musiksystem zu allgemein gehalten. Die Systematik und die kontextualisierende Aufschlüsselung Luhmanns Kunstsystem ist jedoch für eine weitere Analyse sehr hilfreich und stellt einen guten Ausgangspunkt für weitere Recherchen dar.

3.8.1 Kunst und Gesellschaft

Die starke Verknüpfung von Gesellschaft und Kunst ist historisch gesehen eine belegte Tatsache. Prieberg (Prieberg, 1991) hat eindrucksvoll diverse Zusammenhänge von Musik und Politik beschrieben – ohne natürlich je systemtheoretisch zu diskutieren. Die enge Verbindung von Kunst und Wirtschaft ist auch offensichtlich – hiermit hat sich auch Luhmann eingehend beschäftigt (Luhmann, 2007, S. 262ff.) Sowohl die Wirtschaft als auch die Politik kann zum „Kunstbetrieb“ gezählt werden. Baecker meint, dass „der Kunstbetrieb eine wichtigen Dimension der Strukturen ist, in denen die Kunst Realität gewinnt.“ (Baecker, 2007, S. 24) Gerade wenn wir den Kommunikationsprozess von Kunst betrachten, dann wird offensichtlich, dass man Kunst nie ohne die jeweiligen Umstände verstehen kann. Diese Umstände können jedoch systemtheoretisch immer nur aus dem Blickwinkel eines bestimmten Systems, eines Beobachters geschehen. Weil Kunstwerke nur kunstsystemspezifische Unterscheidungen thematisieren, ist es wichtig einen genauen Blick auf die Transformation außerkünstlerischer Themen zu Kunstwerken und der Transformation von Kunstwerken zu Themen in anderen Systemen zu werfen. „In dem Moment, wo außerkünstlerische Themen, Motive etc. in künstlerische Diskussionen Eingang gefunden haben, fungieren sie in neuen, ganz anderen differentiellen Zusammenhängen – und indem die Zeichen andere Differenzen selektieren, verändert sich auch ihre inhaltliche Füllung.“ (Zijlmans, 1995, S. 148–149) Ähnliches gilt natürlich auch für die andere Richtung. Im Wirtschaftssystem sind künstlerische Prozesse gerade an Stellen in denen es um Innovationen (Kreativität) und Kaufanreize (Werbung) geht, evident vorhanden. Dass an dieser Stelle natürlich ganz andere Gesetzmäßigkeiten

bei der Gestaltung der Operationen gelten, ist auch verständlich – schließlich geht es um Produkte, die verteilt/getauscht werden sollen.

Diese Verbindungen nicht nur in ihrer Existenz zu beschreiben und uns nicht nur auf die zwei offensichtlichen Systeme „Politik“ und „Wirtschaft“ zu beschränken, sondern sie in ihrer Gesamtheit als konkrete strukturelle Kopplungen zu verifizieren und ihre Hintergründe zu analysieren, geht an dieser Stelle leider zu weit. Diese Arbeit ist meiner Meinung nach eines der wichtigen Forschungsfelder für eine systemische Kunstsoziologie und könnte der Systemtheorie Luhmanns eine besondere Wirksamkeit sowohl bei der Gestaltung des künftigen wissenschaftlichen, aber auch politischen und wirtschaftlichen Diskurs, geben.

3.8.2 Bedeutungskonstitution außerhalb des Kunstwerks

Die Umwelt spielt eine besondere Rolle bei der Konstitution von Bedeutung in der Kommunikation:

„Referenzialität wird in und durch Kommunikation jedesmal neu und jedesmal anders konstituiert. Die Realität, auf welche die Zeichen verweisen, ist danach nicht wie im Strukturalismus Ausdruck einer linguistisch ermöglichten Intersubjektivität, sondern hat als emergente Realität zu gelten. Jede einzelne Kommunikation reorganisiert die Welt als Einheit einer Differenz.“ (de Berg, 2000, S. 191)

