

Christian Meierhofer (Bremen)

Von der Schwierigkeit des Verstehens der Mitteilung der Information. Einwände gegen den systemtheoretischen Kunst- und Unterhaltungsbegriff

Vorbemerkung

Luhmanns Systemtheorie verfolgt hochgesteckte Ziele, will sie doch viele gesellschaftliche Phänomenbereiche in ihrer Komplexität beschreiben, um diese dann vergleichen zu können.¹ Das dabei entworfene begriffliche Instrumentarium ist dezidiert auf Einheitlichkeit hin angelegt, ohne bisweilen die Uneinheitlichkeit der jeweiligen Problemgegenstände zu berücksichtigen. Anhand des systemtheoretisch modellierten Kunst- und Unterhaltungsbegriffes sollen gravierende argumentationslogische Widersprüche nachgehalten werden, deren Erörterung auch für ein Überdenken der Plausibilität kulturtheoretischer Grundannahmen durchaus relevant ist.² Bereits durch ihren Schlagwortcharakter zwängen sich Kunst und Unterhaltung in kulturtheoretische Überlegungen hinein, sollten gewissermaßen für eine hinreichende Beschreibung von Kultur immer mitgedacht werden. Kunst und Unterhaltung sind gemeinhin konstitutiv für Kultur, weil sie als wesentliche Unterscheidungskriterien der Moderne gelten. Deshalb erscheinen sie hier als geeignet, um exemplarisch und repräsentativ die Aporien Luhmannscher Kulturbeschreibung aufzuweisen und sie außerdem mit alternativen theoretischen Entwürfen zu konfrontieren. Hierfür bieten sich vor allem kultursoziologische Konzepte an, wie sie etwa der konstruktivistische Integrationsansatz mit einbezieht. Dieser bringt handlungs-, diskurs- und kulturprogrammatische Versatzstücke in Anschlag und rekuriert überdies auf Theorietraditionen unterschiedlichster Provenienz, so dass neben der kritischen Auseinandersetzung auch alternative Lösungen skizziert werden sollen.

1. Luhmannsche Begriffe

Einige hilfreiche Hinweise auf das, was den Systembegriff in seiner theoretischen Abstraktheit ausmacht, mögen am Anfang nicht schaden. Denn ganz gleich, ob man die Systemtheorie bewertet als »eine Art Weltformel, mit der jedenfalls die soziale Wirklichkeit restlos erfaßt werden kann«, oder als »ein papiergewordenes Konglomerat gebetsmühlenhaft wiederholter theore-

¹ Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 7.

² Eine zurückhaltende Rezeption der Systemtheorie in den Kulturwissenschaften konstatiert auch Günter Burkart: *Niklas Luhmann: Ein Theoretiker der Kultur?* In: Günter Burkart u. Gunter Runkel (Hg.): *Luhmann und die Kulturtheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 11–39, hier S. 12.

tischer Konstrukte«,³ man kommt dennoch nicht umhin, eine Auseinandersetzung mit den basalen Begrifflichkeiten zu suchen. Dadurch soll verdeutlicht werden, von welchen Grundannahmen Luhmann ausgeht und welche Probleme sich daraus ergeben. Außerdem behindert eine vorgezogene Erläuterung im Nachhinein nicht die Untersuchung des hier zu bemängelnden Kunst- und Unterhaltungssystems.

Luhmanns theoretischer Anspruch ist von Beginn an ein universaler: »Jeder soziale Kontakt wird als System begriffen bis hin zur Gesellschaft als Gesamtheit der Berücksichtigung aller möglichen Kontakte.«⁴ Die Konstitution eines Systems ist jedoch nur durch Selbstreferenz und in Differenz zu anderen Systemen möglich, so dass eine Bestimmung nur *ex negativo* erfolgen kann. Die grundlegende Unterscheidung betrifft also das System und seine Umwelt. Beide bedingen sich wechselseitig, sind relativ aufeinander bezogen. Dieses Wechselverhältnis wird mit dem Begriff der Interpenetration gefasst. Die differenztheoretische Argumentation gilt bei jedweder Begriffsbildung: »Theorietechnisch ist ein Begriff nur zu gebrauchen, wenn er sichtbar macht, was er ausschließt.«⁵ In Anlehnung an die Terminologie Saussures und Derridas ist der Ausgangspunkt der Systemtheorie also nicht beim Identitäts-, sondern beim Differenzbegriff zu suchen. Das schließt auch den Subjektbegriff ein, der im Unterschied zu den sozialen Systemen als psychisches oder personales System gedacht wird:

Kant hatte mit dem Vorurteil eingesetzt, daß Vielheit (in der Form von Sinnesdaten) gegeben und Einheit konstituiert (synthetisiert) werden müsse. Erst das Auseinanderziehen dieser Aspekte, also erst das Problematisieren von Komplexität, macht das Subjekt zum Subjekt – und zwar zum Subjekt des Zusammenhangs von Vielheit und Einheit, nicht nur zum Hersteller der Synthese. Die Systemtheorie bricht mit dem Ausgangspunkt und hat daher keine Verwendung für den Subjektbegriff. Sie ersetzt ihn durch den Begriff des selbstreferentiellen Systems. Sie kann dann formulieren, daß jede Einheit, die in diesem System verwendet wird, (sei es die Einheit eines Elementes, die Einheit eines Prozesses oder die Einheit eines Systems) durch dieses System selbst konstituiert sein muß und nicht aus dessen Umwelt bezogen werden kann.⁶

Um auch den Bereich individueller Handlungen mit einschließen zu können, betont Luhmann die allen Systemen gemeinsame Prozesshaftigkeit und die dem entsprechende Selbstreferenz. Der Erklärungswert der vieldiskutierten Autopoiesis umfasst nichts weiter als dieses Moment:

³ Peter-Ulrich Merz-Benz u. Gerhard Wagner: *Vorwort*. In: Dies. (Hg.): *Die Logik der Systeme. Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie Niklas Luhmanns*. Konstanz: UVK 2000, S. 9–11, hier S. 9.

⁴ Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 33.

⁵ Niklas Luhmann: *Inklusion und Exklusion*. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 237–264, hier S. 239.

⁶ Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 51.

Die Theorie der sich selbst herstellenden, autopoietischen Systeme kann in den Bereich der Handlungssysteme nur überführt werden, wenn man davon ausgeht, daß die Elemente, aus denen das System besteht, keine Dauer haben können, also unaufhörlich durch das System dieser Elemente selbst reproduziert werden müssen.⁷

Die Konsequenz hieraus ist jedoch nur eine anders gelagerte Akzentuierung des Subjektbegriffs, die auch schon der vorsokratischen Lehre bekannt war. Die Erkenntnis ist schlichtweg, dass man hinter die eigene Erkenntnis bzw. Wahrnehmung nicht zurücktreten kann. Bereits Demokrit

nimmt an, daß die Substanzen so klein sind, daß sie sich unseren Sinnen entziehen, und es kämen ihnen allerlei Formen und Größenunterschiede zu. Diese verwendet er nun als Elemente, und aus ihnen läßt er die den Augen erscheinenden und wahrnehmbaren Massen entstehen und unterschiedlich sich zusammenfügen.⁸

Die Wahrnehmungs- und Erkenntnisobjekte sind demnach gebunden an die sinnlichen Fähigkeiten des wahrnehmenden und erkennenden Subjekts und eben nicht unabhängig davon zu denken. Auf diese Argumentation kann auch die Systemtheorie nicht verzichten, weil soziale Systeme notwendig gekoppelt sind an subjektive Beobachtungsfähigkeiten. Gleichwohl versucht Luhmann, den Begriff des Subjekts aus seinen Überlegungen zu tilgen und stattdessen vom psychischen System zu sprechen:

Psychische Systeme, die von anderen psychischen oder sozialen Systemen beobachtet werden, wollen wir *Personen* nennen. Der Begriff personales System ist demnach ein Begriff, der eine Beobachterperspektive involviert, wobei Selbstbeobachtung (sozusagen: Selbstpersonalisierung) eingeschlossen sein soll. [...] Wir sprechen nicht von »Psychisierung«, sondern von »Personalisierung« sozialer Systeme, wenn es darum geht, die Abhängigkeit der Reproduktion des kommunikativen Sozialsystems von den personalen Attributionen der Beteiligten zum Ausdruck zu bringen.⁹

Der Tod des Subjekts wird also ausgeglichen mit der Auferstehung der Person. Die ist freilich notwendig, da soziale Systeme angewiesen sind auf Individuen, die in ihnen agieren und Prozesse in Gang setzen.

Soziale Systeme wiederum teilen sich je nach Art ihrer Bezugnahme in verschiedene Gruppen. Der Funktionsbegriff erhält hierbei den Vorzug gegenüber dem Strukturbegriff. »Funktionen sind immer Synthesen einer Mehrzahl von Möglichkeiten. Sie sind immer Gesichtspunkte des Vergleichs der realisierten mit anderen Möglichkeiten. Insofern eignen sie sich

⁷ Ebenda, S. 28.

⁸ Demokrit, zit. n. Jaap Mansfeld (Hg.): *Die Vorsokratiker II. Zenon, Empedokles, Anaxagoras, Leukipp, Demokrit. Auswahl aus den Fragmenten*. Übers. u. Erl. v. Jaap Mansfeld. Griechisch-deutsch. Stuttgart: Reclam 1987, Nr. 52, S. 611. [DK 68 A 37].

⁹ Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 155.

als Ausdruck von Einheit und Differenz«.¹⁰ Struktur hingegen wird immer als Erwartungsstruktur gedacht, also als komplementär zu einem bestimmten Ereignis, das auch immer anders hätte ausfallen können. Der Strukturbegriff ist insofern variabel gehalten, als er einen Spielraum verschiedener Möglichkeiten des psychischen oder sozialen Systems eröffnet, je nachdem welche Funktionsbestimmung vorliegt. Dies ist zugleich eine Verzichtserklärung bezüglich der klassischen Festlegung des Funktionsbegriffes. Der traditionelle Funktionalismus geht den umgekehrten Weg, beginnt also nicht auf Systemebene, sondern beim einzelnen Fall:

Die Einzeltatsache des Funktionalismus ist in der Tat konkret, das heißt, sie kann als eine bestimmte soziale Gruppierung beobachtet werden. Es gibt eine allgemein gültige Struktur, die all diesen Einzelphänomenen zukommt; es sind endlich insofern reale Einzelphänomene, als wir nicht nur ihre abstrakten Bestandteile aufzählen, sondern auch eine konkrete Grenzlinie um sie ziehen können. Der Anspruch des Funktionalismus, die Kultur in ihren grundlegenden Aspekten, wie dem der Erziehung, der Gesetzgebung, der Wirtschaft, der primitiven oder entwickelten Wissenschaft, zu bearbeiten, hinge in der Luft, wenn er nicht imstande wäre, all diese Aspekte zu definieren und mit den biologischen Bedürfnissen des menschlichen Organismus in Beziehung zu setzen.¹¹

Eine Beschreibung von Kultur geht also mit der Beschreibung von Einzelphänomenen einher. Das, was Kultur ausmacht, wird induktiv bestimmt. Die Systemtheorie Luhmanns will einerseits als Alternative hierzu auftreten, andererseits aber auch dem Deduktions- oder Kausalitätsdenken eine Absage erteilen. Der systemtheoretische Funktionsbegriff hat daher auch eine epistemologische Relevanz, insofern er den Substanzbegriff ablöst. Schon Cassirer, auf den Luhmann sich explizit stützt, geht es um die Aufdeckung der Mechanismen, die bei der Konstruktion von Wirklichkeit greifen. Das Subjekt fällt auch hier nicht aus den Überlegungen:

Nichts anderes wird in der Tat vorausgesetzt als das Dasein der Dinge selbst in ihrer zunächst unübersehbaren Mannigfaltigkeit und das Vermögen des Geistes, aus dieser Fülle der individuellen Einzelexistenzen diejenigen Momente herauszuheben, die einer Mehrheit von ihnen *gemeinsam* zugehören. Indem wir auf diese Weise die Objekte, die durch den gemeinsamen Besitz ein und derselben Eigenschaft gekennzeichnet sind, zu Klassen vereinigen und dieses Verfahren fortschreitend auf den höheren Stufen wiederholen, entsteht uns allmählich eine immer festere Ordnung und Gliederung des Seins je nach der Abstufung der sachlichen *Ähnlichkeiten*, die sich durch die Einzeldinge hindurchziehen. Die wesentlichen Funk-

¹⁰ Ebenda, S. 405.

