

Hans Dieter Huber

## **SNAFU** **(SYSTEM NORMAL ALL FOULED UP)**

Eine Kritik der systemischen Vernunft

»In Deutschland wird ein Jargon der Eigentlichkeit gesprochen, mehr noch geschrieben, Kennmarke vergesellschafteten Erwähltheits, edel und anheimelnd in eins; Untersprache als Obersprache. Er erstreckt sich von der Philosophie und Theologie nicht bloß Evangelischer Akademien über die Pädagogik, über Volkshochschulen und Jugendbünde bis zur gehobenen Redeweise von Deputierten aus Wirtschaft und Verwaltung. Während er überfließt von der Präsentation tiefen menschlichen Angerührtseins, ist er unterdessen so standardisiert wie die Welt, die er offiziell verneint; teils infolge seines Massenerfolgs, teils auch weil er seine Botschaft durch seine pure Beschaffenheit automatisch setzt und sie dadurch absperrt von der Erfahrung, die ihn beseelen soll.«\*

Theodor W. Adorno. »Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie«.  
Frankfurt/M. 1964. S. 11.

In dem Moment, in dem überall landauf/landab in der Kunstszene von »Systemen« die Rede ist und das »Betriebssystem Kunst« zu einem Jargon der Eigentlichkeit verkommt, in dem die Worte mehr ausdrücken als sie sagen, muß man kritischerweise festhalten, daß die Systemtheorie in ihren bisherigen Fassungen selbst an ein gewisses Ende gelangt ist, an dem sie beginnt, Systemabstürze zu produzieren. Man kann Systemtheorie diskursanalytisch als einen gesellschaftlichen Disziplinierungsapparat beschreiben, dessen Aufgabe es ist, »die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.«\*

Michel Foucault. »Die Ordnung des Diskurses«. Frankfurt/M. 1991. S. 11.

Angeregt durch die außerordentliche Mode, die das Gerede von »Systemen« in der jüngsten Zeit in der Kunstszene ausgelöst hat, scheint es mir an der Zeit zu sein, eine Kritik der systemischen Vernunft zu versuchen. Ziel des Beitrages ist daher das Aufdecken der entscheidenden Schwachstellen bzw. Programmierungsfehler der Systemtheorie, an denen ihr Funktionieren letztendlich scheitert.

Von daher erscheint es sinnvoll, sich an die historischen Anfänge der Systemtheorie zu erinnern, um nach den Motiven und Intentionen systemtheoretischer Ansätze zu fragen. Das Systemdenken in seinen gegenwärtigen Formen entwickelte sich vor allem aus zwei Quellen: zum einen aus

militärisch-ökonomischen Analysen während des Zweiten Weltkriegs und zum anderen aus wissenschaftlichen Forschungsarbeiten der Biologie. Ebenso wie die dezentrale Struktur des Internet, die in den sechziger Jahren vom amerikanischen Verteidigungsministerium entwickelt wurde, ging es in der militärisch-ökonomischen Analyse von Systemen um die Frage der Ressourcen, des Nachschubs und der Kommunikation zwischen verschiedenen »Einheiten« (!). Der Begriff »systems analysis« wurde in Amerika als Sammelbegriff für Untersuchungen über die Entwicklungsfähigkeit, Kosten, taktischen Einsatzmöglichkeiten usw. neuer Waffensysteme eingeführt. Derartige Untersuchungen gründeten sich auf die bereits während der Kriegsjahre entwickelten »operations research« (die Analyse militärischer Operationen), die in die Bereiche der militärischen und strategischen Forschung, der parallelen Rüstungs- und Raketentechnik, der logistischen Analyse usw. zerfiel. Neu war die Zusammenfassung dieser »Disziplinen« in einheitliche militärische, technische und ökonomische Projekte.\* Im Kalten Krieg der Systeme schwang diese Tradition noch mit.

