



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

WIE KLINGT DIE SYSTEMTHEORIE?

Zu Niklas Luhmanns und anderen mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Beobachtungen von Musik und deren Relevanz für die Musiksoziologie

Verfasser

Rainer Prokop

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften
(Mag.rer.soc.oec.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 122 295

Studienrichtung lt. Studienblatt: Soziologie, geisteswissenschaftlicher Studienzweig

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Alfred Smudits

★
Für Nici
★

Herzlicher Dank gilt...

...meinen Eltern für ihre vielfältige Unterstützung.

...all meinen Freunden und Freundinnen.

...Alfred Smudits für die Betreuung dieser Diplomarbeit.

„Kann man Musik erzählen? Ist Musik selbst ein *erzählender* Diskurs? Muss eine Reflexion über Musik musikalisch sein? Oder verweigert sich Musik gerade ihrer Verschriftlichung und deren diskursiven Ordnungsversuchen [...]?“ (Kleiner in Kleiner/Szepanski, 2003: 8; Hervorhebung im Original)

Inhaltsverzeichnis

PRÄLUDIUM.....	13
1. AUFTAKT.....	15
1.1. KLINGENDE FRAGESTELLUNGEN	20
2. DER BLICK DURCH DIE BRILLE LUHMANN'S.....	23
2.1. BEMERKUNGEN ZUR SYSTEMTHEORETISCHEN HISTORIE.....	25
2.2. THEORIEBAUSTEINE UND DENKFIGUREN DER THEORIE SOZIALER SYSTEME	28
2.2.1. System und Umwelt	28
2.2.2. Komplexität	32
2.2.3. Beobachtung	34
2.2.4. Sinn	37
2.2.5. Kommunikation	40
2.2.5.1. Kommunikation und Bewusstsein.....	42
2.2.5.2. Kommunikation und Handlung.....	43
2.2.5.3. Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation	45
2.2.5.4. Nochmals: Kommunikation	48
2.2.6. Funktionale Differenzierung	50
2.2.7. Paradoxie	55
3. REINGEHÖRT IN DIE LUHMANN´SCHE KUNSTSOZIOLOGIE	59
3.1. KUNST ALS SYMBOLISCH GENERALISIERTES KOMMUNIKATIONSMEDIUM	62
3.1.1. Handeln/Erleben und das Kunstwerk.....	62
3.1.2. Medium/Form	65
3.1.3. Die Funktion des Kommunikationsmediums Kunst	69
3.1.4. Operativität und Sequenzialität	70
3.1.5. Wahrnehmung/Kommunikation.....	73
3.1.6. Der Kunstcode	74
3.2. KUNST ALS FUNKTIONSSYSTEM.....	77
3.2.1. Kunstkommunikation.....	77
3.2.2. Kunstbeobachtung.....	79
3.2.3. Die Funktion der Kunst	81
3.2.4. Autonomie und Autopoiesis des Kunstsystems	83
3.2.5. Neuheit	87

3.2.6. Selbstprogrammierung und Stil.....	87
3.3. EVOLUTION UND AUSDIFFERENZIERUNG DES KUNSTSYSTEMS.....	90
3.3.1. Das Ornamentale.....	91
3.3.2. Evolution des Kunstsystems.....	94
3.3.3. Ausdifferenzierung des Kunstsystems.....	96
3.4. DIE SELBSTBESCHREIBUNG DES KUNSTSYSTEMS.....	101
3.5. BEOBACHTUNGEN LUHMANN´SCHER KUNSTBEOBACHTUNGEN.....	111
3.5.1. Zur „Inhaltslosigkeit“ musikalischer Kunstwerke.....	111
3.5.2. Zur Ausschließlichkeit des Kunstwerks als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium.....	113
3.5.3. Funktion, Code und Leistung.....	114
3.5.4. Der Vorwurf der Empiriefindlichkeit und -ferne.....	120
3.5.5. Autonomie, HandlungsträgerInnen und Organisationen.....	121
3.5.6. Theoretische Defizite und Anschlusskommunikationen.....	123

4. TÖNENDE ANSCHLUSSKOMMUNIKATIONEN: ANDERE PERSPEKTIVEN, ANDERE SYSTEMEBENEN..... 125

4.1. FRANK ROTTER: DIE VERQUICKUNG VON SYSTEMTHEORIE UND PSYCHOANALYSE.....	130
4.1.1. Musik als Kommunikationsmedium.....	130
4.1.2. Rotters Vergleich von künstlerischem und bürokratischem Handeln.....	133
4.1.3. Kultursoziologische Perspektiven musikalischen Ausdrucks.....	134
4.2. TORSTEN CASIMIR UND DIE WIRKUNGEN DER MUSIKKOMMUNIKATION.....	134
4.3. KOPFHÖRER UND KOPFHÖRERINNEN.....	141
4.3.1. Peter Fuchs ver-zeitzaubert die Musik.....	141
4.3.2. Die soziale Funktion der Musik im Sinne von Peter Fuchs.....	144
<i>Exkurs: Ein kritisches Zwischenspiel.....</i>	<i>150</i>
4.3.3. Bewusstsein und Musik als autopoietische Systeme bei Simone Mahrenholz.....	151
4.3.4. Dominik Paß: Ästhetik und die Ent-deckung des Bewusstseins.....	155
4.3.5. Das Hören des Hörens bei Dirk Baecker.....	159
4.3.6. Hans Dieter Huber und die Rolle des Gehirns bei der Kunst- und Musikerfahrung.....	160
4.4. LUTZ NEITZERT: DER WANDEL MUSIKALISCHER PRAXIS.....	162

5. DAS POPULÄRE, POP UND POPMUSIK.....	167
5.1. DAS POPULÄRE.....	168
5.2. POP(MUSIK) ALS SYSTEM!?	172
5.3. BEOBACHTUNGEN DER POP(MUSIK)–BEOBACHTUNGEN VON FUCHS UND HEIDINGSFELDER	178
5.3.1. Reduktionismen.....	178
5.3.2. Im Speziellen: Provokation und Codierung	180
5.4. POP(MUSIK) ALS TEIL DES KUNSTSYSTEMS!?	183
5.5. POP ALS FORM/SEMANTIK.....	185
5.6. DIE PARASITÄREN SPIELE DES POP.....	185
5.7. POPULARMUSIK BZW. POPULÄRE MUSIK IM SYSTEM POP	189
5.7.1. Die Konzeption von Populärmusik bei Thomas Feist.....	189
5.7.2. Dietrich Helms: Die Bedeutung von Individuation und Proliferation für die populäre Musik	192
6. AUSKLANG.....	197
6.1. TAKTVOLL ODER TAKTLOS?	198
6.1.1. Das Gebot der Verständlichkeit	199
6.1.2. Praxisbezogenheit	199
6.1.3. Interdisziplinarität, System- und Beobachtungsebenen	200
6.1.4. Evolution.....	203
6.1.5. Musik versus Musiken.....	204
6.1.6. Kommunikation und kulturelle Verhaltensweisen.....	205
6.1.7. Die Überwindung von Produktions- und Rezeptionsästhetik	206
6.1.8. Systemtheorie/andere Theorien	207
6.1.9. Beschreibung, Erklärung und Kausalität	208
6.1.10. Feinstrukturen von Musikwelten.....	209
6.1.11. Die vertikale Differenzierung von Kunst und Musik und der Aspekt der Macht	210
6.1.12. Die Verabschiedung ontologischen Denkens.....	211
6.1.13. Zum Stellenwert technologischer Einflüsse auf die musikalische Praxis im historischen Kontext	211
6.1.14. Fazit.....	212
6.2. ANGEWANDTE SYSTEMTHEORIE	214
6.2.1. Arnold Schönberg als Maler	215
6.2.2. Das soziale System des Barbershop–Singens	216

6.2.3. Oper als offenes autopoietisches System.....	220
6.2.4. Christliche Populärmusik	221
6.2.5. Organisation der Kunst	222
6.2.6. Kunst- und Musikförderung.....	223
6.2.7. Die strukturelle Kopplung zwischen Wirtschaft und Kunst/Musik	224
6.3. NEUE FORSCHUNGSFRAGEN FÜR DIE MUSIKSOZIOLOGIE	225
7. QUELLENVERZEICHNIS	229
7.1. LITERATUR.....	229
7.2. INTERNET.....	243
7.3. VIDEO	244
7.4. AUDIO.....	244

PRÄLUDIUM

Bevor im Folgenden der Frage nachgegangen wird, wie die Systemtheorie klingt und was diese Frage denn überhaupt zu bedeuten hat, möchte ich zuallererst noch einige formale und personenbezogene Bemerkungen vorausschicken:

Die vorliegende Arbeit bedient sich m.E. grundsätzlich der „geschlechtsneutralen“ Schreibweise. Ausnahmen bilden einerseits direkte Zitate, innerhalb derer von einer ebensolchen Schreibweise abgesehen wird und männliche Sprachformen privilegiert werden; andererseits wird nachfolgend beispielsweise der systemtheoretische Begriff des „Beobachters“ beibehalten, da die Systemtheorie – wie noch zu sehen sein wird – einen generalisierten, *entsubjektivierten* Beobachtungsbegriff verwendet. Gegebenenfalls, bzw. wenn es geboten erscheint, wird auch die Rede von „Beobachtenden“ sein.

Als weiterer formaler Aspekt sei angemerkt, dass außer den im Text zitierten Schriften auch Literatur in die Literaturliste aufgenommen wurde, die dem Verfasser wichtige Anregungen bot.

Alle im Text vorzufindenden Zitate sind in neuer Rechtschreibung wiedergegeben, auch wenn – wie zumeist der Fall – der entsprechende Originaltext nicht in neuer Rechtschreibung abgefasst wurde. Etwaige abgeteilte Worte innerhalb der Originaltextstellen wurden in den Zitaten in nicht-abgeteilter Form wiedergegeben (aufgrund der angewandten Silbentrennung entstanden gegebenenfalls innerhalb verwendeter Zitate neue Wortabteilungen). Fehlerhaftigkeiten innerhalb zitierter Textstellen wurden mit „(sic!)“ gekennzeichnet. Alle anderen Formatierungen wurden – sofern nicht anders vermerkt – beibehalten.

Ich möchte die vorliegende Arbeit unter anderem als Reminiszenz an Niklas Luhmann (1927–1998) und Kurt Blaukopf (1914–1999) verstehen.

1. AUFTAKT

Niklas Luhmanns systemtheoretisches Theoriegebäude zählt nach wie vor zu den einflussreichsten und meistdiskutierten Theorieentwürfen im deutschen Sprachraum – und dies nicht nur innerhalb der Soziologie. Auch in etlichen Nachbardisziplinen wurde die Luhmann´sche Systemtheorie eifrig rezipiert, verarbeitet und weiterentwickelt.

1984 wurde Luhmanns Buch „Soziale Systeme – Grundriss einer allgemeinen Theorie“ veröffentlicht, mit dem er keinen geringeren Anspruch stellt, als den, eine universalistische „Supertheorie“ vorgelegt zu haben. Dieser Anspruch der Anwendbarkeit einer Theorie auf sämtliche gesellschaftliche Bereiche erlaubt es zunächst grob danach zu fragen, wie nun einerseits ein Phänomen wie Musik im Rahmen systemtheoretischer Herangehensweisen (bei Luhmann und in der Folge auch bei anderen AutorInnen) thematisiert bzw. verhandelt wird und – nimmt man einen musiksoziologischen Standpunkt ein – welche Stärken und Schwächen systemtheoretische Perspektiven andererseits in Bezug auf Fragestellungen und Interessen der Musiksoziologie aufweisen. Man hätte vermuten können, dass der universalistische Anspruch der Systemtheorie die Neugier auf Seiten der Musiksoziologie wecken würde, bislang haben sich aber weder die Musiksoziologie noch die Wissenschaften der Musik im Allgemeinen sonderlich für das systemtheoretische Paradigma interessiert. (vgl. Tadday, 1997: 13)

Da die soeben grob skizzierten Fragen nur vor dem Hintergrund des systemtheoretischen Gesamtentwurfs Luhmanns nachvollziehbar behandelt werden können, ist es notwendig und für das Verständnis unabdingbar, zunächst ebendiesen allgemeinen theoretischen Entwurf zu explizieren. Die systemtheoretische Kunstsoziologie, im Rahmen derer Musik bei Luhmann behandelt wird, ist nämlich kein eigenständiges Konstrukt, sondern Teil einer allgemeinen Sozialtheorie. „Der Blick durch die Brille Luhmanns“ in Kapitel 2, und hier speziell Abschnitt „2.2. THEORIEBAUSTEINE UND

DENKFIGUREN DER THEORIE SOZIALER SYSTEME“, soll sich somit im Wesentlichen der Frage zuwenden: Wie sind zentrale Begriffe und Denkfiguren der Luhmann´schen Systemtheorie konzipiert?

Anhand der erarbeiteten systemtheoretischen Konzepte und Begrifflichkeiten kann dann in der Folge in Kapitel „3. REINGEHÖRT IN DIE LUHMANN´SCHE KUNSTSOZIOLOGIE“ im weitesten Sinne das Luhmann´sche Verständnis von Musik erläutert werden. Über weite Strecken wird dabei auf Kunst im Allgemeinen Bezug genommen, denn Luhmann geht von einer systemischen Einheit aller Kunstgattungen aus, wie sie innerhalb des Kunstsystems erstmals in der Romantik formuliert wurde.

„Die Kunst der Gesellschaft“, die 1995 als Ausbau der Systemtheorie erschien, wird in diesem Kapitel einen der analytischen Schwerpunkte darstellen. Ebenso werden hier sämtliche, der „Kunst der Gesellschaft“ vorangegangene Aufsätze Luhmanns zur Kunst eingearbeitet. Die in Kapitel 3 aufzuwerfenden Fragen lauten zuallererst: Wie wird Musik bzw. musikalische Praxis bei Luhmann thematisiert? Welcher Kunst- und Musikbegriff liegt dabei zugrunde? Und: Welche Musiken werden von Luhmann behandelt?

In einem Vortrag zur Ausdifferenzierung der Kunst formulierte Luhmann einmal: „Wenn man an einer Theorie der modernen Gesellschaft interessiert ist, und das ist eigentlich mein Schwerpunkt, dann kann man so wichtige Bereiche wie Kunst schwer außer Acht lassen.“ (Luhmann in Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. Br./Kunstraum Wien, 1997: 133) Neben Systemen wie Wirtschaft, Recht, Religion, Politik oder Wissenschaft bildet auch Kunst bei Luhmann ein Teilsystem der als funktional differenziert gedachten Gesellschaft. Luhmanns Interessen lagen bei der Beschäftigung mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Phänomenen vorderhand immer auch im Ausbau und in der Weiterentwicklung der Gesamtheorie. (vgl. Vettori in Parzer, 2004: 39f.)

Kunst wird von Luhmann aber nicht nur als gesellschaftliches Funktionssystem gefasst. Auch als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium hat Luhmann die Kunst verstanden. Nur über Kunst als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium und Funktionssystem kann bei Luhmann also eine Annäherung an Musik erfolgen. In historischer Perspektive drängt sich zudem die Frage auf: Wie wird der Wandel musikalischer Praxis bei Luhmann thematisiert? In diesem Zusammenhang rücken dann die Konzepte der Evolution und der Ausdifferenzierung sowie die Selbstbeschreibung des Kunstsystems in den Mittelpunkt.

Hinsichtlich der Überlegungen zum Kunstsystem bezieht sich Luhmann hauptsächlich auf die Literatur und den Bereich der bildenden Kunst seit der Renaissance. Musik spielt eine eher untergeordnete Rolle. Es stellt sich hierbei daher auch die Frage,

inwiefern Luhmann'sche Konzeptionen, die sich nicht explizit auf Musik beziehen, sich dennoch auf das Phänomen Musik anwenden lassen.

Nach der Darstellung des Luhmann'schen Theorieentwurfes wird dieser – am Ende des Kapitels 3 – einer kritischen Diskussion, und zwar vornehmlich in Hinblick auf theorieinterne Probleme, unterzogen.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Gegenstandsbereich sollen im Anschluss an das 3. Kapitel jüngere bzw. andere systemtheoretische und systemtheoretisch inspirierte Konzeptionen, die das Thema Musik aufgegriffen haben, beleuchtet werden. Es war bereits eingangs bewusst von „systemtheoretischen Herangehensweisen“ oder „systemtheoretischen Perspektiven“ im Plural die Rede, da mittlerweile Versuche vorliegen, mit Hilfe des systemtheoretischen Paradigmas (in modifizierten Formen) Musik und Musik betreffende Phänomene zu behandeln. In Hinblick auf die vorliegende Arbeit gilt es, sowohl neuartige systemtheoretische bzw. systemtheoretisch inspirierte Entwürfe, die das Luhmann'sche Erbe aufgreifen oder weiterzuentwickeln suchen, als auch kritische Einwände dagegen zu berücksichtigen.

In diesem Sinne wird es in den Kapiteln „4. TÖNENDE ANSCHLUSSKOMMUNIKATIONEN: ANDERE PERSPEKTIVEN, ANDERE SYSTEMEBENEN“ und „5. DAS POPULÄRE, POP UND POPMUSIK“ mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen um die Fragen gehen: Wie wird Musik bzw. musikalische Praxis in anderen systemtheoretischen bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Überlegungen thematisiert? Welcher Kunst- und Musikbegriff liegt dabei zugrunde? Welche Musiken werden behandelt? Und: Wie wird der Wandel musikalischer Praxis in systemtheoretischen bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Ansätzen thematisiert?

Am Rande muss hierbei aus begriffsdefinitiven Gründen beim Auftauchen neuer oder anders verwendeter Begriffe auch immer wieder die Frage im Auge behalten werden: Wie sind zentrale Begriffe und Denkfiguren anderer systemtheoretischer bzw. sich systemtheoretischer Mittel bedienender Überlegungen konzipiert?

Insgesamt handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit um den Versuch einer möglichst umfassenden Darstellung systemtheoretischer und systemtheoretisch angeleiteter Positionen und um eine vorbehaltlose, kritische Reflexion jener Positionen in Hinblick auf das Thema Musik.

Schließlich wird es unter „6. AUSKLANG“ um die Fragestellung gehen, was systemtheoretische bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierende Perspektiven für die Musiksoziologie zu leisten bzw. nicht zu leisten vermögen, welche Probleme und Potenziale sie aufweisen. Es sollen in diesem Sinne – wie Peter Fuchs (1996: 49) es ausgedrückt hat – „Transferleistungen“ für die Musiksoziologie, die sich bis dato kaum für die Systemtheorie interessiert gezeigt hat, erbracht werden.

In Bezug auf das Verständnis von Musiksoziologie halte ich mich eng an die Ausführungen und Forderungen der Wiener Schule der Musiksoziologie, insbesondere an Kurt Blaukopf¹. Dieses Verständnis ist einerseits relevant in Hinblick auf das Design der Forschungsfragen, die nachfolgend in Kapitel „1.1. KLINGENDE FRAGESTELLUNGEN“ im Sinne der Vollständigkeit und des besseren Überblicks aufgelistet werden, andererseits soll in Hinblick auf die Beantwortung der Frage, welche Stärken und Schwächen systemtheoretische bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierende Perspektiven in Bezug auf Fragestellungen und Interessen der Musiksoziologie aufweisen, eben die Interessenlage der Wiener Schule der Musiksoziologie herangezogen werden.

Kurt Blaukopf ist Begründer der Wiener Schule der Musiksoziologie und gilt als Pionier der österreichischen Musiksoziologie. Die Musiksoziologie macht in Blaukopf'schem Sinne „[...] die gesamte musikalische Praxis² zum Gegenstand der Untersuchung [...] und [verknüpft] auf diese Weise die Musikforschung mit der Gesellschaftsforschung [...].“ (Blaukopf in Benedikt et al., 2000: 148) Der Akzent liegt sowohl auf der musikalischen Praxis als auch auf deren Veränderung. Musik wird bei Blaukopf nicht bloß als Kunstwerk, welches ein historisch spätes Phänomen darstellt, begriffen, sondern als soziale Tätigkeit. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es mehrere Formen sozialen Handelns – mehrere Musiken also – gibt und gegeben hat. Musikalische Praxis soll hierbei nicht nur den Bereich der „abendländischen Kunstmusik“ umfassen, sondern jede Art von Musik. (vgl. Parzer, 2004: 9f.)

In seinem Text „Musikpraxis als Gegenstand der Soziologie“ hält Blaukopf in Bezug auf das Verhältnis zwischen Musiksoziologie und soziologischen Theorien fest, dass sich das „[...] Verhältnis der Musiksoziologie zu den sich anbietenden Lehrgebäuden allgemeiner oder spezieller Soziologien [...] nach dem Grad der Nützlichkeit des Beitrags, den dieses oder jenes Lehrgebäude zur Lösung konkreter Einzelprobleme der Musiksoziologie zu leisten vermag[, bestimmt].“ (Blaukopf in Benedikt et al., 2000:

¹ Es wäre im Rahmen der vorliegenden Arbeit auch möglich gewesen, sich an anderen Auffassungen von Musiksoziologie zu orientieren und systemtheoretische Konzeptionen entsprechend vor anderen musiksoziologischen Hintergründen zu analysieren. Schließlich gibt es nicht *die* Musiksoziologie, sondern mehrere Musiksoziologien. Und: „Die Sicht von Gegenstand, Methodik und Zielsetzung der Musiksoziologie differiert von Autor zu Autor.“ (Inhetveen, 1997: 31) Daher sollte man im Blick behalten, dass die Analyse systemtheoretischer Gedanken vor anderen musiksoziologischen Hintergründen wohl auch andere Ergebnisse zeitigen würde.

² Unter dem Begriff „musikalische Praxis“ sind bei Blaukopf die Kategorien „musikalische Verhaltensweisen“, „musikalische Verhaltensmuster“ und „musikalische Verhaltenserwartungen“ subsumiert. (vgl. Blaukopf, 1996: 5) Blaukopf definiert die Aufgabe der Musiksoziologie in diesem Zusammenhang als „[...] Sammlung aller für die musikalische Praxis relevanten gesellschaftlichen Tatbestände, Ordnung dieser Tatbestände nach ihrer Bedeutung für die musikalische Praxis und Erfassung der für die Veränderung der Praxis entscheidenden Tatbestände [...].“ (ebd.)

149) Darüber hinaus „[...] verschreibt sich [...] [Musiksoziologie] keiner bestimmten „soziologischen Schule“, sondern gestattet die Auswertung der von verschiedenen Schulen entwickelten soziologischen Erkenntnisse für das Gebiet der Musik.“ (Blaukopf, 1960: 4) Vielmehr noch: „Musiksoziologie [kann] nicht darauf verzichten, von der allgemeinen Soziologie erarbeitete Erkenntnisse in ihre Analyse einzubeziehen [...].“ (Blaukopf in Benedikt et al., 2000: 149)

Am Rande sei an dieser Stelle auch erwähnt, dass neben soziologischen und musikwissenschaftlichen Wissensbeständen ebenso Erkenntnisse aus anderen Einzelwissenschaften wie beispielsweise der Kommunikationswissenschaft, Anthropologie, Psychologie, Physiologie, Akustik usw. von musiksoziologischer Seite in Betracht gezogen werden sollen. Blaukopf hat mehrmals und eindringlich für interdisziplinäre Forschung plädiert. Musiksoziologische Forschung muss außerdem ihre Kategorien, Theorien und Methoden immanent aus dem Gegenstand der Untersuchung entwickeln und trägt diese nicht nur an den zu untersuchenden Gegenstand heran. (vgl. ebd.: 148f.)

Der Blaukopf'schen Forderung nach Integration unterschiedlicher Lehr- bzw. theoretischer Gebäude in die musiksoziologische Forschung, der Integration von Soziologie und Musiksoziologie also, soll mit der Absicht nachgekommen werden, einen Beitrag zur Perspektivenvielfalt innerhalb der Musiksoziologie leisten zu wollen. Denn: „Wer auf den Schultern seiner Vorgänger steht, kann weiter blicken.“ (Blaukopf, 1996: XII)

Kurt Blaukopf hat in seinem Werk „Musik im Wandel der Gesellschaft – Grundzüge der Musiksoziologie“ (1996) das in den Soziologien seit Auguste Comte entwickelte Gedankengut auf seine Brauchbarkeit für die Forschung überprüft. Luhmanns Variante der Systemtheorie hat er allerdings keiner Prüfung unterzogen, auch wenn zum Zeitpunkt der erweiterten Neuauflage von „Musik im Wandel der Gesellschaft“ (1996) reichlich Textmaterial Luhmann'scher Provenienz vorlag. Dies gilt ebenso für systemtheoretisch bzw. mit systemtheoretischen Mitteln arbeitende TheoretikerInnen, die sich in irgendeiner Weise auf Luhmann beziehen.

Interessanterweise wurde das Spannungsverhältnis zwischen Systemtheorie und Musiksoziologie bisher also noch kaum aufgearbeitet. Im Allgemeinen kann mit Blick auf unterschiedliche neuere Forschungs- bzw. Theorieansätze festgestellt werden, „[...] dass es der Musiksoziologie bislang nur spärlich gelungen ist, diese neuen Zugangsweisen in ihre eigenen Forschungen zu integrieren bzw. überhaupt auf ihre Brauchbarkeit im Bereich der Musikforschung zu überprüfen.“ (Parzer, 2004: 11) Im Speziellen gilt genau dies auch für die Systemtheorie.

1.1. KLINGENDE FRAGESTELLUNGEN

Zentrale Forschungsfrage:

Welche Stärken und Schwächen weisen systemtheoretische bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierende Perspektiven in Bezug auf Fragestellungen und Interessen der Musiksoziologie auf?

- Was leisten systemtheoretische bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierende Perspektiven in Bezug auf die Erklärung musikalischer Praxis und des Wandels musikalischer Praxis?
- In welcher Art und Weise finden Anwendungen der Systemtheorie innerhalb der Musiksoziologie statt bzw. könnten diese stattfinden?
- Welche neuen Forschungsfragen ergeben sich für die Musiksoziologie durch die Integration der Systemtheorie?

In Hinblick auf die Entwicklungslogik der Arbeit lassen sich weitere Fragen formulieren, die – die Chronologie der Arbeit betreffend – vorab ausgearbeitet werden müssen:

Wie stellen sich zentrale Begriffe und Denkfiguren systemtheoretischer bzw. sich systemtheoretischer Mittel bedienender Überlegungen dar?

- Wie sind zentrale Begriffe und Denkfiguren der Systemtheorie bei Luhmann konzipiert?
- Wie sind zentrale Begriffe und Denkfiguren anderer systemtheoretischer bzw. sich systemtheoretischer Mittel bedienender Überlegungen konzipiert?

Wie wird Musik bzw. musikalische Praxis in systemtheoretischen bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Ansätzen thematisiert?

-
- Wie wird Musik bzw. musikalische Praxis bei Luhmann thematisiert? Welcher Kunst- und Musikbegriff liegt dabei zugrunde? Welche Musiken werden behandelt?

 - Wie wird Musik bzw. musikalische Praxis in anderen systemtheoretischen bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Überlegungen thematisiert? Welcher Kunst- und Musikbegriff liegt dabei zugrunde? Welche Musiken werden behandelt?

Wie wird der Wandel musikalischer Praxis in systemtheoretischen bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Ansätzen thematisiert?

Inwiefern lassen sich systemtheoretische Konzeptionen, die sich nicht explizit auf Musik beziehen, auf das Phänomen Musik anwenden³?

³ Diese Fragestellung wird auf Luhmann selbst beschränkt bleiben. In einem weiteren Forschungsschritt könnten systemtheoretische Auseinandersetzungen anderer AutorInnen z.B. mit Literatur, Kunst, Pop(ulärem) etc. auf ihren Nutzen bzw. ihre Brauchbarkeit in Hinblick auf die Musik geprüft werden.

2. DER BLICK DURCH DIE BRILLE LUHMANNS

Wie eingangs bereits erwähnt, bildet die systemtheoretische Kunstsoziologie, im Rahmen derer Musik bei Luhmann thematisiert wird, kein eigenständiges Konstrukt, sondern gründet auf dem allgemeinen theoretischen Entwurf. Wer also verstehen will, wie Luhmann sich der Musik nähert, muss den Blick nicht nur auf die Kunst und das Kunstsystem richten, sondern ist gut beraten, sich zunächst die Luhmann'sche Brille auf die Nase zu setzen, um die *Welt* so beobachten zu können wie sie Luhmann beobachtet. Das Interesse soll in diesem Sinne zuerst den allgemeinen Grundlagen der Theorie gelten, um ein Verständnis für generelle systemtheoretische Begrifflichkeiten und Theoriefiguren zu entwickeln.

Der erste basale theoretische Entwurf, erstmals 1984 als „Soziale Systeme – Grundriss einer allgemeinen Theorie“ formuliert, wurde von Luhmann im Laufe der Jahre – bei der Erprobung der Theorie an unterschiedlichen Phänomenen und sozialen Systemen – kontinuierlich weiterentwickelt. Schritt für Schritt nahm Luhmann in einer gewaltigen Anzahl an Publikationen auf diesem Wege stets Erweiterungen, Verfeinerungen, Akzentverschiebungen und Korrekturen der Theoriearchitektur vor. Auch bei seinen Texten zur Kunst und der Erschaffung der Monographie „Die Kunst der Gesellschaft“ (1995) hatte Luhmann die Weiterentwicklung der Gesamtheorie im Blick, die er schließlich kurz vor seinem Tod 1998 noch einmal in dem knapp 1200 Seiten umfassenden Werk „Die Gesellschaft der Gesellschaft“ im Jahre 1997 darlegte. Aber nicht nur weil spezifischere systemtheoretische Untersuchungen zu Themen wie Kunst bzw. Musik auf der Basis allgemeiner systemtheoretischer Terminologie verhandelt werden, erscheint systemtheoretisches Handwerkszeug so wichtig; allein schon aufgrund der Kompliziertheit und Fremdartigkeit der äußerst abstrakt gehaltenen Theoriesprache, die wenig mit irgendeiner Form von Alltagssprache gemein hat, gibt es kein Umhinkommen, zunächst einmal das grundlegende und extrem anspruchsvolle Theoriedesign Luhmanns mit seinem komplexen, zirkulär konstruierten Begriffsapparat auszubreiten. Das systemtheoretische Begriffssystem, das

der soziologischen und philosophischen Fachtradition nicht viel abgewinnt und vom „Wiederaufwärmen und Immer-wieder-Abnagen der Knochen der Klassiker“ (Luhmann, 1987: 28) Abstand nimmt, mutet auf den ersten Blick jedenfalls ein bisschen wie eine Fremdsprache an.

Um Erklärungspotential zu entfalten, Probleme beobachten und lösen zu können, muss die Theorie selbst einmal Komplexität aufbauen. Vorschnelles Verstehen wird dadurch nicht begünstigt, aber anfängliches Nichtverstehen macht ein Theorieverständnis mit Tiefenwirkung – so erhoffte es sich Luhmann – wahrscheinlicher. Durch Distanz zu alltäglichen Begriffsbedeutungen ermöglicht die Theoriesprache eine Kontrollierbarkeit des Verständnisses, auch wenn diese mit dem Preis des erschweren ersten Zuganges bezahlt werden muss. Ohne das begriffliche Werkzeug werden jedenfalls noch so ambitionierte Annäherungen an die kunst- und musiksoziologischen Aspekte der Systemtheorie scheitern müssen. „Man muss Luhmanns Begrifflichkeit und seinen labyrinthischen Argumentationsstil tatsächlich zunächst kennen, um seine Texte produktiv und mit Gewinn lesen zu können.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 12f.)

Nicht anders verhält es sich klarerweise bei Texten über seine Texte, die systemtheoretische Begrifflichkeiten verwenden (müssen): Auch hier muss zunächst das Handwerkszeug, eben systemtheoretische Begriffe und Denkfiguren, beherrscht werden. Sämtliche in der vorliegenden Arbeit referierte Autorinnen und Autoren, die in einem systemtheoretischen Kontext auf musikalische oder musikrelevante Phänomene Bezug nehmen, müssen ebenfalls auf das Luhmann'sche Begriffs- und Gedankenrepertoire in je eigener bzw. selektiver Weise rekurren.

Selbstverständlich ist die Darstellung auch nur der zentralen systemtheoretischen Grundlagen bei einem derart umfassenden Theorieapparat durch einen sachlichen und quantitativen Selektionszwang beschränkt, der es lediglich zulässt, das theoretische Instrumentarium in aller Kürze zu umreißen. Das systemtheoretische Begriffs- und Denkfigureninventar kann an dieser Stelle also bloß skizziert werden.

Eine Schwierigkeit stellt auch der nicht-lineare, sondern zirkuläre Aufbau der Theorie dar. Jeder Begriff setzt bei seiner Einführung immer schon andere Begriffe voraus und verweist zugleich auf zahlreiche weitere Begriffe. Dieser Umstand wird im Folgenden dazu führen, dass häufiger der ein oder andere Begriff zunächst undefiniert eingeführt und erst später geklärt werden wird. Der Grund dafür liegt eben darin, dass in einem zirkulär konstruierten Begriffsapparat eigentlich alle Begriffe gleichzeitig eingeführt werden müssten. Jede einführende Darstellung der Theorie sozialer Systeme steht somit vor der Frage: Wie referiert man eine nicht-hierarchische, eine labyrinthische Theorie?

In verschriftlichter Form muss die eher räumlich zu verstehende Theorie in ein lineares Korsett gezwängt werden: Die Begrifflichkeiten können schließlich nur in einem zeitlichen Nacheinander entfaltet werden. Die inhaltliche Orientierung wird an zentralen systemtheoretischen Konzepten erfolgen, die später die Basis für das Verständnis der systemtheoretischen Kunstsoziologie und der musiksoziologischen Aspekte bilden sollen. Im Verlauf der Arbeit werden zahlreiche Konzepte noch vertieft, andere (spezifischere) wiederum neu eingeführt und erläutert.

2.1. BEMERKUNGEN ZUR SYSTEMTHEORETISCHEN HISTORIE

„Wer heute von *Systemtheorie* spricht, meint damit keineswegs allein soziologische Systemtheorie oder systemtheoretische Soziologie. Was sich hinter dem label *Systemtheorie* verbirgt, ist vielmehr ein weitverzweigter, heterogener, interdisziplinärer Rahmen, der den Begriff *System* als Grundbegriff führt.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 17; Hervorhebungen im Original)

Der Systembegriff im weiteren Sinne fand sich bereits in der philosophischen Tradition bei Fichte und Hegel. Systemtheorie im engeren Sinne nahm im Zuge der Wissenschaftsentwicklung ihren Ausgang erst am Beginn der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts. Insbesondere die biologische Kritik an der Physik brachte eine grundverschiedene Art der wissenschaftlichen Beobachtung der Welt hervor. Innerhalb der Biologie führte diese Kritik zu einem Paradigmenwechsel vom Einzelphänomen zum System, somit also zur Vernetzung von Einzelphänomenen. Speziell der Name des Zoophysiologen Ludwig von Bertalanffy steht für diesen Paradigmenwechsel. Das Teil/Ganzes-Paradigma wird durch die Unterscheidung System/Umwelt abgelöst. Nicht nur in Bezug auf eine Methodologie biologischer Forschung, sondern auch im Hinblick auf eine interdisziplinäre Allgemeine Systemtheorie hatte sich Bertalanffy verdient gemacht. (vgl. ebd.: 17ff.)

Die Kritik der Allgemeinen Systemtheorie an der traditionellen Wissenschaftsauffassung bestand darin, Einzelphänomene voneinander zu isolieren und die wechselseitige Bedingtheit ihrer Möglichkeiten außer Acht zu lassen. „Systemtheoretisches Denken beginnt in der Soziologie dort, wo soziale Handlungen als einzelne Elemente eines sozialen Zusammenhanges aufgefasst werden. Die soziologische Systemtheorie – welcher Provenienz auch immer – erklärt das Verhalten von einzelnen aus dem jeweiligen Systemzusammenhang. Es sind die sozialen Systeme, also Gesellschaften, Familien, Vereine, Organisationen, Parteien, Parlamente, Betriebe oder Glaubensgemeinschaften etc., die die Gemeinsamkeiten des Handelns organisieren

und so sozialen Prozessen eine Gestalt, eine Richtung, also eine *Struktur* geben.“ (ebd.: 29; Hervorhebung im Original)

Der Begriff der Struktur nahm eine zentrale Stellung in der strukturell-funktionalen Systemtheorie von Talcott Parsons ein, bei dem Luhmann 1960/61 in Harvard einen Studienaufenthalt absolvierte. Ein zweiter wesentlicher Begriff in der Parsons'schen Theoriekonzeption ist jener der Funktion. Seit den dreißiger Jahren hatte Parsons an seinen Überlegungen zu einer strukturell-funktionalen Systemtheorie gearbeitet und zur strukturellen und funktionalen Analyse von sozialen Kontexten das sogenannte AGIL-Schema⁴ entwickelt. (vgl. ebd.: 29ff.)

Die Kritik und Weiterentwicklung der soziologischen Systemtheorie Parsons' bildet den Ausgangspunkt der Überlegungen Luhmanns. Mitte der sechziger Jahre entwickelt Luhmann in Abgrenzung zum Parsons'schen Strukturfunktionalismus erste Schritte eines eigenen Ansatzes (vgl. ebd.: 34f.) Seine zunächst als funktional-strukturalistisch⁵ zu bezeichnende Systemtheorie bezog Erkenntnisse aus so verschiedenen Disziplinen wie Biologie, Evolutionstheorie, Kybernetik, Maschinentheorie, Informatik und Neurobiologie ebenso ein wie eine riesige Anzahl historischer, literarischer und wissenschaftlicher Verweise. (vgl. Schuldt, 2003: 6f.)

1984 erscheint das Werk „Soziale Systeme“. Dieses galt bis zum Erscheinen der „Gesellschaft der Gesellschaft“ als Luhmanns Hauptwerk und begründete einen Paradigmenwechsel zur Theorie autopoietischer Systeme⁶.

⁴ Diesem Schema zufolge müssen alle sozialen Systeme die folgenden vier elementaren Funktionen erfüllen: Anpassung (adaption), Zielerreichung (goal attainment), Integration (integration) und Strukturhaltung (latent structure maintenance). Die englischen Initialen der Funktionsbegriffe gaben dem AGIL-Schema im Übrigen seinen Namen. Handlungen erscheinen – auf diese Weise betrachtet – als Resultate eines Systemzusammenhanges, der durch eben diese Handlungen gestiftet wird. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 30) Dieses kybernetische Modell sei an dieser Stelle allerdings nur kurz erwähnt.

⁵ Luhmann stellt in kritischer Auseinandersetzung mit der Parsons'schen strukturell-funktionalistischen Systemtheorie die Begriffe Struktur und Funktion um und konzentriert sich in der daraus entstehenden funktional-strukturellen Systemtheorie nicht mehr auf die Frage der Bestandserhaltung von Systemen, sondern vor allem auf funktionale Analysen, auf Problemlösungen und Probleme. In den Mittelpunkt rückt die Frage: Welche Funktionen erfüllen bestimmte Systemleistungen und durch welche gleichwertigen Funktionen können sie ersetzt werden? Daher lässt sich in diesem Zusammenhang auch von Äquivalenzfunktionalismus sprechen. (vgl. Schuldt, 2003: 20)

⁶ Die Theorie autopoietischer Systeme bricht einerseits mit der systemtheoretischen Tradition, andererseits ebenso mit der nahezu gesamten philosophischen und soziologischen Tradition des Abendlandes.

Üblicherweise wurde und wird soziales Geschehen mit subjektphilosophischen Begrifflichkeiten beschrieben, wobei der Mensch die kleinste Einheit des Sozialen bildet. Gesellschaft als umfassendstes Sozialsystem besteht hierbei aus Menschen und ihren sozialen Beziehungen. Auch Kommunikation wird in diesem Verständnis in Bezug auf kommunizierende Menschen bzw. Subjekte gedacht. Diese Auffassungen werden mit der Einführung des Autopoiesis-Konzeptes in die Soziologie durch Luhmann für hinfällig erklärt. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 65) Eine genauere Explikation des Autopoiesis-Konzeptes findet sich in Abschnitt „2.2.1. System und Umwelt“.

In der Folge legte Luhmann in rasantem Tempo Arbeiten zu verschiedensten Themen der systemtheoretischen Theoriekonzeption sowie der Soziologie verschiedener Teilsysteme, die er bereits in den siebziger Jahren begonnen hatte, vor. Die analytische Ausarbeitung in Bezug auf einzelne Teilsysteme erfolgte in Monographien zu Systemen wie Wirtschaft, Politik, Recht, Wissenschaft, Religion, Erziehung, Kunst etc. (vgl. z.B. Kneer/Nassehi, 2000: 12 und Becker/Reinhardt-Becker, 2001: 17)

Mit dem Werk „Soziale Systeme“ stellt Luhmann außerdem keinen geringeren Anspruch als den, eine universalistische „Supertheorie“ vorgelegt zu haben. Luhmann hat sich diesbezüglich einmal folgendermaßen geäußert: „Ich finde eben, dass es von einer Gesellschaftstheorie aus möglich sein muss, *alles* zu behandeln, was in einer Gesellschaft passiert.“ (Luhmann, taz-Interview, 18./19.01.1997, zit. nach Schuldt, 2003: 7; Hervorhebung RP)

Der Universalitätsanspruch bedeutet nichts anderes, als dass sich die Systemtheorie auf die Welt insgesamt bezieht. Sie will sich als wissenschaftliches Großunternehmen von all jenen Theorien abgrenzen, die ihrem eigenen Selbstverständnis nach nur sehr eingeschränkte Ausschnitte der Welt beschreiben und erklären können oder wollen. Dazu zählen beispielsweise die sogenannten „Theorien mittlerer Reichweite“⁷.

Dieser systemtheoretische Universalitätsanspruch bedeutet demnach, dass sich jeder Sachverhalt der Welt von den Schematismen der Theorie erfassen lassen muss. Der gesamte Gegenstandsbereich der Soziologie soll also mit Hilfe der Theorie sozialer Systeme beschreibbar gemacht werden. Es war die dezidierte Absicht Luhmanns, im Anschluss an die Überlegungen der Allgemeinen Systemtheorie eine für die Soziologie fachuniversale Theorie zu entwerfen.

Gleichzeitig heißt dies jedoch nicht, dass die Systemtheorie es im Sinne eines Absolutheitsanspruchs für sich reklamiert, das einzig mögliche und richtige Erklärungsangebot zu sein. Es sind durchaus andere „Supertheorien“ denkbar, die in Konkurrenz zur Systemtheorie stehen. Um aber als Konkurrenz ernst genommen zu werden, müssen solch konkurrierende Theorien denselben Standards und Ansprüchen an Universalität wie die Systemtheorie selbst gerecht werden.

Die Grundlagen für diese paradigmatische Wende gehen auf die chilenischen Biologen und Neurophysiologen Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela zurück, die bereits in den sechziger und siebziger Jahren die Basis dieser neuen Konzeption entwickelt hatten. Auch im Bereich der neuronalen Systeme leisteten Maturana und Varela einflussreiche Arbeit, die die konstruktivistische Kognitionstheorie sehr stark prägte. (vgl. ebd.: 47ff.)

⁷ Theorien mittlerer Reichweite (der Begriff geht auf Robert K. Merton zurück (vgl. Merton in Hartmann, 1967: 258, zit. nach Kneer/Nassehi, 2000: 33)) versuchen ihrem Geltungsumfang nach „mehr als nur erklärende Aussagen über einzelne, raumzeitlich eng begrenzte empirische Regelmäßigkeiten“ (Neuhoff in La Motte-Haber/Neuhoff, 2007: 89f.), sind aber andererseits „keine umfassenden, komplexen Totaltheorien“ (ebd.: 90).

Das bedeutet letztlich, dass eine derart beschaffene Theorie, die ebenso ein Bestandteil der Welt ist, welche sie zu erklären versucht, im Stande sein muss, *sich selbst* mitzuerklären – andernfalls wäre die Intention der Welthaltigkeit nicht erreicht. Theorien, die alles erklären wollen, sind also gleichsam dazu gezwungen, sich auch selbst zu erklären bzw. sich auf sich selbst anwenden zu lassen. (vgl. Dür in Richter, 2001: 139; Reese-Schäfer, 2005: 73f.; Schuldt, 2003: 6ff.; Kneer/Nassehi, 2000: 7 und 33)

In der heutigen Wissenschaftslandschaft finden sich systemtheoretische Denkweisen in so unterschiedlichen Disziplinen wie Soziologie, Ökonomie, Pädagogik, Politikwissenschaft, Psychologie, Medizin, Neurologie, Psychiatrie, Meteorologie oder Astronomie. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 20)

2.2. THEORIEBAUSTEINE UND DENKFIGUREN DER THEORIE SOZIALER SYSTEME

2.2.1. System und Umwelt

Jede moderne Systemtheorie setzt an bei einer Differenz, nämlich der Differenz von System und Umwelt. Am Anfang steht also nicht eine Einheit, eine Totalität, eine Kosmologie, ein Weltbegriff, ein Seinsbegriff oder dergleichen, sondern eine Differenz. Daher handelt es sich in Bezug auf die Systemtheorie um einen differenztheoretischen Ansatz.

Ein System zeichnet sich durch die Gesamtheit der wechselseitigen Relationen aus, die zwischen den Elementen einer Ganzheit bestehen. So hat Ludwig von Bertalanffy bereits 1951 den Systembegriff festgelegt. Um von einem System sprechen zu können, muss darüber hinaus eine Grenze vorhanden sein, die eine eindeutige Zuordnung von Elementen und deren Relationen zu dieser Ganzheit ermöglicht. Etwas gehört also entweder zu einem System oder es gehört zu dessen Umwelt. Die Grenze ist die Differenz zwischen dem System und seiner Umwelt. „Die Elemente eines Systems sind [...] nicht durch zeitlos, also naturgesetzartig gedachte Kausalbeziehungen miteinander verbunden, sondern sie erzeugen durch die zeitliche Aufeinanderfolge von Wechselbeziehungen eine Homöostase und stellen so wechselseitig für einander die Bedingung ihrer Möglichkeit dar.“ (Dür in Richter, 2001: 143) Ludwig von Bertalanffy hat in diesem Zusammenhang von organisierter Komplexität gesprochen.

Ganz wesentlich für die moderne Systemtheorie ist der bereits oben tangierte systemtheoretische Paradigmenwechsel zur Theorie autopoietischer Systeme, der von

Luhmann in Abgrenzung zur Theorie offener Systeme vollzogen wurde. Luhmann definiert den Begriff der Autopoiesis folgendermaßen: „Als *autopoietisch* wollen wir Systeme bezeichnen, *die die Elemente, aus denen sie bestehen, durch die Elemente, aus denen sie bestehen, selbst produzieren und reproduzieren*. Alles, was solche Systeme als Einheit verwenden: ihre Elemente, ihre Prozesse, ihre Strukturen und sich selbst, wird durch eben solche Einheiten im System erst bestimmt.“ (Luhmann, 1985: 403; Hervorhebungen im Original)

Die Vorstellung der Autopoiesis ist also grundlegend für die Luhmann'sche Systemtheorie. Zur Illustration dieser Konzeption lässt sich das Beispiel der Kommunikation wählen, wobei der Begriff der Kommunikation später noch genauer zu diskutieren sein wird (siehe 2.2.5.). Zunächst aber in aller Knappheit: Kommunikation stellt die basale Operationsweise der Gesellschaft (als komplexestem Sozialsystem) bzw. sozialer Systeme dar. Soziale Systeme bestehen aus Kommunikation bzw. aus vielen, aneinander anschließenden Kommunikationen. Kommunikationseinheiten sind also einerseits die *Elemente* eines sozialen Systems, andererseits sind Kommunikationen aber zugleich auch der *Operationsmodus*, durch den immer weitere Elemente in einem selbsttragenden Prozess erzeugt werden. Das bedeutet, dass das, was Kommunikation bzw. eine Kommunikationseinheit ist, wiederum nur durch und innerhalb von Kommunikationen festgelegt werden kann. (vgl. Dür in Richter, 2001: 145f.)

Das Kunstwort Autopoiesis wurde von Humberto Maturana geprägt und setzt sich aus den griechischen Worten *autos* (= selbst) und *poiein* (= machen) zusammen. Autopoiesis bedeutet folglich Selbsterzeugung bzw. Selbstherstellung. Bei Maturana beschränkte sich der Begriff allerdings auf die Bezeichnung eines Organisationsprinzips des Lebendigen. Exemplarisch haben Maturana und Varela ihre Überlegungen am Beispiel der Zelle ausgeführt. Diesen Überlegungen zufolge sind alle Lebewesen, und nur Lebewesen oder kybernetisch gesprochen: lebende Maschinen, autopoietisch organisiert. Sie besitzen also denselben Operationsmodus, nämlich Leben, aber unterschiedliche Strukturen. Die autopoietische Organisation ist in unterschiedlichen konkreten Strukturen verwirklicht, beispielsweise als Pantoffeltierchen, Hase, Fisch, Vogel oder Mensch. Autopoietische Systeme sind – zumindest solange sie am Leben bleiben – organisationsinvariant bzw. konstant und zugleich strukturveränderbar, d.h. die Relationen zwischen den Elementen sind veränderbar. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 47ff.)

Luhmann hat den Autopoiesis-Begriff Maturanas und Varelas, wie er selbst formulierte, generalisiert, auf andere Systemarten übertragen und damit für die Soziologie

fruchtbar gemacht⁸. Soziale Systeme werden demnach bei Luhmann als selbstreferentiell-geschlossene, autopoietische Systeme konzipiert. Selbstreferentiell bedeutet, dass die Operationen immer nur an sich selbst anschließen können: Leben an Leben, Bewusstsein an Bewusstsein, Kommunikation an Kommunikation. In diesem Sinne sind autopoietische Systeme auch operativ geschlossen. „Auf der Ebene der Operation lässt sich weder ein Input noch ein Output unterscheiden, lediglich die Operationsweise selbst. Operativ geschlossen heißt auch, dass das System nicht in seiner Umwelt operieren kann, sondern eben nur innerhalb seiner eigenen Grenzen.“ (Dür in Richter, 2001: 146) Das Immunsystem beispielsweise kann immer nur nach Maßgabe des Immunsystems operieren. Allerdings sind autopoietische Systeme auf der Ebene der Programme – eine weitere systemtheoretische Begrifflichkeit, die noch zu behandeln sein wird – offen. Das heißt, dass sie selbst die Form des Austausches mit der Umwelt festlegen. Sie sind also zugleich offen und geschlossen. Geschlossenheit wird in diesem Zusammenhang nicht als Gegensatz, sondern als Bedingung für Offenheit verstanden. Offenheit ohne gleichzeitige Geschlossenheit würde nämlich bedeuten, dass das System mit der Umwelt verschmilzt und somit von dieser nicht mehr unterscheidbar wäre. Autopoietische Systeme sind also operational geschlossene Systeme und bringen sich nach Luhmann mittels der rekursiven Reproduktion ihrer Elemente als autonome Einheiten selbst hervor, sie sind aber eben nicht autark bzw. unabhängig von der Umwelt und von „Materialzulieferungen“ aus der Umwelt.

Luhmann zufolge sind nun aber nicht nur lebende und soziale Systeme autopoietisch organisiert, sondern auch andere Systemarten⁹ wie beispielsweise psychische Systeme/Bewusstseinssysteme¹⁰. Dabei ist zu beachten, dass die verschiedenen Systemarten ihre je eigene Weise der Autopoiesis in unterschiedlicher Art und Weise vollziehen. Es sollen also nicht alle Differenzen zwischen lebenden, sozialen und psychischen Systemen eingeplant werden. Das Autopoiesis-Konzept zielt ebenso wenig auf eine soziobiologische, sondern auf eine soziologische Theorie ab. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 57ff.)

⁸ Maturana und Varela hatten sich explizit dagegen ausgesprochen, den Autopoiesis-Begriff auf soziale Zusammenhänge zu übertragen. Dies mag durch ein von Luhmann abweichendes Verständnis von sozialen Systemen zu erklären sein. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 55)

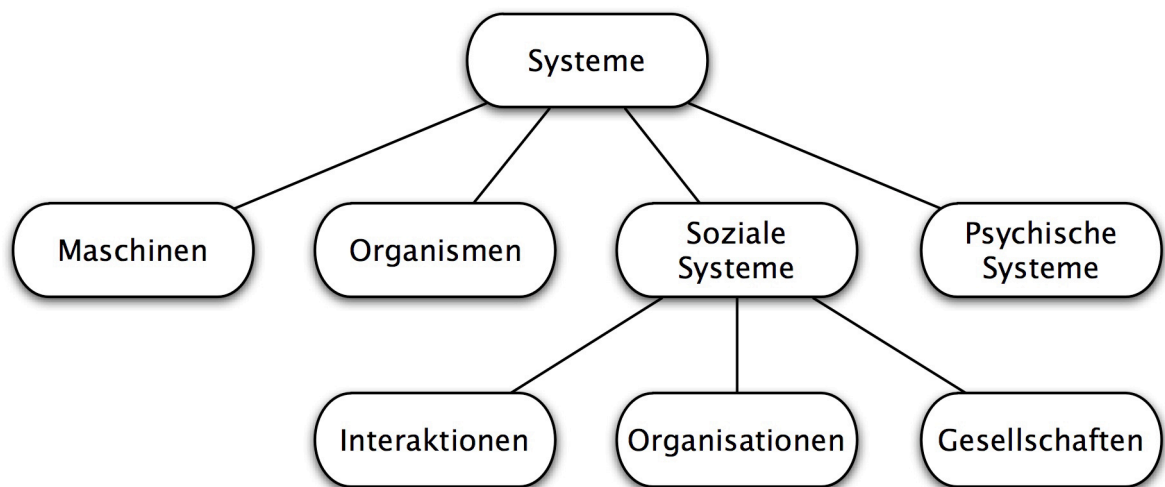
⁹ Auch neuronale Systeme können – im Gegensatz zu den Überlegungen Maturanas und Varelas – nach der Generalisierung des Autopoiesis-Konzepts durch Luhmann als autopoietisch organisierte Systeme betrachtet werden. Maturana und Varela hatten das neuronale System zwar als selbstreferentielles, nicht aber als autopoietisches beschrieben. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 57)

¹⁰ Das Bewusstsein ist im Übrigen nicht zu verwechseln mit dem Gehirn. Das Gehirn ist lediglich unentbehrliche Umwelt für das psychische System. Es ist unmöglich, von Gehirnprozessen auf Gedanken zu schließen oder in ein anderes Bewusstsein hineinzuschauen. (vgl. Schuldt, 2003: 29)

Luhmann hat verschiedene Formen der Autopoiesis anhand des jeweiligen Operationsmodus unterschieden und aus den entsprechenden Differenzen sowie aus der Unterscheidung von Allo-¹¹ und Autopoiesis eine Typologie von Systemen entwickelt, wobei er sein größtes Augenmerk auf *soziale* Systeme richtete. Von einer Hierarchie der Systeme lässt sich dabei nicht sprechen.

Abbildung 1: Analyseebenen und Typologie von Systemen

(Luhmann, 1984: 16)



Maschinen rechnet Luhmann einen eigenen Systemstatus zu. Die autopoietischen Systeme werden von Luhmann auf der Grundlage ihres basalen Operationsmodus differenziert: In Hinblick auf organische Systeme ist der basale Operationsmodus das Leben, auf psychische Systeme das Bewusstsein, auf soziale Systeme Kommunikation. Für soziale Systeme werden hierbei zusätzliche Ebenen der Systembildung unterschieden. Der basale Operationsmodus operiert auf diesen Ebenen mit unterschiedlich starken Beschränkungen. Das bedeutet, dass die Kommunikationen nur für eine sehr selektive Zahl von Umweltereignissen eigene Systemereignisse ausbilden können. Das System kann schließlich nicht über alles kommunizieren, was in

¹¹ Als Beispiel für ein allopoietisches System (mit Heinz von Foerster ließe sich diesbezüglich auch von einer Trivialmaschine sprechen) kann der Motor eines Kraftfahrzeuges herangezogen werden. Es lässt sich sicher nicht behaupten, dass ein Motor sich selbst herstellt und seine Organisation fortlaufend aufrechterhält. Zum einen werden die einzelnen Bestandteile des Motors vom Menschen angefertigt und zusammengefügt, zum anderen reproduziert und erneuert der Motor im Verlauf seines Funktionierens seine Bestandteile nicht selbst. Wenn Komponenten des Motors aufgrund von Defekten oder Verschleißerscheinungen ausfallen, müssen sie von außen ausgetauscht werden. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 49)

seiner Umwelt passiert und daher gibt es Steigerungsstufen in Hinblick auf Information, die vom System verarbeitet werden kann. (vgl. Dür in Richter, 2001: 146f.) „Die diesbezüglich niedrigste Informationsverarbeitungskapazität weisen *Interaktionssysteme* auf, die letztlich nur das kommunikativ verarbeiten können, was die beteiligten Personen in der Situation mit all ihren Restriktionen (vor allem auch an Zeit) wahrnehmen und sprachlich vermitteln können. Eine wesentliche Steigerung demgegenüber stellen *Organisationen* dar, die durch Arbeitsteilung, Kooperation und Koordination die Beschränkungen der einzelnen Personen überwinden. Das (historisch, nicht denkbar) höchste Informationsverarbeitungsniveau wird auf der Ebene von *Funktionssystemen* erreicht. Das Ensemble dieser Systemtypen in ihrer jeweiligen historischen Zusammensetzung bildet die *Gesellschaft*. Es muss hinzugefügt werden, dass die Systemtypen nicht hierarchisch oder summativ ordenbar sind etwa im Sinne einer militärischen Ordnung von Zug – Kompanie – Division, so dass also viele Interaktionssysteme eine Organisation ergäben, viele Organisationen ein Funktionssystem und viele Funktionssysteme eine Gesellschaft. Die Ebenen bezeichnen vielmehr jeweils emergente [...] Ordnungen von Kommunikationsleistungen.“ (ebd.: 147f.; Hervorhebungen im Original)

Der Ausgangspunkt der hier vorliegenden Darstellungen war die Differenz von System und Umwelt. Das oberste Bezugsproblem sozialer Systeme (und im Übrigen aufgrund ihres Universalitätsanspruches auch der Systemtheorie selbst) ist die Welt. Denn alles was sich zuträgt, trägt sich in der Welt zu. Die Welt ist weder System noch Umwelt. Sie ist kein System, weil sie kein Außen besitzt, gegen das sie sich abgrenzt, sie ist keine Umwelt, weil jede Umwelt ein Innen voraussetzt, welches selbst nicht wiederum zur Umwelt gehört. Die Welt umgreift alle Systeme und die dazu gehörenden Umwelten. Sie ist in diesem Sinne die Einheit von System und Umwelt.

2.2.2. Komplexität

Soziale Systeme beziehen sich auf die Welt bzw. verarbeiten die Welt durch Reduktion von Komplexität. Das heißt, dass die Welt zu jedem Zeitpunkt mehr Möglichkeiten anbietet als tatsächlich verarbeitet werden können. Von Komplexität lässt sich – streng genommen – schon dann sprechen, wenn mindestens zwei Möglichkeiten vorhanden sind, aus denen ein System frei wählen kann. Und: „Wenn die Zahl der Elemente steigt, steigen die möglichen Verknüpfungen ungeheuer an.“ (Fuchs, 1993b: 79) Komplexität bezeichnet die Gesamtheit aller möglichen Zustände, Reduktion von Komplexität die zentrale Funktion von Systemen, die Gesamtheit der in

der Welt möglichen Ereignisse durch Selektionsleistungen einzuschränken. „So wird es in einer Techno-Disco kaum passieren, dass der DJ plötzlich Volksmusik auflegt [...].“ (Schuldt, 2003: 22) Aufgrund dieser zentralen Funktion sind soziale Systeme in funktionaler Hinsicht beschreib- und analysierbar.

Damit bilden soziale Systeme auch ein emergentes Niveau zwischen der Welt und der äußerst eingeschränkten Komplexitätsverarbeitungskapazität eines einzelnen Menschen, oder genauer: eines einzelnen psychischen Systems. Emergenz bedeutet hier, dass soziale Systeme eine eigene Realitätsebene außerhalb des Bewusstseins psychischer Systeme beschreiben bzw. allgemein formuliert: „Der Begriff der Emergenz bezeichnet das Auftreten eines neuen Ordnungsniveaus, das aus den Eigenschaften des materiellen und energetischen Unterbaus nicht erklärt werden kann.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 62) Deshalb können soziale Systeme auf der Operationsweise der Kommunikation viel mehr Weltkomplexität in reduzierter Form repräsentieren als ein einzelnes Bewusstsein wahrnehmen und verarbeiten könnte.

Wenn gesagt wurde, dass die Funktion sozialer Systeme im Allgemeinen in der Reduktion von Komplexität besteht, geht damit implizit auch einher, dass die Umwelt immer komplexer ist als ein jeweiliges System. Daher gibt es zwischen Umwelt und System immer ein Komplexitätsgefälle: Die Ordnung eines Systems ist höher und unwahrscheinlicher als die seiner Umwelt. Für die Systemtheorie bedeutet das, dass sie Systeme immer unter dem Gesichtspunkt analysiert, dass alles, was in einem System geschieht, höchst unwahrscheinlich ist. Sie fragt aus diesem Grund nach der Bedingung der Möglichkeit.

Daraus sollte auch sichtbar geworden sein, dass der Bezug eines Systems zur Weltkomplexität auch von der Eigenkomplexität dieses Systems abhängig ist. „Die Reduktion von Komplexität, das Ausschließen einer Masse von Ereignissen in der Umwelt von möglichen Einwirkungen auf das System ist die Bedingung dafür, dass das System mit dem Wenigen, was es zulässt, etwas anfangen kann. Oder, ganz abstrakt formuliert: Reduktion von Komplexität ist Bedingung der Steigerung von Komplexität.“ (Luhmann, 2006: 121) Es geht also darum, wie viele interne Zustände ein System für die Verarbeitung seiner Umwelt bereitstellen kann. Das ist der Grund, warum einfachere soziale Systeme eine einfachere Welt bzw. Weltvorstellung haben als komplexere. Je komplexer ein System, desto mehr Möglichkeiten hat es zur Verfügung, auf wechselnde Umwelanforderungen zu reagieren.

Die Folge aus dem soeben Festgehaltenen ist die Erkenntnis, dass die Weltkomplexität keinen Seinszustand markiert, sondern das Verhältnis zwischen System und Welt. Komplex ist die Welt nicht aus sich heraus, sondern nur aus der Perspektive von Systemen, die die Welt beobachten. Diese Feststellung unterstreicht die Bedeu-

tung des Beobachters. Beobachtung kann nur in der Welt stattfinden und nur als Vollzug eines Systems. Darum gilt alles, was gesagt wurde, für jede mögliche Beobachtung – auch für den Beobachter zweiter Ordnung, der Beobachtungen beobachtet. Beobachtungen sind immer Beobachtungen unter vielen möglichen Beobachtungen. Keine Beobachtung kann Letztgültigkeit für sich beanspruchen. (vgl. Dür in Richter, 2001: 148ff. und Kneer/Nassehi, 2000: 40ff.)

2.2.3. Beobachtung

Die Systemtheorie verwendet einen generalisierten Beobachtungsbegriff: Bei Luhmann wird der Beobachtungsbegriff aus seiner psychischen Systemreferenz herausgelöst und auf der Basis der operativen Logik¹² des englischen Mathematikers George Spencer Brown eine allgemeine Theorie der Beobachtung formuliert. Diesem allgemeinen Beobachtungsbegriff zufolge können nicht nur Bewusstseinsysteme, nicht nur Sinn verarbeitende Systeme, nicht einmal nur autopoietische Systeme Beobachtungen ausführen, sogar allopoietische Systeme – wie beispielsweise ein Thermostat¹³ – verfügen über diese Möglichkeit. Selbstredend hat die Figur des Beobachters daher einen entsubjektivierten Status.

Den Kern der Spencer Brown´schen Differenzlogik bildet der Satz: Draw a distinction! – Triff eine Unterscheidung! Diesen Schlüsselsatz hat Luhmann aufgegriffen und das Spencer Brown´sche Unterscheidungskalkül in die Systemtheorie integriert. Etwas kann nur dann bezeichnet werden, wenn es von etwas anderem unterschieden wird. Wesentlich ist, dass eine Beobachtung eine Unterscheidung immer nur dazu gebraucht, um eine Seite und nicht die andere zu bezeichnen. Im Zuge derselben Operation des Unterscheidens wird also eine Seite bezeichnet. Oder anders formuliert: Unterscheiden und Bezeichnen sind zwei Momente einer einzigen Operation und werden somit zugleich durchgeführt.

Die zwei Komponenten der Beobachtung, Unterscheiden und Bezeichnen, treten stets gemeinsam auf, auch wenn zumeist nur eine der Komponenten, nämlich die Bezeichnung, explizit genannt wird: z.B. Friede – und nicht Krieg, Frau – und nicht Mann, Niklas Luhmann – und nicht Jacques Derrida, Beatles – und nicht Rolling Sto-

¹² Der Vollständigkeit wegen: „Strenggenommen ist es [...] nicht die Logik Spencer Browns, sondern die damit in Zusammenhang stehende Erkenntniskonzeption, die Luhmann in Anspruch nimmt.“ (Reese-Schäfer, 2005: 66)

¹³ Der Thermostat beobachtet die Zimmerheizung. Er operiert dabei anhand der Unterscheidung Temperaturabweichung/eingestellte Temperatur und bezeichnet die Temperaturabweichung. Das heißt, dass die Heizung zu arbeiten beginnt, wenn eine Temperaturabweichung vorliegt und nicht dann, wenn die eingestellte Temperatur erreicht ist. Dies aber nur am Rande. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 97)

Stones, dieser Tonträger und nicht alles andere auf der Welt. Die zwei Seiten der Unterscheidung sind gleichzeitig gegeben¹⁴, können aber nicht zugleich bezeichnet werden. Nur in einer weiteren, zeitlich späteren Operation kann die zuvor nicht bezeichnete Seite durch ein Hinüberwechseln (Spencer Brown nennt dies „crossing“) bezeichnet werden.

In Bezug auf soziale Systeme ist festzuhalten, dass eine Beobachtung – bzw. eine Beschreibung, wenn schriftliche Texte verfasst werden – immer eine systeminterne Operation ist und nicht der These der operativen Geschlossenheit sozialer Systeme widerspricht. Beobachtung ist außerdem immer eine operativ hergestellte Konstruktion eines Systems¹⁵. „Das *Was* der Welt ist somit abhängig vom *Wie* des Sehens.“ (Feist, 2005: 28; Hervorhebungen im Original) Im Falle sozialer Systeme sind die systeminternen Operationen Kommunikationen. „Ein Kommunikationssystem kann als operativ-geschlossenes System nicht mit seiner Umwelt kommunizieren, aber es kann seine Umwelt beobachten, indem es *über* seine Umwelt kommuniziert.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 99; Hervorhebung RP) Die Kommunikation als Beobachtung kann auf etwas anderes verweisen, etwas thematisieren, über etwas kommunizieren. „Auf diese Weise gelingt es sozialen Systemen, durch ihre selbstreferentielle Geschlossenheit Offenheit zu erzeugen. Kommunikationssysteme sind operativ geschlossene Systeme (Selbstreferenz) und zugleich verweisen sie mittels ihrer Operationen auf Anderes (Fremdreferenz). Damit ist nicht ausgeschlossen, dass eine Kommunikation nicht über die Umwelt bzw. über etwas in der Umwelt (Fremdbeobachtung), sondern über das soziale System selbst kommuniziert, aber auch das ist selbstverständlich Beobachtung, und zwar Selbstbeobachtung.“ (ebd.)

Darüber hinaus ist jede Beobachtung an die gewählte Unterscheidung gebunden. Eine Beobachtung kann also immer nur sehen, was sie mithilfe der Unterscheidung sehen kann, sie kann nicht sehen, was sie mit dieser Unterscheidung nicht sehen kann. Im Moment des Beobachtens ist es für eine Beobachtung nicht möglich, die Unterscheidung, die sie gebraucht, zu beobachten. Jede Beobachtung benutzt ihre eigene Unterscheidung daher also als blinden Fleck – der blinde Fleck ist ein Apriori.

¹⁴ Es lässt sich in diesem Zusammenhang auch von Form bzw. Zwei-Seiten-Form sprechen: „Form ist [...] ein Einschnitt, eine Verletzung eines unbestimmten Bereichs von Möglichkeiten durch eine Unterscheidung, eine Transformation unbestimmbarer in bestimmbare Komplexität. Was vorlag, bleibt dabei erhalten, es nimmt nur Form an. Es entsteht, um es mit Spencer Brown zu fassen, eine Innenseite und ein Außenseite. Und *beides* ist *die Form*. [...] Form ist im elementarsten Sinne eine Grenze mit der Folge, dass es einen Unterschied macht, ob man sich mit Zuwendung und mit Anschlussmöglichkeiten an die eine oder an die andere Seite der Grenze hält. Form mag willkürlich gewonnen werden, aber sie limitiert dann das, was auf der einen bzw. der anderen Seite möglich ist. [...] Form ist immer »Zwei-Seiten-Form«, immer Differenz.“ (Luhmann in Luhmann et al., 1990: 10; Hervorhebungen im Original)

¹⁵ „Die Beobachtungstheorie von Luhmann lässt sich als eine Spielart des *Konstruktivismus* bzw. der *konstruktivistischen* Erkenntnistheorie begreifen.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 98)

Er ermöglicht zugleich aber erst das Beobachten, denn ohne Unterscheidung kann es kein Beobachten geben.

Es gibt immer mehr als eine Unterscheidungsmöglichkeit, anhand der etwas beobachtet werden kann. Zum Beispiel kann eine zweite Beobachtung mit Hilfe einer (anderen) Unterscheidung die Unterscheidung der ersten Beobachtung beobachten und auf diese Weise mit dieser (anderen) Unterscheidung bezeichnen. Die Beobachtung der Beobachtung wird in der Systemtheorie Beobachtung zweiter Ordnung genannt.

Eine charakteristische Differenz zwischen der Beobachtung erster und zweiter Ordnung ergibt sich mit dem Übergang von der Was-Frage der Beobachtung erster Ordnung zur Wie-Frage der Beobachtung zweiter Ordnung. Die Beobachtung zweiter Ordnung kann wieder vom selben Beobachter hervorgebracht werden oder von einem anderen, der den ersten Beobachter beobachtet. Auch eine Beobachtung zweiter Ordnung ist wiederum an die eigene Unterscheidung gebunden und kann ihre eigene Unterscheidung nicht beobachten. „Man könnte sagen, dass die Beobachtung zweiter Ordnung in bezug auf ihre eigenen Unterscheidungen somit eine Beobachtung erster Ordnung ist. Eine Beobachtung zweiter Ordnung ist sie nur in bezug auf eine andere Beobachtung. *Insofern besitzt die Beobachtung zweiter Ordnung, also die Beobachtung einer Beobachtung, keine privilegierte Position.*“ (ebd.: 101; Hervorhebung im Original) Dieser Umstand gilt klarerweise auch für die Systemtheorie selbst.¹⁶ Die Beobachtung der Beobachtung ermöglicht aber reflexive Einsichten für die eigene Beobachtung und in Folge dessen kann ein Beobachter zweiter Ordnung zumindest sehen, dass er nicht sehen kann, was er nicht sehen kann. Er erkennt, dass jede Beobachtung, inklusive der eigenen, an einen blinden Fleck gebunden und jede Beobachtung eine eigenartige Kombination aus Blindheit und Sehen ist.

¹⁶ Die Theorie des Beobachtens hat im Allgemeinen autologische Implikationen: Alles, was die Theorie über das Beobachten aussagt, gilt ebenso für sie selbst. Auch die Theorie sozialer Systeme beobachtet schließlich. Sie ist eine Beobachtung zweiter Ordnung. Grundlegend ist dabei die Unterscheidung von System und Umwelt. Wenn diese Unterscheidung der Beobachtung zugrunde gelegt wird, ist etwas entweder System *oder* Umwelt und niemals zugleich System und Umwelt. Ausgehend von der Leitdifferenz von System und Umwelt operiert die Theorie sozialer Systeme dann mit weiteren Unterscheidungen (z.B. der Unterscheidung von Beobachtung erster und zweiter Ordnung). (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 107ff.)

In diesem Zusammenhang erscheint es auch erwähnenswert, dass Luhmann von *realen* Systemen ausgeht. Es *gibt* also Systeme. Es handelt sich hierbei aber nicht um eine substanzmetaphysische Feststellung über das Sein von Systemen, sondern um eine Aussage eines beobachtenden Systems. Mit dieser Aussage eines beobachtenden Systems, nämlich der Aussage der Theorie sozialer Systeme, bringt sich die Theorie selbst „ins Laufen“. (vgl. ebd.: 108)

Auf der Ebene der Beobachtung erster Ordnung erscheint die Welt stets monokontextural¹⁷. Eine monokontexturale Welt ist immer zweiwertig, einen dritten Wert gibt es nicht. Auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung lässt sich von einer polykontexturalen Welt sprechen. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 95ff.; Reese-Schäfer, 2005: 62ff.; Krause, 2005: 88ff.; Schuldt, 2003: 50ff.; Fuchs, 1993b: 26ff.) „Polykontexturalität meint, dass es eine Vielzahl von Unterscheidungen, eine Vielzahl von unterschiedlichen Kontexturen gibt, die von keinem archimedischen Beobachtungspunkt ineinander überführt und verglichen werden können. Das besagt, dass jede Beobachtung von einer anderen Beobachtung – für die wiederum das gleiche gilt – beobachtet und kritisiert werden kann. Damit entfällt die absolut „richtige“ Sicht der Dinge. Was auch immer behauptet wird, es wird von einem Beobachter behauptet, der es sich gefallen lassen muss, dass er kritisiert und über seine eigenen blinden Flecke aufgeklärt wird. Jede Beobachtung ist eine kontingente Konstruktion¹⁸, also eine Konstruktion, die bei einer anders gewählten Unterscheidung auch anders hätte ausfallen können.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 103)

2.2.4. Sinn

Ein weiterer wichtiger Theoriebaustein ist jener des Sinns. „Sinn ist ein Operationsmodus spezifischer Systeme, nämlich des Bewusstseins und des Gesellschaftssystems, und kommt außerhalb dieser Systeme [...] nicht vor.“ (Luhmann, 2002: 306) Die Kategorie Sinn gilt also sowohl für psychische als auch für soziale Systeme. Der Sinnbegriff wird bei Luhmann theoriebautechnisch hochrangig eingesetzt. Denn: „Sinn ermöglicht die Interpenetration psychischer und sozialer Systembildungen bei Bewahrung ihrer Autopoiesis; Sinn ermöglicht das Sichverstehen und Sichfortzeugen von Bewusstsein in der Kommunikation und zugleich das Zurückrechnen der Kommunikation auf das Bewusstsein der Beteiligten.“ (Luhmann, 1984: 297) Psychische Systeme operieren dabei sinnhaft in Form eines geschlossenen Bewusstseinszusammenhangs, soziale Systeme operieren sinnhaft in Form eines geschlossenen

¹⁷ Die Begrifflichkeiten Kontextur, Monokontexturalität und Polykontexturalität stammen vom Philosophen Gotthard Günther. Luhmann wendet die Einsichten Günthers soziologisch. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 102)

¹⁸ „Der Begriff [der Kontingenz] wird gewonnen durch Ausschließung von Notwendigkeit und Unmöglichkeit. Kontingent ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist.“ (Luhmann, 1984: 152) (Daraus folgt allerdings nicht Beliebigkeit.)

Wenn ein Gesellschaftssystem unterschiedliche Beobachterpositionen ausdifferenziert hat, kann es als Ganzes gleichzeitig unterschiedlich repräsentiert werden. Keine dieser Repräsentationen erscheint dabei als zwingend notwendig noch als prinzipiell unmöglich. Repräsentationen und somit Beobachtungsverhältnisse werden daher kontingent. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 115)

Kommunikationszusammenhanges. Für beide Systemtypen ist Sinn gleichermaßen die Ordnungsform der Welt, und sie konstituieren und benutzen ihn, um die Welt im System zu repräsentieren.

Unser Erleben ist durch eine Art Überfülle des Möglichen gekennzeichnet und Sinn ist das Programm¹⁹, das die Auswahl aus dieser Überfülle strukturiert. „Sinn ist also das ständige Neuarrangieren der Unterscheidung von Aktualität und Möglichkeit, das fortlaufende Aktualisieren von Möglichkeiten.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 75) Der Letzthorizont allen Sinns ist die Welt. Sinn ist zwar nur im Vollzug eines Systems möglich – als Kognition im Bewusstsein oder als Kommunikation in sozialen Systemen –, weist zugleich aber auch immer über die Systemgrenzen des sinnprozessierenden Systems hinaus. Sinn ist daher nie nur Sinn für ein bestimmtes System, ist also nie nur systemimmanent. Die Fähigkeit zur Repräsentation von Welt wird nämlich nicht von der Autopoiesis der sinnverarbeitenden Systeme erzeugt und ist auch nicht von dieser abhängig.

Das Sinngeschehen ist ein selbstreferentielles, in sich geschlossenes Geschehen und das heißt, dass Sinn immer auf weiteren Sinn verweist. Bei Luhmann heißt es: „Die Selbstbeweglichkeit des Sinngeschehens ist Autopoiesis par excellence.“ (Luhmann, 1984: 101) Kommunikation besitzt eine intentionale Struktur²⁰: Kommunikation ist immer Kommunikation über *etwas*. Und: Jede Kommunikation über *etwas* verweist folglich auf weitere Möglichkeiten der Kommunikation über *etwas* oder über *etwas anderes*. Ständig zerfällt dabei der Aktualitätskern und eine andere Möglichkeit tritt ins Zentrum der Aufmerksamkeit, wobei die jeweils gewählte Anschlusskommunikation wieder eine Neuformierung der Differenz von Aktualität und Möglichkeit darstellt. Nicht-Aktualisiertes geht dabei jedoch nicht verloren, sondern bleibt virtuell im Bereich des Möglichen erhalten. Es kann zu einem späteren Zeitpunkt aktualisiert werden. Deshalb können sinnverarbeitende Systeme auch letztlich nicht aus dem Sinngeschehen ausbrechen. Sie können ebenso keinen Sinnverlust erleiden: Auch die Negation von Sinn, das Sinnlose, hat Sinn und ist daher im Sinnbegriff inkludiert. In diesem Sinne ist der Begriff des Sinns ein differenzloser Begriff.

Sinn reduziert die Komplexität der Welt nicht nur, sondern macht Komplexität zugleich weiterhin verfügbar. Das nicht Ausgewählte wird als unbestimmte Mannig-

¹⁹ Der Begriff des Programms wird weiter unten genauer erläutert werden.

²⁰ Luhmann baut im Zusammenhang mit dem Sinnbegriff sehr stark auf den phänomenologischen Bewusstseinsanalysen Edmund Husserls auf. Husserl hat die Intentionalität des Bewusstseins (Bewusstsein ist immer Bewusstsein über *etwas*) herausgearbeitet. Luhmann koppelt allerdings die Begriffe Sinn und Intention von der psychischen Systemreferenz, in Husserls Worten: vom transzendentalen Bewusstsein, ab und generalisiert sie. Bei Luhmann sind die beiden Begriffe also nicht nur auf psychische Systeme beschränkt, sondern gelten auch für soziale Systeme. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 76)

faltigkeit bzw. als Welt erhalten. Durch die Sinnform der Welt ist sozialen Systemen garantiert, dass ihre jeweilige Kommunikation weitergeht, weitergehen kann und nicht auf einen letzten Sinn, dem nichts mehr hinzuzufügen wäre, hinausläuft.

Genau durch diese Fähigkeit von Sinn, Komplexität gleichzeitig zu reduzieren und verfügbar zu machen, ist der Umstand begründet, dass Sinn nur als eine Abfolge von Unterscheidungen/Differenzen funktioniert. Sinn ist deswegen binär codiert. Auf einer ganz basalen Ebene bedeutet das zunächst, dass dem jeweils *aktuellen* Sinn, der ausgedrückt bzw. gemeint werden sollte, immer sehr viel mehr *virtueller* Sinn gegenübersteht. Jedes Wort, mit Hilfe dessen etwas bezeichnet wird, reduziert Weltkomplexität auf das Bezeichnete und verweist zugleich auf Anderes, das ausgeschlossen wurde. „[...] Sinn haben heißt eben: dass eine der anschließbaren Möglichkeiten als Nachfolgeaktualität gewählt werden kann und gewählt werden muss, sobald das jeweils Aktuelle verblasst, ausdünnt, seine eigene Aktualität aus eigener Instabilität selbst aufgibt. Die Differenz von Aktualität und Möglichkeit erlaubt mit hin eine zeitlich versetzte Handhabung und damit ein Prozessieren der jeweiligen Aktualität entlang von Möglichkeitsanzeigen. Sinn ist somit die Einheit von Aktualisierung und Virtualisierung, Re-Aktualisierung und Re-Virtualisierung als ein sich selbst propellierender (durch Systeme konditionierbarer) Prozess.“ (ebd.: 100)

Dabei ist diese Differenz von aktuellem und virtuellem Sinn immer vom jeweiligen Kontext abhängig. Dennoch gibt es bestimmte binäre Codes, die als Paar relativ stabil auftreten und daher in der Gesellschaft besondere Bedeutung haben. Entlang dieser relativ stabil auftretenden Codes bzw. Differenzen hat die moderne Gesellschaft spezifische Funktionen und Funktionssysteme ausgebildet: z.B. entlang der Codierung recht/unrecht das Rechtssystem, entlang der Codierung wahr/unwahr das Wissenschaftssystem, entlang der Codierung gut/böse das System der Moral usw.²¹

Wenn soziale Systeme also angemessen begriffen werden sollen, dann muss auch immer mitgesehen werden, was sie ausschließen. Die Orientierung muss hierbei an der System/Umwelt-Differenz erfolgen. Die differenztheoretischen Grundlagen der binären Codierung stammen vom – bereits im Zusammenhang mit dem Beobachtungsbegriff erwähnten – Mathematiker George Spencer Brown, der zu Beginn der siebziger Jahre seine allgemeine operative Logik formuliert hat (Draw a distinction! – Triff eine Unterscheidung!). (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 74ff.; Reese-Schäfer, 2005: 40f.; Dür in Richter, 2001: 153ff.)

²¹ Darauf soll später noch im Rahmen des Abschnitts „2.2.6. Funktionale Differenzierung“ eingegangen werden.

2.2.5. Kommunikation

Kommunikation ist ein weiterer zentraler Begriff in Luhmanns Theorie. Zum einen ist Kommunikation derjenige Mechanismus, durch den sich soziale Systeme und die Gesellschaft als Ensemble aller sozialen Systeme überhaupt erst konstituieren. Kommunikation ist weiters der basale Operationsmodus²² der Gesellschaft, da sich Kommunikation als autopoietisches System von ihrer Umwelt abgrenzt und selbst hervorbringt. Gesellschaft und soziale Systeme bestehen aus Kommunikationen, alles, was Gesellschaft ist, ist Kommunikation. Kommunikationen sind nicht weiter auflösbare Letztelemente sozialer Systeme²³.

Kommunikation ist also ein selbstreferentielles Geschehen, wobei jede Kommunikation rekursiv auf die entsprechend vorangegangene verweist. Kommunikation erweist sich so als Element eines selbstbezüglichen Zusammenhangs. Das, was Kommunikation ist, kann nur durch und innerhalb von Kommunikationen festgelegt werden. Kommunikationen bringen nur Kommunikationen hervor und aufgrund dessen, dass soziale Systeme aus Kommunikationen entstehen, ist aus systemtheoretischer Sicht deutlich festzuhalten, dass soziale Systeme bzw. Gesellschaft aus *nichts* anderem bestehen als aus Kommunikationen.

Gesellschaft hat gewissermaßen ein Monopol auf diesen Operationsmodus Kommunikation. Das bedeutet, dass kein anderes System Kommunikation als Operationsmodus verwendet und verwenden kann. Kein anderes System außer den sozialen Systemen kann kommunizieren. Somit sind sowohl Organismen als auch psychische Systeme von der Kommunikation ausgeschlossen. Bewusstseinswesen oder Menschen können also nicht kommunizieren, soziale Systeme können sich umgekehrt nichts *bewusst* machen. Der Mensch ist weder die Ursache noch der Urheber von Kommunikation. „Der Mensch kann nicht kommunizieren; nur die Kommunikation kann kommunizieren.“ (Luhmann, 2002: 31)

Diese eigenartig anmutende Feststellung Luhmanns sollte klarer werden, wenn man sich vor Augen führt, dass der Mensch – systemtheoretisch gesprochen – kein System *ist*, sondern aus mehreren Systemen *besteht*. Es lassen sich in Bezug auf den Menschen eine Vielzahl an eigenständigen, vollkommen überschneidungsfrei operierenden Systemen ausmachen: etwa das psychische System, das organische Sys-

²² Nur der Vollständigkeit halber: Von Operationen kann bei Luhmann eigentlich nur ein Beobachter sprechen. Und Beobachtungen – wie sie bereits erörtert wurden – sind ihrerseits wiederum bestimmte Operationen. (vgl. Vettori in Parzer, 2004: 41)

²³ Gesellschaft bzw. soziale Systeme operieren also anhand von Kommunikation und nicht – wie ebenso angenommen werden könnte – anhand von Handlungen. Handlungen können nämlich auch isoliert erfolgen und bekommen soziale Bedeutung nur, wenn sie als Mitteilungen von etwas verstanden werden. (vgl. Luhmann in Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. Br./Kunstraum Wien, 1997: 181)

tem, das neurophysiologische System oder das Immunsystem. Diese selbstreferenziell-geschlossen operierenden Systeme des Menschen können keine kommunikative Beziehung zu anderen Systemen (eines anderen Menschen) etablieren. Ein direkter Kontakt eines Menschen mit einem anderen Menschen ist daher unmöglich.

Soziale Systeme setzen – wie alle autopoietischen Systeme – entsprechende Umweltbedingungen voraus. Ohne organische, neuronale und psychische Systeme können sie nicht existieren. Soziales Geschehen ist somit auf den Menschen – wie auf vieles andere auch – unabdingbar angewiesen. Die Beiträge des Menschen bleiben dabei stets Umweltbeiträge, also Ereignisse außerhalb sozialer Systeme. „Sieht man den Menschen als Teil der Umwelt der Gesellschaft an (statt als Teil der Gesellschaft selbst), ändert das die Prämisse aller Fragestellungen der Tradition, also auch die Prämisse des klassischen Humanismus. Das heißt nicht, dass der Mensch als weniger wichtig eingeschätzt würde im Vergleich zur Tradition. Wer das vermutet (und aller Polemik gegen diesen Vorschlag liegt eine solche Unterstellung offen oder versteckt zu Grunde), hat den Paradigmawechsel in der Systemtheorie nicht begriffen. Die Systemtheorie geht von der Einheit der Differenz von System und Umwelt aus. Die Umwelt ist konstitutives Moment der Differenz, ist also für das System nicht weniger wichtig als das System selbst.“ (Luhmann, 1984: 288f.)