¹¹ Bronislaw Malinowski: *Die Funktionaltheorie*. In: Ders.: *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur und andere Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 19–44, hier S. 29. Vgl. auch Hans-Joachim Giegel: *Interpenetration und reflexive Bestimmung des Verhältnisses von psychischem und sozialem System*. In: Hans Haferkamp u. Michael Schmid (Hg.): *Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 212–244, hier S. 212.

tionen, die das Denken hierbei betätigt, sind also lediglich die des *Vergleichens* und *Unterscheidens* gegebener sinnlicher Mannigfaltigkeiten. Die *Reflexion*, die zwischen den besonderen Objekten hin und her geht, um sich der wesentlichen Züge, in denen sie übereinstimmen, zu versichern, führt von selbst zur *Abstraktion*, die ebendiese verwandten Züge losgelöst von aller Beimischung mit ungleichartigen Bestandteilen rein für sich erfaßt und heraushebt. So wird durch diese Auffassung – und dies scheint ihr eigentümlicher Vorzug und ihre Rechtfertigung zu sein – die *Einheit* des natürlichen Weltbildes nirgends gestört und gefährdet. Der *Begriff* tritt der sinnlichen Wirklichkeit nicht als ein Fremdartiges gegenüber, sondern er bildet einen Teil ebendieser Wirklichkeit selbst; einen Auszug dessen, was in ihr unmittelbar enthalten ist.¹²

Was Cassirer beschreibt, ist Welterkennung als kognitiver Akt, bei dem eine Differenz zwischen Subjekt und Objekt unterstellt wird. Der Substanzbegriff, das Dasein der Dinge, ist abhängig vom Vergleichen und Unterscheiden, die Funktionen des Denkens sind. Luhmanns Versuch, sich vom Subjekt loszusagen, misslingt gänzlich, auch wenn er terminologische Umstellungen vornimmt. Weil ein soziales System letztlich auf Vorgängen aufruht, die unweigerlich subjektgebunden sind, gleichzeitig jedoch übergeordnete Prozesse beobachtbar gemacht werden sollen, bei denen die von Cassirer explizierten Mechanismen ausgespart bleiben, kommt es zu begrifflichen Ausweichmanövern. Das Schweigen vom Subjekt erzwingt dann nur die Rede von Handlung und Kommunikation:

Sozialsysteme sind zunächst Kommunikationssysteme, sie bauen aber in die selektiven Synthesen [also in die Funktionen] der Kommunikation eine Auslegung »der« Kommunikation als Handlung ein und beschreiben sich selbst damit als Handlungssystem. Diese primäre Selbstbeschreibung ist Voraussetzung für alles weitere [...].¹³

Was den Ansatzpunkt einer Beobachtung und Beschreibung sozialer und kultureller Phänomene betrifft, geht der klassische Funktionalismus von nichts anderem aus. Somit ist die systemtheoretische Alternative Luhmanns allenfalls in Bezug auf ihr Begriffsrepertoire eigenständig und innovativ. Probleme bereitet zudem die Selbstinterpretation eines sozialen Systems als Handlungssystem. Der klassische Funktionalismus geht von Handlungen aus, die auf ihre Funktion hin erklärt und damit verstanden werden können. Die Systemtheorie hingegen ist angewiesen auf eine nachträglich eingefügte Selbstbeschreibung, mit der Kommunikation als Handlung ausgelegt wird. Erst über diese umständliche Reflexivitätsfigur wird die Voraussetzung geschaffen für eine Beschreibung sozialer Prozesse.

¹² Ernst Cassirer: *Gesammelte Werke Bd. 6: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. Hg. v. Birgit Recki. Hamburg: Meiner 2000, S. 3.

¹³ Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 634.

Die spezifische Funktion eines Teilsystems ist demgemäß festgelegt durch die Referenz auf das übergeordnete Gesellschaftssystem, wohingegen Leistung den Bezug eines Teilsystems auf ein anderes beschreibt. Da die unterschiedlichen Teilsysteme notwendigerweise selbstbezogen operieren müssen, um ihre Autonomie zu wahren, artikuliert sich die Selbstreferenz über Prozesse der Reflexion.¹⁴ Die Funktion eines sozialen Systems ist schematisiert über einen binären Code. Dieser instruiert jedoch nicht die weiteren systemischen Vorgänge; sie vollziehen sich im Rahmen der Referenz. Der Code »strukturiert alle Operationen des Systems, welchen Inhalts immer, als Wahl zwischen Ja und Nein. Dabei impliziert jede Wahl die Negation der Gegenmöglichkeit.«¹⁵ Was die Möglichkeiten der Systemreferenzen anbelangt, lassen sich drei Sinndimensionen, und zwar Sach-, Zeit- und Sozialdimension, unterscheiden, die jedoch immer in Kombination auftreten und auf die sowohl psychische als auch soziale Systeme angewiesen sind. Sinn ist für Luhmann »laufendes Aktualisieren von Möglichkeiten.«¹⁶ Auch hier ist der Subjektbegriff unvermeidlich. Die Sachdimension umfasst nämlich

alle Gegenstände sinnhafter Intention (in psychischen Systemen) oder Themen sinnhafter Kommunikation (in sozialen Systemen). Gegenstände oder Themen in diesem Sinne können auch Personen oder Personengruppen sein. Die Sachdimension wird dadurch konstituiert, daß der Sinn die Verweisungsstruktur des Gemeinten zerlegt in »dies« und »anderes«. Ausgangspunkt einer sachlichen Artikulation von Sinn ist mithin eine primäre Disjunktion, die etwas noch Unbestimmtes gegen anderes noch Unbestimmtes absetzt. Die weitere Exploration wird damit dekomponiert in einen Fortgang nach innen und einen Fortgang nach außen, in eine Orientierung durch den Innenhorizont bzw. eine Orientierung durch den Außenhorizont. [...] Zugleich zwingt [die Sachdimension] die jeweils nächste Operation in eine Richtungswahl, die – für den Moment jedenfalls – sich der Gegenrichtung entgegensetzt, ohne deren Zugänglichkeit zu annullieren.¹⁷

Die Sachdimension von Sinnprozessen stellt Beobachtungen und Gemeintes als kontingent heraus, also als immer auch anders denkbar. Daran schließen sich Systemoperationen an, die entscheiden, ob mit dem aktuellen Prozess fortgefahren werden soll oder nicht. Die Alternative ist jedoch immer nur ein weiterer systemischer Prozess, der notwendig gebunden ist an Unterscheidungen. Auf dieser differenztheoretischen Denkfigur fußt das autopoietische Konzept. Unterscheidungen werden als Formen gedacht, die eine Differenz zwischen einem markierten und einem unmarkierten Bereich aufbauen. Eine ontologische Welterschließung wird so umgangen, weil die Objekte nicht als Entitäten und nicht als wesentlich konzipiert sind. Aussagen über die

¹⁴ Vgl. auch Niklas Luhmann: *Ist Kunst codierbar?* In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 245–266, hier S. 261.

¹⁵ Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 603.

¹⁶ Ebenda, S. 100.

¹⁷ Ebenda, S. 114.

Welt resultieren immer nur aus systemischen Prozessen. Zeit als zweite Sinn dimension erlaubt trivialerweise eine Zuordnung von Phänomenen zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und die Sozialdimension schließlich »betrifft das, was man jeweils als seinesgleichen, als ›alter Ego‹ annimmt, und artikuliert die Relevanz dieser Annahme für jede Welterfahrung und Sinnfixierung.«¹⁸ Die Ausbildung von Erfahrung und Sinn ist also letztlich auf einen intersubjektiven Abgleich, auf Kommunikation angewiesen.

Soziale Systeme basieren grundlegend auf Kommunikation, die als nicht weiter zerlegbare Einheit eines Systems konzipiert ist:

Der elementare, Soziales als besondere Realität konstituierende Prozeß ist ein Kommunikationsprozeß. Dieser Prozeß muß aber, um sich selbst steuern zu können, auf Handlungen reduziert, in Handlungen dekomponiert werden. Soziale Systeme werden demnach nicht aus Handlungen aufgebaut, so als ob diese Handlungen auf Grund der organisch-psychischen Konstitution des Menschen produziert werden und für sich bestehen könnten; sie werden in Handlungen zerlegt und gewinnen durch diese Reduktion Anschlußgrundlagen für weitere Kommunikationsverläufe.¹⁹

Um diese Zerlegung sozialer Systeme begrifflich zu fassen, bezieht Luhmann sowohl die Sprechakttheorie als auch Bühlers Organonmodell mit ein. Termini wie Lokution, Illokution und Perlokution oder Darstellung, Ausdruck und Appell werden aber nicht direkt in das systemtheoretische Paradigma überführt. Stattdessen gebraucht Luhmann die Begriffe Information, Mitteilung und Verstehen. Kommunikation ist die »dreistellige Einheit«²⁰ hieraus und prozessiert diese als jeweilige Selektionen des Systems, die auch immer anders möglich sind. Eine vierte Art von Selektion besteht zudem in der Annahme oder Ablehnung von Kommunikation insgesamt. Alle drei Begriffe – Information, Mitteilung und Verstehen – sind wiederum subjektabhängig angelegt. Ein Zustandekommen von Kommunikation hängt dabei entscheidend vom Verstehen ab: »Wenn auf eine kommunikative Handlung eine weitere folgt, wird jeweils mitgeprüft, ob die vorausgehende Kommunikation verstanden worden ist.«²¹ Nur wenn die Informationsinhalte und die Art des Mitteilens auch verstanden werden, ist ein Andauern von Kommunikation als elementarer Prozess eines Sozialsystems garantiert. Unklar bleibt hierbei, was mit Verstehen genau gemeint ist und ob sowohl die Information als auch die Mitteilung vollständig verstanden werden müssen, damit von Kommunikation die Rede sein kann. Dass auch ein Nichtverstehen Kommunikation bewirkt, kalkuliert Luhmann immerhin ein: »Der Test kann negativ ausfallen und gibt dann oft Anlaß zu einer reflexiven

¹⁸ Ebenda, S. 119.

¹⁹ Ebenda, S. 193.

²⁰ Ebenda, S. 196.

²¹ Ebenda, S. 198.

Kommunikation über Kommunikation.«²² Eine Differenzierung verschiedener Kommunikationsformen, etwa von *face-to-face*- und Massenkommunikation, unternimmt Luhmann ebenso wenig, wie eine plausible Beschreibung des Zusammenhangs von Bewusstsein, Handlung und Kommunikation.²³ Worüber kommuniziert wird, ist ebenfalls irrelevant.

Es mag denn auch nicht erstaunen, dass Kultur keine große Rolle spielt, weil das gesamte theoretische Konstrukt aufgehängt ist am Kommunikationsbegriff. Dabei bleibt Luhmann eine Antwort auf die Frage nach dem Orientierungsangebot schuldig, das Kultur für Kommunikation und soziale Handlungen macht. Parsons räumt dieser Frage einen viel größeren Stellenwert ein. Kultur erwächst hier durch das identitätsstiftende Moment der Tradition und die für jede Kommunikation erforderliche Konventionalität der Symbolsysteme als Merkmale.²⁴ Innerhalb der Luhmannschen Überlegungen ist der Begriff dagegen nur schwach konturiert und bezeichnet recht umständlich den Themenvorrat, der die »gesellschaftliche Reproduktion von Kommunikation«²⁵ ermöglicht. Kultur legt Sinn fest, so dass Kommunikation themenorientiert ablaufen kann. Uneindeutig ist hier allerdings die Verwendung des Codebegriffs:

Codierte Ereignisse wirken im Kommunikationsprozeß als Information, nichtcodierte als Störung (Rauschen, noise). Die Codierung muß als operative Vereinheitlichung von Information und Mitteilung durch Alter und Ego gleichsinnig gehandhabt werden. Das erfordert eine dafür ausreichende Standardisierung [...]. (Artikulierte Rede stört den, der nicht angesprochen ist, mehr als bloße Geräusche).²⁶

Stillschweigend wird der Codebegriff als linguistischer Terminus verwendet, um die für psychische Systeme notwendige Anschlussfähigkeit zu beschreiben. Das bedeutet jedoch nichts weiter als die Hervorhebung der obligatorischen Deckungsgleichheit sprachlicher Codes, die eine erfolgreiche Kommunikation garantiert. Aufgewogen wird dies dadurch, dass endlich geklärt ist, welche akustischen Signale man als störend zu empfinden hat und welche nicht.

Das Verhältnis von Kommunikation und Medien ist vor diesem Hintergrund ebenfalls ein problematisches, da Kommunikation in dreierlei Hinsicht zum Scheitern verurteilt ist. So ist es »zunächst unwahrscheinlich,

²² Ebenda.

²³ Vgl. hierzu ausführlich Siegfried J. Schmidt: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*. Münster: Lit 2003 (Wissenschaftliche Paperbacks; 27), S. 70–82.

²⁴ »Without signs the whole ›orientational‹ aspect of action would be meaningless, including the conceptions of ›selection‹ and underlying it, of ›alternatives‹. On the human level certainly the step is taken from sign-orientation to true symbolization. This is the necessary condition for the emergence of culture.« (Talcott Parsons: *The Social System*. New York: Free Press 1964, S. 10.)

²⁵ Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 224.