F. Händle/S. Jensen (Hg.).  
 »Systemtheorie und System-  
 technik«. München 1974. S. 11.

104

Diese, aus der Kriegssituation kommenden Anstöße verbanden sich mit Ansichten, die analytischen Methoden der Naturwissenschaften durch eine synthetisch-ganzheitliche Methode zu ergänzen. In der Biologie wurde der Systembegriff von Ludwig von Bertalanffy ebenfalls um 1940 in die Naturwissenschaft eingeführt. Hier war das Motiv, eine »bessere« Beschreibungs- und Erklärungsbasis für die Komplexität biologischer Austauschprozesse zu finden. Das Problem organisierter Komplexitäten, das in der Aussage »Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile« kumulierte, bedurfte der Entwicklung ganzheitlich-holistischer oder synthetischer Methoden und Theorien. Das Bedürfnis lag hier also in einem adäquaten Verständnis komplexer Organisationen. Bertalanffy erweiterte die engere, biologische Fassung des Systembegriffs in eine Allgemeine Systemtheorie offener Systeme. Ein ähnliches Motiv leitete auch Humberto R. Maturana in den 70er Jahren bei der Formulierung des Autopoiesis-Begriffes, in dem es ihm explizit, wie er selbst formulierte, um die Erklärung des Phänomens des Lebendigen ging.\*

H. R. Maturana/F. Varela. »Der Baum der Erkenntnis«. München 1987. S. 14 sowie V. Riegas/  
 C. Vetter (Hg.). »Zur Biologie der Kognition. Ein Gespräch mit Humberto R. Maturana und  
 Beiträge zur Diskussion seines Werkes«. Frankfurt/M. 1990. S. 35f.

Die Systemtheorie hat im Verlauf der letzten 50 Jahre eine Reihe von wichtigen Upgrades durchlaufen. Von einer organismischen Theorie offener Systeme wurde sie zu einer kybernetischen Theorie geschlossener Systeme. Von einer handlungsorientierten Theorie wurde sie zu einer autopoietischen Kommunikationstheorie. Von einer realistischen Theorieform gelangte sie zu einer konstruktivistischen, die ihr ontologisches Fundament gegen ein epistemisches vertauschte.

Systemtheorie im heutigen Stande ist ein komplex und weitverzweigt ausgearbeitetes Paradigma, dessen Literatur locker und leicht mehrere Bücherregale füllt. Es stellt sich daher die Frage, wer in der Kunstszene von welchem, wie auch immer fragmentarischen, Standpunkt aus auf Systemtheorie blickt, mit welchen Motiven dieser Blick getränkt ist und vor allem: auf welche Theorieform und welches Theorieniveau der Blickende blickt.

Statt einen profunden Überblick über die komplexe Materie zu entwickeln, sieht es so aus, als ob einzelne Fragmente übernommen und in die Kunst implantiert werden. Das Problem sind dabei die Abstoßungsreaktionen der Kunst. Oftmals werden nämlich diese systemtheoretischen Implantate aus Unkenntnis in traditionelle, ontologische und epistemologische Kontexte zurückverpflanzt, aus denen sie sich in jahrzehntelanger begrifflicher Arbeit längst befreit hatten.

Bei der Übertragung von Systemfragmenten in die Kunsttheorie oder in die Kunst selbst hat man es also mit einem Prozeß der Implantierung in traditionelle, philosophische und kunstspezifische Altlasten mit den zugehörigen Abstoßungsreaktionen zu tun. Die meisten Kontexte der Kunstszene, in denen Systembegriffe kursieren und als eigentlicher Jargon verwendet werden, sind gegenüber den Ursprungskontexten, aus denen sie entnommen wurden, reaktionär. Das muß man erst einmal so festhalten. Selbstreferenz stellt ein typisches Beispiel für diese Simplifizierung komplexer Theoreme dar. Denn schon der klassische Referenzbegriff besitzt eine wenig bekannte, äußerst verwickelte und komplizierte Geschichte, auf die der Begriff der Selbstreferenz aber nur teilweise aufbaut.\*

Die neuen Theorien der Selbstreferenz wurden hauptsächlich in Zusammenhang mit den kognitionsbiologischen Theorien des menschlichen Gehirns und in der Theorie sozialer Systeme entwickelt.\* Wenn dann von ›der‹ Selbstreferenz ›der‹ Kunst die Rede ist, steht zu vermuten, daß in mangelnder Kenntnis dieser Begriffsgeschichte Selbstreferenz als salopper Jargon benutzt wird, bei dem man sich trotz mehrmaliger Lektüre fragen muß, was sich hier wie auf sich selbst bezieht oder beziehen kann.

Die außerordentlichen Leistungen systemischer Ansätze werden also durch Implementierung in das Mittelmaß traditioneller Kunsttheorie eingebettet. Man könnte nun nach den Motiven fragen, warum manche Leute glauben, daß man ausgerechnet mit System-Bruchstücken in der Kunst dasjenige wieder herstellen könnte,

Zur Unerforschbarkeit der Referenz vgl. Willard Van Orman Quine.

»Die Wurzeln der Referenz«. In: Ders. *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford 1984. S. 227-241.

