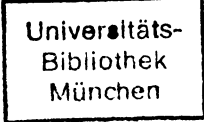


Michael Titzmann (Hg.)

Modelle des literarischen Strukturwandels

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1991





Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Redaktion des Bandes: Georg Jäger

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Modelle des literarischen Strukturwandels / Michael Titzmann
(Hg.) – Tübingen : Niemeyer, 1991
(Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur ; Bd. 33)
NE: Titzmann, Michael [Hrsg.]; GT

ISBN 3-484-35033-4 ISSN 0174-4410

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co KG, Tübingen 1991

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Satz und Druck: Druckerei Maisch + Queck, Gerlingen

Buchbinderei: Heinr. Koch, Tübingen

1991/4179

Inhaltsverzeichnis

MICHAEL TITZMANN	
Einleitung: Zum Problem des literarischen Strukturwandels	1
1. FALLSTUDIEN:	
Diskussion der Bedingungen adäquater Strukturwandeldarstellung am historischen Beispiel	5
KLAUS W. HEMPFER	
Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance- Lyrik (<u>Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard</u>)	7
GERHARD REGN	
Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepiik in der italienischen Spätrenaissance	45
MANFRED PFISTER	
Auf der Suche nach dem verlorenen Leib	69
ROSMARIE ZELLER	
Gesetzmäßigkeiten literarischen Wandels am Beispiel des Dramas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	89
DAVID E. WELLBERY	
Überlegungen zum Strukturwandel der Symbolik	103
VOLKER HOFFMANN	
Strukturwandel in den »Teufelspaktgeschichten« des 19. Jahrhunderts . . .	117
HANS ZELLER	
Modelle des Strukturwandels in C. F. Meyers Lyrik	129
KLAUS P. HANSEN	
Die Überforderung des Lesers: Strukturwandel der amerikanischen Kurz- geschichte nach 1853	149
FRIEDERIKE MEYER	
Zum Wandel von Diskursbeziehungen: die Relation der Erzählliteratur im Realismus und der Psychiatrie 1850–1900 in Deutschland	167
MARIANNE WÜNSCH	
Vom späten »Realismus« zur »Frühen Moderne«: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels	187

IGOR P. SMIRNOV	
Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Post- moderne	205
GEORG JÄGER	
Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. Eine systemtheoretische Gegenüberstellung des bürgerlichen und des avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese	221
2. DESIDERATE:	
Ungenügen am kategorialen und methodischen Umgang der Literatur- wissenschaft mit ihrem Gegenstand	245
ROLF KLOEPFER	
Für eine Geschichte der Literatur als Kunst – Sympraxis am Beispiel Diderots	247
JÜRGEN LANDWEHR	
Von der Repräsentation zur Selbstbezüglichkeit und die Rückkehr des/zum Imaginären. Konzepte von Literatur und literarischem (Struktur-)Wandel und ein »verkehrtes« Mimesis-Modell	275
3. MODELLSKIZZEN:	
Theoretische Entwürfe zur Beschreibung/Erklärung von Strukturwandel .	297
HARTMUT LAUFHÜTTE	
<i>Entwicklungs-</i> und <i>Bildungsroman</i> in der deutschen Literaturwissenschaft. Die Geschichte einer fehlerhaften Modellbildung und ein Gegenentwurf .	299
HERTA SCHMID	
Die entwicklungsgeschichtlichen Ideen Jan Mukařovskýs und Michail Bachtins	315
KARL EIBL	
Zurück zu Darwin. Bausteine zur historischen Funktionsbestimmung von Dichtung	347
CLAUS-MICHAEL ORT	
Literarischer Wandel und sozialer Wandel: Theoretische Anmerkungen zum Verhältnis von Wissenssoziologie und Diskursgeschichte	367
MICHAEL TITZMANN	
Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft	395
Adressen der Beiträger	439

Georg Jäger

Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems

Eine systemtheoretische Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese*

Ziel dieser Studie ist es, auf der Grundlage der Luhmannschen Systemtheorie, aber in Kritik seiner Aufsätze zur Kunst,¹ den Bauplan des avantgardistischen Literatursystems zu analysieren und von dem des bürgerlichen Literatursystems abzuheben. Dabei wird das Avantgardesystem als Subsystem des modernen Literatursystems angesehen. Der literarische Wandel vom bürgerlichen zum modernen Literatursystem wird also unter dem Gesichtspunkt der Ausdifferenzierung eines neuen Subsystems thematisiert, doch bleibt der Vergleich, weil er die Systemebene wechselt, höchst asymmetrisch. Mehr als einen differenzierungsfähigen Strukturaufriß kann diese Studie deshalb auch nicht bieten.

Für das Verständnis von sozialen Systemen als selbstreferentiellen und autopoietischen Sinn- bzw. Kommunikationssystemen, das ich voraussetze, bleibt der Leser auf Luhmann selbst verwiesen. Die Abstraktionshöhe der Ausführungen ist durch die Themenstellung vorgegeben, doch weise ich in zahlreichen Anmerkungen auf historische Konkretionen angesprochener Probleme hin. Diese Hinweise sollen deutlich machen, wie sich herkömmliche literarhistorische und ästhetische Fragestellungen im Rahmen der Systemtheorie reformulieren lassen, und dadurch die Integrationskraft und das Rekonstruktionspotential der Systemtheorie belegen. Die meisten Beispiele stammen aus dem deutschen Bereich – einerseits aus Klassik, Romantik und Idealismus, andererseits aus dem Dadaismus, der Konkreten Poesie und der Wiener Gruppe –, und es ist anzunehmen, daß bei einer systematischen Berücksichtigung aller internationalen Avantgarden die Akzente anders gesetzt werden müßten. Historische Avantgarde und Neoavantgarde werden im folgenden nicht unterschieden, wie auch der Problemkreis der Postmoderne unberührt bleibt. Zugunsten eines kategorialen Systemaufrißes wird zunächst auf schärfere historische Distinktionen verzichtet.

* Der Aufsatz fußt auf Überlegungen einer Avantgarde-Arbeitsgruppe am Institut für Deutsche Philologie der Universität München. Insbesondere haben zu diesem Text beigetragen: Michael Günther, Friederike Meyer, Claus-Michael Ort, Bernadette Ott und Jürgen Schlagenhof.

¹ Niklas Luhmann: Ist Kunst codierbar? In: N. L.: Soziologische Aufklärung 3, Opladen 1981, S. 245–66. – Ders.: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Delphin III, August 1984, S. 51–69.

Systemtheoretische Problemstellung

Gesellschaft sieht Luhmann als ein Kommunikationssystem an, »das alle Kommunikationen und nur Kommunikationen enthält und sich durch Kommunikation reproduziert.«² *Kultur, Kunst und Literatur* sind Subsysteme der Gesellschaft; wer sie als *Kommunikationssysteme* analysiert, kann heute auf einen breiten Konsens hoffen – obschon die dabei verwandten Kommunikationsbegriffe auf unterschiedliche Aspekte von Kommunikation abheben. »Die Gesetze der Kommunikation sind die Gesetze der Kultur«, unterstellt Eco und formuliert als grundlegende Hypothese: »die ganze Kultur muß als Kommunikationsphänomen untersucht werden.«³ Die von der NIKOL-Gruppe um S. J. Schmidt entworfene Empirische Theorie der Literatur betrachtet »kunstbezogene Kommunikation«⁴ als ihren Gegenstand. »Literarische Kommunikation« bezeichnet dabei die Gesamtheit der Kommunikations- und Entscheidungsprozesse, »die sich auf solche Kommunikate richten, denen Kommunikationspartner – aus welchen Gründen auch immer – das Prädikat ›literarisch‹ zuerkennen.«⁵ Die Prämissen sind inzwischen in die aktuelle Kunstkritik und -philosophie übernommen worden, in deutlicher Anlehnung an Luhmann etwa von Böhringer: »Die Kunst als soziales System baut sich auf und erhält sich als fortwährende Kommunikation über Kunst. Die Kunstwerke liefern den Gesprächsstoff.«⁶ Die Frage, wie sich die zu »Kommunikatbasen« herabgestuften Kunstwerke zur Kommunikation, die sich über sie erstellt, verhalten, ist so strittig wie ungeklärt.⁷ Ohne auf das Problem einzugehen, wie aus Zeichen Bedeu-

² Ders.: Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie. In: Hans-Ulrich Gumbrecht / Ursula Link-Heer (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte* (stw 486) Frankfurt/M. 1985, S. 11–33. Hier S. 19.

³ Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik* (UTB 105) München 1972, S. 33, 38.

⁴ Siegfried J. Schmidt: Beiträge zu einer kommunikationsorientierten Ästhetiktheorie. In: *Studien zur Wertungsforschung* 5, Graz 1975, S. 83–97. Hier S. 85.

⁵ Walther Kindt / Siegfried J. Schmidt: *Motivationen und Aspekte einer Empirischen Literaturwissenschaft*. In: S. J. Sch. (Hg.): *Empirie in Literatur- und Kunstwissenschaft* (Grundfragen der Literaturwissenschaft 5) München 1979, S. 7–42. Hier S. 15. – Ausgearbeitet in Siegfried J. Schmidt: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*. Teilbd. 1 (Konzeption Empirische Literaturwissenschaft I/1) Braunschweig/Wiesbaden 1980, S. 80ff.

⁶ Hannes Böhringer: *Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst*, Berlin 1985, S. 113.

⁷ Für den Stand der Forschung über die relevanten kognitiven Rezeptionsprozesse vgl. Norbert Groeben: *Leserpsychologie: Textverständnis – Textverständlichkeit*, Münster 1982; Siegfried Hoppe-Graff: *Verstehen als kognitiver Prozeß. Psychologische Ansätze und Beiträge zum Textverstehen*. In: Wolfgang Klein (Hg.): *Textverständlichkeit – Textverstehen* (LiLi 55) Göttingen 1984, S. 10–37. – *Die Empirische Literaturwissenschaft* bezeichnet die internen mentalen Prozesse, die zum Aufbau eines Kommunikats führen, als *Rezeption* und unterscheidet die *Kommunikatbildungsprozesse* von den *Verarbeitungshandlungen*. Reinhold Viehoff: *Rezeption und Verarbeitung. Anmerkungen zu methodischen Fragen einer empirischen Literaturwissenschaft*. In: *SPIEL* 2 (1983), H. 1, S. 101–21.

tungen werden, behandle ich im folgenden – mit Luhmann – *Kunstwerke als »Kompaktkommunikation«*, d. h. als »Programm für zahllose Kommunikationen über das Kunstwerk«,⁸ und – mit S. J. Schmidt – einen literarischen Text als »situationsabstrakte Anweisung(smengen) auf mögliche bedeutungskonstitutive Handlungsspiele«.⁹ Diese Definition fügt sich dem vorliegenden Untersuchungsrahmen ein, da sie auf die »Selbstselektivität« von Werken¹⁰ abhebt, also den Umstand herausstellt, daß die Werke selbst einen Selektionshorizont für Anschlußkommunikationen bereitstellen. Damit sichern sie »ein Mindestmaß an Einheitlichkeit und Wechselbezüglichkeit« oder Ergänzungsfähigkeit der auf sie bezogenen Kommunikationen.¹¹ Im übrigen ist der Werkbegriff selbst systemrelativ, er stellt sich – wie ich zu zeigen hoffe – im bürgerlichen und im avantgardistischen Kunstsystem unterschiedlich dar.