²⁶ Ebenda, S. 197.

daß Ego überhaupt *versteht*, was Alter meint – gegeben die Trennung und Individualisierung ihrer Körper und ihres Bewußtseins.«²⁷ Die zweite Unwahrscheinlichkeit betrifft die Erreichbarkeit der Kommunikationsteilnehmer:

Es ist unwahrscheinlich, daß eine Kommunikation mehr Personen erreicht, als in einer konkreten Situation anwesend sind; und diese Unwahrscheinlichkeit wächst, wenn man zusätzlich die Anforderung stellt, daß die Kommunikation unverändert weitergegeben wird. Das Problem liegt in der räumlichen und in der zeitlichen Expansion. [...] Selbst wenn die Kommunikation transportable und zeitbeständige Sinträger findet, wird es jenseits von Interaktionsgrenzen unwahrscheinlich, daß sie überhaupt Aufmerksamkeit findet. Anderswo haben Leute etwas anderes zu tun.²⁸

Zum Dritten ist es unwahrscheinlich, dass Kommunikation überhaupt erfolgreich ist. Von Erfolg spricht Luhmann nur,

wenn Ego den selektiven Inhalt der Kommunikation (die Information) als Prämisse eigenen Verhaltens übernimmt. Annehmen kann bedeuten: Handeln nach entsprechenden Direktiven, aber auch Erleben, Denken, weitere Informationen [v]erarbeiten unter der Voraussetzung, daß eine bestimmte Information zutrifft. Kommunikativer Erfolg ist: gelungene Kopplung von Selektionen.²⁹

Dieser Widerspruch zwischen der Unverzichtbarkeit auf und der Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation ist seit jeher als das zentrale Problem der Systemtheorie bewertet worden. Eine solche Absetzung kommunikativer und kognitiver Systeme führt zwangsläufig zu argumentativen Komplikationen, zumal soziale Systeme grundlegend auf Kommunikation aufbauen, der nun die Grundlage entzogen wird. Das Ergebnis ist dann nichts weiter als eine Handlungstheorie, die sich als Systemtheorie ausgibt.³⁰ Luhmann hingegen sieht das Unwahrscheinlichkeitstheorem nicht als widerlegt, sondern führt darauf aufbauend den Medienbegriff ein. Ausgehend also von dieser dreifachen Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation konzipiert Luhmann Medien als

diejenigen evolutionären Errungenschaften, die an jenen Bruchstellen der Kommunikation ansetzen und funktionsgenau dazu dienen, Unwahrscheinliches in Wahrscheinliches zu transformieren [...]. In Entsprechung zu den drei Arten der Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation muß man drei

²⁷ Ebenda, S. 217.

²⁸ Ebenda, S. 218.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Vgl. hierzu Schmidt: *Kognitive Autonomie*, S. 49f. sowie Johannes Berger: *Autopoiesis: Wie »systemisch« ist die Theorie sozialer Systeme?* In: Hans Haferkamp u. Michael Schmid (Hg.): *Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 129–152, hier S. 132.

verschiedene Medien unterscheiden, die einander wechselseitig ermöglichen, limitieren und mit Folgeproblemen belasten.³¹

Das Medium Sprache überwindet die erste Unwahrscheinlichkeit, indem sie »das Verstehen von Kommunikation weit über das Wahrnehmbare hinaus steigert.«³² Sprache, und damit der Gebrauch von Zeichen, lässt dann die Entwicklung von Verbreitungsmedien wie Schrift, Druck und Funk zu, wodurch »eine immense Ausdehnung der Reichweite des Kommunikationsprozesses«³³ erreicht wird. Die Erfolgchancen für Kommunikation erhöhen sich schließlich durch symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien; Medien also,

die Generalisierungen verwenden, um den Zusammenhang von Selektion und Motivation zu symbolisieren, das heißt: als Einheit darzustellen. Wichtige Beispiele sind: Wahrheit, Liebe, Eigentum/Geld, Macht/Recht; in Ansätzen auch religiöser Glaube, Kunst und heute vielleicht standardisierte »Grundwerte«.³⁴

Inwiefern die genannten Beispiele als Medien fungieren, bleibt unerwähnt. Die Betonung des Medienbegriffs liegt ganz auf dem abstrakten Nutzen für das Theoriegebäude. Sprache, Verbreitungsmedien sowie symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien sollen den autopoietischen Prozess, und damit das systemtheoretische Konzept insgesamt, begründen und legitimieren, indem sie zu einer verbesserten Informationsverarbeitung und einem erhöhten Kommunikationserfolg beitragen. Hierdurch sind der Handlungsaspekt und die Berücksichtigung des Einzelfalls bei einer Beschreibung von Kultur marginalisiert. Der inflationäre Gebrauch des Medienbegriffs ist in diesem Zusammenhang ebenso abträglich. Dass auch Kunst hier als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium und nicht als soziales System eingeführt wird, ist allerdings nur einer der im Folgenden abzuhandelnden Widersprüche.

2. *Sozialsystem Kunst: Die Welt in der Welt*

Luhmann entscheidet sich dafür, Kunst als gesellschaftliches Funktionssystem zu begreifen. Es gelten für den Gegenstandsbereich der Kunst dieselben Bedingungen, dasselbe autopoietische Prinzip, das sich ebenso in anderen Funktionssystemen wiederfindet. Die Autonomie des einzelnen Systems, die nach Luhmanns Argumentation durch eine funktionale Ausdifferenzierung verschiedener sozialer Systeme vor allem im 18. Jahrhundert zustande kommt, wird so zur wichtigsten Voraussetzung: »Die moderne Kunst ist in einem operativen Sinne autonom. Niemand sonst macht das, was sie macht. Und nur deshalb können in bezug auf Kunst Fragen der Unabhängigkeit und

³¹ Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 220.

³² Ebenda.

³³ Ebenda, S. 221.

³⁴ Ebenda, S. 222.

der Abhängigkeit in einem kausalen Sinne auftreten.«³⁵ Unter Berücksichtigung der veranschlagten Selbstorganisation von Kunst wird gleichermaßen der Verzicht auf deren Interesse- und Funktionslosigkeit eingefordert. Der Autonomiestatus basiert somit auf einer systemspezifisch gesellschaftlichen Funktion:

Die Kunst denkt sich selbst gern als funktionslos. Das ist aber nichts weiter als eine Geste der Abwehr gegen Vereinnahmungsansprüche anderer Funktionsbereiche oder auch Fortschreibung einer alten Tradition, die die Kunst als nutzlos betrachtete. Innerhalb der modernen Gesellschaft ist eine Ausdifferenzierung von Kunst nur möglich mit Bezug auf eine spezifische Funktion, die in diesem System und nirgendwo sonst erfüllt wird. Funktionale Differenzierung bedeutet: Auf-sich-selbst-Stellen einzelner Funktionsbereiche mit jeweils spezifischen, unverwechselbaren Codes. Sie bedeutet auch: Auflösung alter Multifunktionalitäten und infolgedessen: Redundanzverzicht. Das heißt: Kein Funktionssystem kann durch ein anderes ersetzt werden; die Kunst zum Beispiel nicht durch Politik, aber auch die Politik nicht durch Kunst. Funktionssysteme sind selbstsubstitutive Ordnungen. In der modernen Gesellschaft hat mithin die Kunst eine Funktion oder sie besitzt keine Geschlossenheit der Selbstreproduktion, also keine Autonomie.³⁶

Die Codierung eines Systems ist dessen erstes Unterscheidungsmerkmal und schematisiert all seine weiteren Charakteristika. Prinzipiell ist ein Code »nämlich eine laufend durchgehaltene binäre Orientierung nach ›Passen‹ und ›Nichtpassen‹ der zu wählenden Formen.«³⁷ Dementsprechend besteht der Code eines Systems aus einem positiven und einem negativen Wert, wodurch dann auch eine Beschreibung von Kunst möglich sein soll. Selbstbeschreibungsversuche der Kunst gehören dieser systemtheoretischen Perspektive allerdings nicht an; sie sollen als innersystemische Entwicklungen beobachtbar gemacht werden und zwar von einer Position dritter Ordnung: »Zunächst gilt es zu beachten, daß kunstdogmatische Definitionen des Schönen *nicht identisch sind mit dem Code selbst, der in der Disjunktion von schön und häßlich besteht.*«³⁸ Das Kunstsystem orientiert sich demnach zuallererst am Schönheitsbegriff. Luhmann selbst räumt einige Probleme bei der Codierung des Kunstsystems ein:

Es fällt heute zunehmend schwer, diese Bezeichnungen schön/häßlich für den positiven bzw. den negativen Codewert gegen die durchgehenden Proteste des Systems selbst beizubehalten. Das dürfte nicht zuletzt daran lie-

³⁵ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 218.

³⁶ Niklas Luhmann: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*. In: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Elementes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 620–672, hier S. 623f.

³⁷ Luhmann: *Kunst der Gesellschaft*, S. 190.

³⁸ Luhmann: *Ist Kunst codierbar?*, S. 252. Zu anderen ebenso problematischen Codierungsversuchen, die in der Nachfolge Luhmanns gemacht werden, vgl. Henk de Berg: *Kunst kommt von Kunst. Die Luhmann-Rezeption in der Literatur- und Kunstwissenschaft*. In: Ders. u. Johannes Schmidt (Hg.): *Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 175–221, S. 207.

gen, daß sie nicht nur auf Kunstwerke, sondern auch auf andere Objekte, zum Beispiel auf Menschen, angewandt werden können. [...] Ihr Problem scheint mithin darin zu liegen, daß sie die Kriterien für die Beurteilung von Kunstwerken auf deskriptiv fassbare Merkmale der einzelnen Werke beziehen bzw. umgekehrt aus solchen Merkmalen auf generalisierbare Kriterien zurückschließen. Unter dieser Voraussetzung ist es jedoch nicht möglich, die Ebenen der Codierung und der Programmierung zu trennen, wie das für die Funktionssysteme der modernen Gesellschaft mit ihren »positivierten« Programmen typisch ist.³⁹

Völlig außer Acht gelassen wird hingegen die formallogische Bedeutung, die das disjunkte Paar der Codewerte mit sich bringt. Luhmann bedient sich bei jeder Codierung einer kontravalenten, also einer ausschließenden »oder-Verknüpfung.⁴⁰ Damit bleibt der Begriff des Hässlichen im systemischen Entwurf von Kunst formal ausgespart, obwohl er selbst als ästhetisch-poetologisches Kriterium gehandhabt wird. Die bekannte *Asthetik des Hässlichen* des Hegelschülers Rosenkranz etwa ordnet das Hässliche, Disharmonische, Asymmetrische dem Schönheitsbegriff zu:⁴¹

Das Häßliche muß also durch die Kunst von allem ihm heterogenen Ueberfluß und störsamen Zufall gereinigt und selbst wieder den allgemeinen Gesetzen des Schönen unterworfen werden. Eben deshalb würde eine isolierte Darstellung des Häßlichen dem Begriff der Kunst widersprechen, weil es durch sie als Selbstzweck erschiene. Die Kunst muß seine secundäre Natur hervorblicken lassen und daran erinnern, daß es ursprünglich nicht durch sich selbst, daß es nur an und aus dem Schönen als dessen Negation existirt. Wird es nun in dieser seiner accidentellen Stellung zur Anschauung gebracht, so muß bei ihm alle Rücksicht genommen werden, die ihm als einem Moment in einer harmonischen Totalität zukommt. Es darf nicht müßig sein, sondern sich als nothwendig erweisen. Es muß sich angemessen gruppieren und sich für das Ganze den Gesetzen der Symmetrie und Harmonie, die es an der eigenen Gestalt verletzt, unterordnen; es darf sich nicht über das ihm nach dem Zusammenhang gebührende Maaß hervordrängen und muß eine Kraft individuellen Ausdrucks besitzen, die es in seiner Bedeutung nicht verkennen läßt.⁴²

³⁹ Luhmann: *Kunst der Gesellschaft*, S. 310f.

⁴⁰ Vgl. etwa Wesley C. Salmon: *Logic*. 3. Aufl. Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1984, S. 38.

⁴¹ »Das Gewicht dieses Elements [des Hässlichen] wuchs in der Moderne derart an, daß daraus eine neue Qualität entsprang. Nach der herkömmlichen Ästhetik widerstreitet jenes Element dem das Werk beherrschenden Formgesetz, wird von ihm integriert und bestätigt es dadurch samt der Kraft subjektiver Freiheit im Kunstwerk gegenüber den Stoffen. Sie würden im höheren Sinn doch schön [...]; denn Schönheit haftet nach einem Hegelschen Topos, nicht am Gleichgewicht als dem Resultat allein, sondern immer zugleich an der Spannung, die das Resultat zeitigt.« (Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften. Bd. 7: Ästhetische Theorie*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 74f.) Zu zahlreichen anderen poetologischen und kunsttheoretischen Konzepten des Hässlichen vgl. ausführlich Hans Robert Jauf (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Fink 1968.