Siehe u.a. Francisco Varela. »A calculus for self-reference«. In: *International Journal of General Systems* 2 (1975). S. 5-24; Gerhard Roth. »Die Entwicklung kognitiver Selbstreferentialität im menschlichen Gehirn«. In: D. Baecker u.a. (Hg.). *Theorie als Passion*. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag. Frankfurt/M. 1987. S. 394-422; Ranulph Glanville. »Objekte«. Berlin 1988. S. 8-13.

was schon längst nicht mehr vorhanden ist. Die starke Suggestion von Ganzheit, die in der Verwendung von Systembegriffen und systemischen Ansätzen liegt, besteht darin, daß man glaubt, damit noch einmal einen »hegelianischen« Einheitsbegriff von Kunst stiften zu können. Das ist sicher ein Motiv. Aber es verweist geradezu darauf, daß es diese Einheit nicht mehr gibt und auch nicht mehr geben kann. Deshalb muß sie um jeden Preis im Jargon der Kritik beschworen werden. Denn: Was ist überhaupt »das« Kunstsystem? Die verlorene Einheit der Kunst läßt sich auch nicht mehr durch die Einführung des Begriffes »System« in die Kunst selbst zurückgewinnen. Es geht also im Beschreiben der Kunst als eines Systems um die illusorische Re-Konstitution der verlorenen Einheit der Kunst. Damit wird System-Denken in der Kunst zu einem Jargon der Eigentlichkeit. Es gerät zu einem ideologisch-ästhetischen Diskurs, der verspricht, ein verlorengegangenes Ganzes wiederherzustellen. Warum aber gerade Systemtheorie dies nicht leisten kann und will, möchte ich in den folgenden Ausführungen zeigen.

106

Wenn man danach fragt, wie mit dem Systembegriff Einheit konstruiert wird, stößt man auf die entscheidenden Programmfehler, die das System bzw. die Systemtheorie zum Absturz bringen. Für Niklas Luhmann sind soziale Systeme Kommunikationssysteme. Sie bestehen aus Kommunikation und aus nichts anderem. Sie sind also keine materiellen Gebilde, sondern immaterielle Konstruktionen. Damit sich etwas als System selbst konstituieren kann, muß es sich von anderem abgrenzen können. Es muß eine Differenz erzeugen können gegenüber dem, was nicht System ist, bzw. was nicht zum System gehört. Und die Frage ist, wie das System eine solche Differenz erzeugt. Welche diskursive Funktion hat diese Differenz? Ein bestimmtes Kommunikationssystem muß sich also von bestimmten anderen Kommunikationen abgrenzen, die nicht dazu gehören und folglich ausgeschlossen bleiben. Erst diese Abgrenzung, man spricht hier auch von operativer Schließung\*, garantiert die Einheit des Systems. Foucault würde hier sicherlich von Ausgrenzung sprechen. Eine bestimmte Kommunikation muß also eindeutig einem System zugeordnet werden können, damit man sagen kann, diese Kommunikation sei ein Teil des Kunstsystems. Sie muß also diszipliniert werden. Nun stellt sich die Frage, wer diese Zuordnung trifft. Wer entscheidet hier über Zugehörigkeit und Ausschluß und mit welcher Lizenz? Was passiert, wenn ich einen bestimmten Kommunikationsvorgang nicht eindeutig einem bestimmten System zuordnen kann oder mich weigere, dies zu tun? An dieser Stelle beginnt der innere Bildschirm einzufrieren.

Niklas Luhmann. »Probleme mit operativer Schließung«. In: Ders. Soziologische Aufklärung: Bd.6: Die Soziologie und der Mensch. Opladen 1995. S. 12-24.