Aus dem bisher Gesagten sollte damit klar geworden sein, dass Gesellschaften auch nicht aus Menschen bestehen. Menschen bzw. konkrete Individuen nehmen an sozialen Systemen teil, gehen aber in keinem dieser Systeme und auch nicht in der Gesellschaft ganz auf. Gesellschaft bzw. soziale Systeme haben in Luhmann'schem Sinne also nicht die psychophysische oder transzendente Einheit des Menschen in Form eines Subjektes als antreibenden Motor oder organisatorischen Bezugspunkt zur Voraussetzung. Das alteuropäische Konzept des Subjektes erklärt Luhmann für tot. Der Mensch befindet sich systemtheoretisch gesprochen in der Umwelt der Gesellschaft. (vgl. Dür in Richter, 2001: 157ff. und Kneer/Nassehi, 2000: 65ff.) „Gewonnen wird mit der Unterscheidung von System und Umwelt [...] die Möglichkeit, den Menschen als Teil der gesellschaftlichen Umwelt zugleich komplexer und ungebundener zu begreifen, als dies möglich wäre, wenn er als Teil der Gesellschaft aufgefasst werden müsste; denn Umwelt ist im Vergleich zum System eben derjenige Bereich der Unterscheidung, der höhere Komplexität und geringeres Geordnetsein aufweist. Dem Menschen werden so höhere Freiheiten im Verhältnis zu *seiner* Umwelt konzidiert, insbesondere Freiheiten zu unvernünftigem und unmoralischem Verhalten.“ (Luhmann, 1984: 289; Hervorhebung im Original)

Ergänzend soll nun das Verhältnis zwischen Kommunikation und Bewusstsein und das Verhältnis zwischen Kommunikation und Handlung behandelt werden.

2.2.5.1. Kommunikation und Bewusstsein

Wie aus den bisherigen Ausführungen bereits hervorgegangen sein sollte, ist sowohl Kommunikation wie auch das Bewusstsein je Operationsmodus autopoietischer Systeme. Das impliziert, dass einerseits Bewusstsein Kommunikation beobachten und sich darüber bewusst werden kann, dass in seiner Umwelt über etwas Bestimmtes kommuniziert wird und dass andererseits Kommunikation über Bewusstsein und Bewusstseinsinhalte kommunizieren kann. Es handelt sich dabei jeweils um *entweder* einen Bewusstseinsprozess *oder* Kommunikationsprozess mit all den damit zusammenhängenden Unterschieden. Gedanken beispielsweise können nicht den Kopf verlassen und Kommunikationen können nicht in den Kopf eindringen. Bewusstsein und Kommunikation können niemals deckungsgleich sein.

Psychische Systeme nehmen innerhalb der Umwelt sozialer Systeme gewissermaßen eine Sonderstellung ein. *Nur* psychische Systeme verfügen über die Möglichkeit, Kommunikation zu stören, zu reizen, zu irritieren²⁴. Nichts kann Einfluss auf eine Kommunikation gewinnen, wenn es nicht wahrgenommen, gemessen oder bewusst gemacht wird und dann den Versuch stimuliert, nach den Regeln der Kommunikation zu kommunizieren. Das Bewusstsein wird dabei sehr stark unter dem Aspekt der Wahrnehmungsleistung und weniger unter dem des Denkens gesehen. Kürzer formuliert könnte gesagt werden: „Alles, was kommuniziert wird, muss durch den Filter des Bewusstseins in der Umwelt des Systems laufen. Kommunikation ist in diesem Sinne total abhängig von Bewusstsein und zugleich komplett ausschließend. Bewusstsein ist selbst nie eine Kommunikation.“ (Luhmann, 2006: 272)

Bewusstsein kann Kommunikation nicht kausal instruieren oder beeinflussen. Psychische Systeme sind zwar an Kommunikation beteiligt, bringen diese allerdings nicht ursächlich hervor. Kommunikation ist eine emergente Ordnung, in die nichts Psychisches eingeht. „Es ist unmöglich, ausgehend von einer Kommunikation festzustellen, was die an der Kommunikation beteiligten Bewusstseinsysteme denken.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 70)

Kommunikation und Bewusstsein operieren vollständig getrennt voneinander als selbstreferentiell-geschlossene Systeme. Gerade die Geschlossenheit ist wiederum Bedingung für Offenheit. Die beiden Systeme bleiben jedoch stets für einander Umwelt. Luhmann hat den Umstand, dass Systeme aufeinander angewiesen sind und

²⁴ In Hinblick auf die Begriffe der Störung, Reizung und Irritation handelt es sich um *system-interne* Operationen und nicht um ein Kausalverhältnis zwischen System und Umwelt. Das Autopoiesiskonzept ist dadurch also nicht tangiert. Ein System irritiert sich genau genommen also selbst. „Irritation ist, wie auch Überraschung, Störung, Enttäuschung usw., immer ein systemeigener Zustand, *für den es in der Umwelt des Systems keine Entsprechung gibt.*“ (Luhmann, 2002: 40; Hervorhebung im Original)

zugleich Umwelt für einander darstellen mit dem Begriff der strukturellen Kopplung²⁵ bezeichnet. Von struktureller Kopplung ist also immer dann die Rede, wenn ein bestimmtes Abhängigkeits- bzw. Unabhängigkeitsverhältnis zwischen Systemen beschrieben werden soll. Soziale und psychische Systeme sind demzufolge strukturell gekoppelt²⁶. Es gibt also keine Kommunikation ohne Bewusstsein und kein Bewusstsein ohne Kommunikation.

Die Umweltkopplung der Kommunikationssysteme ist insofern auf Bewusstseinsysteme beschränkt, als dass beispielsweise physikalische, chemische oder biologische Einwirkungen immer nur über den Umweg des Bewusstseins vermittelt werden können. Kommunikationssysteme sind in diesem Sinne nie direkt physikalischen, chemischen oder biologischen Einwirkungen ausgesetzt. Luhmann bringt dies folgendermaßen auf den Punkt: „Im Falle der strukturellen Kopplung von sozialen Systemen und psychischen Systemen lautet die vielleicht entscheidende These, dass soziale Systeme *nur* an Bewusstsein und an *nichts anderes* gekoppelt sind [...].“ (Luhmann, 2006: 270; Hervorhebungen RP) Anders formuliert: „Es muss Bewusstsein geben, sonst findet keine Kommunikation statt.“ (Luhmann, 1994: 92)

2.2.5.2. Kommunikation und Handlung

Die Klärung des Kommunikationsbegriffes beinhaltet indirekt auch eine Klärung des Handlungsbegriffes. Die systemtheoretische Kommunikationstheorie schließt nämlich Handlungstheorie mitein.

Zunächst also: Was ist Kommunikation? Kommunikation ist ein dreifach selektiver Prozess, der aus den Differenzen von Information, Mitteilung und Verstehen besteht. Da soziale Systeme mit dem Medium Sinn operieren, handelt es sich bei jeder der drei Komponenten um eine Selektion aus dem Bereich von Möglichkeiten²⁷. Eine Information wird ausgewählt und soll mitgeteilt werden, durch die Selektion der

²⁵ Luhmann hat den Begriff der strukturellen Kopplung von Maturana übernommen und modifiziert. Im Luhmann'schen Verständnis wird der Begriff nicht zur Bezeichnung jedes System/Umwelt-Verhältnisses verwendet, sondern für eine bestimmte Intersystembeziehung zwischen autopoietischen und damit autonomen, getrennt voneinander operierenden Systemen. Der Begriff der strukturellen Kopplung hat erst in den neueren Luhmann'schen Publikationen Platz gegriffen. Davor verwendete Luhmann den Begriff der Interpenetration, einen Terminus, den er von Parsons entlehnte. Luhmann hat gegen Ende seiner Theorieproduktion die bedeutende Rolle der strukturellen Kopplung hervorgehoben. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 62f.)

²⁶ Der Mechanismus der strukturellen Kopplung zwischen sozialen und psychischen Systemen ist – Luhmann zufolge – die Sprache. Sprache verfügt offensichtlich über eine Doppelseitigkeit und ist sowohl kommunikativ als auch psychisch verwendbar. (vgl. Luhmann, 2006: 275)

²⁷ Information – beispielsweise – bedeutet also Selektion kontingenten Sinns und bezeichnet demzufolge die Differenz zwischen dem, was *ist* und dem, was *sein könnte*. Dies entspricht der Auffassung der modernen Informationstheorie. (vgl. Feist, 2005: 24)

Mitteilung (oder Mitteilungshandlung) soll eine Information weitergegeben werden (reden, schreiben, telefonieren, gestikulieren etc.) und schließlich durch die Selektion des Verstehens auch verstanden werden. Erst bei der Synthese aller drei Selektionsleistungen kann von einer Kommunikation gesprochen werden.

Zusätzlich muss für das Gelingen der Synthese von Information, Mitteilung und Verstehen auch noch mindestens ein zweites psychisches System – in der Umwelt des Kommunikationssystems – an der Kommunikation beteiligt sein. Alle drei Selektionen orientieren sich dabei an der vorausgegangenen Kommunikation. In der Anschlusskommunikation – also beispielsweise mit einer Antwort – signalisiert sich die Kommunikation quasi selbst, dass die vorangehende Kommunikation in der einen oder anderen Weise verstanden werden konnte und somit eine Anschlusskommunikation möglich wurde. Was als Verstehen im Kommunikationsprozess fungiert, wird also durch die Kommunikation selbst festgelegt und nicht durch die beteiligten Bewusstseinsysteme! Selbst wenn ich mein Gegenüber im alltagssprachlichen Sinne missverstehe, bleibt dies für die Systemtheorie Verstehen. Was und in welcher Weise also verstanden wurde, geht allein aus der Anschlusskommunikation hervor.

Anschlusskommunikationen gewährleisten die Aufrechterhaltung der Autopoiesis. In autopoietischen Systemen geht es letztlich um nichts anderes als um das „Anschließen“. Wenn keine Anschlusskommunikationen gegeben sind, hört das jeweilige soziale System auf zu operieren. Das unaufhörliche Reproduzieren immer neuer Kommunikationen stellt also das Dauerproblem sozialer Systeme dar.

Psychische Systeme sind für einander nicht durchschaubar und nicht berechenbar. Niemand kann wissen, was ein/e Andere/r denkt. Wenn zwei dieser „black boxes“ (Ranulph Glanville) aufeinander treffen, herrscht laut Luhmann eine Situation doppelter Kontingenz²⁸, eine Situation also, in der die Teilnehmenden nicht wissen können, was im Gegenüber vorgeht.

²⁸ „Der Begriff der doppelten Kontingenz [...] bezeichnet die Tatsache, dass sowohl Ego als auch Alter (Ego und Alter stellen gewissermaßen unterschiedene abstrakte Vergleichspunkte für die Analyse interaktiver Situationen dar; Anm. RP) ihre Selektionen wechselseitig als kontingent beobachten.“ (Baraldi et al., 2006: 37) Beide sind für einander „black boxes“. „Jeder beobachtet den anderen als System-in-einer-Umwelt und kann vom anderen nur Input und Output aus der und in die Umwelt und nicht die selbstreferentiellen Operationen an sich beobachten.“ (ebd.: 38) Die Operationen sinnkonstituierender, also psychischer und sozialer Systeme, sind im Vorhinein nicht eindeutig bestimmbar. Kommunikations- und Denkmöglichkeiten sind eben nur Möglichkeiten und können sich anders als erwartet realisieren. In der sozialen Dimension erscheint dieses Problem als doppelte Kontingenz: Jede Selektion hängt sowohl von Ego als auch von Alter ab. Doppelte Kontingenz ist die Grundlage für die Selbstselektivität der sozialen Systeme. Das Problem der doppelten Kontingenz ist ein selbstlösendes, weil sein Auftreten einen Prozess der Problemlösung initiiert. Doppelte Kontingenz ist ein ständiger Problembezug, der in sozialen Systemen als Grundlage der eigenen Reproduktion eingeschlossen wird. Ein soziales System entsteht deshalb, weil es in einer Situation doppelter Kontingenz keine Sicherheit gibt. Ohne doppelte Kontingenz gäbe

Wie kann nun aus einer derartigen Ausgangslage Kommunikation werden? „Die Antwort lautet: indem sich die Kommunikation als Handlung tarnt. Sie tut so, als sei sie nicht die Einheit von Information, Mitteilung und Verstehen, sondern einfach nur Mitteilung pur. Die Maskerade als Mitteilung macht es möglich, eine Kommunikation einer Person²⁹ zuzuschreiben, so, als ob ein Sender einem Empfänger etwas mitteilen könnte, ohne dass diese Mitteilung erst verstanden werden müsste. Handelnde Personen sind in diesem Sinne eine Erfindung der Kommunikation.“ (Schuldt, 2003: 44) Mit Luhmann (1984: 634): „Sozialsysteme sind zunächst Kommunikationssysteme, sie bauen aber in die selektiven Synthesen der Kommunikation eine Auslegung »der« Kommunikation als Handlung ein und beschreiben sich selbst damit als Handlungssystem.“ Handeln ist also der selektive Akt des Mitteilens einer Information im Rahmen sich selbst beobachtender sozialer Systeme. Mit dieser Zuschreibung einer Kommunikation als Handlung einer Person reduziert die Kommunikation Komplexität und macht sich selbst anschlussfähig. So vollzieht sich die Autopoiesis der Kommunikation.

Die Selbstbeschreibung als Handlung lässt Kommunikationen zu Ereignissen werden, die zu einem bestimmten Zeitpunkt stattfinden und dann entweder angenommen oder abgelehnt werden können. Insofern schafft die Kommunikation immer zwei Versionen: eine Ja- und eine Nein-Version. Eine Kommunikation muss auf kommunikativ verständliche Weise entweder abgelehnt oder angenommen werden. Neben der Zuschreibung als Handlung gibt es noch eine weitere Selbstbeschreibung der Kommunikation: die Zuschreibung als Erleben. Während Handeln eine Zurechnung zum System selbst darstellt, ist Erleben eine Zurechnung zur Umwelt.

2.2.5.3. Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation

Das Gelingen der Kommunikation ist für Luhmann höchst unwahrscheinlich. Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation ist für ihn dadurch begründet, dass 1. der Adressat (Ego) *versteht*, was der Kommunikant (Alter) meint, dass 2. der Kommunikant Alter seinen Adressaten *erreicht* oder anders formuliert: „[...] dass eine Kommunikation mehr Personen erreicht, als in einer konkreten Situation anwesend sind [...]“ (Luhmann, 1984: 218) und dass 3. seine Informationsmitteilung von *Erfolg* gekrönt ist, d.h. akzeptiert und in das eigenkomplexe Handeln Egos eingebaut wird. Das Verstehensproblem kommunikativer Situationen resultiert aus der dem Adres-

es letztlich auch keine soziokulturelle Evolution. Das Konzept der Evolution soll weiter unten noch genauer erläutert werden. (vgl. ebd.: 37ff. und Reese-Schäfer, 2005: 77)

²⁹ Personen stellen kommunikationsinterne Einheiten bzw. Identifikationspunkte der Kommunikation dar. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 87)

saten Ego zugemuteten Differenz von Information und Mitteilung. (vgl. Tadday, 1997: 20 und Reese-Schäfer, 2005: 81)

Beinahe alles kann zum Medium der Kommunikation werden. Medien sind zunächst diffus und bedürfen der bestimmten Form, um einen Inhalt zu vermitteln. Sprache selbst beispielsweise spricht nicht, sondern nur ihre jeweils spezifische Formung. Neben Sprache können ebenso Geld, Macht, Recht, Wahrheit, Liebe, Moral oder Religion zu Medien werden, weil sie einen Vorrat von Elementen enthalten, die sich jeweils formen lassen³⁰. (vgl. Reese-Schäfer, 1999: 22)

Der Medienbegriff Luhmanns korreliert mit den drei genannten Unwahrscheinlichkeiten der Kommunikation: der Unwahrscheinlichkeit des Verstehens, der des Erreichens eines Adressaten und der Unwahrscheinlichkeit des Erfolgs. „Diejenigen evolutionären Errungenschaften, die an jenen Bruchstellen der Kommunikation ansetzen und funktionsgenau dazu dienen, Unwahrscheinliches in Wahrscheinliches zu transformieren, wollen wir Medien nennen. In Entsprechung zu den drei Arten der Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation muss man drei verschiedene Medien unterscheiden, die einander wechselseitig ermöglichen, limitieren und mit Folgeproblemen belasten.“ (Luhmann, 1984: 220)

Dem Kommunikationshemmer *Verstehen* steht das Medium der menschlichen *Sprache* entgegen. Durch Sprache und Sprachfähigkeit geht das Repertoire der möglichen Informationsmitteilungen weit über das bloße Wahrnehmbare hinaus. Sprache reduziert als symbolische Generalisierung komplexen Sinn durch ihren Zeichencharakter und erweitert den Sinnhorizont der KommunikationspartnerInnen³¹. Durch die Arbitrarität und Ambiguität des Zeichencharakters der Sprache erhöht sich in negativer Folge wiederum die Kontingenz der Verstehensselektionen. Dennoch: Sprache ist selbstreflexiv, Kommunikation über Kommunikation möglich. Somit ist auch potenziertes Verstehen und die Autopoiesis sozialer Systeme realisierbar.

Die Mündlichkeit der Sprache wurde durch ihre Schriftlichkeit erweitert, die sich in audiovisuellen Medien wie Druck und Funk äußert. Luhmann spricht in diesem Zusammenhang von sogenannten *Verbreitungsmedien*, die sich auf das *Problem der*

³⁰ Da Medien wie Recht oder Religion aber auch eine innere Struktur und Bezüglichkeit aufweisen, sind sie nicht ausschließlich Medien, sondern können auch als Systeme betrachtet werden. Es sollte nicht aus dem Blickfeld geraten, dass Luhmann keine Beschreibungen von Substanzen oder Gegenständen anfertigen will, sondern Perspektiven auf strukturelle Verhältnisse vorschlägt. Deshalb können aus unterschiedlichen Blickwinkeln sehr verschiedene Aspekte in den Vordergrund treten. (vgl. Reese-Schäfer, 1999: 22)

³¹ Sprache ist im Übrigen kein Kriterium der Kommunikation, denn Kommunikation kann auch non-verbaler Art sein (z.B. Blicke, Lächeln, Kleidung, Abwesenheit etc.). Wenngleich Kommunikation auch ohne Sprache möglich ist, sind die Fähigkeiten der Kommunikation, Komplexität zu reduzieren, im Wesentlichen aber der Komplexität der Sprache zuzuschreiben.

Erreichens beziehen. „Das räumliche und zeitliche Überbrücken der Dimensionen oraler Kommunikation, gefolgt von gesteigerter Komplexität des Systems und seiner Geschichte, verbessert die Chancen des kommunikativen Verstehens und Erreichens, verschlechtert aber gleichzeitig die Chance auf Erfolg zur Motivation der Annahme der Informationsmitteilung, nicht zuletzt weil sich die Differenz von Information und Mitteilung der Beobachtung entzieht.“ (Tadday, 1997: 21)

*Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien*³² schließlich nennt Luhmann in Anlehnung an Parsons diejenigen Medien, die sich funktionsgenau auf das *Problem des Erfolgs bzw. Nicht-Erfolgs* von Kommunikation im Sinne eines Anschlussverhaltens beziehen (z.B. Geld, Wahrheit, Macht etc.). Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien machen die Annahme von Kommunikation schmackhaft, die Ablehnung bitter. Es gelingt ihnen, „[...] erfolgreiche Kommunikation auch über den Kreis von Anwesenden hinaus und in unbekanntem oder unbequemen Situationen wahrscheinlich zu machen.“ (Schuldt, 2003: 46) Sie optimieren die Selektion der Kommunikation in der Art, dass sie nicht nur die Verstehensleistung des Adressaten Ego mit einberechnen, sondern darüber hinaus auch als Motivationsmittel wirken. Es soll also eine Informationsmitteilung nicht nur verstanden, sondern auch in das Erleben oder Handeln des Anderen integriert werden. Die Befolgung eines Selektionsvorschlages soll hinreichend sichergestellt werden. „In allen Fällen, in denen symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien entstanden sind, lassen sich zugespitzte Kommunikationsprobleme nachweisen. Immer geht es um Situationen, in denen die Motivation zur Annahme der Kommunikation, das heißt zur Übernahme der ihr zugrunde liegenden Selektionsleistung in das eigene Erleben oder Handeln, problematisch sein kann. Immer sind es Interaktionen, in denen die *Kontingenz*, das heißt die Möglichkeit, auch anders zu erleben oder zu handeln, auf *beiden* Seiten so hoch ist, dass eine Übertragung von Selektionsleistungen normalerweise nicht zu erwarten ist.“ (Luhmann, 1981: 245; Hervorhebungen im Original)

Die Wahrscheinlichmachung erfolgreicher Kommunikation läuft über verschiedene Zuschreibungen als Handeln und Erleben. Handeln stellt dabei – wie bereits expliziert – eine Zurechnung zum System selbst dar, Erleben eine Zurechnung zur Umwelt des Systems. Werden die Unterscheidungen System/Umwelt und Han-

³² Nun sind schon des Öfteren die Begrifflichkeiten „symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium“ bzw. „symbolische Generalisierung“ genannt worden. Was ist unter Symbolischem, was unter Generalisierung zu verstehen? „Der Begriff Generalisierung bezeichnet die Eignung des Mediums, die Verschiedenartigkeit der Dinge zu überschreiten, also für Verschiedenes Aufnahmefähigkeit bereitzuhalten; und der Begriff des Symbolischen bezeichnet die Bedingung der Vereinheitlichung, die erfüllt sein muss, damit (für *Parsons*) Handlung überhaupt und (in unserem Zusammenhang) Kommunikation überhaupt zustandekommen kann.“ (Luhmann, 2001: 211; Hervorhebung im Original)

deln/Erleben gekreuzt, ergeben sich vier verschiedene Zurechnungsmöglichkeiten (Orientierung des eigenen Erlebens am Erleben Anderer, Orientierung des eigenen Erlebens an Handlungen Anderer, Orientierung des eigenen Handelns am Erleben Anderer und Orientierung des eigenen Handelns am Handeln Anderer), welche von den Medien der verschiedenen Funktionssysteme erfüllt werden. (vgl. Schuldt, 2003: 46ff.)

2.2.5.4. Nochmals: Kommunikation

Die Struktur der Gesellschaft ist als Kommunikationsstruktur gegeben. Wichtiger als der Strukturbegriff ist aber der Umstand, dass Kommunikation ein Prozessgeschehen³³ ist, in dem sich permanent Kommunikationselemente an Kommunikationselemente anschließen, die jeweils nur von kurzer Dauer sind und sogleich wieder zerfallen. Die Anschlussfähigkeit von Kommunikationen an andere Kommunikationen wird nicht von der Struktur der Kommunikation gewährleistet, sondern ausschließlich von der Synthetisierung der Selektionen von Information, Mitteilung und Verstehen. Strukturen machen in diesem Zusammenhang bestimmte Selektionen wahrscheinlicher als andere, sie können allerdings nicht ausschließen, dass etwas völlig anderes geschieht, manchmal eben gerade das Unwahrscheinliche. Strukturen haben somit keinen determinierenden Charakter und legen damit auch nicht die Ereignisse³⁴ fest. Es ist durchaus die Möglichkeit vorgesehen, dass die fortlaufende Reproduktion der Elemente des Systems durch die Elemente des Systems unter Umständen erst durch weitgehende strukturelle – möglicherweise revolutionäre – Änderungen ermöglicht wird. Der Begriff der Struktur bezeichnet also nichts anderes als Erwartungen, die stets Möglichkeiten der Erfüllung und der Enttäuschung in sich tragen. Erwartung ist in diesem Zusammenhang keine psychologische Kategorie,

³³ „*Struktur* und *Prozess* sind zwei Formen der Selektionsverstärkung in sozialen Systemen. Strukturen erfüllen diese Funktion durch Exklusion, Prozesse erreichen eine Vorselektion durch die Auswahl passender Anschlussmöglichkeiten.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 95; Hervorhebungen im Original)

³⁴ Ein Begriff, der nun schon des Öfteren genannt wurde, ist jener des Ereignisses: Kommunikationen sind Elemente, die nur von kurzer Dauer sind. Luhmann verwendet zur Bezeichnung genau dieses Umstands den Begriff des Ereignisses. Im Moment ihres Auftauchens verschwindet die Kommunikation bereits wieder und muss durch eine entsprechende Anschlusskommunikation ersetzt werden. Für die Figur der Autopoiesis spielt somit auch der Faktor Zeit eine basale Rolle. „Kommunikationen erscheinen als zeitlich fixierte Ereignisse, die Anschlussereignisse provozieren und damit die Autopoiesis des Systems am Laufen halten.“ (Schuldt, 2003: 26)

Die prominente Platzierung des Begriffs des Ereignisses innerhalb der Theorie autopoietischer Systeme ergab vielfältige Parallelen zu poststrukturalistischen Ansätzen. Das Konzept der Autopoiesis ist – Luhmann selbst zufolge – eine eindeutig poststrukturalistische Theorie. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 91f. und Luhmann, 1985: 407)

sondern eine Sinnform. Strukturen liegen in sozialen Systemen in der Form von Kommunikationserwartungen vor.

Die Bündelung solcher Erwartungen entlang funktionaler Gesichtspunkte nennt Luhmann Programme. Programme umfassen alles, was den Funktionen einzelner sozialer Systeme entspricht. Beispielsweise stellen im Wirtschaftssystem die Preise, im Erziehungssystem die Lehr- und Lernprogramme oder im Wissenschaftssystem Theorien und Methoden die entsprechenden Programme dar. Programme sind dabei nicht auf einzelne Personen zugeschnitten, vielmehr ist ein komplexes Zusammenwirken von Organisation und mehrerer Personen erforderlich. Programmierungen befinden sich in einem ständigen Veränderungsprozess.

Es gibt mehrere Möglichkeiten, Erwartungszusammenhänge zu bündeln. Wenn Erwartungen so gebündelt werden, dass sie von einer Person mit allen zeitlichen, sachlichen und sozialen Einschränkungen allein erfüllt werden können, spricht Luhmann von sozialer Rolle. Wenn Erwartungen quer über verschiedene soziale Bereiche hinweg gebündelt werden, aber auf die Beschränkungen eines einzelnen Menschen zugeschnitten sind, lässt sich in Luhmann'schem Sinne von Person sprechen. Eine letzte Form der Erwartungsbündelung besteht in Werten. (vgl. Dür in Richter, 2001: 158ff.; Kneer/Nassehi, 2000: 69ff. und 81ff.; Reese-Schäfer, 2005: 176f.; Becker/Reinhardt-Becker, 2001: 60ff.; Schuldt, 2003: 42ff.)

Schließlich sei in Bezug auf Kommunikation auch noch der Begriff symbiotischer Mechanismus genannt. Symbiotische Mechanismen stellen materielle bzw. physische Bezugspunkte der Kommunikation dar: „Hier geht es um Aspekte von Körperlichkeit, die für einzelne Funktionssysteme der Gesellschaft von besonderer Wichtigkeit sind – sei es als Störquelle, sei es als Grundlage der Ausdifferenzierung.“ (Luhmann, 1984: 337) Symbiotische Mechanismen sind – Luhmann zufolge – Einrichtungen von sozialen Systemen, die es diesen ermöglichen, organische Ressourcen zu aktivieren und dirigieren.

Wie schon erwähnt, findet Kommunikation letztlich unter Beteiligung psychischer Systeme statt, welche ihrerseits strukturell an Organismen gekoppelt sind. Organische Systeme beeinflussen daher durch Irritationen oder Reize (über den Umweg psychischer Systeme³⁵) die Kommunikation. Materie und Bewusstsein werden auf diesem Wege von Luhmann in die Systemtheorie eingeführt, ohne sie faktisch zu trennen. (vgl. Feist, 2005: 31; Luhmann, 1984: 337ff.; Luhmann, 1998: 378ff.; Stäheli in Blaseio et al., 2005: 167; Schuldt, 2003: 48f.)

³⁵ Nochmals zur Erinnerung: *Nur* psychische Systeme verfügen über die Möglichkeit, Kommunikation zu stören, zu reizen, zu irritieren.

Als Beispiel für einen symbiotischen Mechanismus soll hier der physische Aspekt der Kunstkommunikation fungieren: Luhmann nennt einerseits sinnliche Wahrnehmung, andererseits das Ritual.

Kunst wird in Ritualen sowohl entäußert als auch rezipiert. Wer ein Konzert, eine Oper oder ein Theaterstück rezipieren möchte, besucht zu diesem Zwecke eine bestimmte Räumlichkeit mit bestimmten Eigenschaften (z.B.: spezielles Licht-Design innerhalb dieser Räumlichkeit), steht oder sitzt während der Aufführung etc. Auch die Seite der Aufführenden wird beispielsweise ein Konzert häufig in einem Bühnenbereich zum Besten geben und den Körper dabei in spezifischer ritueller Weise engagieren usw.

Neben dem Ritual ist auch die sinnliche Beteiligung an Kunstkommunikation in Form von Hören, Sehen, Fühlen etc. von Bedeutung. Musik beispielsweise ist häufig nicht nur ein Hörerlebnis, ihre Schwingungen können den ganzen Körper durchdringen. (vgl. Becker/Reinhardt-Becker, 2001: 134f.)

2.2.6. Funktionale Differenzierung

Das primäre Differenzierungsprinzip³⁶ moderner Gesellschaften ist nach Luhmann jenes der funktionalen Differenzierung³⁷. Durch funktionale Differenzierung unterscheiden sich moderne Gesellschaften von allen vormodernen Gesellschaften.

Anhand des Konzeptes der Evolution beschreibt Luhmann, dass sich die Grundfunktion sozialer Systeme, nämlich Komplexität zu reduzieren, zu immer leistungsfähigeren Formen der Komplexitätsreduktion entwickelt. „Evolution bezeichnet die Strukturänderung eines Systems durch selbstreferentielle Handhabung von Selektion und Variation.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 122) Neben den Begriffen der Variation und Selektion ist auch noch der Begriff der (Re-)Stabilisierung von Wichtigkeit. Variation bedeutet in diesem Kontext Variation der Elemente eines Systems, also unerwartete, überraschende (neue!) Kommunikationen bzw. Operationen. Selektion betrifft die Strukturen eines Systems, die Kommunikationen über Erwartungen steuern. Genauer

³⁶ „Die *primäre Differenzierungsform* eines Gesellschaftssystems bezeichnet die Bildung einer ersten Schicht von Teilsystemen des Gesamtsystems, neben der sich weitere Differenzierungsformen einrichten können.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 116; Hervorhebung im Original)

³⁷ Traditionell wird in der Soziologie zumeist davon ausgegangen, dass die moderne Gesellschaft primär durch soziale Ungleichheit geprägt sei. Bei Luhmann wird das Vorhandensein sozialer Ungleichheit nicht geleugnet, er hält aber das Prinzip der funktionalen Differenzierung für das ausschlaggebende Gliederungsprinzip moderner Gesellschaften.

In den Grenzen funktionaler Differenzierung sind nach Luhmann mehr oder minder ausgeprägte schichtungsmäßige (und auch segmentäre sowie zentral-periphere) soziale Formen vorhanden, für ein angemessenes Verständnis moderner Gesellschaften muss aber die horizontale Ebene stärker beachtet werden als die vertikale. (vgl. Becker/Reinhardt-Becker, 2001: 10 und Krause, 2005: 43ff.)

formuliert betrifft die Selektion den Strukturwert einer Neuerung: sie wird als wiederholenswert akzeptiert oder als Einmalereignis auf sich selbst isoliert und abgewiesen. Eine wesentliche Rolle spielen dabei die Erfindungen von Medien (Schrift, Buchdruck, elektronische Medien,...), die eine enorm gesteigerte Anzahl an Anschlussmöglichkeiten entstehen ließen. Restabilisierung ist zugleich Voraussetzung wie auch Resultat für weitere Variationsmöglichkeiten. Stabilitätsprobleme kann es sowohl im Falle wiederholenswerter als auch zurückgewiesener Neuerungen geben, weil neue Strukturen eingepasst bzw. abgelehnte Innovationen erinnert und gegebenenfalls bedauert werden müssen. „Die Massenhaftigkeit der Operationen erlaubt Bagatellvariationen riesigen Umfangs, die normalerweise sofort wieder verschwinden. Gelegentlich wird ihr Strukturwert erkannt. Dann stellt sich die Selektionsfrage. Und wenn sich diese stellt, kann dies ein Anlass sein, das System zu gefährden, es dauerhaftem Irritationsdruck auszusetzen und es so zu zwingen, sich internen Problemen intern anzupassen.“ (Luhmann, 1995: 364) Ob dies auf eine bessere oder schlechtere Anpassung des Systems an seine Umwelt hinausläuft, muss dahingestellt bleiben. Es geht lediglich um die Fortsetzbarkeit der Autopoiesis des Systems – mit welchen Strukturen auch immer. Diese Theorieanlage setzt ein hinreichend komplexes System voraus.

Evolution, deren Grundprinzip Differenzierung darstellt, vollzieht sich dabei als selbsttragender Prozess. Einen zielgerichteten Prozess schließt der Evolutionsgedanke ausdrücklich aus. Vielmehr handelt es sich hierbei um einen kontingenten Prozess. Evolution wird durch den Zufall gesteuert, wobei Zufall nicht Ursachelosigkeit bedeutet. „Systemtheoretisch ist unter Zufall vielmehr das zu verstehen, was seitens eines Systems zwar aufgenommen, von diesem aber nicht vorab konditioniert werden kann. Es kann so oder anders ausfallen.“ (Reese-Schäfer, 2005: 24)

Luhmann unterscheidet drei evolutionäre Stufen der primären gesellschaftlichen Differenzierungsform. In Bezug auf die erste Stufe spricht er von segmentärer Differenzierung³⁸. Derartig differenzierte Gesellschaften weisen nur einen geringen Abstraktionsgrad und geringe Kommunikationsmöglichkeiten auf. Neue Möglichkeitsräume und Kommunikationsmöglichkeiten entstehen erst in stratifikatorisch differenzierten Gesellschaften³⁹. Stratifikatorische Differenzierung bezeichnet also die

³⁸ Segmentär differenzierte Gesellschaften sind archaische Gesellschaften. Ihr Differenzierungsmodus bringt *gleichartige* Teile wie Familien, Stämme, Dörfer etc. hervor. Wichtig dabei ist, dass alle Individuen, die zu einer segmentär differenzierten Gesellschaft gehören, *anwesend* sind, nämlich an einem *gemeinsamen* und *überschaubaren* Ort. (vgl. Dür in Richter, 2001: 162)

³⁹ Stratifikatorisch differenzierte Gesellschaften zeichnen sich durch *ungleiche* Teile aus, die eine Erhöhung der Kapazitäten zur Reduktion von externer und zum Aufbau von interner Komplexität ermöglichen. Das Mehr an Komplexitätsverarbeitung ergibt sich daraus, dass

zweite evolutionäre Stufe. Diese vertikale Form der Gesellschaftsordnung lässt einerseits gegenüber einer segmentär differenzierten Gesellschaftsordnung größere Komplexitätsverarbeitungskapazitäten zu, wirkt in Bezug auf die gesellschaftlichen Fähigkeiten zur Komplexitätsverarbeitung allerdings ebenso einschränkend, da Informations- und Entscheidungsabläufe hierarchisiert und zentralisiert sind. Die permanent drohende Überlastung der Verarbeitungskapazitäten in einer solchen Gesellschaftsordnung führt dazu, Probleme entweder ausblenden zu müssen – die interne und externe Umwelt der Gesellschaft muss also einfacher konstruiert werden – oder eigenständige Handlungsbereiche ausdifferenzieren zu müssen.

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts ist die soeben angesprochene Ausdifferenzierung bereits in Ansätzen zu beobachten. In der Folge schreitet sie mit zunehmender Geschwindigkeit allmählich voran, zunächst in Form von Säkularisierung (Trennung von Religion und Politik, Kirche und Staat) und Monetarisierung sowie Internationalisierung der Wirtschaft (Merkantilismus), bis schließlich spätestens zwischen der Mitte des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts die Differenzierungsform abermals umgestellt wird – diesmal auf funktionale Differenzierung⁴⁰.

Entlang der weitgehend entwickelten und unterscheidbaren Funktionen⁴¹ in der Gesellschaft, von deren Erfüllung die Gesellschaft mittlerweile abhängig ist, bildet sich

jene, die aufgrund ihrer sozialen Position nicht arbeiten müssen, sich Gegenstandsbereichen wie Kunst, Wissenschaft, Politik und Krieg zuwenden können. Die Einführung der Arbeitsteilung und dementsprechender Rollendifferenzierung erzeugt so viel Ungleichheit, dass die Gesellschaft irgendwann Stratifikation zum Gesellschaftsprinzip macht. Bis in die Frühmoderne im 15. Jahrhundert war dieses Modell konkurrenzlos, bis ins 20. Jahrhundert staatstragend. Die aus ungleichen Teilen bestehende Schichtengesellschaft ist hierarchisch geordnet und aufeinander bezogen. Die gesamtgesellschaftlich wirksame Leitdifferenz einer solchen Gesellschaft ist oben/unten. Die soziale Zuordnung von Personen und die damit in Verbindung stehenden Rollen, Rechte, Lebensmöglichkeiten oder gar ganzen Lebenskonzepte sind dementsprechend eindeutig. Durch Religion und Moral können sich stratifikatorisch differenzierte Gesellschaften als Ganze einen durchgängigen Sinn geben und eine gottgewollte Ordnung etablieren.

Die vertikale Gesellschaftsordnung ist zugleich auch eine Beschränkung der gesellschaftlichen Kapazitäten zur Komplexitätsverarbeitung, denn solange Informations- und Entscheidungsabläufe hierarchisiert und durch eine Zentralinstanz (z.B. König) gesteuert werden, können nicht besonders viele Entscheidungen in zeitlicher Relation getroffen werden. (vgl. Dür in Richter, 2001: 162f.)

⁴⁰ Die Übergänge zwischen den einzelnen evolutionären Stufen der primären gesellschaftlichen Differenzierungsform sind historisch wohl nicht exakt festzulegen. Bei Luhmann (2008: 118) findet sich unter anderem auch die folgende Datierung: „Die Transformation [zur funktional differenzierten Gesellschaft] erstreckt sich, weil evolutionär, über Jahrhunderte. Man könnte diese Gesellschaft deshalb vom 12. bis zum 18. Jahrhundert als Übergangsgesellschaft (i.e. stratifikatorisch differenzierte Gesellschaft; Anm. RP) einstufen. Wenn man darauf abstellt, von wann ab die europäische Gesellschaft ihrer neuen Form bewusst wird und darauf zu reagieren beginnt, wird man die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts als Epochen-schwelle ansehen müssen.“

⁴¹ Die spezifischen, unterscheidbaren Funktionen der gesellschaftlichen Teilsysteme haben sich entlang gesellschaftlicher Bezugsprobleme entwickelt. Funktionen verselbständigen und

- primär über binäre Codes - eine funktional differenzierte Ordnungsform heraus. Das bedeutet, dass Teil- bzw. Subsysteme wie Wirtschaft, Recht, Politik, Religion, Erziehung, Wissenschaft, Kunst, Medizin, Massenmedien, Sport etc. - um hier nur die größten Funktionssysteme, die ihrerseits wieder in Subsysteme⁴² zerfallen, anzuführen - entstehen, die jeweils unterschiedliche, spezifische Funktionen für die Gesellschaft erfüllen.

Für die einzelnen Funktionssysteme gelten die Bedingungen autopoietischer Systeme. Mit dem Operieren der Funktionssysteme nach Maßgabe ihrer speziellen Kommunikationscodes ist eine enorme Komplexitätssteigerung der Gesellschaft verbunden. Die Autonomie der Funktionssysteme bedeutet aber keineswegs Autarkie. Ganz im Gegenteil: Die Systeme sind und bleiben voneinander abhängig, und diese Abhängigkeit wird sogar noch gesteigert.

Diese Steigerung der Interdependenzen bedeutet, dass alle Systeme für ihr eigenes Operieren das Operieren der anderen voraussetzen. Genau diesen Umstand hat Luhmann mit dem Begriff der strukturellen Kopplung bezeichnet⁴³. Zur Illustration einiger konkreter struktureller Kopplungen sei ein etwas längeres Zitat herangezogen: „So finanziert [beispielsweise] das Wirtschaftssystem alle anderen Funktionssysteme, das politische System z.B. in der Form von Steuern und Abgaben. Das politische System ist u.a. mit den Massenmedien über öffentliche Meinung oder Meinungsbildung, der Wirtschaft über Gesetze zur Erleichterung oder Erschwerung ökonomischer Entscheidungen, dem Recht in der Form der Verfassung, der Wissenschaft z.B. über die Hochschulgesetzgebung, dem Erziehungssystem über die staatliche Kontrolle der Schulen und der Krankenbehandlung z.B. über staatliche Krankenhäuser strukturell aneinander gebunden. Zwischen Recht und Ökonomie bilden Eigentum und Verträge die strukturelle Kopplung. Wissenschafts- und Erziehungssystem sind über Universitäten verzahnt, das Erziehungssystem liefert dem Wirtschaftssystem über systemspezifische Leistungen in der Form von Zeugnissen ver-

artikulieren sich dabei im Prozess ihrer evolutionären Ausdifferenzierung. (vgl. Luhmann in Gumbrecht/Pfeiffer, 1986: 624)

⁴² Luhmann hat die Fähigkeit von sozialen Systemen, Subsysteme zu bilden, mit dem Begriff der Systemdifferenzierung bezeichnet. „Systemdifferenzierung ist nichts weiter als Wiederholung der Systembildung in Systemen. Innerhalb von Systemen kann es zur Ausdifferenzierung weiterer System/Umwelt-Differenzen kommen. Das Gesamtsystem gewinnt damit die Funktion einer »internen Umwelt« für die Teilsysteme, und zwar für jedes Teilsystem in je spezifischer Weise.“ (Luhmann, 1984: 37) Ein wie auch immer gearteter, übergeordneter Plan entfaltet sich mit der Systemdifferenzierung in autopoietischen Systemen übrigens nicht. „Wie jede Bildung sozialer Systeme erfolgt auch systeminterne Systembildung autokatalytisch, das heißt: selbstselektiv.“ (ebd.: 260)

⁴³ Strukturelle Kopplungen zwischen System und Umwelt sind vorausgesetzt. Ohne sie würde ein System nicht existieren. Die Auflösung struktureller Kopplungen kann nur *verhindernd* oder *zerstörend* wirken und „[...] ihr Fortbestand ist nichts weiter als Verhinderung der Verhinderung des Fortgangs der autopoietischen Reproduktion.“ (Luhmann, 1995: 86)

wertbare Absolventen.“ (Runkel, 2005: 7f.) Die Funktionssysteme erbringen also nicht zu vernachlässigende und zahlreiche Leistungen für einander.

Die moderne Gesellschaft verfügt über kein Steuerungszentrum mehr, weder in Hinblick auf externe noch auf interne Steuerung. Kein Funktionssystem kann in einem anderen (auf der Grundlage externer Steuerung) operieren, da autopoietische Systeme operativ geschlossen und „nur“ über ihre jeweiligen speziellen Programme zur Umweltbeobachtung offen sind. Während die binären Codes der einzelnen Funktionssysteme für die Schließung eines Systems sorgen, die erst seine spezifische Form der Offenheit ermöglicht, sorgen Programme, d.h. Bedingungen, nach denen für die eine oder andere Seite einer Unterscheidung optiert wird, für die Offenheit eines Systems. Mit Programmen entscheidet ein Teilsystem über die Zuweisung von Codewerten⁴⁴.

Innerhalb von Systemen wiederholen sich ebenfalls System/Umwelt-Differenzen, die interne Steuerung zu einem Problem machen. Auch hier steuern sich die autopoietischen Systeme weitgehend selbst.

Es gibt also kein Zentralorgan, das Richtlinien und Zielsetzungen für die gesamte Gesellschaft formulieren und durchsetzen könnte. Auch die Sinnhaftigkeit der Gesellschaft kann von keinem gesellschaftlichen Ort aus festgelegt oder garantiert werden. Insofern zerfällt die moderne Gesellschaft in Perspektiven und ist als polykontextual beschreibbar.

Wenn also über Gesellschaft gesprochen, Kritik geübt wird, Probleme formuliert oder Forderungen aufgestellt werden, dann ist immer die Frage danach relevant, wer etwas sagt, mit welchen Differenzen dabei beobachtet und welche Seite der Unterscheidung, von der aus (und eben nicht von der anderen Seite) weitere Operationen angesetzt werden, dabei markiert wird. Hierbei müssen alle Phänomene, um sozial

⁴⁴ In diesem Zusammenhang bietet es sich an, die Kriterien, denen ein Code genügen muss, anhand eines ausführlicheren Luhmann-Zitats genauer aufzurollen: „Von einem Code muss erwartet werden, dass er (1) der Funktion des entsprechenden Systems entspricht, nämlich den Gesichtspunkt der Funktion in eine Leitdifferenz übersetzt; dass er (2) vollständig ist im Sinne der Definition Spencer Browns: »Distinction is perfect continence«, also nicht einfach nur Wald und Wiese unterscheidet. Er muss mithin den Funktionsbereich, für den das System zuständig ist, vollständig erfassen; er muss also (3) nach außen hin selektiv und (4) nach innen hin informativ wirken, ohne das System damit unirritierbar festzulegen; und er muss (5) offen sein für Supplemente (Programme), die erst Kriterien dafür anbieten (und ändern können), welcher der beiden Codewerte in Betracht kommt. Das alles wird dann (6) in die Form eines Präferenzcodes, also in eine asymmetrische Form gebracht, in der ein positiver und ein negativer Wert zu unterscheiden sind. Mit dem positiven Wert kann man im System etwas anfangen, er stellt zumindest verdichtete Akzeptanzwahrscheinlichkeit in Aussicht. Der negative Wert dient als Reflexionswert und damit vor allem der Kontrolle, mit welchen Programmen das Sinnversprechen des positiven Wertes eingelöst werden kann.“ (Luhmann, 1995: 302)

überhaupt erst relevant zu werden, in die Form von Kommunikationen gebracht werden.

Systeme operieren anhand ihrer eigenen Codes und konstruieren auf diese Art und Weise auch ihre eigene Umwelt. Formal befinden sich die funktionalen Teilsysteme dabei in der gleichen Lage. Sie beginnen jede ihrer Operationen mit einer Leitunterscheidung, nämlich ihrem binären Code, und können aus dieser Kontextur nicht ausbrechen. Die Kontingenz des Anfangs wird dadurch unsichtbar gemacht, dass der Code als unhintergebar gesetzt wird. Somit ist der Code eines Teilsystems der blinde Fleck des Systems, den es selbst nicht beobachten kann, ohne dabei in Paradoxien der Selbstanwendung zu geraten. Es sind nämlich die Codes selbst, die das erzeugen, was sie in der Welt sehen.

Die Selbstanwendung eines Codes führt dabei in eine Situation der Unentscheidbarkeit: Ist es beispielsweise rechtens, zwischen Recht und Unrecht zu unterscheiden? Oder: Ist es wahr, zwischen wahr und unwahr zu unterscheiden? Funktionale Systeme sind daher gezwungen, durch Entparadoxierung bzw. Invisibilisierung ihrer Paradoxien, Selbstblockaden aufzuheben und auf diese Weise die eigenen Operationen zu sichern. (vgl. Dür in Richter, 2001: 162ff.; Kneer/Nassehi, 2000: 62f. und 119ff.; Schuldt, 2003: 34f.) „Man könnte auch sagen: *Das System tut schlicht so, als sei die Welt so, wie sie beobachtet wird.*“ (Kneer/Nassehi, 2000: 138; Hervorhebung im Original)

2.2.7. Paradoxie

Dem Begriff der Paradoxie kommt innerhalb der Theorie sozialer Systeme ein wichtiger Stellenwert zu. Eng mit diesem Begriff hängt auch der Begriff der Entparadoxierung zusammen.

Zumeist wird in der Wissenschaft die Auffassung vertreten, dass Paradoxien zu vermeiden oder zu eliminieren seien. Bei Luhmann stößt man hingegen öfters gerade in Hinblick auf sehr viele Grundbegriffe auf den Begriff der Paradoxie. Speziell Begriffe wie Selbstreferenz, Beobachtung und blinder Fleck stehen in engem Zusammenhang mit dem Paradoxiebegriff. „Luhmanns Theorie versteht sich geradezu als Spürprogramm für Paradoxien, Widersprüche und Tautologien, also für all das, was in der Logik als anstößig gilt.“ (Reese-Schäfer, 2005: 66f.) Luhmanns Perspektive nimmt sich hier folgendermaßen aus: „Auch ein Widerspruch, auch eine Paradoxie hat Sinn. Nur so ist Logik überhaupt möglich. Man würde sonst beim ersten besten Widerspruch in ein Sinnloch fallen und darin verschwinden.“ (Luhmann, 1984: 138) Hinzu

kommt: „Wenn das soziale Leben selbst nicht logisch sauber arbeitet, lässt sich auch eine Theorie des Sozialen nicht logisch widerspruchsfrei formulieren.“ (ebd.: 491)

„Paradoxien entstehen, wenn die Bedingungen der Möglichkeit einer Operation zugleich auch die Bedingungen ihrer Unmöglichkeit sind. Eines der bekanntesten Beispiele einer Paradoxie ist diejenige des Epimenides, die in der Aussage auftaucht: »Dieser Satz ist falsch«. Es wird dann unmöglich zu entscheiden, ob die Aussage wahr oder falsch ist, weil die Bedingungen ihrer Falschheit zugleich auch die Bedingungen ihrer Wahrheit (und umgekehrt) sind: wird der Satz als wahr angenommen, dann widerspricht er zugleich dem, was er aussagt (der Satz ist dann falsch). Wird dagegen die Aussage als unwahr bezeichnet, sieht man sich gezwungen, mit ihrem Inhalt einverstanden zu sein (der Satz ist dann wahr).“ (Baraldi et al., 2006: 131f.)

Aussagen wie jene des Epimenides sind paradox und führen uns in eine Situation der Unentscheidbarkeit. Paradoxe Aussagen enthalten zwei Werte, von denen sich keiner eindeutig ausschließen lässt. Wenn man sich für einen Wert entscheidet, landet man unverzüglich bei dessen Gegenwert. „Charakteristisch für eine paradoxe Aussage ist somit ein Oszillieren zwischen zwei Werten, ohne dass dieses ständige Hin und Her zugunsten einer Seite entschieden werden könnte.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 105) Eine Weiterführung der Beobachtung wird durch das Oszillieren unmöglich.

Paradoxe Aussagen beruhen auf zwei Bedingungen: Selbstreferenz und Benutzung einer Unterscheidung. Wenn beide Bedingungen richtig kombiniert werden, gelangt man in eine Situation der Unentscheidbarkeit. Die selbstreferentielle Verwendung von Unterscheidungen kann auch eine tautologische Form annehmen. Bei einer Tautologie handelt es sich genau genommen aber ebenfalls um eine Paradoxie, nämlich um eine verdeckte Paradoxie. „[...] [D]ie Tautologie [ist] letztlich nichts anderes [...] als eine verdeckte Paradoxie; denn sie behauptet einen Unterschied, von dem sie zugleich behauptet, dass er keiner ist.“ (Luhmann, 2002: 491)

Bei der Beobachtung sozialer Systeme treten beide soeben genannten Paradoxiebedingungen wieder auf: Selbstreferenz und die Verwendung von Unterscheidungen. Da Unterscheidungen allen Beobachtungen zugrunde liegen, ist ein Paradox folglich immer ein Problem eines beobachtenden Systems. Jede Beobachtung, die Vollständigkeit beabsichtigt, verstrickt sich in eine Paradoxie, sobald sie sich selbstreferentiell miteinbezieht. Jede Beobachtung ist daher paradox konstituiert. Wie bereits erwähnt, führt die Anwendung der beobachtungsleitenden Unterscheidung auf die Beobachtung zu einer Situation der Unentscheidbarkeit: Ist beispielsweise die Unterscheidung wahr/nicht-wahr wiederum wahr oder nicht wahr?

Das Problem betrifft alle Codes der Teilsysteme und der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien. Die beobachtungsleitende Unterscheidung fungiert als das, was weiter oben als blinder Fleck der Beobachtung bezeichnet wurde. „Die Beobachtung kann ihre beobachtungsleitende Unterscheidung nicht beobachten, ohne in Paradoxien der Selbstanwendung zu geraten.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 106)

Die für jedes System grundlegende Unterscheidung ist diejenige zwischen System und Umwelt. Um eine eigene Identität aufzubauen, muss sich ein System von seiner Umwelt unterscheiden, also das negieren, was es nicht ist. Die Umwelt kann aber nur aufgrund systeminterner Operationen unterschieden werden. Auch die Operation der Negation ist daher eine systemeigene Operation. Das System muss folglich die Unterscheidung zwischen sich selbst und seiner Umwelt als eigenes Produkt beobachten. Es handelt sich hier deshalb um eine Paradoxie, weil ein System sich einerseits von einer ihm nicht zugehörigen Umwelt unterscheiden muss und andererseits beobachtet, dass diese Umwelt nichts anderes ist als ein internes Produkt seiner Operationen. Genau das geschieht immer dann, wenn ein selbstreferentielles, beobachtungsfähiges und daher negationsfähiges System sich selbst beobachtet.

Wie bereits dargestellt, lässt eine Paradoxie den Beobachter zwischen einem Wert und seinem Gegenwert oszillieren bzw. hin und her pendeln. „Paradoxwerden heißt: Verlust der Bestimmbarkeit, also der Anschlussfähigkeit für weitere Operationen.“ (Luhmann, 1984: 59) Es geht also um das Problem der Anschlussfähigkeit.

Um Anschlussfähigkeit sicherzustellen, muss die zugrunde liegende Paradoxie aufgelöst bzw. invisibilisiert werden. Dies meint der Begriff der Entparadoxierung. Unbestimmbare Komplexität, also das ausweglose Oszillieren zwischen den beiden Beobachtungswerten, muss in *bestimmbare* Komplexität überführt werden, um die Anschlussfähigkeit zu sichern. Der Beobachter setzt seine Beobachtungsoperationen fort, indem er die der Beobachtung zugrunde liegende Paradoxie ausblendet. Jede Form der Entparadoxierung beruht dabei auf kontingenten Entscheidungen, die auch anders hätten ausfallen können und die es dem System erlauben, sich selbst einheitlich zu beschreiben, ohne zwischen den Werten eigener Unterscheidungen unentscheidbar zu oszillieren.

Ein Beobachter dieses Beobachters, also ein Beobachter zweiter Ordnung, kann die zugrunde liegende Paradoxie und die entsprechende Technik der Entparadoxierung beobachten⁴⁵. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 104ff. und Baraldi et al., 2006: 131ff.)

⁴⁵ In diesem Zusammenhang sei noch der Begriff des re-entry angeführt, denn er ist ein Beobachtungsbegriff für die Beobachtung zweiter Ordnung. Re-entry ist eine Form der Paradoxieentfaltung bzw. paradoxes Paradoxie-management. (vgl. Krause, 2005: 214f.) Der Begriff bedeutet, dass eine Unterscheidung in das durch sie Unterschiedene wieder eintritt. Eine Unterscheidung wiederholt sich in diesem Sinne also in sich selbst oder wird in sich selbst

hineinkopiert. Das System trennt sich operativ von der Umwelt, erzeugt eine Grenze und reflektiert dann auch genau diese Grenze. Die Unterscheidung von System und Umwelt wird also im System selbst gemacht und nicht in der Umwelt. (vgl. Luhmann in Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. Br./Kunstraum Wien, 1997: 144) Ein Beispiel: Das Wissenschaftssystem, dessen Operationen sich am Code wahr/nicht-wahr orientieren, kann sich die Frage stellen, ob die Unterscheidung wahr/nicht-wahr nun wahr oder eben nicht wahr ist. So können durch ein re-entry die eigenen Operationen strukturiert werden. In der Wissenschaft spricht man dann von Wissenschaftstheorie, die die *Verwendung* des Codes wahr/nicht-wahr mit den *Mitteln* des Codes wahr/nicht-wahr beobachtet. (vgl. Baraldi et al., 2006: 152)

3. REINGEHÖRT IN DIE LUHMANN´SCHE KUNSTSOZIOLOGIE

Die Behandlung des Phänomens bzw. Systems Kunst ergibt sich für Luhmann dadurch, dass eine auf Universalität abzielende Gesellschaftstheorie nicht ausblenden kann, dass es Kunst gibt. Nicht seine Zuneigung zu diesem Gegenstand, sondern eben der systemtheoretische Universalitätsanspruch hat zur Entstehung zahlreicher kunstbezogener Texte und schließlich zur „Kunst der Gesellschaft“ (1995) geführt. „Die Kunst der Gesellschaft“ liefert weder eine strukturalistische Beschreibung des Systems moderner Kunst noch eine evolutionäre, in Phasen gegliederte Geschichte der Ausdifferenzierung des Kunstsystems: *Beide* Perspektiven sind hier ineinander *verschränkt*. (vgl. Luhmann, 1995: 7ff.)

Der systemtheoretische Zugang ist nicht dazu bestimmt, bei der Beurteilung oder Herstellung von Kunstwerken zu helfen. „Es geht also, was Kunst betrifft, nicht um eine hilfreiche Theorie.“ (ebd.: 9) Gleichzeitig soll damit aber nicht ausgeschlossen sein, „[...] dass das Kunstsystem in seinen eigenen Operationen davon profitieren kann, ein Theorieangebot zu erhalten, das Kontext und Kontingenz der Kunst gesellschaftstheoretisch zu klären versucht.“ (ebd.) Die Umsetzung oder die möglichen Missverständnisse müssen im Kunstsystem selbst entschieden werden, während Luhmanns Werk „Die Kunst der Gesellschaft“ ein kunstbeobachtendes System darstellt⁴⁶.

Auch wenn in der nun folgenden Entfaltung der Luhmann´schen Kunstsoziologie sämtliche ältere Schriften Luhmanns⁴⁷ eingearbeitet sind, wird sich die Darlegung im Wesentlichen auf „Die Kunst der Gesellschaft“ konzentrieren, da Luhmann mit diesem 1995 erschienenen Werk seinen umfassendsten Versuch vorlegt, das Kunstsys-

⁴⁶ Tatsächlich scheinen die Arbeiten Luhmanns wichtige Impulse für die Kunstproduktion gegeben zu haben. Obwohl kein spezialisierter Kenner der Gegenwartskunst, arbeitete Luhmann sogar selbst mehrmals mit KünstlerInnen zusammen, z.B. für das Werk „Unbeobachtbare Welt“ mit Frederik D. Bunsen oder auch mit der angloamerikanischen KünstlerInnengruppe Art & Language. Für letztere Kooperation hat Luhmann unter anderem den Vortrag „Die Autonomie der Kunst“ beigesteuert. (vgl. Maset in Runkel, 2005: 94ff.)

⁴⁷ Niels Werber hat die der „Kunst der Gesellschaft“ vorangegangenen älteren „Schriften zu Kunst und Literatur“ (2008) Luhmanns in gesammelter Form herausgegeben.

tem im Rahmen der Theorie sozialer Systeme zu beschreiben. Zu einem großen Teil greift er in der „Kunst der Gesellschaft“ seine Überlegungen aus früheren Aufsätzen wieder auf und verarbeitet sie weiter. Es sei noch einmal erwähnt, dass „Die Kunst der Gesellschaft“ von Luhmann auch dazu verwendet wurde, um die Gesamttheorie auszubauen und weiterzuentwickeln.

Der Kapiteltitle „Reingehört in die Luhmann´sche Kunstsoziologie“ soll erste Frage-richtungen andeuten: Zunächst stellen sich Fragen danach, wie Musik bzw. musika-lische Praxis bei Luhmann thematisiert wird, welcher Kunst- und Musikbegriff dabei zugrunde liegt und welche Musiken von Luhmann behandelt werden.

Luhmann beleuchtet – der Theorie sozialer Systeme konform – vorwiegend das Kunstsystem. Im Text „Ist Kunst codierbar?“, erstmals abgedruckt in dem von Siegfried J. Schmidt herausgegebenen Werk „Schön – Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs“ (1976), behandelt Luhmann Kunst auch als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium. Die These von der Kunst als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium ist zwar nur mehr sehr undeutlich aus der „Kunst der Ge-sellschaft“ herauszufiltern, taucht aber letztlich in der „Gesellschaft der Gesell-schaft“ wieder auf. (vgl. Luhmann, 1998: 351ff.) Bei Luhmann wird Kunst also – so lässt sich sagen – „[...] formal unter dem Gesichtspunkt eines Teilsystems behandelt [...], wenn es um die Theorie der Differenzierung geht, und sie [...] [wird] formal un-ter dem Gesichtspunkt eines besonderen Kommunikationsmediums behandelt [...], wenn es um die Fragen der Effektivität von Kommunikation, von unwahrscheinlicher Kommunikation geht.“ (Luhmann, 1987: 75) Die systemtheoretischen Vorgaben können – wenn es um Kunst geht – nicht aus einer Beobachtung von Kunstwerken herausgezogen werden, sie müssen – so Luhmanns Duktus – vielmehr am kommu-nikativen Gebrauch von Kunstwerken nachgewiesen werden.

Somit soll die Frage, wie Musik bzw. musikalische Praxis – falls von einer solchen in systemtheoretischen Zusammenhängen die Rede sein kann⁴⁸ – bei Luhmann thema-tisiert wird, in den Kapiteln „3.1. KUNST ALS SYMBOLISCH GENERALISIERTES KOM-MUNIKATIONSMEDIUM“ und „3.2. KUNST ALS FUNKTIONSSYSTEM“ genauer ausgear-beitet werden. Im Zuge dessen sollte auch deutlich werden, welchen Kunst- bzw.

⁴⁸ Systemtheoretische Konzepte, die sich dem Begriff der „musikalischen Praxis“ plausibel annähern können, scheinen einerseits im Wesentlichen das Konzept Handeln/Erleben und das damit in Zusammenhang stehende Konzept des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums Kunst(musik) zu sein, andererseits der Begriff der Kommunikation im weitesten Sinne (inklusive der autopoietischen Reproduktion von Kommunikation) unter Rücksicht-nahme auf den Begriff des Sinns.

Musikbegriff Luhmann seinen Analysen zugrunde legt und welche Musiken behandelt werden.

Vorweggenommen werden kann, dass Luhmann keine eigene Musiksoziologie kreiert hat, sondern Musik, oder vielleicht genauer: „Kunstmusik“, bloß im Rahmen seiner kunstsoziologischen Überlegungen behandelt. Das (Kunst-)Musiksystem wird bei Luhmann als Teilsystem des Kunstsystems aufgefasst. Musik ist in der Systemtheorie Luhmann'scher Provenienz – zumindest auf Funktionssystemebene – also stets nur als „Kunstmusik“ behandelbar, andere Musikformen werden nicht behandelt. Luhmann hat sich im Übrigen generell nur in sehr geringem Umfang mit dem Phänomen Musik auseinandergesetzt.

Wie der *Wandel* musikalischer Praxis bei Luhmann thematisiert wird, soll dann im Anschluss Gegenstand des Interesses sein. Am ehesten lässt sich hier auf die Konzepte der Evolution und der Ausdifferenzierung zurückgreifen, und auch der Blick auf die Selbstbeschreibung des Kunstsystems kann hier Einsichten bieten. Die Kapitel „3.3. EVOLUTION UND AUSDIFFERENZIERUNG DES KUNSTSYSTEMS“ und „3.4. DIE SELBSTBESCHREIBUNG DES KUNSTSYSTEMS“ sollen sich in diesem Sinne der Frage des Wandels zuwenden.

Am Rande soll es letztlich auch noch um die Frage gehen, inwiefern sich Luhmann'sche Konzeptionen, die sich nicht explizit auf Musik beziehen, auf das Phänomen Musik anwenden lassen. Dem theoretischen Selbstverständnis nach müsste sich alles, was Luhmann über Kunst zu sagen hat, m.E. auch auf den Bereich der Musik bzw. der „Kunstmusik“ anwenden lassen. Ausnahmen wären hier gesondert zu diskutieren.

Den Abschluss des „Reingehört in die Luhmann'sche Kunstsoziologie“-Kapitels wird der Abschnitt „3.5. BEOBACHTUNGEN LUHMANN'SCHER KUNSTBEOBACHTUNGEN“ bilden. Mit dem Titel „Beobachtungen Luhmann'scher Kunstbeobachtungen“ soll ein Doppeltes gemeint sein: Einerseits soll die Luhmann'sche Kunstsoziologie einer kritischen Beobachtung unterzogen werden, andererseits werden auch (kritische) Beobachtungen Luhmann'scher Kunstbeobachtungen anderer AutorInnen in diesen Abschnitt Eingang finden und streckenweise ebenso einer kritischen Beobachtung unterzogen. In letzterem Fall ließe sich präziser von Beobachtungen der Beobachtungen Luhmann'scher Kunstbeobachtungen sprechen.

Es geht – um es einfacher auszudrücken – um eine breitere Diskussion der Luhmann'schen Kunstsoziologie, in der der Schwerpunkt vordringlich auf theorieinterne Probleme gelegt werden soll. Stärken und Schwächen des systemtheoretischen

Paradigmas in Hinblick auf Fragestellungen und Interessen der Musiksoziologie werden später noch Gegenstand des Interesses sein⁴⁹.

Eine fundamentale Kritik der Systemtheorie kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Häufig in der Literatur angegriffene bzw. diskutierte Konzepte sind jene der Autopoiesis, der funktionalen Differenzierung sowie der Autonomie und operationalen Geschlossenheit.

Das theoretische Abstraktionsniveau der „Kunst der Gesellschaft“ und der anderen kunstbezogenen Ausführungen Luhmanns ist hoch. Es scheint sich weit über den meisten kunstwissenschaftlich interessanten Fragestellungen zu befinden. Das Luhmann'sche Verständnis der Kunst und des Kunstsystems wird deshalb vorerst in den nun folgenden Ausführungen (noch) nicht konkreter im Sinne einer unmittelbar anschaulichen Anwendung⁵⁰ der bislang vorgestellten Begriffe.

Vorwegzunehmen sei auch, dass eine vollständige oder adäquate Darstellung der Kunstschriften Luhmanns aufgrund ihres gewaltigen Umfangs (allein „Die Kunst der Gesellschaft umfasst rund fünfhundert Seiten) im Rahmen der folgenden Abschnitte nicht geleistet werden kann. Das Bemühen muss darauf beschränkt bleiben, in gebotener Knappheit dennoch zentrale Einblicke zu vermitteln.

Ein weiterer nennenswerter und zugleich letzter Punkt dieser Vorbemerkungen besteht darin, dass sich keine klaren Trennlinien zwischen einzelnen Aspekten der Theorie ziehen lassen. Somit wird es in den folgenden Teilkapiteln zu thematischen Überschneidungsbereichen und auch repetitiven Textstellen kommen.

3.1. KUNST ALS SYMBOLISCH GENERALISIERTES KOMMUNIKATIONSMEDIUM

3.1.1. Handeln/Erleben und das Kunstwerk

Wie bereits unter „2.2.5.3. Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation“ im Zusammenhang mit den symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien ausgeführt, läuft die Wahrscheinlichmachung erfolgreicher Kommunikation über verschiedene Zuschreibungen als Handeln und Erleben. Handeln stellt eine Zurechnung zum System selbst dar, Erleben eine Zurechnung zur Umwelt des Systems. Wenn die Unterscheidungen System/Umwelt und Handeln/Erleben gekreuzt werden, ergeben sich vier verschiedene Zurechnungsmöglichkeiten:

⁴⁹ Vgl. hierzu vor allem „6.1. TAKTVOLL ODER TAKTLOS?“.

⁵⁰ In Hinblick auf Anwendungsbeispiele vgl. „6.2. ANGEWANDTE SYSTEMTHEORIE“.

1. Orientierung des eigenen Erlebens am Erleben Anderer
2. Orientierung des eigenen Erlebens an Handlungen Anderer
3. Orientierung des eigenen Handelns am Erleben Anderer und
4. Orientierung des eigenen Handelns am Handeln Anderer

Die Zurechnungsmöglichkeiten werden von den Medien der verschiedenen Funktionssysteme erfüllt.

Kunst ist nun ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium, das jener Attributionskonstellation entspricht, in der das Handeln Alters von Ego erlebt wird (= 2. Orientierung des eigenen Erlebens an Handlungen Anderer). Eine Künstlerin oder ein Künstler handelt, eine Betrachterin oder ein Betrachter⁵¹ erlebt.

Es geht also allgemein um das Problem, dass der Kommunikant Alter erwartet, dass der Adressat Ego das Handeln Alters in sein Erleben integriert. Die Unwahrscheinlichkeit der Erfüllung dieser überhöhten Erwartung hatte, so Luhmann, die Konstituierung des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums Kunst zur Folge.

Die Einlösung der Kommunikation zwischen Ego und Alter scheitert mit größter Wahrscheinlichkeit an der Zumutung Alters. Die Problematik besteht also dann, wenn es für Ego schwierig wird, das, was Alter als Handeln produziert, als sinnvoll zu akzeptieren – wenn also das Kunstwerk sich als ein von jemandem ohne wiedererkennbaren Zweck produziertes Objekt darstellt. Dem symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium Kunst gelingt in diesem Zusammenhang die Wahrscheinlichmachung unwahrscheinlicher Kommunikationen im Kunstsystem.

Äquivalent dazu müsste einem anzunehmenden symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium Kunstmusik die Wahrscheinlichmachung unwahrscheinlicher Kommunikationen im (Kunst-)Musiksystem, als Teilsystem des Kunstsystems, möglich sein. Nicht-Kunstmusik bzw. Musik im Allgemeinen könnte wohl Ähnliches leisten, findet in der Luhmann'schen Theoriekonzeption allerdings keinen Platz – zumindest nicht im Kunstsystem. Folglich müsste sich eine orthodoxe Luhmann'sche Perspektive damit zufrieden geben, lediglich Kunstmusik als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium zu behandeln.

⁵¹ „BetrachterInnen“ erscheint in Hinblick auf den vorliegenden Zusammenhang musikalischer Belange kein adäquater Terminus zu sein. An ihm scheint die intensive Beschäftigung Luhmanns mit bildender Kunst im Rahmen seiner kunstsoziologischen Überlegungen sichtbar zu werden. „HörerInnen“ wäre hinsichtlich musikalischer Sachverhalte ein vermutlich treffenderer Begriff und wohl als begriffliches Äquivalent zu „BetrachterInnen“ einzusetzen. Dennoch soll für die folgenden Ausführungen zur Luhmann'schen Kunstsoziologie auch dessen Diktion des Betrachters bzw. der Betrachterin beibehalten werden, wenngleich diese begriffliche Unschärfe nicht aus dem Blick geraten sollte.

Wieder allgemeiner zum Medium der Kunst: „Evolutionsgeschichtlich ausgehend von dem Sonderproblem der Annahmemotivation einer Kommunikation hat sich Gesellschaft ein Medium geschaffen, das symbolisch generalisierend, d.h. stellvertretend für den zugrunde liegenden kommunikativen Sachverhalt, die möglichen kommunikativen Einzelsituationen verallgemeinernd und überschreitend, das Bezugsproblem in sich trägt und gleichzeitig beansprucht, Lösung des Problems zu sein.“ (Tadday, 1997: 24) Das Medium Kunst muss von der Gesellschaft selber geschaffen werden, da es in ihrer Umwelt nicht unmittelbar vorkommt. Dazu ist es erforderlich, Entscheidungen zu treffen und Konventionen festzulegen, welche Elemente das Medium konstituieren und welche nicht. Luhmann spricht hierbei von einer basalen Differenz von Medium und Form.

Um die Existenz von Kunst in der Gesellschaft behaupten zu können, muss sie als solche erst einmal beobachtet, d.h. von allem anderen unterschieden werden können. *Traditionellerweise* ist ein Kunstwerk ein *hergestelltes* Objekt – in Unterscheidung zu einem „*natürlichen*“ Objekt – und es wird als solches wahrgenommen, wenn erkannt wird, dass es sich dabei um ein Ergebnis des Handelns von jemandem handelt.

Ein Kunstwerk ist also artifiziell. Es provoziert die Frage, zu welchem Zweck es wohl produziert wurde. Diese Frage wird besonders interessant, sobald sich Kunst als autonomes gesellschaftliches Funktionssystem ausdifferenziert hat und auf externe Motivation oder Unterstützung verzichtet. Der Zweck der Kunst liegt dann nicht länger darin, auf etwas zu verweisen, das nicht direkt zugänglich ist oder in der Imitation von Natur, es geht lediglich um das Experimentieren mit neuen Formenkombinationen. Weiters ist zu beachten, dass Kunstwerke – anders als andere künstliche Objekte – *keinen externen Nutzen* haben⁵².

Doch, so fragt Luhmann, „wie macht sich ein Einzelwerk der Kunst wahrnehmbar, so dass man es als Kunstwerk erkennt und *darin* eine Chance und einen Grund findet, an Kommunikation teilzunehmen?“ (Luhmann, 1995: 78; Hervorhebung im Original) Kunstwerke leisten dies durch ihre Form, die eine *Grenze*⁵³ zu dem dadurch ausge-

⁵² Auf diesen traditionellen, „historisch verbrauchten Theorierahmen“ (Luhmann, 1995: 78), dass nämlich Kunstwerke *hergestellte* Objekte im Unterschied zu *natürlichen* Objekten sind und dass Kunstwerke *keinen externen Nutzen* haben, greift Luhmann im Zuge seiner Ausführungen immer wieder zurück, da für ihn kein überzeugender Ersatz in Sicht ist. Allerdings erschließen – so Luhmann – die Überlegungen über Wahrnehmung und Kommunikation einen etwas komplexeren Zugriff auf das Thema, und zwar mit Hilfe des Begriffs der Form. (vgl. ebd.: 77f.)

⁵³ Die Grenze kann im Übrigen auch selbst als Form gestaltet sein, z.B. als Portal, Ornament, Bewegung auf der Oberfläche einer Skulptur, prächtiger oder auch nur gut gewählter Bilderrahmen. „Aber wenn man dies nachvollzieht, sieht man sie schon nicht mehr als Grenze,

schlossenen *unmarked space* (unmarkierten Zustand) markiert. Von Kunststart zu Kunststart mag die Erfüllung dieser Erfordernisse sehr unterschiedlich sein (z.B. ein durch Anfang/Ende, durch Rahmen oder durch eine Bühne isoliertes Kunstwerk). „Ein Kunstwerk, das sich im Unterschied zu allem anderen als Kunstwerk behauptet, schließt zunächst also alles andere aus und teilt die Welt ein in sich selbst und den übrig bleibenden *unmarked space* (= der durch die vom Kunstwerk markierte Grenze ausgeschlossene unmarkierte Zustand; Anm. RP). Nur wenn man sich darauf beschränkt, hat es Sinn, ein Kunstwerk als ein (hergestelltes) Ding mit bestimmten Eigenschaften zu beobachten – mit Eigenschaften, die am Ding/im Ding lokalisiert sind.“ (ebd.: 61)

Einen wesentlichen Aspekt in der Luhmann'schen Kunsttheorie bildet die Medium/Form-Differenz, um die es nun gehen soll.

3.1.2. Medium/Form

Die Medium/Form-Differenz fungiert als diejenige Differenz, mit der alle Wahrnehmung arbeitet. Es handelt sich hierbei um eine spezielle Kommunikationstechnik der Kunst. Kunst pflegt sozusagen einen speziellen Umgang mit dieser Differenz. Luhmann nimmt darüber hinaus an, dass die Differenz von Medium und Form als Ersatz für klassische alte Muster wie „Geist/Materie“ oder „Form/Inhalt“ Potentiale hat, „[...] mit denen man Kunst insofern besser analysieren kann, als sie selbst immer wieder die Eigenschaft hat, sich als Medium zu etablieren, in das dann neue Formen eingebaut werden [...].“ (Luhmann, 1987: 82)

Fritz Heider, auf den die Medium/Form-Unterscheidung zurückgeht, hat ebendiese Unterscheidung⁵⁴ benutzt, um die Wahrnehmung von Objekten zu erklären, die nicht direkt mit dem Körper in Kontakt stehen. Es geht also z.B. um visuelle oder akustische Wahrnehmung. Heider zufolge ist die Wahrnehmung dank eines Mediums wie Licht oder Luft möglich, das selbst nicht wahrgenommen wird, aber die Eigenschaften des betreffenden Objekts, also die Formen, übermittelt, ohne sie dabei zu verändern – „unter normalen Bedingungen werden [also] nicht das Licht oder die Luft wahrgenommen, sondern die von ihnen übermittelten Bilder oder Laute. Die Wahrnehmungsobjekte setzen sich dank ihrer höheren »Rigidität« gegenüber der

sondern beobachtet Formenunterschiede – eins ergibt sich aus dem anderen –, die man dem Kunstwerk selbst zurechnet.“ (Luhmann, 1995: 79)

⁵⁴ Genau genommen hat Heider die Unterscheidung Medium/Ding verwendet. Das Medium ist bei Heider außendeterminiert, ein Ding innendeterminiert. Da die Unterscheidung außen/innen bereits Formbildung voraussetzt, wird sie bei Luhmann aufgegeben und die Heider'sche Vorlage stark variiert. (vgl. Luhmann, 1995: 167)

»Flexibilität« des Mediums durch, das immer bereit ist, Formen anzunehmen.“ (Baraldi et al., 2006: 58)

Formen und Medien unterscheiden sich in gewisser Weise durch einen unterschiedlichen Grad an Kopplung zwischen ihren Elementen⁵⁵. Medien sind diffus, im Bereich der Formen sind mehr oder weniger strikte Kopplungen innerhalb eines Spielraums zwischen hoher Elastizität einerseits und Rigidität andererseits möglich. „Das Medium ist durch eine lose Kopplung zwischen Elementen (die praktisch als voneinander unabhängig betrachtet werden können) gekennzeichnet und leistet keinen inneren Widerstand gegen die Durchsetzung von Formen von außen. Die Formen »verdichten« ihrerseits die Verbindungen zwischen den Elementen des Mediums in rigidere Kopplungen, die wahrgenommen werden.“ (ebd.: 59) Und: „Im Verhältnis von Medium und Form setzt die rigidere Form sich durch, weil sie unbeweglicher ist. [...] Innerhalb von Formen wiederholt sich diese Durchsetzungsfähigkeit der rigidieren gegenüber der weicheren.“ (Luhmann, 2001: 201f.)

Die Unterscheidung zwischen Medium und Form ist immer relativ. (Der Unterschied von Medium und Form variiert darüber hinaus auch historisch.) Nichts ist „an sich“ schon Medium oder Form, sondern immer nur Medium in Bezug auf eine sich durchsetzende Form oder Form, die sich in einem Medium niedriger Ebene durchsetzt.

Medien und Formen werden jeweils von Systemen aus konstruiert. Sie setzen also in diesem Sinne immer eine Systemreferenz voraus. Die Medium/Form-Differenz ist – so wie der eng mit ihr zusammenhängende Begriff der Information – ein systeminternes Produkt. „Weder Medium noch Formen »repräsentieren« letztlich physikalische Sachverhalte im System. »Licht« als eines der Wahrnehmungsmedien ist zum Beispiel kein physikalischer Begriff, sondern ein Konstrukt, dass (sic!) den Unterschied von Dunkelheit voraussetzt. Entsprechend ist eine im Kunstsystem entworfene Unterscheidung von Medium und Form immer nur für dieses System relevant [...], auch wenn sie auf Kunstobjekte ebenso wie auf die Natur, also grenzüberschreitend angewandt werden kann.“ (Luhmann, 1995: 166) In Hinblick auf die Theorie sozialer Systeme sind die relevanten Medien die Kommunikationsmedien⁵⁶.

⁵⁵ Mit Elementen (in der Zeitdimension lässt sich auch von Ereignissen sprechen) sind immer Einheiten gemeint, die von einem beobachtenden System konstruiert/unterschieden werden, z.B. die Töne in der Musik. Es geht dabei nicht um naturale Konstanten, Partikel, Seelen oder Individuen, die jeder Beobachter als dieselben vorfinden könnte. Die Elemente bestimmen sich darüber hinaus nicht selbst, sie müssen gedacht werden als angewiesen auf Kopplungen. (vgl. Luhmann, 1995: 167)

⁵⁶ Entsprechend zu den drei Arten der Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation wurden bereits drei verschiedene Kommunikationsmedien unterschieden: Sprache, Verbreitungsmedien und symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien. Zu Letzteren ist – wie bereits festgehalten – auch Kunst zu rechnen.

Kunst tritt unter Verwendung unterschiedlicher Materialformen in Erscheinung. Wenn der Kunst ein einheitliches Kommunikationsmedium zugewiesen werden soll, muss daher von unterschiedlichen Materialisierungsformen abgesehen werden: „Ungeachtet aller Unterschiede der konkreten Materialisationen, ungeachtet aller Unterschiede der Wahrnehmungsmedien und damit: der Kunstarten liegt etwas Gemeinsames im Aufbau neuer Medium/Formverhältnisse, die auf das Beobachtetwerden zielen und nur verständlich werden, wenn man das versteht. Die Einheit der Kunst besteht in dieser Produktion für Beobachtung, in dieser Beobachtung für Beobachtung, und ihr Medium besteht in den Freiheitsgraden für Medien/Form-Verhältnisse, die damit geschaffen sind.“ (ebd.: 188) Und weiter im Originaltext (ebd.: 191; Hervorhebung im Original): „Das Medium der Kunst ist demnach für alle Kunstarten die Gesamtheit der Möglichkeiten, die Formgrenzen (Unterscheidungen) von innen nach außen zu kreuzen und auf der anderen Seite Bezeichnungen zu finden, die passen, aber durch eigene Formgrenzen ein weiteres Kreuzen anregen. Das Medium der Kunst ist also in jedem Kunstwerk präsent – und doch unsichtbar, da es nur auf der noch unbezeichneten Seite gleichsam als Attraktor weiterer Beobachtungen wirkt. Im Suchen verwandelt sich dann das Medium in Form. Oder man scheitert. Im Zusammenwirken von Form und Medium ergibt sich dann das, was gelungene Kunstwerke auszeichnet, nämlich *unwahrscheinliche Evidenz*.“

Auch misslungene Kunstwerke sind freilich möglich⁵⁷. Als misslungen kann ein Kunstwerk bezeichnet werden, wenn ein Beobachter die Kontrolle über das Zusammenspiel der Formen verliert, wenn für ihn also nicht mehr erkennbar ist, „[...] wie eine Formwahl über das, was sie vom Kunstwerk weiterhin fordert, mit den anderen zusammenhängt.“ (ebd.: 328) Dies wäre allerdings nur im konkreten Kunstwerk, also nicht unter Heranziehung von Prinzipien und Regeln sichtbar zu machen. „Die Antwort könnte deshalb darin liegen, dass jedes Kunstwerk sein eigenes Programm ist und sich, wenn genau das gezeigt werden kann, als gelungen und eben damit als neu erweist. Die Programmatik durchdringt, könnte man sagen, das Einzelwerk, und erlaubt dann kein zweites derselben Ausführung mehr.“ (ebd.: 328f.)

Wenn es darum geht, Form bilden zu können, ist Kunst offenbar auf Primärmedien angewiesen, vor allem auf die der Optik und der Akustik. Sie muss Licht und Luft voraussetzen können. Wie kann man aber nun, darüber hinausgehend, sagen, dass Kunst selbst ein Medium, ein Medium der Kommunikation sei? Und wenn Kunst

Wahrnehmungsmedien sind im Übrigen psychische Medien im Sinne Heiders. Sie sind keine Kommunikationsmedien. (vgl. Luhmann, 1995: 187)

⁵⁷ „Aus Luhmanns Sicht ist auch misslungene Kunst Kunst statt Nicht-Kunst, was auch sonst?“ (Werber in Luhmann, 2008: 465) Nicht nur gelungene, sondern auch misslungene Werke können Anschlüsse, Kommentare, Übernahmen und Variationen stimulieren.

selbst ein Medium ist, was ist dann Form? Oder anders: Was lässt sich über das Verhältnis von Medium und Form im Falle der Kunst ausmachen? (vgl. Luhmann, 2001: 202)

Die Form erschafft sich – so die Luhmann'sche These – das Medium, in dem sie sich ausdrückt. Sie ist hierauf ein Medium zweiter Ordnung. Sie ist es dadurch, dass sie es ermöglicht, die Differenz von Medium und Form ihrerseits medial zu verwenden, nämlich als Medium der Kommunikation. Die Form-Elemente auf zweiter Ebene setzen – aufgrund einer Unterscheidung zwischen „Ur“-Medium und Form auf erster Ebene – ihr Medium nicht nur voraus, sie konstituieren es selbst und ermöglichen sich dadurch erst selbst. „Um über Kunst kommunizieren zu können, muss man mithin die Differenz von Primärmedium und Form voraussetzen und diese Differenz selbst zum Medium machen können.“ (ebd.: 211)

Beispielhaft hat Luhmann (2001) diese These am Phänomen der Musik dargestellt⁵⁸. Als Primärmedium gibt er die Akustik an. Aus dem Medium aller möglichen akustischen Phänomene differenziert sich ein limitiertes Ensemble an Elementen, also eine reduzierte Form heraus⁵⁹. Diese reduzierte Form fungiert ihrerseits dann als Sekundärmedium für Musik. „Auch wenn die Musik sich mit Hilfe von Instrumenten gut klingende Töne schafft, kann in diesem Medium zunächst wieder jeder Ton auf jeden folgen oder mit jedem kombiniert werden; es sei denn, dass die Form des Musikstücks anders entscheidet. Auch hier wird also zunächst wieder durch besondere Vorkehrungen ein Medium geschaffen, in das Form sich einprägen kann; auch hier lose Kopplung und strenge Kopplung. Infolge der Differenzierung von Komposition und Aufführung entwickelt sich außerdem ein besonderes Medium der Notation, das zunächst nur als technisches Hilfsmittel benutzt wird, dann aber auch als Medium für die Aufnahme graphischer Formen entdeckt wird, die optisch einschränken, was die Musik sich erlaubt.“ (ebd.: 203)

Für wen funktioniert Musik nun als Kommunikation? Luhmann antwortet: „Als Kommunikation funktioniert Musik nur für diejenigen, die diese Differenz von Medium und Form nachvollziehen und sich über sie verständigen können; nur für die, die den entkoppelten Raum mithören können, in dem die Musik spielt; nur für die, die mithören können, dass die Musik durch ihre Tonalität sehr viel mehr Geräusche möglich macht, als normalerweise zu erwarten waren, und dies im Hinblick auf Disziplinierung durch Form. Die Kunst etabliert, mit anderen Worten, eigene Inklusi-

⁵⁸ Beschränkungen auf „Kunstmusik“ scheinen in Hinblick auf die Medium/Form-Differenz in diesem Zusammenhang nicht gegeben zu sein. Die Medium/Form-Unterscheidung ist allgemein verwendbar.