⁴² Karl Rosenkranz: *Asthetik des Häßlichen*. Faksimile-Neudruck d. Ausg. Königsberg 1853. Hg. v. Walther Gose u. Walter Sachs. Stuttgart, Bad Cannstatt: Frommann 1968, S. 44.

Eine Beschreibung und Einordnung von Hässlichkeit unter systemtheoretischen Gesichtspunkten wird schon durch die Codierung schön/hässlich verunmöglicht. Die Extension des Schönheitsbegriffes reduziert sich auf die polare Opposition zum Hässlichen. Eine formallogische Negation nach dem Schema schön/nicht schön ließe da schon mehr Spielraum, wenngleich die unterschiedlichen Ebenen von Kunst (also etwa Produktion, Distribution, Rezeption, Verarbeitung) als gesellschaftliche Phänomenbereiche immer noch mehr als unzureichend beleuchtet wären.

Wie für alle gesellschaftlichen Funktionssysteme wird Kommunikation auch für das Kunstsystem zum elementaren Bestandteil. Die Provokation von Kommunikation dient dem Kunstsystem zum Selbstzweck, konstituiert es auf diese Weise, wobei die einzelnen Kunstwerke als nicht weiter dekomponierbare Einheit des Systems verstanden werden. Luhmann ruft diesen für ihn wichtigen Aspekt nachdrücklich auf:

Kommunikation findet immer dann statt, wenn die Mitteilung einer Information verstanden wird – was zur Annahme oder auch zur Ablehnung, zu Konsens oder auch zu Dissens führen kann. Für die Kommunikation von Kunst kommt hinzu, daß sie gar nicht auf eine Automatik des Verstehens abzielt, sondern inhärent vieldeutig angelegt ist (die Semiologen sprechen von polysémie), und dies unabhängig davon, ob die Divergenz der Betrachtungsmöglichkeiten eingeplant war im Sinne eines »offenen Kunstwerks« oder nicht. Es mag dann geradezu die Qualität eines Kunstwerks bezeugen, daß die Betrachter sich nicht auf eine einhellige Interpretation verständigen können.⁴³

Kommunikation ist auch innerhalb des Kunstsystems subjektabhängig. Erst durch Künstler und Betrachter kann Kommunikation durch und über ein Kunstwerk zur gesellschaftlichen Funktion dieses Systems erhoben werden. Eine konsens- oder kohärenztheoretische Problematisierung leitet sich daraus allerdings nicht ab. Das Zugeständnis an den Handlungsaspekt bleibt im Zuge des emphatisch hervorgehobenen Kommunikationsbegriffes, an den sich konsequenterweise die Explikation von Information, Mitteilung und Verstehen knüpft, ein mittelbares:

Und deshalb enthält jedes Kunstwerk »Information« im Sinne von Gregory Bateson – nämlich Unterschiede, die einen Unterschied machen. Und all dies bei *jeder* Art von Kunst.
Das Medium der Kunst ist demnach für alle Kunstarten die Gesamtheit der Möglichkeiten, die Formgrenzen (Unterscheidungen) von innen und außen zu kreuzen und auf der anderen Seite Bezeichnungen zu finden, die passen, aber durch eigene Formgrenzen ein weiteres Kreuzen anregen. Das Medium der Kunst ist also in jedem Kunstwerk präsent – und doch unsichtbar, da es nur auf der noch unbezeichneten Seite gleichsam als Attraktor weiterer Beobachtungen wirkt.⁴⁴

⁴³ Luhmann: *Kunst der Gesellschaft*, S. 72.

⁴⁴ Ebenda, S. 190f.

Allerdings präzisiert (und variiert) Luhmann den Begriff der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien in Bezug auf Kunst, selbstredend unter Zuhilfenahme handlungstheoretischer Prämissen:

Kunstwerke [sind] selbst Medium der Kommunikation insofern, als sie Beobachtungsdirektiven enthalten, die von verschiedenen Beobachtern adäquat oder inadäquat aufgegriffen werden können *und dazu bestimmt sind*. Künstler und Betrachter sind nur als Beobachter an der Kommunikation beteiligt, und die Abstraktion des auf Unterscheiden und Bezeichnen bezogenen, Handeln und Erleben übergreifenden Beobachtungsbegriffs macht es möglich, diese Gleichheit der Beteiligung an Kommunikation zu formulieren.⁴⁵

Durch die halbwegs eindeutige Klärung des Medienbegriffes kristallisiert sich nun langsam auch das Verhältnis von Kunstwerken und Kunstsystem heraus. Das System basiert maßgeblich auf der Annahme, dass Kunstwerke produziert und rezipiert werden, also dass sie ergänzungsbedürftig sind. Die so gefasste innersystemische Organisation muss folglich beobachtbar gemacht werden, will man nachvollziehen, wie Kunst als Sozialsystem funktioniert. Hiermit stellt sich das Konzept aber nur selbst in Frage. Denn den Nachweis, welche Vorteile etwa gegenüber den etablierten produktions- und rezeptionsgeschichtlichen oder diskurstheoretischen Ansätzen geboten werden, bleibt die Systemtheorie schuldig.

Vor diesem Hintergrund spezifiziert Luhmann die Funktion des Kunstsystems. Sie ist wider Erwarten weniger an Kommunikation als an Wahrnehmung gebunden. Durch die systemische Trennung beider Termini wird auch hier eine Erläuterung nötig:

Was die Wahrnehmung auszeichnet, ist vor allem ein eigenständiges Verhältnis von Redundanz und Varietät. Sie ermöglicht in einer Weise, die durch kein Denken und keine Kommunikation einzuholen ist, eine *gleichzeitige* Präsenz von *Überraschung* und *Wiedererkennen*. Wahrnehmungsmöglichkeiten benutzend und steigernd, sie gleichsam ausbeutend, kann die Kunst die Einheit dieser Unterscheidung präsentieren; oder anders gesagt: das Beobachten zwischen Überraschung und Wiedererkennen oszillieren lassen, und sei es nur mit Hilfe der Weltmedien Raum und Zeit, die Kontinuitäten verbürgen.⁴⁶

Das Kunstwerk muss folglich für das kognitive System anschlussfähig, wiedererkennbar sein, damit es als innovativ und überraschend wahrgenommen wird. Der Wahrscheinlichkeit von Kommunikation über Kunstwerke steht Luhmann jedoch pessimistisch gegenüber, denn »die innerpsychische Verkapselung der Wahrnehmung verhindert, daß man das Wahrgenommene einem Konsenstest unterwerfen kann.«⁴⁷ Mithin besteht die Funktion des Kunstsystems in der Etablierung erfolgreicher, aber unwahrscheinlicher Kommunikation durch und über Kunstwerke, die als Kommunikationsme-

⁴⁵ Ebenda, S. 129.

⁴⁶ Ebenda, S. 228.

⁴⁷ Ebenda, S. 227.

dien zu diesem Erfolg beitragen sollen, indem sie erst Wahrnehmung und dann Kommunikation bei Produzenten und Rezipienten auslösen. Dieses Erzeugen von Kommunikation durch und über Kunstwerke ist zwar die Grundlage für ein Sozialsystem Kunst. Es bleibt jedoch das Verhältnis zwischen System und Umwelt unbestimmt, obwohl gerade das ja für eine genaue Beschreibung von Kunst (wie auch von jedem anderen Sozialsystem) unerlässlich ist. Deshalb muss Luhmann klären,

ob es ausreicht, die Funktion in der Einbeziehung eines spezifischen Umweltausschnittes, also in einem »re-entry« der Differenz von Wahrnehmung und Kommunikation in die Kommunikation zu sehen; oder ob man erwarten müßte, daß die Funktion der Kunst in ihrem Weltverhältnis schlechthin, also in der Art liegt, wie sie ihre eigene Realität in der Welt ausdifferenziert und zugleich in sie einschließt. Genau dies scheint die Kunst erreichen zu können, indem sie die Welt schlechthin (und nicht nur einzelne Auffälligkeiten) unter der Perspektive überraschender Redundanzen beschreibt.⁴⁸

Das Verhältnis von System und Umwelt bezieht automatisch die Frage nach dem Realitätsverhältnis mit ein. Dadurch gewinnt das Systemdenken auch eine epistemologische Facette, die es zu berücksichtigen gilt:

Allgemein, und also auch für Kunst, gilt, daß die Funktion des entsprechenden Kommunikationssystems nicht einfach in dessen positivem Codewert besteht – also die Funktion des Rechts nicht einfach darin, recht zu haben. Auch die Funktion der Kunst besteht nicht darin, Schönes, Gelungenes, Interessantes, Auffallendes herzustellen und für Genuß oder Bewunderung freizugeben. Man findet die Funktion selbst dann nicht, wenn man mitdenkt, daß der positive Codewert von seinem Gegenwert muß unterschieden werden können, um in seiner Vorzuehenswürdigkeit erkennbar zu sein. [...] Die soziologische Frage nach der Funktion [...] zielt im Falle der Kunst auf die »andere Seite« der Unterscheidung, die die Kunst in die Welt einführt. Die Frage könnte also lauten: wie zeigt sich Realität, wenn es Kunst gibt?⁴⁹

Die Spezifik des Kunstsystems ist so aber immer noch nicht ersichtlich. Was hier in Bezug auf die Codierung als Charakteristikum für Kunst angenommen wird, gilt ebenso für jedes andere gesellschaftliche Funktionssystem. Die Schlussfolgerung allerdings zielt auf eine Bestimmung des Kunstsystems. Die wiederum ist zugleich der vielleicht größte Lapsus, den sich Luhmann bei seiner theoretischen Konzeption überhaupt leistet:

Das Kunstwerk etabliert demnach eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet. Es konstituiert, bei aller Wahrnehmbarkeit und bei aller damit unleugbaren Eigenrealität, zugleich eine dem Sinne nach imaginäre oder fiktionale Realität. Die Welt wird, wie in anderer Weise auch durch den Symbolgebrauch der Sprache oder durch die religiöse Sakralisierung von Gegenständen oder Ereignissen, in eine reale und ei-

⁴⁸ Ebenda, S. 229.

⁴⁹ Ebenda, S. 231.

ne imaginäre Realität gespalten. Offenbar hat die Funktion der Kunst es mit dem Sinn dieser Spaltung zu tun – und nicht einfach mit der Bereicherung des ohnehin Vorhandenen durch weitere (und seien es »schöne«) Gegenstände.⁵⁰

Mit der Konstruktion von Kunstwerken vollzieht sich gleichsam eine Realitätsverdoppelung. Das bedeutet gleichzeitig den Rückgriff auf einen höchst naiven Realismus, der mit dem intendierten theoretischen Vorhaben nicht in Einklang zu bringen ist. Der Realität der Kunstwerke steht eine gewohnte Realität gegenüber, die jenseits der systemischen und kommunikativen Prozesse liegt. Luhmann negiert selbst das, was er unter dem Stichwort der Unhintergebarkeit von Kommunikation und Wahrnehmung vorangetrieben hat. Damit ist auch die epistemologische Grundlegung des systemtheoretischen Entwurfs verschleiert. Sie schwankt zwischen einer dualistischen und einer nichtdualistischen Position:

Erst die Konstruktion einer Unterscheidung von realer und fiktionaler Realität ermöglicht es, von der einen Seite aus die andere zu beobachten. Zwar leisten [...] auch Sprache und Religion bereits eine solche Realitätsverdoppelung, von der aus die Welt, wie sie vorgefunden wird, als Realität bezeichnet werden kann. Aber die Kunst fügt diesem Umweg zur Realität über die Imagination einen neuen Aspekt hinzu, und dies durch Realisation im Bereich wahrnehmbarer Objekte. Alle anderen Realitätsverdoppelungen können in die imaginäre Realität der Kunstwelt wieder hineincopiert werden – zum Beispiel die von Realität und Traum, von Realität und Spiel, von Realität und Täuschung, ja selbst die von Realität und Kunst.⁵¹

Das Kunstsystem behält sich die Option auf freie Hybridisierung der Realitäten anderer Systeme vor. Dies wertet Luhmann als eine durch das Kunstwerk hervorgebrachte Duplikation von Realität, woraus sich für die Beobachter, also Produzent und Rezipient, verschiedene Deutungsperspektiven auf die sogenannte »reale Realität« ergeben. Diese Deutungsperspektiven fächern sich auf in idealisierende, kritische, affirmative und alternative Muster. Dennoch liegt die Funktion »nicht (oder nicht mehr) in einer Repräsentation oder Idealisierung der Welt und auch nicht in einer »Kritik« der Gesellschaft.«⁵² Mit diesen uneindeutigen Vorgaben bestimmt Luhmann noch einmal die Funktion des Kunstsystems:

Man kann deshalb auch sagen, es sei die Funktion der Kunst, Welt in der Welt erscheinen zu lassen – und dies im Blick auf die Ambivalenz, daß alles Beobachtbarmachen etwas der Beobachtung entzieht, also alles Unterscheiden und Bezeichnen in der Welt die Welt auch verdeckt. Es wäre absurd, das versteht sich von selbst, in irgendeinem Sinne Vollständigkeit oder auch nur Beschränkung auf das Wesentliche anzustreben. Aber ein Kunst-

⁵⁰ Ebenda.