Nach Luhmann regelt das Kunstsystem selbst durch seine binären Codierungen, welche Kommunikationen Bestandteil der autopoietischen Reproduktion des Kunstsystems sind und welche nicht. Wenn man aber nicht eindeutig zuordnen kann, dann kann es passieren, daß eine uneindeutige Kommunikation oder eine Kommunikation, die fälschlicherweise für einen autopoietischen Akt des Kunstsystems gehalten wird, die Reproduktion des Systems in Gang bringt, stützt, verstärkt, schwächt oder verändert. Und genau dies ist der Fall. Kommunikationen lassen sich eben nicht in jedem Fall anhand simpler, binärer Codierungen wie Kunst/Nicht-Kunst oder schön/häßlich auf zuverlässige Weise dem Kunstsystem einschreiben bzw. abschreiben. Die autopoietische Reproduktion der Kommunikationen ist vielmehr von schmutzigen, unklaren, undeutlichen Beiträgen durchsetzt. Und genau diese sind es, die es verhindern, daß ein soziales Funktionssystem wie das Kunstsystem seine Einheit und seine Identität durch Schließung seiner Operationen gewinnen kann. Denn die schmutzigen Beiträge untergraben die Einheit des Systems, indem sie sich unbemerkt ins System einschreiben. Sie fungieren wie ein Retro-Virus, der unter einer vermeintlichen Kunst-Codierung die autopoietische Reproduktion des Systems stört oder durcheinander bringt. Man kann diese unklaren Einschreibungen an zahlreichen Kunstwerken, Aktionen und Arbeitsweisen der zeitgenössischen Kunst erkennen wie beispielsweise im Werk von Adib Fricke, Keith Tyson, Carsten Höller, Gabi Schirrmacher, Gregory Green oder Stephen Bordeaux. In Adib Fricke's »Ein Plakat für Institutionen«, von 1994 in Zusammenarbeit mit dem Künstlerhaus Bethanien, Berlin entstanden, wurden blaue DIN A1-Plakate mit Texten wie »Look Ma, no more bad pictures.« – »Yes Darling, Daddy bought pictures by Adib Fricke.« per Post an verschiedene Ausstellungsinstitutionen in Deutschland verschickt. Das Plakat enthielt auf der Rückseite die Anweisung »Bitte hängen Sie dieses Plakat für die Dauer eines Monats gut sichtbar im Foyer, Café oder Büro Ihres Hauses auf. Vielen Dank für Ihre Mitarbeit.« Hier fungiert die Einschreibung ins System als Maske, die von sich aus oder aufgrund ihres Kontextes nicht erkennen läßt, daß es sich um eine künstlerische Arbeit handelt. Folglich kann der Betrachter auch keine »ästhetische« »Erfahrung« machen. Das Plakat wirkt als unspezifische Perturbation auf das Gleichgewicht des kognitiven Systems ein, kann aber nur in retrospektiver Codierung als spezifische Kommunikation des Kunstsystems erkannt werden.\*

Vgl. hierzu: Peter Fuchs. »Moderne Kommunikation«. Frankfurt/M. 1993. S. 175-81, bes. S. 178.

Diese schmutzigen, unklaren oder mehrdeutigen Kommunikationen, die sich einer sauberen, binären Codierung entziehen oder sich mimikryhaft in sie einschreiben, d.h. so tun, als wären sie eindeutig, bilden einen Retro-Virus der Kommunikation aus, der zu einer latenten, aber permanent vorhandenen Immunschwäche der autopoietischen Reproduktionen des

Kunstsystems – und im Prinzip jedes anderen sozialen Kommunikationssystems auch – führt. Denn der Systembegriff basiert auf einer erkennbaren Grenze, also auf Ausgrenzung. Wenn das Kunstsystem aber nicht in der Lage ist, aufgrund der Anwendung binärer Codierungen eine zuverlässige Grenze zu ziehen, dann hat es keinen Sinn, den Systembegriff im Sinne eines operational geschlossenen Systems überhaupt noch zu verwenden. Denn dann verspricht der Systembegriff, als Jargon modischer Kunstkritik benutzt, eine Einheit, die er nicht mehr imstande ist zu liefern.

Denn je nach Standort des Beobachters ergibt sich eine andere Ansicht des Kunstsystems. Ein Beobachter kann ausgehend von demjenigen Teilbereich, den er als Mitglied der Kunstwelt einigermaßen überblickt, sei es als Künstler, als Galerist, als Kritiker, als Ausstellungsmacher, als Sammler oder als Besucher, bestimmte Zusammenhänge oder Verbindungen erkennen. Dem hochgradigen Verstehen und der akribischen Untersuchung der kleinsten Bestandteile von Kunst, die durch Kritik und Wissenschaft ans Tageslicht gezerrt werden, steht die Intransparenz und Unbeobachtbarkeit »des Ganzen« gegenüber, wobei man aufgrund dieser Unbeobachtbarkeit gar nicht mehr sagen kann, was das Ganze der Kunst eigentlich ausmacht.