⁵⁹ Genau genommen kann im Luhmann'schen Sinne – wie gesagt – nur die Form bestimmen, was für sie ein Medium ist.

onsregeln, denen die Differenz von Medium und Form als Medium dient. Und während man normalerweise Geräusche als Differenz zu Ruhe hört und dadurch auf sie aufmerksam wird, setzt die Musik diese Aufmerksamkeit schon voraus und zwingt sie zur Beobachtung einer zweiten Differenz: der von Medium und Form.“ (ebd.: 203f.)

3.1.3. Die Funktion des Kommunikationsmediums Kunst

Wie aus dem Abschnitt „2.2.5.3. Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation“ bereits hervorgegangen sein sollte, können Kommunikationsmedien etwas wahrscheinlich machen, das ohne sie unwahrscheinlich wäre. Die Funktion dieser Medien liegt darin, die ständige Produktion von Formen zu ermöglichen. Auf gesamtgesellschaftlicher Ebene ermöglichen es Kommunikationsmedien, Kommunikation mit weiterer Kommunikation zu verbinden und im Zuge dessen Formen zu schaffen, die generalisiert und erwartbar gemacht werden können. Kommunikationsmedien sind in diesem Sinne soziale Strukturen, welche die Autopoiesis der Kommunikation ermöglichen. (vgl. Baraldi, 2006: 58ff.; Vettori in Parzer, 2004: 46; Krause, 2005: 193) Es liegt hier – wenn man so will – ein funktionaler Kunstbegriff vor. Fraglich ist, ob sich auch von einem funktionalen *Musik*begriff sprechen lässt, da einerseits bei Luhmann wohl nur Kunstmusik unter den Begriff Kunst subsumierbar wäre, andererseits aber offensichtlich auch Nicht-Kunstmusik die soeben genannten Luhmann'schen Kriterien erfüllen würde. Anhand der Theorieanlage Luhmanns lässt sich diese Frage nicht eindeutig beantworten.

Wozu dient nun das Kommunikationsmedium Kunst? Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien wie Kunst „[...] stellen in gewisser Weise „Lösungen“ für zugespitzte Kommunikationsprobleme dar, sollen also den Erfolg einer Kommunikation im Sinne einer größeren Annahmewahrscheinlichkeit erhöhen.“ (Vettori in Parzer, 2004: 45) Genauer formuliert: Kunst als Kommunikationsmedium soll die Unwahrscheinlichkeit wahrscheinlicher machen, dass bestimmte Objekte mit Hilfe von ausschließlich im Kunstwerk selbst lokalisierten Unterscheidungen beobachtet werden.

Dadurch sollen ausgeschlossene Möglichkeiten reaktiviert werden⁶⁰. Kunst bezieht sich auf genau jene Möglichkeiten, die durch die Realisierung bestimmter Dinge auf bloße Möglichkeiten reduziert wurden und versucht aufzuzeigen, wie in diesem Be-

⁶⁰ Hier geht es eigentlich bereits um den funktionalen Primat des *Kunstsystems*, der noch genauer in Kapitel „3.2. KUNST ALS FUNKTIONSSYSTEM“ im Abschnitt „3.2.3. Die Funktion der Kunst“ zu beleuchten sein wird.

reich eine Ordnung mit eigener Notwendigkeit möglich ist. „Das Kunstwerk stellt also eine eigene (fiktive oder imaginäre) Realität fest, welche sich von der gängigen Realität unterscheidet. Es generiert die Trennung des Realen in eine reale und eine fiktive Wirklichkeit⁶¹.“ (Baraldi et al., 2006: 105) Die Kunst macht demnach Ordnungsmöglichkeiten sichtbar, die anderenfalls unsichtbar blieben. Sie verändert die Sichtbarkeits- und Unsichtbarkeitsbedingungen der Welt, indem sie Unsichtbarkeit konstant hält und Sichtbarkeit variiert. Sie schafft Formen, die es anderenfalls nicht geben würde. Das geschieht in der Kunst und nirgendwo sonst. (vgl. Luhmann, 1995: 157) Das kunst eigene Medium ist die dem gesellschaftlichen Alltag abgetrotzte Unwahrscheinlichkeit des kombinatorischen Formgefüges der Kunst, welche den Beobachter an den Beobachter verweist. (vgl. ebd.: 207)

3.1.4. Operativität und Sequenzialität

Jede von einer Künstlerin oder einem Künstler in der Produktion eines Kunstwerkes getroffene Unterscheidung, also beispielsweise ein Pinselstrich, die Auswahl eines Klanges oder der Anfang eines Romans, beschränkt die für weitere Schritte noch verfügbaren Möglichkeiten aufgrund eigener, interner Beschränkungen. Die Spezifik der Kunstformen beruht nämlich darauf, dass die Bestimmung der einen Seite nicht völlig offen lässt, was auf der anderen Seite geschehen kann. „Sie determiniert die andere Seite nicht, aber sie entzieht die Bestimmung der anderen Seite dem Belieben. Was dort vorkommen kann, muss »passen«, wenn nicht der Eindruck eines Missklangs, eines Fehlers, einer Störung entstehen soll (was natürlich als Form auch gewollt sein kann und dann seinerseits nach passendem Ausgleich verlangt).“ (Luhmann, 1995: 189)

Für die Musik gilt, dass ein Ereignis, ein Akkord, eine Handlung die Zeit in ein Vorher und Nachher trennt und damit eine Eigenzeit des Werkes konstituiert. Das Nachher kann nicht beliebig, wenngleich mit vielen noch offenen Formen und Überraschungen besetzt werden. Vorher kann nichts geschehen, denn die Zeit ist dann bereits vergangen. Trotzdem organisiert das, was nachher geschieht, das, was als Vorher dazu passt. Nachher manifestiert sich, dass die Welt nicht mit dem ersten Takt (oder Akt) angefangen hat, sondern sich damit in eine Geschichte einlässt – „und sei es die Stille, die den Anfang zum Anfang macht, oder die Weltgeschichte,

⁶¹ Luhmann spricht hierbei von realer und fiktionaler Realität. „Die reale Realität wird zum normalen Alltag, zum Bereich der vertrauten Erwartungen. Die fiktionale Realität wird zum Bereich der Reflexion anderer (unvertrauter, überraschender, nur artifiziell zu gewinnender) Ordnungsmöglichkeiten.“ (Luhmann in Luhmann et al., 1990: 13)

die nachträglich erzählend reaktualisiert wird.“ (Luhmann in Luhmann et al., 1990: 16)

Zeitstellen sind in der Musik also durch ihr eigenes Vergehen bestimmt, sodass sich aus dem Kunstwerk ergeben muss, was an Vorigem noch von Bedeutung ist und was folgen kann. Es geht um ein jeweils im Moment festgehaltenes und verschwindendes Woher und Wohin und es ist auch hier immer die Differenz bzw. die Grenze, die den Unterschied macht und durch das Kunstwerk zur Information wird. (vgl. Luhmann, 1995: 183) Die Beschränkungen ergeben sich in der Kunst im Allgemeinen also weder allein wegen der materiellen Eigenschaften des verwendeten Mediums, noch allein aus einem Verwendungszweck des Objekts.

Kommunikation mittels Kunstwerken muss Zeit in Rechnung stellen. Das gilt sowohl für die Ebene der Herstellung als auch für die Ebene der Betrachtung von Kunstwerken⁶²: „Nicht nur die Herstellungshandlungen müssen sequentiell erfolgen und sich rekursiv orientieren an dem, was bereits entschieden ist, und an dem, was damit an Möglichkeiten erschlossen und eingeschränkt ist. Sondern auch die Betrachtung erschließt das Kunstwerk temporal, also im schrittweisen Aktualisieren von Referenzen im Kontext von dadurch jeweils verschobenen Unterscheidungen. »Mit einem Blick« gewinnt man keinen Zugang, sondern allenfalls eine Art Reiz oder Irritation, die ein Anlass sein kann, sich eingehender, ja eindringender mit dem Werk zu befassen.“ (ebd.: 38)

Dies gilt allgemein, ist im Falle von Musik (oder auch Tanz oder Theateraufführungen) aber besonders evident, da hier das Kunstwerk überhaupt nur als Ereignissequenz vorliegt. Die synchronisierte Sequenz von Aufführung und Miterleben ermöglicht – in diesem Sonderfall – eine häufig beschriebene Intensität des Erlebens von Gleichzeitigkeit. Die Kommunikation mittels Kunstwerken intensiviert das Gleichzeitigkeitserleben im Falle der Musik dadurch, dass sie jede sinnhafte Verweisung auf anderes bzw. jede Repräsentation unterbindet. (vgl. ebd.: 38f.)

⁶² Die Begriffe Herstellen und Betrachten stehen für die traditionelle, rollenorientierte Auffassung, die zwischen Produktion und Rezeption eines Kunstwerks unterscheidet. Luhmann verwendet zur Relativierung dieser begrifflichen Unterscheidung das Begriffspaar Operation und Beobachtung. (vgl. Luhmann, 1995: 65f.) In der Luhmann'schen Systemtheorie ist der Künstler bzw. die Künstlerin im Übrigen primär als BeobachterIn bestimmt und nur sekundär als EntscheiderIn oder geschickte(r) HandlangerIn in Hinblick auf die Erstellung eines Kunstwerkes. (vgl. ebd.: 44)

Es geht aber nicht – wie manchmal fälschlich angenommen wird – darum, dass ein Künstler oder eine Künstlerin keine die Kunst betreffenden Entscheidungen mehr zu fällen hätte. Künstlerisches Können und Individualität sind in der Systemtheorie nicht weggekürzt. Weggekürzt ist lediglich die Idee der vollständigen Kontingenz. „Deutlich wird daran, dass das Kunstwerk stets *auch* »dem Sog selbstgesetzter Unterscheidungen folgt« [...]“ (Mahrenholz, 1998: 80; Hervorhebung im Original)

Alle Freiheiten und alle Notwendigkeiten sind Eigenprodukt der Kunst, d.h. Folgen der im Kunstwerk selbst getroffenen Entscheidungen. „Die »Nötigung« zu bestimmten Konsequenzen, die beim Bearbeiten oder Betrachten von Kunstwerken erfahren wird, ergibt sich nicht aus Gesetzen, sondern daraus, dass und wie man angefangen hat.“ (ebd.: 330)

KünstlerInnen und BetrachterInnen können ein Kunstwerk nur dann als Kunstwerk beobachten, wenn sie die Formen sehen, die ihr Beobachten leiten. Für beide sind Formen asymmetrische Zwei-Seiten-Formen⁶³, die jeweils eine ihrer Seiten durch Bezeichnung festlegen und damit einschränken, wie die andere Seite spezifiziert werden kann.

KünstlerInnen und BetrachterInnen müssen deswegen nicht zum selben Urteil, zur selben Bewertung, zum selben Erlebnis kommen oder dieselben Geschmacksrichtungen bzw. ästhetischen Präferenzen aktualisieren⁶⁴. In der Formabhängigkeit, und in der Fixierung der Formzusammenhänge durch das Kunstwerk selbst besteht jedenfalls genug Gemeinsamkeit, dass man von Kommunikation zwischen KünstlerIn und BetrachterIn sprechen kann⁶⁵. „Das Kunstwerk legt den Beobachter zwar auf die im Kunstwerk fixierten Formen fest; aber im Kontext moderner Kommunikation scheint gerade dadurch die Freiheit gegeben zu sein, mit der formfest fixierten Differenz von imaginiertes und realer Realität auf verschiedene Weise umzugehen.“ (ebd.: 231) Kunst legt – als Medium der Kommunikation – nicht fest, wie KünstlerInnen und BetrachterInnen durch das Kunstwerk gekoppelt werden, sie garantiert nur, dass es dabei nicht beliebig zugeht. (vgl. ebd.: 75f.)

⁶³ „Formen sind immer Zwei-Seiten-Formen. Bei allem, was bezeichnet und im Kunstwerk festgelegt werden kann, gibt es gleichzeitig auch eine andere Seite, die mitfungieren muss, um das Bestimmte als Bestimmtes sichtbar zu machen. Das gilt für das Kunstwerk selbst, wenn es als ein bestimmtes Objekt (und als nichts anderes als eben dies) erkennbar sein soll. Es gilt für jedes Detail, das im Zusammenwirken mit anderen das Kunstwerk ausmacht.“ (Luhmann, 1995: 188f.)

⁶⁴ „Stellt man auf die Beobachtungsoperationen ab, so sieht man, dass Künstler und Betrachter gleichermaßen, aber auf verschiedene Weise, zu unterschiedlichen Zeitpunkten, mit unterschiedlichen Sequenzen und eventuell mit sehr verschiedenen Kriterien der Beurteilung beteiligt sind.“ (Luhmann, 1995: 76; Hervorhebung im Original)

⁶⁵ Kunst ist Kommunikation mit Hilfe von Unterscheidungen bzw. Formen, die im Kunstwerk selbst lokalisiert sind. „Das Kunstwerk ist danach alles andere als ein »Selbstzweck«. Es erbringt freilich auch keine Dienstleistung für außerkünstlerische Zwecke, etwa als Schmuck. Es fixiert die Formen, an denen ein Doppeltes beobachtbar wird: dass (1) Unterscheidungen Bezeichnungen ermöglichen, die zu anderen Unterscheidungen und Bezeichnungen in ein Spiel nichtbeliebiger Kombination treten; und dass (2), wenn dies evident wird, zugleich evident wird, dass diese Ordnung Information enthält, die mitgeteilt werden soll, also zu verstehen ist.“ (Luhmann, 1995: 89)

3.1.5. Wahrnehmung/Kommunikation

Kunst verfügt über ein spezifisches symbiotisches Symbol⁶⁶. Dies ist deshalb der Fall, weil das Kunstwerk den Betrachter bzw. die Betrachterin direkt mit seinen bzw. ihren Wahrnehmungsleistungen⁶⁷ engagiert. Kunst kommuniziert mittels Kunstwerken, und Kommunikation vermag es, Wahrnehmung zu faszinieren und dadurch Aufmerksamkeit zu lenken. „Vielmehr soll [...] behauptet sein, dass das Kunstwerk selbst *ausschließlich* als Mittel der Kommunikation hergestellt wird und mit den üblichen, vielleicht noch gesteigerten Risiken aller Kommunikation diesen Sinn erreicht oder nicht erreicht. Dies geschieht durch einen *zweckentfremdeten Gebrauch von Wahrnehmungen*. [...] Offenbar sucht die Kunst ein anderes, nichtnormales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation, *und allein das wird kommuniziert*.“ (Luhmann, 1995: 41f.; Hervorhebungen im Original)

Kunst realisiert eine strukturelle Kopplung von Bewusstseinsystemen und dem Kommunikationssystem, ohne auf Sprache zu rekurren; in diesem Sinne bildet Kunst auch ein funktionales Äquivalent zur Sprache⁶⁸. „Sie funktioniert als Kommunikation, obwohl, ja weil sie durch Worte (von Begriffen ganz zu schweigen), nicht adäquat wiedergegeben werden kann.“ (ebd.: 36) Diese These ließe sich auf der Basis der Luhmann'schen Theorieanlage – über Kunstmusik hinausgehend – wohl überhaupt für die Musik aufstellen.

Eine Besonderheit der Kunst liegt also darin, dass sie Zugang zur Sphäre der Wahrnehmung ermöglichen kann. So kann etwas, das prinzipiell nicht kommunizierbar ist, in die Kommunikation einfließen. (vgl. Schuldt, 2003: 81) Ausführlicher bei Luhmann: „Kunst macht Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar, und dies außerhalb der standardisierten Formen der (ihrerseits wahrnehmbaren) Sprache. Sie kann die Trennung von psychischen und sozialen Systemen nicht aufheben. Beide Systemarten bleiben füreinander operativ unzugänglich. *Und gerade das gibt der Kunst ihre Bedeutung*. Sie kann Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen. [...] Das psychische System kann aus Anlass der wahrnehmenden Teilnahme an Kunstkommuni-

⁶⁶ Ist die Notwendigkeit gegeben, in der Kommunikation auf Körperlichkeit Rücksicht zu nehmen, kann man von Symbiosis sprechen. Die entsprechenden Ausdrucksmittel nennt Luhmann symbiotische Symbole. Diese ordnen die Art und Weise, in der sich Kommunikation durch Körperlichkeit irritieren lässt. Es geht also darum, wie Effekte struktureller Kopplung im Kommunikationssystem unter der Voraussetzung operativer Geschlossenheit verarbeitet werden. (vgl. Luhmann, 1998: 378ff.) Vgl. hierzu auch den unter „2.2.5.4. Nochmals: Kommunikation“ erörterten Begriff des symbiotischen Mechanismus.

⁶⁷ Wahrnehmung ist – Luhmann zufolge – eine, wenn nicht *die* zentrale Spezialkompetenz des Bewusstseins. (vgl. Luhmann, 1995: 17)

⁶⁸ Der Normalmechanismus der strukturellen Kopplung von Bewusstseins- und sozialen Systemen ist – wie bereits erwähnt – die Sprache. (vgl. Luhmann, 2008: 249)

kation Erlebnisintensitäten erzeugen, die als solche inkommunikabel bleiben. Es muss dazu Formunterschiede wahrnehmen können, die im sozialen System der Kunst für Zwecke der Kommunikation erzeugt sind. Die Kommunikation mittels Kunstwerken muss deshalb Wahrnehmbares inszenieren, ohne sich selbst als Wahrnehmung in je individuell verkapselten psychischen Systemen reproduzieren zu können.“ (Luhmann, 1995: 82f.; Hervorhebung im Original) Denn: „Wenn allgemein gilt, dass psychische Operationen [...] nie in einem anderen Bewusstsein vollzogen werden können und dieses daher [...] intransparent bleibt, so gilt dies auch für den durch seine Werke distanzieren Künstler und seine Bewunderer.“ (ebd.: 26)

Kommunikation bildet – wie schon unter „2.2.1. System und Umwelt“ in Beispielform diskutiert – ein eigenes autopoietisches System im strengen Sinn des Begriffs. In genau dieser Organisationsform der eigenen Autopoiesis kann Kommunikation weder Wahrnehmungen aufnehmen, noch selbst Wahrnehmungen produzieren. Es kann lediglich *über* Wahrnehmungen kommuniziert werden. (vgl. ebd.: 20f.)

Anders als sprachliche Kommunikation, die auf eine Ja/Nein-Differenz zustrebt, lockert die über Wahrnehmung geleitete Kunstkommunikation die strukturelle Koppelung von Bewusstsein und Kommunikation. (vgl. Schuldt, 2003: 81 und Luhmann, 1995: 227) „In der Kommunikation *durch* das Kunstwerk (unterschieden von der Kommunikation *über* Kunstwerke, die freilich sprachlich abläuft) wird die Wahrnehmung auf neue und reizvolle Weise engagiert; das wahrgenommene Objekt muss auf eine andere Ordnung als die gewohnte bezogen werden – andernfalls werden nur Farbflächen oder Klangsequenzen wahrgenommen, aber nicht das Kunstwerk als solches.“ (Baraldi et al., 2006: 106; Hervorhebungen RP)

Kunstwerke haben – um noch einmal die Unterscheidung Handeln/Erleben zu bemühen – den Anspruch, Erleben zu fesseln bzw. zu binden und nach ihren Vorgaben zu leiten. Jedes Kunstwerk stellt somit eine Handlung dar, deren Kommunikation Erleben bindet.

3.1.6. Der Kunstcode

Der spezifische binäre Code, der die Leitdifferenz in Hinblick auf die Beobachtung der Kunst bildet, wurde in der traditionellen Ästhetik durch die Unterscheidung schön/hässlich ausgedrückt⁶⁹. „Es fällt heute zunehmend schwer, diese Bezeichnungen schön/hässlich für den positiven bzw. den negativen Codewert gegen die

⁶⁹ Neben dieser Unterscheidung findet man auch Formulierungen, die nicht auf Werte oder Ideale Bezug nehmen und somit dem heutigen Verständnis von Stimmigkeit näher kommen. (vgl. Luhmann, 1995: 309)

durchgehenden Proteste des Systems selbst beizubehalten.“ (Luhmann, 1995: 310f.) Nicht zuletzt deshalb, weil diese Bezeichnungen nicht nur auf Kunstwerke, sondern auch auf andere Objekte anwendbar sind, erscheinen sie schwer haltbar. Sie bleiben außerdem auf die figurative Ebene beschränkt und erfassen nicht die Operationen der Beobachtung (Herstellung, Betrachtung) eines Kunstwerks, die als Operationen weder schön noch hässlich sind.

Die Idee der Schönheit in ihrem traditionellen Verständnis hatte die Unterscheidung von Codierung und Programmierung blockiert. Mit der Einführung dieser Unterscheidung wird die Idee der Schönheit gesprengt. „Wenn man Codierung und Programmierung unterscheiden will, muss man darauf verzichten, Schönheit inhaltlich (und sei es nur: als unerreichbaren Richtwert für unendliches Streben) zu bestimmen⁷⁰.“ (ebd.: 314) Eine Trennung von Codierung und Programmierung (und somit eine Reorganisation der Selbstorganisation⁷¹ von Kunst) beginnt erst in Erscheinung zu treten, wenn *Neuheit* als Erfordernis von Kunstwerken für unerlässlich gehalten, Kopieren also untersagt wird.

In den jüngeren Texten Luhmanns wird die Unterscheidung schön/hässlich auf die Alternative passt/passt nicht bzw. stimmig/nicht stimmig uminterpretiert. Alle Kommunikationen, die sich am Code passt/passt nicht bzw. stimmig/nicht stimmig orientieren, fallen in das Kunstsystem⁷². „An die Stelle der *adaequatio*⁷³ tritt so etwas wie immanente Stimmigkeit des Kunstwerks: Dessen Elemente müssen einander

⁷⁰ Luhmann hält fest, dass es noch immer keine überzeugende Alternative zu schön/hässlich gibt. Die Schönheitssemantik darf aber nicht so verstanden werden, als ob es um schöne Gestalten, 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, 1995: 317) Schönheit wird hier folglich nicht in irgendeinem Sinne der idealistischen Ästhetik reflektiert, sondern bedeutet nichts anderes als eine formale, generalisierende Kommunikationsleistung, die Kunstwerke durch die Überzeugungskraft ihrer selektiven Operationen erbringen.

⁷¹ „Von Selbstorganisation kann man immer dann sprechen, wenn ein operativ geschlossenes System nur die eigenen Operationen zur Verfügung hat, um Strukturen aufzubauen, die es dann wiederverwenden, ändern oder auch nicht mehr benutzen und vergessen kann.“ (Luhmann, 1995: 301)

⁷² Das Passen oder Nichtpassen, das Gelingen oder Misslingen von Hinzufügungen an einem Kunstwerk disponiert dabei nicht über die Grenzen des Kunstsystems. Denn auch missglückte Kunstwerke sind Kunstwerke – nur eben missglückte. „Eben deshalb kann durchaus ein Sinn darin liegen, sich Schwieriges vorzunehmen, Unpassendes aufzunehmen und mit Möglichkeiten des Misslingens zu experimentieren. Wie uns Strukturalisten gelehrt haben, ist gerade Abfall eine primäre Erkenntnisquelle für Ordnung, und so dient auch der Negativwert des Codes als Instrument der Selbstkontrolle, als Reflexionswert. Und das gilt selbst noch für eine Kunst, die genau diesen Unterschied in Frage stellen will – aber *eben dies* tut. Will man das Kunstsystem verlassen, muss man sich an einem anderen Code orientieren – oder an gar keinem.“ (Luhmann, 1995: 316; Hervorhebung im Original)

⁷³ Es geht hier um das Verhältnis von Kunst und Realität und konkreter: um den Verzicht auf „realitätsbezogene *adaequatio*“ durch die Kunst. „Dies gilt auch für eine in einem programmatischen Sinne „realistische“ Kunst – deren Problem und deren Reiz genau darin besteht, dass sie trotzdem Kunst ist.“ (Luhmann, 1981: 247)

fördern in einer Verdichtung, die Lücken erkennbar und Überflüssiges ausscheidbar macht. Darauf beruht die Aufhebung der (gleichwohl entstehungsnotwendigen) Kontingenz des Handelns und zugleich die Führung des Erlebens, darauf beruht die Motivation zur Übernahme kontingenter Selektionen.“ (Luhmann, 1981: 247f.)

Der Code gewährleistet die Anschlussfähigkeit von Operation zu Operation. Für jede Form, d.h. für jede Unterscheidung, innerhalb eines Kunstwerkes muss festgestellt werden, ob sie passt oder nicht, ob sie also Anschlussfähigkeit im Kunstwerk produziert oder nicht. Wenn das gelingt, generiert das Kunstwerk eine eigene Ordnung mit einer eigenen Notwendigkeit. Es handelt sich dabei um Kommunikation, weil diese Ordnung Information enthält, die mitgeteilt wurde und verstanden werden muss. (vgl. Baraldi et al., 2006: 106)

Das System Kunst scheint sich durch den Rückfall in unlimitierte Kontingenz auflösen zu wollen. Trotzdem ist die Grenze der Belastbarkeit des systemkonstituierenden binären Codes schön/hässlich – um hier wieder die Unterscheidung der traditionellen Ästhetik zu benutzen – noch nicht erreicht, auch nicht in der postmodernen „Beliebigkeit“ bzw. in der Vielfalt der Stile. Die generative Qualität des Codes wurde nicht in einzelnen Artefakten ausgelöscht, sie *schien* erst durch den Angriff der Avantgardebewegungen der Moderne auf die Institution Kunst zerstört.

Die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts thematisierten und hinterfragten den binären Code als operatives Konstituens des symbolisch generalisierten Mediums Kunst und machten auf eine Tendenz zur Inflationierung des Codes der Kunst aufmerksam: Alltagsobjekte wurden als Kunstwerke dargestellt, ganz nach dem Motto „alles kann Kunst sein“. Solche Objekte unterscheiden sich als Kunstwerke aufgrund eines besonderen selbstreferentiellen Verhältnisses: Sie behaupten nämlich von sich selbst, dass es sich um Kunst handelt. Kunst beansprucht, wenn sie in dieser Form vorliegt, Kunstwerk und Selbstbeschreibung zugleich zu sein.

Kunstwerke zeigen auf bestimmte Weise an, dass es sich bei ihnen um Kunstwerke handelt und treffen dabei selbst die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst – nötigenfalls durch Selbstdeklaration. Die Avantgarde-Kunst, in der unter anderem auch Alltagsgegenstände in den Rang von Kunstwerken erhoben werden, stellt für Luhmann eine neue Stufe der Selbstreflexion und des Selbstverständnisses dar. (vgl. Baraldi et al., 2006: 104ff.; Schuldt, 2003: 81; Vettori in Parzer, 2004: 45; Tadday, 1997: 27)

In der Musik findet man eine Tendenz vor, die über die Ablehnung der Beschränkungen des tonalen Systems weit hinausgeht. Sie besteht einerseits in der Konzentration auf den im Augenblick aktuellen Klang, andererseits in der Zerstörung jeder Möglichkeit des Erinnerns und Erwartens, wie sie durch Melodien gewährleistet wird.

Die Konzentration liegt dabei auf der Gegenwart, und jede neue Gegenwart soll als Überraschung fungieren. „Da jedoch zeitlich rekursive Vernetzungen bei sequentiell gebildeten Identitäten unverzichtbar sind, läuft ein solches Programm auf die Aufhebung der Differenz von Musik und Nichtmusik hinaus. Die Form, die das gewährleisten soll, ist das unerwartbare Geräusch, das sich nur vor dem Hintergrund von Stille durch seinen überraschenden Auftritt bemerkbar macht. Und auch dann braucht es irgendeine Autorisierung, durch John Cage zum Beispiel, um kenntlich zu machen, dass es sich um Musik handelt.“ (Luhmann, 1995: 477f.)

Der mitunter vollständige Verzicht auf kunstwerksinterne Signale – so hält Luhmann fest – „[...] hat zur Konsequenz, dass man um so mehr auf externe Rahmen und auf Bezeichnungen angewiesen ist, die darauf hinweisen, dass ein nicht als Kunstwerk erkennbares Objekt oder Ereignis trotzdem als ein solches gemeint sei.“ (ebd.: 478)

3.2. KUNST ALS FUNKTIONSSYSTEM

3.2.1. Kunstkommunikation

Das Kunstsystem besteht wie alle anderen sozialen Systeme aus Kommunikation, im konkreten Fall aus kunstbezogener Kommunikation. Es geht um die „Kommunikation des anders als mit Kunst nicht Kommunizierbaren“ (Mahrenholz, 1998: 81). Das Kunstsystem fungiert also als ein Sondersystem gesellschaftlicher Kommunikation. Kunstwerke spielen in diesem Zusammenhang eine große Rolle. Es wird nämlich *durch* sie kommuniziert⁷⁴. Sie sind die einzelnen Elemente des Kunstsystems, die laut Luhmann die Möglichkeit von Kompaktkommunikation⁷⁵ eröffnen.

⁷⁴ Es kann auch *über* sie kommuniziert werden, z.B. in Form von Kunstkritik oder Kunstkommentierung. Das Bekanntmachen, Empfehlen oder Ablehnen von Kunstwerken kann ebenso eine Form von Kommunikation über Kunstwerke darstellen.

⁷⁵ Der Kompaktkommunikationsbegriff bezieht sich auf Kommunikation durch und über Kunst. Im Einzelwerk liegt verdichtete Kompaktkommunikation vor: Kompaktkommunikationen sind Kommunikationen, die etwas „[...] dicht versammel[n], was sequentiell eigentlich in eine Reihe von Kommunikationen auflösbar erscheint.“ (Fohrmann in Fohrmann/Müller, 1996: 12) Kompaktkommunikationen verlieren in diesem Sinne ihren Ereignischarakter. Kommunikationen, die aus dem dreifach selektiven Prozess von Information, Mitteilung und Verstehen bestehen, sind gerade nicht kompakt (massiv, fest, undurchdringlich), sondern haben flüchtigen Charakter. (vgl. Stanitzek in Fohrmann/Müller, 1996: 25)

Bereits Schrift und Buchdruck hatten kompakten Charakter: Kommunikationen werden hier relativ zeitbeständig festgehalten und ent-ereignet. „Das Gleiche gilt für objektivierende Kunst, die ebenfalls Kommunikation dem Verschwinden und Vergessenwerden entzieht und sie als immer wieder reaktivierbare Möglichkeit aufbewahrt.“ (Luhmann in Gumbrecht/Pfeiffer, 1986: 631) Musik liegt nun als Kunstwerk einerseits als Ereignissequenz vor, ist aber andererseits durch unterschiedliche Möglichkeiten bzw. Technologien der Speicherung, die sich durch kompakten Charakter auszeichnen scheinen, reaktivierbar. Ein musikalisches Kunstwerk kann dann in diesem Sinne auch als „Programm für zahllose Kommunikationen über das Kunstwerk“ (ebd.: 627) angesehen werden.

Gemäß dem systemtheoretischen Kommunikationsbegriff soll auch im Zusammenhang mit Kunstkommunikation die Differenz von Information und Mitteilung von den BetrachterInnen verstanden werden. „Bei Kommunikation durch K.werke (Kunstwerke; Anm. RP) ist die Information im Werk externalisiert, die Mitteilung an der Herstelltheit des Werkes zu erkennen und das Verstehen auf die selektive Nachvollziehbarkeit dieser Differenz bezogen⁷⁶.“ (Krause, 2005: 234) Im Falle der Kunstkommunikation ist zu beachten, dass sie gar nicht auf eine Automatik des Verstehens abzielt. Sie ist inhärent vieldeutig angelegt – und dies nicht nur dann, wenn das Kunstwerk als „offenes“ Kunstwerk geplant war. In der Semiotik wurde dieses Phänomen mit dem Begriff der Polysemie beschrieben. Als weiterer Aspekt sei zu erwähnen, dass Kunstkommunikation – mit zunehmender Selbstreferenz des Kunstsystems in der Moderne – nicht mehr Information, sondern nur noch Mitteilung sein will. Genauer: Kunstkommunikation will nur noch darüber informieren, dass sie nur noch Mitteilung sein will. (vgl. Luhmann, 1995: 482)

Es handelt sich bei Kunstwerken also nicht um physische Substrate oder Substanzen, sondern eben um Kommunikationen. Kunstwerke kommen in der Systemtheorie niemals als materielle Artefakte vor. Jedes Kunstwerk ist als kommunikatives Objekt zu unterscheiden von seiner Wahrnehmbarkeit/Anschaulichkeit und von seiner materiellen Realisation. Auch Kunstkommunikation bedarf somit der strukturellen Kopplung mit ihrer Umwelt, sie bedarf eines Materialitätskontinuums⁷⁷. „Das System selbst kennt [aber] nur einen einzigen Operator: Kommunikation. Es reproduziert Kommunikation durch Kommunikation und nicht etwa über Zwischenoperationen, die aus Marmor oder Farbe, aus tanzenden Körpern oder aus Tönen bestehen.“ (ebd.: 131)

Ebenso wenig sind KünstlerInnen als Menschen in der Systemtheorie behandelbar. „Sicher kann man auch über Künstler als Menschen oder über Kunstwerke als materielle Artefakte sprechen; und man müsste es tun, wenn der Ehrgeiz auf eine vollständige Objektbeschreibung abzielte. Das hieße aber, der Beschreibung eine jeweils andere Systemreferenz zu Grunde zu legen bzw. die Systemreferenzen der Beschreibung ständig zu wechseln.“ (ebd.: 88) Wenn Luhmann Begriffe wie Betracht-

⁷⁶ Zur Auffassung, dass Musik *keine* Kommunikation sei, vgl. Kapitel „4.3.2. Die soziale Funktion der Musik im Sinne von Peter Fuchs“ und „4.3.4. Dominik Paß: Ästhetik und die Entdeckung des Bewusstseins“.

⁷⁷ Ein Materialitätskontinuum stellt die äußere Bedingung der Funktionsfähigkeit von autopoietischen Systemen dar. Ein Materialitätskontinuum setzt System-Umwelt-Beziehungen voraus und umgekehrt. „Allgemein ließe sich etwa sagen: Das organische System ist auf Materie angewiesen, das psychische System auf (Materie und) Leben, das soziale System auf (Materie, Leben und) Bewusstsein. Der Begriff der Materialität ist im Wortsinne (z.B. physische oder chemische Materie) wie im übertragenen Sinne (z.B. Gedanken oder Kommunikationen als „materielle“ Voraussetzungen) zu verstehen.“ (Krause, 2005: 192)

terInnen, KünstlerInnen, Kunstwerke etc. verwendet, dann sind „immer nur *Kondensate des Kommunikationssystems Kunst* gemeint, gleichsam Sedimente einer Dauerkommunikation, die mit Hilfe der so festgelegten Rekursionen vom einen zum anderen findet.“ (ebd.)

Unter diesem Aspekt haben KünstlerInnen, Kunstwerke etc. eine Strukturfunktion im Prozess der Autopoiesis von Kunst. Sie bündeln Erwartungen und sind deshalb nicht so flüchtig wie basale Ereignisse der Kunstkommunikation. „Sie garantieren der ereignishaft operierenden Kommunikation eine Möglichkeit, vor- und zurückzugreifen und doch am Selben zu bleiben – am selben Werk, am selben Künstler, an den Bildungsqualitäten eines kundigen Betrachters. Nicht gemeint ist damit jeweils das physische Substrat, das Leben, das Bewusstsein oder auch die Gesamtheit struktureller Kopplungen, die einen solchen Ordnungsaufbau erst ermöglichen.“ (ebd.)

3.2.2. Kunstbeobachtung

Diejenigen Beobachtungen, die sich an Kunstwerken orientieren, stellen die Operationen des Kunstsystems dar. Die Kommunikation der Kunst benötigt eigens für sie hergestellte Objekte. Die als Kunstwerke beobachteten Objekte werden im Gegensatz zu „natürlichen“ Objekten als artifizielle Objekte wahrgenommen, die von jemandem hergestellt worden sind und mit Bezug auf die Beobachtungen desjenigen oder derjenigen, der oder die sie hergestellt hat, beobachtet werden müssen. Da an der Kunstkommunikation sowohl Künstler bzw. Künstlerin als auch KunstbetrachterInnen als BeobachterInnen beteiligt sind, ist Kunst Kommunikation *durch* und *über* Kunst. Es werden sowohl vom Künstler/von der Künstlerin als auch vom Betrachter/von der Betrachterin Beobachtungen zweiter Ordnung realisiert⁷⁸.

An Beispielen von Künstlern wie Marcel Duchamp oder John Cage, die sich Mühe gaben, jeden sinnlich erkennbaren Unterschied (mit Ausnahme ihres Namens!) auszuschalten, wird die Frage, wie ein/e BetrachterIn ein Kunstwerk als Kunstwerk identifiziert, besonders relevant. Die Antwort lautet: „über ein Beobachten des Beobachtens, über ein Beobachten der Disposition des Künstlers, die genau darauf gerichtet ist, durch Rejektion aller anderen Unterscheidungen als irrelevant die Aufmerksamkeit auf sich selber zu lenken.“ (Luhmann, 1995: 119)

Der Künstler/die Künstlerin beobachtet ein herzustellendes Kunstwerk hinsichtlich der Art und Weise, wie es andere beobachten werden. Dabei muss er oder sie nicht

⁷⁸ Ein Künstler oder eine Künstlerin muss klarerweise aber auch Handgriffe beisteuern und diese bis zu einer unbewussten Automatik des Könnens beherrschen. (vgl. Luhmann in Luhmann et al., 1990: 21)

alle Möglichkeiten erfassen. Durch das Kunstwerk sollen die Erwartungen der BetrachterInnen einerseits geführt werden, andererseits sollen sie darüber hinaus auch überrascht werden. „Nur so kann das Kunstwerk, in alter Weise gesagt, auf Staunen hin produziert werden. Nur so kann es mit Informationen über sich selbst überraschen. Nur so kann es die selbstgeschaffene Paradoxie von Täuschung und Enttäuschung entfalten. Und nur so kann es jenen blinden Fleck, eben die eigene Einheit als entfaltete Paradoxie, enthalten, bei deren Anblick das Kunstwerk für den Beobachter unverständlich wird.“ (ebd.: 71)

Die Seite der BetrachterInnen muss die Unterscheidungsstruktur des Kunstwerks entschlüsseln und daran erkennen, dass das Kunstwerk nicht von selbst entstanden, sondern hergestellt worden ist, um Beobachtungen zu binden. „Die in ein Kunstwerk eingebauten Formen [...] sind in ihrem Eigensinn nur verständlich, wenn man mit-sieht, dass sie fürs Beobachten produziert sind. Sie legen eine Beobachtungsweise fest.“ (ebd.: 115f.) Ein Betrachter/eine Betrachterin kann an Kunst nur teilnehmen, wenn er/sie sich als BeobachterIn auf die für sein/ihr Beobachten geschaffenen Formen einlässt und auf diesem Wege die Beobachtungsdirektiven nachvollzieht. Dabei geht es nicht notwendig um den Nachvollzug der Herstellungsoperationen eines Künstlers oder einer Künstlerin. Das Werk übernimmt die Direktion, definiert die Inklusionsbedingungen und lässt dabei die Möglichkeit offen, etwas zu erkennen, das bisher niemand (auch der Künstler/die Künstlerin selbst) nicht gesehen hatte.

Durch die Weisungen, die ein Kunstwerk beinhaltet, schließt sich ein Betrachter oder eine Betrachterin an Beobachtungen – seien es koordinierte oder nicht koordinierte Beobachtungen –, anderer an. Die Funktion von Kunstwerken liegt für Luhmann darin, dass sie *durch* und *für* die Wahrnehmung eines Beobachters konstruiert sind. Die internen Operationen des sich am Kunstwerk festlegenden Beobachtens müssen ohne externe Referenz verständlich sein. Sie werden nur für das Beobachten des Beobachtens produziert⁷⁹. (vgl. ebd.: 244)

⁷⁹ „Ohne externe Referenz“ bedeutet nicht, dass ohne Material zu Werke gegangen wird. Als interessanter Aspekt sei in diesem Zusammenhang erwähnt, dass Musik von Luhmann – auf Materialebene – zur Ausnahme vom Prinzip der Beobachtung zweiter Ordnung erklärt wird: „Das System (das Kunstsystem; Anm. RP) verwendet zwar in der Poesie Worte, in der bildenden Kunst Materialien, im Tanz Körper, die auch sonst vorkommen, und baut damit externe Referenzen ein; aber es diszipliniert sie durch die interne Verwendung, die am Ermöglichen der Formenbeobachtung ausgerichtet ist, also wiederum im Dienste des Beobachtens zweiter Ordnung steht. [...] Bemerkenswerte Ausnahme Musik. Sie verwendet Töne, die es nur in der Musik und nirgendwo sonst gibt. Das scheint dazu [zu] dienen, die doch auch gegebene Fremdreferenz auf das Erleben von Zeit zu konzentrieren.“ (Luhmann, 1992: 121)

Kritisch hat Tatjana Böhme-Mehner hierzu angemerkt: „Allein das Material, das eine Kunst verwendet, soll jedoch für unsere Begriffe nicht darüber entscheiden, inwieweit Kunst und die Beobachtung von Kunst das „Was“ und das „Wie“ gesellschaftlicher Kommunikationspro-

Wenn dieses Festlegen nicht funktioniert, manifestiert sich zugleich das formale Scheitern. Der Formfindungsprozess ist dabei wie eine historische Maschine zu verstehen. Die Künstler und Künstlerinnen selbst mögen sich gegen eine Beobachtung zweiter Ordnung wehren, die Position erster Ordnung zugleich mit Wertbegriffen wie authentisch, spontan, wahr, echt, ehrlich oder ursprünglich besetzen. Dies kann sowohl raffiniert als auch naiv vor sich gehen. Die ästhetische Theorie beobachtet das alles im Übrigen dann auf einer dritten Ebene: Sie beobachtet also das Beobachten, das durch die künstlerische Weltbeobachtung hervorgerufen wird.

3.2.3. Die Funktion der Kunst

Die Funktion der Kunst sieht Luhmann darin, der Welt eine Möglichkeit anzubieten, sich selbst von ausgeschlossenen Möglichkeiten her zu beobachten: Jede Unterscheidung innerhalb der Welt generiert bestimmte Möglichkeiten und schließt andere Möglichkeiten aus. Diese anderen Möglichkeiten sind der Sicht entzogen und bleiben unzugänglich. Das Kunstwerk stellt nun eine eigene Realität fest, die sich von der gängigen Realität unterscheidet. Ein Kunstwerk verweist über seine interne Unterscheidungsstruktur auf die Kontingenz der gängigen Realitätssicht und stellt die Welt im Sinne des „so nicht Nötigen“ dar. Das Kunstwerk realisiert im Zuge dessen eine Verdopplung des Realen in eine reale und eine imaginäre Realität. Die Kunst zeigt, wie im fiktionalen Bereich, also in jenem Bereich von Möglichkeiten, die sich nicht verwirklicht haben, eine Ordnung gefunden werden kann – „von einem arbiträren Anfang ausgehend, erzeugt die einfache Sequenz der sich gegenseitig limitierenden Operationen eine Ordnung, die dann als notwendig erscheint. Der realen Realität wird ein Bereich von alternativen Möglichkeiten gegenübergestellt, in dem eine andere, gleichwohl nicht arbiträre Ordnung gilt.“ (Baraldi et al., 2006: 107) Die Kunst kann innerhalb ihres spezifischen (fiktionalen) Realitätsbereiches mit unterschiedlichen Formen experimentieren. Beispielsweise kann sie die Realität mit Bezug auf ein Perfektionsideal imitieren, welches sich als solches nicht realisiert hat. Sie kann die Realität kritisieren oder sich an einen Betrachter/eine Betrachterin als Individuum wenden und ihn/sie dazu bringen, anders als in alltäglichen Kontexten zu beobachten. Sie kann Realität affirmieren usw. „Mit anderen Worten: die Funktion der Kunst ist es, der Welt eine Möglichkeit anzubieten, sich selbst zu beobachten – die Welt in der Welt erscheinen zu lassen. Man kann dann von »Weltkunst« in Ge-

zesse beobachtet.“ (Böhme-Mehner in Macek, 2001: 209) Die Entscheidung für ein künstlerisches Material betrachtet Böhme-Mehner als rein formales Problem. (vgl. ebd.: 209f.)

genüberstellung zu »Objektkunst« sprechen⁸⁰.“ (ebd.: 108) Kunst bzw. Weltkunst leistet auf ihre Weise das „Sichtbar- und Unsichtbarmachen der Welt“ (Luhmann in Luhmann et al., 1990: 20). Hierin liegt das spezifische Paradox der Kunst, das sie selbst schafft, indem sie es wieder auflöst: das Paradox der Beobachtbarkeit des Unbeobachtbaren⁸¹ (oder der Notwendigkeit dessen, was nur möglich ist). Jedes Beobachtbarmachen entzieht der Beobachtung auch etwas. Jedes Unterscheiden und Bezeichnen in der Welt verdeckt die Welt zugleich auch. Indem ein Kunstwerk auf sich selbst als ein bestimmtes Zusammenspiel von Unterscheidungen verweist, verweist es auf die Nichtbeobachtbarkeit dessen, was allen Unterscheidungen bereits vorausgeht: die Welt. Kunst konfrontiert in diesem Sinne den Beobachter mit der Beobachtung des Unbeobachtbaren. (vgl. Luhmann, 1995: 241)

„Im Unterschied zu verbreiteten Vorstellungen liegt die Funktion [der Kunst also] [...] nicht (oder nicht mehr) in einer Repräsentation oder Idealisierung der Welt und auch nicht in einer »Kritik« der Gesellschaft. Der Schwerpunkt hat sich mit dem Autonomwerden des Kunstsystems von Fremdreferenz auf Selbstreferenz verlagert. Trotzdem geht es keineswegs um Selbstisolierung, um *l'art pour l'art*. Übergangsformulierungen dieses Typs sind verständlich. Aber es gibt keine Selbstreferenz (als Form) ohne Fremdreferenz⁸². Und wenn die Kunst eine sich selbst einfordernde Ordnung zeigt, und dies im Medium realer Wahrnehmung oder Imagination, dann deshalb, weil damit auf die Logik der Realität hingewiesen wird, die nicht nur als reale Realität, sondern auch als fiktionale Realität zum Ausdruck kommt. In dieser Differenz von realer/fiktionaler Realität entzieht sich die Einheit der Welt (eben: die Einheit dieser Differenz) der Beobachtung gerade dadurch, dass sie als Ordnung der Unterscheidungsformen erscheint.“ (ebd.: 239f.)

Es geht der Kunst nicht darum, die Gesellschaft durch eine ästhetische Kontrolle des Möglichen, das immer weiter ausgedehnt wird, zu retten. Das Kunstsystem bildet nur eines der gesellschaftlichen Funktionssysteme, und es kann auch bei universalistischen Ambitionen nicht ernsthaft danach streben, alle anderen zu ersetzen oder unter ihre Oberhoheit zu bringen. Der funktionale Primat der Kunst hat nur für sie

⁸⁰ Luhmann versteht unter „[...] »Weltkunst« nicht eine Kunst, die die Welt auf überlegene Weise repräsentiert, sondern eine Kunst, die die Welt beim Beobachtetwerden beobachtet und dabei auf Unterscheidungen achtet, von denen abhängt, was gesehen und was nicht gesehen werden kann.“ (Luhmann in Luhmann et al., 1990: 40)

Den Übergang von der Objektkunst zur Weltkunst beraumt Luhmann im Übrigen in der Romantik an. (vgl. ebd.: 16)

⁸¹ Die Auflösung lässt das Paradox intakt, sie invisibilisiert es nur und lässt ihm die Möglichkeit, in anderen Umständen andere Formen zu schaffen. (vgl. Luhmann in Luhmann et al., 1990: 20)

⁸² In jeglicher Selbstreferenz muss immer schon die Unterscheidung des Selbst von etwas anderem mitgedacht werden.

selbst Gültigkeit. Genau deshalb kann sie sich aber, im Schutze ihrer operativen Geschlossenheit, auf ihre eigene Funktion konzentrieren; sie kann in immer weiter gezogene Grenzen das Mögliche auf Stimmigkeit der Formkombinationen hin beobachten. In der Kunst wird somit auch die Unvermeidlichkeit von Ordnung schlechthin sichtbar. (vgl. ebd.: 241)

3.2.4. Autonomie und Autopoiesis des Kunstsystems

Wenn die externen Referenzen blockiert werden, differenziert sich die Kunst als autonomes Funktionssystem aus. Kunst bildet heute ebenso wie Wirtschaft, Politik oder Wissenschaft ein selbstreferentiell-geschlossenes Subsystem der Gesellschaft. Das Kunstsystem ist komplett autonom gegenüber seiner gesellschaftlichen Umwelt, es limitiert sich nur noch selbst. In anderen Worten: „Die Form der Selbstreferenz, das heißt die Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz, muss nur für *internen* Gebrauch rekonstruiert werden.“ (Luhmann, 1995: 250; Hervorhebung im Original)

Es herrscht verstärkte Perspektivenvielfalt vor und eine bis ins Exzessive steigerbare Selbstreflexivität. Selbstreflexive Kunst kann unter anderem als eine Art Selbstbeschreibung des Kunstsystems beobachtet werden, die Rückschlüsse auf den jeweiligen Stand der Ausdifferenzierung des Systems ermöglicht.

In der Moderne sieht man den Zweck der Kunst nicht mehr in Verweisungen auf etwas (z.B. der Nachahmung der Natur), das der Kunst extern ist. „Fremdreferenzen dürfen nicht auf die Formen durchschlagen, die die Kunst frei wählen können muss, um operative Geschlossenheit zu erreichen. Sie müssen auf die Elemente beschränkt werden, die als mediales Substrat verwendet werden.“ (ebd.: 252) Das Kunstsystem ist nur mehr auf das Experimentieren mit Formkombinationen spezialisiert. Es bezieht sich auf nichts und verfügt lediglich über den einfachen Akt des Unterscheidens.

Entscheidend für systemtheoretische Kunstanalysen ist die Beobachtung eines Kunstwerks in seinem historischen Kontext. Die diesbezügliche Fragestellung lautet: Welche Funktion erfüllt eine Kunstkommunikation hinsichtlich der Ausdifferenzierung der Gesellschaft und ihrer Funktionssysteme? „Der jeweilige Stand der Ausdifferenzierung lässt sich daran ablesen, wie frei das Kunstsystem selbst entscheiden kann, wie autonom es gegenüber gesellschaftlichen Vorgaben ist, etwa hinsichtlich des Verhältnisses von Ästhetik und Moral.“ (Schuldt, 2003: 82)

Kunst bedarf der Re-Evokation. Die Autopoiesis von Kunst vollzieht sich durch jede Anschlussbehandlung, die vom System als Anschlussbehandlung beschrieben wird.

Durch jede misslungene Kommunikation wird sie in Frage gestellt, auf Dauer gefährdet und schlechtestenfalls unterbrochen und beendet, was die Auflösung des Systems Kunst zur Folge hätte. Das Kunstwerk ist dabei zugleich Bedingung als auch Hindernis für die Autopoiesis der Kunst.

Um von einem sozialen System der Kunst sprechen zu können, müssen sich die einzelnen Kunstwerke in einem autopoietischen Reproduktionsnetzwerk befinden. Ein Kunstwerk muss dabei zunächst von anderen Dingen unterscheidbar sein, dieser Unterschied ist konstitutiv für Kunst. Ein ausdifferenziertes und autonom operierendes Kommunikationssystem Kunst kommt erst dann zustande, wenn außerdem ein einzelnes Kunstwerk von anderen Kunstwerken unterschieden wird. (vgl. Luhmann in Luhmann et al., 1990: 15) Weiters gilt: Ein Kunstwerk ohne andere Kunstwerke ist ebenso unmöglich wie eine Kommunikation ohne andere Kommunikationen. Jedes Kunstwerk realisiert sich in einer rekursiven Verbindung mit anderen Kunstwerken und innerhalb einer schriftlich oder mündlich verbreiteten verbalen Kommunikation über Kunst. Es sind hierfür Ausstellungen, Museen, Theater, Reproduktionen, öffentliche Debatten etc. nötig.

Kunstkritik galt in der Romantik geradezu als Vollendung der Kunst selbst, wenn nicht sogar als ihr „Reflexionsmedium“ (Benjamin, 1973). Das Reden und Schreiben über Kunst trägt jedenfalls zur Stabilisierung und Destabilisierung ihrer Autopoiesis bei – bis zu jenem Punkt, an dem beispielsweise die Frage des Kunstbegriffs und das Ausprobieren seiner Grenzen im Falle der Avantgarde die Formsuche auf der Ebene der Kunstwerke zu beeinflussen begann.

Kunst muss darüber hinaus sozial konstituierte Erwartungen voraussetzen können. Schrift muss beispielsweise lesbar, Musik als solche noch hörbar und von Geräuschen unterscheidbar sein. Eine andere sozial konstituierte Erwartung wäre beispielsweise, dass das, was man in Konzertsälen antreffe, Kunst sei. Kunst könnte sich selbst ohne die Voraussetzung solcher Erwartungen, wie auch immer diese hierauf be- oder misshandelt werden, nicht reproduzieren. (vgl. Luhmann, 2001: 209)

Es gibt in diesem Zusammenhang auch eine Variante der Kunst, die mit Erwartungen experimentiert, die an Kunstwerke gerichtet werden können. Die Information, die ein Kunstwerk vermitteln möchte, liegt dabei in der Differenz zu den Erwartungen, die an es gerichtet werden und in dem, was es *statt dessen* bietet. Im Falle der Musik wäre dabei beispielsweise an die tonlose Musik zu denken. Tonlose Musik gibt einerseits einen Hinweis darauf, dass die voraussetzenden Erwartungen reflektiert werden müssen und verweist andererseits auf eine Neugier auf das, was passiert,

wenn das Eliminieren von erwarteter Form als Kunst gelingt bzw. ob dieses Eliminieren erwarteter Form überhaupt als Kunst gelingt. (vgl. ebd.: 212f.)

Für die Kunst selbst ist also das Regenerieren von Kunst autopoietisch notwendig. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass Kunstkommunikation selbstverständlich nicht ohne Gesellschaft, ohne Bewusstsein, ohne Leben, ohne Material⁸³ zustande kommen könnte. Wenn der Fokus aber auf die Autopoiesis der Kunst gelegt wird, muss das Kunstsystem selbst beobachtet und von da aus alles andere als Umwelt beobachtet werden⁸⁴. (vgl. Luhmann, 1995: 87)

Damit ist nicht bestritten, dass es Einflüsse der Kunst auf Gesellschaft und Einflüsse der Gesellschaft auf die Kunst gibt. In der Systemtheorie geht es „[...] nicht primär (wohl aber sekundär) um Fragen der Kausalität und Fragen gesellschaftlicher Einflüsse auf Kunst oder künstlerischer Einflüsse auf Gesellschaft. Es geht also auch nicht um eine Defensivattitüde: dass die Autonomie der Kunst hochzuhalten und zu verteidigen sei. Die moderne Kunst ist in einem operativen Sinne autonom. Niemand sonst macht das, was sie macht. Und nur deshalb können in bezug auf Kunst Fragen der Unabhängigkeit und der Abhängigkeit in einem kausalen Sinne auftreten⁸⁵.“ (ebd.: 217f.) Mehr Unabhängigkeit bedeutet bei evolutionär erfolgreichen Systementwicklungen sehr typisch auch mehr Abhängigkeit von der Umwelt. „Ein komplexeres System kann dann auch eine komplexere Umwelt haben und intern entsprechend mehr Irritation abarbeiten, also auch schneller eigene Komplexität steigern. Aber all dies immer nur auf der Grundlage der operativen Geschlossenheit des Systems.“ (ebd.: 255)

Als Beispiel dafür, dass die spezifische Unabhängigkeit eines Funktionssystems auf hohen spezifischen Abhängigkeiten beruht, ließe sich das Verhältnis von Kunst- und

⁸³ Eine Bemerkung am Rande: Die unterschiedliche Materialbasis beispielsweise der bildenden Kunst, der Textkunst oder der Musik ist der Grund dafür, dass kaum ein Funktionssystem so heterogene Operationsweisen in einen autopoietischen Funktionszusammenhang zusammenspannt wie das Kunstsystem. (vgl. Luhmann, 1995: 289)

⁸⁴ Kunst bietet allerdings Leistungen für andere Systeme bzw. Funktionssysteme an. Das Kunstsystem liefert beispielsweise psychischen Systemen Unterhaltung, Kunst wird zu einem knappen Gut im Wirtschaftssystem, welches Zahlungen provoziert, und im Erziehungssystem kann Kunst als Mittel zur Änderung des Menschen dienen. (vgl. Becker/Reinhardt-Becker, 2001: 129) Es ließen sich noch weitere Beispiele nennen.

⁸⁵ Es geht in der Systemtheorie also weniger um eine *ästhetische* Autonomisierung des Kunstwerks als vielmehr um „[...] eine *soziale* Ablösung – eben Ausdifferenzierung – eines in sich einheitlich (geschlossen) funktionierenden Systems Kunst.“ (Böhme-Mehner, 2003: 35; Hervorhebung RP) Es ist in diesem Sinne auch eine Fehlannahme, dass „[...] die Intention des Komponisten für Luhmann keine Rolle [...]“ (Tadday, 1997: 14) spielt oder dass sich die Bedeutung eines Werkes „[...] im wesentlichen unabhängig von der ›psychischen Umwelt‹ eines ›autopoietisch‹ verstandenen Kunstsystems [...]“ (ebd.) erschließt, „[...] vielmehr bedeutet für uns diese Form der „Autonomisierung“ eine Ablösung der Kunst von anderen sozialen Funktionen, eine Funktionszuweisung, die, indem sie das System Kunst von anderen sozialen Systemen abgrenzt, dieses durch spezifische Funktionen mit seiner Umwelt verbindet.“ (Böhme-Mehner, 2003: 35)

Wirtschaftssystem wählen. Systeme sind angewiesen auf die Erfüllung anderer Funktionen durch andere Systeme. Dies ist die Bedingung sowie das Kennzeichen der Autonomie jedes Funktionssystems. „Dies muss man sich vor Augen führen, wenn man immer wieder dem Einwand begegnet, dass die Abhängigkeit der Kunst von dem Geld der Marktwirtschaft die Autonomie des Kunstsystems beeinträchtigen könnte.“ (ebd.: 219) Autonomie ist – wie bereits erwähnt – bloß im Sinne operativer Geschlossenheit zu verstehen. Dies betrifft hinsichtlich des gewählten Beispiels sowohl die Kunst als auch die Wirtschaft. Kausale Beziehungen sind klarerweise nicht ausgeschlossen. Die Beziehungen zwischen Kunst und Geld kann es aber nur geben, wenn diese beiden Medien und ihre Formen aus sich heraus im jeweiligen System regeneriert werden⁸⁶. (vgl. Luhmann, 2008: 395)

Im Kunstsystem gibt es eine besonders zugespitzte Reflexion über die Autonomie des Systems. „Der binäre Code schön/hässlich, die Unterscheidung von Kunst/Nicht-Kunst, die basale Differenz von System und Umwelt sollte aufgelöst, die Ausdifferenzierung des Systems Kunst rückgängig gemacht, das System entgrenzt, das System in der Umwelt verflüssigt, die Kunst im Alltag aufgehoben werden. Jedoch haben weder der postmoderne Stilpluralismus noch die Kritik der historischen Avantgardebewegung an der Institution bürgerlicher Kunst zur Nivellierung des Kunstsystems geführt.“ (Tadday, 1997: 27) Die Inszenierung des Endes der Kunst durch die Avantgarde war letztendlich ein – wenn auch kritischer – Beitrag zur Autopoiesis der Kunst, denn jeder Beitrag gegen Kunst reproduziert das System auf der Basis seiner Elemente, solange er im Rahmen des Systems geschieht. Die Autonomie des Kunstsystems schließt somit in Hinblick auf die Reproduktion der Operationen ihre eigene Negation mit ein.

Auch die scheinbar unbegrenzte Stilvielfalt der Postmoderne erfährt ihre Grenzen durch die operative Geschlossenheit des Systems Kunst. Die Freiheit der Kunst und ihrer Stile ist begrenzt.

Kunst nimmt an einer für die Moderne bezeichnenden Operationstypik teil: Sie konstituiert sich als autopoietisches, operativ geschlossenes Teilsystem der Gesellschaft auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung.

⁸⁶ Unter Autonomisierung ist – in anderer Terminologie – die Verselbständigung der inneren Diskurse zu verstehen; „eine Freiheit der Produktionsbedingungen (z.B. für die Kunst; Anm. RP) etwa im marxistischen Sinne entsteht nicht.“ (Franzen in Keil/Arndt, 1999: 43) Mit der Autonomie der Kunst ist in diesem Zusammenhang also nicht gemeint, dass ein Künstler oder eine Künstlerin im Laufe der Geschichte nicht mehr sein/ihr Brötchen verdienen müsste. Es geht in Hinblick auf Autonomie lediglich um die Elemente des Kunst- oder Musiksystems, die musikalischen Werke. (vgl. ebd.)

3.2.5. Neuheit

In das Kunstsystem fallen alle Kommunikationen, die sich am binären Code schön/hässlich orientieren – also jene Operationen, die die Frage aufwerfen, ob eine bestimmte Form an die Formenkombination innerhalb eines Kunstwerkes angepasst ist oder nicht.

In der Moderne geht es aber nicht mehr nur um die korrekte Anwendung bestimmter Regeln, sondern es wird auch Neuigkeit bzw. Neuheit verlangt⁸⁷. Eine wesentliche Implikation der Ausdifferenzierung ist also der zunehmende Innovationsdruck. „Kopie“, ursprünglich von „copia“ stammend und „Reichtum des verfügbaren Wissens“ (Luhmann, 1994: 42) bedeutend, wird zum Schimpfwort. Ein Kunstwerk muss – wie seit der Frühmoderne verlangt wird – neu und vor allem ein Original sein. Die Funktionssysteme sind im Allgemeinen im Zuge zunehmender Ausdifferenzierung dazu angehalten, ständig Neues zu produzieren, aber gerade das Kunstsystem besteht in hohem Maße auf die Unterscheidung von Altem und Neuem.

Den Blick speziell auf Malerei und Literatur gerichtet, formuliert Luhmann (1995: 324): „Schon im 16. Jahrhundert häufen sich Hinweise darauf, dass Neuheit eine Bedingung dafür sei, dass Kunstwerke überraschen – und gefallen.“ Aufgrund des Abstellens auf „Gefallen“ oder „Genießen“ rückt – im Unterschied zur Antike, zum Mittelalter aber auch noch zur frühen Renaissance – das Verhältnis von Produzent und Rezipient bzw. Kunst und Publikum in den Vordergrund⁸⁸. Im 17. und 18. Jahrhundert kann sich dann – vorübergehend – nur das mit Geschmack ausgestattete Individuum durch Neues reizen lassen. Nur ein solches Individuum kann unterscheiden, ob etwas neu ist. Es muss dabei noch über zusätzliche Kriterien verfügen, um nicht auf alles, was neu ist, hereinzufallen.

3.2.6. Selbstprogrammierung und Stil

In Bezug auf die Kunst lässt sich von Selbstprogrammierung sprechen – „jedes Kunstwerk programmiert sich selbst in dem Sinne, dass die Notwendigkeit der von dieser Programmierung erzeugten Ordnung das Ergebnis der Entscheidungen ist, die im Kunstwerk selbst getroffen werden. Die vom Kunstwerk in der Auswahl der es

⁸⁷ In Hinblick auf den Aspekt der Neuigkeit bzw. Neuheit braucht man spezifische Programme, die für jede Unterscheidung festzustellen ermöglichen, ob sie passt oder nicht.

⁸⁸ „Auch in der Antike hatte man zwar schon über Rezeptionswirkungen nachgedacht. Aber jetzt kommt es auf kunstspezifische Rollenkomplementaritäten an, die parallel liegen zu denen anderer Funktionsbereiche (etwa: Regierung und Untertan; Rechtssuchende und Gericht; Käufer und Verkäufer; Liebhaber und Geliebte; Glaubender und Geistlichkeit) *und nicht mehr über Stratifikation der Haushalte integriert werden können.*“ (Luhmann, 1995: 386; Hervorhebung im Original)

generierenden Formen befolgten Regeln werden von dieser Formenauswahl selbst generiert, die sich nach und nach selbst bindet.“ (Baraldi et al., 2006: 108) Die Bindungen sind also nicht auf externe Gesetze zurückzuführen, sondern auf die Art und Weise, wie man angefangen hat. Das Programm ist dabei das Ergebnis der Operationen, die es selbst programmiert. „Selbstprogrammierung soll nicht heißen, das einzelne Kunstwerk sei ein autopoietisches, sich selbst erzeugendes System. Man kann jedoch sagen: es konstituiere die Bedingungen seiner eigenen Entscheidungsmöglichkeiten. Oder: es beobachte sich selbst. Oder vielleicht genauer: es sei nur als Selbstbeobachter beobachtbar.“ (Luhmann, 1995: 331)

Die Selbstorganisation und Programmierung des Codes wird auf der Ebene des Stils geregelt. Hier findet Strukturbildung statt. Die Verbindungen zwischen unterschiedlichen Kunstwerken werden somit durch Stile hergestellt. Stile ermöglichen es, Kunstwerke aneinander anzuschließen und die Kunst als System zu etablieren. „Es bietet sich mithin an, den Begriff des Stils *funktional* zu definieren mit Bezug auf das Problem, wie ein Zusammenhang verschiedener Kunstwerke und damit Kunst als System hergestellt werden kann.“ (ebd.: 338; Hervorhebung im Original) Der Stil ent- und widerspricht zugleich der Autonomie des Einzelkunstwerkes.

Stile stellen – gewissermaßen als Beobachtungen dritter Ordnung, soweit sie Unterscheidungen bzw. Stilunterschiede vorsehen (vgl. Luhmann in Luhmann et al., 1990: 28) – Verbindungen zwischen Kunstwerken her. Die Zugehörigkeit eines Kunstwerks zum Kunstsystem wird durch die Zuschreibung eines Stils erkennbar. Was sich keinem Stil zuordnen lässt, verliert seine Bedeutung als Kunstwerk und kann nicht als Kunst beobachtet werden.

Der Stil liefert keine genauen Anweisungen über zu treffende Unterscheidungen, er bewahrt lediglich die Autonomie des Kunstwerks. Es ist nicht ausreichend, einen Stil zu befolgen, um ein Kunstwerk zu generieren, welches sich als neu vorstellt. Vielmehr sind – in Hinblick auf das Kunstwerk – Selbstprogrammierung und die Genese einer neuen Formenkombination erforderlich. Der Selbstprogrammierungsprozess gibt dabei die jeweils offenen Freiräume für das Neue vor und verändert diese auch mit jeder Innovation durch den Einbau von Überraschungen. Was zu einem bestimmten Zeitpunkt als Überraschung gelten kann, wird systemisch vorstrukturiert. Was letztendlich als neue und neueste Kunst anerkannt wird, obliegt den Entscheidungen des Kunstsystems selbst.

Die Form Stil verarbeitet den Neuerungsdruck und damit die Temporalität aller Formen. Das Auswechseln und Ausprobieren von Formen bzw. Formenkombinationen ist ein evolutionärer Prozess der Selektion, Variation und der Restabilisierung. Dieser evolutionäre Prozess lässt eine Vielzahl von Stilen entstehen.

Der Stilbegriff ist in diesem Sinne ein Differenzbegriff, ein Formbegriff. Aus den Grenzen eines Stils ergibt sich die Möglichkeit anderer – freilich zunächst nur im unmarked space der Weltmöglichkeiten. Hierin liegt – historisch gesehen – der Reiz, den Übergang zu versuchen. Dieser Übergang muss freilich als Kunstwerk gelingen. Auf diese Art und Weise entsteht schließlich der Gesamteindruck einer Pluralität historischer Stile, die sich in Kunstwerken bewährt haben⁸⁹. (vgl. Luhmann, 1995: 340)

Die Historisierung der Selbstbeschreibung des Kunstsystems erfordert eine Periodisierung der Kunstgeschichte (und auch umgekehrt). Damit wird der Begriff des Stils auf Epochenunterschiede bezogen und somit temporalisiert. Damit ist noch keineswegs gesagt, dass es in einer Epoche nur einen Stil geben könne, und erst recht nicht, dass das Aus-der-Mode-Kommen eines Stils die entsprechenden Kunstwerke entwerte. (vgl. ebd.: 336f.) Es gibt schließlich die Tendenz, Bewahrenswertes festzuhalten. Diese lässt sich am Beispiel der Musealisierung von Objekten bzw. im Falle der Textkunst und der Musik durch die Identifizierung „zeitloser“ Klassiker feststellen. „Museen und Klassiker symbolisieren die dem Stilwandel entzogene Kunst, aber dies hätte kaum Bedeutung, wenn es das nicht gäbe, wogegen sich das Festhalten des Bewahrenswerten richtet: das laufende Historischwerden der Stile.“ (ebd.: 212)

Stilgeschichtlich ist der Übergang von der Repräsentationsfunktion sakraler und politischer Kunst hin zur Autonomie der Kunst im Zuge der gesellschaftlichen Differenzierung bedeutsam. Solange der Kunst Stil vorgeschrieben und sie von außen durch Aufträge finanziert wurde, war sie durch die Interessen ihrer Umwelt gesichert. Grob vereinfachend gesagt waren jene Artefakte „schön“, die dem jeweiligen Stilbegriff entsprachen, jene „hässlich“, die gewissen Stildogmatiken widersprachen. Mit der Ausdifferenzierung der Kunst zum autonomen Funktionssystem wurde die Autopoiesis des Kunstsystems zum Problem. Die Repräsentationsfunktion der Kunst, wie es sie noch in feudalen Schichtengesellschaften gab, ging beim Übergang in die bürgerliche Funktionsgesellschaft verloren. Die sich individualisierende und subjektivierende Kunst nabelte sich von anderen Systemen ab und begann ihr eigenes Publikum zu produzieren. „Die Ausdifferenzierung eines Sozialsystems für Kunst erfolgt [...] als Ausdifferenzierung der *Differenz* von Profis und Publikum.“ (Luhmann in Gumbrecht/Pfeiffer, 1986: 639; Hervorhebung im Original) Die Katego-

⁸⁹ Im Zuge dessen ist dann auch die letzte Reflexionsform des postmodernen Stils der Stilmischung möglich, mit dem erneut die souveräne Selbstprogrammierung des Kunstwerks durchgeführt werden kann. Die Kombination diverser Stilzitate ist aber nicht als solche schon Programm. Sie kann gelingen oder misslingen und muss sich dem Code der Kunst stellen. Denn anders wäre sie nicht als Kunst erkennbar. (vgl. Luhmann, 1995: 340)

rie des Geschmacks⁹⁰ wird im Zuge dessen immer wichtiger. Man versucht sich an die Differenz von gutem und schlechtem Geschmack⁹¹ zu halten. Die rhetorische Kunst verabschiedet sich zugunsten der Authentizität und Originalität einzelner Werke. „Schön“ ist das Neue, nicht das Perfekte. „Hässlich“ ist das Epigonale und der „falsche Schein“. Stil ist in diesem systemtheoretischen Sinne das, was Kunstwerk mit Kunstwerk verbindet und so die Autopoiesis der Kunst ermöglicht.

Die Ausdifferenzierung und Autonomie des gesellschaftlichen Funktionssystems Kunst setzt spätestens zu Beginn des 18. Jahrhunderts an und gipfelt zum ersten Mal an der Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert in der Frühromantik. Mit der weiteren Ausdifferenzierung des Kunstsystems werden die Anforderungen an das Publikum in Hinblick auf die Entschlüsselung von Kunstwerken verschärft. Die Steigerung der Inklusionsanforderungen an das Publikum wirkt als Exklusion. (vgl. ebd.: 648ff.) Es geht hier – wenn man so will – um das Problem der Elitenbildung. (vgl. Baraldi et al., 2006: 107ff.; Schuldt, 2003: 80ff.; Vettori in Parzer, 2004: 45ff.; Reese-Schäfer, 2005: 111ff.; Tadday, 1997: 27; Krause, 2005: 234f.)

3.3. EVOLUTION UND AUSDIFFERENZIERUNG DES KUNSTSYSTEMS

Luhmann befasst sich immer auch mit Fragestellungen nach der Evolution und der Ausdifferenzierung eines Funktionssystems. Die Analyse historischer Quellen bildet somit einen wichtigen Bestandteil Luhmann'scher Studien. Das oben bereits ausgeführte Konzept der Evolutionstheorie dient dabei als Erklärungsversuch, wie ein System die Strukturen, durch die es bestimmt wird, über seine Operationen ändern kann. Wie kann also der Aufbau struktureller Komplexität möglich sein, wenn zur Erzeugung von Strukturen und deren Veränderung (durch Operationen) immer schon Struktur vorhanden sein muss? Wie kann die Unwahrscheinlichkeit, dass „[...] bestimmte Formen als Kunst neu geschaffen und bewundert werden können, so wahrscheinlich werden, dass man damit fest rechnen kann?“ (Luhmann in Rötzer, 1993: 222)

⁹⁰ „Als Geschmack gilt, was sich der rekursiven Vernetzungen des Vor- und Zurückgreifens bedienen kann, ohne die Beurteilung des einzelnen Kunstwerks damit auf allgemeine, für jedermann zugängliche Gesichtspunkte festzulegen.“ (Luhmann, 1995: 388)

⁹¹ „Das Pseudo-Kriterium, das kriterienlose Kriterium des guten Geschmacks registriert [...], dass die Evolution im Kunstsystem bereits läuft und zu laufenden Strukturänderungen führt. Darüber entscheidet aber zunächst das Gelingen/Misslingen der einzelnen Kunstwerke, die sich selbst programmieren.“ (Luhmann, 1995: 388)

3.3.1. Das Ornamentale

Als erster Ansatzpunkt lässt sich die Theorie der Formenkombination des Kunstwerks heranziehen. Bereits am einzelnen Kunstwerk wird ersichtlich, wie sich Entstehensunwahrscheinlichkeit in Erhaltungswahrscheinlichkeit verwandelt. Hierzu ein längeres Luhmann-Zitat: „Die erste Unterscheidung, mit der der Künstler die Arbeit aufnimmt, kann durch das Werk noch nicht programmiert sein⁹². Sie kann nur frei getroffen werden – sicher mit einer Typentscheidung (ob es ein Gedicht oder eine Fuge oder ein Glasfenster werden soll) und möglicherweise mit einer Idee im Kopf. Aber jede weitere Entscheidung zurrut das Werk fest, richtet sich nach dem schon Vorhandenen, greift die freie Seite der schon gesetzten Formen auf, um sie zu bestimmen und dadurch die Freiheitsgrade für Weiteres einzuschränken. In dem Maße, als die Unterscheidungen aneinander Halt gewinnen und rekursiv aufeinander Bezug nehmen, tritt also genau das ein, was man von Evolution erwartet: das Kunstwerk gewinnt Halt an sich selbst, kann zum Beispiel wiedererkannt und immer neu beobachtet werden. Destruktion bleibt natürlich möglich, aber Modifikation wird schwieriger und schwieriger. Es mögen zwar ungelöste Probleme oder schwache Stellen drinbleiben, die man dann aber als unverbesserbar in Kauf nehmen muss. Evolution bringt auch hier keine perfekten Zustände hervor.“ (Luhmann, 1995: 347f.)

Auch wenn eine Produktion, mehr oder weniger, nach Plan verlaufen kann, ist der typische Fall der, in dem sich ein Künstler oder eine Künstlerin durch ein entstehendes Werk irritieren und informieren lässt. In diesem Sinne kann auch ein Künstler oder eine Künstlerin nur sehen, was er bzw. sie gewollt hat, wenn er bzw. sie sieht, was er bzw. sie gemacht hat.

Die Minievolution eines Einzelwerks wird man im Auge behalten müssen, wenn es um eine Theorie der Evolution des Kunstsystems geht. Allerdings kommt erst in der Kunstsystemevolution eine Differenzierung der evolutionären Mechanismen für Va-

⁹² In „Weltkunst“ (1990) spricht Luhmann in Hinblick auf die erste Zäsur bzw. die erste Unterscheidung von *Zufall*. „Das Kunstwerk entsteht demnach als Umarbeitung von Zufall in zufallsabhängige Notwendigkeit.“ (Luhmann in Luhmann et al., 1990: 11) Zufall ist hier als relativer Begriff verstanden, der lediglich leugnet, dass es eine Vorwegkoordination mit derjenigen Ordnung gibt, hinsichtlich der etwas als Zufall anzusehen ist. Dass das, was ein Künstler tut, biographisch gesehen Zufall ist, ist von Luhmann nicht gemeint. (vgl. ebd.) In diesem Sinne handelt es sich bei einer „Anfangsintention“ eines Künstlers oder einer Künstlerin also auch gar nicht um seine oder ihre Intention, wenn damit selbstbeobachtete Bewusstseinszustände gemeint sein sollen, sondern um das, was ihm oder ihr als Intention zugerechnet wird, wenn man das Kunstwerk betrachtet. „Die Absicht lässt sich nicht reverbalisieren, jedenfalls nicht unabhängig von dem, was man beim Beobachten der Kunstwerke selbst an Information gewinnt. Das, was sich als Kunstwerk der Beobachtung preisgibt, leistet einen eigenständigen, nicht in ein anderes Medium übersetzbaren Beitrag zur Kommunikation.“ (Luhmann, 1995: 43f.)

riation, Selektion und Restabilisierung zum Zuge. Nur hier werden die gesellschaftlichen Bedingungen erzeugt, die die Herstellung von Kunstwerken ermöglichen. Ohne hinreichende Separierung des Phänomens Kunst gäbe es weder jene Freiheit des Anfangens noch eine Vorstellung von dem, was man tut, wenn man Kunstwerke herstellt oder betrachtet.

Wenn man die Theorie der Formenkombination als Ausgangspunkt wählt, dann liegt es nahe, den Ursprung der Kunst unter Bedingungen, die keinen entsprechenden Begriff, geschweige denn ein autonomes Kunstsystem kennen, im Ornament zu vermuten. Es geht in Bezug auf das Ornament um eine „[...] Formebene, in der Wiederholung und Abwandlung, Redundanz und Varietät⁹³ kombiniert und religiösen Gegenständen oder Gebrauchsgegenständen, aber auch menschlicher Rede (vorge-tragener Dichtung) und menschlichen Körperbewegungen (Tanz) oder den Tonfolgen des Gesangs oder der Instrumentalmusik auferlegt werden.“ (Luhmann, 1994: 26f.) Als bloße Verzierung kann das Ornament nicht beschrieben werden.

Luhmann wagt in Hinblick auf das Ornamentale einen Vergleich: Was für die Evolution der Gesellschaft die Evolution von Sprache bedeutet hatte, bedeutet für die Evolution des Kunstsystems die Evolution des Ornamentalen. In beiden Fällen findet lang dauernde Vorarbeit statt – mit dann schließlich eruptiven Konsequenzen, wenn einmal die Kommunikation so in sich selbst gesichert ist, dass Grenzen erkennbar werden. Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems muss den Sinn von Ornamentalität verändert und vertieft haben, so dass es in der Gegenwart nur noch auf die Formenkombination als solche ankommt.

Durch das besondere Anspruchsbewusstsein von Kunstwerken, die als solche anerkannt sein wollen, wird der Bereich künstlerischen Könnens aufgespalten in Verzierung von Gebrauchsgegenständen, Schmuck und später – wenn Konkurrenz gegen Industrieprodukte hinzukommt – auch besonderen kunstgewerblichen Gegenständen auf der einen und Kunstwerken auf der anderen Seite, welche ihrerseits ent-

⁹³ Redundanz und Varietät sind einander gegenüberstehende Begriffe, mit denen zwei unterschiedliche Weisen, die Komplexität eines Systems zu messen, bezeichnet sind. Mit Redundanz ist das Ausmaß gemeint, in dem die Kenntnis eines Elementes den Informationsgrad anderer verringert. Mit der Ähnlichkeit der Elemente nimmt die Redundanz eines Systems also zu. Unter Varietät ist die Vielfalt und Heterogenität der Elemente eines Systems gemeint. Mit steigender Varietät steigt auch der Grad der Öffnung eines Systems gegenüber seiner Umwelt. In Hinblick auf Redundanz und Varietät sind aber nicht notwendigerweise umgekehrt proportionale Größen gegeben. Die Zunahme der einen Größe bedeutet nicht unbedingt die Abnahme der anderen.

Mit dem Übergang zur funktional differenzierten Gesellschaft geht im Übrigen ein Redundanzverzicht einher: Die unterschiedlichen gesellschaftlichen Funktionen können, wenn sie einmal ausdifferenziert sind, nur noch an jeweils einer einzigen Stelle innerhalb der Gesellschaft erfüllt werden. (vgl. Baraldi et al., 2006: 151f.)

scheiden müssen, ob bzw. in welchem Maße und in welchen Formen sie Ornamentierung benötigen oder tolerieren.

Luhmann erläutert die Ab- und Aufwertung des Ornamentalen in historischen Zusammenhängen – vorwiegend anhand der Beispiele der bildenden Kunst und der Literatur. Um 1900 ist Ornamentalität wirklich das geworden, was sie immer schon war: „die sich selbst dirigierende Formenkombination, die Zeitlichkeit des Beobachtungsvollzugs, die in jedem erreichten Moment das sucht, was noch entscheidungsbedürftig ist.“ (Luhmann, 1995: 360) Für die Musik bedeutet dies im 20. Jahrhundert schließlich den Verzicht auf Tonalität⁹⁴.

Die Absonderung eines Bereiches für kunstspezifische Evolution in der Gesellschaft kommt dadurch zustande, dass am Kunstwerk selbst Entscheidungen über stimmig (schön) oder nicht stimmig (hässlich) zu treffen sind, für die es – wie schon mehrfach erwähnt – keine externen Anhaltspunkte gibt. Die Evolution eines imaginären Raumes für Kunst kann mit einem Sinn fürs Ornamentale beginnen, da damit noch keine Absonderung des Künstlerischen vorausgesetzt, sie aber dennoch bereits möglich ist – so als ob es gälte, eine noch nicht bekannte Zukunft „in Reserve zu halten“. Durch das Ornament ist „[...] eine Art preadaptive advance⁹⁵ möglich, ohne dass man ein ausdifferenziertes System der Kunst oder auch nur Sonderrollen für Künstler und Kunstkenner voraussetzen müsste.“ (ebd.: 367) Die Kunst kann ihre Ornamentik durch immer kühnere Unterscheidungen und eine immer weiter ausgreifende Imagination weiterentwickeln. Auch wenn die Freiheitsgrade beschränkt sind, müssen immer noch Entscheidungen getroffen werden. (vgl. ebd.: 348ff.) „Erst recht ergeben sich Anlässe zu rekonstruktiven Inventionen in Fällen, in denen Materialien, Techniken oder Rahmungen gewechselt werden und man die jetzt noch mögliche oder neu mögliche Kombinatorik neu ausprobieren muss. Etwa auf dem Weg vom Wandbild zum Tafelbild oder im Verhältnis von Gemälde, Mosaik und Tapiserie; oder bei der Ablösung tanzbegleitender Musik von Körperbewegungen oder erst recht im Wechsel der Musikinstrumente; oder im Übergang von Holz zu Stein, von Stein zu Ton, von Granit zu Marmor oder zurück bei der Anfertigung von Skulpturen; oder bei der Wiederholung von Großskulpturen in kleinformatigem Elfenbein, beim Verhältnis von Holzschnitt zu Steindruck, beim Zeichnen mit Bleistiften oder mit Kreide.“ (ebd.: 368)

⁹⁴ In der bildenden Kunst bedeutet es Verzicht auf Gegenständlichkeit, in der Literatur Verzicht auf Kontinuität der Erzähllinien. (Luhmann, 1995: 360)

⁹⁵ Ein preadaptive advance ist hier als eine anderen Funktionen dienende Vorentwicklung gemeint, auf die dann im Zuge der Ausdifferenzierung des Kunstsystems zurückgegriffen werden konnte – eine vorgreifende Umstellung also.

3.3.2. Evolution des Kunstsystems

Evolution ist bei Luhmann durch drei Mechanismen gekennzeichnet: Variation von Operationen, Selektion von Variationen und (Re-)Stabilisierung⁹⁶. Im Mittelpunkt steht dabei kein lineares, sondern ein zirkuläres Verhältnis: Variation setzt immer schon etwas Vorhandenes voraus, das als Resultat von Evolution stabil genug ist, um Variation aufnehmen und eventuell auswerten zu können. „Eine zirkuläre Fassung der Evolutionstheorie dient letztlich dazu, das Problem der Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen zu reformulieren. Oder auch das Problem der Stabilität als Anfang und Ende evolutionärer Strukturänderungen. Und schließlich kann man auch fragen: wie kann ein autopoietisches System überhaupt entstehen, wenn es sich selbst in all seinen Operationen immer schon voraussetzen muss, um erkennen zu können, was dazu gehört und was nicht?“ (Luhmann, 1995: 380)

In Bezug auf das Kunstsystem will Luhmann erst dann von einer evolutionär folgenreichen Strukturselektion sprechen, wenn Kunstwerke als solche Eindruck machen, also andere Kunstwerke zu beeinflussen beginnen. Die Evolution der Kunstwerke findet dann, was die Selektion betrifft, auf einer eigenen Ebene statt, nämlich auf der Ebene des Stils⁹⁷. Die Evolution hat eine Vielzahl von Kunstarten hervorgebracht, gleichzeitig gibt sie aber keine Überlebensgarantie: Viele Kunstarten sind wieder verschwunden oder drauf und dran, wieder zu verschwinden. Die Evolution der Kunst ist ihr eigenes Werk. Sie ermöglicht und evoluiert sich selber. „Zunächst wird es dabei immer um Nachahmung erfolgreicher Kunstwerke gegangen sein, die dann als Muster für die Herstellung von Themenvarianten dienen. Es gibt dann mehr als eine Pietà, und auch das, was man später als Stilveränderung diagnostizieren wird, wird sich zunächst auf diese Weise durchgesetzt haben. Es kommt zu Trends, die sich in ihrerseits vielen Varianten realisieren [...].“ (ebd.: 369f.) Mit Blick auf die Musik ließen sich Formimpulse nennen, die sich aus der Einführung neuer Instrumente oder aus notenmäßiger Fixierung ergeben.