Insofern können wir für kein Kunstwerk eine Wirkung „festschreiben“ sondern müssen sie immer im Kontext zur jeweiligen Welt betrachten. Aufgrund der Programme des Kunstsystems können wir aber die Wirkung eingrenzen – wird ein Stück so interpretiert, wie wir es aufgrund unserer Erwartungshaltung erwarten, können wir das Gemälde in bestimmte Kategorien (Stile) einordnen, etc. Schwieriger wird es, wenn außerkünstlerische Attribute eine Rolle spielen: gerade bei der Eingliederung von politischen Themen in die Kommunikation wird die Kunst schnell zum Wahrnehmungsträger als zum eigentlichen Wahrnehmungsprodukt. Ein gutes Beispiel sind dabei die Opern von Richard Wagner – auf die starke Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten, folgte eine ebenso starke Verachtung der Opern durch die 68er. Heute wird das Werk oft betont unpolitisch betrachtet und gehört zum Kanon eines jeden größeren Opernhauses. Durch historische Bedingte Aufmerksamkeit auf das Werk ist es immer noch latent „gefährdet“ für außerkünstlerische Beanspruchung. Schlingensiefs Bayreuth Inszenierung vom „Parsifal“ 2004 ist nur ein Beispiel in einer langen Kette der Diskussion in der es zwar um künstlerische Fragen ging (passt die Inszenierung oder passt sie nicht), deren Bedeutung aber nicht im künstlerischen, sondern vielmehr im gesamtgesellschaftlichen Diskurs verankert war: Moralvorstellungen, Konstruktion von gesellschaftlichen Selbstbeschreibung und die Frage „was Kunst darf?“ - anders ist eine solche mediale Aufmerksamkeit nicht zu erklären. Wagners Oper ist an dieser Stelle die Bühne für die

Diskussion, der Metastoff, aber nicht die Diskussion selbst. Dies ist ein Beispiel in dem die Diskussion um Interpretation durch Meinungsführer aktiv gestaltet wurde.

Auf andere externe Faktoren, z.B. die Bedeutung des Individuums und seiner spezifischen Umstände für den Prozess der Bedeutungskonstitution, habe an anderer Stelle schon hingewiesen.

3.8.3 Die Bedeutung der Öffentlichkeit

Nur durch die Generierung von Öffentlichkeit kann Kunst gesellschaftliche Relevanz erzeugen, zu einem Teil unseres sozialen Systems werden. Über Kunst und mit Kunst muss kommuniziert werden, damit die Sinn- und damit auch Realitätsfiktionen, die bei jedem einzelnen gebildet werden, ein öffentliches Feedback erhalten und wir wieder „geerdet“ werden. Unsere Kommunikationsrituale über Kunst sind soweit ausgeprägt, dass zum Beispiel die Zeit, die ein Applaus braucht um nach einem Konzert einzusetzen, eine ganz subtile Mitteilung über das „Gewicht“ des Konzerts ist, die von jedem verstanden wird, der mit diesen Ritualen bekannt ist. Kommunikation im Kunstsystem muss man nicht lernen, es ist jedem Menschen gegeben, Kunst zu rezipieren. Man kann jedoch seine Sinne ebenso wie seine Worte schulen und so differenzierter auf Kommunikation eingehen zu können und sie besser deuten zu können. Die Zeit vor dem Applaus ist ein Signal an das psychische System, welches auf jeden Fall eine Bedeutung für die weitere Kommunikation hat. Ist es ein dankbarer, ein frenetischer, ein höflicher oder pflichtschuldiger Applaus – all das ist Kommunikation und wird durch die Menge hergestellt – es ist eine Kopplung zwischen dem Rezipienten und dem System Kunst.

Die Diskussion über die Kunst, die inhaltliche Debatte hatte ich gerade schon angerissen – aber selbstverständlich spielt der Aspekt der Öffentlichkeit auch hier eine wichtige Rolle. Was Kunst darf oder nicht ist prinzipiell in Deutschland im Grundgesetz geregelt: Artikel 5 Absatz 3 – Kunstfreiheit ist ein Grundrecht in Deutschland. Trotz dieser gesetzlichen Regelung gibt es natürlich Grenzen der Kunst – auch inhaltlich. Die Gesellschaft moderiert die Kunst – sie ist viel zu wichtig für die Weiterentwicklung der Gesellschaft, als dass man (Politik, Wirtschaft, Medien,...) sie unbeobachtet handeln und tun lassen würde – wenn, dann würde man ihr auch alle ihre Wirkungskraft entziehen und müsste sie aus ihren gesellschaftlichen Pflichten, aus ihrer gesellschaftlichen Funktion, entlassen. „Man muss damit rechnen, dass die Gesellschaft die Kunst sowohl für die Einführung und Betreuung von Negationschancen der Wahrnehmung freistellt, als auch sich wiederum vorbehält, die daraus entstehenden Konsequenzen für die Adressierung und Positionierung der Wahrnehmung im kommunikativen Zusammenhang zu moderieren.“ (Baecker, 2007, S. 32).