108

Es existiert nämlich eine prinzipielle Unschärfe zwischen der Beobachtung und der Erklärung von Kunst. Denn der Beobachtungsvorgang erzeugt erst das zu erklärende Phänomen. Die Beobachtung oder ästhetische Erfahrung von Kunst muß als ein generativer Mechanismus beschrieben werden, der die Kunst, die letztendlich verstanden werden soll, erst erzeugt und hervorbringt. Wenn man danach fragt, wie ein Beobachter der Kunstwelt zu seinen Urteilen gelangt, dann muß man beobachten, mit welchen Unterscheidungen und Begriffen er operiert, d.h. von welchem Standpunkt er seine Beobachtungen, Beschreibungen und Erklärungen von Kunst durchführt. So kann es ebenso viele verschiedene Beobachtungen und Beschreibungen des Kunstgeschehens geben, wie es verschiedene Beobachter gibt.\*

Man kann nicht sagen, welche

Humberto R. Maturana. »Elemente einer Ontologie des Beobachtens«. In: H. U. Gumbrecht/L. C. Pfeiffer (Hg.). Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. 1988. S. 830f.

von diesen Beschreibungen die »richtige« ist, denn es gibt keinerlei epistemische Basis, auf der eine solche Entscheidung ohne weitere Beobachtungen möglich wäre. So ist die Frage nach der »ästhetischen Wahrheit von Kunst« oder der »Authentizität des Werkes« immer die Frage nach einer bestimmten Ideologie des Ästhetischen, mit deren Hilfe Ausschließungen, Verbote und Disziplinierungen vorgenommen werden.

Im Prinzip ergibt sich aus dieser Situation, daß man in der Kunstwelt verschiedene Schärfebereiche voneinander unterscheiden muß. Denn das

Problem der zuverlässigen Zuordnung einer beliebigen Kommunikation zum Kunstsystem stellt sich in verschärfter Form vor allem an den Systemrändern, an denen die Kunst der Gegenwart ins saubere System hereinbricht. Der große historische Bestand der Kunst – als verewigte Form von Kommunikation – ist keineswegs in derselben Weise von den Zuordnungsproblemen binärer Codierungen betroffen. Er bildet vielmehr den Hintergrund: das große, kulturell und historisch kontingent konstruierte Archiv\*, auf das sich alle Kommunikationen an ihren Rändern stützen, indem sie diese Archive in ihren Urteilen und ästhetischen Entscheidungen zu Rate ziehen.\*

Siehe dazu die Darstellung von Thierry de Duve. »Kant nach Duchamp«. München 1993. S. 7-80.

An den Rändern des Kunstsystems, dort, wo die zeitgenössische Kunst entsteht, existieren erhebliche Unschärfen, Grauzonen und Niemandsländer in der Beobachtung, Beschreibung und Erfahrung von Kunst. In der Kopenhagener Deutung des Welle/Teilchen-Dualismus hat Werner Heisenberg davon gesprochen, daß der Vorgang der Beobachtung den Zustand des zu untersuchenden Gegenstandes verändere.\*

Werner Heisenberg. »Die Entwicklung der Deutung der Quantentheorie«. In: L. Krüger (Hg.). Erkenntnisprobleme der Naturwissenschaften. Texte zur Einführung in die Philosophie der Wissenschaft. Köln, Berlin 1970. S. 412- 427.

Heute kann man festhalten, daß Beobachtung und Beschreibung die Phänomene erst erzeugen, die dann erklärt werden sollen.\* In diesem radikal konstruktivistischen Verständnis erzeugt die fundamentale Unschärfe des Beobachtens an seinen Rändern und Bruchlinien der Gegenwart die Phänomene, die beobachtet, erfahren und ins »System« Kunst eingeordnet werden sollen.

Siehe Humberto R. Maturana/Francisco Varela. »Der Baum der Erkenntnis«. München 1987. S. 34; ferner Humberto R. Maturana. »The Biological Foundations of Self-Consciousness«. In: N. Luhmann/H. R. Maturana/M. Namiki/V. Redder/F. Varela. Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien? München 1990. S. 53f.

Wird Gegenwartskunst als Kunst ins Archiv der Geschichte und in das kulturelle Depot der Kunstwelt aufgenommen, dann nur als schon erklärtes, schon beobachtetes, schon erzeugtes, schon erfahrenes Phänomen, das seinen Prozeß der sozialen Konstruktion und Aneignung als Kunst längst hinter sich hat und nur innerhalb dieser sozialen Konstruktionsleistungen als Kunst beobachtet, erfahren und beurteilt werden kann.

Aleida Assmann/Jan Assmann.  
»Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis«. In: K. Merten/S. J. Schmidt/S. Weischenberg (Hg.). Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen 1994. S. 114-140.