Kunstwerke überzeugen – wenn sie ihre eigenen Programme sind – erst nach ihrer Fertigstellung. „Erfolgreiche Kunst lässt sich immer erst nachträglich auf Kriterien hin beobachten, und dann mit der Frage, ob man es nachahmen und besser machen will, oder ob die Innovation sich auf die Ablehnung bisher geltender Kriterien gründen soll. Das gilt in extremer Weise, wenn »moderne« Kunst sich darauf kapriziert, Grenzen des bisher Zulässigen zu sprengen und damit auch den bisher geltenden Kriterien ihren Halt zu nehmen. Auch das ist nur möglich, wenn das Kunstsystem

⁹⁶ Vgl. hierzu Kapitel „2.2.6. Funktionale Differenzierung“.

⁹⁷ Stil ist selbst ein Resultat von Evolution.

über ein Gedächtnis verfügt, das die Systemevolution konstruiert und rekonstruiert, so als ob sie einer verstehbaren Ordnung gefolgt wäre.“ (ebd.: 370) Kunst wird in einem über das Einzelwerk hinausgreifenden Referenzzusammenhang reproduziert. Man kann das heute als Intertextualität bezeichnen. In anderen Worten bedeutet das, dass das Kunstsystem also über ein Gedächtnis verfügen müsse.

Die Typenentwicklung spaltet sich in der Evolution der Kunstarten offenbar im Anschluss an die Differenzierung der Wahrnehmungsmedien für Sehen und Hören und damit nach Raum und Zeit⁹⁸ auf. Alles Weitere ist dann eine Frage weiterer Aufgliederung (Textkunst, Malerei, Skulptur) oder der Kombination (Theater, Film) von Sehen und Hören. Innerhalb der so entstandenen Rahmenbedingungen entwickelt sich die kulturgeschichtlich wichtige, aber labilere Differenzierung von Gattungen.

Das „mismatching“ von System und innergesellschaftlicher Umwelt klinkt das Kunstsystem aus der allgemeinen gesellschaftlichen Evolution aus. Das meint nicht, dass die Evolution der Gesellschaft für die Evolution der Kunst keine Bedeutung mehr hätte. Das Gegenteil ist der Fall. Es geht allerdings um die *eigene* Evolution der Kunst. (vgl. ebd.: 371ff.) Evolution ist selbstverständlich nicht voraussetzungsfrei, nicht als „creatio ex nihilo“ möglich. „Sie setzt eine hinreichend präparierte Welt voraus, in der autopoietische Systeme sich schließen und dabei so operieren können, als ob sie vorher schon vorhanden gewesen seien.“ (ebd.: 381)

Dafür gibt es zahlreiche Beispiele – etwa für die Entstehung von Schrift oder für die Entstehung von Münzgold in lydischen Handelshäusern. Eine solche Neuerung kann oder kann auch nicht zum „take off“ eines neuen Zweiges der soziokulturellen Evolution führen. „Im Falle des Kunstsystems lassen sich gute (und gut bestreitbare) Gründe dafür angeben, dass ein solcher take off, der das Kunstsystem gegen Religi-

⁹⁸ Die Unterscheidung von Raum und Zeit liegt der Evolution von Kunstarten zugrunde. Unter Raum und Zeit werden bei Luhmann „*Medien der Messung und Errechnung von Objekten*“ (Luhmann, 1995: 179; Hervorhebung im Original) verstanden. Mit den Begriffen der Messung und der Errechnung sind dabei nicht kulturell eingeführte Maßstäbe gemeint, sondern es geht um den Bezug auf die neurophysiologische Operationsweise des Gehirns. Raum und Zeit werden trotz gravierender Unterschiede beide durch die Unterscheidung von Medium und Form, genauer: Stelle und Objekt erzeugt. „Der vielleicht wichtigste Beitrag der Medien Raum und Zeit zur Evolution von Kunst liegt in der Möglichkeit, *Redundanzen zu straffen und dadurch ein höheres Maß an Varietät zu garantieren*. Wenn es gelingt, die Einheit von Raum und/oder die Einheit von Zeit dem Kunstwerk als Redundanzgarantie, als formale Selbigkeit aller Stellen zu Grunde zu legen, kann das Kunstwerk sehr viel mehr Varietät aufnehmen, ohne dass der Beobachter die Übersicht, die Möglichkeit des Fortgangs vom Einen zum Anderen verliert und das Kunstwerk deshalb als misslungen betrachtet werden müsste. Dies kann mit optischen, akustischen und mit erzählerischen Mitteln erreicht werden, die sicherstellen, dass *alles* malbar, *alles* erzählbar wird, sofern nur Zeit und Raum den Übergängen den notwendigen Halt geben.“ (ebd.: 183f.; Hervorhebungen im Original) Ein Beispiel hierfür wäre in einem musikalischen Zusammenhang die Suggestion von Tonfolgen durch Melodie, Rhythmus, Auflösung von Dissonanzen und Verzögerungen in der Musik. (vgl. ebd.: 184)

on, Politik und Wissenschaft differenziert und zugleich eine Evolution unaufhaltsamer Strukturänderungen in Gang setzt, weltgeschichtlich einmal und nur einmal passiert ist – und zwar in der europäischen Frühmoderne.“ (ebd.) Dabei müssen Unterschiede in Bezug auf einzelne europäische Territorien, die sich zusehends als Nationen begreifen und voneinander unterscheiden, berücksichtigt werden. Die Voraussetzungen für den „take off“ des Kunstsystems belegt Luhmann (ebd.: 382) mit „[...] einer bereits vorliegenden, hochentwickelten handwerklichen und literarischen Kultur der »artes« und der Poetik [...]“. Die in der Frühmoderne anlaufenden Entwicklungen in Richtung funktionaler Differenzierung des Gesellschaftssystems schaffen vollkommen neue Umweltbedingungen und damit auch neuartige Stabilitätsbedingungen für das sich ausdifferenzierende Kunstsystem. Bei Luhmann wird Kunst bzw. Kunstmusik also historisch und geographisch begrenzt auf die europäische funktional differenzierte Gesellschaft.

Als Ergebnis der kunsteigenen Evolution ist ein autonomes Kunstsystem entstanden. Das Kunstsystem realisiert ebenso wie andere Funktionssysteme operative Schließung und Selbstorganisation und steigert dadurch kausale Abhängigkeiten und Unabhängigkeiten in selektiven Formen, die für die moderne Gesellschaft als typisch angesehen werden können. Kunst weist in diesem Kontext, wie ähnlich wohl nur die Religion, eine Besonderheit auf: Die Teilnahme an ihr ist freigestellt. Sie bleibt als aktive sowie als passive Inklusion der individuellen Entscheidung überlassen. „Daran fallen zunächst die geringen Beteiligungszahlen auf. Nur kleine Anteile der Bevölkerung nehmen am Kunstgeschehen teil, und besonders die Eigentümlichkeiten der modernen Kunst dienen oft als Begründung für Selbstexklusion. Die Schwierigkeiten des Beobachtens und Verstehens nehmen zu; und auf der aktiven Seite wird es auch für Künstler schwieriger, eine Nische, eine Darstellungsart, eine Manier zu finden, in der die Eigenleistung als Originalität behauptet werden kann; was wiederum als Eindruck von Extravaganz und Gewolltheit zurückwirkt auf die Bereitschaft zu passiver Teilnahme.“ (ebd.: 390)

3.3.3. Ausdifferenzierung des Kunstsystems

In der Gegenwart hat sich das Kunstsystem also als autonomes Funktionssystem der Gesellschaft ausdifferenziert, indem es zunehmend selbstreferentiell geworden ist und externe Referenzen blockiert. Der Beginn der Entwicklung hin zur Autonomie wird von Luhmann an den italienischen Fürstenstaaten der Renaissance verortet.

Seit dem späten Mittelalter hat sich die Kunst sukzessive als besonderes und autopoietisches System ausdifferenziert und sich als autonom gesetzt. Davor hatte das,

was wir rückblickend als Kunstwerke des Mittelalters, der Antike oder außereuropäischer Kulturen ansehen, dienende Funktionen in anderen Funktionskontexten zu erfüllen. Kunstwerke des Mittelalters bzw. Werke, die wir als solche bezeichnen würden, waren dazu bestimmt, religiöse oder andere gesellschaftliche Bedeutungen herauszustellen⁹⁹.

Zum entscheidenden Durchbruch kam es, beginnend im 14. Jahrhundert, in der italienischen Renaissance an städtischen und kleinstaatlichen Fürstenhöfen. Autonomie ist hier als Unterwerfung unter strenge, selbst erzeugte und allein intern begründete Ordnungszwecke zu verstehen. Das, was als Autonomiestreben wahrgenommen wird, beschränkt sich auf Interaktion im Patronagesystem und auf das Insistieren auf kunsteigenen Kriterien für die Bewertung bzw. Beurteilung von Kunstwerken. Ästhetische Urteile gewinnen an Bedeutung und begünstigen gewissermaßen die Entwicklung einer eigenen Kunsttheorie. „Das Differenzierungsmuster bewegt sich also bereits in Richtung funktionale Differenzierung, aber die Semantik¹⁰⁰ ist, auch und gerade in der Diskussion über die verschiedenen Künste und Künstler, noch ganz von Rangfragen beherrscht.“ (Luhmann, 1995: 260)

Kunst steht nicht außerhalb der Gesellschaft, sondern ist und bleibt immer selbst Vollzug von Gesellschaft bzw. Kommunikation. Das Verfügen über eine eigene Geschichtsschreibung des Kunstsystems bedeutet zugleich dessen operative Schließung. Erste Indikatoren für eine operative Schließung des Kunstsystems verortet Luhmann bereits im 16. Jahrhundert. (vgl. Luhmann, 1994: 15)

Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts gewinnen Künstler und Künstlerinnen im Zuge des Zusammenbruchs der Patronage und des Mäzenatentums zunehmend an Autonomie gegenüber ihren AuftraggeberInnen. Sie können sich nämlich nun stärker an

⁹⁹ Ulrich Tadday hält die Feststellung Luhmanns, dass sich die Kunst seit dem späten Mittelalter sukzessive als besonderes und autopoietisches System ausdifferenziert und sich als autonom gesetzt hat, für zu pauschal und bringt als Beispiel die frühere Entstehungszeit isorhythmischer Motette. „Dennoch wird niemand bestreiten, dass die Kunstmusik des Mittelalters hauptsächlich religiöse, seltener politische Funktionen wahrgenommen hat. Ebenso wird man der Behauptung, dass der »erste Ausdifferenzierungsschub« der Kunst in Italien »durch ein hochrangiges Patronagesystem zustande« kam, angesichts der Entstehung der Oper um 1600 grundsätzlich zustimmen können.“ (Tadday, 1997: 32)

¹⁰⁰ Luhmann führt zur Beschreibung sinnhafter Formen, welche die Gesellschaft selektiv aus einem Horizont von Möglichem auswählt, den Begriff der Semantik ein. „Die Gesamtheit der [...] benutzbaren *Formen* einer Gesellschaft (im Unterschied zur Gesamtheit der Sinn aktualisierenden *Ereignisse* des Erlebens und Handelns) wollen wir die Semantik einer Gesellschaft nennen, ihren semantischen Apparat, ihren Vorrat an bereitgehaltenen Sinnverarbeitungsregeln. Unter Semantik verstehen wir demnach einen höherstufig generalisierten, relativ situationsunabhängig verfügbaren Sinn.“ (Luhmann, 1980: 19, zit. nach Kneer/Nassehi, 2000: 120; Hervorhebungen im Original) Dem Medium Sprache kommt dabei als relativ zeitfestem Sinnspeicher eine besondere Bedeutung zu. „Gesellschaftliche Semantiken werden in Begriffen, kulturellen Bedeutungen und Symbolen, in Allgemein-, Fach- und Szenesprachen, im gesamten Fundus kultureller Deutungsmöglichkeiten usw. aufbewahrt.“ (Kneer/Nassehi, 2000: 120)

einem aufkommenden Kunstmarkt orientieren. Ein derartiger, zur Verfügung gestellter Anlehnungskontext¹⁰¹ erlaubt es dem Kunstsystem, in anderen Hinsichten umweltindifferent und eigensinnig zu verfahren. Der Markt bot größere Freiheitsmöglichkeiten als städtische oder höfische AuftraggeberInnen und gab dem Kunstsystem also nun die Chance, seine Autonomiepotentiale zu steigern¹⁰². „Indem sich der Kauf und Verkauf von Kunstwerken sukzessive nach wirtschaftlichen Kriterien richtet, beginnen sich der wirtschaftliche Erfolg von Kunst und ihr Inhalt (also die kunstimmanenten Kriterien) zu entkoppeln; die Eigenständigkeit der Kunst wächst.“ (Vettori in Parzer, 2004: 49)

Auch die machtvolle Kritik an der Eigendynamik des Kunstsystems sowohl auf protestantischer wie auch auf katholischer Seite kann sich langfristig nicht durchsetzen und verschärft nur die Frage nach kunsteigenen Kriterien. „Die etwas später einsetzende Entwicklung der neuzeitlichen empirisch-mathematischen Wissenschaften entlastet die Kunst von einer Konkurrenz, vor allem im Bereich der Erziehung. Weder kann jetzt die Wissenschaft durch die Kunst noch kann die Kunst durch die Wissenschaft behindert werden.“ (Luhmann, 1995: 383)

Erst „[...] in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzen dann semantische Entwicklungen ein, die die evolutionäre Autonomie des Kunstsystems bestätigen und die Gründe dafür in der Kunst selbst suchen, nämlich die Historisierung des Stilbegriffs und im neuen Begriff der »Kultur«¹⁰³, die die Evolution gleichsam aus der Vogelperspektive beschreiben, und ferner das, was jetzt unter dem Namen Ästhetik als Reflexionstheorie des Kunstsystems angeboten wird. Auf dieser Ebene kann dann Systemstabilität trotz Wandel behauptet werden.“ (ebd.: 388f.) Man sucht in gewissem Sinne nach Einteilungen im Kunstsystem, die nicht auf die Annahme unbedingt richtiger Kriterien angewiesen sind, nachdem die Kriteriendiskussion stagniert war. „Auf diese theoretisch unbefriedigende Lage reagiert in Deutschland die jetzt akademisch etablierte Philosophie mit Bemühungen, die seit Baumgarten «Ästhetik» heißen.“ (Luhmann, 1994: 20) Auch nationale Unterschiede der Kunstproduktion und des Kunstgeschmacks finden Aufmerksamkeit.

Aber auch die Philosophie gibt schließlich keine überzeugenden Vorschläge für die künstlerische Praxis an die Hand. Somit wechselt gegen Ende des 18. Jahrhunderts

¹⁰¹ Unter Anlehnungskontexten sind soziale Ermöglicungen spezifischer Kommunikationen zu verstehen, die vor der Ausdifferenzierung von Funktionssystemen gegeben waren (z.B. das Angewiesensein von KünstlerInnen auf einen Patron, einen Mäzen oder auf den Kunstmarkt). (vgl. Krause, 2005: 124)

¹⁰² Die Ablöse des fürstlichen Patronagesystems durch einen Kunstmarkt muss dabei wohl nach Regionen und vor allem nach Kunstarten differenziert werden.

¹⁰³ Kultur wird bei Luhmann als „Themenvorrat“ verstanden, mit dessen Hilfe sich Gesellschaft selbst beobachtet und beschreibt. Wenn dieser „Themenvorrat“ eigens für Kommunikationszwecke aufbewahrt wird, spricht Luhmann von Semantik. (vgl. Luhmann, 1984: 224f.)

erneut der Anlehnungskontext und jetzt muss erstmals die Autonomie des Kunstsystems reflektiert werden. „Der erneute Strukturbruch [...] liegt gerade in dem *gesellschaftlich erzwungenen Verzicht auf spezifische Anlehnungskontexte*.“ (ebd.: 21; Hervorhebung im Original) Durch den Wegfall bestimmter sozialer Anlehnungskontexte wurde die Reflexion auf die Identitätsprobleme der Kunst selbst gelenkt¹⁰⁴. Die Kunst findet sich um 1800 in einem Gesellschaftssystem, in dem sie anlehnungsfrei operieren muss, auch wenn nach wie vor Umweltbedingungen wie wirtschaftliche Kaufkraft oder politische Nichtintervention wichtig sind. (vgl. Luhmann, 1995: 383) Spätestens gegen Ende des 18. Jahrhunderts – der Geburtszeit der „modernen“ Kunst – beobachtet sich das Kunstsystem also verstärkt selbst, steigert den Grad seiner Selbstreferentialität und beginnt sich weiter auszudifferenzieren. Diese Ausdifferenzierungsprozesse finden innerhalb der durch unterschiedliche Wahrnehmungsmedien bedingten Kunstarten statt. Nach der Textkunst betrifft dies etwas später auch Malerei und Musik. „Der Trend zur Einzigartigkeit des Kunstwerks bei Generalisierbarkeit seiner thematischen Bedeutung setzt die Ausdifferenzierung eines autonomen Kunstsystems voraus. Das Kunstsystem ist in seiner Einzigartigkeit und thematischen Offenheit, in seiner operativen Konkretion und in seinem Unfestgelegtsein zugleich das, was in jedes einzelne Kunstwerk hineincopiert wird. Wenn dies aber durch die Reproduktion der Grenzen des Systems ermöglicht wird, die mit *jedem* Einzelwerk (mit *allen* kunstspezifischen Beobachtungsoperationen) vollzogen wird, kommt es *dafür* auf die Art der Materialisierung des Beobachtens nicht mehr an. Die Gelegenheiten, die das Material bietet, mögen sich nach wie vor unterscheiden, und daraus können sich einleuchtendere oder weniger einleuchtende Chancen für die Realisierung von Kunst ergeben. Aber wenn sich daraufhin ein Literatursystem, ein Musiksystem, ein System für bildende Kunst ausdifferenzieren, dann nur als Teilsysteme des Kunstsystems.“ (ebd.: 292; Hervorhebungen im Original) Der Vielfalt der Kunstarten könnte – nach Luhmann – eine fördernde Funktion im evolutionären Prozess der Ausdifferenzierung des Kunstsystems zugesprochen werden: „Man braucht nicht das Gesamtsystem mit Umstellungen und möglichen Fehlschlägen zu belasten, man kann in Bereichen beginnen, wo sich hinreichende

¹⁰⁴ Die Autonomie des Kunstsystems bedeutet in diesem Sinne auch nicht Freiheit von Ordnungszwängen, sondern – im Gegenteil – die steigende Abhängigkeit von „selbsterzeugten Ordnungszwängen“ (Luhmann, 1994: 8). „In systemtheoretischer Perspektive erscheint die Autonomie der Reproduktion eher als eine Last oder jedenfalls als eine Nötigung, die *Differenz* von System und Umwelt zur *Selbstdetermination* zu verwenden.“ (Luhmann in Gumbrecht/Pfeiffer, 1986: 646; Hervorhebungen im Original) Allerdings scheint der *gesamtgesellschaftliche* Ausdifferenzierungsprozess in der europäischen Gesellschaftsgeschichte, also die wechselnden Anlehnungskontexte der Kunst, soziale Bedingungen entstehen zu lassen, welche der Kunst größere Freiheiten lassen. (vgl. Luhmann, 1994: 13)

Erfolgswahrscheinlichkeiten bereits abzeichnen. [...] Die Ablösung von Bindungen an Imitation wird von einzelnen Kunstarten mehr als von anderen eingeleitet. Aber zugleich bewährt und reproduziert sich in [...] avantgardistischen Vorstößen die Einheit des jeweiligen Funktionssystems: die weniger führungsstarken Segmente werden durch Diffusionsprozesse erfasst und zum Ausprobieren eigener Möglichkeiten angeregt.“ (ebd.: 293)

Die Unterschiede der einzelnen Kunstarten bieten einen Ausgangspunkt für eine segmentäre Differenzierung des Kunstsystems. Von segmentärer Differenzierung kann nur dann die Rede sein, wenn man die Ausdifferenzierung eines autonomen Kunstsystems voraussetzen kann. Ausdifferenzierung und Binnendifferenzierung bedingen einander wechselseitig. Es ist also letztlich diese Umstellung auf segmentäre Binnendifferenzierung, die es ermöglicht, strukturelle Entsprechungen mit der Umwelt des Systems zu unterbrechen und damit dem Übergang zur funktionalen Differenzierung Rechnung trägt. (vgl. ebd.: 293f.)

Mehr als andere Funktionssysteme reflektiert das Kunstsystem seine Autonomie besonders stark. Kunst hat obendrein – so Luhmann – nur wenige direkte Auswirkungen auf andere Funktionssysteme. Es gäbe nur wenige und eher lasche strukturelle Kopplungen zwischen dem Kunstsystem und anderen gesellschaftlichen Funktionssystemen, behauptet Luhmann. Es falle also – im Vergleich zu Intersystembeziehungen zwischen anderen Funktionssystemen – eher die Abkopplung des Kunstsystems auf. (vgl. ebd.: 391)

Wie schon erwähnt ist in der Avantgarde die Grenze zwischen Reflexion und Werk bereits „gelöscht“. Dennoch: Die Inszenierung des Endes der Kunst durch die Avantgarde war letztendlich ein Beitrag zur Autopoiesis der Kunst. Jeder Beitrag gegen Kunst reproduziert das System auf der Basis seiner Elemente, solange er im Rahmen des Systems geschieht. (vgl. Vettori in Parzer, 2004: 48f.)

Luhmann zufolge lässt sich im Kontext der Theorie der Evolution demonstrieren, „[...] dass die Veränderung der gesellschaftlich vorgegebenen Stabilitätsbedingungen im Verhältnis von System und Umwelt Möglichkeiten der Variation und der Selektion freisetzt, die ihrer eigenen evolutionären Dynamik überlassen bleiben und zu einem sich rasch beschleunigenden, selbsterzeugten Strukturwandel führen.“ (Luhmann, 1995: 383) Es kommt also zu einer Beschleunigung der Evolution und zu einer immensen Erweiterung ihres Formenvorrats bis hin zu dem Punkt, an dem Beschränkungen nur noch dazu da sind, infrage gestellt zu werden. „Dieser Zusammenhang von Diversifikation und Beschleunigung entspricht genau dem, was eine Evolutionstheorie als Hypothese aufstellen würde. Und es gibt, soweit man sieht, keine andere Erklärung dafür.“ (ebd.: 390)

3.4. DIE SELBSTBESCHREIBUNG DES KUNSTSYSTEMS

Die Systemtheorie bzw. die auf erkenntnistheoretischer Ebene damit in Zusammenhang stehende Theorie des operativen Konstruktivismus stellt keine Wesensfragen mehr, also Fragen nach dem Wesen der Kunst, und auch keine Fragen des Konsenses aller Beobachter. Die Bestimmung dessen, was als Kunst zählt, bleibt in einer derartigen Theorieanlage dem Kunstsystem selbst überlassen. „Alle anderen Beobachter werden in die Position von Beobachtern zweiter Ordnung verwiesen: Sie müssen sich darauf beschränken, zu berichten, was das Kunstsystem selbst als Kunst bezeichnet. Sie müssen es folglich diesem System überlassen, die eigenen Grenzen zu bestimmen.“ (Luhmann, 1995: 393)

Der Begriff der Selbstbeschreibung soll keine konstitutive Operation bezeichnen – so als ob das Kunstsystem erst wissen müsse, was Kunst sei, bevor es mit Kunst beginnen könne. Es handelt sich hier um eine nachträgliche Operation, die nur möglich ist, wenn sie auf etwas zurückgreifen kann, was schon vorliegt. „Das mag immer noch die Möglichkeit offen lassen, die Selbstbeschreibung als kognitiven Durchgriff auf das »Wesen« der Kunst auszuzeichnen, solange eine solche Terminologie noch akzeptabel ist, und gerade die moderne Kunst hatte sich zunächst als Darstellung des gleichsam bereinigten, purifizierten Wesens oder als Streben nach Wahrheit verstanden. Aber für den Begriff der Selbstbeschreibung ist eine solche Berufung auf »Wesen« und »Wahrheit« nur eine Möglichkeit unter anderen, die unter den Blicken des Beobachters zweiter Ordnung ohnehin wegschmilzt.“ (ebd.: 394) Alle Produkte von Selbstbeschreibungen müssen als kontingent behandelt werden, auch wenn sie dem auf semantischer Ebene widersprechen. Sie müssen außerdem als selektiv und völlig unfähig, die Gesamtheit dessen, was im System vor sich geht, im Systemgedächtnis aufzubewahren und zu repräsentieren, behandelt werden. Mit dem Begriff der Selbstbeschreibung ist nicht mehr und nicht weniger als eine Beschreibung des Systems durch sich selbst gemeint. (vgl. ebd.: 393ff.)

Bereits in der griechischen Antike entsteht ein Problem der sinngebenden Beschreibung der Kunst. Der Sinn der Kunst liegt hier ungeachtet der unterschiedlichen – im Wesentlichen auf Platon und Aristoteles zurückgehenden – philosophischen Theoriekonzepte „[...] in einer *korrigierenden Imitation*, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Wesentliche hinlenkt, es mithin von Missständen und Defekten reinigt. Fast könnte man noch von ornamentierendem Unterstützen und Herausstellen des Wesens der Dinge, der Natur, der Welt sprechen. Jedenfalls findet die Kunst ihren Sinn *nicht in sich selbst* als Realisation ihres eigenen »Wertes«. Daran hat, trotz

ganz anderer Bedingungen, auch das Mittelalter nichts Entscheidendes geändert. Der die Kunstauffassung des Mittelalters stark beeinflussende Dionysius (Pseudo-Dionysius Areopagites) bietet noch Gedankengut der Spätantike.“ (ebd.: 401f.; Hervorhebungen im Original)

Im Rückblick ist dann in der frühen Neuzeit ein erster Anlauf zu einer Selbstbeschreibung des Kunstsystems zu verzeichnen. Schließlich mehren sich Schwierigkeiten mit der Vorstellung konstanter Wesensformen, und zwar in dem Maße, als sich die gesellschaftliche Autorität für ihre abschließende Deutung aufzulösen beginnt. Neue Differenzierungen zersetzen die alten Bezugspunkte, vor allem die der Stratifikation, aber auch jene der Stadt/Land-Differenzierung. Obzwar diese Formen der Lebensführung kontinuierlich und mit ihnen die Auszeichnung eines kleinen Teils der Bevölkerung als adelig oder als in Städten lebend, schafft die beginnende funktionale Differenzierung des Gesellschaftssystems, gleichsam von außen, eine neue Situation, auf die die Selbstbeschreibung des Kunstsystems autonom zu reagieren hat.

Die Literatur über Kunst im 16. und 17. Jahrhundert befasst sich noch nicht mit einem übergreifenden Kunstsystem, sondern vor allem mit Malerei und Dichtung. Sie hat Einfluss auf die Kunstproduktion selbst, muss aber im Kontext kirchlicher und höfischer Patronage gesehen werden.

In Hinblick auf den Mäzenatenaustausch von Religion in Richtung Fürstenhöfe¹⁰⁵ und schließlich in Hinblick auf die Entstehung eines Kunstmarktes lässt sich in Bezug auf die Kunst ein Zugewinn an Freiheitsgraden vermuten. „In solchen Fällen profitieren dann mehrere Systeme von denselben Operationen und ihren Resultaten, aber dies geschieht mit je verschiedener Sinngebung, in jeweils verschiedenen rekursiven Netzwerken, also unbeschadet der operativen Schließung der daran beteiligten Systeme. Auf die Selbstbeschreibungen der Systeme dürften solche Anlehungsverhältnisse sich eher im Sinne von negativen Beschränkungen ausgewirkt haben. Man wird seinem Gastgeber nicht in die Hand beißen, jedenfalls nicht während des Essens. Der Distanzgewinn der Kunst zu ihren Förderern wird sich folglich nicht verletzend zeigen, sondern eher in der Betonung der Eigenleistung und der unabhängigen Formgebung bei Wahrung der thematischen Interessen des Auftraggebers. Das muss nicht zu einer anderen Theorie der Kunst, zu einer explizit gegen die Umwelt gerichteten Selbstbeschreibung des Kunstsystems führen.“ (ebd.: 406)

Die Beschreibung des Sinnes von Kunst gerät im 16. Jahrhundert in Schwierigkeiten, weil sie die Bewegungen nicht mitvollziehen kann, die dann im 17. Jahrhundert die

¹⁰⁵ Dabei sollte nicht übersehen werden, dass kirchliche Kunstförderung ihrerseits die Form der Förderung durch klerikal regierte Territorialstaaten annehmen kann. (vgl. Luhmann, 1995: 406)

Konsolidierung des Systems einer empirisch-rationalen, experimentellen und mathematisch orientierten Wissenschaft anregen werden. Die Abgrenzung gegen die wahrheitsorientierte Wissenschaft ist dann im 16. und 17. Jahrhundert diejenige Front, an der das frühmoderne Kunstverständnis, welches in erster Linie das Verständnis der Dichtkunst ist – kristallisiert. Interessanterweise wurde in den davor liegenden hundert Jahren gerade die Einheit von wissenschaftlichem Wissen und Schönheit suchender Kunst betont. (vgl. ebd.: 401ff.)

Die entscheidende Differenz, die die Kunst in die Autonomie entlässt, scheint also die zum Rationalismus der neuen Wissenschaft gewesen zu sein. Die Religion gibt diese Differenzierung von Kunst und Wissenschaft frei, und sie nimmt damit die Differenzierung beider Bereiche gegen sich selbst in Kauf. Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts sondert sich in der Gestalt des höfischen Zeremoniells dann auch eine spezifische politische Ästhetik ab. Diese ermöglicht es für gut hundert Jahre, den Politikfaktor des Ansehens der Herrschenden auf einer sinnlich-ästhetischen Ebene zu realisieren. (vgl. ebd.: 432)

Im Mittelalter wurden Kunstwerke als Werke des Auftraggebers oder der Auftraggeberin angesehen, der oder die sich für die Durchführung eigener Pläne geschulter Kräfte bedient. Jetzt ist die Situation eine andere: Der Künstler oder die Künstlerin gilt nun als Urheber(in) eines Werkes – zunächst wohl nur in Hinblick auf Spitzenleistungen, sodann aber in Hinblick auf alles, was den Anspruch darauf erhebt, ein Kunstwerk zu sein. Von AuftraggeberInnen und anderen BetrachterInnen wird nur noch Sachverstand und kritische Urteilsfähigkeit erwartet.

Die Kunst ist abhängig von Patronage und deren Aufträgen. Daher sind Themenvorgaben oft mit bestimmten Erwartungen verbunden. Wenn ein Künstler oder eine Künstlerin selbst über die notwendige Bildung verfügt (was allerdings erst in Folge des Buchdrucks möglich ist), kann er oder sie selbst den Ausgleich zwischen Thementreue und künstlerischer Freiheit finden, ohne dass dies zu Konflikten mit dem Auftraggeber oder der Auftraggeberin führen müsste. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nehmen diese Bindungen ab. Die Verantwortung des Künstlers bzw. der Künstlerin für sein bzw. ihr »conchetto«, wobei Konzept zum thematischen Einfall wird, scheint dies zu bestätigen.

In der Frühmoderne wird von Kunstwerken Originalität verlangt und das (unerklärbare) Genie des Künstlers akzentuiert. Der Begriff der Imitation wird schließlich in Frage gestellt. Lange bevor man definitiv mit Imitation bricht, wird die Aufmerksamkeit auf die Kunstfertigkeit selbst gelenkt. „Wenn es so sehr auf (in weitestem Sinne »technisches«) Können ankommt, verliert die Auffassung der Kunst als »imitatio« an Überzeugungskraft. Im Falle der Musik muss der Gedanke einer kosmischen Imitati-

on schon deshalb zurückgezogen werden, weil die Vorstellung des Kosmos als Harmonie der Proportionen und Zahlenverhältnisse abklingt.“ (ebd.: 422) In dem Maße, als die Musik internen Gefühlszuständen zugeordnet wird, lässt sich Imitation und Erzeugung dieser Zustände nicht mehr unterscheiden. Wenn auf die Leitvorstellung der Imitation verzichtet werden muss, kann – so Luhmann – auch die Musik in die Rolle der führenden Kunstart eintreten – in der Romantik tritt sie neben die Poesie. Die Romantik wird dann schließlich die Funktionsbeschreibung der Kunst ganz vom Gedanken der Imitation ablösen. (vgl. ebd.: 417ff.)

In den kunsttheoretischen Erörterungen des 17. Jahrhunderts gewinnt, neben der Irrationalisierung und der De-Ontologisierung der Leitgesichtspunkte, die Zeitdimension an Bedeutung. Das bedeutet, dass es einerseits zu einer Art Rangdiskussion, ob die alte Kunst besser sei als die neue oder umgekehrt, kommt. Andererseits wird, als ob diese Frage schon entschieden sei, vom Kunstwerk verlangt, dass es eine originale Schöpfung, also neu sei und folglich angenehm überrasche. Die Selbstbeschreibungssemantik bemerkt außerdem Stile und Stilwandel, um auf dieser Grundlage auf den Kunstbetrieb einzuwirken.

Die Erfindung der Druckpresse erlaubt es jetzt – in einer emphatisch begrüßten Weise – laufend zu kopieren. In diesem Zusammenhang erstaunt daher zunächst die Abwertung des Begriffs *copia*, der in der rhetorischen Tradition als Verfügung über eine große Zahl von bei Gelegenheit anwendbaren Figuren und Floskeln (*topoi*) positiv konnotiert war. Offensichtlich hängt die Umwertung zusammen mit einer Aufwertung des Neuen in der Zeitdimension. Sie steht orthogonal zu einer ebenso begrüßten Erleichterung des Verbreitens, von der dann gerade auch das Neue wieder profitiert. Neues kann zugleich schneller und an mehrere AdressatInnen kommuniziert werden.

Das Kriterium der Neuheit und der Originalität bestätigt und verstärkt die Ausdifferenzierung des Kunstsystems und damit seine Unterscheidung von Religion und Politik. Letztere Systeme bleiben im 17. Jahrhundert nämlich noch durchwegs innovationsfeindlich, weil sie Unruhen zu befürchten haben. Auch Wissenschaft und Erziehung unterscheiden sich von der Kunst, da sie in anderer Weise gerade am Kopieren von Neuem interessiert sind. Ihre Innovationsfähigkeit hängt davon ab, dass möglichst viele möglichst rasch von den Neuerungen erfahren, auf die sie sich einzustellen haben. Kopieren ist hier die Bedingung für die Zunahme der Wahrscheinlichkeit, dass Neues gemeldet wird. „Anders die stärker an der Originalität des Einzelwerks interessierte Kunst. Hier und nur hier kommt es zu einer Synthese von Neuheit und Originalität, also zu der Annahme, dass Neues nur als originales Kunstwerk erscheinen kann.“ (ebd.: 435)

Die Leistung des Künstlers bzw. der Künstlerin rückt mehr und mehr in den Mittelpunkt. Darüber hinaus verändert die Temporalisierung der Anforderungen innerhalb des Kunstsystems auch die Möglichkeit, sachliche Kriterien des Schönen festzulegen und Konsens in der Bewertung von Kunstwerken zu erreichen. In der Folge beginnt im 17. Jahrhundert der Begriff des guten (kultivierten) Geschmacks seine Karriere. Gut hundert Jahre wird nun über Geschmack diskutiert und eine Antwort auf die neuen Unsicherheiten erwartet.

Allmählich wird das alte Patronagesystem von einer neuen Mischung von markt-mäßiger Vermittlung und Kennerschaft abgelöst und von einer dies seit Anbeginn beobachtenden Kritik. In beiden Hinsichten, am Markt und als Urteil, muss sich die Kunst jetzt öffentlich bewähren.

Das 18. Jahrhundert findet sich überdeterminiert durch eine Vielzahl von Unterscheidungen, etwa: „Kunst und Natur, Schönes und Erhabenes, Einfaches und Komplexes, Sinnliches und Geistiges, Besonderes und Allgemeines. All diese Unterscheidungen ermöglichen je verschiedene Fischzüge im Meer der Tradition, ohne dass dies dem Selbstbeschreibungsbedarf des Kunstsystems, das auf Neuformierung angewiesen ist, genügen könnte.“ (ebd.: 438) Die genannten Unterscheidungen eröffnen einen Spielraum für semantische Experimente, die auf theoretische Konsolidierung drängen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nimmt sich die Philosophie, die in dieser Zeit beginnt, sich als akademische Disziplin zu konstituieren, dieser Aufgabe an. Es ist jetzt die Rede von einer Philosophie der Kunst und man versucht damit, die Selbstbeschreibung in die Form eines Gegenstandsverhältnisses zu bringen. Als Schlüsseltext, den zu überbieten man sich alsbald bemühen wird, gilt Kants Kritik der Urteilskraft.

Im 18. Jahrhundert wird erstmals die Reflexion der Einheit des Kunstsystems zum Problem. Bis dahin wurde von Künsten (artes) im Plural gesprochen und man hielt sich bei Reflexionsbemühungen an bestimmte Kunstarten, vor allem an Poesie. In der Folge versucht die Ästhetik einen Bereich abzustecken, der für die Kunst charakteristisch ist. (vgl. ebd.: 434ff.)

Ästhetik ist nicht als Theorie der sinnlichen Wahrnehmung zu verstehen, denn dies hätte als Psychologie ausgeführt werden müssen. „Schon bei Baumgarten und verstärkt in seiner Nachfolge bis zu Kant und darüber hinaus geht es um eine Theorie der *Beurteilung* sinnlicher Wahrnehmung [...]. Damit nimmt die Ästhetik den Faden auf, den die öffentlichkeitsorientierte Kunstkritik und die Geschmackslehre der ersten Hälfte des [18.] Jahrhunderts bis in radikale Zweifel an einer Begründbarkeit von Kriterien fortgesponnen hatte. Es geht, anders gesagt, um sprachförmige Begründbarkeiten, um Konsensfragen, damit auch um die Möglichkeit, zwischen guter und

schlechter Kunst zu unterscheiden oder zumindest Qualitätsstandards zu entwickeln. Es geht auch darum, Individuen mit Direktiven für sinnvolle Partizipation am Kunstgeschehen zu versorgen [...].“ (ebd.: 440; Hervorhebung im Original) Ästhetik wurde nun als philosophische Reflexionstheorie der Kunst ausgeführt und besetzte damit den Platz der Selbstbeschreibung des Funktionssystems Kunst.

Das Kunstsystem wendet sich zwar in spezifischer Weise an die Bevölkerung, muss dabei aber – wie andere Funktionssysteme auch – die Inklusion aller ermöglichen. Im 18. Jahrhundert werden Stilarten zunächst je nachdem, ob sie an alle oder nur an wenige adressiert sind, unterschieden. Spätestens im Übergang von Rokoko zum neoklassischen Stil werden Vereinfachungen empfohlen, die der Kunst das Gesetz geben, für alle offen zu sein und nur noch nach eigenen Kriterien, also im Prozess der Beobachtung selbst, zu diskriminieren. Da nun Freiheit und Gleichheit des Zugangs zu den Funktionssystemen als gesellschaftsweit geltende Normen akzeptiert sind, verbietet sich eine schichtspezifische Definition der Kriterien.

Zur Ablösung der Berufung auf den guten Geschmack kommt es in dieser Situation offensichtlich durch einen üblichen Trick der Evolution, nämlich Vorübergehendes für die Einleitung einer dauerhaften Strukturänderung zu benutzen. In diesem Falle geschieht dies über eine nationale Zurechnung von Semantiken. (vgl. ebd.: 445f.)

Allmählich sind die Reflexionsbemühungen im Bereich der Kunst so weit verankert, dass sie auf selbst geschaffene Probleme zu reagieren beginnen. Es wird nun für die Kunst auf verschiedenen Ebenen Autonomie verlangt – „und zwar Autonomie auf der Basis eines eigenen Systems für die Reflexion des Verhältnisses von Mensch und Gesellschaft. Alle Spuren von Fremdbestimmung müssen getilgt werden.“ (ebd.: 452)

Zunächst ist Autonomie noch im wörtlichen Sinne zu verstehen als Selbstgesetzgebung, wenn man den entscheidenden Text, Kants Kritik der Urteilskraft, zu Rate zieht, eventuell auch als Selbstorganisation. Die moderne Selbstbeschreibung setzt bei der strukturellen und nicht bei der operativen Ebene der Herstellung von Einheit an. Das genügt aber, um das Thema für Abgrenzung nach außen, die Wissenschaft, Moral, Religion und Politik betreffend, durchzusetzen. Die Autonomie der Kunst ist damit philosophisch etabliert – „allerdings so, dass ihre operativen Grundlagen nicht wirklich einsichtig gemacht sind, dass sich die philosophische Ästhetik und die an den Kunstwerken selbst, also historisch arbeitende kunstwissenschaftliche Forschung im Laufe des 19. Jahrhunderts trennen und Autonomie dann schließlich nur noch als eine Art Regionalontologie unter Führung durch ein eigenes Sonderapriori, durch einen eigenen »Wert« aufgefasst wird.“ (ebd.: 453)

Seit der Romantik kommt es darauf an, „*wer unter welchen Bedingungen beobachtet, wie beobachtet wird.*“ (ebd.: 458; Hervorhebung im Original) Neue Beobachtungen werden ermöglicht und erforderlich, sobald ein neuer Zustand durch die Einführung von Negation in das Kunstsystem produziert wird. „Negieren in den Formen der Umkehrung, der Paradoxierung, der Parodierung dient jetzt der Aufhebung gegebener Bestimmtheiten *und zugleich der Reflexion der Autonomie des Systems, die eben darin zum Ausdruck kommt, dass man dies tun kann.* [...] Die Differenz von Selbstreferenz und Fremdreferenz und damit die Frage nach der Einheit dieser Differenz wird zum unabweisbaren Nebenprodukt der Reflexion.“ (ebd.; Hervorhebung im Original) Da die Unterscheidung Selbstreferenz/Fremdreferenz auf der Unterscheidung innen/außen beruht, kann das Problem der Einheit auch nicht in Richtung auf eine Seite, in Richtung auf reine Selbstreferenz aufgelöst werden. Die Kunst muss sich selbst unterscheiden. Schon in der Romantik und schließlich erst recht in der modernen Kunst mag es zu einem Primat der Selbstreferenz kommen. Aber auch in „Selbstzweck“-Semantiken oder im „*l'art pour l'art*“ kann dies nicht zur Leugnung von Fremdreferenz führen, sondern nur zum Uneindeutigwerden ihrer Bezüge. Kunstwerke räumen jetzt ihre eigene Interpretationsbedürftigkeit ein und öffnen sich für mangelnden Konsens. Kritik kann jetzt nicht mehr die Suche nach der richtigen Beurteilung bedeuten, sondern nur noch weitere Arbeit am Kunstwerk selbst.

Es geht nun um die Frage, wie das Problem des Überschusses an Kommunikationsmöglichkeiten und der Unabschließbarkeit oder Anschlussunsicherheit der Kommunikation weiterbehandelt werden kann, wenn dies nicht dem einzelnen Subjekt überlassen bleiben kann? In der Romantik wird dieses Problem über den Begriff der Kunstkritik gelöst. Es entsteht die Vorstellung, dass Kritik ein wesentliches Moment der Vervollkommnung von Kunst sei, und im Zuge dessen wird Theorie zum ersten Mal als Selbstbeschreibung des Systems im System anerkannt.

Es gibt die Tendenz, die Überschüsse an Kommunikationsmöglichkeiten durch die Form der Mitteilung und nicht durch die Art der Information wegzuarbeiten, also auch Selbstreferenz gegenüber Fremdreferenz zu bevorzugen. Das scheint dann auch für alle weitere Kunstentwicklung, vor allem für die Kunst des 20. Jahrhunderts, richtungweisend geblieben zu sein. (vgl. ebd.: 458ff.)

Individuelle Unterschiedlichkeit des Kunsturteils wird als normal bzw. als berechtigt angesehen. Sie hat nichts Abträgliches an sich und mindert den Wert des kritischen Urteils nicht. „Damit deutet sich an, dass in den Dingen selbst, wenn sie als Kunstwerke Kommunikation vermitteln, ein Sicherheitsäquivalent für das liegen könnte, was sprachlich nur über Konsens oder Dissens erreichbar ist – ein Sicherheitsäqui-

valent für die Fortsetzung der autopoietischen Kommunikation.“ (ebd.: 463) Kritik stellt ein Programm für ein Beobachten zweiter Ordnung dar: Es geht um ein Unterscheiden-können, das unterschieden werden kann und nicht zur Konvergenz genötigt wird. Die Kommunikation muss sich, zum Ausgleich ihrer eigenen permanenten Unsicherheit, durch Wahrnehmbares tragen lassen.

Der Beobachter setzt sich selbst der Beobachtung aus und man wird dann die Frage nicht mehr los, mit welchen Unterscheidungen beobachtet wird und warum so und nicht anders. „Damit ist der alte Versuch der Philosophie, die Kunst als Konkurrentin zu degradieren, ans Ende gelangt. Minerva lässt mehr als nur eine Eule fliegen, und jeder Beobachter lässt sich beobachten als Konstrukteur einer Welt, die nur ihm so erscheint, als ob sie das sei, als was sie erscheint.“ (ebd.: 468)

Diejenigen Kunstrichtungen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als „modern“ etablieren, verzichten nicht nur auf Imitation, sondern auf Fiktionalität schlechthin. „Das moderne Kunstwerk imitiert nicht (und wenn: dann ironisch), und es sucht die eigene Realität auch nicht mehr im Fiktionalen zu verankern. Es verlässt sich nur noch auf eigene Überzeugungsmittel und vor allem darauf, dass die Überbietung der vorliegenden Angebote überzeugt oder jedenfalls als Motiv erkennbar ist. Man könnte das auffassen als eine letzte Konsequenz der Ausdifferenzierung des Kunstsystems, die auch jene Wiedererkennbarkeiten, jene Redundanzen, die ein Verständnis von fiktionaler im Unterschied zu realer Realität noch voraussetzen musste, aufgibt, um Redundanz ausschließlich als Selbstsuggestion im eigenen Werk oder doch im eigenen System realisieren zu können – als »Intertextualität«, wie man heute sagt.“ (ebd.: 470)

In den Kunstwerken findet sich mehr und mehr angewandte Kunsttheorie bis die Avantgarde schließlich beginnt, mit der Reichweite des Kunstbegriffs, wenn nicht mit der Universalität des Zuständigkeitsbereichs Kunst zu experimentieren. „Die Abstraktion auf reine Form hin ist ihrerseits nur ein Anzeichen dafür, dass alles möglich ist. Das Reich des Erlaubten, des künstlerisch Möglichen wird riesig, sofern nur beobachtbar bleibt, dass das, was es ausfüllt, als Symbol steht dafür, dass nur noch das Ausschließen ausgeschlossen ist. Theorie wird zum Erlaubnisgeber.“ (ebd.: 472)

Während es der romantischen Kritik noch um Ausschöpfung der besten Möglichkeiten gegangen war, um Fertigstellung des Kunstwerks in seiner unerreichbaren Perfektion, geht es jetzt um die Platzierung der Negation des Systems im System, um Perfektion seiner Autonomie. Denn nur als Einschluss der Selbstnegation ins System bzw. als Ausschluss von Fremdnegation lässt sich Autonomie in einem radikalen Sinne denken. „Das Ende der Kunst, die Unmöglichkeit von Kunst, der letzte Ausver-

kauf aller möglichen Formen, nimmt eine Form an, die Selbstbeschreibung und Kunstwerk zugleich zu sein beansprucht. Und stellt auf genau diese Weise die Reproduktion der Kunst unter Einschluss der eigenen Negation, also als perfekt autonomes System sicher.“ (ebd.: 480)

In den neueren Entwicklungen der modernen Kunst lässt sich beobachten, dass die Kunst selbst ihr Verhältnis zur außerkünstlerischen Wirklichkeit umdisponiert, ohne dafür auf Negationen angewiesen zu sein.

Die Einführung der Negation des Systems ins System bedeutet ein deutlich neues Niveau der Selbstbeschreibung des Kunstsystems. Die Selbstnegation des Systems ist als Form der Betätigung von Autonomie nur eine Operation unter anderen, ein Versuch eben, an die Grenze zu gehen, um das Ausgeschlossene einzuschließen. Sie ist ein Versuch, alles Bisherige in seiner Negativität zu überbieten bzw. ein Versuch, jede mögliche Nichtkunst in die Kunst wiedereintreten zu lassen. (vgl. ebd.: 473ff.) „All solche Versuche beruhen mithin auf der Autonomie der Kunst und versuchen, sie am Grenzfall zu realisieren. Und das gilt auch, wenn Autonomie als Autonomieverzicht praktiziert wird – wenn man versucht, Kunst und Leben wieder zu versöhnen oder die Kunst in einer Weise zu kommerzialisieren, dass keine Eigenformen mehr behauptet werden, sondern die Kunst in der Kunst nur noch darin liegt, dass sie diese restlose Preisgabe als Inszenieren von Kunst *will*.“ (ebd.: 475; Hervorhebung im Original)

Allerdings muss es nicht immer um künstlerische Negation der Kunst als Kunst gehen. Es kann auch um künstlerische Negation des Gesellschaftssystems gehen.

Warum ein Kunstwerk überhaupt als Kunstwerk gilt, bleibt, abgesehen von der bloßen Behauptung, rätselhaft. Kunst wird daher „kommentarbedürftig“ und ist somit angewiesen auf eine zusätzliche *sprachliche* Vermittlung ihres Sinnes. (vgl. ebd.: 476)

Musik ist im Musiksystem – banal gesagt – immer Musik. Es ist nicht möglich, im Musiksystem Nicht-Musik zu erzeugen. Die soeben angesprochene Kommentarbedürftigkeit von Kunst gibt es auch im Musiksystem: „Wenn Cage während einer Aufführung seiner Komposition *0'00'' (4'33'' No. 2)* im Konzertsaal Gemüse putzt und schält, in einem Mixer entsaftet und anschließend trinkt, werden diese Verrichtungen dadurch zu Musik, dass für das Musiksystem adäquate Anschlussreaktionen erfolgen. Einige Konzertbesucher mögen sich für die innerhalb des Systems durchaus vorgesehene Anschlussselektion entscheiden, den Komponisten für verrückt zu erklären. Wer jedoch zu Hause in seiner Küche Gemüse entsaftet, wird für gewöhnlich weder des Wahnsinns noch einer künstlerischen Tätigkeit verdächtigt.“ (Franzen in Keil/Arndt, 1999: 54, Hervorhebung im Original)

Dieser Entwicklung droht jedenfalls die Gefahr, dass die kommunikative Beziehung zwischen KünstlerInnen und BetrachterInnen abreißt. Denn wenn das Kunstwerk selbst gar nicht mehr als Kunstwerk überzeugen will, sondern nur noch als solches markiert wird, werden manche BetrachterInnen sich dagegen verwehren, der Anweisung zu folgen, es für Kunst zu halten, oder auch verlegen auf Restbestände konventioneller Erkennungsmerkmale zurückgreifen.

Es geht in der Kunst mithin nicht mehr um Phänomene (welcher Art auch immer), sondern um den performativen Selbstwiderspruch, um eine auf sich selbst zurückwirkende „Dekonstruktion“. Die Möglichkeiten einer Selbstinszenierung der Kunst werden auf der Ebene von Operationen gesucht, die sich *als Kunstwerke* – und dies bleibt auch der in die Selbstnegation der Kunst einbezogene Anspruch – der Beobachtung stellen. Die Selbstnegation wird folglich ebenso auf der Ebene autopoietischer Operationen als Kunstwerk realisiert. Auch hier muss es weitergehen können. (vgl. Luhmann, 1995: 478ff.)

Das Öffnen der Kunst für ein „alles ist möglich, nur die Intention entscheidet“ löst also einen Rückzug auf Selbstreferenz aus. Dies gilt – wie deutlich geworden sein dürfte – auch dann, wenn man darauf mit einem Gegenprogramm reagiert. „Man nähert sich damit einer Grenze, an der Kunstkommunikation nicht mehr Information, sondern nur noch Mitteilung sein will; oder genauer: nur noch darüber informieren will, dass sie nur noch Mitteilung sein will.“ (ebd.: 482) Der immer radikalere Bruch mit der Tradition bedeutet für die Kunst zunächst Irritation, Formensuche, Entscheidungszwang und mit all dem: Primat der Selbstreferenz.

Wenn das Kunstwerk selbst immer überraschen sollte, so wird die Überraschung jetzt in Form eines re-entry in das Kunstwerk hineingenommen. Man kommt dann schließlich aus dem Staunen darüber nicht mehr heraus, was alles möglich ist.

All die Versuche, die Reflexionstheorie des Kunstsystems in Form von Kunstwerken zu reproduzieren, markieren das Ende der ästhetischen Epoche der Selbstbeschreibung des Systems. Das bedeutet: das Ende aller Versuche, mit dem Problem der Referenz ins Reine zu kommen. Damit klärt sich zumindest, dass es sich in Hinblick auf die Einheit der Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz um ein operatives Problem des jeweiligen Systems handelt. (vgl. ebd.: 484f.)

Die Selbstbeschreibung eines Systems ist von Anfang an ein paradoxes Unterfangen. Dies ist deshalb der Fall, weil das Beobachten und Beschreiben eine *Differenz* zwischen dem Beobachter/Beschreiber und seinem Gegenstand voraussetzt; die Absicht der *Selbstbeschreibung* negiert aber genau diese Differenz. Die Operation des Selbstbeschreibens führt zur Unterscheidung des Beschreibens und des Beschriebenen *im selben System*. Im Zuge dessen wird es fraglich, in welchem Sinne die Einheit

des Systems noch Gegenstand der Beschreibung sein kann. Von Beginn bis Ende hat es die Selbstbeschreibung des Kunstsystems mit diesem nur als Paradoxie beobachtbaren Problem zu tun. Die Analyse endet allerdings nicht mit dem Ergebnis, dass alles beliebig oder sinnlos sei. „Sie zeigt vielmehr, dass und wie die Differenz von Paradox und Entfaltung, also die Invisibilisierung des Paradoxes durch hinreichend plausible Identitäten und Unterscheidungen dazu dient, das Kunstsystem dem »Gang der Geschichte« oder, soziologisch gesehen, den jeweiligen Resultaten der gesellschaftlichen Evolution bei Bewahrung seiner autopoietischen Autonomie einzupassen.“ (ebd.: 488)

In der modernen Selbstbeschreibungsgeschichte des Kunstsystems (von der Romantik über die Avantgarde bis zur Postmoderne) geht es immer um den einen Gesichtspunkt der Behandlung von Vergangenheit in einem autonom gewordenen Kunstsystem und somit in allen Fällen um die Frage, wie Vergangenheit mit Zukunft, wie Gedächtnis mit Freiheit zum Seitenwechsel in allen Unterscheidungen vermittelt werden kann. Die vergangene Kunst ist nicht mehr Vorbild, Muster oder Reservoir von Paradigmata oder Exempla. „Sie bietet statt dessen *die Möglichkeit einer externen Referenz, die mit der Autonomie des Systems nicht interferiert*. Die vergangene Kunst ist Geschichte geworden. Das verbietet die simple Wiederholung der Werke oder ihrer Machart.“ (ebd.: 489; Hervorhebung im Original)

Die eigentliche Quelle der Selbstbeschreibungen des Kunstsystems ist die Welt der Kunstkritik. Sie lässt sich selbst durch die entstehenden Kunstwerke affizieren und wird ihrerseits in Kunstwerken reflektiert. In der Kunstkritik wird zumindest das gefiltert und zurechtgelegt, was mit Anspruch auf Wissenschaftlichkeit bzw. mit Sorgfalt in der Begriffswahl und mit einem Sinn für Theoriekonsistenz über Kunst geschrieben wird. Auch intellektuelle Moden wirken von hier aus auf das Kunstsystem ein. (vgl. ebd.: 496)

3.5. BEOBACHTUNGEN LUHMANN´SCHER KUNSTBEOBACHTUNGEN

3.5.1. Zur „Inhaltslosigkeit“ musikalischer Kunstwerke

Ulrich Tadday (1997) hat die Frage aufgeworfen, ob die Bedeutung musikalischer Kunstwerke ausschließlich in ihrer sozialen Funktion liegt und ob sich die Funktion von Kunstmusik im Vollzug bzw. Nachvollzug von Kommunikation erschöpft, die – ein wenig zugespitzt formuliert – keinen Inhalt hat. Die systemtheoretische Ästhetik Luhmanns – so Tadday – reduziert Kunst und Musik auf eine sozialtechnische Dimension, der es selber an Bedeutungstiefe fehlt und die tiefere Bedeutungen von

Kunst und Musik nicht zulässt. Gerade am Beispiel der Musik hätte Luhmann, der sich selbst stärker an den bildenden Künsten orientiert hat, feststellen können, wie zweifelhaft eine funktionale Definition von Musik ist, die einseitig auf die autopoietische Autonomie des Kunstsystems setzt.

Dass die systemtheoretische Ästhetik Kunst und Musik auf eine sozialtechnische Dimension reduziere und dass die Bedeutung musikalischer Werke ausschließlich in ihrer sozialen Funktion liege, im Nachvollzug von Kommunikation, die keinen Inhalt hat, weist Simone Mahrenholz als Reduktionismus zurück¹⁰⁶. „Der Fehlschluss gründet in einem Missverständnis des ›Inhalts-losen‹ reiner Formen, und von dort ist es nicht weit zu dem Schluss, von Musik bleibe mit Luhmann nichts »außer der Form und der Kommunikation über Formen«, gänzlich ohne »externen Nutzen«. Einer solchen Fehl-Interpretation leistet Luhmann unter anderem mit seinem Ansatz bei der *Beobachtung* Vorschub, genauer der *Unterscheidung* »als Element der Pragmatik des Bezeichnens, Beobachtens, Beschreibens«. Dies sind sämtlich *denotative* Formen der Referenz. Nelson Goodman hat aber gezeigt, dass nicht-denotative, insofern ›reine‹ Formen dennoch bezugnehmen (sic!) können: über die Exemplifikation, über die Logik des *Zeigens*, zu welcher auch das Expressive zählt. Anders sind Referenz und Relevanz nicht nur abstrakter Kunst nicht zu verstehen. Eben jenes Konzept des Zeigens ist auch bei Luhmann verdeckt im Spiel, wenn es heißt, dass Kunst nicht-(sprachlich-)standardisierte Wahrnehmungsweisen zu kommunizieren vermag, die eine Position bieten, von der aus sich etwas Anderes *a/s* Realität aufschließt. Wenn eine Kunstform eine Wahrnehmungs-*Weise* kommuniziert, aus der sich ein sonst verdeckter Welt-Zugang erschließt, ist der Schluss mangelnder ›Bedeutungstiefe‹ inadäquat – obwohl kein ›Inhalt‹ kommuniziert wurde, sondern ›Form‹. Die Form zeigt etwas, weist eine Eigenschaft auf und trifft so Unterscheidungen, die auf andere Bereiche zu übertragen sind; sie ist »Träger außergewöhnlicher Selektionen, die es in andere Selektionshorizonte zu vermitteln gilt.« (Mahrenholz, 1998: 82f.; Hervorhebungen im Original)

Es geht in diesem Zusammenhang letztlich um das Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation (vgl. 3.1.5. Wahrnehmung/Kommunikation), und hier scheint vor allem das Argument Luhmanns, dass ein Kunstwerk ausschließlich als Mittel der Kommunikation hergestellt werde (vgl. Luhmann, 1995: 41), Verwirrung gestiftet zu

¹⁰⁶ Luhmanns Ausführungen zur Kunst und sein Kunstbegriff erfordern es allerdings – so Mahrenholz – „[...] an mehr als einer Stelle, Luhmann gegen sich selbst zu lesen. Die Kehrseite des hohen Tempos seiner Texte sind partielle Selbstwidersprüche, die viel eigenständige (Leser-)Arbeit erzwingen und Kurzschlüsse in der Rezeption nahelegen.“ (Mahrenholz, 1998: 81) Einige der von Luhmann diskutierten Aspekte bedürften der weiteren Ausbuchstabilisierung. Jene apostrophierten Kurzschlüsse in der Rezeption macht Mahrenholz im Übrigen vor allem bei Taday aus. (vgl. ebd.: 78ff.)

haben. Auch Johann Dieckmann hat nämlich eingeworfen, dass diese Position Luhmanns in ihrer Ausschließlichkeit nicht zutrefte und dass auch wahrnehmende Funktionen hinsichtlich der Kunst im Spiel sind. (vgl. Dieckmann, 2004: 168)

Interessanterweise hat Luhmann selbst die eingeklagten wahrnehmenden Funktionen nicht bestritten. Seine Position wird vielleicht am deutlichsten in einer Fußnotenformulierung in „Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst“ (1986): „Unbestreitbar gibt es daneben (neben dem kommunikativen Aspekt; Anm. RP) auch das nichtkommunikative psychische Erleben des Kunstwerks oder auch das nichtkommunikative Überlegen bei der Anfertigung des Kunstwerks. Die psychische Systemreferenz hat ihr eigenes Recht. Es wäre jedoch weit gefehlt, darin die Bausteine für das Sozialsystem Kunst zu suchen. Ein soziales System besteht nicht aus Bewusstseins-elementen.“ (Luhmann in Gumbrecht/Pfeiffer, 1986: 662) Oder an anderer Stelle, in der „Kunst der Gesellschaft“: „Nach wie vor spricht nichts dagegen, von psychischen Systemreferenzen auszugehen, also vom Künstler oder vom Kunstbetrachter. Aber die emergente Einheit des Kunstsystems und seines eigenen Mediums lässt sich so nicht erfassen.“ (Luhmann, 1995: 207)

Worum es also aus Luhmann'scher Sicht lediglich geht: Kunst kann nur durch Kommunikation zur sozialen Wirklichkeit werden. Man kann vielleicht die Konzentration auf die soziale Ebene kritisieren, schwerlich jedoch, dass Luhmann die psychische Systemreferenz verleugnet.

3.5.2. Zur Ausschließlichkeit des Kunstwerks als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium

In Bezug auf das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium des Kunstsystems führt Luhmann das Kunstwerk an. „Dies scheint auf den ersten Blick plausibel, da es die manifeste Form von Kunst repräsentiert. Auf den zweiten Blick ist diese Verortung jedoch zumindest zweifelhaft.“ (Feist, 2005: 32) Die Wichtigkeit bzw. der Stellenwert von Kunstwerken für die Gewährleistung innersystemischer Kommunikation und für die Autopoiesis ist unbestritten. „Da jedoch theoretisch jede gedachte Möglichkeit Anlass für innersystemische Kommunikation sein kann, da auch das Kunstsystem [...] mit einer Zweiheit der Dinge operiert, ist die Ausschließlichkeit des Kunstwerks im Sinne eines symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums nicht plausibel.“ (ebd.) Dies erkenne – so Feist – auch Luhmann, der unter Rückgriff auf einen historischen Theorierahmen des Kunstwerks als grundlegendes Charakteristikum des Kunstwerks externe Nutzlosigkeit anführt. „Es ist zumindest denkbar,

diesen Theorierahmen dahingehend zu erweitern, dass ein Kunstwerk einen über den externen Nutzen hinausgehenden Mehrwert haben muss, der es im Kunstsystem kommunizierbar macht. Dies würde es ermöglichen, sowohl Kunst- wie Kulturwert als Bestimmungsgrößen von Kunstwerken heranzuziehen.“ (ebd.)

3.5.3. Funktion, Code und Leistung

Die vielleicht größten Schwierigkeiten des systemtheoretischen Paradigmas in Hinblick auf Kunst bzw. das Kunstsystem liegen in der Bestimmung einer plausiblen *Funktion* und eines *Codes*. Auch die *Leistungen* des Kunstsystems für soziale und psychische Systeme erscheinen ein wenig unterbelichtet¹⁰⁷ und rücken gerne speziell im Zusammenhang mit der Diskussion um die Funktion der Kunst in den Hintergrund.

In Hinblick auf die von Luhmann – bereits 1976 – ursprünglich vorgeschlagene Codierung „schön/hässlich“ (vgl. Luhmann, 1981: 262) ist zunächst auffällig, dass sie nicht so eng an die Funktion des Systems geknüpft ist wie Codierungen anderer Systeme. Der Zusammenhang zwischen dem „schön/hässlich“-Code und der Funktion der Erzeugung von Weltkontingenz ist de facto nicht gegeben.

Ein weiterer problematischer Aspekt ist der Umstand, dass es KünstlerInnen erstrebenswert finden können, etwas Hässliches hervorzubringen. „Diese Goutierung des negativen Codewertes ist ungewöhnlich, denn er erhält damit eine unübliche Vorrangstellung. [...] Raffinierte Verteidiger der Schön-Hässlich-Disjunktion würden nun auf die Ästhetik des Hässlichen hinweisen, die das Hässliche schön macht. Das Hässliche würde dann in der Kunst zum Kunstschönen. Aber was würde aus der Zweiwertigkeit des Systems, wenn alles Hässliche auch als schön gelten könnte? Letztlich gäbe es nichts Hässliches mehr.“ (Becker/Reinhardt-Becker, 2001: 130)

Die Codierung „schön/hässlich“ findet Luhmann selbst in der „Kunst der Gesellschaft“ problematisch. Nicht nur deshalb, weil die beiden Begriffe als austauschbar erscheinen, sondern auch weil „hässlich“ eigentlich keine Negation ist, „kein *Auf-Null-Setzen eines Wertes* im eigentlichen Sinne“ (Feist, 2005: 33; Hervorhebung im Original), sondern vielmehr eine eigene Qualität darstellt. (vgl. ebd.)

Luhmann verweist allerdings in der „Kunst der Gesellschaft“ auch darauf, dass es immer noch keine überzeugende Alternative zur schön/hässlich-Codierung gäbe.

¹⁰⁷ Die Systemtheorie Luhmann'scher Provenienz fokussiert im Wesentlichen auf Leistungen sozialer Systeme. In Hinblick auf die Kunst formuliert Plumpe (1995: 57) zum Begriff der Leistung: „„Leistung“ meint den Bezug der Kunst zu den anderen kontemporären Subsystemen der Gesellschaft.“ Leistungen können aber auch für *psychische* Systeme erbracht werden.

(vgl. Luhmann, 1995: 317) Wenn eine Ersatzcodierung geboten wird, wäre aus Luhmann'scher Sicht nichts gegen eine Absage an die schön/hässlich-Differenz einzuwenden. (vgl. Luhmann in Luhmann et al., 1990: 30)

Nichtsdestotrotz scheint die schön/hässlich-Unterscheidung für die gegenwärtige Kunst irrelevant geworden zu sein. „Die Begriffe schön/hässlich sind als regulative Idee [...] Ausdruck einer historisch eng beschränkten Geschmacksästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.“ (Huber, 1994: 88)

Luhmann hatte offenkundig Schwierigkeiten, die Leitdifferenz des Kunstsystems so eindeutig wie für andere Funktionssysteme zu bestimmen. Eine andere Variante zu „schön/hässlich“ wurde schließlich in der Differenz „passt/passt nicht“ gesehen¹⁰⁸. „Jedoch auch diese von George Bateson (1981) übernommene Formulierung scheint eher ein Notbehelf als das schlüssige Destillat einer Leitdifferenz.“ (Feist, 2005: 33) Auch der Luhmann'sche Codierungsversuch „stimmig/nicht stimmig“ löst nach Ansicht von Becker/Reinhardt-Becker und Feist die grundlegenden Probleme nicht, sondern reproduziert sie allenfalls auf anderer Ebene. (vgl. Becker/Reinhardt-Becker, 2001: 129ff.)

Der Code der Kunst wurde im Anschluss an die bestehenden Probleme intensiv diskutiert. Bei Peter Fuchs findet sich die Idee, den Kunstcode über die Differenz Kunst/Nichtkunst zu bestimmen. (vgl. Fuchs, 1993a: 164ff.) Die Unterscheidung Kunst/Nichtkunst kann allerdings keinen Erklärungsbeitrag dazu leisten, *woran* ein bestimmter Beobachter unterscheiden kann, ob eine beliebige Kommunikation eine Kommunikation des Kunstsystems ist oder nicht. (vgl. Huber, 1994: 88) Es geht in Bezug auf diese Differenz mithin um das Verhältnis von Selbst- und Fremdreferenz. Auch Luhmann hat diesen Umstand festgehalten: „Bei allen Schwierigkeiten, den Codewerten der Kunst einen überzeugenden Namen zu geben (analog zu: wahr/unwahr für die Wissenschaft), muss man auf alle Fälle Codierprobleme und Referenzprobleme unterscheiden – das heißt: die entsprechenden Unterscheidungen unterscheiden. Referenzprobleme treten immer mit der Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz auf, in unserem Falle also Kunst und Nichtkunst. Dabei hat die Einheit (Form) der Unterscheidung Selbstreferenz/Fremdreferenz die Funktion, dem System als Vorstellung der Welt zu genügen; und damit zugleich die Funktion, die im Operieren ursprünglich erzeugte Differenz von System und Umwelt zu

¹⁰⁸ Bereits in seinem Text „Ist Kunst codierbar?“, in dem auch die schön/hässlich-Differenz erstmals vorgeschlagen wurde, spricht Luhmann hinsichtlich künstlerischer Werkgestaltung davon, dass es im Zuge von Entscheidungsprozessen „Gesichtspunkte des Bejahens oder Verneinens von Möglichkeiten“ (Luhmann, 1981: 251) geben müsse, „[...] die zu dem entstehenden Werk eine Beziehung des *Passens* oder *Nichtpassens* herstellen, also im Hinblick auf den Stand der Arbeit zur Entscheidung befähigen.“ (ebd.; Hervorhebungen RP)

verdecken. Codierprobleme haben es dagegen mit der Wertungsdifferenz positiv/negativ zu tun, mit der das System die Zugehörigkeit von Operationen zum System markiert. Codierprobleme spalten die Selbstreferenz des Systems in akzeptabel/unakzeptabel, beziehen sich also immer auf das System selbst; [...] Referenzunterscheidungen und Codeunterscheidungen – und immer sind es Unterscheidungen! – stehen also orthogonal zueinander.“ (Luhmann, 1995: 306)

Punktgenauere Kritik am von Luhmann festgelegten internen Code des Kunstsystems „schön/hässlich“ wird beispielsweise von Gerhard Plumpe, der sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht an das Kunstsystem angenähert hat, geübt. Genauer gesagt entschließt sich Plumpe zu einer anderen Code-Festlegung, weil er die „schön/hässlich“-Differenz der philosophischen Ästhetik, einem Subsystem der Wissenschaft, zurechnet: „Trifft es zu, dass die Unterscheidung „schön“/„hässlich“ als philosophisch-ästhetische Beobachtungstechnik im Wissenschaftssystem zu Hause ist, dann ist die Kandidatur für den Code des Kommunikationsmediums „Kunstwerk“ wieder offen, und Vorschläge sind erwünscht. Unsere Entscheidung lautet: nicht „schön“/„hässlich“; sondern „interessant“/„uninteressant“ – bzw. „spannend“/„langweilig“, „faszinierend“/„banal“ – codiert als Leitdifferenz das „Werk.“ (Plumpe, 1995: 53)

Dirk Baecker schlägt in seinem Aufsatz „Die Adresse der Kunst“ (1996) vor, die Beobachtungen der Kunst auf die Differenz Bewusstsein/Kommunikation zu beziehen. „Die Funktion der Kunst besteht darin, Formen der Kommunikation zu entwickeln und zu erproben, in denen der in aller Kommunikation mitlaufende Ausschluss bewusstmäßiger Operationen als dieser Ausschluss mitkommuniziert werden kann.“ (Baecker in Fohrmann/Müller, 1996: 96) In der Kunst wendet sich also die Kommunikation an die Wahrnehmung. (vgl. ebd.: 96ff.)

Dominik Paß hält – ohne näher auf diese Problematik einzugehen – für das Kunstsystem im Gegensatz zu anderen Sozialsystemen sogar eine Mehrzahl von Leitdifferenzen für wahrscheinlich. (vgl. Paß, 2006: 333) Ähnlich argumentiert auch Erkki Sevänen in Anlehnung an Siegfried J. Schmidt (1993: 260): „Schmidt has proposed that not all functional sub-systems necessarily possess a simple code. In particular, it seems more plausible to think of the ‘specific code’ of the sub-system of art as being, in fact, a peculiar combination of several codes¹⁰⁹.“ (Sevänen, 2001: 95) Auch bei Sevänen ist – ebenso wie bei Paß – diese „peculiar combination of several codes“ nicht näher spezifiziert.

¹⁰⁹ *Kunstkritik* muss sich offensichtlich ohnehin einer größeren Anzahl an Leitdifferenzen bedienen können. Denn anderenfalls gelte: „For example, if art critics use the criteria of moral or political evaluation, we would need to say that these evaluations do not belong within the sub-system of art.“ (Sevänen, 2001: 86)

Neben der von Luhmann für die Kunst genannten Funktion der „Herstellung von Weltkontingenz“¹¹⁰ (Luhmann in Gumbrecht/Pfeiffer, 1986: 625) haben speziell literaturwissenschaftlich beobachtende AutorInnen zumindest in Hinblick auf Literaturfunktionen wie Unterhaltung¹¹¹, Heilung des Individuums von Ausdifferenzierungsschäden oder Einübung in den sicheren Umgang mit Weltkontingenz angegeben. „Eine letztendlich überzeugende Analyse steht noch aus, was auch dem Verzicht auf die von Luhmann eingeführte Differenzierung zwischen Funktion und Leistung geschuldet ist.“ (Becker/Reinhardt-Becker, 2001: 135) Hier läge vielleicht ein Ansatzpunkt zur Auflösung vieler Widersprüche.

Mit der Funktion des Kunstsystems dürfte es aber ein noch viel grundlegenderes Problem geben. Denn in der Systemtheorie ist der Funktionsbegriff so konzipiert, dass nur durch ein (einziges) Funktionssystem eine jeweilige Funktion erfüllt ist. Demzufolge dürfte es kein anderes Funktionssystem geben, das ebenfalls Kontingenzlieferant wäre. Ein zentrales Moment der Moderne scheint nun aber zu sein, dass alles auch anders sein könnte. Schon auf der Ebene der binären Codierung der einzelnen Funktionssysteme ist ein Kontingenzmoment zu finden. „Etwas kann im selben System wahr *oder* falsch sein, Recht *oder* Unrecht, immanent *oder* transzendent.“ (Paß, 2006: 352) Es geht hier also um eine ubiquitäre Kontingenzerfahrung: Gesellschaft scheint das Bewusstsein ihrer Kontingenz auch ohne die Kunst entwickeln zu können. Demnach müsste die Funktion der Kunst anders bestimmt werden. (vgl. Plumpe, 1995: 55)

Interessanterweise scheint das Phänomen der ubiquitären Kontingenzerfahrung auch Luhmann nicht entgangen zu sein. Er hielt nämlich in einem womöglich seltener rezipierten Text: „Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken“ (1992) fest, „[...] dass alle Hochleistungsbereiche der Gesellschaft auf den Operationsmodus der Beobachtung zweiter Ordnung eingestimmt sind und deren Eigenwerte¹¹² damit die Form der Kontingenz annehmen; denn man kann immer sehen (und dabei auf sich selbst zurückschließen), dass andere Unterscheidungen an-

¹¹⁰ In der „Gesellschaft der Gesellschaft“ bezeichnet Luhmann die Funktion der Kunst in ähnlicher Formulierung als „*Reaktivierung ausgeschalteter Possibilitäten*“ (Luhmann, 1998: 352; Hervorhebung im Original). In der „Kunst der Gesellschaft“ hält Luhmann fest, „dass die Funktion der Kunst in ihrem Weltverhältnis schlechthin, also in der Art liegt, wie sie ihre eigene Realität in der Welt ausdifferenziert und zugleich in sie einschließt.“ (Luhmann, 1995: 229)

¹¹¹ Die Funktionsangabe „Unterhaltung“ erfasst bei Plumpe beispielsweise auch „populäre Musik“. (vgl. Plumpe, 1995: 55f.)

¹¹² Eigenwerte verweisen auf eine geordnete Beschränkung oder systemische Gebundenheit von Möglichkeiten. Der Eigenwert eines Systems entsteht durch Kopplungen rekursiven Beobachtens. Im Grunde sind Eigenwerte Ausdruck der Tatsache, dass Systeme immer Systeme mit einer Geschichte in einer Umwelt sind und dies in ihren Strukturen bzw. ihrem Gedächtnis präsent halten. (vgl. Krause, 2005: 140)

dere Beobachtungen ermöglichen.“ (Luhmann, 2008: 257) Im Zusammenhang mit dieser Feststellung vermutet Luhmann dann auch, „[...] dass Kunst uns wahrnehmen lässt, wie aus Kontingenz Ordnung entsteht. Und wenn es eine Funktion der Kunst in der modernen Gesellschaft gibt, dann vielleicht die, zu kommunizieren, wie das geht und dass es unter allen Umständen geht.“ (ebd.)

Ein weiterer Einwand wiederum anderer Art stammt von David E. Wellbery, der die „simple Dyade des Möglichen und des Realen“ (Wellbery in Koschorke/Vismann, 1999: 22) beklagt. „Das blendet zuviel von dem aus, was eine durchaus beachtliche Tradition ästhetischer Reflexion und historischer Interpretation als kunstspezifische Leistungen herausgearbeitet hat.“ (ebd.) Der Bereich des Ästhetischen wird hier als Rückseite der Begriffe Reflexivität und Autonomie eingeklagt. Es geht Wellbery darum, Erweiterungspotentiale der Systemtheorie aufzuzeigen.

Einen interessanten Aspekt in Hinblick auf die Kategorie des Möglichen bzw. die Unterscheidung von Möglichem und Realem hat auch Frank Rotter (1992) zu bedenken gegeben. Kunst zeige laut Luhmann, „[...] dass und wie im Überschreiten des Wirklichen im Hinblick auf das nur Mögliche Form zu gewinnen ist.“ (Luhmann in Luhmann et al., 1990: 39) Einerseits bleibt die Kategorie des Möglichen laut Rotter in diesem Zusammenhang eine Unbekannte, andererseits verliert die Unterscheidung von Wirklichkeit und Möglichkeit Luhmann-immanent darüber hinaus an Eindeutigkeit, wenn man für Systeme die Konstruktion von Wirklichkeit als den eigentlich nur zugänglichen Bezugspunkt ansetzt. (vgl. Rotter in Lipp, 1992: 91)

Klaus Mehner schließt sich in Hinblick auf das Musiksystem den – weiter oben ausgeführten – Überlegungen Plumpes zur Codierung an. Die Codierung „schön/hässlich“ sei der Entwicklung nicht mehr angemessen und muss neu bestimmt werden. Mehner optiert für „interessant/uninteressant“. Er stellt – ebenso wie Plumpe oder auch Werber für das Literatursystem – die Funktionsorientierung Unterhaltung für das Musiksystem fest, unter der eine „anzunehmende Kombination von Neuheit und Vertrautheit“ (Mehner in Macek, 2001: 216) auffällt. „Neusein auf der einen Seite hat von vornherein eine größere Chance, interessant zu erscheinen, riskiert damit allerdings auch starke bis totale Ablehnung. Es kann also kaum verwundern, dass Neusein sich auf der anderen Seite mit Vertrautsein verbündet, im Sinne von kommunikativen Angeboten oder – informationswissenschaftlich gesagt – als Verhältnis von Information und Redundanz.“ (ebd.) Zumindest unter dem Gesichtspunkt einer möglichst erfolgreichen Kommunikation kann Musik auf Vertrautsein nicht verzichten. (vgl. ebd.: 215ff.)

Thomas Feist schlägt in seiner Schrift „Musik als Kulturfaktor – Beobachtungen zur Theorie und Empirie christlicher Populärmusik“ (2005) als möglichen Code für das

Kunstsystem „innerweltliche Transzendenz“, einen transzendenten Bezug ohne göttliches Gegenüber, vor. Den Negativwert des Codes „innerweltliche Transzendenz“ würde seine Abwesenheit bilden.

Das Kunstsystem bietet spezielle Leistungen an. Wie schon erwähnt wird beispielsweise für psychische Systeme Unterhaltung als Leistung angeboten. Feist hält fest, dass eine weitere Leistung Erbauung „ist“ (wobei hier von Feist offensichtlich eine religiöse Leitdifferenz als Beobachtungsmaßstab herangezogen wird). Diese Leistung stünde – so Feist – allerdings der Unterhaltungsleistung diametral gegenüber. „Weitere Leistungen für psychische Systeme könnten Koedukation, Distinktion, Schaffen und Stabilisierung von Ordnung oder Irritation sein.“ (Feist, 2005: 32) Zu fragen bleibt laut Feist, ob nicht noch eine weitere und wichtige Leistung des Kunstsystems in der Kulturation psychischer Systeme liegt. (vgl. ebd.)

Es scheint insgesamt eine Vielzahl an Leistungen zu geben, die von Kunst verlangt und erbracht werden. Jedenfalls scheinen es weitaus mehr zu sein als Luhmann selbst verortet hat. (vgl. Plumpe, 1995: 57f.)

Ob all der genannten Punkte stellt sich letztlich sogar die Frage, ob die Kunst ein System ist oder nicht. Denn „[...] wenn sie eines ist, dann kann an der Kunst all das beobachtet werden, was »in jedem Falle funktionaler Systemdifferenzierung« zu unterscheiden ist: Funktion, Leistung und Reflexion, ein Medium, Code und Programm, Leistungs- und Klientenrollen etc.“ (Werber in Luhmann, 2008: 448) Zumindest Funktion, Code und Leistung(en) sind allerdings – das sollte deutlich geworden sein – äußerst vieldiskutierte Parameter.

Die Idee, Kunst habe sich zu einem autonomen Teilsystem der Gesellschaft ausdifferenziert, ist im Übrigen anscheinend erst später bei Luhmann herangereift. (vgl. Vettori in Parzer, 2004: 46) In „Ist Kunst codierbar?“ geht er beispielsweise noch davon aus, dass Kunst nicht in gleicher Weise wie andere Medien die „*Chance für Anschlussselektionen*“ (Luhmann, 1981: 255; Hervorhebung im Original) bietet. Zu einem „sicheren Urteil über die Lage der Kunst in der modernen Gesellschaft“ (Luhmann in Gumbrecht/Pfeiffer, 1986: 659) wollte sich Luhmann auch in dem 1986 veröffentlichten Text „Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst“ noch nicht hinreißen lassen. Auch hier ließ er offen, „[...] ob und wie weit das Sozialsystem Kunst als ein eigenständiges, sich autopoietisch reproduzierendes Funktionssystem ausdifferenziert werden kann.“ (ebd.)

Wenn es nicht gelingt, die Grenzen des Systems zu beschreiben, weil die dem Kunstsystem zugeordneten Leitdifferenzen versagen bzw. die dem Kunstsystem zugeordnete Leitdifferenz versagt, muss dann nicht der Systembegriff als adäquate Beschreibung für die Kunst bzw. die Musik aufgegeben werden?

Jedenfalls gibt es andererseits auch Argumente für die Existenz eines spezifischen Kunstcodes – wie auch immer dieser geartet sein mag. Denn grundsätzlich ermöglicht die Orientierung an einem spezifischen Code die Entstehung immer unwahrscheinlicherer Formen der Kommunikation, die teilweise nur noch in ganz besonderen Situationen anschlussfähig sind. Im Falle der Kunst scheinen genau jene immer unwahrscheinlicheren Formen der Kommunikation gegeben zu sein. Darüber hinaus sorgt ein anzunehmendes Kunstsystem mit eigenen Einrichtungen wie Museen, Theatern, Lesungen, Opern, Philharmonien, Festivals, Kunstzeitschriften und Kultursendungen dafür, dass solche Situationen nicht zufällig entstehen müssen, sondern erwartet werden können. (vgl. Werber in Luhmann, 2008: 465)

3.5.4. Der Vorwurf der Empiriefindlichkeit und –ferne

Ein Vorwurf, der an die Systemtheorie – speziell aufgrund ihres Abstraktionsgrades – immer wieder herangetragen wurde und wird, ist jener der Empiriefindlichkeit oder auch Empirieferne. Zu jenem Vorwurf trugen und tragen auch die tautologischen und paradoxen Argumentationsfiguren in Hinblick auf Systeme und ihre Operationsweisen bei.

Wenn in diesem Zusammenhang die Unterscheidung erfahrungswissenschaftliche (empirische) Theorien/„reine“ Theorien benutzt wird, lässt sich die Systemtheorie auf der Seite der „reinen“ Theorien verorten. Der hohe Abstraktionslevel, auf dem die Systemtheorie operiert, scheint es in vielen Fällen schwer bis unmöglich zu machen, sie im Rahmen von empirischen Studien¹¹³ direkt einzusetzen.

Stefan Weber (1999) ist in diesem Zusammenhang der Frage nachgegangen, ob die systemtheoretische Beschreibung des Kunstsystems als autopoietisches System im Lichte aktueller empirischer Indikatoren¹¹⁴ plausibel ist. Zunächst wirft Weber die Frage auf, ob – wahrnehmbar an verschiedenen Indikatoren – gegenwärtig nicht eine Tendenz im Gange ist, die einen Übergang in eine andere gesellschaftliche Differenzierungsform markiert und somit auch für einen Umbau der autopoietischen Systeme spricht. „Parallel oder substitutiv zur von der Systemtheorie beobachteten Ausdifferenzierung scheinen Prozesse der Entdifferenzierung zuzunehmen [...]“. (Weber, 1999: 122) Für das Kunstsystem scheint dies eine Zunahme der Entdifferenzierung zwischen Kunst und Wissenschaft, Kunst und Wirtschaft, Kunst und Erziehung,

¹¹³ Zu Versuchen, Systemtheorie und Empirie zu verknüpfen, vgl. „6.2. ANGEWANDTE SYSTEMTHEORIE“.

¹¹⁴ Indikatoren verweisen hierbei nicht auf „die Realität“ der Kunst bzw. der Musik, sondern sind selbst wiederum Beschreibungen eines (wissenschaftlichen) Beobachters.