Alle Systembildung beruht nach Luhmann auf Selektion und deren Reflexivform, der Selektion von Selektionsmöglichkeiten. Die Theorie sozialer Systeme¹² definiert Struktur als »Selektion eingeschränkter Möglichkeiten«, d. h. als »Einschränkung der im System zugelassenen Relationen« (384), und Kommunikation als »Prozessieren von Selektion« (194). Damit ist der Luhmannsche Kommunikationsbegriff so weit gefaßt, daß er die oben angesprochenen Spielarten einschließt – er erlaubt die Akzentuierung von Kommunikation als Handlung wie als semiotisch-semantischen Prozeß, als Übermittlungsvorgang wie als Symbolisierung. Denn das »Prozessieren von Selektion« oder die Übertragung eingeschränkter Wahlmöglichkeiten weist eine sachliche, soziale und zeitliche Dimension auf; es setzt in sachlicher Hinsicht eine Themenwahl voraus, in sozialer Hinsicht eine Interaktion zwischen Kommunikator und Adressat sowie zeitlich einen früheren Zustand, den Kommunikation in einen späteren überführt. Die sachliche, soziale und zeitliche Dimension eröffnen gleichermaßen Wahl- und Differenzierungsmöglichkeiten. Jedes System bildet *Leitdifferenzen* aus, die regeln, welche Selektionen in diesen Dimensionen zugelassen sind. Dadurch entstehen Grenzen, die den »Innen- und Außenhorizont des Systems als unterscheidbare Regionen der Verweisung auf andere Möglichkeiten«¹³ trennen. Kommunikation ist demnach immer ein Reflexivitätsverhältnis,¹⁴ sie selektiert Selektionsmöglichkeiten vor einem Horizont alternativer Selektionsmöglichkeiten. Um über Kunst zu reden, muß die

⁸ Luhmann: *Das Kunstwerk* (s. Anm. 1), S. 53.

⁹ S. J. Schmidt: *Beiträge zu einer kommunikationsorientierten Ästhetiktheorie* (s. Anm. 4), S. 95.

¹⁰ Luhmann: *Ist Kunst codierbar?* (s. Anm. 1), S. 248.

¹¹ Ders.: *Das Kunstwerk* (s. Anm. 1), S. 53.

¹² Ders.: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M. 1985.² Im folgenden mit Seitenzahl im fortlaufenden Text zitiert.

¹³ Werner Bergmann: *Die Zeitstrukturen sozialer Systeme. Eine systemtheoretische Analyse* (Soziologische Schriften 33) Berlin 1981, S. 108.

¹⁴ Über die »Reflexivität der Prozesse sozialer Systeme« s. Luhmann: *Soziale Systeme* (s. Anm. 12), S. 610ff. Er betont, »daß alle Prozesse Kommunikationsprozesse sind und daß alle Reflexivität als Kommunikation über Kommunikation gewonnen werden muß« (610). Dabei kann Reflexivität in Gestalt einer Reflexion auftreten, muß es aber nicht.

Entscheidung gefallen sein, über Kunst zu reden und nicht über Politik oder Sport. Eine *Selbstbeschreibung* des Systems läuft als Selbstreferenz mit und sichert die Identität der Kommunikation. Im Zweifelsfall wird diese Selbstbeschreibung von den Kommunikationspartnern thematisiert: ›Redest du noch von Kunst? Was verstehst du denn darunter? Für mich jedenfalls ist Beuys keine Kunst mehr.‹ Was Staeck macht, ist für den Frankfurter Kunstverein Kunst und für die CSU Politik.¹⁵ Was hierbei zur Debatte steht, sind Systemgrenzen als Sinn Grenzen, die ein Item unterschiedlichen Selektionskontexten zuordnen.

Da im Grenzbegriff stets »die Möglichkeit des Transzendierens und die Realität der anderen Seite eingeschlossen« ist,¹⁶ bedarf es Zusatzeinrichtungen, die mit einiger Wahrscheinlichkeit sicherstellen, daß Alter die Zuordnung Egos übernimmt, bzw. es bedarf – in der Sprache der Systemtheorie – sozialer Mechanismen, die die »Übertragung von Selektionsleistungen« steuern und zur »Annahme von Selektionsofferten« motivieren.¹⁷ Die Systemtheorie nennt diese Mechanismen seit Parsons *Interaktionsmedien*. Sie antworten auf die Frage: »Wie lassen sich die Absichten, Hoffnungen, Motive, Wünsche und Ziele, die jeder einzelne hat, zur Basis eines *gemeinsamen* Handelns in der Gemeinschaft machen?«¹⁸ Um dies zu erreichen, motivieren Medien zur »Orientierung an der ›Norm des verallgemeinerten andern‹«¹⁹ und sichern damit eine gemeinsame Sinnorientierung. In obigen Fällen könnte z.B. Sozialprestige entscheiden, ob die Übertragung der Selektionsofferte gelingt: In Kreisen des Avantgardepublikums wird als borniert gelten, wer Beuys Fettstuhl nicht als Kunst anerkennt, unter Linksintellektuellen, wer Staecks Strauß-Plakat, das ihn (in Abwandlung eines Heartfieldschen Bildmotivs) als Schlachter mit der der Boulevardpresse entnommenen Schlagzeile »Ent-

¹⁵ Klaus Staeck – Rückblick in Sachen Kunst und Politik. 2. Aufl. Göttingen 1980.

¹⁶ Bergmann: Die Zeitstrukturen sozialer Systeme (s. Anm. 13), S. 109.

¹⁷ Niklas Luhmann: Macht. Stuttgart 1975, S. 6f. Zur Medientheorie Luhmanns vgl. weiter: Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität. Stuttgart 1973², S. 50ff.; Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien. In: N. L.: Soziologische Aufklärung 2. Opladen 1982², S. 170–92. – Talcott Parsons: Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien. Hg. v. Stefan Jensen (Studienbücher zur Sozialwissenschaft 39) Opladen 1980.

¹⁸ Stefan Jensen: Aspekte der Medien-Theorie: Welche Funktion haben die Medien in Handlungssystemen? In: Zeitschrift für Soziologie 13 (1984), S. 145–64. Hier S. 148. – Jan Künzler: Medien und Gesellschaft. Die Medienkonzepte von Talcott Parsons, Jürgen Habermas und Niklas Luhmann, Stuttgart 1989.

¹⁹ Udo H. A. Schwarz: Das Modische. Zur Struktur sozialen Wandels der Moderne (Soziologische Schriften 38) Berlin 1982, S. 43. Im Begriff ›symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium (bzw. bei Parsons: Interaktionsmedium)‹ bezeichnet Generalisierung »eine Verallgemeinerung von Sinnorientierungen, die es ermöglicht, identischen Sinn gegenüber verschiedenen Partnern in verschiedenen Situationen festzuhalten« (Luhmann: Macht, S. 19); symbolisch zielt auf den Umstand, daß das Medium »soziale Wirklichkeit als Abstraktion von Erfahrung« (Schwarz, S. 44) repräsentiert. Die Medien kombinieren somit, und darauf beruht ihre Leistung, »Gemeinsamkeit der Orientierungen und Nichtidentität der Selektionen« (Luhmann: Macht, S. 8).

mannt alle Wüstlinge« zeigt,²⁰ als Propaganda abtut – in Führungskreisen der CSU mag sich dies umgekehrt verhalten.

Für eine Analyse des Bauplans des Sozialsystems Literatur ergeben sich aus den ange deuteten systemtheoretischen Vorausannahmen drei Fragenkomplexe:

- Welche Leitdifferenz grenzt das Sozialsystem Literatur aus der Gesellschaft aus und ermöglicht seine Systembildung?
- Welches sind die Reflexionstheorien, die »die Identität des Systems im Unterschied zu seiner Umwelt« (620) bezeichnen, welches die Reflexionseinrichtungen, die die »Steuerungs- und Kontrolleleistungen« (616) des Kommunikationsprozesses durch sich selbst sicherstellen?
- Verfügt das Sozialsystem Literatur über ein Medium zur Absicherung und Motivation des Selektionstransfers – wie Politik über Macht, Liebe über Vertrauen?²¹

Um diese Fragen adäquat zu operationalisieren, unterscheide ich die drei Systemreferenzen: *Funktion* als Beziehung des Subsystems zum Gesamtsystem, *Leistung* als Beziehung des Subsystems zu anderen Subsystemen und *Reflexivität* als Beziehung des Subsystems zu sich selbst. Mit anderen Worten, es beruht die Funktion auf der Leitdifferenz und die Reflexivität ist »die Ausdifferenzierung der Funktion, die Einheit des Prozesses im Prozeß zur Geltung zu bringen« (616). Dieses (minimale) Instrumentarium, das ich kurz vorgestellt habe, genügt zu einer typologischen Gegenüberstellung des bürgerlichen und des avantgardistischen Sozialsystems Literatur.

Das bürgerliche Sozialsystem Literatur

Die Rekonstruktion des Sozialsystems Literatur und die Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Systemzustandes erfolgen über eine Kritik der Luhmannschen Überlegungen zum Kunstsystem. Aufgrund eines inadäquaten Gebrauchs der Opposition schön/häßlich mißlingt Luhmann die Analyse des bürgerlichen Sozialsystems Literatur und infolge des Festhaltens am Werkbegriff vermag er das avantgardistische vom bürgerlichen Sozialsystem Literatur nicht zureichend zu scheiden.

In dem Aufsatz *Ist Kunst codierbar?* führt Luhmann den binären Schematismus schön/häßlich als Medien-Code ein, der das Kunstsystem aus dem Gesellschaftssystem ausgrenzen soll. Medien-Codes arbeiten auf Grundlage der »Wert/Unwert-Dichotomisierung von Präferenzen«, sie konfrontieren jedes vorkommende Item »mit der Möglichkeit, Wert oder Unwert zu sein«,²² in diesem Fall also schön oder häßlich. In der Wertorientierung der asymmetrischen Gegenbegriffe liegt ihre

²⁰ Klaus Staek (s. Anm. 15), S. 74.

²¹ Bibliographische Angaben s. Anm. 17.

²² Luhmann: Einführende Bemerkungen (s. Anm. 17), S. 175.

motivierende Kraft zur Selektionsübernahme Alters durch Ego. Die »auf ungleiche Weise konträre Zuordnung« macht die Ablehnung der Selektionsofferte selbst zum »Legitimationstitel« der Kritik;²³ wer die Wertorientierung nicht mitvollzieht, fällt auf und gerät unter Legitimationsdruck. Die drohende soziale Ausgrenzung motiviert. Da dies im bürgerlichen Kunstsystem auf die Opposition mit/ohne Geschmack zutrifft und ich zudem zweifle – wie ich sogleich ausführe –, daß das Begriffspaar schön/häßlich als binärer Schematismus funktioniert, ersetze ich es durch den Gegensatz mit/ohne Geschmack. *Geschmack* ist das Interaktionsmedium im bürgerlichen Sozialsystem Literatur; er dient als Leitdifferenz in der sozialen Dimension, indem er Handlungen mit Geschmack von solchen ohne Geschmack scheidet. Mit Hilfe des Mediums Geschmack wird »die Selektionsweise des einen Partners zugleich als Motivationsstruktur des anderen«²⁴ wirksam, denn Geschmack wird als Erwartungserwartung von den Kommunikationspartnern im Kunstzusammenhang wechselweise unterstellt. Der Geschmacksbegriff umfaßt zunächst ebenso »Moralität« und »Sittlichkeit«²⁵ wie äußere Verhaltensweisen, wird aber im Laufe des 19. Jahrhunderts um seine ethische Dimension verkürzt. Zuletzt bindet er die Zugehörigkeit zum Sozialsystem Literatur vor allem an das, was sich gehört, guter Ton und schicklich ist. Die Anstandsbücher des 19. Jahrhunderts normieren den Umgang mit Kunst in diesem Sinne durch ein ganzes Repertoire von Verhaltensregeln.²⁶ Noch heute erwartet, wer sich zum Konzert oder Theater umzieht, daß dies von anderen erwartet wird (oder werden könnte).

