

Niklas Luhmann nimmt in seiner Gesellschaftstheorie der Kunst keine Rücksicht auf geisteswissenschaftliche Vorbehalte gegenüber Begriffen wie «Maschine» und «Programm». Das «Programm»¹ eines Kunstwerks ist kein Plan, der in einem getrennten Ausführungsprozess strikt zu befolgen ist, sondern enthält Entscheidungen, die Künstler im Verlauf der Herstellung treffen.² In Ausführungsschritten entscheiden Künstler, welche Wahl zwischen Möglichkeiten «passend» an die bereits getroffenen Entscheidungen anschließt, und schränken sich so weiter ein: «[...] der Formfindungsprozess [läuft] nicht wie eine programmierte Maschine, sondern eher wie eine historische Maschine ab [...], also wie eine Maschine, die sich durch den gerade erreichten eigenen Zustand determinieren lässt».³ Der Begriff «Form» steht für «strikte Kopplungen» und der Begriff «Medium» für «lose Kopplungen».⁴ Entscheidungen, die Künstler im Prozess der Herstellung fällen, sind Selbstbeschränkungen (strikt) vor dem Horizont der medienbedingten Möglichkeiten (lose).

Die Verständigung über die Wahrnehmung von Formen konstituiert das «Kommunikationssystem Kunst».⁵ Der Medienhorizont, den Beobachter in der Kommunikation über Formen bilden, liefert Künstlern einen «Beobachtungsrahmen»⁶ für Entscheidungen bei der Herstellung von Werken. Künstler können ihre Formenwahl über diese Beobachtungsrahmen «kommunizieren»: Das Kunstwerk ist mit seiner strikten Kopplung für Rezipienten vor ihrem Horizont loser Kopplungen erkennbar als «Beobachtungsanweisung» und «Kommunikationsträger».⁷

Werke provozieren die Kommunikation durch ihre im Programm eingeschränkte Formenwahl – und dennoch: Über «Wahrnehmungsmedien» werden von Kunstwerken «Bewegungsfreiheiten» gegen «die Engführungen der Sprache» hergestellt.⁸

Prozesse der Evolution eines sozialen Systems folgen einem «Code» mit «binärem Schematismus», im Kunstsystem der Differenz passend/nicht passend bzw. stimmig/unstimmig.⁹ Jede systembildende Entscheidung schließt eine der beiden Seiten dieser Unterscheidung aus. Durch wiederholte Wiedereinführung («re-entry»¹⁰) des Ausgeschlossenen in die systeminterne System/Umwelt-Unterscheidung entwickeln Systeme interne «Unterscheidungsebenen» – so auch in «Selbstbeschreibungen» des Kunstsystems¹¹ – weiter. Künstler provozieren durch «Wieder-» und «Neubeschreibungen»¹² eine interne Differenzierung der Möglichkeiten des Kunstsystems, auf Umwelt zu reagieren.

Mit der «Autopoiesis» des Kunstsystems durch Code und «Selbstprogrammierung»¹³ löst Luhmann das Problem des «L'art-pour-l'art», wie ohne Widerspruch zum Programm des Selbstbezugs die Fremdanregung erklärt werden soll: «[...]das Programm des «L'art-pour l'art» [...] verfehlt [...] den elementaren Tatbestand,

dass Autonomie die Beziehungen zur Umwelt nicht unterbindet, sondern sie gerade voraussetzt und reguliert». ¹⁴

Marcel Duchamps Ready-Mades und John Cages 4'33'' (1952) provozieren nach Luhmann Reflexionen über die Grenzen des Kunstsystems. Er erkennt entscheidende Folgen von Duchamps und Cages Schlüsselwerken nur in den Auswirkungen der (den Code hinterfragenden) Grenzproblematik auf die formgeleitete Kommunikation über Kunst. ¹⁵ Programme von Projekten, die Grenzen des Kunstsystems überschreiten, könnten systemtheoretisch (re-)konstruiert werden als Transgressionen durch das Fortsetzen von Ausdifferenzierungen (z. B. in Richtung Kunsttheorie ¹⁶ oder Aktion in Umwelt), doch sieht hier Luhmann die Funktion des Werkes als an das Kunstsystem strukturell gekoppelten «Kommunikationsträger» gefährdet.