Kunst und Werbung (als Subsystem der Massenmedien) etc. zu bedeuten¹¹⁵. Darüber hinaus scheint Kunst zunehmend ihre Funktionalität für die Gesellschaft (etwa ästhetische Kommunikation) zu verlieren und an Reflexivität (etwa steigende Selbstthematisierung) zu gewinnen.

Schließlich schlägt Weber für die gegenwärtige Situation aus theoretischen sowie empirischen Gründen vor, die Konzeption eines autopoietischen Systems der Kunst zugunsten einer „oszillierenden Form der Kunst“ im Sinne der Luhmann'schen Medium/Form–Unterscheidung zu verabschieden. (vgl. ebd.: 124) Probleme der Entdifferenzierung und der Überlagerung der funktionalen Differenzierung durch andere Differenzierungsformen würden – Weber zufolge – so umgangen. Außerdem seien mit diesem Konzept einerseits empirisch graduelle Formen von Autopoiesis und Heteropoiesis behandelbar und die perspektivische Einengung auf eine Leitdifferenz wie z.B. schön/hässlich vermeidbar.

Webers Überlegungen führen noch etwas weiter, sie dienen hier allerdings nur als kritische Anknüpfungspunkte in Hinblick auf die Konzeption Luhmanns. Weber hält jedenfalls aus forschungspragmatisch–empirischen Gründen eine Synthese aus Konstruktivismus (Schmidt), Systemtheorie (Luhmann), Distinktionstheorie (Jokisch) und Kontexttheorie (Weibel) für sinnvoller als sich beispielsweise ausschließlich mit systemtheoretischem Rüstzeug an einen Sachverhalt zu wagen¹¹⁶. (vgl. ebd.: 124f.)

3.5.5. Autonomie, HandlungsträgerInnen und Organisationen

Es wird im Allgemeinen häufig kritisiert, dass die (unterstellte) Autonomie der gesellschaftlichen Subsysteme von Luhmann theoretisch zu strikt angesetzt wird. Diese Kritik ist auch in Hinblick auf das Kunstsystem präsent. Es bleiben – so ein geläufiger Einwand – zahlreiche Phänomene unbeachtet, wenn man sich der Perspektive anschließt, dass sich Kunst ganz ihren eigenen Gesetzen verschrieben habe.

Immer mehr spiele sich – gemäß mancher KritikerInnen – in den Zonen der Interpenetration ab. Oder anders formuliert: Es bestehe eine starke wechselseitige Einfluss-

¹¹⁵ Weber geht sogar von einer „Steuerung des Kunstsystems durch die Umwelt“ (Weber, 1999: 136) aus: Recht, Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Technik und Medien seien die steuernden Bereiche, die in die Kunst eingreifen. Die Kunst könne sich dabei Versuche der Kontextsteuerung instrumentell zunutze machen. (vgl. ebd.: 138f.)

¹¹⁶ Er hat bei derartigen Überlegungen auch immer die „Transformation der Moderne in einen anderen Zustand“ (Weber, 1999: 126), also gegenwärtige und potentiell zukünftige Entwicklungen in der Kunst, im Blick, während die Systemtheorie eben „nur“ eine Theorie zur Beobachtung der Moderne darstellt und sich somit aus der Sicht Webers eher mit historischen Phänomenen beschäftigt. Daher hat die Systemtheorie laut Weber ihre Stärken vor allem in der Beschreibung der Evolution, Ausdifferenzierung und Autonomisierung des Kunstsystems. (vgl. ebd.: 119 und 126f.)

nahme einzelner Subsysteme. Manche AutorInnen – wie auch Stefan Weber – nehmen gesellschaftliche Entdifferenzierungsprozesse an und/oder gehen von einer Überlagerung der funktionalen Differenzierung durch andere Differenzierungsformen aus. Die Frage gesellschaftlicher (Ent-)Differenzierung kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

Festgehalten werden soll allerdings, dass für Luhmann ein Großteil der Einwürfe keine Relativierung der These einer funktionalen Ausdifferenzierung operativ geschlossener Subsysteme bedeutet. Denn gerade aufgrund ihrer funktionalen Spezifizierung bleiben die einzelnen Teilsysteme aufeinander angewiesen und von einander abhängig. Dieser Umstand wurde bereits weiter oben erwähnt. (vgl. Kneer/Nollmann in Kneer et al., 2000: 88f.) Auf Ebene der Programmierung ist eine gewisse Abstimmung von Systemperspektiven denkbar: Politik kann beispielsweise unter kunstkommunikativen Gesichtspunkten in die Kunst einfließen. Oder auch umgekehrt: Politik kann den Umgang mit Kunst in politischen Programmen festlegen etc. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 140)

Man könnte und müsste vielleicht allerdings Luhmanns Feststellung, es gäbe nur wenige und eher lasche strukturelle Kopplungen zwischen dem Kunstsystem und anderen gesellschaftlichen Funktionssystemen, einer eingehenderen Analyse unterziehen. Denn ob – im Vergleich zu Intersystembeziehungen zwischen anderen Funktionssystemen – am Kunstsystem wirklich stärkere Abkopplung auffällt, sei an dieser Stelle einmal dahingestellt. (vgl. Luhmann, 1995: 391)

Ein anderer Kritikpunkt, der sich in diesem Zusammenhang anführen lässt, besteht darin, dass bei Luhmann auch personale und organisatorische Ebenen der Vernetzung ausgeblendet blieben. „There are museums, galleries¹¹⁷, concert halls, publishing houses, artistic journals and artistic associations in the art world, but Luhmann passed over this type of concrete phenomena.“ (Sevänen, 2001: 87) Mit Ausnahme der „artistic journals“, die wohl der Kunstkommunikation zurechenbar sind, handelt es sich bei den von Sevänen vorgebrachten Phänomenen um Organisationen, die sich über ihre Zwecke den verschiedenen Funktionssystemen zuordnen. Eine derartige Zuordnung kann allerdings keinen Kompletteinschluss von Organisationen in Funktionssysteme bedeuten. Organisationen scheinen über Systemgrenzen hinauszugreifen. (vgl. Schneider in Schimank/Greshoff, 2005: 270)

Luhmann unterscheidet explizit *nicht* HandlungsträgerInnen bzw. Organisationen, die die verschiedenen Teilsysteme ausmachen, sondern eben lediglich Kommunikationen. Die Grenze beispielsweise der Kunstkommunikation und der wirtschaftlichen

¹¹⁷ Kunsthandel (Galerien) stellt nach Luhmann eine strukturelle Kopplung im Verhältnis von Kunst- und Wirtschaftssystem dar. (vgl. Luhmann, 1998: 787)

Kommunikation ist es, die die Teilsystemgrenze zwischen Kunst und Wirtschaft markiert, nicht der Unterschied zwischen einem Kunstschaaffenden und einem Aufsichtsratsvorsitzenden bzw. zwischen einer Kunst- und/oder Musikorganisation und einem Wirtschaftsbetrieb. Funktionssysteme nutzen zwar entsprechend ausgebildete und sozialisierte Personen zu ihrer Reproduktion und sind auf Organisationen angewiesen; die operativen Grenzen der Teilsysteme gehen aber gleichsam durch HandlungsträgerInnen bzw. Personen hindurch und die Teilsysteme auch nicht in den ihnen zugeordneten Organisationen auf.

Kunst kann – systemtheoretisch beobachtet – weder als Summe aller mit Kunst befassten HandlungsträgerInnen noch als Summe aller Kunstorganisationen aufgefasst werden. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 139f.)

3.5.6. Theoretische Defizite und Anschlusskommunikationen

Luhmann hat sich generell nicht besonders ausführlich mit dem Thema Musik auseinandergesetzt. Bei der Ausarbeitung seiner Kunsttheorie hat er sich nur am Rande mit unterschiedlichen Materialisierungsformen von Kunst befasst. „Musik findet [...] nur äußerst cursorische und beiläufige Beachtung.“ („Wie der Unterschied zwischen Ornament und Figur in die Welt kam“ von Michael Hutter, abgerufen von der Homepage <http://www.soziale-systeme.ch/leseproben/kunst.htm>, 26.05.2008)

Zwei Einschränkungen im Zusammenhang mit Musik, die uns unter anderem auch zu den folgenden Kapiteln führen werden, sollen an dieser Stelle noch Erwähnung finden:

Zum einen beschränkt Luhmann seine Auseinandersetzungen mit Musik – ganz im Sinne einer Theorie sozialer Systeme – fast ausschließlich auf die soziale Ebene. Damit geraten Luhmann andere Ebenen, auf denen man sich mit Musik beschäftigen kann, aus dem Blick. Luhmann selbst hätte dieser Feststellung sicher nicht widersprochen; es ging ihm schließlich immer um die Entwicklung einer Gesellschaftstheorie und nicht darum, unterschiedliche Phänomene auf möglichst umfassende Weise und auf möglichst vielen verschiedenen (System-)Ebenen zu behandeln. Wenngleich die Umwelt sozialer (und auch anderer) Systeme nicht unwichtiger ist als die Systeme selbst, blieb Luhmanns Fokus dennoch hauptsächlich auf den Bereich sozialer Systeme gerichtet. In diesem Sinne hat Luhmann Musik bzw. Kunstmusik hauptsächlich als ein „Paradigma der modernen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft“ (Tadday, 1997: 33) wahrgenommen.

Im Wesentlichen – und damit sind wir schon bei der zweiten Einschränkung angekommen – hat sich Luhmann im Rahmen seiner kunstsoziologischen Überlegungen mit

Kunstmusik beschäftigt¹¹⁸ – zeitlich und räumlich begrenzt auf die europäische funktional differenzierte Gesellschaft. Das bedeutet einerseits, dass andere Musiken, die kommunikativ nicht als *Kunstmusik* behandelt wurden und/oder werden, außer Acht geraten, andererseits werden dadurch auch nicht-europäische bzw. nicht-abendländische Musikformen vernachlässigt.

In Folge dessen sind sowohl parallel zu als auch nach Luhmann andere (System-) TheoretikerInnen auf den Plan getreten, um einerseits andere Systemebenen, auf denen Musik eine Rolle spielt, zu beleuchten – genau diesem Umstand ist Kapitel „4. TÖNENDE ANSCHLUSSKOMMUNIKATIONEN: ANDERE PERSPEKTIVEN, ANDERE SYSTEMEBENEN“ gewidmet. Andererseits sind auch Anschlusskommunikationen in Hinblick auf die Frage, wie andere Musiken außer der von Luhmann primär verhandelten *Kunstmusik* systemtheoretisch behandelbar sind, zu beobachten – der systemtheoretische Schwerpunkt wurde hierbei – wie unter „5. DAS POPULÄRE, POP UND POP-MUSIK“ ausgearbeitet – auf Popmusik gelegt.

Es scheint darüber hinaus im Allgemeinen darum zu gehen, Ausarbeitungen und Weiterentwicklungen an der Luhmann'schen Systemtheorie bzw. an systemtheoretischen Positionen (in defizitären Bereichen) vorzunehmen und teilweise auch darum, die Systemtheorie für die Musiksoziologie bzw. die Musikologie fruchtbar zu machen.

Zusammengefasst wird es im Folgenden um die Fragen gehen: Wie wird Musik bzw. musikalische Praxis in anderen systemtheoretischen bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Überlegungen thematisiert¹¹⁹? Welche Kunst- und Musikbegriffe liegen dabei zugrunde? Und: Welche Musiken werden behandelt?

¹¹⁸ Musik als Kunstform stellt aber nur einen Teil des möglichen musikalischen Spektrums dar. Im Kunstsystem selbst ist hingegen nicht „[...] alles Kunst, was klingt, sondern nur [...] das, was durch die Kommunikationen des Kunst(musik)systems als rationales Artefakt behandelt wird.“ (Fuchs in Lipp, 1992: 80)

¹¹⁹ Eine Teilfrage wird hierbei auch auf den *Wandel* musikalischer Praxis gerichtet sein.

4. TÖNENDE ANSCHLUSSKOMMUNIKATIONEN: ANDERE PERSPEKTIVEN, ANDERE SYSTEMEBENEN

Katharina Inhetveen hält in ihrer kritischen Bestandsaufnahme zur „Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland“ (1997) fest, dass die Systemtheorie Niklas Luhmanns als zentraler Bezugspunkt für weitere AutorInnen fungiert. Als wichtige Autoren im Bereich der Soziologie nennt sie Frank Rotter, Torsten Casimir¹²⁰ und Peter Fuchs. (vgl. Inhetveen, 1997: 72ff.)

Seit dieser Feststellung Inhetveens haben hinsichtlich des vorliegenden Zusammenhanges zwar noch ein paar systemtheoretische bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierende Aufsätze und Werke das Licht der Welt erblickt, die Anzahl der „tönenden Anschlusskommunikationen“ bleibt dennoch überschaubar¹²¹.

In Kapitel „4.1. FRANK ROTTER: DIE VERQUICKUNG VON SYSTEMTHEORIE UND PSYCHOANALYSE“ soll das Schaffen Frank Rotters in den Blick genommen werden. Rotter hat sich bereits Mitte bis Ende der achtziger Jahre in einer speziellen Kombination aus Systemtheorie¹²² und Psychoanalyse mit dem Thema Musik befasst. Seine in diesem Zusammenhang neueste Publikation „Kultursoziologische Perspektiven musikalischen Ausdrucks“ datiert in das Jahr 1992 zurück. Den zeitlichen Entstehungskontext der Werke Rotters sollte man für die Einschätzung seiner Arbeit im Auge behalten.

Kapitel „4.2. TORSTEN CASIMIR UND DIE WIRKUNGEN DER MUSIKKOMMUNIKATION“ setzt sich mit einem weiteren älteren systemtheoretischen Werk, „Musikkommunikation und ihre Wirkungen: Eine systemtheoretische Kritik“ (1991), auseinander, das als Dissertation bereits 1989 vorlag. In den Ausführungen von und über Casimir

¹²⁰ Torsten Casimir befasste sich in einem systemtheoretischen Kontext mit der Aufarbeitung von Musikkommunikation. Seine diesbezügliche Dissertation entstammt – genau genommen – dem Fach der Publizistik.

¹²¹ Berücksichtigt wurden fast ausschließlich nur Schriften, die sich explizit auf das Phänomen Musik beziehen.

¹²² Rotter orientiert sich im Übrigen offenkundig stärker an Parsons als an Luhmann.

sollte – ebenso wie in Hinblick auf Rotter – das Alter des Werkes nicht aus dem Blick geraten. Casimir beschäftigt sich multiperspektivisch mit dem Phänomen Musik-kommunikation. Dabei wird Musikkommunikation hinsichtlich der sozialen, psychischen und auch organischen Systemebene einer Analyse unterzogen.

In „4.3. KOPFHÖRER UND KOPFHÖRERINNEN“ wird einerseits die psychische Ebene bzw. die Bewusstseins Ebene in Zusammenhang mit Musik Gegenstand der Verhandlungen sein, andererseits soll auch die Rolle des Gehirns bei der Kunst- und Musik-erfahrung untersucht werden.

Die Ausgangspunkte dieses Kapitels bilden die Texte „Vom Zeitzauber der Musik“ (1987), „Die soziale Funktion der Musik“ (1992) und „Musik und Systemtheorie – Ein Problemaufriss“ (1996) von Peter Fuchs. Bevor darauf aufbauend die Überlegungen von Simone Mahrenholz, Dominik Paß und auch Dirk Baecker erläutert werden, soll unter „*Exkurs: Ein kritisches Zwischenspiel*“ eine kritische Zwischenbilanz gezogen werden.

Nach diesem Intermezzo knüpft Mahrenholz unmittelbar an die Konzeption von Peter Fuchs an. Paß geht es nachfolgend im Allgemeinen um die Entwicklung einer Bewusstseinstheorie, im Rahmen derer er sich dann auch elektronischer Musik zuwendet. Seine Gedanken sollen noch durch einen Text von Dirk Baecker Ergänzung finden.

Den Abschluss dieses Teilkapitels bilden schließlich Überlegungen zur selbstreferentiellen, autopoietischen Operationsweise des Gehirns von Hans Dieter Huber.

Vorweggenommen werden kann, dass das Kapitel „4.3. KOPFHÖRER UND KOPFHÖRERINNEN“ in punkto Brauchbarkeit für *streng soziologisch* argumentierende Analysen fraglich erscheint. (vgl. ebd.: 78) Es geht schließlich fast ausnahmslos um die Ebene des Bewusstseins, bei Hans Dieter Huber um die Ebene des Gehirns.

Nichtsdestotrotz hat einerseits eine systemtheoretische Beschäftigung mit dem Phänomen Musik auf Bewusstseins Ebene stattgefunden, andererseits wurden auch systemtheoretische Schlaglichter auf das menschliche Gehirn geworfen. Beide Aspekte sollen daher auch nicht ausgeklammert bleiben, zumal sie die Pforten zur Interdisziplinarität öffnen.

Die Überlegungen in diesem Kapitel scheinen in unmittelbare Konkurrenz oder auch Komplementarität zu neuro-, kognitions-, sprachwissenschaftlichen und musikpsychologischen Wissenschaftsbereichen zu treten.

Zum Wandel musikalischer Praxis finden sich – und damit schließt sich das Kapitel „4. TÖNENDE ANSCHLUSSKOMMUNIKATIONEN: ANDERE PERSPEKTIVEN, ANDERE SYSTEMEBENEN“ – unter „4.4. LUTZ NEITZERT: DER WANDEL MUSIKALISCHER PRAXIS“ noch Analysen von Lutz Neitzert.

In all den angeführten Teilkapiteln wird durchwegs auf eher allgemeine systemtheoretische bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierende Abhandlungen zurückgegriffen. Bevor wir uns diesen zuwenden, soll zunächst noch auf ein paar andere systemtheoretische bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierende Arbeiten hingewiesen werden, die aus unterschiedlichen Gründen an dieser Stelle weniger von Interesse sind:

Birgitta Franzen schließt in ihrem Aufsatz „Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie“ (1999) einerseits an die kunsttheoretischen Arbeiten Luhmanns an, andererseits stützt sie sich zudem im Wesentlichen auf die Arbeiten „Vom Zeitzauber der Musik“ und „Musik und Systemtheorie – Ein Problemaufriss“ von Peter Fuchs. Besonders weit geht sie allerdings nicht über die von ihr referierten Perspektiven hinaus, weshalb eine Darlegung ihres Textes nicht besonders sinnvoll erscheint.

Als interessante – wenngleich nicht ganz unproblematische – Anregung kann jedoch festgehalten werden, dass sie davon ausgeht, dass es gegenwärtig eine starke Autonomisierung von Subsystemen innerhalb des Musiksystems gibt und eine weitere Ausdifferenzierung erwartbar ist. Als Unterschied zu historisch früheren Subsystemen behauptet sie: „Teilautonome Untersysteme für einzelne Gattungen oder Stile lassen sich in der abendländischen Kunstmusik sicherlich durch die einzelnen Jahrhunderte immer wieder beobachten. Diese waren jedoch stets vom Fortschrittsstand des Gesamtsystems abhängig. Das ermöglichte es, Werke verschiedener Gattungen auf der gemeinsamen Basis der zeitgenössischen Satztechnik, Harmonik etc. zu verstehen. Heutige Subsysteme besitzen einen jeweils eigenen Kriterienkatalog, der die Auslegung des Codes schön – hässlich nach dem immanenten eigenen Fortschrittsstand ermöglicht. Dieser ist vom Stand der musikalischen Mittel, wie ihn das Gesamtsystem vielleicht einmal besessen hat, unabhängig. [...] Auch die Kontexte, die das jeweilige System definieren, sind verschieden – schließlich gibt es nicht mehr nur Konzertsäle und Opernhäuser, sondern auch Clubs, Jugendzentren und Jazzkeller. [...] Wenn es tatsächlich zutrifft, dass die einzelnen Subsysteme nichts mehr verbindet – kein Stand der musikalischen Mittel, kein gemeinsamer Kunstkontext – so ist es nach meinem Dafürhalten nicht mehr zweckmäßig, noch von *einem* Musiksystem zu sprechen.“ (Franzen in Keil/Arndt, 1999: 54f.; Hervorhebung im Original)

Harry Lehmann legt mit seinem Werk „Die flüchtige Wahrheit der Kunst – Ästhetik nach Luhmann“ (2006) eine sehr umfassende Beschäftigung mit Kunst vor. Aus mindestens zwei Gründen erscheint Lehmanns Arbeit allerdings für den vorliegenden Zusammenhang als weniger geeignet. Zum einen beschäftigt sich Lehmann nur marginal mit Musik, zum anderen geht es ihm um ein ganz spezielles Projekt, nämlich um die Frage, ob der Kunst ein Wahrheitswert zugesprochen werden kann, wenn

die Gesellschaft so funktioniert, wie die Luhmann'sche Theorie es nahe legt. Lehmann begibt sich für seine Untersuchungszwecke „[...] in das Luhmannsche Theoriegebäude und stellt dort – in der Absicht, eine Theorielücke für Gesellschaftskritik zu entdecken – erneut die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Kunst.“ (Lehmann, 2006: 9) Er denkt – in diesem Sinne – mit der Systemtheorie gegen die Systemtheorie und implementiert zusätzlich eine reformulierte Variante von Adornos Kunstwerkauffassung. Die Kunst finde ihren sozialen Sinn – so Lehmanns These zur Funktion der Kunst – „in der Provokation neuer gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen und wendet sich damit auch kritisch gegen das Bild, das sich die Gesellschaft bislang von sich selbst machte und an dem sie sich aktuell orientiert [...].“ (ebd.: 10) Letztlich geht es Lehmann um den – nicht ganz reibungsfrei ablaufenden – Versuch, eine systemtheoretisch fundierte Philosophie auszuarbeiten.

Ein interessanter Gedanke Lehmanns, der ebenso gewisse Schwierigkeiten in sich birgt, gipfelt in der These, dass das Kunstsystem anders funktioniere als Luhmann es gedacht hat. Das Kunstsystem funktioniere nicht wie das Wirtschafts-, Rechts- oder Wissenschaftssystem, sondern im Kunstsystem komme es darauf an, im System gegen das System zu operieren. Wegen dieser codierten Gegenlogik werde auch das menschliche Bewusstsein aus der Kunstkommunikation nicht systematisch ausgeschlossen, sondern – im Gegenteil – zur permanenten Intervention angeregt. Luhmann habe – Lehmann zufolge – die Funktionslogiken anderer Sozialsysteme blind auf das Kunstsystem übertragen. (vgl. ebd.: 135ff.)

Rüdiger Hofer bezieht sich in seiner Arbeit „Give peace a chance“ – Betrachtungen zur Wirkung John Lennons seit seiner Bekanntschaft mit Yoko Ono vor dem Hintergrund musiksoziologischer Überlegungen von Theodor W. Adorno und Niklas Luhmann“ (2006) nur relativ oberflächlich auf Luhmann'sche Theorie, auch wenn der Titel explizit anderes vermuten lässt. In der Literaturliste Hofers findet sich lediglich ein einziges Luhmann-Werk, nämlich der erste Band der „Gesellschaft der Gesellschaft“.

Dirk Baecker zieht in seiner systemtheoretischen Analyse „Kopien für alle“ (2001) Musik (innerhalb und außerhalb des Internets) als Paradigma für das Verständnis von Dynamiken des Internets heran. Da es in diesem Text inhaltlich primär um das Internet geht, ist der Text für den vorliegenden Kontext relativ unbrauchbar.

Baeckers Aufsatz „Wieviel Zeit verträgt das Sein? – Eine Anmerkung zum Free Jazz“ (1996) erscheint für den vorliegenden Zusammenhang bereits ein wenig brauchbarer, soll aber aufgrund seiner thematischen Spezifik ebenso ausgespart werden. Er wird lediglich für eine allgemeinere kritische Anmerkung in Hinblick auf das Fuchs'sche Autopoiesisisomorphie-Konzept herangezogen werden.

Hans Dieter Huber hat sich in zwei fast deckungsgleichen Aufsätzen mit den Titeln „Visualize It! – Visual Music in der Erlebnisgesellschaft“ (vgl. „Visualize It! Visual Music in der Erlebnisgesellschaft“ von Hans Dieter Huber, abgerufen von der Homepage <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/maar.pdf>, 31.07.2008) und „Visuelle Musik in der Erlebnisgesellschaft“ (vgl. „Visuelle Musik in der Erlebnisgesellschaft“ von Hans Dieter Huber, abgerufen von der Homepage http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/visuelle_musik.pdf, 31.07.2008) mit dem Phänomen der Visualisierung von Musik beschäftigt. Er behandelt dieses spezielle Thema allerdings im Rahmen der systemischen Bildwissenschaft und fokussiert daher vorwiegend auf visuelle Aspekte.

Harald Wasser hat sich in „Die Systemtheorie der Massenmedien“ unter anderem mit Musik als massenmedialem Phänomen, also im Kontext von Radio, Fernsehen und zunehmend Internet, auseinandergesetzt. (vgl. „Die Systemtheorie der Massenmedien“ von Harald Wasser, abgerufen von der Homepage http://autopoietische-systeme.de/Essay_Die_Systemtheorie_der_Massenmedien_von_H_Wasser.pdf, 31.07.2008) Auch sein Beitrag sei hier nur kurz erwähnt, da sich Wasser eben vorrangig mit Massenmedien befasst.

Ein Aufsatz von Christiaan de Lannoy mit dem Titel „Variationen im Metakontra-punkt – Eine systemtheoretische Analyse musikalischer Interaktionsprozesse“ (1993) widmet sich einem sehr speziellen theoretischen Ansatz, der Wahrnehmungsprobleme in den Vordergrund stellt und sich im Wesentlichen auf allgemeine kybernetische Ansätze stützt. Es werden hier musikalische Interaktionsprozesse mit systemtheoretischem Instrumentarium nicht-Luhmann'scher Prägung analysiert. Daher soll der Aufsatz für den vorliegenden Zusammenhang ausgespart bleiben.

Auch die Interaktions- und Kommunikationsanalysen von Christian Kaden, die erstmals in seinem Werk „Musiksoziologie“ (1984) ausführlich dargelegt wurden, sind für die Musiksoziologie zwar bedeutend, werden aber im hier verhandelten Zusammenhang keine Rolle spielen. Kaden wendet in methodischer Hinsicht kybernetische Systemtheorie an und fällt somit aus dem hier behandelten Theoriespektrum heraus. (vgl. Neuhoff in La Motte-Haber/Neuhoff, 2007: 85f.)

4.1. FRANK ROTTER: DIE VERQUICKUNG VON SYSTEMTHEORIE UND PSYCHOANALYSE

4.1.1. Musik als Kommunikationsmedium

Frank Rotter gehört zu denjenigen AutorInnen, die vor dem Hintergrund systemtheoretischer Orientierung generelle Eigenschaften von Musik behandeln. Bei ihm ist Musik definiert als „[...] Erzeugung oder Zusammenfügung von Schallereignissen – Töne, Klänge, Geräusche –, die als solche in ihrer Abgegrenztheit von der sonst akustisch wahrnehmbaren Umwelt aus irgendeinem Grund als wertbehaftet gelten¹²³.“ (Rotter, 1985: 9)

Rotter ordnet in seinem Buch „Musik als Kommunikationsmedium – Soziologische Medientheorien und Musiksoziologie“ (1985) zunächst Musik innerhalb der Theorien bzw. der medientheoretischen Konzeptionen von Parsons (vgl. ebd.: 10ff.), Baum (vgl. ebd.: 24ff.) und Luhmann (vgl. ebd.: 32ff.) ein, wobei er letzteren als am ergiebigsten für eine musikbezogene Fragestellung beurteilt¹²⁴.

Die von Rotter beleuchteten Medientheorien – „am bündigsten integriert bei *Luhmann*“ (ebd.: 42; Hervorhebung im Original) – bringen makrosoziologische Aspekte mit Interaktionskonstellationen zusammen. Rotter hebt einerseits heraus, dass Luhmann Kunst als von anderen kulturellen Erscheinungen abgesetztes Kommunikationsmedium konzeptualisiert, andererseits betont er, dass die Sequenz „Handeln – Erleben“ auf der Ebene konkreter Kommunikationsprozesse angesiedelt ist. „Insofern wird unter diesem Blickwinkel von Handeln und Erleben nach kommunikativen Besonderheiten von Musikmachen und –hören zu fragen sein.“ (ebd.: 43)

Für Rotter ergeben sich im Zuge des Versuchs einer systemtheoretischen Verortung von Musik also mehrere Fragen: Es geht ihm zum einen – wie soeben sichtbar wurde – um die kommunikativen Besonderheiten der Produktion und Rezeption von Musik, zum anderen um spezifische Gratifikationen, die mit dem Hören von Musik verbunden sind: „Welches ist oder sind die Gratifikationen, die dazu einladen, Musik zu hören? Und wie spezifisch werden die Selektionsleistungen eines musikalischen Angebots erlebt (gehört)?“ (ebd.) Gibt es hinsichtlich der Kunst oder gerade im Falle der Musik die Variante, dass Handeln zwangsläufig zum Erleben führt? In einem solchen Fall hätte der Präferenzcode, den Rotter mit „gelingen – nicht gelungen“ fest-

¹²³ Gleich hier setzt ein erster Kritikpunkt an: Torsten Casimir stellt nämlich in diesem Zusammenhang die Frage, wie die Abgegrenztheit des akustischen Ereignisses zustande käme und woraus sich seine Wertbehaftung ergäbe. Er wirft ein, dass auch das Alarmsignal eines Feuerwehrfahrzeuges abgegrenzt und bedeutungsvoll ist – ohne dabei als Musik zu gelten. (vgl. Casimir, 1991: 84)

¹²⁴ Dieser Aspekt erscheint unter anderem deshalb interessant, weil Rotter sich in seinen Ausführungen eigentlich stärker an Parsons zu orientieren scheint.

schreibt, die Aufgabe, nicht gelungenes Musikmachen als mögliches Ärgernis kommunikativ nicht wirksam werden zu lassen¹²⁵.

Während Luhmann in seiner Medientheorie eine konsequent sozialfunktionale Perspektive verfolgt, findet Rotter bei Parsons Hinweise auf die Ebene der „Personfunktionalität“. In der Folge ergänzt Rotter somit die Frage, ob Musik als Kommunikationsmedium personfunktionale Leistungsvorteile aufweist. Für die in Parsons' Medientheorie dingfest gemachte Personzentrierung kultureller Austauschprozesse findet Rotter eine musiksoziologische Bestätigung: Er hält – in Anlehnung an Buchhofer und Dollase – fest, dass die soziale Funktion der Musik zunehmend von RezipientInnen allein bestimmt wird, wobei es aber zugleich nicht an Wechselwirkungen zwischen Musik und sozialem Kontext fehle. Personzentrierung bzw. Personzentriertheit (als typisches Rezeptionsmuster) genießt in der Argumentation Rotters also hohen Stellenwert. (vgl. ebd.: 91)

An weitere Überlegungen Parsons' anknüpfend treten für Rotter – unter psychoanalytischer Orientierung – in Hinblick auf den Bereich der Kunst frühe Mutter-Kind-Beziehungen in den Vordergrund. Es drängt sich im Zuge dessen die Frage auf, ob aus Unterschieden zwischen einer Mutter-Tochter-Konstellation und einer Mutter-Sohn-Konstellation geschlechtsspezifische Unterschiede für Musikmachen und – hören resultieren. Für das Thema Musik als Kommunikationsmedium stellt sich Rotter auch die für ihn „grundlegendste Frage“: Welche Psychodynamik kennzeichnet Musik als expressive Symbolisierung¹²⁶?“ (ebd.: 44)

Rotter stützt sich in der Beantwortung der aufgeworfenen Fragen größtenteils auf psychoanalytische Konzepte, auf deren Grundlage eine Sichtweise von Musik als Muttersubstitution und damit als akustischer Fetisch erläutert wird. Akustischer Fetisch meint bei Rotter – in ganz anderer Weise als noch bei Adorno – also Musik als Muttersubstitution. (vgl. ebd.: 45ff.) „Als symbiotischer Mechanismus wäre die reklamierte mutternaher Hörwelt anzusetzen, deren wie auch immer modifizierte Erfahrbarkeit für die Konstitution von Musik als akustischem Fetisch primär ist.“ (ebd.: 74) Dabei stehe es „[...] unter dem Vorzeichen der Reduktion von Komplexität, wenn Töne bzw. Klänge gegenüber Geräuschen als musikalisches Material privilegiert fetischisierbar erscheinen.“ (ebd.: 59)

¹²⁵ Bei Luhmann selbst hingegen können – nochmals zur Erinnerung – nicht nur gelungene, sondern auch nicht gelungene Werke Anschlusskommunikationen, Übernahmen und Variationen stimulieren.

¹²⁶ Der Parsons' sche Begriff der expressiven Symbolisierung wird von Rotter ebenso wie die bereits erwähnten Begriffe Personfunktionalität, Personzentrierung und Personzentriertheit unspezifiziert und undefiniert verwendet.

Rotters Antworten in Hinblick auf die emotionale Basierung von Musik und ihrer Rezeption werden trotz der Verwendung systemtheoretischer Versatzstücke weitgehend von sozialpsychologischer Perspektive aus gegeben. Er beraumt erste Rezeptionsprozesse bereits im pränatalen Stadium an und hält fest, „[...] dass der Fötus den Rhythmus des mütterlichen Herzschlags bereits ab dem vierten Monat ununterbrochen wahrnimmt, und zwar nicht nur als Bewegungs-, sondern auch als akustische Rhythmik.“ (ebd.: 46f.) Es gebe darüber hinaus eine akustische Kontinuität, die das fötale und postnatale Entwicklungsstadium verbindet. Am konsequentesten geschehe dies dann, wenn die Mutter nach der Geburt als entsprechend zuwendende Bezugsperson fungiert. „Nach der Geburt ist es nämlich das mutternähe akustische Erleben, welches die erste existentielle Vertrautheitsbasis des Menschen bildet.“ (ebd.: 46)

Rotter geht im Zuge seiner Ausführungen über Musik als Fetisch und die imaginierte mutternähe Hörwelt unter anderem auf männliche Homosexualität ein, die er mit dem Genuss von Musik als halluzinierter Mutternähe in Verbindung bringt. Er postuliert eine homosexuelle Qualität des Bedürfnisses nach und der Ergriffenheit durch Musik.

Die Überlegungen Rotters beinhalten an dieser Stelle einige Vorannahmen und Aussagen über homosexuelle Männer, die für seine Argumentation zwar grundlegend, dabei aber nicht näher begründet vorausgesetzt, äußerst problematisch und nur schwer nachzuvollziehen sind. Die „[...] Implikationen in *Rotters* Ausführungen relativieren die sich progressiv gebende Folgerung, aller Musikgenuss habe homosexuelle Qualität, was bedeuten müsste, dass auch alle Musikliebhaber latent homosexuell sind. Falls der Autor sich selbst hier einschließt, möchte er seine These vielleicht nicht nur als liberal und aufgeklärt, sondern auch als couragiert verstanden wissen [...]. Unklar bleibt nach den von *Rotter* hergestellten Verbindungen, inwieweit letztlich alle Musikliebhaber aggressive und zu Liebesbeziehungen weitgehend unfähige Singles sind: Diese Schlussfolgerung legt seine Argumentation letztlich nahe.“ (Inhetveen, 1997: 152; Hervorhebungen im Original)

Silbermann formuliert seine Kritik in Bezug auf die pauschalen Festlegungen Rotters hinsichtlich der postulierten homosexuellen Qualität des Bedürfnisses nach und der Ergriffenheit durch Musik noch schärfer als Inhetveen: „Zugegeben, das Buch hat den falschen Titel und könnte zur Not heißen „Musik und Psychoanalyse“ – aber auch dann sollte man es angesichts solcher geradezu absurder Festlegungen wie der soeben angeführten schnellstens vergessen.“ (Silbermann, 1987: 174) Die Plausibilität der Thesen ist aus wissenschaftlicher Sicht durch kaum reflektierte Apriorismen stark eingeschränkt. Von Silbermann wird die „sich schon mehrfach als wirk-

lichkeitsfremd, weil unmöglich erwiesene psychoanalytische „Durchdringung“ der Musik“ (ebd.: 173) herausgehoben und Rotter bereits im Ansatz kritisiert.

Die sehr psychologisch orientierten Arbeiten Rotters¹²⁷, die teilweise bereits in einem präsozialen Bereich (Stichwort: Fötus) ansetzen, scheinen für streng soziologisch argumentierende Analysen unbrauchbar zu sein. (vgl. Inhetveen, 1997: 78) Erkenntnisse, die aus der Perspektive der Interdisziplinarität von Interesse sein könnten, halten sich bei Rotter in Grenzen.

4.1.2. Rotters Vergleich von künstlerischem und bürokratischem Handeln

In seinem Werk „Bürokratisches und künstlerisches Handeln – Eine Studie zur Kultursoziologie“ (1988) vergleicht Rotter ausgehend von Luhmanns Bürokratietheorie Handlungsprofile einzelner Kunstgattungen (Theater, Musik, Literatur und bildende Kunst) und diese mit bürokratischem Handeln. Es geht Rotter in dieser Studie nicht ganz allgemein um einen Vergleich verschiedener gesellschaftlicher Bereiche, „[...] sondern akteurbezogen um einen Vergleich entsprechend verschiedener sozialer Bedingungen von Handeln und Erleben. Aber auch nur deshalb heißt es „Bürokratisches und künstlerisches *Handeln*“. Eine weitere oder gar prinzipielle Option (etwa für Handlungs- und gegen Systemtheorie) verbirgt sich dahinter nicht.“ (Rotter, 1988: 9; Hervorhebung im Original)

Im Kapitel „Musik als Aufführungskunst“ zieht Rotter das Theater als Vergleichsgegenstand für Darbietungsmusik heran. Darbietungsmusik richtet sich ebenso wie Theater in der Sequenz von Handeln – Erleben an anwesende ZuhörerInnen (zugleich ZuseherInnen). In Kontrast zum Theater verdanke sich die größere Eigenständigkeit der expressiven Symbolisierung Musik „[...] einer stärkeren Vereinseitigung, nämlich ihrer konsequenten akustischen Spezialisierung, deren Exklusivität gerade gegenüber der personbezogenen szenisch integrierten Multimedialität des Schauspiels auffällt.“ (ebd.: 66)

Rotter geht in aller Kürze auf Kammermusikensembles und noch kürzer auf halbprofessionelle Rockmusikgruppen ein. Etwas genauer beleuchtet er die Situation des Spielens in einem Sinfonieorchester: Er zielt dabei auf eine vergleichsweise ausführlichere Analyse der hierarchischen Orchesterstruktur und ihrer informalen Seite ab, arbeitet Parallelen und Unterschiede in Hinblick auf das Theater und Unterschiede zu bürokratischem Handeln heraus. Er spricht hinsichtlich kooperativen Musizierens von „Kooperation unter Anwesenden“ (ebd.: 72).

¹²⁷ Vgl. hierzu auch „4.1.3. Kultursoziologische Perspektiven musikalischen Ausdrucks“.

4.1.3. Kultursoziologische Perspektiven musikalischen Ausdrucks

In seinem Aufsatz „Kultursoziologische Perspektiven musikalischen Ausdrucks“ (1992) plädiert Rotter für eine interdisziplinäre Kooperation der Musiksoziologie mit (Sozial-)Psychologie und fordert eine stärkere Berücksichtigung der Säuglingsforschung durch die Musiksoziologie. Auch hier wird seine psychoanalytische Orientierung sehr deutlich.

In Bezug auf Luhmann versucht Rotter über eine allgemeine systemtheoretische Einordnung von Musik und das Formulieren von Fragen hinauszugehen, indem er musikalisches Handeln und Erleben mit anderen sozialen Interaktionen in Liebes- und in Gruppenbeziehungen vergleicht. Es geht Rotter darum, zu erfahren, was soziale Metaphern für eine Charakterisierung von Musikalischem verraten. Liebesbeziehungen werden dabei als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium im Sinne Luhmanns gefasst. (vgl. Inhetveen, 1997: 73f.)

Innerhalb seiner allgemeinen Überlegungen zu Musik und Gruppe führt Rotter Beispiele aus Produktion und Rezeption an. Das Verhältnis von Gruppe und Individuum spielt dabei eine sehr wichtige Rolle. Für musikalische Produktion und Rezeption ist nach Rotter weitgehende Differenzfeindlichkeit charakteristisch. Auf der Rezeptionsseite exemplifiziert er diese These anhand von Fan-Gruppen, auf der Produktionsseite anhand des Streichquartetts. (vgl. ebd.: 115)

4.2. TORSTEN CASIMIR UND DIE WIRKUNGEN DER MUSIKKOMMUNIKATION

Torsten Casimir verwendet in „Musikkommunikation und ihre Wirkungen – Eine systemtheoretische Kritik“ (1991) den Luhmann'schen Kommunikationsbegriff¹²⁸ als analytisches Instrumentarium und versucht anhand dessen, zahlreiche in der Literatur behandelte Aspekte von „Musikkommunikation“ möglichst genau und konsistent zu integrieren. (vgl. Casimir, 1991: 62) Er folgt dabei der Einsicht strikter Bewusstseinsbindung von Musik und strikter Sozialbindung von Kommunikation. Herkömmliche Beschreibungsversuche der Musikkommunikation, die auf der Grundlage des cartesianischen Dualismus von Subjekt und Objekt basieren, werden dadurch überwunden. Es geht Casimir um die multiperspektivische Realität „Musikkommunikation“. (vgl. ebd.: 192)

Casimirs Fragenkatalog im Zusammenhang mit seiner Analyse erstreckt sich über vier Bereiche: Definition der Musik, Musik und Sprache, Musikrezeption und ökonomische

¹²⁸ Vgl. dazu die Abschnitte „2.2.5. Kommunikation“ und „3.2.1. Kunstkommunikation“.

mische Bedingungen der Produktion und Distribution industriell gefertigter Musik. (vgl. ebd.: 78f.)

In Bezug auf die Definition von Musik werden bei Casimir keine Realdefinitionen vorgenommen, weil keine objektgebundenen Eigenschaften auszumachen sind, die sich als eindeutig und spezifisch musikalische bezeichnen lassen. Definitionsversuche müssen daher kognitionsfundiert angesetzt werden: Musik ist kognitionsabhängig und wird als Realität überhaupt erst durch mentale Aktivitäten erzeugt. Zugespielt ließe sich sagen: Musik ist eine „Hypothese“ psychischer Systeme über Realität.

Musik ist weiters *sinnvoll*: Während Musik abläuft, wird zugleich auf weitere nicht aktualisierte oder auch nicht aktualisierbare Möglichkeiten verwiesen. Es ist hier also in Luhmann'schem Sinne die Simultanpräsentation von Wirklichem und Möglichem gemeint. Musik ist somit auch ein Selektionsvorschlag.

Musik ist von psychischen Systemen sinnhaft intendiert. ProduzentInnen und KonsumentInnen von Musik bringen Erwartungen ein, unterstellen Erwartungen (sinnhaftes Erleben und Handeln) und es kommt zu Erwartungserwartungen, die nach Casimir kommunikationsverdächtige Strukturen ausbilden können.

Musik kann in psychischer Hinsicht – so Casimir – auch als selbstreferentiell operierendes System im Sinne eines Peter Fuchs (1987)¹²⁹ begriffen werden. (vgl. ebd.: 89f.)

Casimir sieht hiermit gegenüber dem traditionellen ontologischen Objektverständnis ein wesentlich komplexeres Theoriedesign erreicht. Aufgrund der von ihm erörterten Definitionen interessiert ihn „Musik als Mittel von Humankommunikation“ (ebd.: 90). Es liegt deswegen der Vergleich zu Sprache nahe: Kann Musik – und wenn ja, in welcher Weise – die besonderen Leistungen der Sprache – als Spezifikum für Humankommunikation – erbringen?

Im Falle sprachlicher Aspekte von Musik bleibt eine Betonung quasi „sprecherunabhängiger“ musikalischer Merkmale vage. Mit bloßer Textanalyse ist dem Informationsgehalt von Musik nicht beizukommen. „Musiksprache funktioniert im wesentlichen (sic!) konnotativ, d.h.: Sie orientiert Musikkommunikanten vor allem *innerhalb* ihres kognitiven Bereichs, nicht aber gemeinsam hinsichtlich einer durch Musik denotativ bezeichneten, unabhängigen Wirklichkeit. Informationsbildung läuft hauptsächlich rezipientenintern. "Bedeutungen" musikalischer Texte lassen sich als systeminterne Relationen vorstellen: pro "Leser" eine "Lesart" [...].“ (ebd.: 194; Hervorhebung im Original)

¹²⁹ Darauf wird noch in den Abschnitten „4.3.1. Peter Fuchs ver-zeitzaubert die Musik“ und „4.3.2. Die soziale Funktion der Musik im Sinne von Peter Fuchs“ zurückzukommen sein.

Die bereits angesprochene Multiperspektivität von Musikkommunikation ist in Bezug auf Rezeptionsfragen besonders komplexitätsaufschließend und wird für Casimir offenkundig an vier Punkten: an der Perspektivität der Selektivität (musikkommunikative Prozesse finden zugleich in Erlebens- und Handlungsperspektive, also in Fremd- und Selbstzurechnung der Selektion, der KommunikantInnen statt), der Perspektivität der Partizipation (KommunikantInnen sind als Teil-*Habende* konstitutiv und als Teil-*Seiende* rezeptiv an einem Musikkommunikationsprozess beteiligt), der Perspektivität der Wahrnehmung (Musikrezeption erfolgt auf sozialer Ebene attentional durch Personen, auf psychischer Ebene intentional durch Subjekte oder (soll die Kontingenz der Wahrnehmungsweise betont werden) durch Individuen und auf physischer Ebene neuronal durch Organismen¹³⁰) und der Perspektivität der Wahrnehmungsintegration (KommunikationsteilnehmerInnen nehmen Musik prozesshaft über Temporalität, objekthaft über Schematizität wahr). „Stimulusqualität, Reizschwelleinstellung der Exterozeptoren, kognitive Konstruktionen zentralnervös eingangener Reize zu "bedeutungsvollen" Informationen und sozial eingebundenes Rezeptionsverhalten sind zugleich (und im Prinzip gleichermaßen) konstitutiv für den (musikalischen) Rezeptionsprozess.“ (ebd.) Den Wechselzusammenhang dieser Aspekte in Hinblick auf das Rezeptionsproblem betont Casimir besonders. (vgl. ebd.: 192ff.)

Produktion und Distribution von Musik sieht Casimir als Aspekte von Massenkommunikation. In Hinblick auf den systemtheoretischen Kommunikationsbegriff, der ja bei Casimir prominenten Stellenwert zugewiesen bekommt, treten Produktionsaspekte (Bedingungen der Entstehung von Kommunikationsangeboten) und Distributionsaspekte (Bedingungen der Möglichkeit der Mitteilung dieser Kommunikationsangebote) allerdings in den Hintergrund.

Verbreitungsmedien sollen im vorliegenden Zusammenhang die Unwahrscheinlichkeit des Erreichens von AdressatInnen in Wahrscheinlichkeit transformieren. Das Aufmerksamkeitsproblem sieht Casimir mit diesen Mitteln allerdings noch nicht gelöst, „[...] denn Verbreitungsmedien allein können die Akzeptanz und Annahme von Aufmerksamkeitszumutungen nicht hinreichend provozieren.“ (ebd.: 170) Neben der Erhöhung von Distributionschancen scheinen für Casimir auch Produkteigenschaften

¹³⁰ „*Personen* sind in diesem terminologischen Kontext speziell zu charakterisieren als lebende Systeme, die mit anderen lebenden Systemen interagieren, wobei die relativ stabile Organisation der Systemverhaltenskomponenten sozialisationsgeprägt ist. *Personale Attentionen* sind extern beobachtbare Aktivitäten des Aufmerkens, deren Muster als sozial akzeptiert gelten. *Subjekte bzw. Individuen* sind lebende Systeme, die mit ihren jeweiligen inneren Zuständen (Kognitionen) interagieren. *Subjektive bzw. individuelle Intentionen* sind extern nicht beobachtbare Prozesse des Sich-in-sich-selbst-Unterscheidens. *Organismen* sind lebende Systeme, die ihre Welt aufgrund ihrer physiologischen Beschaffenheit erzeugen.“ (Casimir, 1991: 193; Hervorhebungen im Original)

und Produktionsstrategien das Zustandekommen von Massenkommunikation begünstigen. (vgl. ebd.: 169ff.)

Mit Bezugnahme auf Luhmanns „Soziologische Aufklärung 3 – Soziales System, Gesellschaft, Organisation“ (1981: 258) formuliert Casimir in einem weiteren analytischen Schritt: „Auch das Kommunikationsmittel „Musik“ setzt in der Regel medienunabhängige Motivationsressourcen voraus, damit es produziert und distribuiert wird.“ (Casimir, 1991: 171)

In diesem Zusammenhang wäre auf monetäre Aspekte zu verweisen, die der Tendenz nach in Luhmann'schem Verständnis motivational selbstgenügsam erscheinen: „Vor allem Geld als motivational weitgehend selbstgenügsames, symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium erzeugt die Bereitschaft, Musik industriell herzustellen und massenmedial zu verbreiten.“ (ebd.: 191)

Das musiksoziologische Interesse wird in Folge dessen – weg von musikalischer Massenkommunikation – auf wirtschaftliches Handeln gelenkt, auf Operationen also, die via Geldzahlungen abgewickelt werden und durch „Zahlen/Nichtzahlen“ bzw. „Haben/Nichthaben“ codiert sind. Der Fokus wird also auf ein wirtschaftlich kommunizierendes, über Zahlungen reguliertes Sozialsystem gelegt.

Primär musikbezogene Kommunikationsprozesse haben für eine Analyse von Produktions- und Distributionsaspekten nur marginale Bedeutung. „Es interessieren ökonomische Motive und Gesetzmäßigkeiten non-interaktiver, massenmedialer Musikkommunikation und mithin (in anderer "Theoriesprache") die Untersuchung auch von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen. Nachzuzeichnen wäre ein Verdinglichungsprozess musikalischer Kommunikation, bei dem Mensch-Ware-Relationen an die Stelle von Mensch-Mensch-Beziehungen treten.“ (ebd.: 171f.) Es stellen sich also Fragen danach, welche die menschlichen und technischen Momente im Produktionsprozess von Musik sind, wer über entsprechende Produktionsmittel verfügt und unter welchen Verhältnissen Produkte verteilt werden. (vgl. ebd.)

Hiermit rücken auch die Folgen der Selektivität musikalischer Massenkommunikation ins Blickfeld. Bei Adorno liest sich: „Musiksoziologie, welche den Konflikt von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen in den Mittelpunkt rückt, hätte nicht nur mit dem zu tun, was zustande kommt und konsumiert wird, sondern auch mit dem *nicht* zustande Kommenden und dem Vernichteten.“ (Adorno, 1975: 260; Hervorhebung im Original) Bei Luhmann findet sich in allgemeinem Zusammenhang für diesen Bereich „die unbekannt bleibende Kommunikation, all das, was möglicherweise bedeutsam ist, aber keine Chance erhält“ (Luhmann, 1975: 30, zit. nach Casimir, 1991: 172), weil es – so reformuliert Casimir musikbezogen – auf dem Kunst- und Kulturmarkt nicht ökonomisch verwertbar ist.

Für die Behandlung von Produktion und Distribution von Musik nimmt Casimir also Anleihen am Theorierahmen der Kritischen Theorie. Die ökonomische Analyse des „Musikmarktes“ fördert bei Casimir im Wesentlichen folgende Thesen zutage:

- Musik als Ware ist durch inhaltliche Beliebigkeit geprägt.
- Geld fungiert als Zirkulationsmittel und ist in Produktions- und Distributionszusammenhängen auch (die einzige) Motivationsressource für die Herstellung und Verteilung von Musik.
- Der Markt reproduziert und erweitert sich durch den Verkauf musikalischer Waren.
- Durch den Konsum musikalischer Massenprodukte wird die Regression individueller rezeptiver Möglichkeiten gefördert – ganz im Sinne und entsprechend der Absicht kapitalistischer MusikhändlerInnen. (vgl. Casimir, 1991: 194f.)

Casimir weist darüber hinaus darauf hin, dass nicht nur das Wirtschaftssystem sich der Musik – hier in tendenziell dinghafter Auffassung und nicht im ursprünglichen Charakter eines „Tonereignisses“ begriffen – annimmt, sondern auch das Rechtssystem¹³¹. (vgl. ebd.: 182f.)

Im letzten Teil seiner Arbeit befasst sich Casimir mit Funktionen und Folgen von Musikkommunikation. Die von ihm in der Literatur vorgefundenen Funktions- und Wirkungsbehauptungen werden anhand einer analytischen Unterscheidung dreier Systemebenen referiert und kritisiert. Hinsichtlich der Systemebenen geht es dabei um Sozialsysteme, Bewusstseinsysteme und um den menschlichen Organismus als Bereiche möglicher Funktionen und Folgen von Musikkommunikation.

Casimir kritisiert Luhmann'sche Autopoiesis- und Autonomieüberlegungen und plädiert für ein „Wirkungsmodell für teilautonome Systeme“ anstatt strikter Autopoiesis- und Autonomievorstellungen. Das Autopoiesis-Konzept sei in seiner Gültigkeit einzuschränken. Denn: „Vermutlich ist es, in welcher Variante auch immer, für die Behandlung mancher soziologischer Fragestellungen nicht nützlich genug, weil es zu viele wichtige Probleme unstatthaft zum Verschwinden bringt; weil es sie *auf löst und nicht (aus-) löst*.“ (ebd.: 214; Hervorhebung im Original)

In einer revidierten Fassung der Konzepte geht Casimir davon aus, dass selbstbestimmte und fremdbestimmte Systembereiche koexistieren und interagieren. Die Aufmerksamkeit des Casimir'schen Schlussteils gilt infolge dessen sowohl rezipientInneninternen Prozessen (psychischer, konstruktivistischer Aspekt) als auch

¹³¹ Tatsächlich dürften sich noch mehrere soziale Systeme in irgendeiner Form der „Musik“ annehmen.

Musiktexten (publizistisch–soziologischer, aussagenanalytischer Aspekt) als wirkungsrelevante Variablen. (vgl. ebd.: 198f., 214 und 216f.)

Die von Casimir in der Literatur vorgefundenen Behauptungen sozialer Funktionen von Musikkommunikation sind gekennzeichnet durch ein unverbundenes Nebeneinander. Musikkommunikative Folgen für Sozialsysteme sind umstritten.

Einige AutorInnen halten fest, dass Strukturen die Kommunikationen nicht vollständig vorschreiben – „dass, mit anderen Worten, den Musikkommunikanten *Kreativitätschancen* im weitesten Sinn, d.h. *Chancen zur Wahl zwischen möglichen Kommunikationen*, systemintern geboten werden und das System sich durch jeweils aktualisierte, nicht prognostizierbare Kommunikationen gleichsam selbst überraschen kann.“ (ebd.: 254; Hervorhebungen im Original)

Auch die Wirkungsrichtung zwischen Sozialsystem und Musikkommunikation¹³² ist weithin kontrovers diskutiert. Es stellen sich die zwei grundsätzlichen Fragen, welchen Einfluss einerseits die Musikkommunikationen auf ein System (z.B. auf Lebensstile als Formen sozialen Zusammenlebens) haben und welchen Einfluss andererseits ein System auf Musikkommunikationen (z.B. in Form sozialer Kontrolle) ausüben kann. Für Casimir liegt die Annahme zirkulärer Kausalverhältnisse nahe, die seines Erachtens in der Literatur nicht stringent diskutiert wird. (vgl. ebd.: 253ff.)

Im Kapitel „Psychische Funktionen und Folgen von Musikkommunikation“ macht Casimir einige interessante Vorbemerkungen hinsichtlich der Frage emotionaler Vorgänge. Luhmanns Konzeption von autopoietischen Bewusstseinssystemen „*verbanne die Psyche aus dem Bewusstsein*“ (ebd.: 256; Hervorhebung im Original), so der zentrale Einwand. Das Feld der Gefühle sei bei Luhmann vernachlässigt und es sei kontraintuitiv, Gefühle pauschal als Gedanken, als unspezifizierte Autopoiesis des Bewusstseins zu behandeln¹³³.

Kognitive Prozesse scheinen bei Luhmann hingegen in einer Art intellektualistischer Tendenz für die Gesamtheit des Psychischen überbewertet zu sein. In Bezug auf emotionale Vorgänge sei dennoch „von einem Geschehen mit hoher Selbstreferenz“ (ebd.: 255f.) auszugehen. Dieses Geschehen müsste jedoch von anderem unterschieden werden, zum Beispiel eben von Gedanken. Diese Überlegungen des theoretischen Vorbehalts seien im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Thema präsent

¹³² An dieser Stelle scheint sich ein von Luhmann abweichendes Verständnis von Sozialsystem und (Musik-)Kommunikation zu manifestieren. Soziale Systeme bestehen – in Luhmann'schem Sinne – aus *nichts* anderem als Kommunikationen.

¹³³ Diese Feststellung Casimirs scheint nicht ganz präzise zu sein. Luhmann zufolge lassen sich Gefühle – auf ihre Funktion hin gesehen – mit Immunsystemen vergleichen und scheinen eine Art Immunfunktion des psychischen Systems zu übernehmen. (vgl. Luhmann, 1984: 370ff.) Tatsächlich aber – und in diesem Punkt ist Casimir zuzustimmen – hat sich Luhmann kaum mit dem Feld der Gefühle befasst.

zu halten, „[...] um die von vornherein in Kauf genommenen Limitierungen einer systemtheoretischen Analyse psychischer Funktionen und Folgen von Musikkommunikation nicht aus den Augen zu verlieren.“ (ebd.: 256)

In Hinblick auf musikkommunikative Funktionen und Folgen für psychische Systeme gilt es zu zeigen, wie Musikkommunikationen als Operationen von Sozialsystemen durch psychische Transformationsprozesse für Bewusstseinsysteme in der Umwelt von Sozialsystemen relevant werden können. Die in der Literatur vorgefundenen Funktionsbehauptungen werden von Casimir auf Funktionsbedingungen bzw. auf konkrete Mechanismen des Funktionierens hinterfragt¹³⁴.

Die gefundenen Funktionsaussagen lassen sich – so Casimir – in die dichotomen Klassen von Zweckorientiertheit (Funktionen: Erhöhung individueller Leistungsfähigkeit; Hilfe in Problemlagen; Realitätsabkehr; Statussymbol) und Zweckfreiheit (Funktionen: Unterhaltung; Organisation affektiven Verhaltens) einteilen. Von einem derart festgelegten analytischen Ordnungsschema seien allerdings die realen musikkommunikativen Funktionen für psychische Systeme zu unterscheiden, denn sie sind aufgrund vielfältiger, simultanpräsentierender Systemreferenzen bzw. –zustände in komplexer Weise miteinander verflochten.

Konzeptionen von Musikrezipierenden als weitgehend autonome Bewusstseinsysteme, die sich nicht linear-kausal beeinflussen lassen, findet Casimir selten vor. (vgl. ebd.: 284ff.) „Resümierend ist ein ambivalentes psychisches Wirkungspotential von Musikkommunikation festzustellen. Auf der einen Seite stehen nicht-wünschbare Folgen für Bewusstseinsysteme (extreme Beispiele: Manipulation, Entmündigung), wie sie durch den Einsatz funktioneller Musik (Muzak¹³⁵) auftreten. Auf der anderen Seite mit wünschenswerten Folgen (wie Differenzierung von Empfindungen, Steigerung von Kritikfähigkeit und Kreativität) steht der therapeutische Einsatz von Musik.“ (ebd.: 286)

Als meistdiskutierte physische Folgen von Musikkommunikation streicht Casimir Hörschädigungen durch laut und lange gehörte Musik heraus. Neben der Lärmschwerhörigkeit aufgrund physischer Lärmbelastung droht auch Stressgefahr aufgrund psychischer Lärmbelastung. „Faktoren einer möglichen Schädigung sind Lautstärke, Tonhöhe, Klangfarbe und Einwirkungsdauer sowie die psychische Disposition, Musik als störend, d.h. lärmend zu empfinden.“ (ebd.: 292)

¹³⁴ Eine systemtheoretische Situierung des Themas wurde dabei von Casimir nicht gesichtet. Dies gilt im Übrigen auch in Hinblick auf soziale und organische Systeme.

¹³⁵ Der Begriff Muzak bezeichnet Musik, die gewöhnlich in Fahrstühlen, Kaufhäusern, Hotels und manchen Arbeitsumgebungen eingesetzt wird. Muzak soll vom Hörer bzw. von der Hörerin unbewusst wahrgenommen werden, um ihn oder sie heiter zu stimmen und um eine entspannte Atmosphäre beim Einkauf oder bei der Arbeit zu schaffen. (vgl. Muzak, abgerufen von der Homepage <http://de.wikipedia.org/wiki/Muzak>, 16.08.2008)

Casimir spürt zwei grundsätzliche Positionen in Hinblick auf physische Effekte auf. Einerseits gibt es zahlreiche AutorInnen, die physische Wirkungen auf Übertragungs- oder Ansteckungswirkungen von Musikkommunikation, also auf exogene Faktoren, zurückführen. Andererseits gibt es auch Befunde, die eine starke Beteiligung endogener Prozesse an physischen Wirkungen zeigen. In neurochemischer Hinsicht seien Endorphine hauptverantwortlich für bestimmte Empfindungen zu Musik und nicht die Musik selbst. Diese beiden grundlegenden Positionen und ihre unterschiedlichen Ergebnisse enttarnt Casimir als Folge der unterschiedlichen Beobachterperspektiven (innen/außen). (vgl. ebd.)

Abschließend hält Casimir fest, dass Teile der gefundenen Behauptungen über Funktionen und Folgen von Musikkommunikation den Bereich musikkommunikativer Alltagswirklichkeit zwar zutreffend beschreiben, die empirische und theoretische Fundierung der wissenschaftlichen Abhandlungen jedoch auch teilweise weitgehend schwach ist¹³⁶.

Wissenschaftliche Aufmerksamkeit für den Forschungsgegenstand sei zu steigern und zu systematisieren. Casimir plädiert in diesem Zusammenhang für eine systemtheoretische Sichtweise im Sinne einer „Erzeugung von Erkenntnisgegenständen durch Einführung einer Unterscheidung von System und Umwelt“ (ebd.: 294). Der (wissenschaftliche) Beobachter manifestiert dadurch seinen Standort in Bezug auf das Beobachtete. „Zwar kann er dann nach wie vor nicht sehen, was er nicht sehen kann; aber er kann sehen, dass er nicht sieht, was nicht zu sehen ist, und er kann dies seiner je aktuellen Perspektive zurechnen. Er kann deshalb nicht anders, als *ambivalent zu denken: in systemrelativen Wirklichkeiten* [...]. So wird der Blick frei auf Multikausalitäten und komplexe Interdependenzen [...].“ (ebd.: 294f.; Hervorhebung im Original) Casimir hält hierbei an seiner Entscheidung, von teilautonomen Systemen auszugehen, fest. (vgl. ebd.: 293ff.)

4.3. KOPFHÖRER UND KOPFHÖRERINNEN

4.3.1. Peter Fuchs ver-zeitzaubert die Musik

Der Bezug von Peter Fuchs zu Niklas Luhmann ist ein sehr enger. Seine Arbeiten zeichnen sich durch Abstraktheit und ein ausgeprägtes Nahverhältnis zur Theorie

¹³⁶ Um einiges nüchterner formuliert Walter L. Bühl etwa fünfzehn Jahre später, in denen sich der Literaturoutput mithin nicht verringert hat, in Hinblick auf psychologische und soziologische Funktionsbestimmungen: „Wenn man die psychologischen und soziologischen Funktionsbestimmungen zusammenträgt, muss man feststellen, dass sie gescheitert sind bzw. alles offen lassen [...].“ (Bühl, 2004: 117)

aus. Bei Fuchs geht es hauptsächlich darum, was Musik überhaupt ist, was sie nicht ist, woraus sie besteht und was beim Produzieren und Rezipieren von Musik eigentlich passiert. Es geht ihm um allgemeine Charakteristika von Musik – vordringlich auf der Ebene des Bewusstseins.

In seinem Aufsatz „Vom Zeitzauber der Musik“ (1987) geht Fuchs auf Aspekte der Rezeption ein, in systemtheoretischem Sinne also auf Funktionsbedingungen von Musik am Beispiel der Funktionsweise psychischer Systeme. Anhand des Autopoiesis-Konzeptes, dessen *Form* für Musik – Fuchs zufolge – bestimmend ist, verhandelt er die Unmöglichkeit für Rezipierende, Musik zu beobachten. Er bezieht sich teilweise explizit auf europäische und europäisch angeregte Musik.

Der Begriff des Elementes, der für autopoietische Systeme zentral ist, muss (zumindest im Falle psychischer und sozialer Systeme) in radikaler Verzeitlichung, „[...] die eben nicht in Richtung Duration, Beständigkeit, Stabilität geht, sondern in Richtung auf Vergehen, Vergänglichkeit, Momenthaftigkeit [...]“ (Fuchs in Baecker, 1987: 216), angesetzt werden. Temporalisierte Elemente sind Ereignisse und damit zeitpunktfixiert. Die Verknüpfung temporal miniaturisierter Elemente zu Strukturen und Prozessen, an die sich Erwartungen knüpfen lassen, bedeutet differenztheoretisch in diesem Zusammenhang, dass Ereignisse nur mit einem Mindestmaß an Überraschung, nämlich in Abhebung vom Bisherigen erscheinen können.

Fuchs nimmt nicht das Musiksysteem als soziales System, sondern jene akustischen Arrangements unter die Lupe, die konsensuell als Musik identifiziert werden. Genau in diesem Sinne ist Musik kein autopoietisches System. Sie wird immer betrieben und betreibt sich nicht selbst. Musik in diesem Sinne habe lediglich die *Form* der Autopoiesis, ähnlich wie, aber doch anders als Sprache.

Fuchs schlägt vor, Ton direkt intervallförmig, d.h. differenztheoretisch, zu begreifen (Glissandi¹³⁷ gelten Fuchs zufolge als Sonderfälle). „Ton als Intervall gewinnt seine Identität durch die Differenz zu gerade verklungenen, gerade zu erwartenden Tönen (oder spezieller, aber bestimmt geregelter Abweichung von Erwartungen): seine Qualität ist diastatisch reguliert, ergibt sich aus der mehr oder weniger großen Distanz im Intervall, wobei die Prime als Null-Distanz mitfungiert.“ (ebd.: 219) Der Sinn eines Tones ist also durch die Differenz, in der er sich befindet, bestimmt und nicht an sich selbst. Fuchs demonstriert seine These beispielhaft und bezieht sich in sei-

¹³⁷ Glissando, italienisch „gleitend“, bedeutet in der Musik die gleitende Ausfüllung eines größeren Intervalls. Das Glissando wird auf dem Klavier durch schnelles Gleiten mit der Nagelseite des Fingers über die Tasten hervorgebracht, bei Streichinstrumenten durch Herauf- oder Heruntergleiten des Fingers auf der Saite, bei Blasinstrumenten durch das Hinüber-schleifen von einem Ton zum nächsten. (vgl. Glissando, abgerufen von der Homepage <http://lexikon.meyers.de/meyers/Glissando>, 16.08.2008)

ner Erläuterung hinsichtlich des Kammertones „a“ explizit auf westlich orientierte Musik.

Auch in Hinblick auf nur einen Einzelton gelte die Intervallsthese, denn er wird als Tonika einer Durskala aufgefasst. „Tonika (als derjenige konsonierende Dreiklang, der die Harmonie eines Musikstückes dominiert, fundiert auf der Tonartbasis), Dominante und Subdominante (Funktionen der Tonart nach Riemann) definieren Tonalität, sind als Strukturen schon Möglichkeitsräume, in die elementare Ereignisse der Musik fallen können, spannen Erwartungshorizonte auf, die als Bedingung der Anschlussfähigkeit nächster Ereignisse fungieren, als Bedingung dafür, dass Töne situiert werden können. Der Selbstbezug elementarer musikalischer Ereignisse steht wie der ereignishafter Elemente in autopoietischen Systemen in einer komplementären Beziehung zu Strukturen. Rückkehr zu oder Entfernung von der Tonika bestimmten (sic!) und regulieren zentral Spannungs- und Ruhelagen [...], Konflikte, deren Lösung sich in der Rückkehr zur Tonika zu finden pflegt.“ (ebd.: 221)

Wie bereits eingangs angedeutet, beschäftigt sich Fuchs anhand des Autopoiesiskonzeptes, dessen Form – wie gesagt – für Musik bestimmend sei, mit der Unmöglichkeit für Rezipierende, Musik zu beobachten. Was passiert, wenn Bewusstsein auf Musik stößt? Einerseits scheinen sich psychische Systeme von Reproduktionsdrücken entlasten zu können, weil sie sich der ihrer Reproduktionsweise so ähnlichen Struktur der Musik bedienen können. Andererseits postuliert Fuchs als These – in Form einer Paradoxie formuliert – Folgendes: „Man kann Musik nicht hören, wenn man sie hört.“ (ebd.: 226)

Fuchs bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Vorstellungen von Eduard Hanslick (1971), der sich gegen den Topos „Musik als Gefühl“ bzw. „Musik als Gefühlserzeugung“ verwehrt. Das Argument ist Folgendes: Gefühle werden, wenn man sie beobachtet, also eine Differenz anlegt, begrifflich und sind dann eben eines nicht mehr: Gefühle. Anders ausgedrückt: Gefühle geraten immer nur als das in den Blick, was sie nicht sind.

Parallel dazu formuliert Fuchs, dass Musik im Bewusstsein als etwas prozessiert wird, was sie nicht ist. „Denn wenn zutrifft, dass Bewusstseine autopoietische, selbstreferentiell geschlossene Systeme sind, dass Bewusstsein ausschließlich eine Selbsttransformation von Gedanken mit Hilfe von Gedanken ist, dann bedeutet das: Musik kann im psychischen System nur als Gedanke bewegt werden.“ (ebd.: 227)

Musik drängt sich wegen ihrer organisierten Unterschiedenheit von anderen akustischen Ereignissen¹³⁸, wegen ihrer spezifischen Sequenzialität dem Bewusstsein auf, ist zugleich aber nicht Bewusstsein. Es ist dabei „[...] einzig die musikinvolvierte Zeitlichkeit selbst, die mit ihren komplizierten Strukturen und Prozessen, mit ihren durch jeden Ton aufgeblendeten Erwartungshorizonten die Anschlussselektivität beinahe nolens volens determiniert.“ (ebd.: 228)

Wer sich also in einem Vorgang des Hörens befindet, kann Musik in ihrem Ablauf nicht beobachtend verfolgen. Es ist schwierig, „[...] im Wechsel der Referenz Gedanken darauf zu richten, was man erlebt, wenn man Musik erlebt, weil man damit die Eigenzeit des reflektierenden Bewusstseins (sic!) gegen die Zeitlichkeit des gerade laufenden Stückes verschiebt.“ (ebd.)

Jedenfalls ist es möglich, nach einer Störung wieder in die Musik zurückzukehren. Das legt die Vermutung nahe, dass Musik hinreichend redundant gebaut sein muss. Musik erweist sich als perfekte Kopie des autopoietischen Organisationsprinzips. (vgl. ebd.: 214ff. und Inhetveen, 1997: 184)

Zu einer solch reinen Form der Autopoiesis können Bewusstsein und Kommunikation im Übrigen nicht gelangen, weil sie Fremdreferenz benötigen. Das Besondere an der Musik – so hebt Fuchs in „Musik und Systemtheorie – Ein Problemaufriss“ (1996) hervor – ist ihre Selbstreferenz¹³⁹. Gerade die Indifferenz dieser Selbstreferenz gegenüber der Fremdreferenz mache die Faszination an der Musik aus. „Musik ist in ihrer Selbstbezüglichkeit [...] im Blick auf die Welt indifferent, sie ist unmoralisch oder a-moralisch und deswegen in jeder sozialen Instrumentalisierung immer noch: gleichgültig.“ (Fuchs in Polaschegg et al., 1996: 54)

4.3.2. Die soziale Funktion der Musik im Sinne von Peter Fuchs

Peter Fuchs hat in seinem Aufsatz „Die soziale Funktion der Musik“ (1992) die Frage aufgeworfen, ob Musik nicht etwas vordringlich Psychisches sei, das seine Wirkun-

¹³⁸ „FUCHS zufolge ist die Wahrnehmung eines "in intervallförmiger Relation stehend(en)" Schallereignisses konstitutiv für eine Zurechnung auf Musik. Anderes wäre Rauschen. Das gegenüber anderen Schallereignissen Spezifische der Musik, die Identität eines Tones als Differenz, ist womöglich auch als Ursache der besonderen Aufmerksamkeitsbindung von Musik zu nehmen.“ (Casimir, 1991: 87; Hervorhebung im Original) Als Beispiel bringt Casimir die Bässe aus Nachbars Stereoanlage, die im Verhältnis zu etwa lauterem Verkehrslärm höheres Störpotential aufweisen.

¹³⁹ „Die Betonung des Selbstbezugs elementarer musikalischer Ereignisse hilft auch weiter in der Frage nach Abgegrenztheit gegenüber der sonst akustischen Umwelt. Die Bestimmung eines Tones als Differenz zu anderen Tönen gründet nämlich auf einem System-Umwelt-Verhältnis. Identität von Musik ist eben als Selbstbeschreibung des musikalischen Systems zu begreifen, als Geschlossenheit seiner selbstreferentiellen Operationsweise.“ (Casimir, 1991: 87f.)

gen jenseits von Kommunikation und Handlung entfalte, also jenseits von all dem, worauf die Soziologie bei der Beobachtung eines Gegenstandsbereiches üblicherweise zugreift. Fuchs versteht seinen Versuch, die soziale Funktion der Musik zu bestimmen, im Sinne einer Diskussionsanregung.

Seine Schlussfolgerungen laufen darauf hinaus, dass die soziale Funktion der Musik anders als kommunikativ beschaffen sein müsse. Musik könne nach Fuchs deshalb keine Kommunikation sein, da ihr die Unterscheidung von Information und Mitteilung – außer in Grenzfällen – nicht möglich ist. Es müsste am musikalischen Ereignis zwischen Information und Mitteilung unterschieden werden können. Und: „Es ist ja gerade bezeichnend, dass der Versuch, die Referenz auf Informationen über etwas in einem musikalischen Ereignis mitlaufen zu lassen, auf Sprache zurückgreift, auf Mischformen wie Oper oder Schlager, wie Musical und Chanson. Und Programmmusik ist offenkundig genötigt (wiewohl sie als Ereignis ohne Sprache auskommt), Titel zu vergeben, die – sprachlich verfasst – die musikalische Sequenz als Mitteilung von etwas erscheinen lassen¹⁴⁰.“ (Fuchs in Lipp, 1992: 73)

Musik kann in Fuchs´ schem Sinne selbstverständlich mit Bedeutung aufgeladen werden. Dies scheint ihm jedoch ein Effekt von Kommunikation zu sein, die sich auf Musik bezieht, bzw. der Effekt von Kommunikationskontexten, in denen Musik vorkommt. (vgl. ebd.) In seinem Problemaufriss zu „Musik und Systemtheorie“ (1996) präzisiert Fuchs diesen Punkt: „Die Idee ist, dass die Musik nicht Kommunikation *ist*, sondern mit Effekten komplexer Art, die durch Kommunikation über Musik zustandekommen, aufgeladen wurde und wird.“ (Fuchs in Polaschegg et al., 1996: 52; Hervorhebung im Original) Denn Musik wird nicht in einem sozialitätsfreien Raum betrieben und schon zu ihrem Betrieb ist Sozialität – also Kommunikation – vorausgesetzt. Eine Melodie *ist* nicht ernst, traurig, gelöst, heiter, himmlisch, sehnsuchtsvoll, etc. Derartige Beschreibungen werden an sie herangetragen, weltweit und in ver-

¹⁴⁰ Fuchs hat zur Veranschaulichung der These, dass Musik keine Kommunikation sein kann, folgendermaßen formuliert: „Was in einem der späten Quartette Beethovens ‚gesagt‘ ist, darüber lässt sich sehr lange und sehr kundig und von vielen diskutieren (kommunizieren), aber gerade deshalb, *weil* im Quartett nichts ‚gesagt‘ ist [...].“ (Fuchs in Lipp, 1992: 74; Hervorhebung im Original) Katharina Inhetveen hält in diesem Zusammenhang kritisch fest: „Empirische Bezüge sind [bei Fuchs] hauptsächlich in Form von erläuternden Beispielen vorhanden; in ihrer beiläufigen Form sind sie kaum belegt und können im einzelnen wohl Widerspruch hervorrufen.“ (Inhetveen, 1997: 74f.) Fuchs´ Veranschaulichung zur fehlenden Differenzierung von Information und Mitteilung in der Musik im Unterschied zur Sprache erscheint Inhetveen wenig einleuchtend. Sie bezieht sich in ihren Ausführungen auf das soeben ausgeführte Fuchs-Zitat und weist darauf hin, dass sich hier einwenden ließe, dass ebenso über sprachliche Äußerungen sehr lange, sehr kundig und von vielen diskutiert werden kann und dass es dabei nicht unbedingt um (Wort-)Kunst gehen muss. Und von einem anderen Standpunkt aus könnte darüber hinaus auch die Mehrfachcodierung von Kunst eingewandt werden: dass Beethoven nämlich durchaus etwas „sagt“, aber eben nicht nur eines, sondern vieles.

schiedenen Zeiten und Kulturen in unterschiedlicher Art und Weise, abhängig von den jeweiligen sozialen Bedingungen, unter denen Musik eingesetzt wird, abhängig von sich einschleifenden Katachresen, abhängig von Hörroutinen, die es verunmöglichen, quasi „nackt“, jenseits von Bedeutungen, Musik zu hören.

Fuchs sieht in dieser theoretischen Konzeption einen Ansatzpunkt für „andersartige und bislang unausgeschöpfte Forschungsstrategien“ (ebd.) angelegt. Die Fragen wären also, wie und mit welchen Folgen Musik – trotz eines asozialen Kerns – sozial wird, wie die Kontingenz von Bedeutungen sozial limitiert wird und wie diese Limitationen mit dem Wandel der Gesellschaftsformationen variieren (Variation dabei als nicht-kontingent verstanden). (vgl. ebd.: 52f.)

Erschwerend fällt im vorliegenden Zusammenhang ins Gewicht, „[...] dass sich Rückfragen, Verstehenskontrollen, Metakommunikation (Metamusik?), eben jene *Sinn erst in Sicht bringenden* Prozesse der Kommunikation auf der Beobachtungsebene zweiter Ordnung allenfalls sperrig, allenfalls als hochaufwendige Sonderveranstaltung im Rahmen musikalischer Ereignisverkettungen verwirklichen lassen. [...] Schließlich (und gesetzt, es ließe sich noch immer die These aufrechterhalten, bei Musik handle es sich um einen Sonderfall von Kommunikation) ist es problematisch, sich vorzustellen, dass musikalische Ereignisse (aufeinander reagierend, von sich aufeinander beziehenden psychischen Prozessoren gefertigt und betrieben) ein emergentes System produzieren könnten, das (sprachlos) in seine Umwelt stellt, was sonst (und überwiegend sprachlich) geschieht: Kommunikation.“ (Fuchs in Lipp, 1992: 74; Hervorhebung im Original)

Die soziale Bedeutung der Musik müsse – nach Fuchs – also anders als kommunikativ beschaffen sein, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass diese Bedeutung mit Kommunikation zu tun hat. Der grundlegende Effekt von Musik findet Fuchs zufolge im Kopf statt: Musik sei autopoiesis-isomorph organisiert und musikalische Ereignisse (eigenstrukturiert wie Sprache) schaffen es durch akustische Wahrnehmung die Eigenstruktur des Bewusstseins zu besetzen¹⁴¹.

Wenn das Bewusstsein mit einem Medium, dessen Formen Bewusstseins- und Kommunikationsmöglichkeiten limitieren, konfrontiert wird, dann operiert es nur mehr ohne die Welt zu beobachten¹⁴². „Wenn das Bewusstsein sich auf Musik ein-

¹⁴¹ Dieser Gedanke wurde von Fuchs bereits im Artikel „Vom Zeitzauber der Musik“ (1987) ausgearbeitet.

¹⁴² Dirk Baecker hat hierzu kritisch angemerkt: „Der Free Jazz und andere Musikgattungen treten den Gegenbeweis zu der These von Fuchs [...] an, die Isomorphie zwischen Musik und Bewusstsein bedinge, dass das Bewusstsein sich selbst nicht in den Blick komme, wenn es »mit Musik arbeitet«, sondern nur mitschwingt. Im Free Jazz interveniert die Musik in ihre eigenen Abläufe auf eine Art und Weise, die die Erwartungen sichtbar (hörbar) macht, mit denen das Bewusstsein die Musik begleitet. An den über ihre Enttäuschung, Verzögerung,

lässt, verliert es sich und damit die Welt; es beobachtet nicht mehr, es operiert nur noch, und seine Operationen (die Produktion der nächsten Ereignisse) sind, um ganz scharf zu formulieren, allopoietisch geführt. Das Bewusstsein, könnte man deshalb sagen, wird weniger einem Medium Musik ausgesetzt, sondern durch die Form Musik wie ein Medium behandelt. Die Form ist gekennzeichnet durch eine sehr starke *Autoreferentialität*, die das Bewusstsein in einem sehr genauen Sinne *zeitweise* bindet.“ (ebd.: 78; Hervorhebungen im Original)

Dieser Aspekt ist relevant in Bezug auf die Entlastungsfunktion von Musik und die Frage, warum wir uns in Musik bisweilen verlieren und mit ihrer Hilfe so gut entspannen können. „In psychischer Systemreferenz könnte man hierin die Ursache des Bedarfs für die Produktion musikalischer Ereignisse vermuten¹⁴³.“ (ebd.: 79)

Musik kann also das Bewusstsein von Reproduktionsdruck und – durch ihre weitgehend autoreferentielle Form – vom möglichen Wechsel zwischen Selbst- und Fremdreferenz entlasten. Auch der soeben genannten Entlastungsfunktion verdankt die Musik, die selbst nicht sozial ist, ihre gesellschaftliche Relevanz. Musik ist in Fuchs´ schem Sinne an sich asozial, da sie etwas Nichtkommunikatives ist.

Auf einer soziologischen Ebene ist festzuhalten, dass hingegen sehr viel kommuniziert werden muss, damit etwas Nichtkommunikatives geschehen kann. Fuchs geht davon aus, dass der psychische Bedarf wie ein Katalysator wirkt, der sich unaufhörlich regenerierend soziale Systeme produziert, die diesen Bedarf befriedigen: „Kontrapunkt wird gelehrt, Noten werden gestochen, Platten gepresst und die Domingos dieser Welt für viel Geld engagiert.“ (ebd.)

Für den Versuch einer Antwort auf die Frage, ob sich noch etwas über die soziale Funktion der Musik ausmachen lässt, ist Fuchs zufolge eine Engführung zu konstruieren, durch die nicht mehr alles hindurch zu bekommen ist, was als akustisches Ereignis Musik begegnet. „Sie (die Musik; Anm. RP) muss nämlich der Kunst (genauer: dem Sozialsystem Kunst) zugeordnet werden, und wenn man Musikwerke als Kunstwerke auffasst, ist nicht mehr alles Kunst, was klingt, sondern nur noch das, was durch die Kommunikationen des Kunst(musik)systems als *raisonables* Artefakt behandelt wird.“ (ebd.: 80) Die Kriterien hierfür werden kunstsystemintern gewonnen.

Variation sichtbar gemachten Erwartungen erkennt das Bewusstsein sich selbst – und den Komponisten.“ (Baecker in Dotzler/Schramm, 1996: 147) Der Free Jazz macht also gleichsam die Zeitlichkeit selbst zum Thema.

¹⁴³ Diese Feststellung erscheint äußerst fragwürdig, da es wohl nicht nur *eine* bzw. *die* Ursache für den Bedarf an musikalischer Ereignisproduktion gibt.

In Hinblick auf die Differenz von Realität und Fiktionalität¹⁴⁴, die auch für musikalische Kunstwerke gelte, arbeitet Fuchs eine für ihn entscheidende Modifikation gegenüber anderen Kunstwerktypen heraus. Es geht in diesem Zusammenhang um Materialgebundenheit und um die „Bremswirkung“ des Materials: „Man sieht Holz, Marmor, Stahlgestelle, Buchstabengruppen, agierende Körper, und *deshalb* kann man sehen, dass damit geschieht, was *normal* nicht geschieht.“ (ebd.: 82f.)

In Bezug auf Musik scheint die „Bremswirkung“ des Mediums, die es erlaubt, auf die Selbstreferenz des Objektes einzugehen, geringfügiger als bei anderen Typen von Kunstwerken zu sein. Musik „überschärft“ gleichsam die kunstkonstitutive Differenz von Realität und Fiktionalität auf der Seite der Fiktionalität. „Sie löscht (der Tendenz nach) ihre Gegenseite und spitzt damit Kunst zu.“ (ebd.: 84)

Auf einer sozialen Ebene beziehen sich die an Musikwerken orientierten Kommunikationen des Kunstsystems in viel stärkerem Maße als Kommunikationen über andere Kunstwerktypen auf die Selbstreferenz ihrer „Objekte“. Es kann sich zwar jede/r begeistern lassen, aber im Kunstsystem anschlussfähige Kommunikationen setzen ein gediegenes Unterscheidungsvermögen hinsichtlich musikalischer Formen voraus.

Die Musiksoziologie ist der Fuchs´schen Auffassung zufolge eine schwierige Disziplin. „Sie ist ja nicht nur damit befasst, die Selbstreferenz von Musikwerken zu artikulieren, deren komplexes Formenspiel zu erfassen; vielmehr muss sie die Kovariation dieser Formen mit der Gesellschaftsstruktur, mit den wechselnden Formen ihrer Differenzierung, beschreiben und darf sich dabei nicht [...] beziehen auf das, was die Musik über die jeweilige Welt sagt. Bei alledem muss sie sich eines Mediums (der Sprache) bedienen, das voraussetzt, was die Musik ausschließt: Bireferentialität¹⁴⁵. Und schließlich ist sie genötigt, über Kommunikationen zu kommunizieren, die sich an etwas ‚formieren‘, das selbst genau nicht Kommunikation ist¹⁴⁶.“ (ebd.)

¹⁴⁴ Vgl. hierzu auch die Abschnitte „3.1.3. Die Funktion des Kommunikationsmediums Kunst“ und „3.2.3. Die Funktion der Kunst“.