Die Schönheit ist nicht das Interaktionsmedium, sondern der zentrale Begriff der Reflexionstheorie des bürgerlichen Sozialsystems Literatur: der *Ästhetik*, die sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts als Selbstreflexion des Kunstsystems ausdifferenziert und in einem eigenen Diskurs institutionalisiert. Dieser Diskurs entwickelt eine reiche Semantik, um das Verhältnis von System und Umwelt im System

²³ Reinhart Koselleck: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe. In: R. K.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1979, S. 211–59. Hier S. 211, 248.

²⁴ Luhmann: *Macht* (s. Anm. 17), S. 7.

²⁵ »Geschmack und Sitten, Herz und Geschmack, Tugend und guter Geschmack, das Wahre und Schöne sind um 1760 gleichsam Komplementärbegriffe geworden«, deren man sich mit Selbstverständlichkeit bedient. Wolfgang Martens: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart 1971, S. 456. – Für Kant ist Geschmack – ähnlich wie dann für Schiller – »ein Beurteilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen« und macht »den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse, ohne einen gewaltsamen Sprung, möglich« (Kritik der Urteilskraft, § 59f.). Geschmack definiert er als »Moralität in der äußeren Erscheinung« (Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, § 66), Schönheit entsprechend auch als »Sittlichkeit in der Erscheinung« (§ 67, Randbemerkung).

²⁶ Günter Häntzschel (Hg.): *Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850–1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen literarischen Sozialisation (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 15)*, Tübingen 1986. Kap. X: Lektüre, S. 377–449.

zu repräsentieren. Die Funktion, also die Referenz zum Gesamtsystem, wird von Kant bis Hegel als Funktionslosigkeit definiert, die ihrerseits Bedingung der Möglichkeit der Leistung ist, die das Kunstsystem für andere Subsysteme der Gesellschaft erbringen soll. Da die Leistung auf der Funktionslosigkeit basiert, läßt sich von der *Funktion der Funktionslosigkeit* sprechen. Bekanntlich hat Kant den Geschmack von der Praxis durch Interessellosigkeit und von der Wissenschaft durch Begrifflosigkeit abgegrenzt und in das inexponible Gefühl des Subjekts verlegt. Die Grundlinien der Leistung der derart konditionierten Funktionslosigkeit deutet bereits Kant an: das Schöne ist das jedermanns Zustimmung fordernde »Symbol des Sittlichguten«,²⁷ hat also eine individuell versittlichende und sozial »gesittende« Wirkung, und ist darüber hinaus ein Weg, sich des Übersinnlichen (über »ästhetische Ideen«) zu vergewissern. Die klassische und idealistische Ästhetik hat in der Nachfolge Kants die Schönheit als Einheit, Identität oder Indifferenz von Gegenbegriffen konzipiert: von Wesen oder Idee und Erscheinung, Freiheit und Notwendigkeit, Sittlichkeit und Sinnlichkeit, Bewußtsein und dem Bewußtlosen. Aufgrund dieser vorausgesetzten Einheit von Gegensätzen leistet Kunst das Unmögliche: sie ermöglicht Autonomie als Identität von Freiheit und Gesetz (Schillers »Heautonomie« des Schönen),²⁸ sie bringt zur Erscheinung, was sich der Anschauung entzieht (Hegels »sinnliches Scheinen der Idee«)²⁹ oder ist gar als Subjekt-Objekt-Identität »das real angeschaute Absolute« und insoweit »das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie« (Schelling).³⁰ Ohne auf die ästhetische Debatte hier näher eingehen zu können, ist offensichtlich, daß das Schöne auf zwei dominante Leistungen festgelegt wird: sozial soll es die Bildung eines autonomen Subjekts und darüber hinaus oft einer freien Gesellschaft, kognitiv eine wie immer geartete begrifflose Erkenntnis, eine

²⁷ *Kritik der Urteilskraft*: § 59. Zum folgenden zusammenfassend Heinz Paetzold: *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden 1983.

²⁸ *Kallias oder über die Schönheit*: Schönheit als Heautonomie, d. i. »eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist«, und damit zugleich als »Freiheit in der Erscheinung«. Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. Bd. 5. München 1962³, S. 416, 400. – Das Problem der Vermittlung von Individuum und Gesellschaft durch Schönheit analysiert rollentheoretisch Michael J. Böhler: *Soziale Rolle und ästhetische Vermittlung. Studien zur Literatursoziologie von A. G. Baumgarten bis F. Schiller*. Bern, Frankfurt a.M. 1975. Für die pädagogische Funktionalisierung des Schönen s. Clemens Menze: *Die Rolle der Ästhetik in Wilhelm von Humboldts Theorie der Bildung*. In: Cornelio Fabro (Hg.): *Gegenwart und Tradition*. Fs für Bernhard Lakebrink (Sammlung Rombach N.F. 1), Freiburg 1969, S. 125–150.

²⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Red. Friedrich Bassenge. Bd. 1, Frankfurt/M. o.J., S. 117.

³⁰ F. W. J. Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. Hg. v. Ruth Eva Schulz (Philosophische Bibliothek 254) Hamburg 1962, S. 297. Dazu Dieter Jähmig: *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*. Bd. 2: *Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, Pfullingen 1969.

letzte Sinnvergewisserung, ermöglichen.³¹ Diese Leistungserwartungen stehen der paradoxen Funktionsbestimmung an Unwahrscheinlichkeit und Unglaubwürdigkeit nicht nach. Deshalb sichert das System den Transfer der Selektionsleistungen und die Motivation zur Annahme der Selektionsofferten durch höchste *Asymmetrisierung* ab. Als Folge ihrer Funktionslosigkeit hat Schönheit keinen Gegenbegriff – sie kann verfehlt oder auch aus Unglück der geschichtlichen Stunde nicht mehr erreicht werden (Hegels Ende der Kunst), steht jedoch nicht in einer Entscheidung zwischen Häßlichkeit und Schönheit zur Disposition. Die Theorie des Häßlichen bleibt »peripher und partial« und ist, wo sie in der Konstruktions- und Destruktionsphase der klassischen und idealistischen Ästhetik formuliert wird, »eine Theorie des Nicht-sein-Sollens«, deren treibendes Motiv ihre eigene Aufhebung ist.³² Nur im Sinne dieser radikalen Asymmetrisierung kann man Schönheit als Interaktionsmedium ansehen.

Die Entstehung der Ästhetik als Reflexionstheorie weist am deutlichsten auf die »*Differenzierung von Handeln und Beobachten*« (408) im bürgerlichen Sozialsystem Literatur hin. Dieses System – und das ist das Novum – differenziert Selbstbeschreibungen in allen drei Prozeßdimensionen aus: der Geschmack sichert die Einheit des Prozesses in der Sozial-, die Ästhetik in der Sach-, die Literaturgeschichte in der Zeitdimension. Kommunikationsgeschichtlich bedeutet dies eine Vermehrung und Spezialisierung der Diskurse. Hierbei ist zu erinnern an die Institutionalisierung der Literaturkritik in Zeitungen und Zeitschriften seit der Aufklärung sowie der Literaturgeschichte mit der Romantik. Parallel dazu bilden sich die entsprechenden »Rollen für Beobachter« (409), Literaturkritiker und später Literarhistoriker, heraus. Durch die Ausdifferenzierung von Reflexionseinrichtungen in der Sozial-, Sach- und Zeitdimension setzt das System drei »Unterscheidung(en) in Bezug auf sich selbst« (634) an, die gegeneinander variiert werden können, und das Komplexitätspotential schlagartig erhöhen. Diese Komplexitätssteigerung drückt sich als *Generalisierung*, *Individualisierung* und *Verzeitlichung* auf allen Prozeßdimensionen aus. Einige der auffälligsten Wandlungspro-

³¹ Auf die bildende und kognitive Leistung heben auch die systemtheoretischen Rekonstruktionen der Ästhetik ab. Hans-Ulrich Mohr (Ästhetische Erfahrung und sozialgeschichtlicher Prozeß. Systemtheoretisch und rollentheoretisch orientierte Überlegungen zu einer Funktionsgeschichte der Literatur. In: SPIEL 4, 1985, S. 297–350) erhofft sich eine »rollenkonflikttranszendierende Ich-Erfahrung«, da Literatur einen »Freiraum für eine entlastete Problematisierung« (310) solcher Konflikte bereitstelle. Demgegenüber hebt Wolfgang Iser (Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik (UTB 303) München 1979², S. 277–324) auf die »Bilanzierungsleistung« (306) fiktionaler Texte ab, die »die Geltungsschwäche herrschender Systeme abzudichten« oder aufzudecken vermöge (318).

³² Günter Oesterle: Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* als Suche nach dem Ursprung der Moderne. In: Dieter Bänisch (Hg.): Zur Modernität der Romantik (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 8) Stuttgart 1977, S. 217–97. Hier S. 268.

zesse, wissenschaftliche Platitüden sozusagen, will ich zur Verdeutlichung systemtheoretisch rekonstruieren.

Die Ästhetik hat eine Abstraktion des systemkonstitutiven Bezugsproblems zur Folge, was sich in dem höheren Ordnungsniveau der Ästhetiken selbst zeigt: sie müssen systematisieren, um die unterschiedlichen künstlerischen Betätigungen unter dem Kollektivsingular ›Kunst‹ zu plazieren. Der Begriff Schönheit setzt die Lehrgebäude unter Systemzwang, so daß einige Kunstgebiete an den Rand gedrängt oder ausgeschieden werden (Architektur, Gartenbau). Im literarischen Bereich kommt es auf diese Weise zur Systematik der Gattungen, und es wird zum Zankapfel, wieviel, ob drei (Epik, Lyrik, Dramatik) oder vier (Didaktik) oder gar mehr Gattungen im Begriff der Literatur als Kunst ihr Unterkommen finden.³³ Während die Gattungstheorie im Falle der (Vers)Epik und Dramatik bereits Tradition hat, zwingt der Ordnungsdruck jetzt zur Konstitution einer Gattung Lyrik, die zur Aggregation diverser Traditionsbestände und folglich zur Überakzentuierung genötigt ist – das Ergebnis ist bekanntlich die einseitige Hervorhebung des ›Lyrischen‹, des Erlebnis- und Stimmungshaften.³⁴ Im Rahmen dieses Ansatzes läßt sich das ›Lyrische‹ als kontrafaktische Übergeneralisierung verstehen. Das gleiche gilt für die im späten 18. Jahrhundert in Mode kommende Verselbständigung der Gattungseigenschaften gegenüber den Gattungen allgemein. Es wird vermehrt zum Problem, ob ein Drama auch dramatisch, ein Epos auch episch ist, eine Elegie den ›Ton‹³⁵ einer Elegie aufweist etc. Auf diese Weise schafft Generalisierung Komplexität, d. h. zusätzliche Kombinationsmöglichkeiten, die produktiv genutzt werden können.³⁶ Die Jenaer Frühromantiker, vor allem F. Schlegel

³³ Georg Jäger: Das Gattungsproblem in der Ästhetik und Poetik von 1780 bis 1850. In: Jost Hermand / Manfred Windfuhr (Hg.): Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815–1848, Stuttgart 1970, S. 371–404. – Zur Stellung des Lehrgedichts im Gattungsgefüge vgl. Hans-Wolf Jäger: Zur Poetik der Lehrdichtung in Deutschland. In: DVjS 44 (1970), S. 544–76; Christoph Siegrist: Das Lehrgedicht der Aufklärung, Stuttgart 1974, S. 20ff. – Frank Dietrich Wagner: Hegels Philosophie der Dichtung (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik 88) Bonn 1974. Die »Begründung ›innerer Gesetze‹ durch den Rekurs auf außerliterarische Fundamentalkategorien« arbeitet heraus Gottfried Willems: Das Konzept der literarischen Gattungen. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers (Hermaca N. F. 42) Tübingen 1981.