Nicht Kunstwerke sind Teile des Kunstsystems, sondern die Kommunikationen über ihre Formen. Die «materiellen Realisationen der Kunstwerke» sind «Teil der Umwelt» des «Kommunikationssystems Kunst» und mit ihm «durch strukturelle Kopplung verbunden». ¹⁷ «Strukturelle Kopplung» ¹⁸ beschränkt Umwelt auf die Teile, auf welche die interne System/Umwelt-Unterscheidung reagiert. Die Arbeitsteilung, an der Luhmann festhält, lautet: Werke für die Wahrnehmung und das Kunstsystem für die Kommunikation über Formen.

Kunst ist ein autonomes System in der Gesellschaft, das durch «Kompaktkommunikation» «exemplarisch» ¹⁹ zeigt, wie moderne Systeme funktionieren. Das Kommunikationssystem Kunst «expliziert die Welt von innen» durch die Ausdifferenzierung von «Kunstbeobachtung». ²⁰ «Weltkunst» thematisiert Beobachtung mittels Formen der «Welt der Kunst», nicht aber mittels Formen für «Weltbeobachtung». ²¹

Der Möglichkeitenhorizont durch Formenspiel veranlasst Luhmann zur Neuformulierung des Kunstsystem-Codes: Die «fiktionale Realität» als kunststeigener Horizont unterscheidet er von «realer Realität». ²² Kunst schafft zugleich mit fiktionaler Realität Kunstspezifisches und als «Kompaktkommunikation» Exemplarisches.

Luhmann reduziert Intertextualität auf die kunstinterne «Wieder-» und «Neubeschreibung» von Kunstformen. ²³ Eine Untersuchung von Intermedia Art kann Intertextualität in der umfassenderen Konzeption von Michail M. Bachtin einbeziehen und zur Intermedialität erweitern: Aus verschiedenen, auch kunstexternen Medien können Medienkombinationen und Mischformen entstehen, die zur Entwicklung neuer Medien führen – oder im Stand der «dialogisierten Hybriden» ²⁴ bleiben. Die Vermeidung der «operativen Schließung» ²⁵ von Intermedia in einem neuen Medium eröffnet die Möglichkeit des ständigen Experimentierens mit Kombinationen, zum Beispiel durch die Aufnahme neuer technischer Medien. Künstler und Rezipienten richten ihre Beobachtungsrahmen an der Medienlandschaft aus, die sich durch technische Innovationen mit Rückwirkungen für den Möglichkeitenhorizont älterer Medien ändert.

Weltbeobachtung kann in Intermedia Art modellhaft durch die Art thematisiert werden, wie die Werkform Beobachter integriert. Projekte mit Intermedia können Kunstbeobachtung durch ein Feld an Teilnehmern ersetzen, die in ihm agieren und mit Werkelementen sowie anderen Teilnehmern interagieren, so dass Brechungen zwischen Weisen der Weltbeobachtung ermöglicht werden.

Zu Luhmanns Konstruktion einer Weltkunst, in der Weltbeobachtung sich in

den Formen der «Welt der Kunst» finden lässt – als Beobachtung der Unbeobachtbarkeit der Einheit von Welt²⁶ –, kann ein Konzept hinzugefügt werden, das Werke als Modelle zur Problematisierung von (Weisen der) Weltbeobachtung thematisiert. Grundlage beider Konzepte ist «Beobachtung» als «Operation» in der Welt und in der Zeitdimension, als «schrittweise[s] Aktualisieren von Referenzen im Kontext».²⁷ Diese Beobachtung widerspricht Clement Greenbergs «instantaneousness» einforderndem «cultivated taste» des Betrachters vor dem Werk.²⁸ *Instantaneousness* ist nach Greenbergs Auffassung mit Kunst, aber nicht mit Intermedia vereinbar, da sie Beobachter – mit ihren Körperbewegungen sowie wahrnehmenden und erkennenden Operationen – ins Werk integrieren.