¹⁴⁵ Mit Bireferentialität ist das Vermögen, zwischen Selbst- und Fremdreferenz hin- und her-zuschalten, gemeint.

¹⁴⁶ Hinsichtlich des Arguments, „[...] dass man Musik nicht hören kann, wenn man sie hört [...]“ (Fuchs in Lipp, 1992: 83) und dass dabei die Selbstbeobachtung des Bewusstseins zusammenbricht, vermutet Walter L. Bühl bezüglich ebendieser Fuchs´schen Bewusstseinsversion eine „regressive Vorstellung der Musik (oder des Musikhörens)“ (Bühl, 2004: 94). Bühl akzeptiert zwar die von Fuchs formulierte Aufgabe der Musiksoziologie, die „Kovariation“ des „komplexen Formenspiels“ der Musik „mit der Gesellschaftsstruktur“ zu beschreiben. Diese Aufgabenstellung könne allerdings nicht durch die Auflösung jeglicher Strukturdifferenzierung auf beiden Seiten bewältigt werden. Dies geschehe bei Fuchs einerseits durch das Postulat, dass Musik nichts mit Kommunikation zu tun habe bzw. nur mit einer Projektion, andererseits durch die „Unterstellung eines psycho-sozio-kosmischen Geheimcodes oder durch eine positive oder negative Abbildtheorie“ (ebd.). „In diesem apriorischen Parallelismus

Die Auffassung, dass Musik keine Kommunikation ist, unterscheidet Fuchs von Rotter, Casimir und anderen AutorInnen, die teilweise bereits in den Titeln ihrer einschlägigen Arbeiten auf den Kommunikationsaspekt von Musik abzielen. (vgl. ebd.: 67ff.; Vettori in Parzer, 2004: 50f. und Inhetveen, 1997: 74)

Wenn aber – wie bei Fuchs gezeigt werden soll – Musik keine Kommunikation ist, was läuft dann zwischen Musizierenden ab? Fuchs selbst beispielsweise geht in einer Fußnote auf Jazzsessions ein, qualifiziert diese allerdings als Randfälle¹⁴⁷.

Inhetveen postuliert in diesem Zusammenhang ein gewisses Maß an „dichter Beschreibung“ im Geertz'schen Sinne¹⁴⁸ (vgl. Geertz, 2006: 7ff.), „[...] denn für die Frage, ob Kommunikation vorliegt, muss das musikalische Geschehen verstanden und nachvollzogen werden können.“ (Inhetveen, 1997: 75) Das Fuchs'sche Ergebnis, Musik sei asozial und keine Kommunikation, hält Inhetveen für fraglich.

Es soll also nicht aus dem Blick geraten, dass neben der Interaktion zwischen ProduzentIn und RezipientIn auch die Interaktion zwischen gemeinsam Produzierenden untersuchenswert ist¹⁴⁹. Der Interaktionscharakter zumindest des Großteils musikalischer Praxis scheint evident. Und: „Gerade bei gemeinsam Musizierenden wäre es möglich, dass ihr wechselseitig aufeinander bezogenes Handeln Kommunikation beinhaltet. Von einem guten Musiker erwarten seine Kollegen, dass er gut zuhört, bestimmte musikalische Signale richtig deutet und entsprechend reagiert.“ (ebd.: 76)

Inhetveen führt einige Beispiele für Interaktionen an, für die sich argumentieren ließe, dass durchaus zwischen Information und Mitteilung – auch gemäß dem Kommunikationsverständnis eines Peter Fuchs – unterschieden wird. „Gutes musikalisches Zusammenspiel ist nicht durch isoliertes Üben erlernbar, da es auf komplexen Inter-

kann weder die Struktur der Musik noch die der Gesellschaft zum Problem werden [...].“ (ebd.)

¹⁴⁷ Inwiefern Fuchs mit Jazzsessions vertraut ist bzw. während des Zeitraums der Entstehung des Aufsatzes „Die soziale Funktion der Musik“ war, erscheint unter dem Aspekt, dass er anscheinend auf diesen – im Zusammenhang mit Kommunikation – so nahe liegenden Fall musikalischen Handelns erst hingewiesen werden musste, als fraglich. (vgl. Fuchs in Lipp, 1992: 73f.)

¹⁴⁸ Geertz versteht unter „dichter Beschreibung“ die Erfassung der von sozialen AkteurInnen einem Sachverhalt zugemessenen Bedeutungen. „Dünne Beschreibung“ wäre in diesem Zusammenhang eine bloß quantifizierende.

¹⁴⁹ Wenn es im Allgemeinen um Kommunikationsaspekte geht, ist auffällig, dass sehr häufig von Kommunikation zwischen Musikmachendem und Musikhörendem, also von einem typisch asymmetrischen Kommunikationszusammenhang der Produktion und Rezeption von Musik, ausgegangen wird. „Kommunikation zwischen miteinander musizierenden Personen wird weitgehend außer acht (sic!) gelassen – obwohl die These eine gewisse Plausibilität hat, dass im Bereich der Musik hier am ehesten Kommunikation abläuft, dass für gemeinsames Musizieren nonverbale Kommunikation vielleicht sogar Voraussetzung ist.“ (Inhetveen, 1997: 75)

aktions- und vielleicht auch Kommunikationsvorgängen beruht; die Fähigkeit dazu wird gleichzeitig unter Musikern außerordentlich hoch bewertet.“ (ebd.: 77)

Exkurs: Ein kritisches Zwischenspiel

Bemerkenswert ist der Umstand, dass sowohl Fuchs als auch Casimir und Rotter in ihren Ausführungen fast durchgehend einfach den Terminus „Musik“ gebrauchen. Einzelne musikalische Phänomene, KomponistInnen oder ihre Werke werden bei den drei Autoren nur selten thematisiert. Sie fungieren im Falle einer Erwähnung als Beispiele, die nicht in ihrer Spezifik behandelt werden, sondern etwas (möglicherweise besonders anschaulich) zeigen, das auch in anderer Musik vorhanden ist.

Aufgrund der hohen Abstraktheit scheinen die Arbeiten von Fuchs, Casimir und Rotter allgemeine Geltung beanspruchen zu wollen. Ihre Thesen müssten sich also – zumindest dort, wo nicht explizite Ausnahmen angeführt sind – auf jede mögliche Art von Musik¹⁵⁰ anwenden lassen. Mit Blick auf Fuchs und Rotter hält Inhetveen fest: „Implizit scheint [...] den Überlegungen beider Autoren die abendländische Opusmusik zugrundezuliegen, was sowohl zeitlich als auch regional eine beträchtliche Einschränkung bedeutet¹⁵¹.“ (Inhetveen, 1997: 86)

Konkret veranschaulicht Inhetveen diesen Einwand an der Verwendung des *Kunstwerk*-Begriffes bei Fuchs: „Der Werkbegriff ist der bürgerlichen, sogenannten Ersten Musikkultur des Abendlandes zuzurechnen und frühestens für Musik ab dem späten Mittelalter anwendbar [...]“ (ebd.) Zentral wurde der Begriff zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Es lässt sich also die Frage aufwerfen, wie sinnvoll es ist, Musik auf das Werk oder auf klingende Ereignisse zu reduzieren. Umso problematischer wird dies dann, wenn „[...] dieser eher einschichtige Musikbegriff verwendet wird, ohne dass er vorher *expressis verbis* definiert worden wäre.“ (Böhme-Mehner, 2003: 33)

In Hinblick auf Rotter stellt Inhetveen Ähnliches wie bei Fuchs fest: Rotters „Unterscheidung zwischen Komponisten und Interpreten“ (Rotter, 1985: 39) steht in Zusammenhang mit dem Werkbegriff¹⁵². „Erst wenn das Werk als individuelle Schöpfung Relevanz gewinnt, wird die Differenzierung zwischen Produzierenden und Reproduzierenden bedeutsam. In der Gegenwart ist sie nicht nur außerhalb Europas, sondern auch für die sogenannte populäre oder U-Musik oft nebensächlich, zumin-

¹⁵⁰ Auf sozialer Ebene ordnet Fuchs Musik dem Kunstsystem zu und beschränkt Musik damit auf Kunstmusik.

¹⁵¹ Man muss sowohl Fuchs als auch Rotter zugute halten, dass sich beide teilweise *explizit* – und nicht nur *implizit* – auf europäische und europäisch angeregte Musik beziehen und damit den Bezugsrahmen offen legen.

¹⁵² Gerade an dieser Stelle spricht Rotter explizit von einer entwickelten „Musikkultur wie der abendländischen“ (Rotter, 1985: 39) und macht damit den Bezugsrahmen deutlich.

dest was die Wahrnehmung durch RezipientInnen angeht [...]. Im Rockbereich etwa werden Musikstücke eher Bands oder SängerInnen zugeschrieben als den tatsächlichen KomponistInnen [...].“ (Inhetveen, 1997: 86) Für die Abgeltung von Leistungsrechten beispielsweise ist die UrheberInnenschaft dagegen wichtig. Im Bereich der sogenannten Ersten Musik ist im Gegensatz zur Populärmusik die Trennung zwischen KomponistIn und InterpretIn selbstverständlich.

Sowohl bei Fuchs als auch bei Rotter scheinen also Bezüge auf neuzeitlich abendländische „E-Musik“ einen großen Teil der Argumentationsbasis auszumachen. Derartig gewonnene Thesen können es kaum für sich reklamieren, allgemein auf Musik anwendbar zu sein. Ihr Geltungsbereich müsste auf die zugrunde gelegten Musiken beschränkt bleiben. „Musik ist ein so heterogener Gegenstandsbereich, dass Generalisierungen Einwänden schwerlich entgehen können.“ (ebd.: 87)

Mit Kurt Blaukopf ließe sich noch hinzufügen, dass jede wissenschaftliche Betrachtung von außereuropäischen und auch älteren europäischen Kulturen die „unlösliche Verbindung von sprachlichen, gestischen und musikalischen Elementen“ (Blaukopf, 1996: 5) im Auge zu behalten hat. In Hinblick auf die meisten afrikanischen Kulturen kann eine Ablösung des „rein Musikalischen“ vom Gestischen, Tänzerischen und von sprachlichen Elementen nicht gelingen. Es fehlt daher in jenen Kulturen auch an Begriffen, die einem „westlichen Musikbegriff“ entsprechen würden. Auch der Begriff Musik und der altgriechische Begriff „musiké“ haben wenig gemein. „Musiké“ steht für etwas, was nach heutigem Verständnis in etwa einem Konglomerat aus Dichtung und Musik entsprechen würde. (vgl. ebd.: 4f.)

4.3.3. Bewusstsein und Musik als autopoietische Systeme bei Simone Mahrenholz

Simone Mahrenholz hält sich in ihrem Aufsatz „Musik als Autopoiesis – Musikalische Zeitlichkeit und Bewusstsein bei Luhmann und Hegel“ (1998) stark an bereits ausgeführte Überlegungen von Peter Fuchs.

Zunächst geht sie von „musikästhetischen“ Gedanken Hegels aus, in denen das Problem, das die Übertragung der Figur der Autopoiesis auf Bewusstsein zu lösen beansprucht, thematisiert wird. „Es ist das Problem des *Anschlusses* und somit der *Einheitsbildung* unter temporal organisierten oder temporal limitierten Phänomenen: von Ereignissen also.“ (Mahrenholz, 1998: 62; Hervorhebungen im Original) Gibt es zwischen Musik und Bewusstsein eine Struktur-Parallelität wie es durch Hegel nahe gelegt wird?

Mahrenholz legt ihrer Analyse einen auf „tonale“ und „absolute“ Musik begrenzten Musikbegriff zugrunde und nimmt auf musikalische Organisationsprinzipien Bezug, die vor allem in tonaler klassischer Musik westeuropäischen Ursprungs vorkommen (inklusive mancher ihrer Vor- und Auflösungsformen). Programmmusik und Musik mit Text sind bei Mahrenholz ausgespart, da sie zusätzlich andere Funktionsweisen integrieren. Unterhaltungsmusik, Rock, Pop und ihre Weiterentwicklungen fallen zwar theoretisch unter den untersuchten Musikbereich, sind für Mahrenholz aber aufgrund ihres häufigen Mangels an Komplexität nicht von Interesse. Weiters wird eher eine rezeptions- als produktionsästhetische Perspektive verfolgt, wobei letztlich beide Perspektiven zusammenhängen. (vgl. ebd.: 62f.)

Mahrenholz betont, dass Bewusstsein und Musik nur als autopoietische Systeme denkbar sind. Für das Verstehen von Bewusstsein und Musik ist es hochrelevant, Stabilität des jeweiligen Systems als Folge strategischer Instabilität zu begreifen. Die Stabilität eines Systems, welches seine Basis in zeitpunktgebundenen Ereignissen hat, kann – Luhmann zufolge – nämlich nur dynamische Stabilität sein. D.h., dass die Stabilität eines Systems auf einem permanenten Auswechseln seines Bestands beruhen muss. Die laufende Vernichtung der Elemente ist Bedingung dafür, dass hinreichend verschiedenartige Elemente entstehen, die gleichwohl noch selektiv aufeinander bezogen werden können. Darüber hinaus ist eine permanente Neuproduktion von Elementen notwendig, denn das System ist darauf angewiesen, dass etwas folgt, wenn es nicht übergangslos aufhören soll zu existieren. (vgl. ebd.: 70)

Zeitlichkeit ergibt sich aus der Bewusstseinsorganisation. In der Hegel'schen Analyse war noch von einem Zusammenhang von Zeitlichkeit und Subjektorganisation die Rede. Luhmann verabschiedet das Subjekt, das Zentrum. Für den vorliegenden Zusammenhang macht dies – so Mahrenholz – aber kaum einen Unterschied. „In beiden Ansätzen ist Zeitlichkeit eine Folge der Bildung eines Selbstverhältnisses via Selbst-Thematisierung, oder, mit Luhmann, der »Einführung der Einheit des Systems in das System«.“ (ebd.: 72)

Mahrenholz beobachtet Musik unter Zuschreibung des Autopoiesis-Konzepts, und zwar vorwiegend aus rezeptionsästhetischer Perspektive des Musik-Verstehens bzw. des Musik-Nachvollzuges. Sie geht von der Fuchs'schen Vorstellung aus, dass sich Musik nicht selber komponiert, sondern dass sie erschaffen wird. Musik gewinne allerdings ihren Sinn bzw. ihre interne Logik nur aus ihrer autopoietischen Organisationsform. „Die autopoietische Organisation eines Musikstücks ist bereits in dem Sinne evident, als die Bestandteile ihren Sinn, ihre Sukzessionslogik, das an ihnen zu Verstehende ausschließlich vor- und zurückverweisend aus ihrer eigenen Folge

empfangen, aus dem Werk-Ganzen, welches zugleich wiederum erst durch seine Elemente generiert wird – ein gleichsam zirkuläres Verhältnis.“ (ebd.: 73f.)

An der Takt-Organisation ließe sich das besonders gut beobachten, aber auch für andere Parameter des Musikalischen (Melodie, Harmonie, Rhythmus) sei dieser Umstand gültig. Jeder Takt bzw. jede Phrase ist ein (nicht determiniertes) Produkt des Vorhergehenden und Erwarteten. Musik ist deshalb selbstreferentiell geschlossen: „Das, was sie als ›Einheiten‹ produziert (je nach Betrachtungsebene ihre Töne, Takte, Phrasen, Taktgruppen, Themenblöcke, Sätze oder das ganze Stück – ferner die Ton-›Dimensionen‹ der Melodien, harmonischen Kadenzen, Rhythmen etc.) ist ausschließlich Produkt dieser Einheiten des Stückes selber und trägt wiederum zu dessen Einheit bei.“ (ebd.: 74)

In enger Verbindung mit der Geschlossenheit der Musik steht die Zeitlichkeit, sozusagen das zweite Charakteristikum „ereignisbasierter Autopoiesis“. Denn musikalischer Sinn entfaltet sich ausschließlich in der Zeit. Musik ist damit ein Fall von „temporalisierter Komplexität“. Vor allem Zeit(-lichkeit) fungiert als Mittel, „[...] den Übergängen den notwendigen Halt [...]“ (Luhmann, 1995: 184) zu geben.

Es geht dabei einerseits um Übergänge im musikalischen Material, andererseits um die des nachvollziehenden Bewusstseins. An dieser Stelle wird die Bedeutung des Taktes evident. Denn: „Er markiert Zeitstellen unabhängig davon, was an ihnen musikalisch geschieht – ob synkopisch durch Pausen ausgefüllt, durch Melodieteile, Akzente, Schwerpunkte oder »Off-Beats« – und er garantiert dadurch die Übergänge unserer Autopoiesis des Bewusstseins, ›immunisiert‹ es gerade gegen Unerwartetes, Brüche. Dies geschieht jedoch nicht nur durch statisch-messende Eigenschaften der Takte, sondern vor allem durch ihre interne Dynamik. Die Takte produzieren einander, gehen auseinander hervor und gewinnen erst in ihrem Unterschied gegen das Vor- und Nachher einen Sinn, und *wie* sie das tun, macht eine Eigenschaft der ereignisbasierten Autopoiesis evident: die »dynamische Stabilität«.“ (Mahrenholz, 1998: 75; Hervorhebung im Original)

Von Wichtigkeit ist auch der Faktor Wiederholung, der Zyklus, der Kreis. „Eben ihn stiftet der Takt mit seinem sich stetig wiederholenden Durchgang der aufeinander bezogenen metrischen Wertigkeiten mit zyklischer Rückkehr zum Ausgangspunkt auf der Zählzeit Eins – bei gleichzeitiger Vorwärtsbewegung in der Zeit.“ (ebd.) Vergangenheit und Gegenwart, die ihre Bedeutung erst aus der Vergangenheit gewinnt, produzieren gemeinsam nicht Zukunft, sondern Erwartung. (vgl. ebd.: 74ff.)

Was geschieht mit dem Bewusstsein im Musiknachvollzug? „Wenn das Bewusstsein [...] Musik folgt, ist ihm [...] seine Zeit-Synthesis, das Problem seiner eigenen Reproduktion, die stets ans Paradox heranführende Kombination von Identität und Diffe-

renz gleichsam abgenommen oder genauer: in ihrer Organisationsform instantiiert, vor-gezeigt.“ (ebd.: 76) Bei Fuchs liest sich zum gleichen Sachverhalt: Das Bewusstsein „[...] wird in den Sog einer Zeitlichkeit hineingenommen, die ihm erspart, sich, wenn man so sagen darf, selbst um weitere Anschlussereignisse, selbst um die Stabilisierung seiner eigenen Redundanzen und Strukturen zu kümmern.“ (Fuchs in Polaschegg et al., 1996: 50)

Abschließend hält Mahrenholz in ihrem Text noch systemtheoretische Implikationen für die musikalische Komposition fest. Es sind in diesem Zusammenhang zwei Ebenen von Autopoiesis auseinander zu halten: einerseits die der selbstreferentiellen Organisationsstruktur des einzelnen Musikstücks, andererseits jene der in einem jeweiligen Stück aktualisierten Musiksprache. „*Beide* Ebenen, das Verhältnis von Werk und seinen Elementen der Töne, Phrasen, Motive etc. – *und* das der (epochen-, kultur- und gattungsspezifischen) Musiksprache und seiner Elemente der Werke lassen sich also als komplexes autopoietisches System beschreiben¹⁵³ [...].“ (Mahrenholz, 1998: 78; Hervorhebungen im Original) Beide Ebenen sind für einen Komponisten oder eine Komponistin im Prozess des musikalischen Schaffens von Bedeutung.

In Hinblick auf den musiksprachlichen Kontext konstatiert Mahrenholz für die letzten 100 Jahre eine erhebliche Entropie: „Da eine allgemeine Basis, ein Kanon, ein festes Regelwerk von ›Musiksprache‹ nicht mehr existiert, muss das Werk überzeugender denn je, könnte man sagen, eine individuelle Eigengesetzlichkeit vorstellen und wahrnehmbar machen, eine kommunizierbare Logik aufweisen. Was sich in dieser Situation mit Luhmanns Systemtheorie betonen lässt, ist der Umstand, dass die Auflösung der Regeln und Grenzen des Komponierens dem Komponisten heute nicht *mehr* Freiheit gebracht hat, im Gegenteil: Die erforderlichen Anstrengungen, die ›Beweislasten‹ sind größer als je zuvor.“ (ebd.: 79; Hervorhebung im Original)

Es existiert nur noch die individuelle Ebene. Schwierigkeiten hinsichtlich kompositorischer Aufgaben ergeben sich unter dem musikgeschichtlichen Aspekt des Prozesses der Zunahme des Unbestimmten. Dieser Prozess betreffe – nicht nur, aber doch stärker – die letzten 100 Jahre. „Was heute gleichsam jedes komponierte Werk in

¹⁵³ Ähnlich hierzu auch Walter L. Bühl: Bühl zufolge kann Musik insofern als „[...] „selbstorganisierendes“ System begriffen werden, als die rhythmischen, melodischen und klanglichen Strukturen eines Musikstücks allein aus dessen interner Dynamik folgen. Dies beginnt beim einzelnen Intervall, das sich ja „durch die Differenz zu gerade verklungenen, gerade zu erwartenden Tönen“ definiert (Fuchs 1987: 219); aber es gilt ebenso für die Rhythmen und Klänge, für Themen und ganze Sätze, die ihre Identität nur in der Abhebung gegeneinander gewinnen; ja es gilt ebenso für ganze Musikgattungen, die sich – einschließlich der für sie positiv oder negativ bestimmenden Traditionslinien und den dazugehörigen methodologischen Kanons und theoretischen Reflexionen – historisch herausgebildet haben und die bis heute ihren historischen Ort nicht verleugnen.“ (Bühl, 2004: 118)

einer ›Einzelleistung‹ erbringen muss, ist [...] das Ermöglichen des Mithörens von (im jeweiligen musikalischen Werk getroffenen; Anm. RP) Entscheidungen.“ (ebd.: 80)

4.3.4. Dominik Paß: Ästhetik und die Ent-deckung des Bewusstseins

Wie der Titel des Werkes „Bewusstsein und Ästhetik – Die Faszination der Kunst“ bereits andeutet, handelt es sich hier weniger um eine soziologische Arbeit, sondern vielmehr um eine Ent-deckung des Bewusstseins, um eine (disziplinär kaum eingeschränkte) Bewusstseinstheorie¹⁵⁴.

Analytisch werden von Paß die Unterscheidungen der soziologischen Systemtheorie benutzt. Das erste und wichtigste Anliegen von Dominik Paß: „Eine systemtheoretische (operativ-konstruktivistische) Bewusstseinstheorie zu entwickeln, die im Werk Luhmanns bislang nur recht vereinzelt vorliegt (und mit dem Schwerpunkt Bewusstseinstheorie wesentlich von Peter Fuchs ‚ausdifferenziert‘ wird).“ (Paß, 2006: 16)

Und dieses erste Anliegen soll hierauf einem zweiten Anliegen dienen: „Hatte vor allem die Systemtheorie bislang Ästhetik unter kommunikationstheoretischen Vorzeichen analysiert, soll demgegenüber eine ‚Umschrift‘ stattfinden, eine ‚Umschrift‘, die ästhetisches Erleben wieder auf Bewusstsein bezieht. Ästhetik wird weniger im Sinne einer Theorie der Kunst, sondern vielmehr als Theorie der Wahrnehmung im weiteren bzw. einer Theorie der Wahrnehmung von Kunstwerken im engeren Sinne konzipiert.“ (ebd.) Paß integriert hierbei dekonstruktivistische und phänomenologische Ansätze in seine Überlegungen.

Auf der Basis seiner bewusstseinstheoretischen Überlegungen konzentriert sich Paß schließlich auf die Wahrnehmung moderner Kunst. Literatur, phonetische Poesie und elektronische Musik werden dabei ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Für den vorliegenden Zusammenhang erscheinen vor allem die Gedanken zur (elektronischen) Musik interessant.

Paß geht von der Fuchs´ schen Überlegung der autopoiesis-isomorphen Struktur der Musik aus¹⁵⁵. Als Zeitkunst suggeriert Musik im Gegensatz zur bildenden Kunst oder

¹⁵⁴ Das gilt letztlich – wie ersichtlich geworden sein sollte – auch für die bereits beschriebenen Ansätze von Fuchs und Mahrenholz.

¹⁵⁵ Genau genommen nimmt Paß am Autopoiesis-isomorphie-Konzept von Fuchs in Bezug auf die Ästhetik (avantgardistischer) elektronischer Musik eine leichte Radikalisierung vor: Nicht „nur“ die Autopoiesis des Bewusstseins ist durch den faszinierenden Charakter der Musik und den psychischen Effekt der radikalen Faszination (metempsychosis) in Frage gestellt, sondern das Bewusstsein selbst.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Konzeptionen der beiden Theoretiker besteht darin, dass Paß als kleinstes musikalisches Ereignis den Click bestimmt, während Fuchs vom Ton als kleinstem Element der Musik ausgeht. (vgl. Paß, 2006: 444ff.)

zum Text nicht die Beständigkeit ihrer Objekte. Musik operiert zeit- bzw. ereignisbasiert. Musikalische Ereignisse müssen sich schließlich in der Zeit entfalten. „Klänge sind aus dieser Perspektive „nur Schaumblasen auf der Oberfläche der Stille“, denn sie „platzen und sind [dann] nicht mehr.“ (ebd.: 416) Am meisten interessiert Paß eine spezielle Variante elektronischer Musik: die Clicks & Cuts¹⁵⁶.

Es geht Paß zunächst um das künstlerische „Element der Repetition als wichtigstes Charakteristikum phonetischer Poesie und elektronischer Musik“ (ebd.: 418). Er denkt dabei in Hinblick auf die Musik vorwiegend an Loops, also an musikalische Wiederholungsschleifen. Repetition tritt hier gewissermaßen verdoppelt auf: „Das Bewusstsein hört dasselbe (es wird immer wieder durch dieselbe Fremdreferenz ‚besetzt‘) und reproduziert sich im Selben (Autopoiesis).“ (ebd.)

Im Anschluss von Fremdreferenzen geht es aufgrund des Loop-Charakters des Gehörten aber nicht um die rekursive Organisation von Andersheiten, sondern um diejenige von Selbigkeiten. „Die These ist, dass im ästhetischen Phänomen der Repetition die Fähigkeit des System[s] (des Bewusstseinsystems; Anm. RP) zur Selbstreferenz (wiederum: zeitweise) eingezogen wird.“ (ebd.: 419) Denn: „Das rekursive Aufblenden von ‚Selbigkeiten‘ als Fremdreferenzen hat für das System so aufmerksamkeitsabsorbierenden Charakter, dass die Operativität im Sinne der Bireferentialität ins ‚Stocken‘ gerät.“ (ebd.) Die Aufmerksamkeit des psychischen Systems ist dabei sozusagen nach außen gerichtet.

Die Faktoren Zeit, hier vor allem die Eigenzeit der Wahrnehmung der Wiederholung, und Faszination spielen hierbei eine wesentliche Rolle. „Die ästhetische Faszination durch die Repetition [...] hebt die Differenz [von Selbst- und Fremdreferenz] auf – und sie hebt auch in diesem Rezeptionsphänomen [...] die *Zeit zeitweise*, aber in dieser Zeit die *Zeit dauerhaft* auf.“ (ebd.: 420; Hervorhebungen im Original)

Für das Bewusstsein bedeutet das letztlich eine Entlastung von der Zumutung der Selbstreferenz. Die dauerhafte Bindung an das Phänomen der Repetition kann nur durch distanzierte, *nicht*-faszinierte Beobachtung gelöst werden. (vgl. ebd.: 417ff.) Mit leichten Abweichungen in Terminologie und Argumentationslinie entspricht dies im Wesentlichen den Ergebnissen, die bereits Peter Fuchs erarbeitet hat.

Paß wirft die Frage auf, ob Musik wirklich als kommunikatives Phänomen aufgefasst werden muss. Bei der Beantwortung dieser Frage hält er sich wiederum eng an die Ausführungen von Peter Fuchs. „Dem musikalischen Ereignis eignet nicht die Struk-

¹⁵⁶ Clicks & Cuts kann als eine experimentelle Spielart der populären elektronischen Musik, die sich in den ausgehenden 1990er Jahren entwickelte, beobachtet werden. (vgl. Clicks & Cuts, abgerufen von der Homepage http://de.wikipedia.org/wiki/Clicks_&_Cuts, 13.06.2008)

tur des Zeichens, es ist nicht durch Bireferentialität, sondern vielmehr durch „starke *Autoreferentialität*“ gekennzeichnet.“ (ebd.: 437; Hervorhebung im Original)

Paß räumt ein, dass mit dieser Bestimmung Musikformen ausgegrenzt werden, bei denen das Vorliegen einer Zeichenstruktur zumindest diskutabel ist. Als Beispiel nennt er *Musique concrète*, die der „Realität“ ihre Geräusche ablauscht¹⁵⁷. „Aber auch hier hängt diese ‚Semantisierung‘ davon ab, ob ein Beobachter sie vornimmt und ‚realisiert‘; und vor allem: mit der ‚Semantisierung‘ wird der Blick auf die Ästhetik des Soundereignisses verstellt.“ (ebd.: 438) Paß betont daher: „Die Klänge und Geräusche lösen sich durch die Komposition und Realisation als *Konstruktion* des Kunstwerks von ihrem ‚Ursprungsverweis‘ ab und gewinnen eine eigensinnige musikalische Realität. Auch hier ist die Musik *Konstrukt* – sie ist (und wird vor allem in der Rezeption) Konstrukteur und nicht Repräsentant der Welt.“ (ebd.; Hervorhebungen im Original)

Musik bezieht sich also nur auf sich selbst. Bedeutung kann Musik nur durch soziale Anstrengungen erlangen – auch hier wieder eine Parallele zu Fuchs. Im Zuge seiner ästhetischen Überlegungen sieht Paß allerdings von diesen soziologischen Aspekten ab. Musik selbst hat weder Sprachstruktur noch kann sie als Kommunikationsmedium aufgefasst werden. An Musik lässt sich die Unterscheidung von Information und Mitteilung nicht unterscheiden.

Besonderes Augenmerk legt Paß in seiner Auseinandersetzung auf elektronische Musik. Denn: „Elektronische Musik (wie die ‚avantgardistische‘ Musik allgemein) verführt nicht so stark wie andere Musikformen dazu, Semantisierungen vorzunehmen (Musik mit konventionellen, generalisierten Bedeutungen aufzuladen). Das bezieht sich nicht nur auf die vermeintliche Zeichenstruktur der Musik (die ‚Moldau‘ für den Fluss).“ (ebd.: 440)

Das bedeutet allerdings nicht, dass elektronische Musik nicht semantisch aufladbar wäre. Tatsächlich wurde sie seitens der ProduzentInnen und RezipientInnen semantisch stark aufgeladen – vor allem in der Anfangszeit des Genres. „Kalte, unmenschliche Musik“ wäre beispielsweise eine derartige Zuschreibung.

Die Semantisierung der konventionellen Musik bezieht sich auf ihren sozialen und technisch-instrumentellen Kontext. Ein „Star“ steht für die Musik, die Geige für einen spezifischen Ton. In der elektronischen Musik hingegen tritt der Autor/die Autorin tendenziell hinter dem Produkt zurück, Personifikationszurechnungen werden

¹⁵⁷ „Die *Musique concrète* („Konkrete Musik“) ist eine Musikrichtung, bei der Geräusche aus Natur, Technik und Umwelt mit dem Mikrophon aufgenommen und durch Montage, Bandschnitt, Veränderung der Bandgeschwindigkeit, und Tapeloops elektronisch verfremdet werden.“ (Musique concrète, abgerufen von der Homepage http://de.wikipedia.org/wiki/Musique_concrète, 13.06.2008)

zumindest erschwert. „Auch die Instrumentierung – vor allem in ihren digitalen Varianten – und der massive Einsatz von Effekten auf die einzelnen musikalischen Elemente führen dazu, dass sich die ‚materielle Realität‘ eines konventionellen Instruments (Perkussionsinstrumente, Klavier, Gitarre etc. mit daran hängenden ‚Handelnden‘) hinter dem ‚Sound‘ nicht mehr aufdrängt.“ (ebd.: 441) (Auch diese Zuschreibungen müssen als eine Semantisierung der Musik verstanden werden.)

Es geht für Paß tendenziell um die Rückgewinnung des künstlerischen Ereignisses. Dies scheint für ihn am besten in der elektronischen Musik verwirklicht zu sein. Denn: „An den konventionellen Musikformen hängt zuviel Welt, als dass sie den Sinnentzug in ähnlicher Radikalität ermöglichen könnten; das heißt: Das Bewusstsein verbindet mit den konventionellen Musikformen zuviel, bringt sie in eine Bilateralität von Selbst- und Fremdreferenz – und ist nicht mehr in der Lage, ihre Eigenrealität wahrzunehmen. Die Bilateralität verdeckt das Ereignis des Sounds.“ (ebd.: 443f.)

Paß äußert weiters ein paar Gedanken zur Form des musikalischen Werkes. Ein musikalisches Ereignis muss – das ist die Voraussetzung – zunächst einmal als solches erkannt werden können. Die grundlegende These ist: „Wenn ‚Musik‘ sehr allgemein und damit nicht im Sinne der ‚Regelpoetik‘ tonaler Musik verstanden wird (was für Neue und elektronische Musik selbstverständlich ist), dann bieten sich zwei Möglichkeiten an: die Stille auf der einen Seite und der undifferenzierte, über das gesamte Frequenzspektrum gleichmäßig verteilte Schall, also das Rauschen auf der anderen Seite (Simultanpräsenz aller Formen eines Mediums). Diese Opposition als Basis musikalischer Formenbildung bildet den Gegensatz jedes Stücks; ein Gegensatz, in dem sich ‚sekundäre‘ Gegensätze entfalten, die sich der Medien bedienen.“ (ebd.: 445)

Es geht also um die Differenz Stille/Rauschen. Sowohl Geräusche als auch Stille konstituieren Musik als zeitliche Kombination von Unterscheidungen. „Es ist nicht möglich, Musik zu produzieren, ohne (selektiv) Elemente zu verwenden (zu bezeichnen, zu markieren), deren musikalische Bedeutung sich erst über den Ausschluss (die Unterscheidung) anderer Elemente *innerhalb* dieses Aufbauprozesses ergibt.“ (ebd.: 447) Die grundlegenden Gegensätze von Stille und Rauschen sind die Medien möglicher musikalischer Formenbildung. „Die Form des Werks ist damit die Einheit der Differenz von Stille und Rauschen.“ (ebd.: 448)

Das Rauschen ist aus der Perspektive musikalischer Formen nicht der reine, radikale Gegensatz zur Stille. Denn auf das Rauschen trifft das Charakteristikum der Ununterschiedenheit zu. Im Rauschen sind alle Formen vorhanden, es ist somit ununterschieden – es sei denn von der Stille. „Die ‚Stille, die den Anfang zum Anfang

macht“, rahmt das musikalische Werk und markiert zugleich nach der Überwindung der Differenz (den zeitlichen Ereignissen von Ton und Geräusch) sein Ende.“ (ebd.) Auch ein paar lapidare Äußerungen zu Break- und Speedcore sind bei Paß zu finden. Das Bewusstsein gerät hier – Paß zufolge – an die Grenzen seiner Verarbeitungsfähigkeit und wird – auch durch Lautstärke und Lautheit – vereinnahmt. „Das ästhetische Phänomen stellt sich zwar auch durch *Faszination* ein, jedoch weniger als ein Binden der Wahrnehmung an das Kunstwerk, weil das Bewusstsein sich auf das Phänomen einlässt und ihm entgegenkommt, sondern eher umgekehrt: Die massiven, regelrecht gewalttätigen Formen im Medium des Rauschens zwingen das Bewusstsein *heraus*.“ (ebd.: 454; Hervorhebungen im Original) Die operative Form des Bewusstseins explodiert, die Selbstreferenz des Bewusstseins wird gesprengt.

4.3.5. Das Hören des Hörens bei Dirk Baecker

„Wer elektronische Musik eines bestimmten Typs hört – *ambient, digital, Clicks & Cuts* –, hört, so die These, neben vielem anderen auch sein Hören.“ (Baecker in Kleiner/Szepanski, 2003: 137; Hervorhebung im Original) Dirk Baecker formuliert also in „Kopfhörer – Für eine Kognitionstheorie der Musik“ (2003) die These, dass elektronische Musik das Hören selber hörbar werden lasse und es geht ihm damit um einen Beitrag zu einer Kognitionstheorie der Musik, den er vor dem Hintergrund der Wittgenstein’schen Frage nach Kants metaphysischem Subjekt entfaltet.

Baecker stützt sich auf – bereits bekannte – in die Systemtheorie aufgenommene, allgemeinere kognitionstheoretische Erkenntnisse. Es geht um die Konstruktion von Sinneseindrücken und um die Leistung des Nervensystems, „[...] die von ihm konstruierten Sinneseindrücke nicht etwa sich selbst, sondern der Welt, die es wahrnimmt, zuzurechnen. Es muss nicht nur alle Sinneseindrücke als das, was sie jeweils sind, also in aller Farbigkeit, Klanglichkeit, Geruchsintensität, Geschmacksorientierung und Konsistenz, von emotionalen Begleitumständen ganz zu schweigen, selber herstellen; sondern es muss die in diesem Prozess der Herstellung entstehenden Eindrücke auf die Welt externalisieren, um seinen Eindruck von der Welt nicht mit seiner Herstellung dieses Eindrucks zu verwechseln. Es muss die Welt wahrnehmen, nicht sich selbst.“ (ebd.: 139)

Elektronische Musik sei eine Musik, die sich als Musik misstraut und dieses Misstrauen in Musik umsetze. Man könne in der elektronischen Musik eine radikale Befragung des Mediums der Musik hören. Die These, die sich weit vorwagt, wäre also, „[...] dass das vielleicht Revolutionäre, zumindest aber Ungewöhnliche der neueren elektronischen Musik in einer Umkehrung des bisherigen Verhältnisses von Form

und Medium besteht. Danach wäre die bisherige Musik vor allem daran interessiert gewesen, immer wieder neue Formen auszuprobieren, die im Medium der Musik, der harmonischen und disharmonischen, melodischen und rhythmischen, chromatischen, tonalen und atonalen Abfolge von Tönen und Klängen möglich sind. Im Unterschied dazu wären *ambient*, *digital*, *Clicks & Cuts* eher daran interessiert, die Musik insgesamt als Form voranzusetzen, die auf ihr Medium hin überschritten werden muss. Schon die Bezeichnung der elektronischen Musik als *Musik* würde dann in die Irre führen, denn jede *Musik* ist hier nur der Köder, um etwas ganz anderes hörbar werden zu lassen, inklusive des Umstands übrigens, dass uns die Musik für das Medium der Musik die Ohren auch immer schon verstopft hat.“ (ebd.: 148; Hervorhebungen im Original) Nichts ist dabei schwieriger, als das Gehör vom Reichtum an Formen abzuwenden und stattdessen „[...] das Medium, die lose Kopplung von Klängen, selbst als Form zu denken und nach dem Medium zu fragen, in dem diese Form zustande kommt.“ (ebd.: 149)

4.3.6. Hans Dieter Huber und die Rolle des Gehirns bei der Kunst- und Musikerfahrung

Auch das selbstreferentielle, autopoietische Operieren des Gehirns wurde in Anlehnung an Erkenntnisse des Konstruktivismus und der Gehirnforschung in der Systemtheorie thematisiert.

In der Neurobiologie, und hier vor allem von Roth und Maturana, wird das Gehirn als ein operational geschlossenes System verstanden, welches in seiner Funktionsweise weitgehend autonom und auf sich selbst bezogen operiert. Früher ging man davon aus, dass das Gehirn entweder ein Abbild der Wirklichkeit repräsentiere, Sinnesdaten in sich aufnehme oder Informationseinheiten verarbeite. Neuere Gehirnforschungen zeigen laut Huber jedoch zweierlei:

Erstens ist der sensorische Input im Vergleich zur internen Dynamik der Gehirnoperationen relativ gering. „Für das Sehen lässt sich das Verhältnis so charakterisieren, dass einer einzigen Reizung einer Retinaganglienzelle etwa 100.000 Entladungen zentraler Neuronen gegenüberstehen. Für das Hören ist dieses Verhältnis noch dramatischer. Einer einzigen Reizung der inneren Haarzellen stehen etwa 16 Millionen zentraler Neurone zur Auswertung auditorischer Perturbationen gegenüber. Dieses enorme Ungleichgewicht hat Forscher wie Roth und Maturana zur Konzeption des Gehirns als eines operational geschlossenen Systems geführt.“ („Die Autopoiesis der Kunsterfahrung“ von Hans Dieter Huber, abgerufen von der Homepage

<http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/autopoiesis.html>, 25.07.2008)

Zweitens ist das Prinzip der indifferenten Codierung bzw. der unspezifischen Perturbation zu berücksichtigen. Das Gehirn ist – aus der Sicht der konstruktivistischen Neurobiologie – nicht in der Lage, zwischen visuellen, auditorischen, gustatorischen, somatosensorischen oder olfaktorischen Reizen zu unterscheiden. Es kann nur zwischen verschiedenen Entladungsfrequenzen und ihren zeitlichen Aktivitätsmustern unterscheiden. Der Code des Gehirns ist somit für alle Sinnesbahnen und –systeme der gleiche, er ist modalitäts- und qualitätsneutral. Qualitäten sind demnach Konstruktionen des Gehirns aus den Entladungsfrequenzen der Neuronen, ihren zeitlichen Aktivitätsmustern und den spezifischen Verarbeitungsorten in der Topologie des Gehirns.

In reduzierter Form und in Hinblick auf das Hören finden sich diese Erkenntnisse auch bei Luhmann, wenn er schreibt, dass wir „[...] nicht mit den Ohren [hören], sondern [...] mit dem Gehirn.“ (Luhmann in Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. Br./Kunstraum Wien, 1997: 183)

Beobachtung ist insgesamt durch eine sehr spezifische Form von Selektivität gekennzeichnet. Die Selektionen eines beliebigen Beobachters/einer beliebigen Beobachterin sind zunächst vom selbstreferentiellen, autopoietischen Operieren seines/ihres kognitiven Gesamtsystems abhängig. Dabei ist das kognitive Gleichgewicht eines beliebigen Beobachters/einer beliebigen Beobachterin zu jedem Zeitpunkt ein anderes. Jede(r) BeobachterIn besitzt eine andere Lerngeschichte, andere Erfahrungsgewohnheiten, andere kognitive Stile und andere psychophysische und emotionale Zustände. Demzufolge kann aus der Organisation eines Kunst- oder Musikwerkes nicht vorhergesagt werden, auf welche Art und Weise dieses Werk auf einen bestimmten Beobachter/eine bestimmte Beobachterin einwirken wird. Nur durch eine Beobachtung des Beobachters/der Beobachterin, also durch eine Beobachtung zweiter Ordnung, kann auf mögliche Wirkungen geschlossen werden.

Einem Musikstück beispielsweise kann in diesem Sinne nur der Status oder die Funktion eines Auslösers von kognitiven Zustandsveränderungen zugesprochen werden. Eine konstruktivistische Ästhetik sucht die Qualität und das Urteil nicht in einem „gegebenen“ Kunstobjekt, sondern in der autopoietischen Funktionsweise des Gehirns.

Beliebige BeobachterInnen können nur dasjenige an möglichen Irritationen, Perturbationen und Anregungen verarbeiten, was aufgrund der inneren Organisationsstruktur ihrer kognitiven Systeme zu einem gegebenen Zeitpunkt möglich ist.

Um allerdings nicht auf dieser Ebene (eines individualpsychologischen Niveaus) stehen zu bleiben, müssen die Positionen des Radikalen Konstruktivismus und der Gehirnforschung laut Huber durch die Berücksichtigung der *Sozialität* kognitiver Konstruktionsleistungen (im historischen Kontext) ergänzt werden. Huber selbst zieht zu diesem Zweck die Theorie sozialer Systeme heran. (vgl. „Die Autopoiesis der Kunsterfahrung“ von Hans Dieter Huber, abgerufen von der Homepage <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/autopoiesis.html>, 25.07.2008)

Dirk Baecker hat im Kontext dieser Thematik in Zusammenhang mit Musik auch auf das Bewusstsein verwiesen. Für Baecker ist Musik angewandte Gehör/Gehirn/Bewusstseinsforschung in – je nach Komplexitätsgrad der Musik – allen Aspekten ihrer Differenz und Kopplung. Bei Baecker ist Hören das Produkt der Zustände des Gehirns und des Bewusstseins, die ihrerseits wiederum das Produkt aller Zustände sind, die die Kopplungen zwischen Organismus und Umwelt und zwischen Bewusstsein und Gehirn durchlaufen haben. „Man müsste daher noch genauer formulieren, dass wir nicht mit dem Gehirn hören und mit dem Bewusstsein konstituieren, was und wie wir hören, sondern dass wir mit der gesamten bereits abgelaufenen, erinnerten, vergessenen und erwarteten Geschichte unseres zwischen Gehirn und Bewusstsein, zwischen uns und unserer Umwelt differentiell kontituierten (sic!) Hörens hören. Alle Zustände, die »wir« durchlaufen haben, sind mitverantwortlich für die Art und Weise, wie wir und was wir hören.“ (Baecker in Dotzler/Schramm, 1996: 146)

4.4. LUTZ NEIZERT: DER WANDEL MUSIKALISCHER PRAXIS

Eine Arbeit, die sich mit der Entwicklung und dem Wechsel musikgeschichtlicher Epochen befasst und diesbezüglich streckenweise auch systemtheoretische Mittel zum Einsatz bringt, liegt mit „Die Geburt der Moderne, der Bürger und die Tonkunst“ (1990) von Lutz Neizert vor. Neizert diskutiert die Entstehung der bürgerlichen Musikkultur, die Individualisierung der bürgerlichen Tonkunst vor dem Hintergrund der Modernisierungstheorien Luhmanns und Habermas´. (vgl. Neizert, 1990: 16ff.) Höfische und bürgerliche Musik und Gesellschaft werden dabei einerseits einander gegenübergestellt, andererseits werden aber auch Ursachen und Ablauf des sozialen und musikstilistischen Wandlungsprozesses beleuchtet.

Neizert versucht Phänomenen in seiner musikalischen Faktur nachzugehen, die gesellschaftlichen Vorgängen und Ideologien sowie deren Wandel entsprechen. Auch

wenn dabei einzelne Werke diskutiert werden, geht es stets um Stilanalyse. Einzelwerke werden also stellvertretend für bestimmte Kompositionsweisen im Zusammenhang mit Gattungs- und Epochenstilistiken betrachtet. (vgl. Inhetveen, 1997: 95)

Neitzerts und Blaukopfs Auffassungen stehen sich diesbezüglich diametral gegenüber. Denn Blaukopf weist es von sich, „[...] dass Soziologie imstande sei, die konkrete Gestalt musikalischer Kunstwerke aus der Struktur der Gesellschaft abzuleiten [...]. Der für solche Bemühungen eingesetzte Soziologismus bedient sich vornehmlich der Analogie und der Metapher als Mittel spekulativer Verklammerung von gesellschaftlichen Tatsachen und ästhetischen Phänomenen.“ (Blaukopf, 1996: 6).

Neitzert kritisiert andererseits die VertreterInnen empirischer Zugangsweisen (Blaukopf und vor allem Silbermann) dafür, dass sich ihnen zufolge die gesellschaftliche Bedeutung von Musik in einer Analyse sozio-musikalischer Aktionen hinreichend erfassen ließe. (vgl. Neitzert, 1990: 9ff.) Nach Neitzert muss die soziologische Erörterung versuchen, „[...] *die komplexen Interdependenzen zwischen immanenten ästhetischen Kompositionsprinzipien und ihrer sozialen Verhandlung offenzulegen.*“ (ebd.: 16; Hervorhebung im Original)

Das Ziel seiner Arbeit sieht Neitzert „[...] in der möglichst umfassenden (historischen) Darstellung der komplexen Zusammenhänge zwischen Gesellschaftsform und ihr zuzuordnendem musikalischen *Epochenstil* (manifestiert nicht zuletzt als Geschichte der kompositorischen Gattungen).“ (ebd.: 21; Hervorhebung im Original) Neitzert analysiert die Punkte innerhalb der höfischen Musik, an denen schließlich in einem sich verändernden gesellschaftlichen Umfeld die Entwicklung zur bürgerlichen Kunst ansetzen konnte. Ein anderer Fokus wird auf die Zersetzung des frühbürgerlichen Öffentlichkeitsbegriffs und die zunehmende Subjektivierung, Differenzierung und Autonomisierung gelegt, die für die weitere Entwicklung der bürgerlichen Kultur, ihrer musikalischen Praxis und Auffassung von Musik bestimmend waren. (vgl. Inhetveen, 1997: 118f.)

Neitzert behandelt unter Bezugnahme auf Luhmann die Kommerzialisierung und Professionalisierung des öffentlichen Konzerts, in deren Rahmen sich auch der Beruf des Dirigenten herausbildet. Parallel wird die Kluft zwischen professionellen InterpretInnen und AmateurlInnen immer größer. Der Konzertsaal wird zum Arbeitsplatz der Produzierenden und zur Freizeitsphäre des Publikums. Asymmetrische Ausdifferenzierung manifestiert sich auch in der Emanzipation der KomponistInnen-, SolistInnen- und Dirigenten-Rollen, während im Vergleich dazu die reproduzierende Tätigkeit der OrchestermusikerInnen nicht als künstlerisch-kreativ gewertet wird.

Letztere nimmt eine untergeordnete Position in der differenzierten Hierarchie des bürgerlichen Musiklebens ein. (vgl. ebd.: 158)

Ein weiterer Aspekt, der von Neitzert ins Auge gefasst wird, ist jener der historischen Entwicklung von Vermittlungs- und Bewertungsinstitutionen. Er fokussiert dabei auf Musikkritik, -publizistik, -verlagswesen und -pädagogik. (vgl. Neitzert, 1990: 94ff.)

Neitzert geht auch auf die Funktionen ein, die Konzerte für das bürgerliche Publikum erfüllten oder ihnen zugeordnet wurden. Als Extrempositionen arbeitet er einerseits die Forderung der Entspannung, andererseits die der Erbauung heraus. *„Dabei blieb jedoch für die Menschen des 18. Jahrhunderts die wesentlichste Aufgabe der Kunst unbestritten die Rekreation und Erhaltung der Lebenskräfte des tätigen Bürgers.“* (ebd.: 77; Hervorhebung im Original)

Neitzert zeichnet beispielhaft nach, wie in Kompositionen die Funktionen der Entspannung und Erbauung erfüllt wurden und auf diese Weise ein zunehmend heterogenes Publikum zufrieden gestellt werden konnte. Dieser Umstand wurde im Zuge der Verlagerung des Musiklebens auf den freien Markt immer wichtiger. Im Zusammenhang mit einer zunehmenden Ausdifferenzierung des Publikums differenzieren sich auch KennerInnen und LiebhaberInnen aus. In diesen Kontext würde auch die Spaltung von E- und U-Musik fallen. (vgl. Inhetveen, 1997: 194)

Einschränkend muss hier festgehalten werden, dass sich Neitzerts Analyse auf Instrumentalmusik beschränkt. Bewusst wurde von Neitzert textlose Musik analysiert, denn er wollte es vermeiden, letztlich Literatursoziologie zu betreiben. (vgl. Neitzert, 1990: 21). Außerdem sei die Emanzipation der Instrumentalmusik „eine der wesentlichsten Errungenschaften des bürgerlichen Musiklebens“ (ebd.: 22).

Die musikalischen Analysebeispiele sind des Weiteren so ausgewählt, dass sie Aussagen über den jeweiligen Epochenstil stützen – „durch die geringe Anzahl der angeführten Stücke können sie ihn schwerlich belegen.“ (Inhetveen, 1997: 96)

Mit Sicherheit können auch Neitzerts Angaben über die Epochenstilistiken als problematisch angesehen werden, wenn er bestimmte Kompositions- und Auführungstechniken so verallgemeinert, als wären sie für die gesamte Instrumentalmusik einer Epoche charakteristisch. „Dagegen könnte argumentiert werden, es handele sich um Tendenzen, denen aber auch gegenläufige Praktiken gegenüberstehen.“ (ebd.)

Es wären in Hinblick auf die Neitzert'schen Generalisierungen also weitere Differenzierungen (z.B. nach Gattungen oder regionaler Herkunft) von Nöten. „Wenngleich aber *Neitzerts* Verknüpfungen gesellschaftlichen Wandels mit der Veränderung der Epochenstile [...] kritisierbar sein mögen, wäre der Gesamtdarstellung bei [...] diffe-

renzierteren, vorsichtigeren und möglicherweise eingeschränkten Aussagen über musikalische Inhalte wohl kaum etwas von ihrem Gehalt genommen. Die Plausibilität der Thesen *Neitzerts* scheint nicht davon abhängig zu sein, ob angesprochene musikalische Phänomene wirklich so allumfassend sind, wie die Darstellung annehmen lässt, oder ob sie charakteristische Tendenzen bestimmter zentraler Gattungen darstellen.“ (ebd.: 97; Hervorhebungen im Original)

Die Überlagerung verschiedener Theorien in der Analyse *Neitzerts* bewirkt – um noch einen letzten problematischen Punkt anzuführen – gewisse Unschärfen.

5. DAS POPULÄRE, POP UND POPMUSIK

Begibt man sich auf die Suche nach anderen mit systemtheoretischen Mitteln beobachteten Musikformen außer der primär untersuchten Kunstmusik, stößt man recht bald auf das Phänomen Popmusik. Neben der Betrachtung von (klassischer) Musik im Rahmen des Kunstsystems existieren also auch systemtheoretische Überlegungen zu Pop und Popmusik.

Die Diskussion um Möglichkeiten einer systemtheoretischen Beschreibung von Popmusik ist sehr jung. Begonnen wurde sie 2004 von Peter Fuchs und Markus Heidingsfelder in der Zeitschrift „Soziale Systeme – Zeitschrift für soziologische Theorie“. Ihrem Aufsatz „Music No Music Music – Zur Unhörbarkeit von Pop“ folgten einige Diskussionsbeiträge. Die Meinungen, ob Pop(musik) als ein geschlossenes, autopoietisches Sozialesystem dargestellt werden könne, gehen weit auseinander.

Einerseits entwerfen Fuchs und Heidingsfelder – wie in Kapitel „5.2. POP(MUSIK) ALS SYSTEM!?“ dargelegt wird – Pop(musik) als soziales System, während die unter 5.3. zu skizzierenden Beobachtungen der Pop(musik)–Beobachtungen von Fuchs und Heidingsfelder diesem Entwurf gewisse Schwächen attestieren; andererseits verorten Autoren wie Michael Hutter, Thorsten Hahn und Niels Werber Pop(musik) im Rahmen des Kunstsystems. Entsprechende Ausführungen hierzu finden sich unter „5.4. POP(MUSIK) ALS TEIL DES KUNSTSYSTEMS!?“.

Hahn und Werber verweisen außerdem in Abschnitt „5.5. POP ALS FORM/SEMANTIK“ auf die Ebene des Populären als Form, die von verschiedenen Funktionssystemen dazu benutzt wird, um Inklusion zu regeln.

Im Kapitel „5.6. DIE PARASITÄREN SPIELE DES POP“ soll Pop(musik) als flottierendes Programmrepertoire beleuchtet werden. Pop(musik) entfaltet hier als kommunikatives Phänomen die eigene Wirksamkeit „parasitär“ und im „Windschatten der Funktionssysteme“ (Opitz/Bayer in Huck/Zorn, 2007: 291).

Abschließend werden unter Punkt „5.7. POPULARMUSIK BZW. POPULÄRE MUSIK IM SYSTEM POP“ noch zwei neuere Entwürfe von Thomas Feist und Dietrich Helms zu Popular- bzw. populärer Musik im System des Pop in den Blick genommen.

Zunächst geht es aber darum, unter „5.1. DAS POPULÄRE“ aufzuzeigen, wie „das Populäre“ einerseits in die Systemtheorie kam und wie diese Kategorie andererseits in der Systemtheorie verarbeitet bzw. (re-)konzeptualisiert wurde. Der Bezug dieses Abschnitts zum Phänomen Popmusik ist zwar eher peripher, dennoch kann hier unter anderem zum besseren Verständnis späterer Teilkapitel beigetragen werden.

5.1. DAS POPULÄRE

Die Idee des Populären ist wohlbekannt aus unterschiedlichen Zweigen der Cultural Studies. Häufig ist damit die Vorstellung verbunden, dass das Populäre den gesellschaftlich Unterdrückten und Benachteiligten gegenüber den Mächtigen eine Stimme verleiht¹⁵⁸. Das Populäre steht in diesem Zusammenhang für die Fähigkeit „der Leute“, hegemoniale kulturelle Bedeutungen zu re-artikulieren. „Die Cultural Studies betonen die Leute als *aktive* Instanz, die zu Widerstand und kreativer Sinnggebung fähig ist. In den meisten Studien wird eine entsprechend normativ aufgeladene Darstellung der Leute und der Populärkultur als *kritische* und *kreative* Kultur vertreten.“ (Stäheli in Blaseio et al., 2005: 148; Hervorhebungen im Original) Der Populärkultur wird insgesamt hinsichtlich gesellschaftlicher Dynamiken ein hoher Stellenwert beigemessen.

Die Fundierung des Populären anhand der Unterscheidung Leute/Nicht-Leute bzw. Leute/hegemonialer Block innerhalb der Cultural Studies erweist sich in mehreren Punkten als problematisch¹⁵⁹. Beispielsweise wird eine Naturalisierung bzw. Essentialisierung der Leute vorgenommen. Die Charakteristika des Populären werden auf diese Weise aus einer spezifischen Subjektposition abgeleitet. Der Ursprung der Kommunikation in den Leuten entscheidet so über die Popularität der Kommunikation. Es handelt sich dabei nicht nur um eine übertragungstechnische Modellierung der Kommunikation, sie wird auch machttheoretisch überfrachtet: Der Sender stellt auf der einen Seite ein hegemoniales Subjekt dar, der Empfänger nimmt auf der anderen Seite die Position eines anti-hegemonialen Subjekts ein. Kommunikationsprozesse *innerhalb* der beiden Pole können durch eine derartige Theorieanlage nicht

¹⁵⁸ Es gibt in dieser Hinsicht auch abweichende Vorstellungen innerhalb der Cultural Studies und die Überlegung, dass das Populäre nicht automatisch subversiv ist (z.B. bei Stuart Hall).

¹⁵⁹ Viele der problematischen Aspekte sind auch den Cultural Studies selbst nicht verborgen geblieben.

adäquat berücksichtigt werden, und der hegemoniale Block wird dadurch häufig als homogen vorgestellt. Vielfalt bleibt den anti-hegemonialen Kräften vorbehalten. Die Heterogenität der Leute tut ihrer produktiven Macht der Re-Artikulation und Transformation von kulturellen Bedeutungen keinen Abbruch¹⁶⁰. Der Ort des Widerstands ist in den Cultural Studies immer schon mit der Kategorie der Leute gegeben. Auf diese Weise wird das Populäre überpolitisiert. (vgl. ebd.: 152)

Nach Urs Stäheli kann sich eine systemtheoretische Re-Konzeptualisierung des Populären dreier Teilperspektiven bedienen: „Unter *inklusionstheoretischen* Gesichtspunkten interessiert die Rolle des Populären für Inklusionsprozesse; aus *kommunikationstheoretischer* Perspektive rückt die Kommunikationsweise des Populären in den Vordergrund. Schließlich wird dieses Konzept des Populären *differenzierungstheoretisch* auf die Form der funktional differenzierten Gesellschaft bezogen.“ (ebd.: 155; Hervorhebungen im Original)

Einerseits müssen also unter systemtheoretischen Gesichtspunkten Inklusions- und Exklusionsprobleme, Zugangschancen zu den Funktionssystemen, verhandelt werden. In Zusammenhang mit einer systemtheoretischen Reformulierung des Populären gewinnt andererseits der systemtheoretische Kommunikationsbegriff an Relevanz, der von einem simplen Sender-Empfänger-Modell kultureller Bedeutungsgenerierung und -rezeption absieht und ein anti-essentialistisches Kommunikationsmodell anbietet¹⁶¹. (vgl. Stäheli, 2002: 112) Das Populäre wird außerdem mit der These funktionaler Differenzierung in Verbindung gebracht und von seiner Bindung an den anti-hegemonialen Block losgelöst. (vgl. Stäheli in Göttlich/Winter, 2000: 323ff.)

Bereits vorliegendes Wissen über das Populäre – wie es in den Cultural Studies erarbeitet und später systemtheoretisch aufgegriffen wurde – erscheint in systemtheoretischem Licht auf gänzlich andere Art. Die Systemtheorie hat sich bisher allerdings nur äußerst marginal mit dem Phänomen Populärkultur befasst. Häufig wurden diesbezügliche Probleme vorschnell und in verkürzter sowie normativer Weise dem System der Massenmedien zugeschoben und teilweise mit recht überholt anmutenden Theorieentscheidungen beobachtet. Oft ging es dabei um das Verhältnis zwischen Kunst und Massenmedien. Eine von den Cultural Studies informierte Perspektive kann hier blinde Flecken aufdecken. (vgl. ebd.: 328f.)

¹⁶⁰ Auch diesbezüglich sind kritische Positionen innerhalb der Cultural Studies vertreten (z.B. bei Meughan Morris).

¹⁶¹ Auch innerhalb der Cultural Studies erfolgte Kritik am herkömmlichen Sender-Empfänger-Modell. Dabei wurde jedoch an einem subjekttheoretischen Kommunikationsmodell festgehalten. (vgl. Hall in Adelman, 2001)

Christian Huck und Carsten Zorn werfen in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband „Das Populäre der Gesellschaft – Systemtheorie und Populärkultur“ (2007) ganz allgemein die Frage auf, ob das Populäre so etwas wie einen „Fremdkörper“ in den Strukturen der modernen Gesellschaft darstellt. Das Populäre scheint sich der Vorstellung einer funktional differenzierten Gesellschaft nicht nahtlos zu fügen und sein Stellenwert scheint noch dazu ein sehr hoher zu sein. Populäre Kommunikation sorgt für Überlagerungen und Verwischungen der Codes der Funktionssysteme¹⁶².

Der Begriff des Populären inkludiert für Huck und Zorn alle populären sozialen Sachverhalte, (auch) die, die gemeinhin unter den Begriffen „Populärkultur“ oder „Popkultur“ auftauchen – oder zumindest einen ganz erheblichen Teil ebendieser Sachverhalte. (vgl. Huck/Zorn, 2007: 9) Er wird darüber hinaus – in systemtheoretischer Manier – funktional definiert „als Bezeichnung für eine besondere Klasse oder Form von Lösungen für spezifische Probleme der sozialen Systeme moderner Gesellschaft, zu denen insbesondere Probleme in den Beziehungen dieser Systeme zueinander sowie zu ihrer menschlichen Umwelt zählen [...]“ (ebd.: 10)

Aus dieser Perspektive gibt es nicht nur *ein* Populäres, sondern eine Vielfalt von Populärem. Unter dem Begriff des Populären lassen sich eine Reihe von Problemlösungen zusammenfassen, für die es keine funktionalen Äquivalente zu geben scheint. Das Populäre bildet in diesem Verständnis keinen systemischen Zusammenhang. „Denn die zentrale strukturelle Besonderheit populärer Problemlösungen wird hier darin gesehen, dass sie sich – im fundamentalen Unterschied zu allen, die einem bestimmten unter den modernen Funktionssystemen zugerechnet werden können – *nicht nur auf genau ein fundamentales gesellschaftliches Problem beziehen lassen.*“ (ebd.: 14; Hervorhebung im Original)

¹⁶² In Hinblick auf Code-Verwischungen scheint Huck und Zorn im Übrigen der Aspekt der Interaktion von Bedeutung zu sein. Einerseits hat sich die für eine hochdifferenzierte Gesellschaft typisch viel „freie“ Interaktion nicht um Codes zu kümmern. „Die Interaktion kann mit allen möglichen Absonderlichkeiten experimentieren, weil sie sicher sein kann, dass die Gesellschaft ohnehin fortbesteht.“ (Luhmann, 1998: 478) Andererseits nutzen sogenannte „Interface“-Beziehungen zwischen den Funktionssystemen Interaktion oder Organisationen, die keiner Seite eindeutig zuordenbar sind.

Überhaupt scheinen systemtheoretische Überlegungen zur Interaktion wichtige Impulse für eine Theorie des Populären geben zu können. Auch der Körper bekommt in diesem Kontext eine gewichtige Rolle zugewiesen. „Wahrnehmung in Interaktionen bezieht sich nie ausschließlich auf Kommunikation. Insbesondere optische (aber auch olfaktorische usw.) Eindrücke vom leibgebundenen Auftreten des Gegenübers (und dessen ‘Habitus’) haben Einfluss auf den Verlauf der Kommunikation. Und alle beteiligten psychischen Systeme kann außerdem auch noch die Wahrnehmung eigener körperlicher Reaktionen beschäftigen, auf den Leib des Gegenübers etwa – bis hin zu unwillkürlichen Reaktionen: man bemerkt, wie man errötet.“ (Huck/Zorn, 2007: 35f.) Der Körper- und Wahrnehmungsaspekt der Interaktion gewinnt heute seine besondere Bedeutung aus der Differenz von Interaktion und Gesellschaft. (vgl. ebd.: 31ff.)

Popmusik, Popliteratur, Filme, Ranking-Listen, Werbung – sie alle können beispielsweise etwas zur Selbstreflexion der modernen Gesellschaft beitragen, psychischen Systemen Hinweise für ihre (individualisierende) Sozialisation geben und auch etwas zur Autopoiesis einzelner Funktionssysteme beitragen. Es scheint dabei stets um fundamentale Probleme der modernen Gesellschaft zu gehen, für die es – so Huck und Zorn – keine funktionssystemisch organisierte Form der Lösung gibt oder gar nicht geben kann. (vgl. ebd.: 7ff.)

„Populäres, Pop und Populärkultur spielen im Werk Niklas Luhmanns ebenso wie in der an ihn anschließenden systemtheoretischen Forschung bisher keine zentrale Rolle. Vor allem aber ist die Frage, wie Luhmanns Theorieangebot sich zu den grundlegenden Problemen auf diesen Forschungsgebieten verhält, bislang [...] noch nicht Gegenstand einer breiteren, zusammenhängenden Forschungskontroverse geworden. Auch wenn – oder: obwohl – seit einiger Zeit immer mehr systemtheoretische Studien zu einzelnen Ausschnitten der Populärkultur, zu Pop und zum Populären erscheinen [...].“ (ebd.: 17)

Am systematischsten, tiefgängigsten und weitest reichenden hat sich wohl Urs Stäheli mit der Frage auseinandergesetzt, wie das Populäre mit systemtheoretischen Mitteln (re-)konzeptualisiert werden könnte. Er hat zahlreiche Möglichkeiten aufgezeigt und letztlich für den Vorschlag optiert, dem Populären eine spezifische Funktion für die modernen Funktionssysteme zuzuweisen: Das „[...] Populäre der modernen Gesellschaft [ist] als unvermeidliches (Neben-)Produkt des Prozessierens der Funktionssysteme zu verstehen, im Dienste der Funktion, das breite Publikum zur Beteiligung an diesen Systemen zu motivieren und so seine Inklusion in diese sicherzustellen [...].“ (ebd.: 18)

Auch Hahn/Werber (2004) argumentieren – wie noch unter „5.5. POP ALS FORM/SEMANTIK“ zu sehen sein wird – weitgehend in dieser Art. Sie bestimmen das Populäre als moderne *Form*, die von den verschiedensten sozialen Systemen verwendet werden kann, um Inklusion zu regeln. (vgl. Hahn/Werber, 2004)

Es steht allerdings auch noch eine Reihe weiterer systemtheoretischer Überlegungen bzw. Ansätze im Raum, und die Diskussion über das Populäre ist mithin sicherlich noch nicht zu einem Abschluss gekommen. Von Stäheli (2000) gibt es unter anderem auch den Vorschlag, das Populäre – anhand eines Vergleichs mit Luhmanns *gepflegter Semantik*¹⁶³ – als zum Gedächtnis der modernen Gesellschaft gehörig zu

¹⁶³ Die Gesamtheit des aktualisierbaren Wissensvorrates der Gesellschaft bleibt allein aufgrund seiner ungeheuren Möglichkeitsfülle relativ unspezifisch. Im Unterschied dazu entwickelt sich eine Art gepflegte Semantik, also sinnhafte Formen, die besonders typisch und strukturbildend werden. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 121) Zum Begriff der Semantik vgl. Fußnote 100.

bestimmen. Es kann darüber hinaus auch als spezifisch moderne Lösung für das Problem der *Individualisierung* des modernen Menschen diskutiert werden.

Außerdem gibt es Vorstellungen, dass sich im Bereich der Populärkultur bereits eigene *Funktionssysteme* ausdifferenziert hätten¹⁶⁴. (vgl. Huck/Zorn, 2007: 18f.) Für den vorliegenden Zusammenhang sind speziell die Konzeption eines Pop(musik)-Systems (Fuchs/Heidingsfelder, 2004) und die unter „5.7. POPULÄRMUSIK BZW. POPULÄRE MUSIK IM SYSTEM POP“ beschriebenen Entwürfe von Thomas Feist (2005) sowie Dietrich Helms (2008) interessant.

Und: Es existieren bereits zahlreiche systemtheoretische Untersuchungen zu diversen aus unterschiedlichen Bereichen stammenden populärkulturellen Einzelphänomenen. Im vorliegenden Bezugsrahmen sollen jedoch musikalische Phänomene in den Mittelpunkt gerückt werden.

5.2. POP(MUSIK) ALS SYSTEM!?

Es gibt im jüngeren systemtheoretischen Diskurs den von Peter Fuchs und Markus Heidingsfelder in Angriff genommenen Versuch, „[...] ›Pop‹ als eigentümliches, weltgesellschaftlich¹⁶⁵ operierendes Funktionssystem aufzufassen.“ (Fuchs/Heidingsfelder, 2004: 292) Es geht in diesem Zusammenhang darum, systemtheoretische Heuristik auf das Phänomen Pop anzuwenden.

Fuchs und Heidingsfelder beschränken sich dabei auf einen Begriff, „[...] der weder versucht, Pop als Kultur der Unterdrückten, als ein politisch motiviertes Dagegen zu inszenieren, noch die Unterschiede zum System der Massenmedien zu verwischen und Pop als ›amerikanische‹ Unterhaltung, als ›Pop-Kultur‹ zu (ent-)spezifizieren, um schließlich einer reflexiv gefederten high/low-Semantik das Wort zu reden – auch wenn sich diese Unterscheidung von high/low, oder im deutschen Sprachraum: E/U, noch als wichtig, weil Bestandteil der Selbstbeschreibung des Systems, herausstellen könnte.“ (ebd.: 294)

Die psychischen Effekte, die das System in seiner Umwelt bewirkt, müssen dabei weitgehend ausgeklammert bleiben. Denn ebenso wie bei allen anderen Sozialsystemen setzt sich auch das System Pop nicht aus Körpern, Bewusstseinen, kreischen-

¹⁶⁴ Für Urs Stäheli selbst ist das Populäre kein System. Stäheli hat den Begriff des Populären relational angelegt und ihm keinen festen gesellschaftlichen Platz zugewiesen. Populäre Kommunikationsformen sind in unterschiedlichen Funktionssystemen aufzufinden. (vgl. Stäheli in Burkart/Runkel, 2004: 186)

¹⁶⁵ Das Konzept der Weltgesellschaft stammt von Luhmann und bezeichnet den Gesellschaftstyp der Moderne, in dem die Einheit der Gesellschaft nur mehr als erdumspannende Gesamtheit aller möglichen Kommunikationen verstanden wird. (vgl. Kneer/Nassehi, 2000: 155)

den, lederbehosten, zottelhaarigen Männern und entfesselten weiblichen Fans, nicht aus Musikstücken, Tänzen, Moden, Lebensstilen oder Subkulturen zusammen – all dies liegt im Bereich der Umwelt –, sondern dieses System vollzieht sich als kommunikative Reproduktion einer besonderen Differenz auf der Basis autopoietischer Operativität, die spezifische Kommunikationen an spezifische Kommunikationen reiht und sich auch genau dadurch realisiert.

Wenn Pop also als Sozialsystem konzipiert wird, geht es zunächst einmal darum, die spezifische Form der Kommunikation nachzuweisen, die dem Medium der Kommunikation so eingeschrieben wird, dass diese Spezifik anschlussfähig wird. Auch für das System Pop gilt in Hinblick auf die Spezifizierung der Kommunikation: Es muss arbeiten mit der Synthese der drei Selektionen Information, Mitteilung und Verstehen und mit der Eigen- und Sonderzeit, d.h. der Autopoiesis, durch die diese Triade ermöglicht wird.

Das Sozialsystem Pop muss also einen Unterschied zwischen sich selbst und der Umwelt autopoietisch aufrechterhalten. Es kann als Sozialsystem weder hören noch sehen, es kann nicht Pogo tanzen und sich auch nicht piercen lassen. Es nimmt sich selbst nicht wahr, es transportiert keine Gefühle oder Gedanken. Genau genommen transportiert es nichts. Es kann nur thematisieren.

Die Kommunikationen im System Pop kommen aber ohne wahrnehmende Systeme bzw. sinnorientierte Wahrnehmung nicht aus bzw. nicht zustande. „Die Sinne – ›blo-
ße‹ Wahrnehmung genauso wie Gedanken, die sich ins Medium von Wahrnehmungen einschreiben – sind vom Kommunikationsprozess per definitionem ausgeschlossen. Wahrnehmung ist inkommunikabel. Die Spezifik von popsystemischen Kommunikationen bestünde dann – so die These – darin, die Inkommunikabilien der Wahrnehmung in den Kommunikationszusammenhang zu integrieren, die Differenz von Wahrnehmung [...] und Kommunikation [...] erneut in die Kommunikation eintreten zu lassen [...].“ (ebd.: 296) Es geht also um eine Form der „Verkörperung“ von Kommunikation, die sich am spezifischen „Medium des Songs“ nachzeichnen lässt.

Als Sozialsystem reproduziert Pop – Fuchs und Heidingsfelder zufolge – also eine spezifische kommunikative Differenz anhand des Mediums des Songs. Dieses Medium Song bettet Wahrnehmungen in den Kommunikationszusammenhang des Systems ein. Ein Song integriert Texte bzw. Lyrics, die Wahrnehmungen, Körperlichkeit und daran geknüpfte Phänomene wie Gefühle beinhalten. Ferner geht es um durch Drogen inszenierte Wahrnehmungswelten und den Bezug zur Sexualität. Songs können darüber hinaus textförmig auch auf die Wahrnehmungserfahrung zurückgreifen, die sie ermöglicht, nämlich die Musik. Auch die Musik wird in erster Linie gefühlt und nicht gehört. Die des Öfteren damit verknüpfte Aufforderung, den Körper-

bezug im Hier und Jetzt zu aktualisieren, geschieht zumeist in einer Exzessivität, die die eher disziplinierten Körperbezüge älterer Musiktraditionen zu überwinden verspricht. „Shake, rattle and roll – over Beethoven.“ (ebd.: 297)

Songs leisten aber mehr. Es wird in ihnen nicht nur von Wahrnehmung gesprochen, der Song spricht selbst. Songs versuchen das Unmögliche möglich zu machen: Die Wahrnehmung soll Eingang finden in die wahrnehmungsfreie Kommunikation. Dies gelingt nur auf Ebene der Zeichen, nur als re-entry, also als Wiedereintritt der Unterscheidung Wahrnehmung/Kommunikation in die Kommunikation.

Der Körper und die Wahrnehmungen können ausschließlich sinnförmig markiert werden. Es muss dem Song daher möglich sein, diese sinnförmige Markierung sinnlich zu inszenieren, über das übliche Maß hinaus. „Der Song löst dieses Problem, indem er der Selektivität der Information (dem ›Was‹ der Texte) nicht nur die Zweitfassung der Mitteilung gibt (das ›Wie‹ des Textes), sondern diese Zweitfassung zusätzlich ausstattet mit sinnlichen Merkmalen (Musik, Performance), welche die Mitteilungsform ins Zentrum rücken: als das den Anschluss wesentlich formierende Moment der Kommunikation.“ (ebd.)

Demnach ist es erwartbar, dass es zu einer Reduktion von Information kommt. Diese Informationsverknappung ist typisch für den Song. Die Mitteilungsselektion wird zu Ungunsten der Information ausgearbeitet, die auf Seiten des Textes mit rhetorischen Mitteln der Wiederholungswiederholung arbeitet. Strophe und Refrain wiederholen sich und auch die Refrains selbst sagen immer dasselbe. Zeitweilig kommen auch nicht-sprachliche Zeichen ins Spiel, die wie Signifikanten ohne Signifikat fungieren. Man könnte auch von einem Rekurs auf Laute und Geräusche, von Lautmalerei sprechen. Der Informationswert wird dadurch minimiert, schiere Wahrnehmung forciert.

Fuchs und Heidingsfelder erläutern diese Umstände anhand zahlreicher Beispiele¹⁶⁶. (vgl. hierzu ebd.: 298ff.) Pop handelt, wenn nicht von nichts, dann zumindest von wenig. Mitgeteilt wird im Gegensatz dazu allerdings eine Menge.

Zuletzt bleibt bei Fuchs/Heidingsfelder nur der Schrei in den Ausprägungen des Kreischens, Seufzens, Schluchzens, Keuchens und Stöhnens. Im Pop steht der Schrei für die Wahrheit des Gefühls, des Körpers und aller damit verknüpften Wahrnehmungsmöglichkeiten – vor aller Reflexion. Genau dieser Vorgang lässt sich als „Embodiment“ beschreiben: Der Körper wird zur Stimme, die Stimme verkörpert. Im frü-

¹⁶⁶ Michael Hutter kritisiert in diesem Zusammenhang das methodisch-empirische Vorgehen Fuchs' und Heidingsfelders: Es gäbe zwar eine Überfülle anschaulicher Beispiele, die stellenweise auch hohe Überzeugungskraft entwickeln würden, aber „[...] gleichzeitig wird deutlich, dass sich derartige Beispiele, als lose gekoppeltes Empiriemedium, um jede systemtheoretisch inspirierte Unterscheidungsform schmiegen würden.“ (Hutter, 2004: 332)

hen Pop, dem Rock´n´Roll, ist daher auch nicht vom Gesang die Rede. Man orientiert sich an der Differenz von shout and cry.

Fuchs und Heidingsfelder gehen in der Folge der Frage nach: „Wie kann es kommen, dass Informationsverschmierungen [...], die auf Fremdreferenz weitgehend verzichten und scheinbar nur als Mitteilungen ausgearbeitet sind, die gar nicht informieren wollen, dennoch kommunikativ so erfolgreich waren und sind?“ (ebd.: 303) Und: „Wie gelingt es, diese Songs in einen Kontext einzubauen, der die Motivation zu ihrer Weiterverwertung im System steigert?“ (ebd.)

Nach „preadaptive advances“, die bis zur Epoche der Renaissance zurückreichen, startet das System Pop in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit der spezifischen Operation der „Provokation–im–Medium des Songs“. Strukturell schreitet es voran an Formen der Provokation und Gegenprovokation: Rock´n´Roll, Beat, Garage, Psychedelic, Heavy Metal, Hip Hop, Rave, Techno etc.

Pop hat offensichtlich ein Interesse an der Abweichung, an der Entstellung tradierter singmusikalischer Routinen, an der Provokation. Sowohl auf der produzierenden als auch auf der rezipierenden Seite waren mit dem aufgeregten Stottern, dem Kreischen und Schluchzen mediale Aufmerksamkeitsgewinne verbunden, die sich in den „take off“ des Systems re–investieren ließen. Das neue Wie war hart, laut, klar und es wich ab. Genau deshalb war es informativ und neu.

Neben dem Bereich des Gesangs, der eine bedeutende Veränderung erfährt und gesangliche Traditionen unterläuft, setzt Pop in seiner Frühphase auch auf ungewohnte rhythmische Simplizität und ist somit auch „Schlagzeugmusik“. Hinzu kommt der massive, druckvolle Klang elektrischer Gitarren, die zum ersten Mal in der Musikgeschichte eine elementare Rolle zu spielen begannen. „Das »love, adore, care, need, want« der bis dahin populären Musik, auf den Punkt gebracht durch den Ausdruck ›charms‹, in den auch Vorstellungen der physischen Attraktivität, der anziehenden Persönlichkeit eingewoben waren, wird ersetzt durch »shaking, rolling, rocking, loving, playing«, durch eine provozierende Direktheit des Körperbezugs [...]“ (ebd.: 306)

Der Körper scheint kein Zeichen mehr zu sein und doch: Er ist es. Er überführt seinen Inhaber als Pop–Täter, als Provokateur, dem es offenbar um Sexualität, um elementare, triebhafte Bedürfnisbefriedigung geht, die dann fast immer allusiv freigesetzt wird und doch nur als Zeichen fungiert, als Wiederverwendbarkeit im System, durch die ein Minimum an Information (dass es nämlich um Körper und Gefühle geht) prozessiert wird.

Die Provokation funktionierte wie man heute weiß. Die Gegenprovokation ist dabei genau so wichtig. Provokation und Gegenprovokation bedingen einander. Die Ope–

ration des Pop-Systems reproduziert exakt diese Differenz und erfüllt die Bedingungen der autopoietischen Sinnzeit: Keine Provokation ist Provokation ohne den Sinn-Nachtrag der Kommunikation von Abwehr. Die Operation des Provozierens-im-Medium-Song hat den Vorteil, dass sie doppelt wirkt. Sie ist akzeptiert sowohl im Falle der Zustimmung als auch im Falle der Ablehnung. Probleme gäbe es nur im Falle der Komplettignoranz, die aber wiederum Provokationsressourcen anbietet und durch noch entschiedeneren und punktgenauere Provokationen erobert werden muss. Die Provokation-im-Medium-des-Songs war zumindest in der Ausdifferenzierungsphase des Pop-Systems – also in den fünfziger Jahren – die ausschlaggebende Operation. In der weiteren Evolution des Pop-Systems kam es zur strukturellen Kopplung von Pop und Kunst, die einen Affront darstellte. Zunächst wurde dieser verkörpert durch die „intellektuellen“ Texte Bob Dylans, später unter anderem durch den Umstand, dass viele britische Popmusiker eine Kunstschulausbildung absolviert hatten. Das bisherige Verständnis von Pop als Unterhaltung wurde dadurch in Frage gestellt. Die künstlerisch „anspruchsvollen“ Popformen wurden hierauf Ende der siebziger Jahre durch Punk als „pop-fremde“ Experimente diffamiert, worauf wiederum die Musik des New Wave eine Antwort gab...

Es liegt nahe, dass die Provokation sich leicht ansiedeln lässt am Konflikt der Generationen. Pop ist ein System, das auf sozial definierte Jugendlichkeit zugreift und sie schließlich selbst definiert. Das Provozieren scheint der Jugendlichkeit insofern nahe zu liegen, als dass sie sich die Realität, die die ihre sein wird, im Gegensatz dazu, was als alt aufgefasst wird, erst erkämpfen muss. Pop lässt sich in diesem Sinne als raffinierte Installation der Dauerkrise begreifen. Die ehemals junge Provokation wird irgendwann wieder alt, zur neuen Realität, die wiederum „getestet“ wird usw.

Das System muss immer neue Provokationsmöglichkeiten hervorbringen, da sich Provokationen nicht unentwegt wiederholen lassen. Die Pop-Geschichte lässt sich als Seriation von Provokationen lesen: Rock´n´Roll, Beat, Psychedelic, erst Hard, dann Heavy Rock, schließlich Punk, New Wave, Metal, Rave, Grunge, Hip Hop, Techno,...

Sobald der „take off“ des Systems erfolgt ist, webt es sich um die jeweils neue Provokation – bis an die inflationäre Grenze der Gewöhnung und Erschöpfung. Es hat den Anschein, dass sich das Provokationspotenzial des Rock´n´Roll-Erben Rock mittlerweile erschöpft hat. Die Dauerirritation ist längst umgeschlagen in das, wogegen sich Rock richtete: in Langeweile.

Allein die Gangsta- und Pimp-Topoi des Hip Hop vermochten zuletzt noch zu provozieren – aber nicht nur die Eltern und Alten, sondern auch die aufgeklärten Pop-BefürworterInnen, die sich auf der gleichen Seite wie die Provokateure wähten. Im

Zuge solch interner Differenzen (und unter der Annahme, dass es im Pop um die Eingeschlossenheit aller gehen soll) hat man sich weitgehend auf eine gemeinsame Strategie geeinigt: Das Zur-Schau-Tragen von Provokationen wird als ebendieses gewertet – als gelungene Inszenierung einer Provokation, nicht als fact, sondern als fiction. „Durch Invisibilisierung dieses Widerspruchs kann das System das Problem lösen, einerseits die Bedürfnisse des gesellschaftlichen Mainstreams befriedigen zu müssen – und andererseits die Erwartungen der Hip Hop-Fans nicht zu enttäuschen, die von ihren Helden Authentizität erwarten [...].“ (ebd.: 311) Diese Strategie scheint jedenfalls ihre Grenzen zu haben.

Eine Annäherung an die Funktion des Systems Pop mag man darin sehen, dass Pop (im rhythmischen Aspekt) den Körper in einem sehr genauen Sinne präsentiert. Diese Präsenzerfahrung erfolgt im Modus einer Inklusion, die den einen Körper zu den vielen Körpern (ihren Wahrnehmungen, ihren Ekstasen, ihren Gefühlen) hinzufügt – ihn zugleich also individualisiert und de-individualisiert.

Als binäre Codierung, die Fremd- und Selbstreferenz im System schematisiert, schlagen Fuchs und Heidingsfelder den Leitcode Hit/Flop vor. Dieser Code würde die systeminterne Kontrolle ermöglichen. Der positive Codewert Hit wird mit dem Gegenwert Flop konfrontiert. Dieses Entweder/Oder strafft die Kommunikation und bezeichnet die Präferenz des eigenen Operierens: Hit statt Flop. Die Popularität eines Songs wird systemintern erwirtschaftet. Erst mit der Differenz Hit/Flop kann sich das System de-chaotisieren. Die Einheit des Codes ist dabei paradox: „Hit wäre die Einheit der Differenz von Hit und Flop, der Flop nur anschlussfähig als aufgeschobener Hit oder als später entdeckte (okkulte) Provokation, die nachträglich Hit-charakter gewinnt. Hit ist der Präferenzwert [...], aber ohne den Ausschluss des Flops wären Hitparaden, wären Hits und Stars: dies alles nicht.“ (ebd.: 318)

Mit diesem Schematismus temporalisiert sich das System auch: Die Seiten des Codes können gekreuzt werden. Durch re-entry kann im Übrigen aus einem Flop auch ein Hit werden. „Rock Around The Clock“, die erste Rock´n´Roll-Platte, die auf Nummer 1 kam, wäre so ein Fall. Am Anfang des Systems steht also ein Song, der die Grenze kreuzte.