³⁴ Irene Behrens: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie XCII) Halle/S. 1940, S. 180–95; Günther Müller: Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart, Darmstadt 1959, S. 231ff.; Klaus R. Scherpe: Gattungspoetik im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1968.

³⁵ Zur Töne-Lehre s. Friedrich Sengle: Die literarische Formenlehre (Dichtung und Erkenntnis 1) Stuttgart 1967, S. 28ff.; Ders.: Biedermeierzeit. Bd. 1, Stuttgart 1971, S. 594–647.

³⁶ Zum Auseinanderziehen von elegischem Ton und elegischer Form s. Friedrich Beißner: Geschichte der deutschen Elegie (Grundriß der Germanischen Philologie 14) Berlin 1961², S. 103ff. – »Das Idyllische bedient sich aller Gattungen«. Sengle: Biedermeierzeit. Bd. 1 (s. Anm. 35), S. 755ff.; Ulrich Eisenbeiß: Das Idyllische in der Novelle der Biedermeierzeit, Stuttgart u. a. 1973.

als Artist der Reflexion, haben die Möglichkeiten der Generalisierung schließlich ausgereizt, indem sie die »Poesie der Poesie«, die »Transzendentalpoesie« verkündeten und die Einlösung dieses Programms einer »progressiven Universalpoesie« überschrieben, die alle Gattungen und Formen zur Idee der Poesie synthetisieren sollte.³⁷

Auf der Handlungsebene ist für den Strukturgewinn des bürgerlichen Sozialsystems Literatur die Ausdifferenzierung von Produktions- und Rezeptionsbereich grundlegend. Nach einem genialen – aber nicht ausgeführten – Gedanken von Luhmann fungiert dabei die Genielehre als »Selbstbefriedigungsverbot«, das sicherstellt, daß Selektionsmotive »auf dem Umweg über soziale Kommunikation« zustandekommen.³⁸ Die Genieästhetik wertet die Gelegenheitspoesie als Dilletantismus ab, indem sie ihr den Kunstanspruch bestreitet.³⁹ Zugleich stellt die Genielehre aber auch die Originalität der Kunstprodukte sicher. Als »Dispositionsbegriff« symbolisiert Genie »eine stabilisierte Möglichkeit« und Bereitschaft des Systems zur Autokatalyse.⁴⁰ Mit Hilfe derartiger »symbolisierter Potentiale« (das spätere Äquivalent für Genie ist Kreativität) erreichen Systeme den »Verzicht auf Abbildung oder Antizipation dessen, was ermöglicht wird«, und handhaben stattdessen »Zeit und mit der Zeit kommende Gelegenheit« als funktionelles Äquivalent für sachlich bestimmte Erwartungen.⁴¹ Ein Kunstwerk ist dann, was ein Genie schafft; was im Kunstzusammenhang möglich ist, entscheidet keine vorgängige Regel, sondern das Genie, das mit seinen Schöpfungen zugleich gesetzgebend auftritt. Wie ersichtlich, vermag die Reflexionstheorie auf diese Weise eine prinzipiell offene Varietät⁴² von Stilen zu legitimieren. Als »Dispositionsbegriff« ist Genie im 18. Jahrhundert in der Tat auch thematisch geworden: im Motiv des Malers ohne Bild.⁴³ Die romantische Absolutsetzung der Poesie macht es dann alles andere als selbstverständlich, daß der Begeisterte auch zur Mitteilung fähig und willens ist – versperrt sich die Gesellschaft doch fast notwendig der subjektivi-

³⁷ Ernst Behler: Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 1 (1957), S. 211–52. – Peter Szondi: Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. In: Euphorion 64 (1970), S. 181–99.

³⁸ Luhmann: Einführende Bemerkungen (s. Anm. 17), S. 181. Zum Kontext s. Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. 2 Bde. Darmstadt 1985.

³⁹ Wulf Segebrecht: Das Gelegenheitsgedicht, Stuttgart 1977.

⁴⁰ Luhmann: Macht, S. 32.

⁴¹ Ebd.

⁴² Bergmann (Die Zeitstrukturen sozialer Systeme, s. Anm. 13, S. 232) versteht unter Varietät den »Grad der Kontinuität bzw. Diskontinuität zwischen den Ereignissen«: »Das Maß für Varietät ist die Neuheit oder Andersartigkeit des späteren Zustandes gegenüber dem früheren.«

⁴³ Vgl. Lessings *Emilia Galotti* (I/4) mit der Unterscheidung von Auge und Hand des Malers und der rhetorischen Frage, ob Rapahel »nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden?« – Goethes *Leiden des jungen Werthers*, 10. May: »Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemals ein größerer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken.«

ven Phantasieexistenz.⁴⁴ Dennoch hält der Bauplan des Sozialsystems Literatur, aus Gründen, die weiter unten zur Sprache kommen, den Stilpluralismus in erwartbaren Grenzen.

Die Bemerkungen zur Genielehre deuteten bereits an, daß die Verzeitlichung ein weiterer Faktor der Komplexitätssteigerung ist. Diesen Zusammenhang hat Luhmann öfters ausgearbeitet, die einschlägigen Passagen sind breit rezipiert worden, so daß an dieser Stelle wenige Hinweise genügen mögen. Unter »Historisierung« der Zeit versteht Luhmann das »Reflexivwerden der Zeitbestimmungen« durch ihre »Mehrfachmodalisierung«. Im historischen Prozeß wird »die Verschiebung der Zeithorizonte als Selektion« behandelt: »Erst die Fähigkeit, vergangene Gegenwarten als Gegenwarten mit eigenen Zukünften und Vergangenheiten zu sehen und sie von der gegenwärtigen Gegenwart zu unterscheiden, ermöglicht es uns, historische Gegenwartsfolgen als Selektionsketten mit wechselnden Zukünften und Vergangenheiten zu begreifen.«⁴⁵ Unter diesen Prämissen gewinnt eine Gegenwart ihren Sinn als Selektion aus vergangenen und zukünftigen Möglichkeiten, eine Theorie des Konservatismus und des Fortschritts hätte dies zu entfalten. In beiden Fällen läßt die Mehrfachmodalisierung Geschichte als Bewegung erfahren, mit der Folge, daß eine historische Situationsbestimmung nur auf dem Weg einer Entscheidung zwischen Wahlmöglichkeiten erreichbar ist. Im Gesellschaftssystem wird dies als potentielle Politisierung allen Handelns reflektiert, die Subsysteme reagieren darauf mit der Rekonstruktion der Differenz zur Politik im eigenen System.

Das bürgerliche Sozialsystem Literatur rekonstruiert die Differenz von Kunst und Politik in der Autonomieästhetik,⁴⁶ die wohl deshalb so erfolgreich ist, weil sie die Differenz zum politischen Handeln im weitesten Sinne, nämlich zu allem unmittelbar gesellschaftsbezogenen Handeln, zur Grundlage der eigenen Identität macht. Kunst erscheint insofern als Reich der Freiheit, als sie von politischen

⁴⁴ Die Realisierungsprobleme, die aus dem »Konflikt zwischen künstlerischer Phantasie und gesellschaftlicher Wirklichkeit« (Hans Joachim Schrimpf: W. H. Wackenroder und K. Ph. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik. In: *ZfdPh* 83, 1964, S. 385–409. Hier S. 389) resultieren, lassen sich an den Musikergestalten exemplarisch studieren. Von Kreisler (E. T. A. Hoffmann: *Die Elixire des Teufels, Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Hg. v. Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1978, S. 537) wird berichtet, »daß seine Freunde es nicht dahin hätten bringen können, daß er eine Komposition aufgeschrieben und sei dies wirklich einmal geschehen, so habe er doch das Werk, soviel Freude er auch über das Gelingen geäußert, gleich nachher ins Feuer geworfen.« – Christa Karoli: E. T. A. Hoffmann und Zacharias Werner. Ein Beitrag zum romantischen Genieproblem. In: *Mitteilungen der E. T. A.-Hoffmann-Gesellschaft* 16 (1970), S. 43–61.

⁴⁵ Niklas Luhmann: *Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme*. In: N. L.: *Soziologische Aufklärung* 2. Opladen 1982², S. 103–33. Hier S. 112f. – Zusammenfassend Bergmann: *Die Zeitstrukturen sozialer Systeme*, s. Anm. 13.

⁴⁶ Walter Müller-Seidel (Hg.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*, München 1974. Sektion X: *Zur Autonomie der Literatur*, S. 563–616.

Wahlzweigen, von praxisrelevanten Entscheidungen entbindet. Wenn ich recht sehe, entspricht die Autonomieästhetik (zumindest in ihrer Schillerschen Ausprägung) als Differentsetzung des Kunstsystems, das seine Identität über eben diese Differenz gewinnt, der Systemformel »Differenz von Identität und Differenz« (26), die Luhmann für selbstreferentielle und autopoietische Systeme entwickelt hat. Das bürgerliche Sozialsystem Literatur reproduziert sich auch insoweit über die Handhabung der Differenz, als es seine Leistungen, wie angedeutet, auf der Grundlage der Funktionslosigkeit des Schönen erbringt. Die Selbstreferenz wird systemintern als Werkimmanenz, die in »wechselseitigen Spiegelungen«⁴⁷ die Reflexion in sich bannt, als »absolutes Reflexionsmedium« der Kunst⁴⁸ in der Frühromantik oder im späten 19. Jahrhundert als Gespräch der großen Geister über die Zeiten hinweg⁴⁹ symbolisiert.

Eine weitere Konsequenz hat die Verzeitlichung in der Historisierung des literarischen Prozesses. Die Historisierung stellt sich systemtheoretisch als Konsequenz des Zurücktretens von Kontiguität (Unmittelbarkeit des Anschlusses) aufgrund der Mehrfachmodalisierung der Zeit und der Selbstdistanzierung des Systems von seiner Geschichte durch Geschichtsforschung dar. Wenn Geschichtsforschung sich um Objektivität oder ›historische Gerechtigkeit‹ bemüht – was mit ihrer Verwissenschaftlichung einhergeht – und »Vergangenheit als damalige Gegenwart« mit ihr eigenen möglichen Zukünften untersucht, arbeitet sie die »Differenz von gegenwärtiger Vergangenheit und vergangenen Gegenwarten« heraus und »distanziert also das System von seiner Geschichte«.⁵⁰ es scheint auch vieles anders möglich gewesen zu sein, als es gekommen ist, und darum läßt sich jetzt manches realisieren, was früher versäumt wurde. Die Reflexion auf die Möglichkeit des Verzichts von Kontiguität stellt Traditionen in Frage, mit dem historischen Bewußtsein steigt die »Reichweite des im Prozeß wirksamen Selektionsbewußtseins« und legt es nahe, »Fernverbindung unter den selektiven Ereignissen« herzustellen:⁵¹ man schreibt wieder Minnelieder (Miller, Tieck), benutzt den Stabreim, die Nibelungenstrophe und den Knittelvers, führt orientalische Formen (z. B. das Ghazal) in die deutsche Lyrik ein, und überträgt schließlich im Sinne einer »schöpferischen Restauration« Dante ins Deutsch seiner Zeit (und korrigiert

⁴⁷ Stefan Blessin: Erzählstruktur und Leserhandlung. Zur Theorie der literarischen Kommunikation am Beispiel von Goethes »Wahlverwandtschaften« (Probleme der Dichtung 15) Heidelberg 1974, arbeitet die der reflektierenden und vergleichenden Tätigkeit des Lesers korrespondierende Werkstruktur »wechselseitiger Spiegelung« heraus. – Über den Symbolbegriff der Systemtheorie vgl. Schwarz: Das Modische (s. Anm. 19), S. 39–51.