⁵¹ Ebenda, S. 229f.

⁵² Ebenda, S. 240.

werk kann den Wiedereintritt der Welt in die Welt dadurch symbolisieren, daß es, wie die Welt selbst, als nicht ergänzungsfähig erscheint.⁵³

Die Differenzierung zwischen realer und fiktionaler Realität erweist sich bei der Modellierung des Kunstsystems als unzureichend und kontradiktorisch zum allgemeinen theoretischen Grundriss der systemischen Selbstorganisation, der auf Ontologie ganz verzichtet. Denn die Funktion von Kunst, Welt in der Welt erscheinen zu lassen, meint nachgerade nichts anderes als eine irgendwie geartete Repräsentation von Welt, die Luhmann eigentlich verwirft. Unklar bleibt der ontologische Status von Kunst. Auch weitere Erklärungsmöglichkeiten, mit denen der Widerspruch zwischen dualistischer und nichtdualistischer Argumentationsweise aufgelöst werden könnte, helfen nicht weiter. Luhmann meint nämlich keine Bewusstseinszustände von Realität und Fiktionalität, weil diese Differenz erst durch das Kunstsystem entsteht und nicht schon vorher im Subjekt oder in der Gesellschaft angelegt ist. Auch können es keine kommunikativen Epiphänomene oder Randercheinungen sein. Luhmann spricht hier zwar explizit von einer systemischen Funktion, dem Erscheinen der Welt in der Welt, das ja konstitutiv ist für das Sozialsystem Kunst insgesamt. Ein Zusammenhang zwischen solcher Realitätsverdoppelung und systemischer Kommunikation wird allerdings gar nicht aufgebaut. Sollten schließlich Realität und Fiktionalität spezifische Wahrnehmungskategorien sein, fehlt eine Anbindung an konkrete innersystemische, kognitiv gesteuerte Beobachtungsprozesse. Selbst wenn dieses Zugeständnis ans Subjekt gelänge, wäre immer noch zu fragen nach der Vereinbarkeit zwischen einer als unveränderbar scheinenden Realität und den sich selbst erzeugenden Sozialsystemen, die immer nur auf andere Systeme Bezug nehmen können, nicht aber auf etwas außerhalb davon.

Selbst der Versuch, Kunst als Reflexionssystem⁵⁴ und also als kritische Instanz zu rehabilitieren, tut dem keinen Abbruch, ist eher eine Umbenennung dessen, was Luhmann als eine Beobachtung der anderen Seite, der realen Realität begreift. Vor allem für den Bereich der Literatur versagt die Einbeziehung von Kritik oder Moral. Diese dienen nämlich nicht als Funktionen des Kunst- oder Literatursystems, sondern werden als eigenständiges Sozialsystem gedacht, das nach dem Code gut/böse schematisiert ist. Was kommunikationstheoretisch folgt, ist argumentativ wenig plausibel. Denn es wird vermutet,

daß raffinierte Teilnehmer literarischer Kommunikation das »Code-Switching« zwischen mehreren Systemen beherrschen und genau darin interessante Unterhaltung finden. [...] Der Genuß des Bösen oder Guten, Wahren oder Falschen, Schönen oder Häßlichen, Erbaulichen oder Verwerflichen als interessant oder langweilig entsteht erst, wenn sich ein Beobachter nicht auf eine einzige Perspektive beschränkt, sondern wechselnde Perspektiven

⁵³ Ebenda, S. 241.

⁵⁴ Vgl. Harry Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*. München: Fink 2006, S. 81–85.

an den Text heranträgt, deren Widersprüchlichkeit erfährt und goutiert. Das Verwerfliche oder Böse muß zuallererst identifiziert und der Religion und Moral zugeordnet werden, ehe ein literarischer Rezipient die Provokation dieser externen Codes durch deren Umcodierung zu rezipieren und genießen vermag. Versierte Autoren scheinen dies zu wissen und mitzuberücksichtigen, daß Texte von multiplen Standpunkten aus gelesen werden.⁵⁵

Abgesehen von der nicht hinreichend komplexen Beschreibung des Morali-schen, für die der Code die Maßgabe ist, dem Problem vom Bewusstsein des Lesers über systemische Codes überhaupt und dem erneuten Angewiesensein auf konkret handelnde Subjekte, ist damit noch keinesfalls geklärt, ob die didaktische Absicht eines Textes oder Kunstwerks zwangsläufig über die direkte Referenz auf ein anderes System, das Moral- oder Religionssystem zumal, entsteht. Insgesamt erscheint unter Berücksichtigung der bisherigen Konzeption des Verhältnisses von Kommunikation und Sozialsystem, der Polysemie, Offenheit oder Ergänzungsbedürftigkeit von Kunstwerken und nicht zuletzt des unverzichtbaren Beobachterstandpunktes der systemtheoretische Beschreibungsversuch nicht nur problematisch, sondern als kultur- und literaturtheoretisches Angebot schlichtweg unannehmbar. Daher seien an dieser Stelle zwei Alternativen skizziert.

Statt einen objektivierten Systembegriff aufrechtzuerhalten, rückt Bourdieu eine Versachlichung von Prozessen ins Zentrum seines Kulturmodells, das Begriffe wie System oder Kommunikation reifiziert. Die Beobachtung des Sozialen als individuell und gesellschaftlich habitualisierte Interaktion ist dementsprechend auf Empirie angewiesen. Durch solche Vermittlung zwischen strukturdeterministischen oder systemischen und individualistischen Positionen gelingt auch eine prägnantere Beschreibung von Kunst:

In dem Maße, in dem sich das Feld [der Kunst] als solches konstituiert, läßt sich demnach die Produktion des Kunstwerks, seines Wertes, aber auch seines Sinnes immer weniger auf die Arbeit des Künstlers selbst beschränken, auf den sich paradoxerweise die Blicke immer stärker konzentrieren; sie bezieht alle Produzenten als künstlerisch geltender Werke ein, große wie kleine, berühmte, das heißt gerühmte, wie unbekannte, die Kritiker, die selber ein Feld für sich konstituieren, die Sammler, die Zwischenhändler, die Konservatoren, kurz alle, die mit Kunst zu tun haben und die, für und durch die Kunst lebend, einander Konkurrenzkämpfe liefern, deren Einsatz die Definition von Sinn und Wert des Kunstwerks darstellt, also die Begrenzung der Welt der Kunst und der (wahren) Künstler, und die gerade durch die Kämpfe an der Produktion des Wertes der Kunst und des Künstler[s] mitarbeiten.⁵⁶

Bourdieu's Kultursoziologie ruht entsprechend auf dem Festmachen des Allgemeinen am Besonderen auf. Sie ist angewiesen auf das Messen von Häu-

⁵⁵ Niels Werber: *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 97f.

⁵⁶ Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 463f.

figkeitsrelationen, die statistische Erhebung von Regelmäßigkeiten. Die starke Konturierung des Subjektbegriffs kommt dem insofern entgegen, als hierdurch die »aktiven, erfinderischen, ›schöpferischen‹ Fähigkeiten des Habitus und des Akteurs« betont und die vor allem von Lévi-Strauss vorangelebene »Vorstellung vom Unbewußten«⁵⁷ verworfen werden. Für die Produktion und Rezeption von Kunst ist das entscheidend. Unter dem Begriff des Habitus sind nämlich Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata gefasst, Routinen also, die Handlungen innerhalb des Feldes koordinieren, gleichzeitig aber reziprok bezogen sind auf den gesellschaftlichen und feldspezifischen Normvorrat. Die Ausbildung solcher Schemata ist hinsichtlich der Kunst insbesondere verbunden mit dem individuellen Bildungskapital. Das betrifft nicht allein den Künstler oder Produzenten:

Das Erfassen und Bewerten des Werkes hängt [...] von der Intention des Betrachters ab, die selbst wiederum sich grundlegend richtet zum einen nach den Normen, die das Verhältnis zum Kunstwerk in einer bestimmten historisch-gesellschaftlichen Situation bestimmen, zum anderen nach der Fähigkeit des Betrachters, sich diesen Normen konform zu verhalten, folglich abhängig ist von seiner künstlerischen Bildung.⁵⁸

Kunst ist demnach auf kulturelle Praktiken angewiesen, die nur innerhalb der wechselseitigen Beziehung zwischen Habitus und Bildungskapital sowie der Struktur des Feldes zu verorten sind. Damit etabliert sich ein Konditionalismus von Kunstwerken. Ganz wie für Berkeley Sein und Wahrnehmung unweigerlich verflochten sind, formuliert Moritz für die Kunst: »Wir können sehr gut ohne die Betrachtung schöner Kunstwerke bestehen, diese aber können, als solche nicht wohl ohne unsere Betrachtung bestehen.«⁵⁹ Das (Kunst-)Objekt der Beschreibung steht immer in Relation zur Beschreibung des (Kunst-)Objekts, variiert also je nach der intersubjektiven Einschätzung.⁶⁰ Das heißt aber auch, dass prinzipiell jedem Objekt der Status eines Kunstwerks zugeschrieben werden kann. Die Beglaubigung des künstlerischen oder ästhetischen Wertes von scheinbar beliebigen Objekten leistet vor allem die institutionelle Ebene:

Das Kunstmuseum, Vergegenständlichung dieses Anspruchs, ist die zur Institution geronnene ästhetische Einstellung: Tatsächlich dokumentiert und realisiert nichts grundlegender den Verselbständigungsprozeß des künstlerischen Tuns gegenüber außerästhetischen Interessen und Funktionen als die Aneinanderreihung von Werken, die – wie Kruzifix und Fetisch, Pietà und

⁵⁷ Ebenda, S. 285f.

⁵⁸ Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 59.

⁵⁹ Karl Philip Moritz: *Über den Begriff des in sich selbst vollendeten*. In: Ders.: *Werke. Bd. 2: Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie*. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a. M.: Insel 1981, S. 543–548, hier S. 544.

⁶⁰ Zu dieser nichtdualistischen Denkfigur vgl. auch v. Verf.: *Continuing Discourses. On the References of Mitterer's Non-dualistic Concept*. In: *Constructivist Foundations* 3, H. 3 (2008), S. 127–133.

Stilleben – in ihrem Ursprung gänzlich heterogenen, ja unvereinbaren Funktionen untergeordnet, unausgesprochen Aufmerksamkeit für die Form statt für die Funktion, für die Technik statt für das Thema fordern [...].⁶¹

Kunstwerke sind also im Sinne Moritz' und Bourdieus wahrnehmungs- und bewertungsabhängig. Das Kunstmuseum wiederum ist der Ort, an dem die Wahrnehmung und Bewertung der versammelten Objekte insofern erwartbar ist, als ihnen hier seitens der Rezipienten ein Kunstcharakter unterstellt wird. Auf Seiten der Kunstproduzenten ist die bloße Reihung von Werken im Museum verantwortlich dafür, dass die Kunstobjekte keine spezifische Funktion bedienen müssen. Entscheidend ist vielmehr die Einreihung der Objekte in den autarken ästhetischen Sammelplatz, den das Kunstmuseum darstellt.

Kunst ist mithin nicht einseitig determiniert, sondern nur durch das Zusammenwirken und die Vermittlung mehrerer kultureller Einzelphänomene bestimmbar. Entsprechend zeigt sich, dass im Anschluss an Bourdieu eine flexiblere, perspektivenreichere Beschreibung von Kunst gelingt als dies bei Luhmanns Systemtheorie der Fall ist.

Auch das sozial-konstruktivistische Mehrkomponentenmodell eröffnet erklärungskräftigere Alternativen zum systemtheoretischen Konzept. Dazu werden Prozesse, die auf unterschiedlichen Ebenen ablaufen, berücksichtigt und beobachtbar gemacht. Mit dem Abrücken vom starren Systemgedanken entsteht ein dynamischerer, nicht auf Vergleichbarkeit zielender Entwurf von Kunst als ein Handlungsbereich innerhalb von Kultur:

Als Komponenten in einem solchen komplexeren Systemmodell kommen in Frage: Aktanten, Medienangebote, Institutionen/Organisationen, Kommunikationen, Interaktionen und symbolische Ordnungen (im Sinne von »Kultur«). Als Interaktions- und Kommunikationsdimensionen gelten dabei Produktion, Vermittlung, Rezeption/Nutzung und Verarbeitung systemspezifischer Medienangebote, wobei je nach historischem Entwicklungsstand des Systems ganz unterschiedliche Handlungsrollen entstanden sind und berücksichtigt werden müssen.⁶²

Insbesondere mit der Fokussierung auf die Aktanten selbst ergeben sich differenziertere Beschreibungsmöglichkeiten. Damit Kommunikation über Kunst überhaupt möglich wird, müssen die Beobachter bereits wissen, was sie für Kunst halten:

Die Komponenten und Relationsmuster in/von Medienangeboten jeglicher Art (also auch von Kunst-Medienangeboten) sind über *common sense* beziehungsweise *tactic knowledge* verbunden mit sozialen Praxen beziehungsweise gemachten Erfahrungen. Als Wahrnehmungsangebote höchst spezieller Art werden sie von Nutzern quasi-automatisch als Auslöser und

⁶¹ Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 60.