Anmerkungen

- 1 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 314, 328–333; Ders. *Schriften zur Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main 2008, S.146,148,158,172–173. Begriffe wie «der Beobachter» oder «der Künstler» stehen auch für «die Beobachterin» und «die Künstlerin», da Sätze unübersichtlich werden, in denen Maskulin/Feminin-Kopplungen wie «der/die BeobachterIn» oder «der/die KünstlerIn» mehrfach vorkommen.
- 2 Vgl. dagegen Sol LeWitt, «Paragraphs on Conceptual Art», in: *Artforum*, Summer 1967, S. 80: «...all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.»
- 3 Luhmann 2008 (wie Anm. 1), S. 223.
- 4 Luhmann 1995 (wie Anm. 1), S. 165–173; Ders. 2008 (wie Anm.1), S. 208.
- 5 Luhmann 1995 (wie Anm. 1), S. 87–89; Ders. 2008 (wie Anm.1), S. 203.
- 6 Luhmann 2008 (wie Anm.1), S. 362–363.
- 7 Luhmann 2008 (wie Anm. 1), S. 218, 249.
- 8 Luhmann 1995 (wie Anm. 1), S. 227.
- 9 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 190, 304–306, 317; Ders. 2008 (wie Anm.1), S. 15–17, 19–25, 161, 204, 222–224.
- 10 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 218; Ders. 2008 (wie Anm.1), S. 208, 360, 411.
- 11 «Unterscheidungsebenen»: Luhmann 2008 (wie Anm.1), S. 202. «Selbstbeschreibungen»: Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 393–401.
- 12 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 54, 396; Ders. 2008 (wie Anm.1), S. 283–285, 354, 393, 425, 431, 433.
- 13 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 84–88, 301, 329–333, 336.
- 14 Luhmann 2008 (wie Anm.1), S. 146.
- 15 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 62, 119, 475, 478, 482.
- 16 Vgl. Henry Flynt, «Concept Art», in: *An Anthology...*, hg. v. Jackson Mac Low u. La Monte Young (1963), 2. Aufl. New York 1970, o. P. Neu in: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/con-art.html>, Zugriff am 3. August 2008. Vgl. Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 497.
- 17 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 131.
- 18 Niklas Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie* (1991/92), Heidelberg, 2. Aufl. 2004, S.121.
- 19 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 63; Ders. 2008 (wie Anm.1), S. 146, 289, 427.
- 20 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 395–396; Ders. 2008 (wie Anm.1), S. 245.
- 21 Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 1114, 1118; s. Anm. 26.
- 22 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 229–231, 301, 430, 457, 503–504; Ders. 2008 (wie Anm.1), S. 199–201, 239, 281.
- 23 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 395, 484; Ders. 2008 (wie Anm.1), S. 284–285, 387.
- 24 Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt am Main 1979, S. 330–332.
- 25 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 59, 254–255; Ders. 2008 (wie Anm.1), S. 249, 373, 409–410.
- 26 Luhmann 2008 (wie Anm.1), S. 209, 217, 236–239, 245. Stringent programmierte Werke liefern nicht die, sondern eine der Möglichkeiten «fiktionaler Realität» und bleiben kontingent gegenüber anderen Formmöglichkeiten. So führt das Kunstsystem die Unbeobachtbarkeit der Einheit des Unterschiedenen (und damit ein allgemeines Problem der Beobachtung, also auch von «Weltbeobachtung») vor. Die Einheit der Unterscheidungen (und damit der Formmöglichkeiten) muss unbeobachtbar bleiben, da sie nicht selbst durch eine Unterscheidung markierbar ist (Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 112, 147, 151).
- 27 Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 38–39.
- 28 Clement Greenberg, «Intermedia», in: *Arts Magazine*, October 1981, S.92-93: «It belongs to the essence of visual art that it dismisses the factor of time by crowding so much, against all reason, into a point or points of time[...]» Werkbeobachtung kann nach Greenberg nur in «points of time» wiederholt werden, um besser zu verstehen, wie das Werk «in an instant» seine «unity» zu erfassen erlaubt. Dagegen Luhmann 1995 (wie Anm.1), S. 38: «Mit einem Blick gewinnt man keinen Zugang, sondern allenfalls eine Art Reiz oder Imitation [...]».



Giselind von Wurmb, Ohne Titel, 2006, Tinte auf Papier, 29 × 21 cm.



Giselind von Wurmb, Ohne Titel, 2006, Filzstift auf Papier, 21 × 15 cm.