⁴⁸ Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser (stw 4) Frankfurt/M. 1973, S. 48.

⁴⁹ Richard Hamann / Jost Hermand: Gründerzeit (Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart 1) München 1971, S. 36–45.

⁵⁰ Luhmann: Weltzeit und Systemgeschichte (s. Anm. 45), S. 113.

⁵¹ Ders.: Geschichte als Prozeß und die Theorie sozio-kultureller Evolution. In: N. L.: Soziologische Aufklärung 3, Opladen 1981, S. 178–97. Hier S. 189f.

damit nachträglich die Geschichte).⁵² Archaismen aller Art werden disponibel, die ›Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‹ wird zu einer Frage des Stils.

Diese Bemerkungen genügen vielleicht, um die ungeheure Steigerung von Komplexität durch Zunahme der Zahl, der Unterschiedlichkeit sowie der Interdependenz möglicher und wirklicher Selektionen⁵³ durch die Ausdifferenzierung von Reflexionstheorien in der Sach-, Sozial- und Zeitdimension und durch das damit mögliche stärkere Auseinanderziehen dieser Prozeßdimensionen zu verdeutlichen. Ich nutze deshalb den erreichten Problemstand zu einer typologischen Gegenüberstellung des bürgerlichen und des avantgardistischen Sozialsystems Literatur.

Das avantgardistische Sozialsystem Literatur

Das avantgardistische Kunstsystem läßt sich durch drei Leitdifferenzen vom bürgerlichen Kunstsystem abgrenzen:

- 1) Die Avantgarden sind nicht mehr leistungsorientiert, sondern orientieren ihre Operationen an der System-Umwelt-Differenz, indem sie die Differenz von Identität und Differenz nicht nur im System rekonstruieren, sondern sich reflexiv als Spielmaterial verfügbar machen. Dies hat eine Auflösung des Werk- und Stilbegriffs zur Folge.
- 2) Seine Leistung übernimmt der kritische und theoretische Diskurs, der als Dauerreflexion über die Frage ›Was ist Kunst?‹ Anschlußhandlungen konditioniert. Dadurch tritt auch der dem Werkbegriff komplementäre Interaktionsbegriff zurück. Der Selektionstransfer muß nicht länger als Handlungszusammenhang asymmetrisiert werden, was zur Folge hat, daß die Handlung als Material der Kunst freigesetzt wird.
- 3) Die Leistung des Handlungsbegriffs übernehmen kommunikative Reflexionsverhältnisse, denen eine ›konsentierende‹ Funktion zukommt. In der Terminologie des Kommunikationswissenschaftlers Merten handelt es sich beim avantgardistischen Kunstsystem um ein »virtuelles«, d. h. nicht mehr primär auf Interaktion beruhendes Kommunikationssystem, das »reflektierte Reflexivität in der Form des Wissens und Meinens« voraussetzt.⁵⁴ Diese Rahmenbedingungen hat die Massenkommunikation geschaffen. – Wie ersichtlich stützt sich dieser Entwurf auf den Grundbegriff der *Reflexivität* und begreift – mit Luh-

⁵² Hans-Georg Dewitz: ›Dante Deutsch‹. Studien zu Rudolf Borchardts Übertragung der ›Divina Commedia‹ (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 36) Göppingen 1971, 15ff.

⁵³ Bergmann: Die Zeitstrukturen sozialer Systeme (s. Anm. 13), S. 230–35. – Arno Seifert (›Verzeitlichung‹. Zur Kritik einer neueren Frühneuezeitkategorie. In: Zeitschrift für Historische Forschung 10, 1983, S. 447–77) arbeitet die Steigerung perzeptiver Trennschärfe als Leistung der Verzeitlichung heraus und bringt sie mit dem »individualisierenden« Erkenntnisinteresse des 18. Jahrhunderts in Zusammenhang.

⁵⁴ Klaus Merten: Reflexivität als Grundbegriff der Kommunikationsforschung. In: Publizistik 21 (1976), H. 1, S. 171–79. Hier S. 173.

mann – Interaktion wie auch – mit Luhmann und Merten – Kommunikation als spezifische Reflexivitätsverhältnisse. Zusammenfassend stellt sich deshalb der Wandel vom bürgerlichen zum avantgardistischen Kunstsystem als Komplexitätsgewinn durch erhöhte Reflexivität dar. Dem dadurch gesteigerten Auflösungsvermögen des Systems fallen der Werk-, der Stil- wie auch der Interaktionsbegriff zum Opfer. Diese Hypothesen gilt es zu entfalten und zu erläutern. Während das bürgerliche Kunstsystem die Funktion der Funktionslosigkeit als Leistung thematisiert, arbeitet das avantgardistische Kunstsystem mit der Differenz zur Umwelt als seiner Identität gegenüber der Umwelt. Die Reflexion auf den Unterschied zwischen Realität und Kunst wird zu einem entscheidenden Unterscheidungsmerkmal von Kunst und Realität.⁵⁵ Deshalb wird die *Selbstreferenz* nicht mehr über Werke symbolisiert, sondern *über Kommunikationen*. Unter der Leitfrage ›Was ist Kunst?‹ oder – ohne ontologischen Zungenschlag – ›Wer hält was warum und mit welchen Konsequenzen für Kunst?‹⁵⁶ wird das bürgerliche Kunstwerk destruiert, indem dessen Momente isoliert und gegeneinander variiert werden. Da auf diese Weise die Bauteile des Kunstsystems experimentell auf ihre Funktion und Leistung hin erprobt werden, differenzieren die Avantgardisten zunehmend einen kunsttheoretischen Diskurs über Kunstkommunikation aus, dessen jeweiliger Problemstand Anschlußhandlungen konditioniert. Dies hat gravierende Folgen für den Kunstbegriff und den Rezeptionsmodus und muß in der literarhistorischen Forschung berücksichtigt werden:

- Das Auseinanderziehen von *Reflexion und Objektivierung* macht die Kunst kommentarbedürftig und führt zu ihrer Konzeptualisierung. Das Objekt wird zu einem »Wahrnehmungs- und Denkangebot«, es erscheint »als Realisation einer Theorie im weiteren Sinne bzw. einer Konzeption und als Anlaß zu rezeptiven Interpretations- und Übersetzungsprozessen«.⁵⁷ Werkseitig kommt es zur »Inte-

⁵⁵ Nach Arthur C. Danto (Artworks and real things. In: *Theoria* XXXIX, 1973, Tl. 1–3, S. 1–17) bedeutet es eine epochale Zäsur in der Geschichte der Malerei, »when the consciousness of the difference between reality and art is part of what makes the difference between art and reality« (10). »The boundaries between art and reality [...] become *internal* to art itself. And this is a revolution. For when one is able to bring within oneself what separates oneself from the world, [...] everything is profoundly altered.« (16) – Böhlinger (Begriffsfelder, Anm. 6, S. 118) spricht deshalb von einer »Kunst des Unterscheidens. Eine neue Kunst macht neue Unterschiede sichtbar, analysiert und relativiert alte und verändert dadurch zugleich die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst, den Wahrnehmungshorizont des sozialen Systems Kunst, ihre ›System-Umwelt-Differenz‹.«

⁵⁶ Entsprechend formuliert die Empirische Theorie der Literatur die ontologische oder normative Frage, ob ein Text literarisch sei, um in die Frage, »wer wann warum welchen Text für literarisch hält bzw. gehalten hat und welche Konsequenzen diese Haltung für seine kognitiven und nicht-kognitiven Handlungen im Literatursystem (gehabt) hat«. Siegfried J. Schmidt: Empirische Literaturwissenschaft in der Kritik. In: *SPIEL* 3 (1984), H. 2, S. 291–332. Hier S. 325.

⁵⁷ Siegfried J. Schmidt: ›Negation‹ und ›Konstitution‹ als Kategorien konkreter Dichtung. In: Harald Weinrich (Hg.): *Positionen der Negativität (Poetik und Hermeneutik VI)* München 1975, S. 393–433. Hier S. 417. Dabei entsteht der Genuß »aus der Entdeckung

- gration des Kommentars in das Kunstwerk«. ⁵⁸ Die Theorie wirkt als eine »Gruppe von Operatoren«, die »vom Werk der Gestaltung zum Werk des Diskurses« überleitet und es dem Künstler ermöglicht, den Kommentar als »pragmatischen ›Effekt‹« des Werkes zu handhaben. ⁵⁹ Infolge dieser Differenzierung von Reflexion und Objektivierung werden die Wissenschaften, die sich mit Voraussetzungen und Bedingungen der Kommunikation beschäftigen, für den Kunstzusammenhang zu Ressourcen allerersten Ranges. Ihre Erkenntnisse werden in den kunsttheoretischen Diskurs über Kunstkommunikation eingearbeitet und produktiv genutzt. Im Literatursystem trifft dies natürlich in erster Linie auf die Sprachphilosophie zu – man denke nur an die Karriere von Mauthner und Wittgenstein in der modernen Literatur –, ⁶⁰ aber auch auf die Psychoanalyse, auf Benjamin und die Frankfurter Schule etc.
- Aufseiten des Rezipienten wird das Wechselspiel von Reflexion und Objektivierung in einem *kognitiven Erwartungsstil* verarbeitet. Um die Unsicherheit über das, was konkret zu erwarten ist, kommunikationsfähig zu machen, wird das neue Ereignis auf den Diskurs über Kunst bezogen. Der jeweilige Diskussionsstand, der Wissens- und Problemhorizont ist »Bedingung und Regulativ für Lernvorgänge«, d.h. »für den Einbau von Lernmöglichkeiten in die derzeit aktuelle Erwartungsstruktur« (448). Die Konzeptualität der Objekte »verwickelt das Publikum ins Nachdenken, Reden und Diskutieren«, ⁶¹ der Kommentar tritt in extremen Fällen, wo es wenig zu lesen und kaum etwas anzuschauen gibt, sogar an die Stelle des Textes – z. B. in den »Text-Schildern« Timm Ulrichs, ⁶² die Selbstreferenz paradox präsentieren: »Lesen Sie diesen Satz nicht zu Ende!« oder »Können Sie mir diese Frage beantworten?«
 - Die Behandlung der Erwartung als Wissen und die damit implizierte Änderbarkeit des verfügbaren Problemstandes sind auf der Ebene der Selbstbeschreibung des Systems bezeichnend für den Übergang von einer integrativen Kunsttheorie, wie die Ästhetik es war, zur Form der offenen theoretischen Diskussion.

der Theorie (= Interpretabilität) aus dem Text bzw. aus dem Vergleich von Theorie (= Textprojektion) und ihrer Realisation im Text« (419).

⁵⁸ Böhlinger: Begriffsfelder (s. Anm. 6), S. 124f. – Danto: Artworks and real things (s. Anm. 55, S. 17): »art transforms itself into philosophy«.

⁵⁹ Jean-François Lyotard: Vorbemerkung über die Pragmatik der Werke (insbesondere zu den Werken von Daniel Buren). In: J.-F. L.: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens (Merve 129) Berlin 1986, S. 79–95. Hier S. 84f.