⁶² Siegfried J. Schmidt: *Kunst als Konstruktion: Konstruktivistische Beobachtungen*. In: Stefan Weber (Hg.): *Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie*. Wien: Passagen 1999, S. 19–46, hier S. 21.

Regulative kognitiver Prozesse genutzt, wobei die Nutzungsmodalitäten von Biographie und Nutzungssituation abhängen.⁶³

Diese Denkfigur ist bereits bei Danto angelegt, der von einem Zusammenhang ausgeht »zwischen dem Status eines Kunstwerks und der Sprache, mit der Kunstwerke als solche identifiziert werden, insofern nichts ein Kunstwerk ist ohne eine Interpretation, die es als solches konstituiert.«⁶⁴ Demnach ist der Kunstbegriff gekoppelt an einen kulturellen Kontext, eine kunsttheoretische Auseinandersetzung sowie im Laufe der Sozialisation entstandene subjektspezifische Erfahrungen und Erwartungen der Aktanten mit Kunst bzw. Kunstwerken. Der Kulturbegriff wird von Schmidt somit aufgefasst als »Programm, für Ordnungsbildungen und Bezugnahmen, das sich in Ordnungsbildungen und Bezugnahmen stabilisiert und durch Reflexivierung als operative Funktion wirkt, die kognitive Autonomie und soziale Orientierung miteinander verbindet.«⁶⁵ All das bildet die Voraussetzung dafür, dass bestimmte Wahrnehmungsanlässe durch einen diskursiv gebildeten Konsens, im Rahmen einer neuen Setzung also,⁶⁶ zu Kunstwerken erklärt werden.

3. Unterhaltung: Problemfall der Systemtheorie

Auch außerhalb des systemtheoretischen Theoriegebäudes bereitet der Unterhaltungsbegriff der kultur- und kommunikationstheoretischen Forschung viele Schwierigkeiten. Je nach Blickrichtung ist Unterhaltung ein Kriterium, das entweder der Populär- oder Hochkultur zugewiesen wird. Die systemtheoretische Konzeption nähert sich dem Begriff über das geläufige Argument, dass Unterhaltung als Zeitvertreib und Kompensation dienlich sei. Luhmann konstatiert zunächst: »Sicherlich ist Unterhaltung auch eine Komponente der modernen Freizeitkultur, die mit der Funktion betraut ist, überflüssige Zeit zu vernichten.«⁶⁷ Nichtsdestoweniger geht er konsequenterweise von einem Funktionssystem der Massenmedien aus, das sich in die Programmbereiche Journalismus, Werbung und Unterhaltung aufgliedert.⁶⁸

⁶³ Siegfried J. Schmidt: *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück 2000, S. 305.

⁶⁴ Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 208.

⁶⁵ Siegfried J. Schmidt: *Eine Kultur der Kulturen*. In: Christoph Jacke, Eva Kimminich u. ders. (Hg.): *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*. Bielefeld: transcript 2006 (Cultural studies; 16), S. 21–33, hier S. 25.

⁶⁶ Zu den Begriffen der Setzung und Voraussetzung vgl. auch v. Verf.: *Nihil ex nihilo. Zum Verhältnis von Konstruktivismus und Dekonstruktion*. Münster: Lit 2006 (Beiträge zur Kommunikationstheorie; 24), S. 49f.

⁶⁷ Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 96.

⁶⁸ Vgl. auch Stefan Weber: *Systemtheorien der Medien*. In: Stefan Weber (Hg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Konstanz: UVK 2003, S. 202–223, hier S. 214.

Es ist allerdings fraglich, warum Unterhaltung nur im Zusammenhang mit Massenmedien perspektiviert wird. Letztere werden wie folgt definiert:

Mit dem Begriff der Massenmedien sollen im folgenden alle Einrichtungen der Gesellschaft erfaßt werden, die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Mittel der Vervielfältigung bedienen. [...] der Grundgedanke ist, daß erst die maschinelle Herstellung eines Produktes als Träger der Kommunikation – aber nicht schon Schrift als solche – zur Ausdifferenzierung eines besonderen Systems der Massenmedien geführt hat. [...] Entscheidend ist auf alle Fälle: *daß keine Interaktion unter Anwesenden zwischen Sender und Empfängern stattfinden kann.*⁶⁹

Unterhaltungsangebote wie etwa Theateraufführungen, Konzerte und Ausstellungen werden somit explizit ausgeschlossen. Insofern erscheint das Problem von Anfang an zu eng abgesteckt oder kann sich streng genommen gar nicht erst als solches herausbilden: Wo ein Sozialsystem das Subjekt auflöst und keine Interaktionen benötigt, um Bestand zu haben, kann von einem Phänomen der Unterhaltung auch keine Rede sein. Das Funktionssystem der Massenmedien ist *per definitionem* nichts anderes als das, was Luhmann zuvor als Verbreitungsmedien konzipiert hat. Die standen allerdings noch auf einer Stufe mit Sprache und mit den symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien und sollten die Unwahrscheinlichkeit von Kommunikation beseitigen helfen. Jetzt dient das System der Massenmedien, das sich aus ebensolchen Verbreitungsmedien wie Funk, Fernsehen und Print konstituiert, einem gänzlich anderen Zweck: und zwar dem »Dirigieren der Selbstbeobachtung des Gesellschaftssystems – womit nicht ein spezifisches Objekt unter anderen gemeint ist, sondern eine Art, die Welt in System (nämlich Gesellschaft) und Umwelt zu spalten.«⁷⁰

Mit der Codierung des Systems der Massenmedien hält gleich das nächste Problem Einzug. Denn Luhmann schlägt folgenden Schematismus vor:

Der Code des Systems der Massenmedien ist die Unterscheidung von Information und Nichtinformation. Mit Information kann das System arbeiten. Information ist also der positive Wert, der Designationswert, mit dem das System die Möglichkeiten seines eigenen Operierens bezeichnet. Aber um die Freiheit zu haben, etwas als Information ansehen zu können oder auch nicht, muß es auch die Möglichkeit geben, etwas für nichtinformativ zu halten.⁷¹

Inwiefern sich nun der positive Codewert Information vom Kommunikationsbestandteil Information unterscheidet, bleibt offen. Während der erste Begriff das System in seinen Operationen orientieren soll, ist der zweite

⁶⁹ Luhmann: *Realität*, S. 10f.

⁷⁰ Ebenda, S. 173.

⁷¹ Ebenda, S. 36f.

notwendiges Kriterium dafür, dass das System überhaupt bestehen und operieren kann.

All das betrifft nur den übergeordneten Zusammenhang, in den Unterhaltung eingelagert ist. Innerhalb der Massenmedien wird Unterhaltung als Programmbereich, nicht als System verstanden. Sein Nutzen besteht mittels der Codierung Information/Nichtinformation erneut in einer Realitätsverdoppelung, einer Differenzbildung also zwischen realer und imaginierter oder fiktionaler Realität, die allerdings nicht weiter verhandelt wird: »Es bleibt unklar, wessen Imagination hier gemeint sein könnte – die des Publikums oder des Autors bzw. Produzenten, oder gar eine abstrakte Imaginationswelt *avant la lettre*.«⁷² Überhaupt ist fraglich, wie der Umgang des Publikums oder des einzelnen Rezipienten mit Unterhaltung abläuft:

Ebenso wie beim Spiel kann die Unterhaltung voraussetzen, daß der Zuschauer, anders als im eigenen Leben, Anfang und Ende beobachten kann, weil er schon vorher und noch nachher erlebt. Also gliedert er, gleichsam automatisch, die Zeit der Unterhaltung aus der ihn selbst angehenden Zeit aus. Aber die Unterhaltung ist keineswegs unreal (im Sinne von: nicht vorhanden). Sie setzt durchaus selbsterzeugte Realobjekte, sozusagen doppel-seitige Objekte voraus, die den Übergang von der realen Realität, zur fiktionalen Realität, das Kreuzen der Genres ermöglichen. Das sind Texte oder Filme. Auf der »Innenseite« dieser Objekte findet sich dann, in der realen Realität unsichtbar, die Welt der Imagination. Diese Welt der Imagination benötigt, weil sie kein Sozialverhalten der Beobachter koordinieren muß, keine Spielregeln. Statt dessen benötigt sie Information. Und genau das erlaubt es den Massenmedien, auf Grund ihres Codes Information/Nichtinformation einen Programmbereich Unterhaltung aufzubauen.⁷³

Freilich mag man einwenden, dass nicht allein Texte und Filme eine fiktionale Wirklichkeit entwerfen können und dass die ›Zeit der Unterhaltung‹ den Rezipienten nicht einfach ›nichts angeht‹. Der zentralere Kritikpunkt muss aber auch hier beim Ausschluss des Handlungsaspekts liegen: Wie soll Unterhaltung ohne Subjekte (oder im systemtheoretischen Jargon: ›Personen‹) stattfinden, die sich durch einen Wahrnehmungsanlass unterhalten fühlen? Luhmann entkräftet seine Argumentation selbst, indem er unmittelbar wieder vom Subjekt spricht. Sobald es darum geht, »wie mit Hilfe von Informationen [...] eine Sonderrealität der Unterhaltung ausgegrenzt werden kann«,⁷⁴ hängt der Entwurf einer solchen Realität plötzlich von reflexiv bedingten Handlungsabläufen ab:

Für jede Einschränkung der Bedeutung einer einzelnen Handlung ist der Bezug auf andere Handlungen unentbehrlich – im Alltagsleben ebenso wie

⁷² Claudia Lieb: *Gemütsregungskunst: Der Grenzfall Unterhaltung*. In: Siegfried J. Schmidt, Joachim Westerbarkey u. Guido Zurstiege (Hg.): *a/effektive Kommunikation: Unterhaltung und Werbung*. Münster: Lit 2001 (Beiträge zur Kommunikationstheorie; 19), S. 25–52, hier S. 38.

⁷³ Luhmann: *Realität*, S. 98f.

⁷⁴ Ebenda, S. 100.

in Erzählungen. Diese Fassung des Informationsproblems setzt »Subjekte« voraus – als fiktionale Identitäten, die die Einheit der erzählten Geschichte erzeugen und zugleich einen Übersprung zur (ebenfalls konstruierten) personalen Identität des Zuschauers ermöglichen.⁷⁵

Trotz des regelmäßigen Gebrauchs scheut Luhmann eine Konkretion des Subjektbegriffs nach wie vor: »Psychologische Effekte sind viel zu komplex und viel zu eigendeterminiert und viel zu verschieden, als daß sie in die massenmedial vermittelte Kommunikation einbezogen werden könnten.«⁷⁶ Dem mag man zustimmen, doch müsste dann wenigstens auf systemischer Ebene geklärt werden, worin die Besonderheit des massenmedialen Programmbereichs Unterhaltung, auch im Unterschied zu den Bereichen Werbung und Journalismus, besteht.

Das Bemühen, zu einer Abgrenzung zu gelangen, ist nur ansatzweise erkennbar. So ist Unterhaltung nach Luhmanns Ansicht nicht darauf abgestellt, belehrend zu wirken, sondern eine identifikatorische Erinnerungsleistung des Publikums zu erbringen, die einhergeht mit kollektiven Wissens- und Gedächtnisstrukturen:

Offenbar muß in hohem Maße auf Wissen Bezug genommen werden, das bei den Zuschauern bereits vorhanden ist. Unterhaltung hat insofern einen Verstärkereffekt in bezug auf schon vorhandenes Wissen. Aber sie ist nicht, wie im Nachrichten- und Berichtsbereich, auf Belehrung ausgerichtet. Vielmehr benutzt sie vorhandenes Wissen nur, um sich davon abzuheben.⁷⁷

Es muss hier nicht entschieden werden, ob journalistische Angebote vorzugsweise eine belehrende bzw. normative Funktion innehaben. Allerdings ist zu fragen, wie durch solche Trennungen von Programmbereichen etwa literarische Texte beschrieben werden können, die nicht nur nach dem Unterhaltungsprinzip (im Sinne des *delectare*) funktionieren, sondern auch moraldidaktische und belehrende Absichten (im Sinne des *docere* oder *prodesse*) vollziehen. Schon bei derartig oberflächlichen Fragestellungen kommt die Unterhaltungstheorie Luhmanns in argumentationslogische und definatorische Schwierigkeiten. Zudem ist nicht nachvollziehbar, warum der Bezug auf bereits vorhandenes Wissen ein spezifisches Merkmal für Unterhaltung sein soll. Ohne die Erfahrung mit journalistischen Medienangeboten ist deren Darstellungsmodus und -absicht ebenso undeutlich wie im Programmbereich Unterhaltung. Die aus dem Vorwissen resultierende hohe Kontingenz der Unterhaltungsangebote führt jedenfalls zu einer Historisierung von Erzählstrukturen und einer Ausdifferenzierung von Wirklichkeitsentwürfen:

⁷⁵ Ebenda, S. 100f.