4 Abschluss und Ausblick

Nachdem wir nun das Material gesichtet und geordnet haben mit dem die Systemtheorie die Musik im Kunstsystem beschreibt, ist der Ausgangspunkt für konkrete Analysen gegeben. Nur mit einem Verständnis für die Logik hinter der Systemtheorie Luhmann, mit einem Blick für das Ganze kann man sich an Teilprobleme wagen und neue Konzepte denken.

Die Musiksoziologie ist eine noch relativ kleine wissenschaftliche Nische in der noch viel Platz für Erkundungen und Thesen vorhanden ist. Eine für mich immer wiederkehrende Fragestellung ist die zuletzt erörterte Verknüpfung zwischen dem Musiksystem und seiner Umwelt. Neben allgemeinen Sätzen zur Verknüpfung fehlt mir, in den Werken der Musiksoziologen eine konkrete Analyse der Irritationen. Dabei ist es doch gerade ein kennzeichnendes Merkmal der modernen Kunst, dass sie Irritieren möchte und Einflussnehmen möchte (vgl. Koller, 2007, S. 114). Wie diese Realität in die funktionale Systemtheorie Luhmann einsortiert werden kann und welche Konsequenzen dies hat, ist mit Sicherheit eine spannende Frage.

Für mich ist der räumliche Ort der Kunst von einer besonderen Bedeutung. Er ist nämlich nicht nur ein Ort der Kunst – er ist ein Ort der gesellschaftlichen Distinktion, ein Ort der „Verteilung“ des knappen Gutes Kunst, ein Ort der Bildung, der Unterhaltung,.... Jede dieser Funktionen tritt durch bestimmte Merkmale zu Tage – sie sind nicht für alle immer sichtbar. Trotzdem schafft es die Kunst diesen Überfrachtung mit ihrer Wirkung zu überschatten. Ein Kunstort kreiert eine besondere Atmosphäre in der Kunst lebendig wird: „Ein besetzter Raum lässt Atmosphäre entstehen. Bezogen auf die Einzeldinge, die die Raumstellen besetzen, ist Atmosphäre jeweils das, was sie nicht sind, nämlich die andere Seite ihrer Form; also auch das, was mitverschwinden würde, wenn sie verschwände. Das erklärt die Ungreifbarkeit des Atmosphärischen zusammen mit ihrer Abhängigkeit von dem, was als Raumbesetzung gegeben ist. Atmosphäre ist gewissermaßen ein Überschusseffekt der Stellendifferenz.“ (Luhmann, 2007, S. 181)

Die Praxisrelevanz einer Untersuchung dieser Art ließe sich vor allem vor dem Hintergrund der Kulturpolitik finden. In der heutigen von Mobilität geprägten Gesellschaft kann die Kunst Optionen formulieren die gleichzeitig Abgrenzung und Integration ermöglichen, kann die Kunst durch ihre inhaltliche Tiefe Beschäftigungsfelder jenseits der klassischen Trennung zwischen Arbeit und Freizeit ermöglichen. Um diese Option für die Breite der Gesellschaft verfügbar zu machen wird m.E. ein anderes Verständnis der Orte für Kunst benötigt. Es geht um die Integration der Lebenswelten aller Menschen in die Kunst – dafür muss auch die Kunst Bereitschaft für Mobilität und Übersetzungen zeigen. Dass dieser Mobilität Grenzen gesetzt sind ist offensichtlich – vor

diesen Grenzen gilt es jedoch nicht zu kapitulieren, sondern sie zu erforschen und neue Konzepte zu erstellen und zu ermöglichen.

Es gilt also die Wirkung der Kunst auf die Gesellschaft als Ganzes zu untersuchen. Es gilt die Kunst als Grundpfeiler eines Zusammenlebens betrachten, welches nicht auf Zwängen beruht, sondern auf einer schier unendlichen Vielfalt an Optionen. Die Kunst kann für uns diese Optionen sichtbar machen und uns helfen unsere Wahrnehmung für das Unsichtbare, das Zukünftige bereit zu machen.