⁶⁰ Walter Eschenbacher: F. Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende. Frankfurt/M./Bern 1977. – Günter Saße: Sprache und Kritik. Untersuchung zur Sprachkritik der Moderne (Palaestra 267) Göttingen 1977. – Silvio Vietta: Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik (Literatur und Reflexion 3) Bad Homburg v.d.H. u.a. 1970. – Peter Weibel: Philosophie als Sprachkritik. Sprachkritische Epistemologie in Österreich um 1900. In: manuskripte, H. 79, 1983, S. 64–73.

⁶¹ Böhlinger: Begriffsfelder (s. Anm. 6), S. 113.

⁶² Kat. Braunschweig, Kunstverein 1975: Timm Ulrichs. Retrospektive 1960–1975. Red. Heinz Holtmann, S. 52. Dazu s.j. schmidt: annäherndes zu einem präzisen, S. 35, 37.

Die ontologisch orientierte Frage ›Was ist Kunst?‹ wandelt sich zu der pragmatisch-funktionalen Frage ›Was wird in kommunikativen Handlungsspielen als Kunst bestimmt?‹ oder ›Wann ist Kunst?‹. Für die Geschichtsschreibung der Avantgarde bedeutet dies, daß sie nicht als Stilepoche, sondern als *Institutionalisierung der Dauerreflexion über Kunst*⁶³ behandelt werden sollte, so wie die einzelnen Avantgarden ihrerseits nicht als Abfolge von Stilrichtungen, sondern von Theorien, Konzepten und Problemstellungen zur Kunst und deren Objektivationen.

Was bedeutet es nun konkret, wenn die Frage ›Was ist Kunst?‹ oder ›Wer hält was warum und mit welchen Konsequenzen für Kunst?‹ auf Literatur angewandt wird? Welche Momente werden dabei isoliert und gegeneinander variiert, also produktiv freigesetzt? Ich will die wichtigsten Operationsbereiche kurz ins Gedächtnis rufen: Ein gedruckter Text – in dieser Gestalt tritt uns Literatur in der Regel entgegen – arbeitet mit einer Reihe von typographischen Mitteln (schwarze Lettern von bestimmter Type, Größe und Schriftart, mit bestimmten Abständen, in waagrechten Zeilen auf weißem Grund), er präsentiert sich uns als Buch (mit gegenüberliegenden Seiten) und setzt voraus, daß wir den Text von links nach rechts und von oben nach unten lesen und die Seiten, von vorn beginnend, umblättern. Diese Selbstverständlichkeiten unserer Lese-, Schrift- und Buchkultur werden in den Avantgarden reflexiv und infolgedessen als konstruktives Material verfügbar und semantisierbar. Den Prototyp einer »Konstellation«, d. h. einer räumlichen Ordnung syntaktisch nicht oder nur teilweise gebundener Worte, hat Mallarmé mit dem *Würfelwurf (Coup de dés, 1897)*⁶⁴ geliefert. Das Werk hat revolutionär gewirkt in der Semantisierung der Fläche, die an der Bedeutungskonstitution des Textes teil hat, aber auch grammatische Funktionen in der Zuordnung der Satzfragmente übernimmt; in der »typographischen Komposition«, die eine »simultane Vision der Buchseite« ermöglicht; in der Benutzung der Leserichtung, der Buchmitte, des Umblätterns etc. zur Komposition. Mit der Devise »Parole in liberté« hat dann bekanntlich der Futurismus⁶⁵ die Worte syntaktisch freigesetzt und in der »typographischen Revolution« die typographischen Mittel zur

⁶³ Böhlinger: Begriffsfelder (s. Anm. 6, S. 113): »Der Streit vergesellschaftet. Es kommt [...] für das soziale System gar nicht auf Einigung an, sondern auf Kommunikation.« – In diesem Sinne hat Helmut Schelsky (Ist die Dauerreflexion institutionalisierbar? Zum Thema einer modernen Religionsoziologie. In: H. Sch.: Auf der Suche nach Wirklichkeit, München 1979, S. 268–98) die Situation in der modernen Kunst mit der in der Religion verglichen.

⁶⁴ Stéphane Mallarmé: Ein Würfelwurf. Übers. u. erl. v. Marie-Louise Erlenmeyer, Olten/Freiburg 1966. – Gardner Davies: Vers une explication rationelle du ›Coup de Dés‹. Paris 1953. – Malcolm Bowie: Mallarmé and the Art of Being Difficult, Cambridge 1978, S. 91–145.

⁶⁵ Christa Baumgarth: Geschichte des Futurismus (rde 248/49) Reinbek b. Hamburg 1966. – Scrittura visuale e poesia sonora futurista. Mostra bibliografica a cura di Luciano Caruso e Stelio M. Martini, Firenze 1977. – Giovanni Lista: Le Livre futuriste de la libération du mot au poème tactile, Modena 1984.

»Orchestrierung« des Textes verfügbar gemacht. Seit dem Futurismus und Dadaismus gibt es die Gattung ›typographisches Gedicht‹ oder ›visuelle Poesie‹,⁶⁶ parallel entwickelt sich die Gattung ›Lautgedicht‹ oder ›phonetisches Gedicht‹.⁶⁷ In der Geschichte der experimentellen Literatur werden endlich »alle Konstituenten der Laut- und Schriftsprache, alle Stadien und Techniken ihrer Produktion und Reproduktion, alle Formen ihrer Wahrnehmung«⁶⁸ zum Material des Künstlers – Satzzeichen und Druckfehler, Satzspiegel und Blattrand, das mechanische Xerokopieren⁶⁹ ebenso wie der individuelle Schreibgestus, den die ›skripturale Malerei‹⁷⁰ als ihr Gestaltungsmittel handhabt. Die ›konkrete Poesie‹⁷¹ reizt die Differenzen zwischen begrifflicher Information einerseits, graphemischer Gestalt und graphischer Realisation andererseits aus, die ›konzeptionelle Literatur‹ macht daraus schließlich »ein komplexes Kommunikationsspiel zwischen den verschiedenartigen Bedeutungsmöglichkeiten der verwendeten sprachbegrifflichen und optischen Bestandteile«,⁷² indem sie das reflexive Anspruchsniveau steigert – Philosophen und Linguisten sind gefordert.

⁶⁶ Eine Monographie fehlt. Christina Weiss: *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*, Zirndorf 1984. Überblicke: *Schrift und Bild. Katalogbuch zur Ausstellung Amsterdam und Baden-Baden 1963*. Red.: Dietrich Mahlow; Kat. Amsterdam, Stedelijk Museum 1971: *Konkrete Poëzie?*; Kat. Malmö, Konsthall 1978: *Tecken*; Kat. Münster, Westfälischer Kunstverein 1979: *Sprachen jenseits von Dichtung*. Red.: Axel Marquardt; Kat. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel 1980: *Vom Aussehen der Wörter. Visuelle Poesie/Notationen*. Katalog: Michael Erlhoff / Bernhard Holeczek.

⁶⁷ Christian Scholz: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*. 3 Tle. Obermichelbach 1989. – Zu den Anfängen bei Ball s. Ernst Teubner (Hg.): *Hugo Ball (Ausstellung der Stadt Pirmasens)* Berlin 1986, S. 148ff.; Thomas Kempf / Manfred Kratz: *Die ›Lautgedichte‹ Hugo Balls als Erkenntnisgegenstand kultursemiotischer Texttheorie*. In: *Hugo Ball Almanach 1985/86*, S. 247–73 (mit der älteren Literatur).

⁶⁸ Ferdinand Kriwet. In: Karin Thomas: *Kunst-Praxis heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*, Köln 1972, S. 54. – Kat. Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1976: *Kriwet*. Bearb.: Karl-Heinz Hering / F. K.

⁶⁹ Emmett Williams' »Generations and Continuities« (in E. W.: *Schemes & Variations*, Stuttgart/London 1981, S. 157–93), wobei eine Xerox 3100 Kopiermaschine als »ein schöpferisches Werkzeug« (157) benutzt wird. Besonders gelungen die Serie *Shakespeare's xxxth (Sonett)*, S. 164–69. – Kat. Lüdenscheid, Städtische Galerie 1980: Timm Ulrichs *Totalkunst*. Katalogbearb.: Uwe Obier, S. 46: *Die Photokopie der Photokopie der Photokopie*.

⁷⁰ Beispielhaft vertreten durch Annalies Klophaus. Kat. München, Galerie Art in Progress 1975. Darin programmatisch Helmut Heißenbüttel: *wenn-Sätze mit Zwischentext für Annalies Klophaus*. – Gerhard Rühm: *Schriftzeichnungen 1956–1977*, Hannover 1982.

⁷¹ Zusammenfassend Thomas Kopfermann: *Konkrete Poesie – Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neoavantgarde (EHS, Reihe 1, 408)* Frankfurt/M. u. a. 1981; Ders. (Hg.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie (dt 33)* Tübingen 1974.

⁷² Siegfried J. Schmidt: *Konzeptionelle Dichtung: ein Interpretationsversuch*. In: S. J. Sch. (Hg.): *konkrete dichtung*, München 1972, S. 149–51. Hier S. 150. Beispielhaft vertritt diese Richtung Gappmayr. Peter Weiermair (Hg.): *von und für Heinz Gappmayr*, Innsbruck 1985.

Die pragmatische Dimension der Literatur wird gleichfalls reflexiv und als Material, worüber die Künstler verfügen,⁷³ zugänglich. Manche futuristischen und dadaistischen Aktionen sind geradezu als reflektierter Umgang mit der Pragmatik der Literatur zu interpretieren, denn sie machen »die sowohl Produktion als auch Rezeption vorgängig regelnden institutionellen Bedingungen der Literatur«⁷⁴ zu dem, womit die Künstler arbeiten. Wenn Staeck in der bekannten Aktion zum Dürerjahr 1971 an Nürnberger Litfaßsäulen ein Plakat von Dürers Bildnis seiner Mutter mit der Inschrift »Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?« anschlägt, dann will er nicht das Bild einer Graphik, sondern »die Litfaßsäule selbst [...] zum Gegenstand der ›Meditation‹«⁷⁵ machen. Die Verfahren, die Differenzen zwischen öffentlichem und privatem Raum, Werbung und Intimität, Kommerz und Kunst, Politik und Kunst selbst wiederum künstlerisch zu handhaben, sind von Dadaisten ausgebildet worden: mit Hausmanns ›Plakatgedichten‹,⁷⁶ die letzte lyrische Innerlichkeit (materialisiert als unartikulierbare Folge von Konsonanten) plakatieren, oder mit der Plakataktion von Steegemann, Schwitters Verleger, in Hannover, der zuerst die *Zehn Gebote* und darauf Schwitters Parodie auf ein Liebesgedicht, *An Anna Blume*, anschlägt und die empörten Äußerungen als *Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume* publiziert.⁷⁷ Der »dadaistische Zentralrat der Weltrevolution« in Berlin hat ›Kunst als Politik‹ betrieben, ist mit halb unsinnigen, halb ernsthaften Flugblättern und Programmen an die Öffentlichkeit getreten⁷⁸ und hat auf diese Weise die Differenz von Kunst und Politik als Spielmaterial der Kunst ins Avantgardesystem eingebracht. Daß gesellschaftlich definierte Kommunikationsumstände die Wahl des Codes regeln, ist spätestens seit dem »Duchamp-Paradox« (S. J. Schmidt) Wissensbestand der Avantgarden, den sie zu Setzungshandlungen nutzen, indem sie entweder einen Gegenstand durch Umsetzung in den Kunstzusammenhang (*objet trouvé*) umdefinieren oder eine Situation,

⁷³ Nach Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften 7) Frankfurt/M. 1970, S. 222: Bestimmung des Materials als das, »was geformt wird«, »womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet [...]; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben.«

⁷⁴ Günter Sasse: *Das kommunikative Handeln des Rezipienten. Zum Problem einer pragmatischen Literaturwissenschaft*. In: G. S. / Horst Turk (Hg.): *Handeln, Sprechen und Erkennen. Zur Theorie und Praxis der Pragmatik*, Göttingen 1978, S. 101–33. Hier S. 105.