⁷⁶ Ebenda, S. 113f.

⁷⁷ Ebenda, S. 108.

Unterhaltung re-imprägt das, was man ohnehin ist; und wie immer, so sind auch hier Gedächtnisleistungen an Gelegenheiten zum Lernen gebunden. Besonders Spielfilme benutzen diese allgemeine Form der Plausibilisierung von Unterscheidungen durch frühere und spätere Unterscheidungen innerhalb derselben Geschichte. Sie verdichten sie zusätzlich durch Einbeziehung von nur wahrnehmbaren (nicht erzählten!) Unterscheidungen. [...] Man »sieht« Motive an ihren Effekten und kann den Eindruck gewinnen, daß Handlungsintentionen nur ein Teil des Gesamtgeschehens sind und daß der Handelnde selbst nicht voll überblickt, was er tut. Fast unbemerkt wird der Zuschauer dazu gebracht, sich selbst als Beobachter von Beobachtern zu begreifen und ähnliche oder auch andere Einstellungen in sich selbst zu entdecken.⁷⁸

Insofern erbringen massenmedial vermittelte Unterhaltungsangebote eine identitätsstiftende Leistung für das Publikum und regulieren somit – bis auf die Einzelfälle von (arroganten) Abstinenzlern⁷⁹ – dessen Inklusion. Auch das darf man wohl für die anderen Programmbereiche annehmen. Im Übrigen gelten die hier für den Film hervorgehobenen Kriterien beispielsweise ebenso für das Theater, so dass es insgesamt wenig sinnvoll erscheint, Unterhaltung als Programmbereich der Massenmedien zu konzipieren.

Einige Verbesserungen zu Luhmanns Unterhaltungsbegriff zeigt Görke auf, wobei diese nur skizzenhaft bleiben. Der »Notwendigkeit einer weiterführenden Theoriearbeit« und den »damit einhergehenden Schwierigkeiten und Fragezeichen«⁸⁰ wird so unmittelbar ausgewichen. Görke rückt ab von der definitorisch grundlegenden Beziehung zwischen Massenmedien und Unterhaltung. An ihre Stelle tritt ein Verhältnis zwischen den Leistungssystemen Unterhaltung und Journalismus einerseits und dem Funktionssystem Öffentlichkeit andererseits:

Das Funktionssystem Öffentlichkeit gewinnt seine Identität durch den Code \pm *Aktualität*. Öffentliche Kommunikation bedient eine Synchronisationsfunktion, indem sie Ereignisse in unverwechselbarer Weise als aktuell selektiert und kommuniziert.

Um diese Kommunikation auf Dauer zu erbringen zu können, setzt Öffentlichkeit auf Journalismus *und* auf Unterhaltung: Jene Kommunikation, die primär durch den Präferenzwert (+ aktuell) dirigiert wird, fällt in die Zuständigkeit des Leistungssystems Journalismus: Journalismus konstruiert Aktualität, indem er andere Systeme und deren Grenzen fremdbeobachtet, Themen generiert und durch die Einschreibung von Ordnungsdimensionen wie Ort, Zeit, Handlung Weltkomplexität soweit reduziert, dass ein selektiver Zugriff möglich ist. Damit wird nicht zuletzt die Wahrnehmung von Welt in Ereignissen ermöglicht.

Unterhaltung bezeichnet demgegenüber, so der Vorschlag, öffentliche Kommunikation, die primär durch den Reflexionswert des Codes dirigiert

⁷⁸ Ebenda, S. 109f.

⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 116.

⁸⁰ Alexander Görke: *Unterhaltung als Leistungssystem öffentlicher Kommunikation: ein systemtheoretischer Entwurf*. In: Siegfried J. Schmidt, Joachim Westerbarkey u. Guido Zurstiege (Hg.): *effektive Kommunikation: Unterhaltung und Werbung*. Münster: Lit 2001 (Beiträge zur Kommunikationstheorie; 19), S. 53–74.

wird. Der Reflexionswert des Codes \pm Aktualität ist demnach nicht gleichzusetzen mit Veraltetem, sondern eher mit dem Horizont aller Möglichkeiten, die im Moment der Beobachtung zwar prinzipiell gegeben aber (noch) nicht selektiert wurden. Die Notwendigkeit, von unterhaltenden auf journalistische Wirklichkeitsentwürfe zu referieren, die [bei Luhmann] in der untauglichen Unterscheidung zwischen Bezugs- und Referenzrealität aufscheint, erklärt sich vor diesem Hintergrund.⁸¹

Die Frage, was durch diese Alternative gewonnen ist, lässt sich vielleicht leichter beantworten, wenn man pragmatisch darauf reagiert. Wenig plausibel erweist sich zuallererst die Annahme, dass öffentliche Kommunikation aus Ereignissen selektiert und diese dann kommuniziert. Luhmanns radikale und ebenso radikal kritisierte These, nur Kommunikation könne kommunizieren, zielt in ebendiese Richtung. Immerhin suggeriert die Modellierung eines Leistungssystems Unterhaltung durch die Referenz auf das Funktionssystem Öffentlichkeit auch die Berücksichtigung nichtmassenmedial verortbarer Phänomenbereiche. Letztlich muss das aber vage Vermutung bleiben, da der Öffentlichkeitsbegriff keine nähere Bestimmung erfährt und also nicht geklärt ist, welche Unterhaltungsangebote konkret betroffen und ob Interaktionen gestattet sind.

Eine unmittelbare Verbindung zwischen Kunstsystem und Unterhaltung wird, wie schon bei Luhmann, nicht aufgebaut. Sie gilt innerhalb der systemtheoretischen Diskussion nach wie vor als »klärungsbedürftig«.⁸² Es ergeben sich lediglich Vergleichsmöglichkeiten hinsichtlich der formalen Konzeption sozialer Systeme. Denn wie das Kunstsystem basiert auch Unterhaltung auf dem »Letztelement Kommunikation«,⁸³ das aus einer Synthese von Selektionen im Bereich der Information, der Mitteilung und des Verstehens oder Missverstehens generiert wird. Und wie beim Kunstsystem ist der Subjektbegriff ein großes Manko: »Soziale Systeme bestehen nicht aus Menschen, sondern aus Kommunikation.«⁸⁴ Gleichzeitig »ist das Publikum theoriebautechnisch in jedes Kommunikationssystem inkludiert. Empirisch ist damit jedoch nicht gesagt, dass jede Informationsofferte genau so, wie sie mitgeteilt wurde auch verstanden wird.«⁸⁵ Es bedarf wohl keiner weiteren Erklärung, weshalb eine Auslassung des Subjekts konzeptionell bedenklich ist. Dies wirkt sich dann auch auf alle folgenden Argumente aus. Um etwa den kontradiktorischen Entwurf Luhmanns zwischen dem Dualismus von realer und fiktionaler Realität einerseits und der realitätskonstitutiven operativen Fiktion der Massenmedien andererseits aufzulösen, schlägt

⁸¹ Görke: *Unterhaltung als Leistungssystem*, S. 64.

⁸² Ebenda, S. 70.

⁸³ Alexander Görke: *Unterhaltung als soziales System*. In: Achim Baum u. Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Konstanz: UVK 2002, S. 63–73, hier S. 64.

⁸⁴ Görke: *Unterhaltung als Leistungssystem*, S. 54.

⁸⁵ Görke: *Unterhaltung als soziales System*, S. 68f.

Görke die Formulierung »Unterhaltung konstruiert Wirklichkeiten«⁸⁶ vor. Dem steht entgegen, dass ohne eine präzisere Explikation der Produktions- und Rezeptionsprozesse, die durch eine bestimmte Intentionalität subjektiv und intersubjektiv qualifiziert sind, keinerlei Unterhaltung zustande kommt.

Der Grund dafür, warum gerade Unterhaltung und vor allem Journalismus die Synchronisationsfunktion des Öffentlichkeitssystems übernehmen sollen, ist zurückzuführen auf die langwierige kommunikationswissenschaftliche Debatte, inwiefern sich unterhaltende und informative Medienangebote zueinander verhalten. Aus solchem Vergleich zwischen Unterhaltung und Journalismus resultiert die Aussage, dass beide nach dem Aktualitätsmerkmal operieren. Den Reflexions- oder Negativwert des Codes, also »nicht aktuell«, für Unterhaltung anzunehmen, bedeutet jedoch keinerlei Spezifizierung des Systems. Zum einen folgt daraus die recht allgemeine Feststellung, dass Unterhaltung die noch nicht ausgewählten Möglichkeiten des Journalismussystems realisieren kann, und zum anderen, dass Unterhaltung komplementär zum Journalismussystem gedacht werden muss:

Bedingt dadurch, dass Journalismus durch den Präferenzwert, Unterhaltung hingegen durch den Reflexionswert öffentlicher Kommunikation dirigiert werden, werden beide und damit auch ihre jeweiligen Publika in unterschiedlichem Maß unter Selektionszwang gesetzt. Dieser ist hinsichtlich journalistischer Kommunikation vergleichsweise hoch und hinsichtlich Unterhaltungskommunikation vergleichsweise gering und in jedem Fall durch größere Freiheitsgrade gekennzeichnet.⁸⁷

Diese unterstellte Freiheit soll sich insbesondere bei der Umsetzung von Unterhaltungsangeboten bemerkbar machen. Aus der Trias Information, Mitteilung und Verstehen steht für das Unterhaltungssystem deshalb die Mitteilung im Fokus, weil hier Darstellungsform und Präsentationsmodus zum Tragen kommen. Die These lautet folglich,

dass – im Gegensatz zur journalistischen Kommunikation – unterhaltende Kommunikation ihren Eigenwert gerade dadurch erzielt, dass sie der Mitteilungskomponente eine höhere Bedeutung einschreibt als der Informationskomponente. Kurz gesagt: Wichtiger als das, was mitgeteilt wird, ist, wie etwas mitgeteilt wird. Man geht demnach wohl nicht in *Mission Impossible II*, um unter anderem zu sehen, wie jemand eine Bar betritt, um eine Frau zu treffen. Diesen Vorgang allerdings in Zeitlupe zu sehen, kann dagegen unter Umständen unterhaltend sein. [...] Es ist in diesem Sinne kein Zufall, dass etwa bei der Produktion von unterhaltenden Spielfilmen vor allem ausgefeilte Darstellungsprogramme [...] zum Einsatz kommen, wohingegen solche Programmstrukturen, die auf die Informationskomponente ausgerichtet sind, weniger stark ausdifferenziert scheinen.⁸⁸

⁸⁶ Görke: *Unterhaltung als Leistungssystem*, S. 62.

⁸⁷ Ebenda, S. 65.

⁸⁸ Ebenda, S. 68.

Auch hier lassen sich Einwände anbringen. Denn es kann nicht unweigerlich davon ausgegangen werden, dass eine journalistische Darstellung weniger Umsetzungsmöglichkeiten hat als ein Unterhaltungsangebot; oder umgekehrt formuliert, dass Unterhaltung weniger inszenatorische Reglementierung kennt als Journalismus.⁸⁹ Zudem überlagert das Interesse an konkreten Darstellungsstrategien die Frage, ob ein fiktionales oder nichtfiktionales Unterhaltungsangebot vorliegt und welches Format oder Genre das Angebot überhaupt bedient. Ein Spielfilm hat sicherlich mehr darstellungstechnische Variabilität als eine tägliche Quizshow, die einem ganz bestimmten Ablauf folgt. Dennoch sollen beide dem Unterhaltungssystem zugeordnet werden. Eine detaillierte Beschreibung des disparaten Problemgegenstandes ist mit dem auf Homogenität zielenden systemtheoretischen Vokabular kaum möglich. Vor allem bei Überschneidungen oder Hybridisierung von Untersuchungsbereichen wird die Argumentation implizit vom sozialen auf das psychische System verlagert. So kann beispielsweise »journalistische Kommunikation auch unterhalten und – umgekehrt – Unterhaltungskommunikation als journalistisches Orientierungsangebot verstanden werden.«⁹⁰ Unter dieser Voraussetzung kann das proklamierte stabile Systemdenken aber schließlich nicht gewährleistet sein. Wie schon bei Luhmann ist der Rückgriff auf handelnde Personen nötig.