Codes sind weitgehend kontextfreie Schematismen, sie instruieren nichts. Dieses Maximum an Spielraum erfordert eine zusätzliche Semantik, die die fehlende Instruktivität ersetzt und Hits und Flops kategorisiert, in einzelne Selektionsbereiche aufgliedert: die Programme. Codes sind einfach, abstrakt, haben zwei Seiten, sind invariant und fest. Programme dagegen sind komplex, offen und variabel. Hits und Flops werden im System anhand unterschiedlicher Charts registriert.

Fuchs und Heidingsfelder fügen an, dass ihre Analysen keine definitive Entscheidung über den Systemstatus von Pop zulassen: „Wir insistieren nicht darauf, dass Pop ein Funktionssystem sei, sondern nur darauf, dass es sich bei ihm um ein weltweit operierendes Sozialsystem handelt, dessen Status ungeklärt ist, das aber in einer ersten Annäherung gewisse Isomorphien mit Funktionssystemen aufzuweisen scheint [...].“ (ebd.: 320) Es sollte – so das Ansinnen von Fuchs und Heidingsfelder – lediglich ein fruchtbarer Boden für eine mögliche systemtheoretisch orientierte Forschung bereitet werden.

5.3. BEOBACHTUNGEN DER POP(MUSIK)–BEOBACHTUNGEN VON FUCHS UND HEIDINGSFELDER

5.3.1. Reduktionismen

Eckhard Schumacher (2004: 342) verweist darauf, „[...] dass Pop-Phänomene selten auf eine Sprache, ein Medium oder einen Diskurszusammenhang beschränkt bleiben, dass sie durch Medienverbände und Verfahren des Medienwechsels gekennzeichnet sind, die mit einem auf wortsprachliche Kommunikation beschränkten Zeichenbegriff nicht mehr hinreichend erfasst werden können.“ Bei Fuchs/Heidingsfelder wird das Sozialsystem Pop auf *Popmusik*¹⁶⁷, also eine bestimmte musikalische Form, beschränkt und der Song als spezifisches Medium charakterisiert, wodurch Pop an eine werkähnliche Einheit gebunden wird.

Das Phänomen der Informationsverknappung wird bei Fuchs und Heidingsfelder lediglich anhand von Texten, genauer gesagt Songtexten, analysiert. Es handelt sich dabei um eine Privilegierung der sprachlichen Kommunikation als Modus der Informationsübermittlung. Der Schrei kann daher – so Schumacher – in diesem Zusammenhang nicht auf das Moment der Informationsverknappung festgelegt werden.

Fixierungen und Verkürzungen können auch anhand semiotischer Ansätze, die Schumacher vorschlägt, nicht ausgeschlossen werden, aber ihr erweiterter Zeichenbegriff, mit dem sich Pop als Kommunikation über Zeichen und als Umfunktionierung von vorgefundenen Zeichen konzeptualisieren lässt, erlaubt es, die beobachtbaren Signifikationsprozesse präziser zu erfassen. Verfahren, durch die Zeichen umcodiert werden, setzen immer auf verschiedenen Ebenen zugleich an, bleiben nicht bei einem Medium stehen, sondern werden erst durch Relationen zwischen

¹⁶⁷ Hierin liegt wohl eine der größten Unschärfen des Fuchs/Heidingsfelder-Textes: Explizit ist von Pop, dem System, Sozialsystem oder Funktionssystem Pop die Rede, während es offensichtlich immer schon um ein *Popmusik*-System gehen soll.

verschiedenen Medien bzw. Formen in Gang gesetzt. Semiotisch orientierte Ansätze stellen Schumacher zufolge also ein differenzierteres Instrumentarium bereit.

Fuchs und Heidingsfelder entwickeln ihren Entwurf einer „Pop“-Theorie auf der Grundlage eines Modells von „Pop“-Geschichte. Den als prototypisch verstandenen Fixpunkt stellt der Rock´n´Roll dar. „Im Rahmen der auf diese Weise gesetzten Grenzen, die als heuristische Anfangs- und Endpunkte der Systemevolution fungieren, lässt sich die »Seriation von Provokationen« überzeugend erzählen. Setzt man die Grenzen allerdings anders, wird schnell deutlich, dass die Geschichte auch anders erzählt werden kann – gerahmt durch andere historische Grenzziehungen, konstituiert über andere kommunikative Operationen.“ (ebd.: 343)

Darüber hinaus sollte viel wesentlicher und grundlegender nicht vergessen werden, dass der Funktionsbegriff der Systemtheorie zuallererst davon ausgeht, dass die unterschiedlichen Funktionen einzelner Systeme an spezifischen Problemen der Gesellschaft kondensieren. Der Problembezug von Systemen wie Recht, Politik oder Wissenschaft liegt beispielsweise auf der Hand. Um zu prüfen, ob man von einem Funktionssystem ausgehen könne, hat Luhmann des Öfteren vorgeschlagen zu imaginieren, was wohl geschehen würde, wenn ein solches Bezugsproblem nicht gelöst würde: Die moderne Gesellschaft wäre in so einem Fall eine andere. Somit bleibt die Frage offen, warum sich das „Popsystem“ erst in den 1950er Jahren ausdifferenziert haben soll. Wie kam denn die moderne, funktional differenzierte Gesellschaft die 200 Jahre vorher zurecht? (vgl. Hahn/Werber, 2004: 348)

Schumacher schlägt seines Zeichens weiters vor, systemtheoretische Heuristik durch medientheoretische und mediengeschichtliche Überlegungen zu supplementieren. Erst in den Verschränkungen von medialen Dispositiven und historisch spezifischen Formausprägungen kann sich das konstituieren, was mit dem Begriff Rock´n´Roll oder – weiter gefasst – als Pop bezeichnet wird.

Es gibt also Schwierigkeiten, klar umrissene Definitionen und eindeutige Funktionszuweisungen zu etablieren. Dazu kommt noch, dass sich Pop nicht allein über apparativ-mediale Konfiguration formiert, sondern auch auf eine korrespondierende diskursive Verortung angewiesen ist, da substantielle Bestimmungen nicht möglich sind.

Diedrich Diederichsen hat – als Pop- und Nicht-Systemtheoretiker – auf einige bedenkenswerte Punkte in Hinblick auf die Konzeption von Fuchs und Heidingsfelder aufmerksam gemacht: „Pop-Musik ist gut zur Hälfte eine indexikale Kunst. [...] Ihr Referenzpunkt ist [...] die im Studio gemeinsam mit einem Produzenten fertig gestellte Aufnahme samt der sie untrennbar begleitenden visuellen Verpackungselemente (Cover, Inner Sleeve, Booklet etc. – Graphik, Typographie, Fotos etc.). Die Re-

zeption von Pop-Musik ist erst vollständig, wenn sie mit diesen verschiedenen, aber auf einander bezogenen Produkten (Produktteilen) verbunden ist, insbesondere mit den Unterschieden, die zwischen den involvierten Kommunikationsformen bestehen, etwa zwischen phonographischer Punctum¹⁶⁸-Rezeption und dem graphik-designerischen Studium. Wenn es also ein System Pop-Musik gäbe, dann wären diese Dinge nicht seine Umwelt, wie Fuchs / Heidingsfelder glauben, sondern es müsste der Anstrengung des Systemtheoretikers gerade gelingen, diese Einheit aus ständig auf einander verweisenden gedruckten Bildern, Gestaltungselementen und aufgezeichnetem Klang als einen in diesem und durch dieses System sich reproduzierenden, verändernden und fortentwickelnden Kommunikationszusammenhang zu beschreiben.“ (Diederichsen in Huck/Zorn, 2007: 327)

Diederichsen zufolge kommt als Medium der Popmusik der von Fuchs und Heidingsfelder vorgeschlagene Song aus mehreren Gründen nicht in Frage. Einerseits gab es ihn schon vor der Epoche der Popmusik. Andererseits gibt es wesentliche Popmusikepochen, die ohne ihn auskommen. Die Überlegungen von Fuchs und Heidingsfelder beziehen sich in Hinblick auf das Text-Musik-Verhältnis ausschließlich auf die afroamerikanische Tradition, die zwar wesentlich, aber nicht die einzige ist, bei der sich Popmusik bedient.

Als Einheit und Medium der Popmusik sieht Diederichsen eine „[...] verregelmäßigte Verknüpfung heterogener und auf unterschiedliche Weise lokalisierter und lokalisierbarer Medien, Archive und Distributionskanäle – in die sich immer neue Formen von Kommunikation und Rezeption einprägen.“ (ebd.)

5.3.2. Im Speziellen: Provokation und Codierung

Michael Hutters (2004) Auffassung zufolge ist die Setzung des Codes bei Fuchs/Heidingsfelder kritisch, und die Provokation ist als Signalfunktion in allen Kunstformen beobachtet worden.

In der Kunst muss es nicht um die Signalisierung von Neuem in der Kunst gehen, es kann auch um die Signalisierung von Neuem in anderen Bereichen gesellschaftlicher Kommunikation gehen. Es gibt also Provokationen, die im Kontext anderer Zielset-

¹⁶⁸ Das Punctum ist ein Konzept von Roland Barthes, das er in seinem Essay „Die helle Kammer“ (1980 im französischen Original) in Hinblick auf die Fotografie entwickelt hat. Das Foto ist ein indexikales Objekt, dessen Besonderheit sich in einem unwillkürlichen Besonderen realisiert, „[...] einem Detail, das die Kontingenz und Unwiederbringlichkeit des Momentes des Photographierens freilegt.“ (Diederichsen in Huck/Zorn, 2007: 327)

Popmusik unterliegt nach Diederichsen den wesentlichen Regeln aller indexikalen Künste wie sie Roland Barthes für die Fotografie und den Begriff des Punctum festgehalten hat. Das Punctum ist ein Rezeptionsphänomen. (vgl. ebd. und Barthes, 2004)

zungen operieren. Bei Luhmann (1995: 476) findet sich hierzu folgende Textstelle: „Es muss [...] nicht immer um künstlerische Negation der Kunst als Kunst gehen, wichtige Varianten befassen sich nicht mit dem Kunstsystem, sondern mit dem Gesellschaftssystem.“

Dieser Punkt ist bei Urs Stäheli (2004) noch genauer ausgearbeitet. Stäheli bezieht sich in seiner Kritik des Fuchs/Heidingsfelder-Textes nämlich auf die Rolle von Provokation in der Konzeption des „Pop-Systems“. Er denkt dabei die Möglichkeit eines „Pop-Systems“ mit und beschränkt das Phänomen Pop – ebenso wie Fuchs und Heidingsfelder – implizit auf dessen musikalische Ausprägung. Dieser Umstand muss im Folgenden im Auge behalten werden. Dennoch erscheint sein Beitrag nicht uninteressant:

Provokation ist bei Fuchs und Heidingsfelder Stoff autopoietischer Operationen. Dieser Konzeption gelingt es Stäheli zufolge nicht, den Status provokativer Operationen präzise zu bestimmen. Die Provokationsthese kreiert in historischer und konzeptueller Hinsicht offene Fragen.

Rock´n´Roll wird bei Fuchs und Heidingsfelder als prototypisches Beispiel genannt. Dabei handelt es sich nach Stäheli allerdings um ein höchst spezifisches Phänomen. Er zitiert in diesem Zusammenhang eine Studie Lawrence Grossbergs, in der auf die kulturellen und politischen Bezüge, durch die Rock sein Provokationspotenzial erhält, verwiesen wird. „Es scheint also fast, dass Rock nur dann provokativ sein kann, wenn er mit entsprechenden ›pop-fremden‹ und dadurch ›provokations-affinen‹ Semantiken (seien diese konservativer, christlich-fundamentalistischer oder neo-konservativer Art) beobachtet wird.“ (Stäheli, 2004: 335)

Dieser Sachverhalt führt zu einem konzeptuellen Problem, welches mit der Provokationsthese einhergeht. Die Provokation findet nämlich nicht in erster Linie im Pop-System statt. Mit dieser bemerkenswerten Ähnlichkeit zu Protestsystemen geht es also nicht um die Provokation im eigenen System, sondern um die Provokation der Außenseite, um die Adressierung anderer sozialer Systeme (auch wenn es gelegentlich zu gegenseitigen Provokationen von Bands kommen kann).

Diese Außenseite, der eine Gegen-Provokation zugeschrieben wird, befindet sich also jenseits des Pop-Systems und nimmt selbst keine musikalische Form an. Somit würde sich die Frage stellen, auf welche Weise die Gegenprovokation die Autopoiesis strukturiert: Wenn es sich um pop-interne Vorstellungen der Gegenprovokation, also um vorausseilend imaginierte Gegenprovokationen handelt, die die Differenz in den einzelnen Song einschreiben, müsste das Schema Provokation/Gegen-Provokation unterstellt werden. Die Vorstellungen über Provozierbarkeit finden dabei nicht notwendigerweise ein Korrelat in ihrer Umwelt.

Wenn allerdings das Schema Provokation/Gegen-Provokation angenommen wird, würde die von Fuchs und Heidingsfelder vorgeschlagene Codierung des Pop-Systems in Hit/Flop im besten Fall den Platz einer Sekundärcodierung einnehmen können. Die Form des Systems würde sich dann durch Provokation/Nicht-Provokation bestimmen, da durch die Provokation das Medium des Songs codiert wird. Darüber hinaus scheint die Hit/Flop-Unterscheidung ohnehin „[...] keineswegs eine Eigenleistung des Pop-Systems und auch nicht des Kunst-Systems zu sein, sondern eher handelt es sich hier um eine marodierende ökonomische Unterscheidung, die in unterschiedlichsten Systemen zitiert und abgewandelt eingesetzt wird, um auf diese Weise Ordnungsgewinne zu erzeugen.“ (ebd.: 336)

Die Provokationsunterscheidung taugt aber nicht ohne weiteres zum Code. Sie ist zwar antagonistisch gebaut, wodurch sie zum Katalysator für Anschlusskommunikation würde, sie suggeriert aber eine ständige proto-politische Codierung von Pop-Musik.

Vielleicht ist Pop – so Stäheli – viel weniger und gleichzeitig viel mehr als eine Provokation oder ein Hit/Flop¹⁶⁹. Vielleicht will er im Erklingen nur er selbst sein. Damit einher geht auch dessen Verunreinigung.

Vielleicht würde Pop also erst dann zum System, wenn er sich all der äußeren Verunreinigungen entledigt hätte. Damit wäre andererseits für Pop die Gefahr gegeben, zur selbstbezüglichen Kunst zu werden. Er würde sich nur noch im Umgang mit seiner eigenen Momenthaftigkeit unterscheiden. In einem so verstandenen Pop verbindet sich die Intensität der durch Kunst ermöglichten Präsenzerfahrung mit dem Verzicht auf das Auratische und bewahrenswerte Einmalige (auch wenn manche Pop-Subkulturen gerade wieder so eine Auratisierung anstreben).

Pop – so Stäheli – unterscheidet sich nicht dadurch von Kunst, dass dieser stärker provoziert. Die Avantgarden des 20. Jahrhunderts haben selbst die Provokation zum eigenen Stilprinzip erhoben. Andererseits könnte man auch Kunst in Hits und Flops einteilen. Der Unterschied zu Kunst scheint vielmehr in der eigenen Vergänglichkeit zu liegen, im Verzicht darauf, immer schon mit der eigenen Traditionalisierung zu rechnen. Die Wendung gegen Traditionstechniken wie jene der Musealisierung kann in diesem Zusammenhang als Beispiel gelten.

¹⁶⁹ Mit Diederichsen ließe sich festhalten, dass die von Subkulturen um Popmusik entwickelten Unterscheidungen jedenfalls nicht – wie es durch die Unterscheidung Hit/Flop nahe gelegt wird – auf musikalische oder ökonomische Kategorien zu bringen sind. (vgl. Diederichsen in Huck/Zorn, 2007: 332ff.)

5.4. POP(MUSIK) ALS TEIL DES KUNSTSYSTEMS!?

Michael Hutter (2004) geht im Gegensatz zu Fuchs und Heidingsfelder davon aus, dass Popmusik zum Teilbereich der Kunstkommunikation gehört, in dem die Beiträge oder Werke durch die Menge verkaufter Reproduktionen mitevaluiert werden. Medium, Funktion und Code der Popmusik gehören – Hutter zufolge – also zum Kunstsystem.

Die strukturelle Kopplung an wirtschaftliche Transaktionen und die operationale Kopplung an Unternehmen verschaffen der Popmusik ihre Eigenart¹⁷⁰. „Die Werke, die diesem Kommunikationsbereich zugerechnet werden, konstituieren nicht einen neuartigen Typ von sozialem System, sondern sind Ausdruck der evolutiven Dynamik, mit der sich das Kunstsystem insbesondere durch strukturelle und operative Kopplung an Wirtschaft entwickelt, also neue Formerfindungen, Stile und Rangordnungen der Qualität hervorbringt.“ (Hutter, 2004: 331) Popmusik kann – Hutter zufolge – in einer Konstellation bekannter sozialer Systeme modelliert werden.

Im System der Kunst sind zwei Medien notwendig: ein inneres Medium, in dem das Material (Töne, Worte, Farben etc.) geformt wird, und ein äußeres Medium, das auffällige Besonderheit und Abgrenzung sicherstellt. Popsongs erfüllen dieses Kriterium der Doppelrahmung. Bei Luhmann ist das Kunstmedium noch genauer spezifiziert: Die fundamentalen Medien der Messung und Errechnung von Objekten sind Raum und Zeit¹⁷¹. In diese Medien schreiben Kunstwerke die Differenz von Ornament und Figur. Popsongs eignen sich hervorragend als Beispiel für diesen Vorschlag des Spiels mit dem Kreuzen der Unterscheidung zwischen Ornament und Figur.

In Bezug auf die Betonung der Form der Mitteilung gegenüber der Art der Information geht Hutter mit Luhmann konform: Angesichts der technisch ermöglichten Überschüsse „[...] scheint [dies] für alle weitere Kunstentwicklung und vor allem für die Kunst des 20. Jahrhunderts richtungweisend geblieben zu sein.“ (Luhmann, 1995: 467)

Und auch was die Funktion von Popmusik – so wie sie von Fuchs und Heidingsfelder beschrieben wird – betrifft, merkt Hutter an, dass es nicht schwer fiele, ähnlich starken Gefühlsausdruck in Mozartsonaten und Schubert-Liedern zu belegen. „Die verwendeten Ausdrucksformen ändern sich mit der Evolution der Gesamtgesellschaft und mit dem Lebensalter der Individuen, aber sie unterscheiden sich nicht in ihrer

¹⁷⁰ Hutter hat in „Structural Coupling between Social Systems – Art and the Economy as Mutual Sources of Growth“ (2001) den Verlauf der strukturellen Kopplung zwischen Wirtschaft und Kunst erkundet.

¹⁷¹ Vgl. Fußnote 98.

Eignung zur Kommunikation dessen, was sich unkommunizierbar innerhalb psychischer Systeme ereignet.“ (Hutter, 2004: 327)

Auch Thorsten Hahn und Niels Werber schlagen vor, dass Pop(musik) kein eigenständiges Funktionssystem sondern ein Bestandteil des Kunstsystems ist. Populäre, bloß unterhaltende Kommunikationsformen aus dem Kunstsystem zu eliminieren, wiederhole Luhmanns Differenz zwischen Höhenkamm, d.h. Kunst für KennerInnen, und Trivialem als Teil der Massenmedien¹⁷². Werke als Kunstform werden bei Luhmann von Anlässen bloßer Unterhaltung differenziert. Letztere seien im Gegensatz zur Kunst trivial¹⁷³. (vgl. Luhmann, 1996: 123f.)

Hahn und Werber verstehen unter Kunst all jene Kommunikation, die entweder langweilig oder interessant unterhält, was Pop(musik) oder eben populäre Kunst einschließt. Den Großteil der Funktionen, den Fuchs und Heidingsfelder als Anlass nehmen, Pop zu einem eigenen Sozialsystem zu promovieren, verorten Hahn und Werber im Bereich der Operationen des Kunstsystems.

Die frappierende Ähnlichkeit – so Hahn und Werber – der Avantgarde-Kunst zum „Popsystem“ (extreme Informationsverknappung, Provokation,...¹⁷⁴) bedeutet ebenso wie im Fall von Pop nicht, dass hier ein weiteres System, ein Avantgarde-System zu beobachten wäre, sondern dass Popmusik in die Kunst der Gesellschaft (re-)integriert werden muss. Die als Pop klassifizierten Phänomene sind ebenso wie die Avantgarde-Kunst Teile des Kunstsystems.

Fuchs und Heidingsfelder gehen davon aus, dass die Spezifik von popsystemischen Kommunikationen darin bestünde, „[...] die Inkommunikabilien der Wahrnehmung in den Kommunikationszusammenhang zu integrieren, die Differenz von Wahrnehmung [...] und Kommunikation [...] erneut in die Kommunikation eintreten zu lassen.“ (Fuchs/Heidingsfelder, 2004: 296) Genau dafür gibt es allerdings schon ein System: das System der Kunst.

¹⁷² Eine ähnliche Perspektive nimmt auch Georg Stanitzek ein, für den es vorstellbar wäre, „[...] die von Luhmann undiskutiert gehandhabte 'High/low'-Unterscheidung umzuprogrammieren und jene Pop- und Subkulturen in die Beobachtung der Kunst einzubeziehen, deren Dynamik die kulturelle Moderne kennzeichnet. [...] Auch und gerade populäre Formen ließen sich [...], als Spezial-Evolutionen gewissermaßen, untersuchen, ohne sie vorab aus Kunst [...] aussperren zu müssen.“ (Stanitzek in Berg/Prangel, 1997: 17f.)

¹⁷³ Laut Luhmann lässt sich eine Anlehnung der Unterhaltung an das Kunstsystem beobachten „[...] und damit auch eine mehr oder weniger breite Zone, in der die Zuordnung zu Kunst oder Unterhaltung uneindeutig ist und der Einstellung des Beobachters überlassen bleibt.“ (Luhmann, 1996: 124)

¹⁷⁴ Diese Zuschreibungen von Fuchs und Heidingsfelder werden hier unhinterfragt durch Hahn und Werber zu Argumentationszwecken übernommen.

5.5. POP ALS FORM/SEMANTIK

Pop wird bei Hahn und Werber darüber hinaus – und damit ist die Ebene des Populären¹⁷⁵ betroffen – als Strategie des Erreichens von Vollinklusion aufgefasst, also als Semantik oder Form, die von verschiedenen Funktionssystemen dazu genutzt wird, totale Inklusion zu ermöglichen. „Gerade die ›Aufdringlichkeit‹ des Pop, die Ubiquität des Phänomens, d.h. das Fehlen einer Spezifikation hinsichtlich einer Systemzugehörigkeit deuten auf eine ›attraktive‹ Form hin, die Inklusion regelt.“ (Hahn/Werber, 2004: 354)

Die Regelung der Inklusion ist dabei den Teilsystemen überlassen und diese bieten dazu Individuen Möglichkeiten struktureller Kopplungen an. Eine Form dieser Kopplung ist also das Populäre, das von verschiedenen Funktionssystemen genutzt wird. Auch die Kunst nützt das Populäre: die zehn besten Museen, die bedeutendsten Sammler etc.

Infolgedessen werden spezielle Formen des Populären wie Charts, Rankings, In-and-Out-Listen usw. in Funktionssystemen wie beispielsweise dem Wirtschaftssystem oder dem Wissenschaftssystem genauso genutzt wie in den Massenmedien oder der Kunst.

Dass Charts, Rankings, Listen etc. massenmedial verbreitet werden, ist sicher kein Zufall. Sie versorgen jede/n mit anschlussfähigen Kommunikationschancen. Es geht also um ausnahmslose, totalitäre Vollinklusion. „Wenn man will, dass potentielle Wähler wählen, Konsumenten kaufen, Liebende heiraten, Arbeitende Steuer zahlen, Kinder lernen, Empfänger fernsehen oder Christen glauben – dann benötigt man populäre Verfahren der Inklusion¹⁷⁶.“ (ebd.: 353)

5.6. DIE PARASITÄREN SPIELE DES POP

Sven Opitz und Felix Bayer unternehmen in Abgrenzung zur Konzeption eines Pop-systems durch Fuchs/Heidingsfelder (2004) den Versuch, Pop¹⁷⁷ als artikulatorische Praxis zu kennzeichnen. Sie setzen sich außerdem einerseits vom Vorschlag Hutters

¹⁷⁵ Vgl. „5.1. DAS POPULÄRE“.

¹⁷⁶ Der Form-Begriff beinhaltet, dass es sowohl unpopuläre Verfahren der Inklusion (Wahlpflicht, Beichtzwang, Zwangsabgaben,...) als auch populäre Verfahren der Exklusion (Das Boot ist voll,...) gibt.

¹⁷⁷ Was bei Opitz und Bayer letztlich alles unter dem Begriff Pop zu subsumieren ist, bleibt im Dunklen. Einerseits wird die „Unmöglichkeit, Pop zu definieren“ (Opitz/Bayer in Huck/Zorn, 2007: 285) betont, andererseits versucht man sich kursorisch an den Begriff anzunähern. (vgl. ebd.: 285ff.) Die Autoren beziehen sich in ihren Ausführungen jedenfalls fast ausschließlich auf *Popmusik*.

(2004) ab, Pop dem Kunstsystem zuzuschlagen, andererseits vom Verständnis Hahns und Werbers (2004), die in Anlehnung an Stäheli in Bezug auf Pop von semantischen Formen ausgehen, die von Funktionssystemen in Anspruch genommen werden, um sich dadurch selbst zu popularisieren.

Opitz und Bayer führen eine Unterscheidung zwischen Pop(kultur) und dem Populären ein. Die These lautet, „[...] dass Pop gesellschaftsweit fluktuierende Programme ohne Code formuliert und auf diese Weise programmatische Alternativen vorlegt. Anders gesagt, besteht das Spiel von Pop darin, jene Kriterien, welche die Zuordnung der jeweiligen Codewerte sowie die Inklusionsroutinen regeln, umzuformulieren.“ (Opitz/Bayer in Huck/Zorn, 2007: 285)

Es geht Opitz und Bayer um die Entwicklung eines formalen Pop-Begriffs, der eine Präferenz für die Konfusion von Codewerten hat, sich dabei aber nicht notwendigerweise einem spezifischen politischen Projekt verschreibt. Pop lässt sich als Programm ohne eigenen Code begreifen. „Mehr noch: Bei Pop handelt es sich um ein flottierendes Programmrepertoire, das sich anmaßt, die allgemein gültigen Kriterien für die Attribution von Code-Werten umzuschreiben.“ (ebd.: 291)

Pop gehört in diesem Sinne zu einer Gruppe kommunikativer Phänomene, die „parasitär“¹⁷⁸ und im „Windschatten der Funktionssysteme“ (ebd.) ihre Wirksamkeit entfalten. „Pop konstituiert sich *als Parasit der existierenden Codes*“¹⁷⁹.“ (ebd.: 295; Hervorhebung im Original) Pop betreibt dabei sein parasitäres Spiel auf eigenem Terrain, nicht in den Funktionssystemen. In den Funktionssystemen kann Pop lediglich als Alternativangebot wirken.

Beispielhaft illustrieren Opitz und Bayer anhand zahlreicher pop-musikalischer Beispiele, von denen einige im Folgenden ausgeführt werden sollen, die parasitären Spiele des Pop mit symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien wie Wahrheit, Liebe, Werten, Recht etc. Pop operiert ebenso wie die Funktionssysteme auf Ebene der Weltgesellschaft.

In Bezug auf die Wissenschaft scheint Pop moderne Erkenntnisprinzipien zu invertieren. Der Popsong privilegiert nicht nur die subjektiv empfundene Wahrheit gegenüber den intersubjektiv überprüfbaren Wahrheitsansprüchen der Wissenschaft – „This Is My Truth, Tell Me Yours“, wie es die „Manic Street Preachers“ in einem Albumtitel ausgedrückt haben –, vielmehr wird im Pop das „cartesianische Moment“

¹⁷⁸ Opitz und Bayer verwenden den Begriff des Parasiten in Anlehnung an Michel Serres (1987). Es geht dabei um den Sachverhalt, dass jede Ordnung gewisse Artikulationen von Bedeutung ausschließt. Der Parasit nutzt diesen Ausschluss für neue Ordnungsmöglichkeiten und zum Aufbau von Komplexität. (vgl. Opitz/Bayer in Huck/Zorn, 2007: 295)

¹⁷⁹ Auch Luhmann hat im Übrigen – wenn auch unter anderen Vorzeichen – von Serres gelernt, dass die binären Codes Drittes ausschließen und diese ausgeschlossenen Dritten als „Parasiten“ zurückkehren. (vgl. Luhmann, 1989: 422f.)

der Erkenntnis“ (Foucault, 2004: 31, zit. nach Opitz/Bayer in Huck/Zorn, 2007: 292) selbst infrage gestellt. „Das Subjekt ist nicht länger der feststehende Grund der Wahrheitsgenerierung, sondern muss durch eine Arbeit an sich ein anderes werden, um Zugang zur idiosynkratischen Wahrheit von Pop zu erlangen.“ (Opitz/Bayer in Huck/Zorn, 2007: 292) Pop ruft einerseits seine eigenen Ordnungen des Wahren und des Falschen aus und hintertreibt sogar die Konfiguration des Wahrheitsmediums.

Pop moduliert das Projekt der Erziehung. Im Erziehungssystem gibt es große Schwierigkeiten, ein Medium zu generieren, das die Annahmewahrscheinlichkeit der eigenen Kommunikation erhöht. Pop kann hier auf seine soziale Attraktivität setzen: „Ich bin neu in der Hamburger Schule / Und es gefällt mir hier eigentlich ganz gut / Die Klassenzimmer sind angenehm dunkel / Es gibt Bier als Pausenbrot“ singt Toco-tronic-Sänger Dirk von Lotzow in Anspielung auf die lokale Szene auf dem Album „Nach der verlorenen Zeit“. Pop dient sich hier in ironischer Weise als Sozialisationsinstanz an. Pop gründet sogar Ersatz- oder Nebenfamilien, die auf Affinität basieren.

Die Massenmedien werden von Pop zur Verkündung eigener Wahrheiten und zur Erfüllung des eigens erteilten Bildungsauftrags genützt. Gleichzeitig erfolgt jedoch auch eine Umprogrammierung dessen, was in den Massenmedien als informativ gilt. „Handkopierte Fanzines zirkulieren zu diesem Zweck, selbstverwaltete Radiostationen gehen auf Sendung. Der Rapper Chuck D erklärte gleich ein ganzes Genre zu einem magischen Kanal: Hip Hop, so der Chefdenker der Gruppe Public Enemy in den 80er Jahren, sei das CNN des schwarzen Amerikas.“ (ebd.: 293)

Auch mit den Codes der Politik treibt Pop ein komplexes Spiel. Oft versteht sich Pop dabei als Opposition, die sich dabei paradoxerweise in eine „Position der Machtüberlegenheit“ (ebd.: 294) phantasiert. „Fight The Power“ von Public Enemy mag hier als plakatives Beispiel dienen. Die Band Nation of Ulysses verweist mit dem Albumtitel „13-Point Program to Destroy America“ auf eine Pop-Tendenz, gleich ganze Staaten oder Nationen zu negieren – oder auch auszurufen. Das Spiel mit der politischen Rhetorik ist immer auch ein Spiel mit der visuellen Semantik der Macht.

In Bezug auf die Wirtschaft werden durch Pop die programmatischen Rationalitäten des Zahlens/Nichtzahlens modifiziert. Darüber hinaus formuliert Pop auch immer wieder grundsätzliche Statements mit Blick auf die vorherrschende Eigentumsordnung. „So war es im frühen Punk ebenso wie beim frühen Techno nicht vertretbar, Tonträger zu erwerben, die von den Major-Labels finanziert wurden. Umgekehrt animiert Pop nicht selten zu einem verschwenderischen, unökonomisch-exzessiven Konsum, wie aktuelle HipHop-Videos eindrucksvoll vorführen.“ (ebd.)

Auch in Hinblick auf das Recht vertritt Pop eigene Vorstellungen davon, was rechtens bzw. nicht rechtens ist. Bei der Punkband Slime ist eine solche Vorstellung durch den Song „Legal – Illegal – Scheißegal“ auf den Punkt gebracht. Insbesondere in Hinblick auf Drogen und Graffiti hat Pop eigene Legalitätsvorstellungen entwickelt. Es ist festzustellen, dass Pop den Rechtscode allerdings nicht automatisch in Richtung höherer Liberalitätsgrade programmiert. Die Straight Edge-Kultur beispielsweise übersteigert gängige Rechts- und Moralvorstellungen: Die Beteiligten verzichten strikt auf Drogen, Alkohol, Zigaretten und in vielen Fällen auf sexuelle Freizügigkeit. Besonders pointiert brachte Minor Threat-Sänger Ian MacKaye diese Haltung in den ersten Textzeilen des Songs „Out of Step“ zum Ausdruck: „(I) Don´t drink / (I) Don´t smoke / (I) Don´t fuck / At least I can fucking think[.]“ (Straight Edge, abgerufen von der Homepage http://de.wikipedia.org/wiki/Straight_Edge, 04.05.2008)

Pop variiert die gängigen Formen der Liebe. In Form des Liebeslieds werden alle denkbaren Konstellationen von Liebe verhandelt und intime Kommunikation öffentlich ausgetragen. Anhand eigener Ästhetiken unterläuft Pop gängige Schönheitsvorstellungen, erfindet exzentrische Liebessemantiken und experimentiert mit Geschlechtsidentitäten. Es geht Pop seit Jahrzehnten um eine Erschütterung der „heterosexuellen Matrix“ (Opitz/Bayer in Huck/Zorn, 2007: 296).

„Pop nutzt die eigene Überdeterminiertheit für Techniken der Travestie, der Parodie und der Ironie. Diese Techniken erlauben Pop einerseits ein Operieren im Modus der Multireferenzialität. Andererseits handelt es sich bei ihnen um Techniken der sozialen Distanznahme, für die die alltagspraktische Abkopplung per iPod nur eine emblematische Chiffre ist.“ (ebd.: 295)

Es handelt sich bezüglich der Konzeption von Opitz und Bayer um eine theoretische Reformulierung des subversiven und provokativen Potentials von Pop, das dem Phänomen Pop seitens der Cultural Studies und auch von Fuchs und Heidingsfelder zugeschrieben wird. „Durch das schemenhafte Aufscheinen anderer Möglichkeiten tritt in besonders fruchtbaren Momenten von Pop die Grundlosigkeit der Systeme hervor.“ (ebd.: 296) Pop gibt das Versprechen einer anderen Welt ab und es scheint also um Kontingenz zu gehen.

Die Funktionssysteme selbst bleiben davon in der Regel unbeeindruckt. Sobald allerdings „das Lärmen von Pop“ (ebd.: 297) in den Referenzbereich ihrer Codes fällt, kommen die entsprechenden Systeme nicht umhin, ihre Zuständigkeit operativ zu vollziehen.

Pop stellt ein Testfeld der modernen Gesellschaft für die in ihren Kernbereichen ausgeschlossenen Möglichkeiten bereit. Pop scheint sich hierzu aufgrund seiner

prekären Konstitution zu eignen, „[...] welche die Ent-Limitierung und Rekombinierbarkeit seiner Elemente begünstigt¹⁸⁰.“ (ebd.: 297f.)

Mediale Variationen von Pop sind jedoch nicht zwingend transgressiv. „Im Gegenteil, Pop kann auch Purifizierungen vornehmen, was etwa bei extremen Engführungen auf die heterosexuelle Norm oder bei asketischen Programmen offensichtlich ist.“ (ebd.: 298)

Pop gleicht in Hinblick auf seine Testfeldfunktion – bei allen sonstigen Unterschieden – der Kunst. Auch der Protest hat in Hinblick auf Kritik eine popähnliche Funktion. Darüber hinaus versucht sich Pop nicht nur an der Umprogrammierung gängiger Moralvorstellungen, „[...] sondern stabilisiert seine eigenen Anschlussroutinen in Ermangelung eines eigenen symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums mit einem kryptomoralischen Surrogat.“ (ebd.: 299)

Die Anziehungskraft von Pop-Welten erklärt sich aus der Umarbeitung sozial wirksamer Bindungen. Die programmatischen Verschiebungen werden dabei in hohem Maße affektiv erlebbar gemacht.

Pop betreibt „affektive Maschinerien der Identifizierung“ (ebd.: 300) – vermittelt durch Prozesse der Inklusion und Exklusion. Letztlich würde – Opitz und Bayer zufolge – die Individualität, die per se aus den Funktionssystemen der modernen Gesellschaft ausgeschlossen wurde, wieder „in vager und verklausulierter Form“ (ebd.: 301) in sie eintreten.

5.7. POPULARMUSIK BZW. POPULÄRE MUSIK IM SYSTEM POP

5.7.1. Die Konzeption von Populärmusik bei Thomas Feist

„Der Begriff *Populärmusik* wird [...] in der Literatur vor allem dann angewandt, wenn eine musiksoziologische Zusammenschau eines mehrschichtigen musikalischen Phänomens gemeint ist, das in sich ästhetische, technisch-industrielle und marktorientierte Komponenten vereint. Populärmusik in diesem Verstehen operiert über die Wechselbeziehung ihrer Komponenten, die in systemtheoretischer Perspektive verschiedenen Subsystemen [...] zugeordnet werden können. Als Ergebnis dieser wechselseitigen Operationen ergibt sich ein emergenter Mehrwert für populärmusikalische Gebilde, der vor allem in der Synthese musikalischer und außermusikalischer Komponenten besteht.“ (Feist, 2005: 63; Hervorhebung im Original) Diese

¹⁸⁰ Urs Stäheli wirft diesbezüglich ein, dass das Verhältnis zwischen der Sampling-Kompetenz des Pop und der affirmativen Seite des Pop ungeklärt bleibt. (vgl. Stäheli in Huck/Zorn, 2007: 319)

Synthese bietet zahlreiche kommunikative Anschlussmöglichkeiten. „Die Kommunikation mit und über Populärmusik setzt die beteiligten Rezipienten in wechselnde Bezüge zu sozialer Umwelt im weitesten Sinne [...]“ (ebd.) Soziale Umwelt bedeutet für Feist in diesem Zusammenhang globale Bezüge, Lebensstile, Geschmacksmuster, Sitten, Gebräuche, Normen, Symbole, Zeichen etc.

Die von Populärmusik erzeugten wechselnden Bezüge werden über Bedeutungen, die wiederum in wechselnden Kontexten auf kommunikativer Ebene Anpassungsvorgängen unterworfen sind, hergestellt. „Es ist davon auszugehen, dass Populärmusik aufgrund der von und durch sie reproduzierten Zeichen, Symbole, Kontexturierungen, Werte und Bedeutungen ein entscheidender Faktor für kulturelle Felder der Gesellschaft sein kann. Populärmusik ist als Medium fähig, soziale Lagen psychischer Systeme und Strukturen sozialer Systeme in Form von Kultur¹⁸¹ zu kommunizieren. Sie bindet soziale und psychische Systeme über kulturell markierte Interpenetrationsfelder zusammen.“ (ebd.) Mit anderen Worten: Populärmusik stellt zahlreiche Interpenetrationszonen für soziale und psychische Systeme bereit. In Hinblick auf diese Interpenetrationszonen handelt es sich um kulturelle Kommunikations- und Beobachtungsfelder.

Wenn Populärmusik als in einen allgemeinen Musikbegriff eingeschlossen betrachtet wird, trifft das Phänomen der Kommunikationsfähigkeit auch auf Musik generell zu. Feist lehnt sich hierbei an die Figurationssoziologie von Norbert Elias an. (vgl. ebd.) Eine isolierte und rein musikalische Betrachtung von Populärmusik wäre fehl am Platz. Populärmusik entfaltet – Feist zufolge – ihren Sinn nur in einem übergreifenden „Kulturzusammenhang“. Populärmusik ist darüber hinaus gemeinsam mit anderen populärkulturellen Phänomenen an das Vorhandensein der Massenmedien gebunden. Die massenmediale Kommunikation verweist aufgrund ihres mehrkanaligen kulturellen Bedeutungs- und Beziehungstransfers Individuen in immer neue soziale Konstellationen.

„Populärmusik ist aufgrund der ihr eigenen konnotativen Verweisstruktur auf die Reduktion von Komplexität und prozessuale (Neu-) Konstruktion von Bedeutung durch Systeme angewiesen. Auf der Ebene psychischer Systeme ist diese Konstruktion stark kontextabhängig. In zweiter Linie sind diese Kontexte auch sozial fixiert im Sinne von sozialer Milieugebundenheit, so dass sich soziale Figurationen durch gleiche Bedeutungsinterpretation von Populärmusik bilden können.“ (ebd.: 64) Dieses Phänomen trifft laut Feist in ähnlicher Weise auch auf europäische Kunstmusik zu.

¹⁸¹ Feist orientiert sich in seinen Überlegungen relativ stark an dem von Dirk Baecker in „Wozu Kultur?“ (2000) formulierten Kulturbegriff.

Populärmusik ist durch fehlende Eindeutigkeit charakterisiert und offen für Deutungszuweisungen, die sie im Rahmen der Kompatibilität ihrer Struktur als eigene Deutungen kommuniziert. „Der von ihr vermittelte Sinn ist das durch sie konstruierte sinnhafte Beobachten kultureller Operationen, das nach guter Sitte der Paradoxie überall und nirgends auftreten kann.“ (ebd.: 65) Populärmusik ist als Mehrweginformation zu charakterisieren. „Da in musikalischer Kommunikation ein spezifischer Inhalt nicht eindeutig gesagt, sondern mehrdeutig gezeigt wird, ist der Informationsgehalt der übermittelten Information sowohl äußerst gering als auch äußerst hoch.“ (ebd.: 66)

Populärmusik wird auf mehrkanaligem und hochkomplexem Wege durch außermusikalische Faktoren beeinflusst. Soziale Sinnmuster werden im Zuge dieses Prozesses dekontextualisiert und in neue Beziehungsgeflechte integriert. Dadurch lassen die musikalischen Objekte eine Vielzahl möglicher sozialer Sinndeutungen zu, die wiederum mit kulturellen Operationen und den Operationen sozialer und psychischer Systeme korrespondieren.

Die Ausdifferenzierung der Sinndeutungen ist immer auch an die Ausdifferenzierung von Systemen und die Sichtbarmachung bzw. Bereitstellung eines kulturellen Themenvorrats (der durch Komplexitätsreduktion generiert wird) gebunden. Die Sinndeutungen sind wiedereintrittsfähig in kulturelle Themensteuerung und Systemoperationen.

Durch das wiederholte Prozessieren gleicher Sinndeutungen in interpenetrativen bzw. kulturellen Vorgängen wird Komplexität von Sinnhorizonten reduziert. Auf diese Weise wird es möglich, dass Sinn- und Bedeutungstereotypen erstellt werden, die mit Gattungen und Genres durch Konvention verbunden sind. Die Stereotypen stellen Kommunikationsinhalte und Erwartungen bereit, an die Kommunikationen angeschlossen werden können, denen entsprochen bzw. widersprochen werden kann. (vgl. ebd.)

Feist betont weiters die enge Verbindung zwischen Populärmusik und „Jugendkulturen“. (vgl. ebd.: 72f.) Auf der Ebene ästhetischer Qualitäten lässt sich Populärmusik – so Feist – als eine Variante von Kunst begreifen. (vgl. ebd.: 73ff.) Auch religiöse Qualitäten spricht Feist der Populärmusik inklusive ihrer nicht-religiösen, säkularen Varianten zu. (vgl. ebd.: 75ff.)

Populärmusik ist ebenso wie Musik im Allgemeinen in kommunikativen Bezügen durch ihren Symbolgehalt bestimmt. Ihr Sinngehalt lässt sich daher nicht oder nur vermittelt in sprachlicher Form wiedergeben. Populärmusik prozessiert also über die Bereitstellung sinnhaltiger Formen in Kommunikationsakten. „Diese Formen symbolisieren Sinn, ohne Sinn in direkt übertragbarer Gestalt zu enthalten.“ (ebd.: 75) Da-

mit ist auch die immanente Mehrdeutigkeit der Populärmusik verbunden. „Populärmusik stellt sich als ein Phänomen dar, das erfahrbar ist und empirisch nachweisbare Wirkungen hinterlassen kann, sich allerdings begrifflicher Fixierung weitgehend entzieht. Populärmusik ist dadurch nicht an die Grenzen sprachlich-begrifflicher Verstehensmodelle gebunden und entzieht sich auf diese Weise dem analytischen Diskurs.“ (ebd.)

Feist zufolge kann Pop als System verstanden werden. „Dieses System ist durch spezifisches Operieren und die Interpenetration mit ausdifferenzierten Bereichen des Kunstsystems und sozialer Systeme, die sich wiederum unterschiedlicher Medien zur Kommunikation bedienen, gekennzeichnet.“ (ebd.: 79)

Populärmusik wäre in diesem Zusammenhang in das System Pop integriert. Das System Pop setzt auch den Kunstbegriff zu sich in Beziehung. „Als potenzieller Teil des Kunstsystems ist Populärmusik damit latent anschlussfähig für Kommunikationen im Kontext des Systems Kunst. [...] Beispielhaft seien hier die Zusammenarbeit von Popgruppen wie *Deep Purple* und *Jethro Tull* mit dem *London Symphony Orchestra* oder die vom *Ensemble Avantgarde* aufgeführten Kompositionen von *Frank Zappa* genannt.“ (ebd.; Hervorhebungen im Original)

Populärmusik fokussiert im popsystemischen Zusammenhang auf die Prinzipien der Komposition, also auf das „Wie“. Diese Prinzipien stehen über dem Inhalt der Komposition, dem „Was“, dem musikalischen und nicht-musikalischen Material.

Populärmusik kann vor dem Hintergrund des Systems Pop ebenso als ein System verstanden werden. Neben ihren systemischen Qualitäten lässt sich in Hinblick auf die kommunikative Ebene auch ein nicht-systemischer Charakter feststellen. (vgl. ebd.: 78ff.)

5.7.2. Dietrich Helms: Die Bedeutung von Individuation und Proliferation für die populäre Musik

Dietrich Helms geht in seinem Aufsatz „What´s the Difference? – Populäre Musik im System des Pop“ (2008) davon aus, dass Pop als eigenes System operiert. Das Kommunikationssystem Pop grenzt sich – so Helms – von seiner Umwelt durch die Differenz von Individuation und Proliferation ab. Im Pop, so die These, finde eine spezifische Balance zwischen einer als individuell erfahrenen Sinnbildung und gleichzeitiger massenhafter Verbreitung der entsprechenden Wahrnehmungsangebote statt: „Individuation steht für den Prozess der Vereinzelung eines Phänomens bzw. für die Darstellung und Herausstellung einer Identität in und durch Kommunikation. Der

Begriff der Proliferation beschreibt zutreffend den Sachverhalt einer eigendynamisch zunehmenden Verbreitung von Kommunikation.“ (Helms in Bielefeldt et al., 2008: 77)

Die Differenz von Individuation und Proliferation gelte außer für Popmusik auch für andere, ähnliche Phänomene wie Film oder Mode. Der Blickwinkel ist also nicht auf Musik beschränkt: Pop ist das System und Musik ein mögliches Medium.

Pop lässt sich im Sinne Helms nur vollständig beschreiben als Abgrenzung *und* Vereinnahmung, Vereinzelung *und* Vermassung, Anpassung *und* Protest, Individuation *und* Proliferation. Nur durch die Differenz erhält Pop seine Dynamik bzw. Temporalität, die ihn zu einem selbstreferentiellen und autopoietischen System macht. Nur individualisierende und individualisierte Mitteilungen haben im System eine Chance auf Verbreitung. Mangelnde Individualität gefährdet ihre Wahrnehmbarkeit.

Ebenso wie bei Fuchs und Heidingsfelder emergierte das System Pop laut Helms in den 1950er Jahren. Als Auslöser sieht Helms „[...] eine Suche nach neuen Differenzierungen in vielen Systemen der Gesellschaft nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, die u.a. die Neudefinition von Jugendlichkeit nicht mehr als Lebensalter sondern als Zeit für das Spiel mit Identität bewirkte. Entscheidend für die Emergenz war aber auch die Entwicklung von Massenmedien, die eine massenhafte Verbreitung individualisierter Kommunikation ermöglichen [...]“ (ebd.: 78f.) Verbreitungsmedien wie beispielsweise die Schallplatte ermöglichten die endgültige Schließung des Systems Pop durch das ständige Prozessieren von Individuation und Proliferation.

Aufgrund der „speichernden“ Funktion der Verbreitungsmedien können einmal produzierte Identitäten im System ständig präsent gehalten werden. „Die Schließung des Systems Pop und sein selbstreferentielles Operieren zeigt sich unter anderem daran, dass die Identitäten inzwischen weitgehend aus Zitaten von Teilen älterer, bekannter Identitäten des Pop zusammengesetzt werden.“ (ebd.: 79)

Auch das Sprechen über das Medium Sound in der Kommunikation zwischen MusikerInnen und/oder HörerInnen ist – so Helms – ein ständiges Zitieren der Vergangenheit. Auf diesem Wege werden Identitäten, deren Proliferation zusammengebrochen ist, immer wieder in das System zurückgeführt. Sie bewirken hier Individuation und geraten sodann wiederum in den Prozess der Proliferation.

Auch Helms hält – wie bereits Fuchs und Heidingsfelder – fest, dass Provokation im Pop eine große Rolle spiele. Allerdings sei daraus keine Eigenart des Systems abzuleiten. „Die Provokation im System Pop ist eine Konsequenz aus der immer problematischer werdenden Individuation angesichts der ständigen Proliferation. Sie ist der extreme Versuch der Produktion einer Identität angesichts massenhaft verfügbarer Ich-Kommunikationen und daher typisch für das Funktionieren des Systems,

allerdings nicht unabdingbar und auch deshalb nicht schlüssig als konstituierendes Element heranzuziehen.“ (ebd.: 80f.)

Die Ausbildung einer Identität bei gleichzeitig möglichst weiter Verbreitung macht Kommunikation problematisch. Einerseits wird Individualität in der Kommunikation vor allem durch die systematische Auswahl möglicher, aber unerwarteter bzw. wenig wahrscheinlicher Anschlussbehandlungen erzeugt. Dadurch wird das Verstehen gefährdet und ein Abbruch der Kommunikation riskiert. Aufgrund der Verbreitung wird dieses Problem zusätzlich verschärft. Denn je weiter eine Mitteilung durch Raum und Zeit transportiert wird, desto universeller müsste sie eigentlich formuliert sein, um im Sinne des „Absenders“ verstanden zu werden. Individuation und Proliferation müssten sich demnach eigentlich gegenseitig ausschließen. Durch verschiedene Faktoren wird allerdings garantiert, dass trotz dieses scheinbaren Paradoxons Kommunikation möglich ist:

Zum einen ist Pop multimedial. „Die individuierenden Zeichen können über *ein* Medium – z.B. über die Kleidung, die Frisur, den Tanzstil, die Komposition in Tönen, den Text oder den Sound – vermittelt werden, während für *alle anderen* Medien konventionelle, d.h. sehr wahrscheinliche Anschlüsse gewählt werden, die aufgrund ihrer fast banalen Selbstverständlichkeit wiederum Anschlussfähigkeit sichern.“ (ebd.: 81; Hervorhebung RP)

Individuation im Pop findet vielfach mit Hilfe von nicht-musikalischen Medien statt. Darüber hinaus weist *Sound* von der musikalischen Faktur weg und lenkt – laut Helms – die Aufmerksamkeit auf die Identität des Musikers/der Musikerin. Sound wird bei Helms also als das Medium definiert, dessen Form die Differenzierung des Musikers/der Musikerin bzw. des Interpreten/der Interpretin (und nicht des Komponisten/der Komponistin) bewirkt. Ermöglicht wird das durch die Form des Verbreitungsmediums Schallaufzeichnung, welches eng an die Ausbildung des Verstehensmediums Sound gekoppelt ist. „Die Individuation im System Pop stört die Kommunikation nicht, weil sie auf den Musiker bezogen ist, nicht auf die Mitteilung, den Song.“ (ebd.: 82)

Dass die scheinbare Paradoxie von Individuation und Proliferation nicht zu einem Zusammenbruch des Systems Pop führt, liegt laut Helms auch an der eingebauten Verstehenstoleranz im Prozessieren des Systems, die durch seine mediale Struktur gewährleistet wird. Auf der einen Seite ist für den Hörer/die Hörerin eine multimedial übermittelte Flut von Informationen zu beobachten, während auf der anderen Seite für den Musiker/die Musikerin die Möglichkeiten, die Reaktionen seiner/ihrer HörerInnen auf seine/ihre Mitteilungen zu beobachten, äußerst eingeschränkt sind.

„Dieses Ungleichgewicht in der Kommunikation ist unbedingt notwendig für die Existenz des Systems, hier entsteht seine Verstehenstoleranz.“ (ebd.: 83)

Das Verhalten der HörerInnen lässt sich von Seiten der (nur im Studio arbeitenden) MusikerInnen bloß über symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien beobachten. „Die Reaktionen der Hörer auf sein Kommunikationsangebot muss er (der Musiker; Anm. RP) seinem Bankkonto entnehmen, den Charts, Hitlisten und den Statistiken seines Airplay, den Einschaltquoten der Sendungen, in denen er auftritt, der Menge der Fanpost, die seine Agenten erhalten. Diese Medien (Geld, Zahlen/Statistiken) messen innerhalb des Systems jedoch nur eines: Wie viele Hörer wie oft und gegebenenfalls auch wie lange auf die Mitteilung, den Song, reagieren. Sie fassen Anschlusshandlungen in sehr großen Mengen und sehr global (Kaufen, Abstimmen, Einschalten...) zusammen, so dass das Verstehen der Hörer für den Musiker nur wahrnehmbar wird, wenn er die Proliferation seines Songs mit allen Mitteln betreibt.“ (ebd.: 83f.) Das Verstehen im System Pop ist also lediglich an eine Bedingung gebunden, und zwar an die Beobachtbarkeit von Aufmerksamkeit. Diese Aufmerksamkeit muss erkennbar und messbar sein.

Allerdings lässt sich für einen Musiker oder eine Musikerin dadurch nicht feststellen, *warum* er oder sie gehört wird. Diese Frage fällt in den Bereich der Spekulation. Was den Einzelnen bzw. die Einzelne an der Musik anspricht, kann man nicht wissen. Ein Hit bleibt deshalb auch nicht programmierbar. Es geht im System Pop nicht um die musikalische Faktur, sondern – so Helms – um die Identität des Songs und des Musikers/der Musikerin.

Helms betont die Rolle der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien für den Erfolg von Kommunikationen im System Pop: „Der Musiker, verdammt zum Erfolg, versucht mit aller Macht, sein Gegenüber zum Zuhören im weitesten Sinne zu bewegen. Er reichert seine Mitteilung daher stark mit symbolisch generalisierten Erfolgsmedien an, die den Hörer überzeugen sollen, die Kommunikation aufrecht zu erhalten. Sie sollen die Ich-Botschaften des Musikers, seine hervorgehobene Individualität, plausibilisieren und diese hochpersönliche Kommunikation akzeptabel machen.“ (ebd.: 86)

Popsongs vor allem des Mainstreams nutzen – Helms zufolge – auf massive Weise Liebe, Freundschaft, Nähe und auch das Medium der Macht. „HipHop z.B. ist prototypisches Machttheater.“ (ebd.: 88)

Jedes Funktionssystem bildet sich – systemtheoretisch gedacht – an spezifischen gesellschaftlichen Bezugsproblemen heraus: Die Funktion des Popsystems sieht Helms in den gebotenen „Möglichkeiten der spielerischen Erprobung von Identität“ (ebd.: 89).

Als binären Code für das Funktionieren des Systems Pop schlägt Helms die Differenz von authentisch/nicht-authentisch vor. „Die Diskussion von Authentizität, von Glaubwürdigkeit oder gar „realness“ steht im Zentrum der zu beobachtenden Kommunikationen über Pop. Sie kontrolliert die Spannungen der Leitdifferenz, indem sie den Ausgleich zwischen erfolgreicher Proliferation und erfolgreicher Individuation schafft.“ (ebd.: 91)

6. AUSKLANG

Wenn es darum geht, Stärken und Schwächen von systemtheoretischen bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Perspektiven in Hinblick auf die Musiksoziologie herauszuarbeiten, müssen wohl hauptsächlich zwei Blickwinkel in Augenschein genommen werden:

Einerseits spielen hinsichtlich der Brauchbarkeit systemtheoretischer Begriffe und Denkfiguren systemtheorieinterne Probleme und Streitigkeiten eine Rolle für die Musiksoziologie. In Bezug auf die Konzeption Luhmanns wurden solche theorieinternen Probleme in Kapitel „3.5. BEOBACHTUNGEN LUHMANN´SCHER KUNSTBEOBACHTUNGEN“ dargelegt. Ebenso beinhaltet Kapitel „4. TÖNENDE ANSCHLUSSKOMMUNIKATIONEN: ANDERE PERSPEKTIVEN, ANDERE SYSTEMEBENEN“ abschnittsweise theorieinterne Problematiken. In Kapitel „5. DAS POPULÄRE, POP UND POPMUSIK“ wurde darüber hinaus der Versuch unternommen, die innerhalb der Systemtheorie bestehenden heterogenen Herangehensweisen in Hinblick auf das Populäre, Pop und Popmusik nachzuzeichnen¹⁸². Auch hier traten systemtheoretische Problemlagen und Streitigkeiten zu Tage, die vordringlich theorieinterner Art sind.

Der zweite Blickwinkel ist dadurch charakterisiert, dass Stärken und Schwächen von systemtheoretischen bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Perspektiven vor dem Hintergrund *musiksoziologischer Interessen und Fragestellungen* (maßgeblich im Sinne Kurt Blaukopfs bzw. der Wiener Schule der Musiksoziologie) herausgefiltert werden sollen. Dieser Aufgabe wurde stellenweise bereits Rechnung getragen, z.B. in „*Exkurs: Ein kritisches Zwischenspiel*“ im Anschluss an das Kapitel „4.3.2. Die soziale Funktion der Musik im Sinne von Peter Fuchs“ oder auch in Kapitel „4.4. LUTZ NEITZERT: DER WANDEL MUSIKALISCHER PRAXIS“.

Letzterer Blickwinkel bedarf aber noch genauerer Ausbuchstabierung. Kapitel 6.1. stellt daher die Frage: „Taktvoll oder taktlos?“ und zielt damit vor dem Hintergrund

¹⁸² Die Heterogenität der in jenem Kapitel behandelten systemtheoretischen Herangehensweisen kann sowohl als Stärke als auch als Schwäche gedeutet werden.

musiksoziologischer Interessen und Fragestellungen auf Stärken und Schwächen systemtheoretischer bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierender Perspektiven¹⁸³.

Inkludiert in das Kapitel 6.1. ist unter Punkt „6.1.9. Beschreibung, Erklärung und Kausalität“ auch die Frage: Was leisten systemtheoretische bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierende Perspektiven in Bezug auf die Erklärung musikalischer Praxis und des Wandels musikalischer Praxis?

Zum einen sollte bisher bereits deutlich geworden sein, wie sich systemtheoretische und mit systemtheoretischen Mitteln operierende Perspektiven zu Musik, musikalischer Praxis und zum Wandel musikalischer Praxis im Allgemeinen verhalten; zum anderen wurde im Verlauf dieser Arbeit mitunter schon mehrfach – teils unpräzise – der Begriff der Erklärung eingesetzt. Es bedarf für den vorliegenden Zusammenhang nun noch einiger Bemerkungen, die das Erklärungspotential der Systemtheorie in Augenschein nehmen.

Kapitel „6.2. ANGEWANDTE SYSTEMTHEORIE“ befasst sich anschließend mit der Frage: In welcher Art und Weise finden Anwendungen der Systemtheorie innerhalb der Musiksoziologie statt bzw. könnten diese stattfinden?

Im letzten Teilkapitel „6.3. NEUE FORSCHUNGSFRAGEN FÜR DIE MUSIKSOZIOLOGIE“ soll abschließend ein systemtheoretisches Forschungsfragenensemble für die Musiksoziologie zusammengestellt werden.

Für das Gesamtkapitel „6. AUSKLANG“ gilt, dass hier kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann. Das Kapitel ist vor allem durch exemplarische und cursorische Bezugnahmen gekennzeichnet, die sicherlich nicht als erschöpfend betrachtet werden können.

6.1. TAKTVOLL ODER TAKTLOS?

Methoden und Denkstil der Wiener Schule der Musiksoziologie, mit der der Name Kurt Blaukopf untrennbar verbunden ist, reichen historisch nicht nur weit zurück, die in Österreich praktizierte empiristische Tradition wissenschaftlichen Denkens hat auch zu einer „Präferenz für empirische Erhebung im Gegensatz zu spekulativer Konstruktion von Systemen und die damit verbundene Abwendung vom deutschen Idealismus“ (Bontinck, 1996: 8) geführt.

¹⁸³ Stellenweise soll auch auf nützlich erscheinende oder problematische systemtheoretische Denkfiguren und Konzepte abseits der Interessenlage der Wiener Schule der Musiksoziologie eingegangen werden.

Blaukopfs wissenschaftlicher Standpunkt lässt sich als Handlungstheorie charakterisieren. Sein wissenschaftliches Credo bezieht er zu großen Teilen bei Max Weber: „Die Aufgabe der Musiksoziologie erblicken wir – einem Grundgedanken Max Webers folgend – darin, musikalisches Handeln¹⁸⁴ als soziales Handeln deutend zu verstehen und dadurch in seinem Ablauf ursächlich zu erklären.“ (Blaukopf, 1996: 3) Besonders Webers Schrift „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ (1921) hat Blaukopfs Schaffen wesentlich beeinflusst.

Es geht hier jedoch nicht – wie vielleicht jetzt angenommen werden könnte – um einen Vergleich zwischen System- und Handlungstheorie. Die Überlegungen der Wiener Schule der Musiksoziologie und hier vor allem diejenigen von Blaukopf sollen lediglich als Rahmen dienen, das systemtheoretische Paradigma innerhalb der Musiksoziologie zu verorten und in diesem Kontext systemtheoretische Stärken und Schwächen herauszuarbeiten.

6.1.1. Das Gebot der Verständlichkeit

Freilich sind einige der von Kurt Blaukopf geforderten musiksoziologischen Prinzipien für die Systemtheorie von vornherein nicht gut erfüllbar. Beispielsweise kann die Systemtheorie dem „Gebot der Verständlichkeit“ (Rauhe in Bontinck, 1996: 15) ohne die Voraussetzung der Beherrschung systemtheoretischen Handwerkszeugs nicht Rechnung tragen. Der systemtheoretische Appeal, eine Universaltheorie zu sein, und der sich daraus ergebende Abstraktionsgrad lassen sich aus nachvollziehbaren Gründen nicht ohne weiteres mit einer derartigen Forderung in Einklang bringen. In systemtheoretischen Forschungen gewonnene wissenschaftliche Einsichten werden daher auch nur schwerlich – im Sinne Blaukopfs (vgl. Blaukopf, 1995: 20) – zu popularisieren und für die soziale Praxis (inklusive der Erziehungs-, Kunst- und Kulturpolitik) nutzbar zu machen sein.

6.1.2. Praxisbezogenheit

Theorie und Praxis waren für Blaukopf stets untrennbar miteinander verbunden. (vgl. Rauhe in Bontinck, 1996: 16) Mehr noch: „Praxisbezogenheit, enge Verbindung mit dem musikalischen Alltag, pädagogische und kulturpolitische Zielsetzungen

¹⁸⁴ „Als *musikalisches Handeln* könnte, der allgemeinsten Bestimmung nach, das auf die Erzeugung von Schallereignissen gerichtete Handeln mit einem auf das Verhalten anderer intendierten Sinn zu verstehen sein.“ (Blaukopf, 1996: 3; Hervorhebung im Original) In diese Definition ist der Begriff der sozialen Kommunikation integriert. (vgl. Bontinck in Seiler/Stadler, 2000: 89)

sind die wichtigsten und nach wie vor aktuellen Merkmale der Wiener Schule der Musiksoziologie.“ (Bontinck in Seiler/Stadler, 2000: 94)

Dieser Anspruch scheint dem Selbstverständnis der Systemtheorie entgegen zu stehen: Die kunst- und musiksoziologischen Überlegungen Luhmanns verfolgten nicht die Absicht, direkt in der Kunst und Musik in pragmatischer Hinsicht Resonanz zu finden. Es ging Luhmann nicht darum, dem Kunst- und Musikgeschehen „mit Rat und Tat“ zur Seite zu stehen (oder pädagogische und kulturpolitische Zielsetzungen zu veranschlagen), sondern darum, zu einem besseren Verständnis der modernen Gesellschaft zu kommen. (vgl. Luhmann, 2008: 246)

Gleichzeitig sollte im Sinne Luhmanns damit aber nicht ausgeschlossen sein, „[...] dass das Kunstsystem in seinen eigenen Operationen davon profitieren kann, ein Theorieangebot zu erhalten, das Kontext und Kontingenz der Kunst gesellschaftstheoretisch zu klären versucht.“ (Luhmann, 1995: 9) Auch wenn die Systemtheorie teilweise in pragmatischer Hinsicht Resonanz gefunden hat¹⁸⁵, als praxisbezogen lässt sie sich nicht charakterisieren.

Um etwas mit Systemtheorie anfangen zu können – und hierin liegt wohl ein großes Hemmnis in Hinblick auf den Aspekt der Praxisbezogenheit –, muss man sich zunächst das Grundwerkzeug einer äußerst komplex gebauten Theorie aneignen. Die theoretische Komplexität kann dabei durchaus ein Problem darstellen. (vgl. Vettori in Parzer, 2004: 53) Von einer „Theorie mit hoher Benutzerfreundlichkeit“ (Krause, 2005: 118) kann jedenfalls nicht die Rede sein.

6.1.3. Interdisziplinarität, System- und Beobachtungsebenen

Interdisziplinarität war für Kurt Blaukopf ein anderes sehr wichtiges Anliegen. Mit Feist (2005: 57) lässt sich in Hinblick auf die Systemtheorie festhalten: „Da die Analyse des Systems immer auch die Analyse seiner Umwelt und die Interpenetration mit anderen Systemen beinhalten muss, eignen sich systemtheoretische Ansätze hervorragend für interdisziplinäre Forschungsstrategien, ja erfordern sie sogar.“ Die einheitliche systemtheoretische Terminologie ermöglicht in diesem Zusammenhang eine Zusammenschau interdisziplinärer Erkenntnisse insofern, als dass kunst- und musiksystemrelevante Aspekte außerhalb des Kunst- oder Musiksystems – beispielsweise im Dunstkreis der Wirtschaft (z.B. Funktion und Funktionswandel der Organisationen bzw. Institutionen des Musiklebens) oder des Rechts (rechtliche Rahmenbedingungen und deren Einfluss auf musikalisches Handeln zu verschiede-

¹⁸⁵ Vgl. Fußnote 46.

nen historischen Zeiten) usw. – in terminologischer Einheitlichkeit beschrieben bzw. integriert werden können.

Systemtheoretische Analyse lässt sich auf Ebene sozialer Systeme (Interaktionsebene, Organisationsebene, Funktionssystemebene und Gesellschaftsebene¹⁸⁶) als auch auf Ebene psychischer Systeme praktizieren. Im weitesten Sinne kann vielleicht auch – wie in Kapitel „4.2. TORSTEN CASIMIR UND DIE WIRKUNGEN DER MUSIKKOMMUNIKATION“ ausgearbeitet – die Ebene organischer Systeme in den Blick genommen werden.

In Bezug auf die psychische sowie organische Systemebene wird eine streng soziologisch argumentierende Position aufgegeben, in Hinblick auf Fragen der Interdisziplinarität scheinen aber gerade hier noch unausgeschöpfte Potentiale zu liegen. Es ergeben sich unter anderem interessante neue Blickwinkel auf die Wahrnehmung von Kunstwerken oder Fragen, wie Musik wirkt und auf welche Weise diese Wirkung erzeugt wird. Im Zusammenhang mit Kunst- und Musikerfahrung rückt dabei auch das Phänomen des menschlichen Gehirns in das Zentrum der Aufmerksamkeit und kann – wie unter „4.3.6. Hans Dieter Huber und die Rolle des Gehirns bei der Kunst- und Musikerfahrung“ gesehen – in einer systemtheoretischen Diskussion integriert werden.

Systemtheoretische Analyse lässt sich also – allgemeiner gesprochen – unter verschiedenen Aspekten und auf unterschiedlichen Ebenen – je nach Erkenntniszweck – auf musikalische Phänomene anwenden. „Eine systemtheoretische Sicht auf Kunst [und Musik] bietet also eine Vielzahl von Ansatzmöglichkeiten für Analysen und Interpretationen – von der Mikroebene kunstwerkimmanenter Beobachtungsverhältnisse bis zu den Makrostrukturen kunstsystemischer Evolution.“ (Schuldt, 2003: 84) Luhmann selbst ist ob seines Interesses für soziale Systeme aber eher an den Makrostrukturen der Kunst interessiert.

Auch auf der soeben angesprochenen Werkebene beispielsweise erscheint die Systemtheorie also brauchbar, erschöpft sich im Gegensatz zu diversen musikwissenschaftlichen Ansätzen aber nicht darin. Beispielhaft seien die exemplarischen Analysen von Tatjana Böhme-Mehner genannt, die sich auf Ludwig van Beethovens „Fidelio“, Carl Maria von Webers „Der Freischütz“, Giuseppe Verdis „Don Carlos“, Richard Strauss´ „Der Rosenkavalier“ und Kurt Weills „Street Scene“ beziehen. (vgl. Böhme-Mehner, 2003: 148ff.) Kunst- bzw. Musikwerke können systemtheoretisch im Übrigen auch im Verhältnis zu anderen Kunst- bzw. Musikwerken, zu Vorgängern oder anderen Stilentscheidungen analysiert werden.

¹⁸⁶ Auf Ebene der Gesellschaft ginge es um die Beschreibung der Beziehungen zwischen unterschiedlichen Funktionssystemen zueinander.

Die empirische Anwendung des Modells des sukzessiven Voranschreitens durch das Formenarrangement eines Werkes dürfte allerdings nicht immer reibungslos klappen. Die Abgrenzung ästhetischer Einzelformen scheint nämlich unentscheidbar zu sein, „[...] sobald das Werk nicht von sich aus bestimmte Einheits- und Sequenzbildungen nahelegt, sondern mit komplexen Verschachtelungen, Überlagerungen und gleitenden Übergängen von Formen experimentiert. Von Ton zu Ton oder von Wort zu Wort mag man sich halbwegs plausibel vorwärtstasten; aber bereits hier kann man einwenden: warum nicht von Motiv zu Motiv oder von Satz zu Satz? Wie aber bewegt man sich erst durch eine kontrapunktische Komposition eines Palestrina oder das Farbfadengewirr eines Pollock? Woher will man die operativen Kriterien nehmen, um zu entscheiden, welches Element zum andern passt, ohne auf das rein subjektive Gefühl der Stimmigkeit zurückgeworfen [zu] sein?“ („Kunstautonomien: Ästhetik der Theorie und Theorie der Ästhetik bei Luhmann und Bourdieu“, S 212, von Christian Hartard, abgerufen von der Homepage <http://www.freischwimmer.net/kunstautonomien.pdf>, 01.08.2008)

Wenn man Luhmanns Vorgabe einer sich selbst programmierenden Formenwahl am Kunst- oder Musikwerk konkretisieren möchte, stößt man bei der Suche nach zweckdienlichen Verfahrenshinweisen in der „Kunst der Gesellschaft“ auf die Bemerkung: „Es bleibt unklar, wie man solche Aussagen auf der operativen Ebene spezifizieren könne.“ (Luhmann, 1995: 331)

Auf der Beobachtungsebene des Werks lässt sich ein Musikwerk nichtsdestotrotz als System auffassen, das sich in einer spezifischen Umwelt befindet und von einem Beobachter beobachtet, unterschieden und bezeichnet, werden kann. Auf diese Weise kann die Relativität und Beobachterabhängigkeit jeglicher musikhistorischer Interpretation bzw. jeder musikalischen Produktion thematisiert werden. Auch individuelle Differenzen einzelner BeobachterInnen bzw. einzelner KünstlerInnen können vor dem Hintergrund dieser Perspektive zum Thema gemacht werden. Beispielsweise können hier geschlechtsspezifische Differenzen in den Hörgewohnheiten verhandelt werden etc.

Weiters kann festgehalten werden, dass die Interpretation eines Kunstwerkes bzw. Musikwerkes als System an die traditionell „werkimmanente“ oder formale Analyse anschließt. Eine systemtheoretische Perspektive bezieht jedoch deren Beobachterabhängigkeit mit ein und kann durch diese Relativierung dem Vorwurf eines „werkimmanenten“ Positivismus entgehen.

Als interessante Perspektive taucht auch die Möglichkeit einer Thematisierung der Umwelt von Musik auf. In diesem Zusammenhang können die strukturellen Kopplungen von Musikwerken mit ihrer Umwelt (z.B. Opernhäuser, Konzerthallen, Clubs,

Kirchen, öffentlicher Raum etc.) thematisiert werden. Umwelt kann dabei als Pluralität möglicher Kontexte (physikalisch, kognitiv, sozial, räumlich, zeitlich etc.) konzipiert werden, die je nach Unterscheidung eines Beobachters selektiv aktualisiert werden kann. (vgl. Huber, 1994: 87)

Was ins Blickfeld der Theorie kommt, hängt also von der jeweils gewählten Leitdifferenz ab. Das, was als System betrachtet wird, ist abhängig vom jeweiligen Forschungsinteresse. Einer kunst- und musiksoziologischen Auffassung, die sich beispielsweise auf die soziale Verflechtung von Kunst und Musik beschränkt, sich von der konkreten Gestalt der Musik entfernt und hierdurch die Kunst- und Musiksoziologie in die Isolation manövriert (vgl. Blaukopf, 1996: 1f.), ist damit wohl der Wind aus den Segeln genommen.

Allerdings ist für Blaukopf die spekulative Verklammerung von gesellschaftlichen Tatsachen und ästhetischen Phänomenen, wie sie beispielsweise bei Lutz Neitzert betrieben wird¹⁸⁷, undenkbar: Die konkrete Gestalt musikalischer Kunstwerke ist in Blaukopf'schem Sinne nicht aus der Struktur der Gesellschaft ableitbar.

Insgesamt lässt sich die Systemtheorie als interdisziplinäres bzw. als für interdisziplinäre Forschungsstrategien geeignetes Paradigma begreifen, das auf unterschiedlichen System- und Beobachtungsebenen ansetzen kann. Bereits „Talcott Parsons hat darauf hingewiesen, dass *jedes* sozialwissenschaftliche Forschungsgebiet ein Feld für die Anwendung *aller* darauf bezogenen Disziplinen darstellt und dass die Einreihung eines bestimmten Forschungsfeldes in eine bestimmte wissenschaftliche Disziplin auf historischen Zufall oder pragmatische Übereinkunft zurückzuführen sei, nicht auf ein wissenschaftliches Prinzip [...]“ (ebd.: 2; Hervorhebungen im Original)

6.1.4. Evolution

Das systemtheoretische Evolutionskonzept (welches von einem Fortschrittsbegriff im Sinne der Vorstellung einer Höherentwicklung absieht) ermöglicht es, über die in der Soziologie sowie der Musikwissenschaft weit verbreitete Gegenwartsorientierung hinaus zu kommen, wobei der tendenzielle Gegenwartsbezug hauptsächlich aus dem Primat empirischen Arbeitens resultiert. Generell wird das systemtheoretische Evolutionskonzept in der einschlägigen Literatur im Zusammenhang mit Kunst und Literatur durchwegs positiv beurteilt. Ein ähnliches Urteil scheint auch im Falle der Musik gerechtfertigt.

¹⁸⁷ Vgl. hierzu „4.4. LUTZ NEIZERT: DER WANDEL MUSIKALISCHER PRAXIS“.

6.1.5. Musik versus Musiken

Wie gezeigt wurde, gibt es neben der Luhmann'schen Beschäftigung mit Kunstmusik auch systemtheoretische bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierende Ansätze, die sich mit anderen Formen von Musik als der Kunstmusik, vordringlich nämlich mit Popmusik, auseinandersetzen. Die Blaukopf'sche Feststellung, „[...] dass nicht von Musik schlechthin die Rede sein kann, sondern dass verschiedene Typen von »Musik« und unterschiedliche historische Strukturen musikalischen Verhaltens konstatierbar sind [...]“ (Blaukopf, 1996: 3) scheint mit systemtheoretischen Überlegungen aber nur partiell in Einklang zu bringen zu sein. Sowohl bei Frank Rotter, Thorsten Casimir als auch über weite Strecken des Kapitels „4.3. KOPFHÖRER UND KOPFHÖRERINNEN“ wird häufig einfach von „Musik“ gesprochen und diesbezüglich keine weitere Differenzierung vorgenommen. Außerdem bedürfte – aus einem musiksoziologischen Blickwinkel – die Dichotomisierung von Kunst- und Popmusik weiterer Differenzierungen, um stärker ins Detail gehen und konkretere Beschreibungen von unterschiedlichen Musiken anfertigen zu können. Diesbezüglich sind offenkundig (noch) starke systemtheoretische Defizite zu verorten.

Als gravierender Schwachpunkt muss weiters hervorgehoben werden, dass außereuropäische oder zumindest nicht-„westliche“ Musiken nicht systemtheoretisch behandelt werden. Im Wesentlichen operiert die systemtheoretische Analyse vor dem Hintergrund einer zeitlichen sowie räumlichen Begrenzung auf Europa. Als Ausnahme sei – zumindest der Konzeption nach – der Versuch von Fuchs und Heidingsfelder (2004), Pop(musik) explizit als eigenständiges, *weltgesellschaftlich* operierendes Funktionssystem zu fassen, genannt.

Luhmann selbst konzentriert sich ausschließlich auf abendländische/europäische Kunst bzw. Kunstmusik, wodurch außereuropäische Künste sowie Musiken aus dem Blickfeld geraten¹⁸⁸. Im Wesentlichen geht es bei Luhmann also um die „Entwicklung der europäischen Kunst seit dem späten Mittelalter“ (Luhmann, 1994: 7f.). Nach Luhmann ist nämlich die Differenzierung in gesellschaftliche Funktionssysteme „[...] nur ein einziges Mal realisiert worden: in der von Europa ausgehenden modernen Gesellschaft. Diese Gesellschaft hat infolge ihrer Differenzierungsform einzigartige Züge, die historisch ohne Parallele sind.“ (Luhmann, 1980, zit. in Kneer et al., 2000: 84)

Auch bei anderen systemtheoretisch arbeitenden AutorInnen wie vor allem Rotter, Fuchs oder Mahrenholz herrscht – wie in vorangegangenen Kapiteln deutlich gewor-

¹⁸⁸ Als allgemeiner verwendbares systemtheoretisches Konzept sei die Medium/Form-Differenz erwähnt. Diesbezüglich scheint es keine Beschränkung auf Kunstmusik oder zeitliche und räumliche Begrenzungen zu geben.

den sein dürfte – eine implizite oder explizite Beschränkung auf abendländische Kunstmusik vor.

6.1.6. Kommunikation und kulturelle Verhaltensweisen

Der Luhmann'sche Kommunikationsbegriff sieht von einem Sender-Empfänger-Modell ab und erlaubt es, „[...] künstlerische Produktion, Interpretation und Rezeption gleichermaßen als Selektionen im Sinne der Kommunikation zu beschreiben.“ (Böhme-Mehner, 2003: 314) Allerdings ist in der Luhmann'schen Konzeption „[...] der Weg von der Idee des Künstlers, also dem Gedanken als Element des psychischen Systems, zum Kunstwerk, der Kommunikation des sozialen Systems, nur als Austausch von Systemelementen erklärt [...] und nicht weiter präzisierbar [...]. Dieser Vorgang ist damit in einer systemtheoretischen Diskussion lediglich integriert. Gewiss liegen an diesem Punkt nicht die Stärken systemtheoretischen Vorgehens in den Kunstwissenschaften. Luhmanns Kommunikationsbegriff bietet entsprechend in erster Linie Ansatzpunkte zur Erklärung von Wechselwirkungen und Mechanismen von Sozialsystemen im Zusammenhang von Kunst, auch wenn andere Systeme ebenfalls als Bestandteil von Umwelt erhalten bleiben.“ (ebd.)

Gleichzeitig begreift Blaukopf die Analyse kultureller Verhaltensweisen als die eigentliche Domäne der Musiksoziologie. (vgl. Blaukopf, 1996: 3) Innerhalb der Systemtheorie scheint genau dieser Punkt mit dem Kommunikationsbegriff auf abstrakterer Ebene abgedeckt zu sein. Denn Handlung – wir erinnern uns – ist in systemtheoretischem Verständnis in den Kommunikationsbegriff integriert. Kommunikationssysteme beschreiben sich selbst als Handlungssysteme. Bei Blaukopf werden die „beobachtbaren Handlungen und Unterlassungen von Menschen“ (ebd.) als Verhalten verstanden. Nicht nur der Begriff der Beobachtung erscheint in diesem Definitionszusammenhang, sondern auch der für die Systemtheorie so wesentliche Differenz-Ansatz: Handlungen müssen beobachtbar sein und zeichnen sich außerdem nicht nur dadurch aus, was sie sind, sondern ebenso auch dadurch, was sie nicht sind.

„Die Soziologie strebt an, Regelmäßigkeiten des kulturellen Verhaltens aufzuweisen, denn aus diesen Regelmäßigkeiten ergeben sich die für jede gesellschaftliche Struktur charakteristischen *Verhaltenserwartungen*, das heißt die als verbindlich aufgefassten Regeln auch des musikalischen Verhaltens.“ (ebd.) Auch hier sind offensichtlich Parallelen zur Luhmann'schen Konzeption zu entdecken. Wieder zur Erinnerung an die systemtheoretische Konfiguration: In sozialen Systemen liegen Strukturen in Form von Kommunikationserwartungen vor. Erwartung wird dabei als Sinn-

form verstanden. Die Bündelungen von Erwartungen (entlang funktionaler Gesichtspunkte) können systemtheoretisch als Programme bezeichnet werden. Würde man diesen Punkt noch vertiefen wollen, müsste man unter anderem noch weitere systemtheoretische Konzepte wie Person, Autopoiesis, Komplexitätsreduktion etc. zu Rate ziehen.

Bei der Anwendung des Kommunikationsbegriffs erscheint auch der Sinnbegriff von entscheidender Bedeutung und hier aus ähnlichen Gründen wie der Kommunikationsbegriff interessant. Sinn, als Differenz von Aktualität und Möglichkeit, kann in vielen Zusammenhängen für künstlerische bzw. musikalische Gegenstände brauchbar sein. Der Begriff lässt sich hinsichtlich des Facettenreichtums von Kunst- bzw. Musikproduktion, -interpretation sowie -rezeption, ästhetischer Wahrnehmung einsetzen.

6.1.7. Die Überwindung von Produktions- und Rezeptionsästhetik

Durch die Betonung der Einheit der Differenz von KünstlerIn und BetrachterIn/HörerIn gelingt Luhmann die Überwindung von Produktions- und Rezeptionsästhetik. Luhmann verwehrt sich gegen eine „zu starke Entgegensetzung von Produzent und Rezipient“ (Luhmann, 2008: 97) in Hinblick auf das Gelingen von Kommunikation. „Die vom Werk ermöglichte Kunstkommunikation halte beide Rollen zusammen.“ (Werber in Luhmann, 2008: 441) Das komplexe Kommunikationsverständnis Luhmanns verhindert somit eine allzu einseitige Betonung von KünstlerInnenintentionen und Publikumsmerkmalen¹⁸⁹.

In Hinblick auf musikgeschichtliche Fragestellungen bedeutet das, dass die Geschichte der abendländischen Musik unabhängig von herkömmlichen sozial- und ideengeschichtlichen Erklärungsmustern beschrieben werden kann. Eine der Konsequenzen des Luhmann'schen Kommunikationsmodells besteht nämlich darin, dass von einer heroischen – auf große KomponistInnen bezogenen – Musikgeschichtsschreibung abgesehen werden muss. (vgl. Bühl, 2004: 119)

¹⁸⁹ Auch anhand des Beobachtungsbegriffes lässt sich hinsichtlich der Überwindung von Produktions- und Rezeptionsästhetik Ähnliches konstatieren: „Das zugrundegelegte Formkalkül Spencer Browns erlaubt es, die 'Formen' der Kunst auf sehr originelle Weise zu beschreiben: als Produktion und Rezeption übergreifendes Prozessieren aneinander anschließender Unterscheidungen.“ (Stanitzek in Berg/Prangel, 1997: 18)

Während Stanitzek die begrifflichen Mittel Luhmanns durchaus billigt, kritisiert er andererseits in Hinblick auf die Ebene der Phänomene Luhmanns Anlehnung an den Common Sense gewisser geisteswissenschaftlicher Milieus. Die systemtheoretischen Begrifflichkeiten würden jedenfalls eine Reihe von Möglichkeiten bieten, konventionelle Analysen weit hinter sich zu lassen. (vgl. ebd.: 18f.)

Mit Ulrich Tadday lässt sich zudem sagen: „Indem Luhmann die gesellschaftliche Funktion von Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems als einen evolutionsgeschichtlich zunehmend ›autonomen‹, d.h. selbstbezüglichen Prozess und nicht als einen Bewusstseinsprozess im traditionellen Sinne der idealistischen Subjektphilosophie versteht, drängt sich für den Musikhistoriker beispielsweise die Frage auf, ob man überhaupt von einem musikalischen ›Fortschritt‹ sprechen kann, sowohl in allgemeiner Hinsicht im Sinne einer zielgerichteten musikgeschichtlichen Entwicklung als auch in besonderer Hinsicht auf das 19. Jahrhundert.“ (Tadday, 1997: 14) Die Systemtheorie als Theorie selbstreferentieller Systeme erlaube es – so Tadday – Aporien der Musikgeschichtsschreibung neu zu überdenken.