⁷⁵ Klaus Staeck (s. Anm. 15), S. 38. Kontext: eine gleichzeitig in Nürnberg stattfindende Tagung des Haus- und Grundbesitzer-Vereins und eine Anti-Makler-Kampagne der Jungsozialisten.

⁷⁶ Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*. Hg. v. Karl Riha / Günter Kämpf, Gießen 1980², S. 43. – Michael Erlhoff: *Raoul Hausmann, Dadasoph. Versuch einer Politisierung der Ästhetik*, Hannover 1982, S. 172ff.

⁷⁷ DaDa. *Dada in Europa. Werke und Dokumente*. Katalogbearb.: Hanne Bergius, Berlin 1977, S. 3/83f. Neu hg. von Michael Erlhoff, in: Kurt Schwitters *Almanach 1982*, S. 81–120. Hier S. 104ff.

⁷⁸ Hanne Bergius / Norbert Miller / Karl Riha (Hg.): *Johannes Baader Oberdada*, Gießen 1977, S. 46ff.

und sei es nur durch eine bewußte Einstellungsänderung, als Kunstzusammenhang erfahrbar machen. Wo die Reflexivität im Avantgardesystem totalisiert wird, hat das zur Folge, daß die Kunst letztlich positiv wird.⁷⁹ Anders ausgedrückt, nur der kunsttheoretische Diskurs vermag die Erwartungsstrukturen bereitzustellen, die es erlauben, die Qualität der Setzung, ihre Kreativität als Wissensgewinn zu vermitteln. Wo dies (wie oft) nicht gelingt, erscheinen die Aktivitäten überzogen, verkrampft oder albern. Auf den daraus resultierenden Kommunikationsaufwand hat Bazon Brock⁸⁰ hingewiesen.

Doch kommen solche Setzungshandlungen überhaupt im Literatursystem vor? Analog zu den ›objets trouvés‹ gibt es zwar ›poèmes trouvés‹,⁸¹ auch ist es im Grenzfall möglich, das Tonband zu einem »Inside-Report von den Ereignissen eines Tages und einer Nacht« in einer Bohème-Gruppe zu nutzen und die Aufzeichnungen als Roman zu veröffentlichen.⁸² Aber sonst? Literarische Setzungen gibt es freilich in einem Gebiet, das sich selbst nicht als avantgardistisch ansieht: in der Dokumentarliteratur. Nach Tonbandprotokollen, Lebensberichten o. ä. zusammengestellte authentische Zeugnisse sind »ein Demonstrationsobjekt in der Verständigung zwischen dem Herausgeber und den Lesern«, ihre Sprache »muß dechiffriert werden im Rahmen eines Wissens, das sie selbst nicht hervorbringen kann«.⁸³ Die Erwartungsstrukturen, die vom literaturtheoretischen Diskurs generiert werden müssen, haben in diesem Falle nicht Kreativität, sondern Authentizität als Wissensgewinn zu vermitteln (darauf bezieht sich die Absetzung der Dokumentarliteratur von der aus ihrer Sicht formalistischen Avantgarde). Wahrscheinlich ist Kreativität die eher in den bildenden Künsten, Authentizität die eher in der Literatur erwartbare Qualität der Setzung. Im übrigen gibt es das Gegenstück zur Dokumentarliteratur (aber mit weniger Erfolg) auch in der Kunst: die ›Spurensicherung‹,⁸⁴ bei der Künstler als Alltagshistoriker und Ethnologen im Kunstzusammenhang auftreten.

⁷⁹ Den vergleichbaren Zusammenhang zwischen dem Reflexivwerden des Wertens und der Positivierung des Rechts hat Luhmann betont: Positives Recht und Ideologie. In: N. L.: Soziologische Aufklärung 1, Opladen 1984⁵, S. 178–203.

⁸⁰ »Was die Produktionsästhetik anbelangt, so ist die Legitimationsbasis für Setzungshandlungen im Bereich der Kunst vergleichbar mit der des Gesetzgebers im Bereich der Politik, und was das für die Ästhetik bedeutet, kann nur jemand ermessen, der sich die Mühe gemacht hat, die kunsttheoretische Begründung der Setzungshandlung der rechtstheoretischen auch nur anzunähern.« Bazon Brock: Kunst nach der dokumenta 5. In: B.: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten. Hg. v. Karla Fohrbeck. Köln 1977. S. 314–16. Hier S. 316.

⁸¹ Timm Ulrichs (s. Anm. 62), S. 38.

⁸² Andy Warhol: a. Ein Roman, Köln 1971.

⁸³ Dieter Wellershoff: Die Auflösung des Kunstbegriffs (es 848) Frankfurt/M. 1981², S. 60. W. bezeichnet Literatur in der Art der *Bottroper Protokolle* von Erika Runge treffend als »innergesellschaftliche Forschungsberichte« (60).

⁸⁴ Günter Metken: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst. Köln 1977. Für das hier Gemeinte vgl. Claudio Costas *Monteghirfo, Museo di Antropologia, Sezione Arte Moderna* (95) oder Nikolaus Langs Arbeit *Für die Geschwister Götte* (105ff.).

Endlich wird auch die Differenz von Kunst und Kommunikation im Kunstsystem als Kunst kommuniziert. Es waren wohl wieder die Dadaisten, die zuerst die Presse gezielt für ein Spiel mit fiktiven Meldungen nutzten,⁸⁵ Aktionen durchführten, um über sie eine Kommunikation zu erzwingen, und ihre künstlerischen Aktivitäten streckenweise propagandistisch aufzogen (nicht umsonst firmierten die Berliner Dadaisten auch als »Reklame-Gesellschaft«).⁸⁶ Nach 1945 haben die Wiener Gruppe und der Wiener Aktionismus intensiv mit Kommunikationen als ihrem Material gearbeitet: H. C. Artmann benutzte die Lokalpresse zu Mystifikationen,⁸⁷ Bayer entwarf eine Zeitung, »die nur eigene Texte und Privatphotos enthalten sollte, aufgemacht wie jede andere Zeitung, damit der Verteiler nicht merke, was er mit sich trägt«,⁸⁸ und der Zeitungsleser sie arglos ersteht. Als Saal- und Knödelschlacht war das *zock-fest* 1967 ein erster Höhepunkt der Arbeit mit kommunikativer Öffentlichkeit, die in der Aktion *kunst und revolution* in der Wiener Universität 1968 ihren Abschluß fand.⁸⁹ Die »Uni-Ferkel« und »Uni-Provokateure« wurden wie Schwerverbrecher in den Zeitungen portraitiert, von der Justiz angeklagt, gingen daraufhin nach Berlin ins »Exil« und gründeten eine Gegenregierung.⁹⁰ Im Zusammenhang der bildenden Künste ist es seit der Concept-Art⁹¹ möglich, sprachliche Kommunikate über oder aus Anlaß von Kunst selbst als Kunst auszustellen, als *Art & Language*⁹² wird das Programm zum Gruppentitel. Von der Concept-Art inspiriert, hat Timm Ulrichs das Telegramm »Meine Beteiligung an der Ausstellung besteht in dieser Absage einer Beteili-

⁸⁵ Serner startet am 2. Dezember 1919 »mit einem Zeitungsbericht über fingierten Dadaisten-Kongreß in Genf eine Reihe international verbreiteter Dada-Falschmeldungen und lanciert damit ›Dada Genf‹«. Hans Bollinger / Guido Magnaguagno / Raimund Meyer: *Dada in Zürich*, Zürich 1985, S. 94. Die Meldungen sind zugänglich in Walter Serner: *Das Hirngeschwür*. Hg. von Thomas Milch (Das Gesamte Werk 2) München 1982.

⁸⁶ So im Impressum der Zeitschrift *Der Dada*, Nr. 2. »Die Reklame für Dada verselbständigt sich; wird selbst zum dadaistischen Programm.« Karin Füllner: *Richard Huelsenbeck. Texte und Aktionen eines Dadaisten* (Reihe Siegen 48) Heidelberg 1983, S. 173. Über die gezielten Provokationen in Großveranstaltungen und die Rolle der Presse S. 185–206.

⁸⁷ Wieland Schmied: *Masken, Mystifikationen, Mödling*. In: Gerald Bisinger (Hg.): *Über H. C. Artmann* (es 541) Frankfurt/M. 1972, S. 115–21.

⁸⁸ Peter Weibel (Hg.): *wien. bildkompendium wiener aktionismus und film*. Frankfurt/M. 1970, S. 272, mit Abb.

⁸⁹ Ausführlich dokumentiert von Weibel, s. Anm. 88.

⁹⁰ Publikationsorgan: *Die Schastrommel*. Organ der österr. Exilregierung. Die Portefeuilles wurden 1969 wie folgt verteilt: G. Rühm als kaiser für verkehr und volksbildung, H. Nitsch für religion und andere fragen, F. Brus inneres und äußeres, O. Wiener für justiz und wiedergutmachung – militärkaiser, O. Bauer für polizei und volksgesundheit.

⁹¹ Klaus Honnef: *Concept Art*, Köln 1971.

⁹² J. Burn und M. Ramsden (*Art & Language*, Vol. 2, Nr. 3, Sept. 1973, p. 54) unterscheiden zwei Arten von Artikeln: »(a) those which deal with ›the universe of discourse‹, and (b) those which deal with ›the context of discourse‹«. – Vgl. *Art and Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, Köln 1972. – Kat. ›documenta 5‹, Kassel 1972 (mit Bio-Bibliographie). – Charles Harrison / Fred Orton: *A Provisional History of Art & Language*, Paris 1982.

gung« zum Exponat der Ausstellung *In Concreto* gemacht,⁹³ und Dieter Roth hat sich am steirischen Herbst 1979 dadurch beteiligt, daß er seine Honorar einfordernden Schriftstücke, und sonst nichts, ausstellte.⁹⁴

Wenn das Kunstsystem die Differenz von Kunst und Kommunikation seinerseits kommuniziert, so handhabt es Interaktionen als Kommunikationen. Diese Beobachtung führt zum letzten Argumentationsschritt. Mit ihm will ich verdeutlichen, wie es systemtheoretisch zu dieser Differenzierung von Handlung und Kommunikation im Kunstzusammenhang kommt, die es erlaubt, Handlungen als Material von Kommunikationen zu behandeln. Dies ist – so lautet die These – möglich, weil die Kommunikation aufgrund ihrer Reflexivverhältnisse die sozial vergesellschaftende Leistung der Interaktion selbst übernimmt. Systemtheoretisch gesprochen, wird die Reduktion doppelter Kontingenz – Alter macht sein Handeln davon abhängig, wie Ego handelt, und umgekehrt – nicht »am Erleben von Handlung festgemacht« (159), sondern über das Wissen von Meinungen erreicht. Das Argument identifiziert damit auch einen Motor des Wandlungsprozesses, indem es die Ausdifferenzierung des Avantgardesystems als Folge der Massenkommunikation begreifen lehrt. Die Selbstaussagen der Avantgardekünstler über die Motive ihrer Handlungen und die diesen zugrundeliegenden Erfahrungen lassen sich in diesem Rahmen wahrscheinlich systemtheoretisch rekonstruieren. Doch kann ich diese Zusammenhänge hier nur andeuten.