Literaturverzeichnis

- Baecker, D. (2007). Zu Funktion und Form der Kunst. In C. Magerski, R. Savage & C. Weller (Hrsg.), *Moderne begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters* (Springer-11776 /Dig. Serial]). Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag | GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden.
- Baraldi, C., Corsi, G. & Esposito, E. (2006). *GLU - Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme* (1. Aufl., [Nachdr.]. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft: Bd. 1226. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berg, H. de. (2000). Kunst kommt von Kunst: Die Luhmann-Rezeption in der Literatur- und Kunstwissenschaft. In H. de Berg, J. F. K. Schmidt & N. Luhmann (Hrsg.), *Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie*. 1. Aufl., Orig.-Ausg. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Franzen, B. (1999). Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie. In W. Keil (Hrsg.), *"Was du nicht hören kannst, Musik". Zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert* (Diskordanzen). Hildesheim , Zürich , New York: Olms.
- Fuchs, P. (1987). Vom Zeitzauber der Musik: Eine Diskussionsanregung. In D. Baecker & N. Luhmann (Hrsg.), *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. 1. Aufl. (S. 214–237). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fuchs, P. (1996). Musik und Systemtheorie.: Ein Problemaufriß. In N. Polaschegg (Hrsg.), *Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur. 13 Beiträge vom 9. Internationalen Studentischen Symposium für Musikwissenschaft in Gießkt 1994 ; eine Veröffentlichung des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSMM) e.V* (Forum Musik-Wissenschaft). Regensburg: ConBrio-Verl.-Ges.
- Koller, M. (2007). *Die Grenzen der Kunst: Luhmanns gelehrte Poesie*. Springer-11776 /Dig. Serial]. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden. Verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-531-90564-8>.
- Luhmann, N. (1984). *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie* (1. Aufl., [Nachdr.]. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft: Bd. 666. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (1986). Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In H. Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer & A. Biermann (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. 1. Aufl. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, S. 620–672). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (1991). Die Welt der Kunst. In W. Zacharias (Hrsg.), *Schöne Aussichten? Ästhetische Bildung in einer technisch-medialen Welt*. 1. Aufl. (Edition Hermes, S. 49–63). Essen: Edition Klartext.
- Luhmann, N. (1996). *Die Realität der Massenmedien* (2., erw. Aufl.). Opladen: Westdt. Verl.
- Luhmann, N. (1998). *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Verfügbar unter: <http://www.gbv.de/dms/ilmenau/toc/242146546.PDF>.
- Luhmann, N. (2004). *Die Realität der Massenmedien* (3. Aufl.). Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften.
- Luhmann, N. (2007). *Die Kunst der Gesellschaft* (1. Aufl., [Nachdr.]. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft: Bd. 1303. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Parzer, M. (Hrsg.). (2004). *Musiksoziologie remixed: Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Wien: Institut für Musiksoziologie Univ. für Musik und Darstellende Kunst Wien.
- Plumpe, G. & Werber, N. (1993). Literatur ist codierbar: Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft. In S. J. Schmidt (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven ; [der vorliegende Band vereint die überarbeiteten schriftlichen Vorträge zu der Tagung "Sozialsystem - Symbolsystem: Literatur", die vom 26. - 29.6.1991 ... in Siegen-Freudenberg stattfand]* . Opladen: Westdt. Verl.
- Prangel, M. (1995). Kontexte – aber welche? Mit Blick auf einen systemtheoretischen Begriff ‚objektiven‘ Textverstehens. In H. de Berg (Hrsg.), *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus* . Tübingen [u.a.]: Francke.
- Prieberg, F. K. (1991). *Musik und Macht* (Orig.-Ausg.). /Fischer-Taschenbücher] Sachbuch: Bd. 10954. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Prokop, R. (2008). *Wie klingt die Systemtheorie?: Zu Niklas Luhmanns und anderen mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Beobachtungen von Musik und deren Relevanz für die Musiksoziologie*. Diplomarbeit, Universität Wien. Wien
- Schmidt, S. J. (1992). *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* [Wiss. Sonderausg.], 1. Aufl.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stäheli, U. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie* (Vol 22 Heft 3, S. 633–636)
- Zijlmans, K. (1995). Differenztheorien in der Kunstgeschichte,. In H. de Berg (Hrsg.), *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus* (S. 131–152). Tübingen [u.a.]: Francke.

Erklärung: selbständige Anfertigung der Arbeit

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit eigenständig, ohne fremde Hilfe und nur unter Verwendung der von mir angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle sinngemäß oder wörtlich übernommenen Textstellen aus der Literatur bzw. dem Internet, habe ich kenntlich gemacht.

Leipzig, den 10.10.2008

Unterschrift