KünstlerInnen bzw. MusikerInnen und ihr Publikum sind andererseits für die Luhmann'sche Systemtheorie zwar nicht ohne Bedeutung, allerdings liegt der systemtheoretische Fokus nicht auf ihnen, da in systemtheoretischer Perspektive Musikschaffende der gesellschaftlichen Umwelt zuzurechnen sind. In der Systemtheorie werden somit andere, nicht uninteressante Aspekte ausgeblendet. Die Leitdifferenz System/Umwelt fällt auf diese Weise ihrem eigenen blinden Fleck zum Opfer. Diesem Umstand hätte Luhmann selbst im Übrigen kaum widersprochen. (vgl. Vettori in Parzer, 2004: 52f.)

6.1.8. Systemtheorie/andere Theorien

Bereits als nützlich erwiesenes soziologisches Theorieinstrumentarium lässt sich durch die Systemtheorie nicht ersetzen: Es kann freilich weiterhin mit anderen Unterscheidungen als mit jenen der Systemtheorie beobachtet werden (dies wäre von Luhmann auch nicht bestritten worden), und je nach Fragestellung werden andere Theorien bzw. Theorienmixe sich möglicherweise als probater erweisen. Die Soziologie bietet schließlich eine Fülle theoretischer Anknüpfungspunkte von der makro- bis zur mikrosoziologischen und individuellen Ebene.

Je nach Fragestellung wird der theoretische und methodische Rahmen also anders gelagert werden (können): Sozialstrukturanalyse und Lebensstilforschung, postmoderne und poststrukturalistische Theorien, Gender Studies, Institutionen- und Organisationstheorie, Production of Culture-Ansatz, Medientheorie, Diskursanalyse, Gruppentheorien, Cultural Studies und Ethnographie etc. sollen hier nur beispielhaft genannt werden. (vgl. Neuhoff in La Motte-Haber/Neuhoff, 2007: 94ff. und Parzer, 2004)

Die Systemtheorie könnte in diesem Zusammenhang als allgemeiner Rahmen dienen, in dem auch andere Theorien (durch Reformulierung) integriert und verknüpft

werden können. Vielleicht wäre die Systemtheorie also in diesem Sinne – zumindest teilweise – imstande, die von Blaukopf hochgeschätzte Integration von Theorien (und Methoden) zu leisten. Eine Supertheorie wie die Systemtheorie ist unter anderem nämlich dadurch gekennzeichnet, „[...] dass sie in der Lage ist, sich konkurrierende Theorieprojekte gleichsam einzuverleiben, indem sie deren Sinn und historische Funktion nach Maßgabe der mit dem eigenen Ansatz gegebenen Kriterien rekonstruiert.“ (Stanitzek in Berg/Prangel, 1997: 23)

Gleichzeitig muss allerdings beachtet werden, dass die Aneignung von Begriffen, Metaphern und Modellen häufig in „unreiner“ Form geschieht. „Es stellt sich also die Frage, welche Konzepte sich seitens der Systemtheorie stimmig rekonstruieren, reformulieren lassen, welche ausgeschlossen werden müssen.“ (ebd.: 25)

Zu berücksichtigen wäre in diesem Zusammenhang auch eine Bemerkung von David E. Wellbery: „Eine Theorie [...], die durch eine zweite (oder auch mehrere; Anm. RP), anders ansetzende ergänzt werden muss, kann selbstredend ihren Anspruch *a/s* Theorie – nämlich den Anspruch, ihre Gegenstandsdomäne ganz zu erfassen – nicht einlösen.“ (Wellbery in Koschorke/Vismann, 1999: 27) Wie schwerwiegend dieses Argument allerdings sein mag, sei dahin gestellt. Denn: Die Systemtheorie setzt sich von vornherein aus mehreren Theoriebausteinen zusammen, die anderen Theoriekontexten entstammen.

6.1.9. Beschreibung, Erklärung und Kausalität

Jürgen Gerhards (1997) hat darauf hingewiesen, dass systemtheoretische Beobachtungen unter Zuhilfenahme interpretativer soziologischer Ansätze und handlungstheoretischer Komponenten komplettiert bzw. konkretisiert werden können. Im Genaueren geht es hier um das Verhältnis von Beschreibung und Erklärung: „Die Stärke systemtheoretischer Ansätze besteht in der *Beschreibung* der makrosozialen Rahmenbedingungen¹⁹⁰ unterschiedlicher Handlungsfelder bzw. Teilsysteme der Gesellschaft. Aus der systemtheoretischen Vogelperspektive werden so die groben Umrisse der Struktur moderner Gesellschaften deutlich. Die Schwäche der Systemtheorie kann man mit Schimank als das *Erklärungsdefizit* der Systemtheorie bezeichnen.“ (Gerhards, 1997: 9; Hervorhebungen im Original) Mit der Systemtheorie kann also

¹⁹⁰ In Bezug auf „makrosoziale Rahmenbedingungen“ hat Gerhards ganz offensichtlich bloß den analytischen Teilbereich gesellschaftlicher Funktionssysteme vor Augen. Denn grundsätzlich lässt sich mit Werber festhalten: „Luhmanns theoretisches Instrumentarium ignoriert [...] die gängige Unterscheidung von Makro- und Mikrosoziologie.“ (Werber in Luhmann, 2008: 455) Dennoch fokussiert Luhmann – wie bereits erwähnt – vordringlich auf die gesellschaftlichen Funktionssysteme und somit auf makrosoziologische Aspekte.

nicht erklärt werden, *warum* AkteurInnen innerhalb gegebener Rahmenbedingungen so handeln, wie sie handeln. Dies scheint für die Systemtheorie hinsichtlich der Erklärung musikalischer Praxis und des Wandels musikalischer Praxis ein Problem darzustellen. Denn der Musiksoziologie geht es unter anderem genau darum, das Zustandekommen musikalischen Handelns zu *erklären*.

Am Rande sei bemerkt, dass Luhmann von einem naiv-ontologischen Kausalitätsschema und damit einhergehenden Erklärungsvorstellungen absieht. Ihm selbst geht es um eine Absage an nomologische Kausalerklärungen und um ein Plädoyer für ein funktionsanalytisches Kausalschema. (vgl. Endreß in Schimank/Greshoff, 2005: 275ff.) Es kann an dieser Stelle allerdings nicht näher auf diesen Umstand eingegangen werden.

Ein nicht unwesentlicher Aspekt im Zusammenhang mit Kausalitätsfragen scheint aber die Integrationskraft der Systemtheorie zu sein, die es ermöglicht, unterschiedliche oder widersprüchliche Erscheinungen in einem kohärenten Modell zu erfassen. Im Rahmen anderer theoretischer Modelle ließe sich lediglich von der Inkohärenz oder Inkongruenz von Phänomenen sprechen. Das in der Systemtheorie vertretene Prinzip der Zirkularität, welches dem kybernetischen Denken entstammt und das Prinzip der Linearität ablöste, nimmt hier einen hohen Stellenwert ein. Die Annahme einer doppelseitigen, mehrfachen, komplexen Kausalität, mit anderen Worten: die Verschiebung vom linearen zum zirkularen Denken, durch die Kybernetik betrachtet Christiaan de Lannoy als einen der „einschneidendsten Wendepunkte im wissenschaftlichen Denken des zwanzigsten Jahrhunderts“ (vgl. Lannoy in Berg/Prangel, 1993: 204).

6.1.10. Feinstrukturen von Musikwelten

Während die Systemtheorie – so Gerhards mit Blick auf Luhmann – ihre Stärke also in der Beschreibung makrostruktureller Faktoren hat und die Merkmale von Kunst(musik) als ausdifferenziertes System der Gesellschaft zu beschreiben vermag, bleiben systemtheoretische Analysen in der Regel zu abstrakt und häufig übergeneralisierend, wodurch sie der Heterogenität der Kunst- und Musikwelten und deren Feinstrukturen nicht gerecht werden. (vgl. Gerhards, 1997: 9ff.) Für die Anliegen der Wiener Schule der Musiksoziologie scheinen sich dadurch in Hinblick auf eine differenzierte „Bestandsaufnahme des gegenwärtigen Musiklebens und des aktuellen Umganges mit Musik“ (Bontinck in Seiler/Stadler, 2000: 95) Schwierigkeiten zu ergeben.

Ein wenig im Dunklen bleibt bei Luhmann jedenfalls auch die Frage, wie Institutionen und AkteurInnen, die selbst keine unmittelbaren KunstproduzentInnen sind, aber doch innerhalb von spezifischen Kooperationen bzw. Kooperationsnetzwerken mit KünstlerInnen unterstützende Tätigkeiten ausüben, durch die Systemtheorie behandelbar sind. (vgl. Gerhards, 1997: 12f.) Kunst kann in Luhmann'schem Sinne – wie unter „3.5.5. Autonomie, HandlungsträgerInnen und Organisationen“ diskutiert – weder als Summe aller mit Kunst befassten HandlungsträgerInnen noch als Summe aller Kunstorganisationen aufgefasst werden. Es geht lediglich um Kommunikationen. Interessant wäre in diesem Zusammenhang, wie überzeugend eine Feinstrukturanalyse von Kunst- bzw. Musikwelten mit systemtheoretischen Mitteln gelingt bzw. gelingen kann. Vermutlich müssten darüber hinaus aus systemtheoretischer Perspektive zumindest auch einige strukturelle Kopplungen genauer ausgearbeitet werden.

6.1.11. Die vertikale Differenzierung von Kunst und Musik und der Aspekt der Macht

Auch die vertikale Differenzierung von Kunst und Musik gerät der – von der funktional, also horizontal differenzierten Gesellschaft ausgehenden – Systemtheorie aus dem Blick, könnte aber wohl innerhalb einer systemtheoretisch angeleiteten Analyse integriert werden. In der Perspektive vertikaler Differenzierung lässt sich Kunst bzw. Musik als intern geschichtetes System betrachten. Dies gilt für die Seite der ProduzentInnen, die Seite der Kunst- und Musikvermittlung sowie für die Seite der RezipientInnen.

Ein anderer Aspekt, mit dem sich die Systemtheorie nicht so leicht anfreunden kann, ist jener der Macht. Erkki Sevänen (2001) hat unter Bezugnahme auf das Konzept der diskursiven Macht, das von Foucault seinen Ausgang genommen hat, darauf hingewiesen, dass Luhmann Machtaspekte innerhalb des Kunstsystems außer Acht lässt. Sevänen ist der Auffassung, dass Kunstsoziologie ohne ein Konzept der Macht nicht auskäme. Für die Musiksoziologie ließe sich unter etwas geänderten Vorzeichen sicherlich Ähnliches behaupten. Die Klassifikation von Artefakten als Kunst oder Nicht-Kunst sei also von diskursiver Macht entsprechender AkteurInnen und Institutionen abhängig. (vgl. Sevänen, 2001: 92f.)

6.1.12. Die Verabschiedung ontologischen Denkens

Ein interessanter Ansatzpunkt ist die Verabschiedung des „alteuropäischen“ bzw. ontologischen Denkens durch Luhmann. Es geht aus systemtheoretischer Perspektive nicht mehr um das Wesen der Musik oder um „Musik an sich“ im Spannungsfeld zwischen Subjekt und Objekt. (vgl. Feist, 2005: 23) Durch die Umstellung von Wesens- auf Funktionsfragen findet sich in der Kunsttheorie Luhmanns ein nicht-doktrinäres, differenziertes Verständnis von Kommunikation, das – so Pierangelo Maset – m.E. hochgradig anschlussfähig an das gegenwärtige Kunstgeschehen ist. (vgl. Maset in Runkel, 2005: 93)

Kunstwerke haben – differenztheoretisch beobachtet – eine Zwei-Seiten-Form, einen bilateralen Charakter, der sie von innen nach außen abgrenzt. Auch mit dieser Vorstellung markiert Luhmann einen Bruch mit der erkenntnistheoretischen Konzeption der idealistischen Ästhetik, die das Wesen eines Kunstwerkes als organische Einheit, als Ding an sich, als Entität objektiviert.

Eine komprimierte Begründung für die Verabschiedung der Frage nach dem Wesen der Musik lautet bei Feist wie folgt: „Die vom Ohr aufgenommenen Schallwellen werden in elektrische Impulse umgewandelt. Diese elektrischen Impulse sind Ergebnis von Musik, jedoch nicht sie selbst. Die elektrischen Impulse ihrerseits sorgen im Hörzentrum des Gehirns für Irritationen. Diese Irritationen werden vom Gehirn dann als akustische Reize interpretiert. Haben wir die Reizung des Gehirns als Musik gedeutet, können wir zwar die Vorstellung haben, dass die Musik direkt auf uns wirkt, es ist jedoch nicht an dem. Durch Umkehrschlüsse nun das Wesen der Musik bestimmen zu können, erweist sich als falscher Ansatz. Ganz abgesehen davon, dass bestimmte Parameter der Musik wie beispielsweise Lautstärke oder unhörbare (subsonische) Frequenzen auf unser vegetatives Nervensystem wirken und nicht auf den Weg über unser Hörzentrum angewiesen sind¹⁹¹.“ (Feist, 2005: 43)

6.1.13. Zum Stellenwert technologischer Einflüsse auf die musikalische Praxis im historischen Kontext

Unterschiedliche Auffassungen zwischen Blaukopf bzw. der Wiener Schule der Musiksoziologie und Luhmann bestehen hinsichtlich des Stellenwerts der Einflüsse von

¹⁹¹ Für eine detailliertere Ausarbeitung des Zusammenhangs von Musikerfahrung und der Rolle des Gehirns vgl. „4.3.6. Hans Dieter Huber und die Rolle des Gehirns bei der Kunst- und Musikerfahrung“.

Technologien auf die musikalische Praxis im historischen Kontext¹⁹². Für die Musiksoziologie stellt dieser Aspekt einerseits einen nicht unwesentlichen Forschungsbereich dar (vgl. Bontinck in Seiler/Stadler, 2000: 96 und 101f.), während andererseits Luhmann die Form der Differenzierung des Gesellschaftssystems privilegiert: Im Prozess der Evolution „[...] könnte man evolutionäre Errungenschaften, die größere Reichweite und höhere Komplexität der Kommunikation ermöglichten (etwa Kommunikationstechnologien in Blaukopf'schem Sinne; Anm. RP), als epochenbildend ansehen. Es böte sich an, dies als vorrangige, alles andere magnetisierende Epocheneinteilung anzunehmen, gäbe es nicht eine andere evolutionäre Errungenschaft von vielleicht vorrangiger Auswirkung: die Form der Differenzierung des Gesellschaftssystems.“ (Luhmann, 2008: 116) Luhmann nimmt darüber hinaus in evolutionärer Hinsicht an, dass die beiden Bereiche der Kommunikationsmedien und der Systemdifferenzierung sich wechselseitig die für Weiterentwicklungen nötigen Ausgangswahrscheinlichkeiten zuspieren. (vgl. ebd.: 119)

Nichtsdestoweniger öffnet die Luhmann'sche Medium/Form-Differenz die Systemtheorie den „[...] Speicher-, Verbreitungs- und Verarbeitungsmedien wie dem Buch, dem Funk oder dem Computer, die allesamt auch als Medien der Kunst fungieren können, nämlich dann, wenn sie Formen ausprägen, die anhand des Kunstcodes und seiner Programme beobachtet werden können.“ (Werber in Luhmann, 2008: 475)

6.1.14. Fazit

Die Frage, ob die Systemtheorie bezüglich der Musiksoziologie „taktvoll oder taktlos“ sei, lässt sich – nach all dem Gezeigten – vielleicht am besten mit dem Begriff der Ambivalenz beantworten.

Der Anspruch der Systemtheorie, eine Universaltheorie zu sein, darf selbstverständlich keinesfalls davon abhalten, ihre Vor- und Nachteile hinsichtlich musiksoziologischer Fragestellungen und Interessen abzuwägen. Denn: „Ansätze sind [schließlich] nicht wahr oder falsch wie Sätze. Sie sind fruchtbar oder unfruchtbar, sie heben bestimmte Züge der Realität hervor und schwächen andere ab, sie führen zur Konzentration der Aufmerksamkeit auf bestimmte Züge der Wirklichkeit bei gleichzeitiger Unterbelichtung anderer.“ (Berger in Haferkamp, 1987: 138)

Gemäß ihrer Konstruktionslogik fokussiert die Systemtheorie – wie alle Theorien – auf bestimmte Phänomene und wirft interessante Fragen auf, die für die Musikso-

¹⁹² Der Wandel des Kulturschaffens vor dem Hintergrund historisch jeweils neuer Kommunikationstechnologien wurde in der Musiksoziologie mit dem Konzept der Mediamorphose beschrieben. (vgl. hierzu z.B. Smudits, 2002)

ziologie von Relevanz sind. Dennoch ergibt sich letztlich wohl ein ambivalentes Bild in Hinblick auf das Verhältnis zwischen Musiksoziologie und Systemtheorie.

Es scheint einerseits jedenfalls systemtheoretisches Potenzial zu geben, welches noch nicht annähernd ausgelotet wurde; die musiksoziologische Erprobung der Systemtheorie steckt noch in den Kinderschuhen. Andererseits muss festgehalten werden, dass mit Hilfe der Systemtheorie häufig jene Fragestellungen beantwortet werden, die durch die Theorie selbst erst in dieser Form aufgeworfen worden sind. Damit ist die Systemtheorie auch kritischen Fragen ob ihrer unmittelbaren Anwendbarkeit und ihres tatsächlichen Anschlusshorizonts im Verhältnis zu anderen Theorien ausgesetzt.

Mit Luhmann ließe sich hier allerdings entgegenhalten, dass „[...] nur solche Fragen, die man nicht vorab schon durch Kenntnis der Quellen oder der möglichen Ergebnisse empirischer Untersuchungsmethoden diszipliniert, [...] zu einer Erweiterung der Perspektiven führen [können], in denen die moderne Gesellschaft ihre Geschichte und damit sich selbst thematisiert.“ (Luhmann, 1994: 49)

Ein Weg, mit systemtheoretischen Mitteln zu arbeiten, scheint daher darin zu bestehen, systemtheoretisch angeleitete Hypothesen zu formulieren und diese einer empirischen Prüfung zu unterziehen bzw. durch empirische Forschung zu präzisieren. (vgl. Schneider in Schimank/Greshoff, 2005: 273) Unter Berücksichtigung der anhand musiksoziologischer Kriterien herausgearbeiteten Stärken und Schwächen muss die Anwendbarkeit der Systemtheorie darüber hinaus wohl von Fall zu Fall und abhängig von gewählten Themensetzungen und -schwerpunkten entschieden bzw. beurteilt werden.

Für Tatjana Böhme-Mehner besteht kein Zweifel, dass zahlreiche Möglichkeiten, systemtheoretische Überlegungen nach Niklas Luhmann „[...] für Musikwissenschaft nutzbar zu machen, ihre Berechtigung haben und in Weiterführung und Ausdehnung tatsächlich einem erweiterten musikwissenschaftlichen Theorienkanon zugänglich gemacht werden können.“ (Böhme-Mehner, 2003: 320) Diese Feststellung scheint bei gebotener Vorsicht auch in Hinblick auf die Musiksoziologie Geltung beanspruchen zu können. Böhme-Mehners Arbeit „Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?“ (2003), in der sie diese Feststellung trifft, stellt im Übrigen keine detailgenaue Übertragung Luhmann'scher Theorie dar, sondern nutzt sie vielmehr als Ausgangspunkt für Interpretationen und neue Wege – in Kombination mit traditionellen musikologischen Ansichten und Methoden.

Möglicherweise würden noch andere systemtheoretische Konzepte, die hier in den Hintergrund gerückt sind oder gar nicht genannt wurden, brauchbare oder weniger brauchbare Anwendungsmöglichkeiten in Hinblick auf die Musiksoziologie zeitigen.

Es lohnt sich also gewiss, das Luhmann'sche Œuvre weiterhin immer wieder aufs Neue auf andere Ansatzpunkte und Zusammenhänge zu befragen. (vgl. ebd.: 312ff.) Auch theoretische Schwachpunkte in der Systemtheorie dürfen klarerweise nicht unberücksichtigt bleiben. Vielleicht können oder müssen hier umgekehrt auch die Musiksoziologie, die Musikwissenschaft sowie andere wissenschaftliche Disziplinen bzw. Ansätze die Raffinierungen der Systemtheorie bewerkstelligen. Zur Erklärung von Konkreta sei schließlich auch empirisches Material benötigt. Auch die Systemtheorie bietet noch Entwicklungspotentiale und ist in so mancher Hinsicht verbesserungswürdig.

Vieles in der Theorie sozialer Systeme muss noch weitergedacht und umgeschrieben werden. Die Systemtheorie erhofft sich jedenfalls – wie Luhmann in „Soziale Systeme“ (1984) anmerkt – LeserInnen, die „[...] hinreichend Geduld, Phantasie, Geschick und Neugier mitbringen, um auszuprobieren, was bei solchen Umschreibversuchen in der Theorie passiert.“ (Luhmann, 1984: 14)

In Luhmanns Vorlesung „Einführung in die Systemtheorie“, die im Wintersemester 1991/92 an der Universität Bielefeld gehalten wurde, wird die Einladung, die Theoriearchitektur umzustellen und andere Möglichkeiten auszuprobieren, vielleicht noch deutlicher als in „Soziale Systeme“. Es kam in dieser Vorlesung auch zu einer Akzentverschiebung gegenüber den „Sozialen Systemen“ – vom Autopoiesisbegriff Maturanas hin zu George Spencer Browns Unterscheidungskalkül.

Es ist also der Beobachter, der damit einen höheren Stellenwert zugeschrieben bekommt. Damit erging auch an das Publikum der Vorlesung die Einladung, sich ebenfalls als Beobachter mit seinen Unterscheidungen einzubringen. (vgl. Baecker in Luhmann, 2006: 7f.) In diesem Sinne lässt sich dann also auch für den vorliegenden Zusammenhang die Frage stellen: Was kann die Musiksoziologie für die Systemtheorie leisten? Doch mit dieser Frage befinden wir uns bereits an der Schnittstelle zu einem anderen spannenden Beschäftigungsfeld, das hier nicht diskutiert werden kann.

6.2. ANGEWANDTE SYSTEMTHEORIE

Kurt Blaukopf hat gewagte theoretische Verallgemeinerungen, die sich über empirische Erkenntnisse allzu rasch hinwegsetzen, argwöhnisch beäugt. Die legitime Theorie (verstanden als widerlegbare Hypothese) sei von philosophisch anmutenden Lehrformeln zu unterscheiden. (vgl. Blaukopf, 1996: 298)

In „Die Welt, die Kunst und soziale Systeme“ (1990) hat Peter Fuchs mit Blick auf die Kunst im Allgemeinen festgehalten, dass die Systemtheorie, geschickt eingesetzt, zu überraschenden Ergebnissen führen kann, die außerdem empirisch abgestützt werden können. Mutatis mutandis scheint dies wohl auch für den spezifischeren Bereich der Musik zu gelten.

Somit lässt sich in Anlehnung an Fuchs sagen, dass man beispielsweise versuchen kann, Institutionen, die mit Musik zu tun haben, zu untersuchen oder Netzwerke von Personen zu analysieren, die sich MusikerInnen, RezipientInnen, LiebhaberInnen, SammlerInnen und KritikerInnen nennen. Es genügt – Fuchs zufolge –, auf Selbstbeschreibungen der Institutionen, Personen etc. zurückzugreifen und all das zur (Kunst-)Musik zugehörig aufzufassen, was sich selbst als zugehörig beschreibt. Wenn man das tut, erhält man Einblick in soziale Strukturen, Erwartungszusammenhänge, Gepflogenheiten, Ressourcenverteilungen etc. (vgl. Fuchs, 1990: 12)

Nun gibt es – auch wenn generell in musiksoziologischen Kontexten bisher kaum Anwendungen systemtheoretischen Rüstzeugs vorliegen – bereits AutorInnen, die sich des Versuchs, Empirie und Systemtheorie zusammenzuspannen, angenommen haben. Nachfolgend soll exemplarisch gezeigt werden, in welcher Art und Weise Anwendungen der Systemtheorie unter Berücksichtigung empirischer Materialien in musiksoziologischen Zusammenhängen bereits stattgefunden haben. So wie im Folgenden, oder zumindest so ähnlich, könnten Anwendungen der Systemtheorie innerhalb der Musiksoziologie in Angriff genommen und neue Perspektiven aufgezeigt werden.

6.2.1. Arnold Schönberg als Maler

Vorerst lässt sich auf eine Arbeit verweisen, die eher in einem kunst- denn in einem musiksoziologischen Rahmen verfasst wurde. Iris Blumauer legt mit „Zur Rezeption des bildnerischen Werks von Arnold Schönberg – Beobachtungen von Beobachtungen des Kunstsystems zu Lebzeiten des Künstlers“ (2008) ein Beispiel für angewandte systemtheoretische Methodologie vor. Arnold Schönberg tritt im Zusammenhang mit der gewählten Themenstellung also nicht in seiner Tätigkeit als Komponist, sondern als Maler in Erscheinung.

Blumauer hält sich eng an systemtheoretische Begrifflichkeiten Luhmann'scher Provenienz, vor allem an „Die Kunst der Gesellschaft“, und geht in Anlehnung an Werner Hofmann von der Annahme aus, dass Kunst das ist, was wir als solche gelten lassen. Es geht Blumauer um die Frage, wie ein Gesamtwerk im Kunstsystem prozessiert und als Kunst kommuniziert wird. Exemplarisch dienen hier das bildneri-

sche Werk Arnold Schönbergs und die noch zu dessen Lebzeiten erfolgte Rezeption im Kunst- sowie Wirtschaftssystem als Untersuchungsgegenstand.

In Hinblick auf das Malen werden Schönbergs künstlerische Tätigkeit neben zeitgenössischer Kritik (Ausstellungsrezensionen) und anderen kunstsystemrelevanten Zeugnissen (Selbstaussagen des Malers Schönberg und Aussagen seiner Zeitgenossen) als Kommunikation durch und über Kunst verstanden. In einer Beobachtung zweiter Ordnung stellt sich der Maler Schönberg als Vertreter des Expressionismus und damit der Avantgarde seiner Zeit dar.

Als empirische Quellen wurden Korrespondenzen Schönbergs mit Zeitgenossen über seine bildnerische sowie Ausstellungstätigkeit – bis zur Veröffentlichung der Arbeit Blumauers unpubliziert –, sämtliche Rezensionen der Ausstellungen zu Lebzeiten des Künstlers und sämtliche auf das Gesamtverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen Schönbergs bezogene Quellen (Schriften, Interviews, Briefe, Äußerungen von Zeitzeugen) herangezogen.

Letztlich geht es Blumauer auch darum, die Luhmann'sche Systemtheorie am konkreten „Beobachtungsfall“ auf ihre Tauglichkeit zu überprüfen. Es scheint sich dabei zu zeigen, dass mit diesem elaborierten makrosoziologischen Theoriegebäude Ordnung und Übersicht in die Kommunikationen zum bildnerischen Werk Schönbergs gebracht werden kann. (vgl. Blumauer, 2008: 5ff.)

6.2.2. Das soziale System des Barbershop-Singens

Daniel B. Lee unternimmt in seinem Text „Making Music out of Noise: Barbershop Quartet Singing and Society“ (2005) den Versuch, systemtheoretisches Begriffsinventar auf die traditionelle US-amerikanische Musikrichtung Barbershop, „eine spezielle Form des A-Capella-Gesangs mit einem vierstimmigen Akkord auf jeder Melodienote“ (Lee, 2005: 271), anzuwenden.

Eine zentrale Stellung in Hinblick auf die selbstreferentielle Organisation dessen, was sich zunächst als Rauschen darstellt und schließlich zu Musik werden soll, nimmt der Kommunikationsbegriff ein. Es geht also um eine Perspektive, die danach fragt, wie Gesellschaft Probleme der Verständigung und Ordnung löst. Auf der Grundlage ethnographischer Beobachtung wird von Lee beschrieben, wie das autopoietische soziale System des Barbershop-Singens die besondere Form des Gesangs herstellt, indem es die Variationsmöglichkeiten vokaler Geräusche einschränkt. Die Entstehung und Fortdauer des sozialen Systems des Barbershop-Singens muss als hochunwahrscheinlich angesehen werden, und es hängt von semantischen und

strukturellen Ressourcen ab, die auf drei verschiedenen Formen der Kommunikation beruhen: Interaktion, Organisation und Gesellschaft.

Barbershop-Quartette werden in Lees Untersuchung als Interaktionssysteme beobachtet¹⁹³, die die Form des Barbershop-Singens produzieren. Als die zentrale Rolle spielende Organisation nennt Lee die „Society for the Preservation and Encouragement of Barbershop Quartet Singing in America (SPEBSQSA)“, die die Entscheidungen hinsichtlich der Grenzen der spezifischen Form Barbershop trifft. Sowohl das Interaktionssystem des Barbershop-Quartetts als auch die Organisation SPEBSQSA operieren selbstverständlich innerhalb der Grenzen der Gesellschaft. (vgl. ebd.: 271f.)

Empirisch stützte sich Lee erstens auf Inhaltsanalysen von Tonaufnahmen und Live-Darbietungen, zweitens zog er von der SPEBSQSA vertriebene Materialien wie Publikationen, Kompositionen und Fotografien heran, drittens führte er Interviews mit Sängern und Funktionären der SPEBSQSA und viertens vollzog er teilnehmende Beobachtungen in unterschiedlichen Zusammenhängen. (vgl. ebd.: 272f.)

Musik wird von Lee – in Abgrenzung zu ontologischen bzw. essentialistischen Konzepten – als Kommunikation aufgefasst: „Music, like language, is a form of communication that organizes noise.“ (ebd.: 274) Musik geht aus der rekursiven Kombination der Differenzen von Information, Mitteilung und Verstehen hervor: „A musician selects the informative difference that she (sic!) wants to make as an artist; she (!) selects a particular sound; and she (!) demands attention by staking a claim, expressing the expectation that her (!) sound will be understood as a *meaningful* and *contingent* selection by those who hear it [...].“ (ebd.: 275; Hervorhebungen im Original) In Bezug auf die Reproduktion des Barbershop-Sounds hält Lee fest: „The sound of barbershop is reproduced when the separate selections of each member of a quartet (*contingently related* and *different* utterances) are meaningfully related to one another to simulate its own recognizable style. An emergent unity in difference, barbershop produces barbershop by programming human noise markers and helping them imagine a distinction between predictable and random sounds.“ (ebd.; Hervorhebungen im Original)

Der Sinn von Musik wird vorgestellt als Differenz zwischen dem, was gehört wird, und dem, was gehört werden hätte können. Es geht also um die Differenz von Aktualität und Potenzialität: „Music disciplines the unorganized complexity of noise, suggesting imaginary preferences for the actual delivery of certain pitches at certain

¹⁹³ „The quartet becomes an *interactional* system when it clearly identifies four co-present members to the exclusion of all others.“ (Lee, 2005: 288; Hervorhebung im Original) Die Grenze eines solchen Interaktionssystems bleibt fragil, die Mitglieder können im Laufe der Zeit wechseln. (vgl. ebd.: 289)

times. Styles of music, such as barbershop, condition preferences differently. Music opens up its own possibilities for organizing variety, inventing its own rules of inclusion, by closing down the surplus options of noise.“ (ebd.)

Der Sound eines Quartetts muss nicht nur als Barbershop erkennbar sein, er muss auch frisch und neu sein. Einerseits gilt: „Moment by moment and sound by sound, the quartet works to connect its successive operations in conformity to the expectations of cultured observers, both singers and listeners.“ (ebd.: 285) Andererseits können die ZuhörerInnen via kontrollierte Varianz innerhalb der redundanten und stabilen Form des Barbershop überrascht werden. Es gibt also ein artistisches Bemühen, etwas Neues zu kreieren, ohne dabei die erwartete oder zu erwartende Form zu verlassen. (Auch die Eigenständigkeit gegenüber anderen Quartetten muss gewährleistet sein.) In paradoxer Weise fallen hier Reproduktion und Innovation zusammen.

Gesang erzeugt streng genommen eine Einheit aus singen und hören. Für das unwahrscheinliche soziale System des Barbershop-Singens bedeutet das: „Four singers must simultaneously produce and monitor sound, organizing the complexity of perceived noise even as they actively contribute to it.“ (ebd.: 278) Das soziale System des Barbershop reproduziert sich durch die Organisation unorganisierter Komplexität, die in Sängern – die zugleich auch Hörer sind – und ZuhörerInnen latent ist.

Der charakteristische Barbershop-Sound muss sich auf das Barbershop-eigene Programm beziehen: die eigene Geschichte, eigene Themen, Erwartungen und Bedingungen für den Erfolg. Die Form des Barbershop selektiert gewisse Möglichkeiten und schließt andere aus. Die daraus resultierende Selbstlimitierung und die Überwindung der damit in Zusammenhang stehenden künstlerischen Probleme gewährleisten den charakteristischen Barbershop-Sound. Beispielsweise sind Barbershop-Sänger nicht von Musikinstrumenten begleitet und können sich daher nur auf die (funktionale) Differenzierung vier verschiedener Stimmenparts verlassen: Lead, Bass, Bariton und Tenor. Der charakteristische Barbershop-Sound ist auch durch die strukturelle Kopplung von Musik und Sprache gekennzeichnet: „Not only does the quartet make music, it also recites lyrics designed to make a meaningful artistic difference for listeners. The quartet provides an intelligible linguistic utterance, but the audience is expected to remember that the meaning of the utterance is entirely fulfilled in its musical delivery.“ (ebd.: 284)

Traditionell schreibt die Form des Barbershop ein rein männliches Quartett vor. Diese Beschränkung auf männliche Stimmen stellt gewissermaßen ein weiteres Charakteristikum des Barbershop-Sounds dar. „Social programs suggesting gender integration and equal rights do not seem to make a difference within organizations de-

voted to barbershop.“ (ebd.) Auch wenn es einige (nicht registrierte) geschlechtlich gemischte Quartette gibt, wird deren Beitrag von keiner Organisation oder Bewegung als Beitrag zur Form des Barbershop anerkannt.

1945 haben Barbershop-Sängerinnen eine eigene Organisation mit dem Namen „Sweet Adeline´s“ gegründet. Diese Organisation kann ebenso als selbsternannter Beobachter von Barbershop mit eigenen kommunizierten Richtlinien in Hinblick darauf, was zur Form des Barbershop gehört und was nicht, beobachtet werden. (vgl. ebd.: 283f.)

Die musikalische Form des Barbershop bringt also Rollendifferenzierung in Lead, Bass, Bariton und Tenor und eine funktionale Einheit der Differenz mit sich: vier Stimmen singen unterschiedliche Teile, formen aber nur *einen* „Sound“¹⁹⁴. Die Form der Musik steuert viele bekannte Strukturen bei, die helfen, die Handlungen der Barbershop-Sänger eines Quartetts zu koordinieren. Als Form ermöglicht beispielsweise die Tonhöhe den Musizierenden die Differenz von „in“ und „out of tune“ zu beobachten. Um die unorganisierte Komplexität der Zeit zu strukturieren und ein gemeinsames Tempo zu erzeugen, tappen die Barbershop-Sänger – um ein anderes Beispiel zu nennen – mit den Zehen. Es gibt weder Percussion oder Schlagzeug in der Form des Barbershop, noch ist es den Sängern erlaubt, perkussive Vocals oder rhythmische Sounds wie Fingerschnippen oder Klatschen zu erzeugen. Um das Problem der Handhabung von Zeit in den Griff zu bekommen, haben sich einige Praktiken zu dessen Lösung entwickelt. Die Mitglieder eines Barbershop-Quartetts singen beispielsweise in einem Halbkreis stehend, damit sie einander so gut wie möglich hören und sehen können. Auch die sich bewegenden Hände und Lippen des Leadsängers geben den anderen Sängern subtile Hinweise. (vgl. ebd.: 278ff.)

Ein System ist niemals so komplex wie seine Umwelt und konstituiert sich durch die Reduktion von Komplexität. „Differentiating members of the quartet by vocal part is a crucial step in organizing this latent environmental complexity.“ (ebd.: 279) Ein Barbershop-Quartett „zerstört“ somit gewissermaßen die latente Vielfalt eines Sängers. Es selektiert nur jene Möglichkeiten, die sinnvoll innerhalb der Form des Barbershop-Singens sind. Jedes einzelne der vier Mitglieder eines Quartetts hat seine eigene „operating directive“: „By restricting the operational freedom of each singer and differentiating functions, the social system of barbershop conditionally relates four voices, creating the possibility for harmony.“ (ebd.)

Das Erreichen von vokaler Harmonie ist hochunwahrscheinlich. Die vier Sänger müssen ihre Töne nicht nur zur selben Zeit und am selben Ort liefern, sie müssen auch

¹⁹⁴ Hier scheint sich eine sehr eigenwillige Interpretation des Spencer Brown'schen Formkalküls zu manifestieren.

akustisch harmonieren, gleichzeitig Konsonanten und Vokale artikulieren und aufeinander abgestimmt bleiben.

Die zirkuläre Einheit eines Barbershop-Quartetts kann nicht auf einen der daran teilnehmenden Sänger reduziert werden. Und es gilt: „A barbershop system gains the unlikely chance of producing itself because quartet members are cultured observers [...], self-socialized to reciprocate each other's willingness to fit into the form of barbershop.“ (ebd.: 283) Damit Quartett-Mitglieder zu „cultured observers“ werden, ist allerdings – sozusagen – die Arbeit der Organisation SPEBSQSA gefragt. Denn: „Only cultured observers of music may self-referentially construct the meaning of pitch, intervals, rhythm, scales, modes, and performance styles. Cultured observers may also participate in spoken and written communication about music, discussing methods and techniques, written notational and solfege systems, and even the theoretical boundaries of music.“ (ebd.: 291)

SPEBSQSA operiert als formale Organisation und steuert in diesem Prozess Musik, Tonaufnahmen und anderes kulturelles Material bei, das die Sänger auf sinnvolle und adäquate Möglichkeiten innerhalb der konstruierten Form des Barbershop beschränkt. Wie dies im Detail von statten geht, ist bei Lee relativ ausführlich nachzulesen. (vgl. ebd.: 286ff.) SPEBSQSA organisiert jedenfalls die Kommunikationen über das Barbershop-Singen, wacht über eine orthodoxe Form gegenüber Entropie und spielt eine Vermittlerrolle zwischen Sängern. SPEBSQSA reduziert die Unwahrscheinlichkeit von Barbershop, generiert Kommunikationen zum Erhalt der Bedeutung von Barbershop und vernetzt in rekursiver Art und Weise die Quartette, Fans, Musik, Events und die eigenen ästhetischen und administrativen Entscheidungen. „SPEBSQSA is the organization that has taken charge of deciding which forms of art and communication belong to the form of barbershop.“ (ebd.: 289)

6.2.3. Oper als offenes autopoietisches System

Tatjana Böhme-Mehner beschäftigt sich in „Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?“ (2003) mit Fragen nach Anwendungsmöglichkeiten systemtheoretischer Ansätze in der Musikwissenschaft am Beispiel der Oper und versucht dabei zahlreiche Facetten aufzuzeigen. Böhme-Mehners Untersuchung geschieht exemplarisch an der Oper als Gattung sowie an ausgewählten Beispielen des Opernrepertoires und Problemen, die der musikwissenschaftliche Diskurs mit unterschiedlichen Werken hat. Die Arbeit weist nicht nur musikwissenschaftliche, sondern auch und vielleicht vor allem musiksoziologische Qualitäten auf.

Oper wird von Böhme–Mehner als ein durch Struktur und Funktion abgegrenztes System verstanden, das durch seine Umwelt beeinflusst und in seiner Erscheinungsweise bedingt wird. Erst einem operativ geschlossenen, autopoietischen System wird es möglich, auf Umweltstimuli zu reagieren.

Oper wird von Böhme–Mehner auf verschiedenen Ebenen als System beschrieben: auf der Ebene des Werks im traditionellen Sinne, auf der Ebene der Inszenierung, der Institution und der Gattung. Darüber hinaus beleuchtet sie unterschiedliche Kommunikations- und Beobachtungsebenen. Ein weiterer wichtiger Aspekt scheint Böhme–Mehner die Vorstellung symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien bzw. symbolischer Generalisierungen zu sein. Die umfangreiche Studie kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht ausführlicher dargestellt werden.

Es handelt sich in Hinblick auf „Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?“ jedenfalls um eine Arbeit, die systemtheoretische Überlegungen für die Musikwissenschaft nutzbar machen und in Weiterführung und Ausdehnung einem erweiterten musikwissenschaftlichen Theorienkanon zugänglich machen möchte. Die Arbeit ist ihrem Selbstverständnis nach keine detailgetreue Übertragung Luhmann'scher Theorie – sie kann es, so Böhme–Mehner, weder sein, noch will sie es. Es geht – ausgehend von der Systemtheorie – lediglich um neue Wege – auch in Verbindung mit traditionellen musikwissenschaftlichen Ansichten und Methoden. (vgl. Böhme–Mehner, 2003: 312ff.)

6.2.4. Christliche Populärmusik

Thomas Feist stellt die „theoretische Modellierung des *Systems Christliche Populärmusik*“ (Feist, 2005: 15; Hervorhebung im Original) in den Mittelpunkt seiner Arbeit „Musik als Kulturfaktor – Beobachtungen zur Theorie und Empirie christlicher Populärmusik“ (2005). Er versucht durch empirische Trendstudien zunächst seine theoretischen Überlegungen auf ihre Plausibilität hin zu prüfen und untersucht schließlich das Systemmodell christlicher Populärmusik beispielhaft in verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten auf seine Brauchbarkeit. Die Wechselwirkungen zwischen dem System Christliche Populärmusik und christlicher Populärkultur spielen dabei eine nicht unwesentliche Rolle.

Insgesamt bezieht Feist Theorien der Musikwissenschaft, Kulturwissenschaft und Soziologie ein und versucht diese „in systemtheoretischer Zusammenschau“ (ebd.) zusammen zu führen: „Der systemtheoretische Rahmen bietet gute Voraussetzungen für eine Theorie christlicher Populärmusik, die eine „Theorie mittlerer Reichweite“ sein soll.“ (ebd.) Seine Theorie christlicher Populärmusik begreift Feist als – eine

der empirischen Prüfung zugängliche – Metatheorie. „Für den Einsatz der Systemtheorie plädiert die ihr immanente Mehrkanaligkeit, die sowohl eine Gesamtschau musikalischer Phänomene im kulturellen und sozialen Kontext ermöglichen als auch das Kunstpotenzial von Musik berücksichtigen kann.“ (ebd.: 15f.)

Populärmusik ist auf verschiedenen Ebenen beschreibbar und in sich selbst durch Mehrdeutigkeit gekennzeichnet. „Die Frage, ob nicht nur Populärmusik, sondern Musik generell, unter gegenwärtigen Bedingungen beschreibbar ist als

- abhängig von Massenkommunikation (Eventkultur, Inflation durch Verfügbarkeit, Determination musikalischer Formen durch Sendeformate der Medien)
- beeinflusst von ökonomischen Spielregeln (gesunkene öffentliche Aufführung und damit verbundene kontextuale Wahrnehmung von Musik durch Sparzwänge öffentlicher und privater Musikverleiher, Beeinflussung musikalischer Formen im Hinblick auf marktgerechte Verwertbarkeit)
- soziale Ressource (Musik als Mittel zur Distinktion, musikalische Kenntnisse als Ressource humanen Kapitals)
- determiniert durch technische Entwicklung (Reproduktion als Maßstab für Produktion und Aufführung, Maßstabsetzung durch massenhafte Verteilung und Allgegenwärtigkeit, Sound als zentraler musikalischer Parameter)
- Kulturfaktor (Musik als gesellschaftlich sanktionierter und gesellschaftlich geschützter Wert, Musik als „innerweltliche Religion der Zeit“)

führt bei Bejahung zur These, dass Systemtheorie als Modell insofern als geeignet erscheint, als sie über alle genannten Perspektiven theoretische Aussagen machen kann.“ (ebd.: 16)

6.2.5. Organisation der Kunst

Einen Ansatzpunkt für systemtheoretische Anwendungsmöglichkeiten in Hinblick auf die Kultur-, Kunst- und Musiksoziologie scheinen Michael Meyer und Ali Al-Roubaie für die Ebene der Organisation aufzuzeigen. In ihrem Aufsatz „Organisation der Kunst – Wie Kulturorganisationen Redundanz sichern und Umwelt beobachten“ (1996) geht es um die Frage, ob die Luhmann'sche Organisationstheorie eine brauchbare Basis für empirische Organisationsforschung darstellt.

Wesentlichen Stellenwert hinsichtlich der Redundanzsicherung von Organisationen bekommen in der Luhmann'schen Organisationstheorie Kommunikationswege, Personen und Entscheidungsprogramme zugewiesen. Meyer und Al-Roubaie untersuchten, ob der Luhmann'sche Ansatz in der Sozial-, Sach- und Zeitdimension empirisch zu erhärten ist. Es geht also um die Frage, wie Kunst- und Kulturorganisati-

onen das Wechselspiel zwischen Redundanz und Varietät¹⁹⁵ handhaben. Welche Rolle spielen Kommunikationswege, Personen, Programme, Termine usw. in Hinblick auf die Redundanzsicherung derartiger Organisationen?

Des Weiteren sind nicht nur die Organisationssysteme von Interesse, sondern auch deren Umwelten. Am Kunstsystem partizipierende Organisationen beobachten und operieren als Beobachter zweiter Ordnung. Neben anderen Unterscheidungen konstruieren sie Kriterien für die Beurteilung von Kunst, die sie wiederum in Form von Entscheidungen kommunizieren. Welche Kriterien ziehen in entsprechenden Organisationen tätige ManagerInnen heran? Wie werden auf dem Prüfstand befindliche Alternativen, „[...] seien es nun Theater- oder Opernaufführungen, Konzerte oder Lesungen, Ausstellungen oder der Ankauf von Kunstgegenständen [...]“ (Meyer/Al-Roubaie, 1996: 390), bewertet? Wie beobachten entsprechende Organisationen ihre Umwelten, wie bewerten sie diese und welche Schemata kommen dabei zur Anwendung?

Zusammengefasst sehen die Ergebnisse von Meyer/Al-Roubaie so aus: „Qualitative Inhalts- und Textanalysen der narrativen Interviews von acht KulturmanagerInnen ergaben, dass Personen und Zeitstrukturen insgesamt eine zentrale Rolle einnehmen. Programme erwiesen sich von vergleichsweise geringer Bedeutung. Selbstbezug und Projekte stehen im Zentrum der sozialen Repräsentationen von KulturmanagerInnen. Große Kulturorganisationen sichern Redundanz vornehmlich über Kommunikationswege und Stellen, kleine Kulturorganisationen hingegen eher über Termine und sachliche Bewertungen. Diese Ergebnisse stehen im Einklang mit einem systemtheoretischen Organisationsmodell.“ (ebd.: 389)

6.2.6. Kunst- und Musikförderung

Thomas Hermsen hat mit seinem Werk „Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz – Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne“ (1997) und mit dem – wohl aus diesem Werk hervorgegangenen – nachfolgenden Aufsatz „Die Kunst der Wirtschaft und die Wirtschaft der Kunst“ (2001) eine (vorrangig) systemtheoretische Möglichkeit aufgezeigt, den Wandel der privaten Kunstförderung durch Wirtschaftsorganisationen im Übergang zur Moderne zu erklären.

Hermsen geht von der These aus, „[...] dass die Veränderungen im Bereich der wirtschaftseigenen Gebrauchsweise im Umgang mit Kunst mit der Form gesellschaftli-

¹⁹⁵ Redundanz bedeutet hier letztlich die Reduktion, Varietät die Steigerung der Systemkomplexität im Vergleich zur Umweltkomplexität. (vgl. Meyer/Al-Roubaie, 1996: 390)

cher Systemdifferenzierung zusammenhängen und mit den durch sie ausgelösten Komplexitätssteigerungen¹⁹⁶ [...]“ (Hermsen, 2001: 158)

Vorwiegend auf das Beispiel Deutschlands beschränkt¹⁹⁷ zeigt Hermsen, dass mit der Umstellung der Gesellschaft auf funktionale Differenzierung „[...] die Motive und Bedingungen der Kunstförderung von Wirtschaftsorganisationen im Übergang von der Unternehmerorganisation zur Unternehmensorganisation [...]“ (ebd.: 156) eine Wandlung erfahren haben.

Aus empirischen Materialien und Publikationen versucht der Autor Strukturen herauszuarbeiten, „[...] die Aufschluss geben über das Verhältnis von Kunst, Kunstförderung, gesellschaftlicher Differenzierung und der diese begleitenden Semantiken, die wiederum ihren Ausdruck finden in spezifischen Präferenzen öffentlicher Zurschaustellung bildender Kunst.“ (Hermsen, 1997: 7) Hermsen legt also seinen Fokus vor allem auf Formen des Kunstengagements im Bereich der Malerei und verzichtet auf eine detaillierte Analyse „ähnlich gelagerter Aktivitäten im Bereich Musik und Literatur“ (ebd.: 11).

In ähnlicher oder auch anderer Weise ließe sich also ein systemtheoretisch angeleiteter musiksoziologischer Fokus auch explizit auf die Förderung von Musik richten. Es muss dabei außerdem nicht nur um private Förderung gehen, auch öffentliche Förderungsformen können miteinbezogen und beispielsweise in ein Verhältnis zu privaten gestellt werden.

6.2.7. Die strukturelle Kopplung zwischen Wirtschaft und Kunst/Musik

Ein weiterer denkbarer Versuch, systemtheoretische Konfigurationen für die Musiksoziologie fruchtbar zu machen, könnte in einer Analyse der strukturellen Kopplung zwischen Wirtschaft und Musik liegen.

Michael Hutter hat relativ allgemein den Verlauf der strukturellen Kopplung zwischen Wirtschaft und Kunst beleuchtet. Im Zuge dessen hat er historische Beispiele diskutiert, die allerdings von der Bezugnahme auf Musik absehen. Die Beispiele beziehen sich auf System-zu-System-Kopplungen und auf System-zu-Umwelt-Kopplungen.

Hutter hat im Verlauf seiner Untersuchungen „Bahnen der Irritation“ (Hutter, 2001: 290) zwischen Wirtschaft und Kunst festgestellt und hält fest, dass insbesondere sowohl künstlerische Stile die wirtschaftliche Reproduktion als auch wirtschaftliche

¹⁹⁶ Vgl. zu dieser These auch Hermsen, 1997: 7 und Luhmann, 1998: 131.

¹⁹⁷ Die Deutschland-Zentriertheit gilt vor allem für den Aufsatz „Die Kunst der Wirtschaft und die Wirtschaft der Kunst“.

Themen die Reproduktion der Künste irritiert haben. Der Grad der Komplexität und Intensität der strukturellen Kopplung zwischen Wirtschaft und Kunst wird durch das Intervenieren von Organisationen deutlich erhöht. (vgl. ebd.: 290ff.)

Eine Untersuchung der strukturellen Kopplung zwischen Wirtschaft und Musik könnte hier jedenfalls von der ein oder anderen Überlegung Hutters Ausgang nehmen.

6.3. NEUE FORSCHUNGSFRAGEN FÜR DIE MUSIKSOZIOLOGIE

Systemtheoretische Analyse lässt sich allgemein unter verschiedenen Aspekten und auf unterschiedlichen Systemebenen *je nach Erkenntnisinteresse* auf musikalische Phänomene anwenden. Forschungsfragen werden insofern auch in spezifischen Anwendungsfällen präziser zu generieren sein.

Es sollen im Folgenden aber einige hauptsächlich auf die soziale Ebene beschränkt bleibende – durch die Systemtheorie aufgeworfene – Fragen, die Orientierungspunkte für künftige musiksoziologische Forschungen bieten können, angeführt werden. Die nachfolgende Selektion an Forschungsfragen kann ganz sicher nicht als erschöpfend betrachtet werden, die Kategorisierung hätte auch anders vorgenommen werden können.

Werk/Artefakt:

- Wie macht sich ein Einzelwerk der Kunstmusik bzw. der Musik wahrnehmbar, so dass man es als (Kunst-)Werk erkennt und darin eine Chance und einen Grund findet, an Kommunikation teilzunehmen?
- Wie wird ein Einzelwerk der Kunstmusik bzw. der Musik beobachtet und wie wird darüber kommuniziert?
- Wie kommt es zustande, dass manche musikalische Artefakte als Kunstmusik behandelt werden und andere nicht?
- Wie funktioniert ein Artefakt als Kunstmusik bzw. Musik?
- Wie erlangen Musikwerke einen spezifischen Status?

Musik und Umwelt:

- Welche Differenzen einzelner BeobachterInnen werden in der Umwelt eines (Kunst-)Musikwerks prozessiert und wem sind diese zuzurechnen?
- Wie lässt sich die Umwelt von Musik als Pluralität möglicher Kontexte (physikalisch, kognitiv, sozial, räumlich, zeitlich etc.) – in jeweiliger BeobachterInnenabhängigkeit – thematisieren?

(Kunst-)Musiksystem:

- Wie kommuniziert das (Kunst-)Musiksystem?
- Wie schließen – bezogen auf das Sozialsystem (Kunst-)Musik – musikalische Kommunikationen aneinander an?

Medien und (Kunst-)Musiksystem:

- Wie gestaltet sich das Verhältnis von Speicher-, Verbreitungs- und Verarbeitungsmedien und (Kunst-)Musiksystem in evolutionärer Perspektive?

Leistung¹⁹⁸:

- Welche Leistungen erbringt das (Kunst-)Musiksystem für andere gesellschaftliche Funktionssysteme in der Gegenwart?
- Welche Leistungen erbrachte das (Kunst-)Musiksystem für andere gesellschaftliche Funktionssysteme in evolutionstheoretischer Perspektive?
- Welche Leistungen erbringen andere gesellschaftliche Funktionssysteme für das (Kunst-)Musiksystem?

¹⁹⁸ In einem strengen systemtheoretischen Sinn ist in Hinblick auf die Kategorie der Leistung operationale Geschlossenheit von sozialen Systemen und Leistung daher als Leistungs*angebot* anzunehmen.

-
- Welche Leistungen erbrachten andere gesellschaftliche Funktionssysteme für das (Kunst-)Musiksystem in evolutionstheoretischer Perspektive?
 - Welche Leistungen erbringt das (Kunst-)Musiksystem für andere Systemarten (z.B. Interaktionssysteme, Organisationen, psychische Systeme etc.)?
 - Welche Leistungen erbrachte das (Kunst-)Musiksystem für andere Systemarten (z.B. Interaktionssysteme, Organisationen, psychische Systeme etc.) in evolutionstheoretischer Perspektive?

Evolution und Ausdifferenzierung:

- Welche Funktion erfüllt eine (Kunst-)Musikkommunikation hinsichtlich der Ausdifferenzierung der Gesellschaft und ihrer Funktionssysteme?
- Wie kann die Unwahrscheinlichkeit, dass bestimmte Formen als (Kunst-)Musik neu geschaffen und bewundert werden können, so wahrscheinlich werden, dass man damit fest rechnen kann?

Kontingenz:

- Wie wird die Kontingenz von (Kunst-)Musikbedeutungen sozial limitiert und wie variieren diese Limitationen mit dem Wandel der Gesellschaftsformationen?

Symbiotischer Mechanismus:

- Welche symbiotischen Mechanismen¹⁹⁹ lassen sich hinsichtlich des Kunstmusik- bzw. des Musiksystems konkretisieren und beschreiben?

¹⁹⁹ „Neuartig wäre im Bereich der Musiksoziologie die Untersuchung von musikbezogenen Ritualen, auch von rituellen Bezugsrahmen, die das Publikum setzt.“ (La Motte-Haber in La Motte-Haber/Neuhoff, 2007: 31) Auch der Wandel dieser Rituale im gesellschaftlichen Kontext ist dabei von Interesse.

Etc.

7. QUELLENVERZEICHNIS

7.1. LITERATUR

Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

Baecker, Dirk: Die Kunst der Unterscheidungen, in: *Ars Electronica* [Hrsg.]: Im Netz der Systeme. Berlin: Merve-Verl., 1990. 7–39.

Baecker, Dirk: Die Adresse der Kunst, in: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro [Hrsg.]: *Systemtheorie der Literatur*. München: Fink, 1996. 82–105.

Baecker, Dirk: Wieviel Zeit verträgt das Sein? Eine Anmerkung zum Free Jazz, in: Dotzler, Bernhard J. / Schramm, Helmar [Hrsg.]: *Cachaça: Fragmente zur Geschichte von Poesie und Imagination*. Berlin: Akad.-Verl., 1996. 144–148.

Baecker, Dirk: *Wozu Kultur?* Berlin: Kulturverl. Kadmos, 2000.

Baecker, Dirk: Kopien für alle, in: Flender, Reinhard / Lampson, Elmar: *Copyright: Musik im Internet*. Berlin: Kulturverl. Kadmos, 2001. 51–72.

Baecker, Dirk: Kopfhörer: Für eine Kognitionstheorie der Musik, in: Kleiner, Marcus S. / Szepanski, Achim [Hrsg.]: *Soundcultures: Über elektronische und digitale Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 137–151.

Baraldi, Claudio / Corsi, Giancarlo / Esposito, Elena: *GLU: Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Barthes, Roland: Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Becker, Frank / Reinhardt-Becker, Elke: Systemtheorie: Eine Einführung für die Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt, Main [u.a.]: Campus-Verl., 2001.

Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Berger, Johannes: Autopoiesis: Wie »systemisch« ist die Theorie sozialer Systeme?, in: Haferkamp, Hans / Schmid, Michael [Hrsg.]: Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung: Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. 129–152.

Berghaus, Margot: Luhmann leicht gemacht: Eine Einführung in die Systemtheorie. Köln; Wien [u.a.]: Böhlau, 2004.

Blaukopf, Kurt: Was ist Musiksoziologie? Über Kinderkrankheiten einer jungen Wissenschaft, in: Phono. VII (1). Wien: Symphonia Ed., 1960. 4–7.

Blaukopf, Kurt: Pioniere empiristischer Musikforschung: Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1995.

Blaukopf, Kurt: Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1996.

Blaukopf, Kurt: Musikpraxis als Gegenstand der Soziologie, in: Benedikt, Michael / Knoll, Reinhold / Lüthi, Kurt [Hrsg.]: Über Gesellschaft hinaus: Kulturosoziologische Beiträge im Gedenken an Robert Heinrich Reichardt. Klausen-Leopoldsdorf: Verl. Leben – Kunst – Wissenschaft, 2000. 141–158.

Blumauer, Iris: Zur Rezeption des bildnerischen Werks von Arnold Schönberg: Beobachtungen von Beobachtungen des Kunstsystems zu Lebzeiten des Künstlers. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2008.

Böhme-Mehner, Tatjana: Beobachtung in der Musik: Niklas Luhmanns systemtheoretischer Ansatz und Musikwissenschaft, in: Macek, Petr [Hrsg.]: Der Sinn (oder Un-

Sinn?) der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts: Musikwissenschaft an der Schwelle des neuen Jahrtausends. Praha: Bärenreiter, 2001. 206–212.

Böhme-Mehner, Tatjana: Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns? Essen: Verl. Die Blaue Eule, 2003.

Bontinck, Irmgard [Hrsg.]: Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie: Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition. Wien [u.a.]: Guthmann-Peterson, 1996.

Bontinck, Irmgard: Kurt Blaukopf und die Wiener Schule der Musiksoziologie, in: Seidler, Martin / Stadler, Friedrich [Hrsg.]: Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs: In memoriam Kurt Blaukopf (1914 – 1999). Wien: Öbv & Hpt, 2000. 89–106.

Bühl, Walter L.: Musiksoziologie. Bern; Wien [u.a.]: Lang, 2004.

Casimir, Torsten: Musikkommunikation und ihre Wirkungen: Eine systemtheoretische Kritik. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl., 1991.

Demirovic, Alex [Hrsg.]: Komplexität und Emanzipation: Kritische Gesellschaftstheorie und die Herausforderung der Systemtheorie Niklas Luhmanns. Münster: Verl. Westfälisches Dampfboot, 2001.

Dieckmann, Johann: Luhmann-Lehrbuch. München: Fink, 2004.

Dieckmann, Johann: Schlüsselbegriffe der Systemtheorie. München: Fink, 2006.

Diederichsen, Diedrich: Allein mit der Gesellschaft: Was kommuniziert Pop-Musik?, in: Huck, Christian / Zorn, Carsten [Hrsg.]: Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss., 2007. 322–334.

Dür, Wolfgang: Systemtheorie sensu Luhmann, in: Richter, Rudolf: Soziologische Paradigmen: Eine Einführung in klassische und moderne Konzepte. Wien: WUV-Univ.-Verl., 2001. 138–170.

Endreß, Martin: Konstruktion und Hypothese: Bemerkungen zu Wolfgang Ludwig Schneiders Beantwortung der Frage nach dem Erklärungspotential von Luhmanns Systemtheorie, in: Schimank, Uwe / Greshoff, Rainer [Hrsg.]: Was erklärt die Soziologie? Methodologien, Modelle, Perspektiven. Münster: LIT, 2005. 275–287.

Feist, Thomas: Musik als Kulturfaktor: Beobachtungen zur Theorie und Empirie christlicher Popularmusik. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2005.

Fohrmann, Jürgen: Einleitung, in: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro [Hrsg.]: Systemtheorie der Literatur. München: Fink, 1996. 7–17.

Foucault, Michel: Hermeneutik des Subjekts: Vorlesung am Collège de France (1981/82). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Franzen, Birgitta: Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie, in: Keil, Werner / Arndt, Jürgen [Hrsg.]: „Was du nicht hören kannst, Musik“: Zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert. Hildesheim [u.a.]: Olms, 1999. 38–55.

Fuchs, Peter: Vom Zeitzauber der Musik: Eine Diskussionsanregung, in: Baecker, Dirk [Hrsg.]: Theorie als Passion: Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. 214–237.

Fuchs, Peter: Die Welt, die Kunst und soziale Systeme: Die Kulturtheorie von Niklas Luhmann. Hagen, 1990.

Fuchs, Peter: Die soziale Funktion der Musik, in: Lipp, Wolfgang [Hrsg.]: Gesellschaft und Musik: Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag. Berlin: Duncker & Humblot, 1992. 67–86.

Fuchs, Peter: Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacements. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993a.

Fuchs, Peter: Niklas Luhmann – beobachtet: Eine Einführung in die Systemtheorie. Opladen: Westdt. Verl., 1993b.

Fuchs, Peter: Musik und Systemtheorie: Ein Problemaufriss, in: Polaschegg, Nina / Hager, Uwe / Richtsteig, Tobias [Hrsg.]: Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur: 13 Beiträge vom 9. Internationalen Studentischen Symposium für Musikwissenschaft in Giessen 1994; eine Veröffentlichung des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM) e.V. Regensburg: ConBrio-Verl.-Ges., 1996. 49–55.

Fuchs, Peter / Heidingsfelder, Markus: Music No Music Music: Zur Unhörbarkeit von Pop, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 10 (2). Stuttgart: Lucius & Lucius, 2004. 292–324.

Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Gensicke, Dietmar: Luhmann. Stuttgart: Reclam, 2008.

Gerhards, Jürgen [Hrsg.]: Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen: Westdt. Verl., 1997.

Großmann, Rolf: Musik als „Kommunikation“: Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen. Braunschweig: Vieweg, 1991.

Hahn, Torsten / Werber, Niels: Das Populäre als Form, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 10 (2). Stuttgart: Lucius & Lucius, 2004. 347–354.

Hall, Stuart: Kodieren/Dekodieren, in: Adelman, Ralf [Hrsg.]: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie, Geschichte, Analyse. Konstanz: UVK, 2001. 105–124.

Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971.

Hecken, Thomas [Hrsg.]: Der Reiz des Trivialen: Künstler, Intellektuelle und die Popkultur. Wiesbaden: Westdt. Verl., 1997.

Helms, Dietrich: What´s the Difference? Populäre Musik im System des Pop, in: Bielefeldt, Christian / Dahmen, Udo / Großmann, Rolf [Hrsg.]: PopMusicology: Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Bielefeld: transcript, 2008. 75–93.

Hermesen, Thomas: Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz: Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne. Frankfurt, Main [u.a.]: Campus-Verl., 1997.

Hermesen, Thomas: Die Kunst der Wirtschaft und die Wirtschaft der Kunst, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 7 (1). Stuttgart: Lucius & Lucius, 2001. 156–176.

Hofer, Rüdiger: „Give peace a chance“: Betrachtungen zur Wirkung John Lennons seit seiner Bekanntschaft mit Yoko Ono vor dem Hintergrund musiksoziologischer Überlegungen von Theodor W. Adorno und Niklas Luhmann. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2006.

Hohm, Hans-Jürgen: Soziale Systeme, Kommunikation, Mensch: Eine Einführung in soziologische Systemtheorie. Weinheim [u.a.]: Juventa-Verl., 2006.

Huber, Hans Dieter: Interview mit Niklas Luhmann, in: Texte zur Kunst. 1 (4). Köln: Texte zur Kunst GMBH + Co.KG, 1991. 121–133.

Huber, Hans Dieter: Systemische Kunstwissenschaft: Ein neues Paradigma?, in: Kritische Berichte: Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. 22 (2). Marburg: Jonas-Verl., 1994. 87–93.

Huck, Christian / Zorn, Carsten [Hrsg.]: Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss., 2007.

Hutter, Michael: Structural Coupling between Social Systems: Art and the Economy as Mutual Sources of Growth, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 7 (2). Stuttgart: Lucius & Lucius, 2001. 290–312.

Hutter, Michael: Pop: Kunst durch Markt, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 10 (2). Stuttgart: Lucius & Lucius, 2004. 325–332.

Inhetveen, Katharina: Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland: Eine kritische Bestandsaufnahme. Opladen: Westdt. Verl., 1997.

Kaden, Christian: Musiksoziologie. Berlin: Verl. Neue Musik, 1984.

Klammer, Markus: Die Kunst als Lager des Individuums: Niklas Luhmann und das Ende der Kunst. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2005.

Kleiner, Marcus S. / Szepanski, Achim [Hrsg.]: Soundcultures: Über elektronische und digitale Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Kleiner, Marcus S.: Soundcheck, in: Kleiner, Marcus S. / Szepanski, Achim [Hrsg.]: Soundcultures: Über elektronische und digitale Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 7–17.

Kneer, Georg / Nassehi, Armin: Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme: Eine Einführung. München: Fink, 2000.

Kneer, Georg / Nassehi, Armin / Schroer, Markus [Hrsg.]: Soziologische Gesellschaftsbegriffe: Konzepte moderner Zeitdiagnosen. München: Fink, 2000.

Koschorke, Albrecht / Vismann, Cornelia [Hrsg.]: Widerstände der Systemtheorie: Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann. Berlin: Akad.-Verl., 1999.

Krause, Detlef: Luhmann-Lexikon: Eine Einführung in das Gesamtwerk von Niklas Luhmann. Stuttgart: Lucius & Lucius, 2005.

Krawietz, Werner / Welker, Michael: Kritik der Theorie sozialer Systeme: Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

La Motte-Haber, Helga de / Neuhoff, Hans [Hrsg.]: Musiksoziologie. Laaber: Laaber-Verl., 2007.

La Motte-Haber, Helga de: Musikwissenschaft und Musiksoziologie: Wandlungen des Forschungsinteresses, in: La Motte-Haber, Helga de / Neuhoff, Hans [Hrsg.]: Musiksoziologie. Laaber: Laaber-Verl., 2007. 19–32.

Lannoy, Christiaan de: Variationen im Metakontrapunkt: Eine systemtheoretische Analyse musikalischer Interaktionsprozesse, in: Berg, Henk de / Prangel, Matthias [Hrsg.]: Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verl., 1993. 203–227.

Lee, Daniel B.: Making Music out of Noise: Barbershop Quartet Singing and Society, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 11 (2). Stuttgart: Lucius & Lucius, 2005. 271–293.

Lehmann, Harry: Die flüchtige Wahrheit der Kunst: Ästhetik nach Luhmann. München: Fink, 2006.

Luhmann, Niklas: Veränderungen im System gesellschaftlicher Kommunikation und die Massenmedien, in: Schatz, Oskar [Hrsg.]: Die elektronische Revolution: Wie gefährlich sind die Massenmedien? Graz; Wien [u.a.]: Styria, 1975. 13–30.

Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1981.

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

Luhmann, Niklas: Die Autopoiesis des Bewusstseins, in: Soziale Welt. 36 (4). Göttingen: Verlag Otto Schwartz & Co., 1985. 402–446.

Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Ludwig K. [Hrsg.]: Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. 620–672.

Luhmann, Niklas: Archimedes und wir: Interviews. Berlin: Merve-Verl., 1987.

Luhmann, Niklas: Über „Kreativität“, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich [Hrsg.]: Kreativität: Ein verbrauchter Begriff? München: Fink, 1988. 13–19.

Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Luhmann, Niklas: Weltkunst, in: Luhmann, Niklas / Bunsen, Frederick D. / Baecker, Dirk: Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur. Bielefeld: Haux, 1990. 7–45.

Luhmann, Niklas: Die Welt der Kunst, in: Zacharias, Wolfgang [Hrsg.]: Schöne Aus-sichten? Ästhetische Bildung in einer technisch-medialen Welt. Essen: Klartext Verl., 1991. 49–63.

Luhmann, Niklas: Beobachtungen der Moderne. Opladen: Westdt. Verl., 1992.

Luhmann, Niklas: Die Evolution des Kunstsystems, in: Rötzer, Florian [Hrsg.]: Das neue Bild der Welt: Wissenschaft und Ästhetik; Chaos-, Gehirn-, Systemforschung, Robotik, künstliche Intelligenz, virtuelle Realität... Ruppichteroth, 1993. 221–228.

Luhmann, Niklas: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Bern: Benteli-Verl., 1994.

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. Opladen: Westdt. Verl., 1996.

Luhmann, Niklas: Ausdifferenzierung der Kunst, in: Institut für soziale Gegenwarts-fragen, Freiburg i. Br. / Kunstraum Wien [Hrsg.]: Art & Language & Luhmann. Wien: Passagen-Verl., 1997. 133–148.

Luhmann, Niklas: Die Autonomie der Kunst, in: Institut für soziale Gegenwartsfra-gen, Freiburg i. Br. / Kunstraum Wien [Hrsg.]: Art & Language & Luhmann. Wien: Passagen-Verl., 1997. 177–190.

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Luhmann, Niklas: Das Medium der Kunst, in: Luhmann, Niklas (hrsg. von Jahraus, Oliver): Aufsätze und Reden. Stuttgart: Reclam, 2001. 198–217.

Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Luhmann, Niklas: Einführung in die Theorie der Gesellschaft. Heidelberg: Carl-Auer-Verl., 2005.

Luhmann, Niklas: Einführung in die Systemtheorie. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verl., 2006.

Luhmann, Niklas: Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie, in: Luhmann, Niklas (hrsg. von Werber, Niels): Schriften zu Kunst und Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. 102–122.

Luhmann, Niklas: Ist Kunst codierbar? Ausschnitte aus der Diskussion, in: Luhmann, Niklas (hrsg. von Werber, Niels): Schriften zu Kunst und Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. 45–101.

Luhmann, Niklas: Sinn der Kunst und Sinn des Marktes – zwei autonome Systeme, in: Luhmann, Niklas (hrsg. von Werber, Niels): Schriften zu Kunst und Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. 389–400.

Luhmann, Niklas: Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken, in: Luhmann, Niklas (hrsg. von Werber, Niels): Schriften zu Kunst und Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. 246–257.

Mahrenholz, Simone: Musik als Autopoiesis: Musikalische Zeitlichkeit und Bewusstsein bei Luhmann und Hegel, in: Musik & Ästhetik. 2 (5). Stuttgart: Klett-Cotta, 1998. 62–84.

Maset, Pierangelo: Die „Kunst der Gesellschaft“ in Gesellschaft der Kunst, in: Runkel, Gunter [Hrsg.]: Funktionssysteme der Gesellschaft: Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., 2005. 89–100.

Mehner, Klaus: Die Ausdifferenzierung des Sozialsystems Musik: Beobachtungsauftrag für die Musikwissenschaft, in: Macek, Petr [Hrsg.]: Der Sinn (oder Un-Sinn?) der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts: Musikwissenschaft an der Schwelle des neuen Jahrtausends. Praha: Bärenreiter, 2001. 213–218.

Merton, Robert K.: Der Rollen-Set: Probleme der soziologischen Theorie, in: Hartmann, Heinz [Hrsg.]: Moderne amerikanische Soziologie: Neuere Beiträge zur soziologischen Theorie. Stuttgart: Enke, 1967. 255–267.

Merz-Benz, Peter-Ulrich [Hrsg.]: Die Logik der Systeme: Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie Niklas Luhmanns. Konstanz: UVK, Univ.-Verl. Konstanz, 2003.

Meyer, Michael / Al-Roubaie, Ali: Organisation der Kunst: Wie Kulturorganisationen Redundanz sichern und Umwelt beobachten, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 2 (2). Opladen: Verlag Leske + Budrich, 1996. 389–417.

Neitzert, Lutz: Die Geburt der Moderne, der Bürger und die Tonkunst: Zur Physiognomie der ver-öfentlichten Musik. Stuttgart: Steiner, 1990.

Neuhoff, Hans: Musiksoziologie heute: Eine Ortsbestimmung, in: La Motte-Haber, Helga de / Neuhoff, Hans [Hrsg.]: Musiksoziologie. Laaber: Laaber-Verl., 2007. 81–107.

Opitz, Sven / Bayer, Felix: 'Die wollen ja nur spielen': Pop als transversales Programm, in: Huck, Christian / Zorn, Carsten [Hrsg.]: Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss., 2007. 284–303.

Parzer, Michael [Hrsg.]: Musiksoziologie remixed: Impulse aus dem kulturwissenschaftlichen Diskurs. Wien: Institut für Musiksoziologie, 2004.

Paß, Dominik: Bewusstsein und Ästhetik: Die Faszination der Kunst. Bielefeld: Aisthesis-Verl., 2006.

Plumpe, Gerhard: Epochen moderner Literatur: Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen: Westdt. Verl., 1995.

Rauhe, Hermann: Rückblick in die Zukunft: Laudatio auf Kurt Blaukopf aus Anlass seines 80. Geburtstages, in: Bontinck, Irmgard [Hrsg.]: Wege zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie: Konvergenz der Disziplinen und empiristische Tradition. Wien [u.a.]: Guthmann-Peterson, 1996. 11–21.

Reese-Schäfer, Walter: Niklas Luhmann zur Einführung. Hamburg: Junius, 2005.

Reinfandt, Christoph: Populäre Reaktionen auf den 11. September 2001, in: Huck, Christian / Zorn, Carsten [Hrsg.]: Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss., 2007. 117–142.

Roberts, David: Von der ästhetischen Utopie der Moderne zur Kunst der Gesellschaft: Ort und Funktion der autonomen Kunst in der Systemtheorie Luhmanns, in: Greiner, Bernhard / Moog-Grünwald, Maria [Hrsg.]: Etho-Poietik: Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen. Bonn: Bouvier, 1998. 119–134.

Rotter, Frank: Musik als Kommunikationsmedium: Soziologische Medientheorien und Musiksoziologie. Berlin: Duncker & Humblot, 1985.

Rotter, Frank: Bürokratisches und künstlerisches Handeln: Eine Studie zur Kultursoziologie. Freiburg (Breisgau) [u.a.]: Alber, 1988.

Rotter, Frank: Kultursoziologische Perspektiven musikalischen Ausdrucks, in: Lipp, Wolfgang [Hrsg.]: Gesellschaft und Musik: Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag. Berlin: Duncker & Humblot, 1992. 87–114.

Runkel, Gunter [Hrsg.]: Funktionssysteme der Gesellschaft: Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., 2005.

Schimank, Uwe [Hrsg.]: Beobachter der Moderne: Beiträge zu Niklas Luhmanns „Die Gesellschaft der Gesellschaft“. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Schmidt, Siegfried J. [Hrsg.]: Schön: Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs. München: Fink Verl., 1976.

Schmidt, Siegfried J.: Kommunikationskonzepte für eine systemorientierte Literaturwissenschaft, in: Schmidt, Siegfried J. [Hrsg.]: Literaturwissenschaft und Systemtheorie: Positionen, Kontroversen, Perspektiven. Opladen: Westdt. Verl., 1993. 241–268.

Schneider, Wolfgang Ludwig: Was erklärt die Systemtheorie? Systemtheoretische Analyse als Beitrag zur Aufdeckung „sozialer Mechanismen“, in: Schimank, Uwe / Greshoff, Rainer [Hrsg.]: Was erklärt die Soziologie? Methodologien, Modelle, Perspektiven. Münster: LIT, 2005. 252–274.

Schuldt, Christian: Systemtheorie. Hamburg: Europ. Verl.–Anst., 2003.

Schulte, Günter: Der blinde Fleck in Luhmanns Systemtheorie. Frankfurt, Main [u.a.]: Campus-Verl., 1993.

Schumacher, Eckhard: Zeichen über Zeichen: Pop als Resignifikation, Rekombination und Reproduktion, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 10 (2). Stuttgart: Lucius & Lucius, 2004. 340–346.

Serres, Michel: Der Parasit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Sevänen, Erkki: Art as an Autopoietic Sub-System of Modern Society: A Critical Analysis of the Concepts of Art and Autopoietic Systems in Luhmann's Late Production, in: Theory, Culture & Society. 18 (1). London [u.a.]: Sage, 2001. 75–103.

Silbermann, Alphons: Frank Rotter: Musik als Kommunikationsmedium: Soziologische Medientheorie und Musiksoziologie. Berlin: Duncker & Humblot, 1985 (Rez.), in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. 39. Opladen: Westdt. Verl., 1987. 172–174.

Simon, Fritz B.: Einführung in Systemtheorie und Konstruktivismus. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, 2006.

Smudits, Alfred: Mediamorphosen des Kulturschaffens: Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel. Wien: Braumüller, 2002.

Stäheli, Urs: Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie, in: Göttlich, Udo / Winter, Rainer [Hrsg.]: Politik des Vergnügens: Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln: Halem, 2000. 321–336.

Stäheli, Urs: Die Kontingenz des Globalen Populären, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 6 (1). Stuttgart: Lucius & Lucius, 2000. 85–110.

Stäheli, Urs: Fatal Attraction? Popular Modes of Inclusion in the Economic System, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 8 (1). Stuttgart: Lucius & Lucius, 2002. 110–123.

Stäheli, Urs: Das Populäre in der Systemtheorie, in: Burkart, Günter / Runkel, Gunter [Hrsg.]: Luhmann und die Kulturtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. 169–188.

Stäheli, Urs: Pop als Provokation?, in: Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie. 10 (2). Stuttgart: Lucius & Lucius, 2004. 333–339.

Stäheli, Urs: Das Populäre als Unterscheidung: Eine theoretische Skizze, in: Blaseio, Gereon / Pompe, Hedwig / Ruchatz, Jens [Hrsg.]: Popularisierung und Popularität. Köln: DuMont, 2005. 146–167.

Stäheli, Urs: Bestimmungen des Populären, in: Huck, Christian / Zorn, Carsten [Hrsg.]: Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss., 2007. 306–321.

Stanitzek, Georg: Was ist Kommunikation?, in: Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro [Hrsg.]: Systemtheorie der Literatur. München: Fink, 1996. 21–55.

Stanitzek, Georg: Im Rahmen? Zu Niklas Luhmanns *Kunst*-Buch, in: Berg, Henk de / Prangel, Matthias [Hrsg.]: Systemtheorie und Hermeneutik. Tübingen [u.a.]: Francke, 1997. 11–30.

Steiner, Florian: Kunst und Wirtschaft: Lernen an Systemgrenzen. Innsbruck, Univ., Dipl.-Arb., 2003.

Tadday, Ulrich: Systemtheorie und Musik: Luhmanns Variante der Autonomieästhetik, in: Musik und Ästhetik. 1 (1/2). Stuttgart: Klett Cotta. 1997. 13–34.

Vettori, Oliver: Systemtheorie, nein danke!? Niklas Luhmann musiksoziologisch betrachtet, in: Parzer, Michael [Hrsg.]: Musiksoziologie remixed: Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs. Wien: Inst. für Musiksoziologie, Univ. für Musik u. Darstellende Kunst Wien, 2004. 39–54.

Weber, Max: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München: Drei-Masken-Verl., 1921.

Weber, Stefan [Hrsg.]: Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie. Wien: Passagen-Verl., 1999.

Wellbery, David E.: Die Ausblendung der Genese: Grenzen der systemtheoretischen Reform der Kulturwissenschaften, in: Koschorke, Albrecht / Vismann, Cornelia [Hrsg.]: Widerstände der Systemtheorie: Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann. Berlin: Akad.-Verl., 1999. 19–27.

Werber, Niels: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner systemtheoretischen Beobachtbarkeit: Zu Niklas Luhmanns Buch »Die Kunst der Gesellschaft«, in: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften. 43 (3). Wien: Passagen Verl., 1997. 339–349.

Werber, Niels: Nachwort von Niels Werber: Niklas Luhmanns Kunst der Gesellschaft – Ein einführender Überblick, in: Luhmann, Niklas (hrsg. von Werber, Niels): Schriften zu Kunst und Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. 438–476.

Willke, Helmut: Systemtheorie: Eine Einführung in die Grundprobleme der Theorie sozialer Systeme. Stuttgart: Lucius & Lucius. 2000.

7.2. INTERNET

http://autopoietische-systeme.de/Essay_Die_Systemtheorie_der_Massenmedien_von_H_Wasser.pdf
(31.07.08)

http://de.wikipedia.org/wiki/Clicks_&_Cuts (13.06.08)

http://de.wikipedia.org/wiki/Musique_concrète (13.06.08)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Muzak> (16.08.08)

http://de.wikipedia.org/wiki/Straight_Edge (04.05.08)

<http://lexikon.meyers.de/meyers/Glissando> (16.08.08)

http://luhmann.uni-trier.de/index.php?title=Gesellschaftstheorien_1:_Systemtheorie (21.11.07)

<http://www.freischwimmer.net/kunstautonomien.pdf> (01.08.08)

<http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/autopoiesis.html> (25.07.08)

<http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/maar.pdf> (31.07.08)

http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/visuelle_musik.pdf
(31.07.08)

<http://www.listserv.dfn.de/archives/luhmann.html> (31.07.07)

<http://www.soziale-systeme.ch/leseproben/kunst.htm> (31.07.07)

7.3. VIDEO

Beobachter im Krähenest: Niklas Luhmann. Köln: WDR, ©1989. 1 Videokassette (VHS, ca. 45 Min.). Philosophie heute (ARD, Radio & TV Video: Philosophie)

7.4. AUDIO

Einführung in die Systemtheorie: Vorlesung Wintersemester 1991/92 / Niklas Luhmann. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verlag.

Abstract

Die soziologische Systemtheorie Niklas Luhmanns nimmt als universalistische „Supertheorie“ ihrem Selbstverständnis nach in Anspruch, auf sämtliche gesellschaftliche Bereiche anwendbar zu sein. Aus musiksoziologischer Perspektive lässt sich daher fragen: Wie ist Musik, musikalische Praxis und der Wandel musikalischer Praxis mit Mitteln der Systemtheorie behandelbar? Die Interessenlage der Wiener Schule der Musiksoziologie und ihres Begründers Kurt Blaukopf fungiert als Rahmen, wenn es darum geht, Stärken und Schwächen des systemtheoretischen Paradigmas herauszuarbeiten.

Mit Musik beschäftigte sich Luhmann nur innerhalb seiner kunstsoziologischen Überlegungen – und hier in einem sehr geringen Ausmaß. Kunst wird bei Luhmann als gesellschaftliches Funktionssystem sowie als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium gefasst. Die systemtheoretischen Konzepte der Evolution und der Ausdifferenzierung sowie die Selbstbeschreibung des Kunstsystems rücken in den Vordergrund, sobald man nach dem Wandel musikalischer Praxis fragt.

Parallel zu und nach Luhmann sind systemtheoretisch bzw. mit systemtheoretischen Mitteln arbeitende AutorInnen auf den Plan getreten, die sich ein wenig eingehender mit dem Phänomen Musik befassten. Zum einen fokussierte man hierbei vordringlich auf andere Systemebenen als die von Luhmann vorrangig in den Blick genommene Ebene sozialer Systeme, zum anderen auf andere Musikformen als jene der von Luhmann primär behandelten Kunstmusik. Im Wesentlichen erfolgte abseits der Kunstmusik eine Konzentration auf Popmusik.

Die Aufarbeitung des Themas soll eine Transferleistung für die Musiksoziologie, die sich bislang nur marginal für die Systemtheorie interessierte, darstellen. Die Integration unterschiedlicher Lehr- bzw. Theoriegebäude in die musiksoziologische Forschung stellte seit jeher ein großes Anliegen Kurt Blaukopfs dar.

Sowohl systemtheorieinterne Probleme als auch das Abwägen der Stärken und Schwächen von systemtheoretischen bzw. mit systemtheoretischen Mitteln operierenden Perspektiven vor dem Hintergrund musiksoziologischer Interessen und Fragestellungen zeichnen letztlich ein ambivalentes Bild der Systemtheorie. Unter Berücksichtigung der anhand musiksoziologischer Kriterien herausgearbeiteten Stärken und Schwächen muss die Anwendbarkeit der Systemtheorie wohl von Fall zu Fall und abhängig von gewählten Themensetzungen und –schwerpunkten entschieden bzw. beurteilt werden. Die musiksoziologische Erprobung der Systemtheorie steckt jedenfalls noch in den Kinderschuhen.

Keywords: Systemtheorie, Luhmann, Musiksoziologie, Blaukopf, Musik, musikalische Praxis

LEBENS LAUF

RAINER PROKOP

03.12.1979 / Wien

BILDUNG

09.1986 – 06.1990	Volksschule Sieghartskirchen
09.1990 – 06.1997	BG/BRG Tulln
06.1999	ExternistInnenreifeprüfung, BG/BRG 21 Wien
10.1999 – 09.2000	Zivildienst, Geriatriezentrum Klosterneuburg
10.2000 – 2008	Studium der Soziologie mit einer Fächerkombination aus Philosophie und Politikwissenschaft, Universität Wien

SONSTIGES

seit Frühjahr 2000	Sänger, Gitarrist und Songwriter der Band ›Wedekind‹ (Tonträgerveröffentlichungen 2003 und 2006)
12.2004 – 08.2007	privater Gesangsunterricht
seit 03.2007	fallweise Beschäftigung als Konferenzbetreuer im Austria Center Vienna
01.2008 – 02.2008	Hospitanz bei ZDF/ARTE Themenabende