Merten hat Massenkommunikation als »eine spezifische Kombination verschiedener Reflexivitätsverhältnisse« angesprochen, die dadurch charakterisiert ist, daß sie mit Hilfe ihrer Reflexivität »Beziehungen *zwischen den Rezipienten*« herstellt, ohne daß die Partner am gleichen Ort zur gleichen Zeit anwesend sein müssen, ohne daß sie sich kennen und wechselseitig in ein Gespräch kommen. Die Massenkommunikation ist deshalb nur unzureichend als Interaktion beschreibbar, vielmehr zeichnet sie sich durch eine »kommunisierende Funktion« aus, die in der »Reflexivität des Wissens« begründet liegt: Jeder Rezipient einer Aussage weiß, »daß nicht nur er, sondern auch andere diese Aussage rezipiert haben oder haben können, jeder weiß also, was die anderen wissen können oder sogar: daß sie wissen können, daß er weiß, was sie wissen«.⁹⁵ In der Sachdimension des Kommunikationsprozesses stehen Information und Kommentierung in einem Reflexiv-Verhältnis, wobei die Kommentierung eine selektive Funktion hat, d. h. sie entscheidet

⁹³ Timm Ulrichs (s. Anm. 62), S. 44.

⁹⁴ Künstlerschaufenster. Katalog zu »Kunst im Schaufenster«. Ein Projekt von Peter Pakesch u. Peter Weibel 21. 9. – 5. 10. 1979 in Graz anlässlich von »Kunst und Öffentlichkeit« veranstaltet vom steirischen Herbst. 1980, S. 68f.

⁹⁵ Klaus Merten: Kommunikation. Eine Begriffs- und Prozeßanalyse (Studien zur Sozialwissenschaft 35) Opladen 1977, S. 166, 149, 147. – Luhmann (Veränderungen im System gesellschaftlicher Kommunikation und die Massenmedien. In: N. L.: Soziologische Aufklärung 3, Opladen 1981, S. 309–20. Hier S. 320) sieht in ähnlicher Weise die Primärfunktion der Massenmedien »in der Beteiligung aller an einer gemeinsamen Realität, oder, genauer gesagt, in der Erzeugung einer solchen Unterstellung, die dann als operative Fiktion sich aufzwingt und zur Realität wird«.

über »Umfang und Richtung der Apperzeption von Information«. ⁹⁶ Aufgrund der Reflexivität in der Zeitdimension kann die Kommentierung ihrerseits wieder zur Information werden, auf die sich eine neue Kommentierung bezieht usw. Die Massenkommunikation, die die Reflexivität in allen Dimensionen nutzt, führt infolgedessen zu einer »Multiplikation des Selektionstransfers«, die als »Strukturvorgabe für die Expansion von Gesellschaften« eingesetzt werden kann. ⁹⁷ Die Avantgarden haben diese Strukturvorgaben offensichtlich genutzt und sich über die Institutionalisierung der Dauerreflexion über Kunst ausdifferenziert. Auf der Grundlage eines Handlungszusammenhangs ›Kunst‹ – der organisatorischen Basis von Produktion, Distribution und Rezeption –, der durch das bürgerliche Kunstsystem vorgegeben ist, erfolgt in den Avantgarden die *Konsentierung von Kommentierungen über den kunsttheoretischen Diskurs*. Dieser Diskurs behandelt alle Handlungen im Kunstzusammenhang als Informationen, die er auf die Frage ›Was ist Kunst?‹ oder ›Wer hält was warum und mit welchen Konsequenzen für Kunst?‹ bezieht und auf diese Weise zu Kommentierungen über Kunst verarbeitet. Die Kommentierung kann ihrerseits wieder als Information gehandhabt werden, die Reflexion als Objektivierung einer an sie anschließenden Reflexion. Seit den Dadaisten, die ihre Programme als Ausstellung inszenierten, ⁹⁸ als Objekte handhaben und als Material für Montagen nutzten, ist es im Avantgardezusammenhang oft nur eine Frage des Reflexionsniveaus, ob etwas als Kunst (Information) oder als Aussage über Kunst (Kommentation) angesehen wird. Die verschiedenen Avantgarden lassen sich als Funktion des kunsttheoretischen Diskurses analysieren, d.h. als Programme, die Informationen zu Kommentierungen über Kunst verarbeiten. Die Themenstruktur des Diskurses sorgt für ihren Zusammenhalt.

Durch Massenkommunikation wird ein »virtuelles soziales System« ⁹⁹ geschaffen, »das vor allem fiktive Strukturen erzeugt und dadurch Funktionen und Folgen hat«. ¹⁰⁰ Eine kommunikative Umwelt tritt an die Stelle einer Wirklichkeit, die über die Erfahrung von Handlungen gewonnen wird. Mir scheint, daß sich auf diesen Problemkreis zentrale Themen, die das Selbstverständnis und die Erfahrungswirklichkeit der Avantgarden artikulieren, beziehen lassen: die Transformation von Wirklichkeit in Sprache und Sprache in Wirklichkeit – in der bildenden Kunst dringt die Sprache in die Bilder ein, können Worte schließlich Bilder ersetzen –, ¹⁰¹ die Auflösung der Umwelt in Sprachfiktionen, die es Karl Kraus ermög-

⁹⁶ Merten: Reflexivität (s. Anm. 54), S. 174.

⁹⁷ Merten: Kommunikation (s. Anm. 95), S. 142.

⁹⁸ In der *Ersten Internationalen Dada-Messe* in Berlin im Juni 1920 »hingen und standen in wirrem Durcheinander Gemälde, Photomontagen, Reliefs, Objekte und Dada-Anschlagzettel und Plakate« wie: »Dilettanten erhebt Euch gegen die Kunst«, »Nehmen Sie DADA ernst, es lohnt sich«. Wilhelm S. Rubin: *Dada*. Stuttgart 1978, S. 117–119. – Hausmann: *Am Anfang war Dada* (s. Anm. 76), S. 121–23, spricht rückblickend von einer Assemblage.

⁹⁹ Merten: Kommunikation (s. Anm. 95), S. 150.

¹⁰⁰ Ders.: *Wirkungen der Massenkommunikation*. Ein theoretisch-methodischer Problemaufriß. In: *Publizistik* 27 (1982), H. 1/2, S. 26–48. Hier S. 35.

¹⁰¹ Wolfgang Max Faust: *Bilder werden Worte*. München 1977.

licht, »die Zeit in Anführungszeichen zu setzen«,¹⁰² sowie allgemein die Angriffe auf die Sprache, weil sie Wirklichkeit vorstrukturiert und sozial ordnet und dadurch angeblich authentische Erfahrung verhindert.¹⁰³ Die Avantgardisten reflektieren offensichtlich eine neue Qualität der Kommunikation durch Sprache, die sich dadurch auszeichnet, daß sie Wirklichkeit als ihre Konstruktion und infolgedessen als letztlich kontingente Interpretation erscheinen läßt. Über die Erforschung der Möglichkeiten der Wirklichkeitskonstitution durch Sprache hinaus wird eines der großen Themen der Avantgarden die Suche nach dem Interpretanten.

Offene Fragen

Es sollte deutlich geworden sein, daß es in den Avantgarden nicht primär das Werk selbst ist, von dem Anschlußhandlungen ausgehen. Nur weil Luhmann an der Selbstselektivität des Werkes auch in der Moderne festhält, kann er eine »Evanescenz des Bezugsproblems«¹⁰⁴ und das Schwinden von Anschlußselektivität und somit eine Krise der Kunst konstatieren. Wenn die Studie auch insoweit überzeugt haben sollte, so läßt sie doch zentrale theoretische wie historische Probleme offen: – theoretisch bedarf es vor allem einer *Theorie der Reflexivität(sverhältnisse)*. Sie würde es erlauben, den systemtheoretischen Symbolbegriff zu präzisieren. Was heißt es, daß das bürgerliche Literatursystem seine Selbstreferenz als Werk und das avantgardistische als Kommunikation symbolisiert? Vermutlich bildet sich der *Werkbegriff* – wie Benjamin¹⁰⁵ für die Frühromantik aufgezeigt hat – gemeinsam mit der Literaturkritik seit dem 18. Jahrhundert heraus, und er löst sich mit der Institutionalisierung der Dauerreflexion über die Frage ›Was ist Kunst?‹ zumindest im Avantgardezusammenhang wieder auf. Eine Theorie der

¹⁰² Karl Kraus (Hg.): Die Fackel. Nr. 400–403. Sommer 1914, S. 46. Hierzu Silvio Vietta: Neuzzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik, München 1981, S. 158–211.

¹⁰³ Vgl. die in Anm. 60 und 102 angeführten Studien sowie als Höhe- und Endpunkt Oswald Wiener (Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman, Reinbek b. Hamburg 1969), der Sprache, Staat und Realität als »heilige dreifaltigkeit« (CXLII) ansieht: »die worte mit-samt ihrem gebrauch sind untrennbar mit politischer und sozialer organisation verbunden, sind diese organisation.« (CXXIX) Die radikale Sprachkritik – »man wird von der sprache vergewaltigt« (XII) – hat wohl Peter Handke zu dem Stück *Kaspar Hauser* angeregt, das den Prozeß sprachlicher Sozialisation als gesellschaftliche Indoktrination inszeniert. Hierzu Walter Hinderer: Wittgenstein für Anfänger? Anmerkungen zu P. Handkes linguistischem Theater. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 26 (1982), S. 467–88.

¹⁰⁴ Luhmann: Ist Kunst codierbar? (s. Anm. 1), S. 254. »Das Kunstwerk selbst ist und bleibt in seiner Identität Bezugspunkt für die Bildung von Interaktionsketten.« (255)

¹⁰⁵ Nach Benjamin (Der Begriff der Kunstkritik, s. Anm. 48, S. 67) ist der Begriff des Werkes für die romantische Theorie »zu einem Korrelatbegriff des Begriffs der Kritik« geworden.

Reflexivität(sverhältnisse) hätte also auch die Funktion der Literaturkritik und der Dauerreflexion über Kunst zu unterscheiden.

- historisch liegt die Annahme nahe, daß sowohl der Systemwandel im 18. Jahrhundert (zum bürgerlichen Literatursystem) als auch der zwischen 1880 und 1920 (zum modernen Literatursystem mit der Avantgarde als Subsystem) auf einen ›*Kommunikationssprung*‹ zurückgeht. Die Stichworte für den Aufbau des bürgerlichen Sozialsystems Literatur lauten: Ausbau des literarischen Marktes, Zunahme der Buchproduktion und Erschließung neuer Leserschichten; Expansion des Zeitschriftenwesens; Institutionalisierung neuer Distributionswege (Leseesellschaften, Leihbibliotheken); der freie Schriftsteller und das moderne Urheberrecht etc. Der Durchbruch der Massenkommunikation läßt sich z. B. festmachen am Kolportageroman, an der Heftchenromanproduktion, an der Generalanzeigerpresse – mit der die moderne Massenpresse erst einsetzt –, er wird begleitet von einer zunehmenden Organisation aller Aktanten (Berufs-, Fach-, Wirtschaftsverbände), wobei Schriftstellerorganisationen (Schutzverband deutscher Schriftsteller, 1909/10) entstehen, die erstmals Literaten als Warenproduzenten vertreten. Merten hat Massenkommunikation als einen Komplex von Reflexivitätsverhältnissen bestimmt. Wie hebt sich davon der Ausbau des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert ab?

Wenn Zeit und Gelegenheit es zulassen, hofft Verf. den einen oder anderen der genannten Problembereiche künftig ausführen zu können.