Ausgehend von einer solchen aktantenspezifischen Situation ist der konstruktivistische Entwurf von Unterhaltung eingebettet in ein kontingentes Gefüge gesellschaftlicher Prozesse, die von der Komplementarität der Setzung und Voraussetzung geprägt sind. Dabei gilt Unterhaltung als ein Modus gesellschaftlicher Kontingenzbearbeitung und wird modelliert als »kommunikative Kulturtechnik«,⁹¹ die nicht selbst ein System generiert, sondern intersystemisch oder interdiskursiv und medienvermittelt auftritt. Unterhaltung als Kulturtechnik trägt demnach eine Funktion innerhalb des jeweiligen gesellschaftlichen Kulturprogramms, das in Geschichten und Diskursen in Form von verbalen oder nonverbalen Handlungen appliziert wird, wobei sich im Laufe des Sozialisations- und Individuationsprozesses eine Synthese aus subjektspezifischen und diskursiven Schematisierungen bildet. Daraus ergibt sich folgende Konsequenz:

Unterhaltung« ist ein aus guten Gründen undefinierbarer Begriff. Das Phänomen »Unterhaltung« ist nicht durch die Aufzählung von Komponenten explizierbar, weil sich erst in der aktantenspezifischen Anwendung der Kulturtechnik »Unterhaltung« entscheidet, was, aus welchen Gründen, wen, wann, unterhält. Dabei sind die Aspekte dieser Kulturtechnik durch

⁸⁹ Das betrifft in historischer Dimension, die es ja durchaus stark zu machen gilt, wenn es um systemische Ausdifferenzierung gehen soll, für den literarischen Bereich etwa die Regelpoetiken des 17. und 18. Jahrhunderts.

⁹⁰ Görke: *Unterhaltung als soziales System*, S. 69.

⁹¹ Siegfried J. Schmidt: *Unterhaltung gibt es nicht. Unterhalten Sie sich gut! Einige philosophische Anmerkungen zum Thema*. In: Werner Früh u. Hans-Jörg Stiehler (Hg.): *Theorie der Unterhaltung. Ein interdisziplinärer Diskurs*. Köln: Halem 2003, S. 324–336, hier S. 326.

ein *Prozessgefüge* (bzw. einen Wirkungszusammenhang im Sinne der Allgemeinen Systemtheorie) und nicht durch einfach relationierte Komponenten bestimmt.⁹²

In diesem Sinne ist Unterhaltung selbstverständlich kein undefinierbarer Begriff. Prinzipiell kann jedes Medienangebot eine unterhaltende Wirkung ausüben, je nachdem, wie sich die Realitäts- und Sinnkonstruktion des kognitiven Systems, des Aktanten gestaltet. In Anlehnung an die Systemtheorie konzipiert auch der konstruktivistische Ansatz Unterhaltung als ein Element von Freizeit, das in Kontrast zu anderen kulturellen Faktoren wie etwa Arbeit und Bildung steht. Darüber hinaus integriert der Ansatz Teile der Spieltheorie, in der das Spiel ausgewiesen wird als ein Vollzug freier Handlung, der Exterritorialität gegenüber dem Lebenskontinuum und der Bedürfnisbefriedigung.⁹³ Dies steht in Analogie zu den pauschalen Determinanten – so etwa »Kompensation, Eskapismus, Wunscherfüllung, Selbstverwirklichung, Variationen des Realitätssinns«⁹⁴ – der Kulturtechnik Unterhaltung.

Die konstruktivistische Perspektive wird im Gegensatz zur Systemtheorie substantiell geleitet von der Annahme, dass sowohl Kunst als auch Unterhaltung Wahrnehmungsanlässe sind, die sich durch kognitive Prozesse als künstlerischer und/oder unterhaltender Wirklichkeitsentwurf konstituieren. Dabei ist die aktantenspezifische Wahrnehmung eingebettet in einen kulturprogrammatischen Kontext, der sich in diskursive Formationen und kommunikative Handlungen unterteilt. Die hier implizierte Orientierungsleistung für kognitive Sinnbildungsprozesse kann folglich keine generalisierbaren Muster erzwingen, sondern allenfalls Angebote für intersubjektiv regulierbare und temporär gebundene Affinitäten bereitstellen. Ob die so gefasste Relation von Kunst und Unterhaltung als höchst dynamisch oder doch eher als theoretisch wenig determiniert erscheint, soll hier lediglich als Problem aufgeworfen werden.

Schluss

Die systemtheoretische Perspektive macht das Beschreiben und Lösen kulturtheoretischer Fragestellungen nicht leichter. Schon die vornehmlich synchrone Problembehandlung behindert das Aufweisen einer Entwicklung von Begriffen wie Kunst oder Unterhaltung, zumal in letzter Konsequenz auch geklärt werden müsste, wie sich der Prozess der Ausdifferenzierung nachzeichnen lässt, um von systemischer Selbstregulation sprechen zu können. Dem hilft auch das willkürliche Herbeizitieren unterschiedlichster zeitgenössischer Poetiken und Programmschriften nicht ab, wie es Luhmann in seiner

⁹² Schmidt 2003, S. 327f.

⁹³ Vgl. Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek: Rowohlt 1991, S. 16f.

⁹⁴ Schmidt: *Unterhaltung*, S. 335.

Kunst der Gesellschaft zelebriert. So avanciert das *name dropping* merkwürdigerweise zum verlässlichsten Stützpfiler eines subjektlosen Theoriegebäudes.

Beim Unterhaltungssystem wird schließlich ganz auf solch genealogische Verfahren verzichtet, obschon eine historische Bemessung des Zusammenhangs von Massenmedien und Unterhaltung die Argumentation durchaus bereichern würde. Die Substitution der Codierung \pm Information durch \pm Aktualität sowie des Funktionssystems Massenmedien durch Öffentlichkeit ist nachgerade ebenso unfruchtbar wie die Einziehung einer Vergleichsebene zwischen Journalismus und Unterhaltung. Das Ergebnis hieraus ist nicht viel mehr als die Feststellung, dass Journalismus anders funktioniert als Unterhaltung, Kunst anders als Recht oder sonst ein System. Offen bleibt überraschenderweise das Verhältnis zwischen Unterhaltung und Kunst, das schon rein formal systemtheoretisch nicht gefasst wird. Die Frage nach dem Stellenwert von Unterhaltung wird innerhalb der systemtheoretischen Überlegungen beantwortet durch die Verbindung zum öffentlichen oder journalistischen System. Bei der Konzeption der Systeme Kunst und Unterhaltung spielt die Beziehung zwischen beiden keine Rolle. Unabhängig davon ist zu fragen, ob eine künftige systemtheoretische Modellierung und Inbezugsetzung beider Begriffe derart perspektivenreich ausfällt, dass etwa auch eine historisch-diachrone Herleitung möglich ist. Die wäre zumindest für das Nachhalten systemischer Entstehung und Ausdifferenzierung unerlässlich.

Der Anspruch, prinzipiell jedwedes kulturelle Phänomen als soziales und auf Kommunikation beruhendes System denken zu wollen, läuft dabei Gefahr, den Blick für Problemgegenstände zu verstellen, die sich der Terminologie des Systemischen entziehen. Gleichzeitig kann die Systemtheorie nur über diesen Grundsatz zu Beschreibungen sozialer Prozesse gelangen. Die uneindeutige erkenntnistheoretische Positionierung, der stets ambivalent bleibende Realitäts- und Wirklichkeitsbegriff Luhmanns und das enge begriffliche Korsett, mit dem den disparaten kulturellen und sozialen Phänomenen begegnet wird, erübrigen schließlich eine nachvollziehbare Auseinandersetzung mit der Systemtheorie.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften. Bd. 7: Ästhetische Theorie.* Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Berger, Johannes: *Autopoiesis: Wie »systemisch« ist die Theorie sozialer Systeme?* In: Hans Haferkamp u. Michael Schmid (Hg.): *Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 129-152.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Burkart, Günter: *Niklas Luhmann: Ein Theoretiker der Kultur?* In: Günter Burkart u. Gunter Runkel (Hg.): *Luhmann und die Kulturtheorie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 11-39.
- Cassirer, Ernst: *Gesammelte Werke Bd. 6: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik.* Hg. v. Birgit Recki. Hamburg: Meiner 2000.
- Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- de Berg, Henk: *Kunst kommt von Kunst. Die Luhmann-Rezeption in der Literatur- und Kunstwissenschaft.* In: Ders. u. Johannes Schmidt (Hg.): *Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 175-221.
- Giegel, Joachim: *Interpenetration und reflexive Bestimmung des Verhältnisses von psychischem und sozialem System.* In: Hans Haferkamp u. Michael Schmid (Hg.): *Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 212-244.
- Görke, Alexander: *Unterhaltung als Leistungssystem öffentlicher Kommunikation: ein systemtheoretischer Entwurf.* In: Siegfried J. Schmidt, Joachim Westerbarkey u. Guido Zurstiege (Hg.): *a/effektive Kommunikation: Unterhaltung und Werbung.* Münster: Lit 2001 (Beiträge zur Kommunikationstheorie; 19), S. 53-74.
- *Unterhaltung als soziales System.* In: Achim Baum u. Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten.* Konstanz: UVK 2002, (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; 29), S. 63-73.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* Reinbek: Rowohlt 1991.

- Jauß, Hans Robert (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Fink 1968.
- Lehmann, Harry: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*. München: Fink 2006.
- Lieb, Claudia: *Gemütsregungskunst: Der Grenzfall Unterhaltung*. In: Siegfried J. Schmidt, Joachim Westerbarkey u. Guido Zurstiege (Hg.): *a/effektive Kommunikation: Unterhaltung und Werbung*. Münster: Lit 2001 (Beiträge zur Kommunikationstheorie; 19), S. 25-52.
- Luhmann, Niklas: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*. In: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Elementes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 620-672.
- *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
 - *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004.
 - *Inklusion und Exklusion*. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 237-264.
 - *Ist Kunst codierbar?* In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 245-266.
 - *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- Malinowski, Bronislaw: *Die Funktionaltheorie*. In: Ders.: *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur und andere Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 19-44.
- Mansfeld, Jaap (Hg.): *Die Vorsokratiker II. Zenon, Empedokles, Anaxagoras, Leukipp, Demokrit. Auswahl aus den Fragmenten*. Übers. u. Erl. v. Jaap Mansfeld. Griechisch-deutsch. Stuttgart: Reclam 1987.
- Meierhofer, Christian: *Continuing Discourses. On the References of Mitterer's Non-dualistic Concept*. In: *Constructivist Foundations* 3, H. 3 (2008), S. 127-133.
- *Nihil ex nihilo. Zum Verhältnis von Konstruktivismus und Dekonstruktion*. Münster: Lit 2006 (Beiträge zur Kommunikationstheorie; 24).
- Merz-Benz, Peter-Ulrich u. Gerhard Wagner: *Vorwort*. In: Dies. (Hg.): *Die Logik der Systeme. Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie Niklas Luhmanns*. Konstanz: UVK 2000, S. 9-11.
- Moritz, Karl Philip: *Über den Begriff des in sich selbst vollendeten*. In: Ders.: *Werke. Bd. 2: Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie*. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt a. M.: Insel 1981, S. 543-548.
- Parsons, Talcott: *The Social System*. New York: Free Press 1964.
- Rosenkranz, Karl: *Aesthetik des Häßlichen*. Faksimile-Neudruck d. Ausg. Königsberg 1853. Hg. v. Walther Gose u. Walter Sachs. Stuttgart, Bad Cannstatt: Frommann 1968.

- Salmon, Wesley C.: *Logic*. 3. Aufl. Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1984.
- Schmidt, Siegfried J.: *Eine Kultur der Kulturen*. In: Christoph Jacke, Eva Kimminich u. ders. (Hg.): *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*. Bielefeld: transcript 2006 (Cultural studies; 16), S. 21-33.
- *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück 2000.
 - *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*. Münster: Lit 2003 (Wissenschaftliche Paperbacks; 27).
 - *Kunst als Konstruktion: Konstruktivistische Beobachtungen*. In: Stefan Weber (Hg.): *Was konstruiert Kunst? Kunst an der Schnittstelle von Konstruktivismus, Systemtheorie und Distinktionstheorie*. Wien: Passagen 1999, S. 19-46.
 - *Unterhaltung gibt es nicht. Unterhalten Sie sich gut! Einige philosophische Anmerkungen zum Thema*. In: Werner Früh u. Hans-Jörg Stiehler (Hg.): *Theorie der Unterhaltung. Ein interdisziplinärer Diskurs*. Köln: Halem 2003, S. 324-336.
- Weber, Stefan: *Systemtheorien der Medien*. In: Ders. (Hg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Konstanz: UVK 2003, S. 202-223.
- Werber, Niels: *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.

Empfohlene Zitierweise:

Meierhofer, Christian: Von der Schwierigkeit des Verstehens der Mitteilung der Information. Einwände gegen den systemtheoretischen Kunst- und Unterhaltungsbegriff <[http://www.germanistik.ch/publikation.php?id= Schwierigkeit_des_Verstehens](http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Schwierigkeit_des_Verstehens)>