

Hans Dieter Huber

Systemische Kunstwissenschaft – ein neues Paradigma?

Die Redaktion hat mich gebeten, aus meiner Sicht die Möglichkeiten der Nutzbar-
machung systemtheoretischer Ansätze für die Kunstwissenschaft zu beschreiben.
Dieser Bitte komme ich mit den folgenden Ausführungen gerne nach. Da der zur
Verfügung stehende Raum knapp bemessen ist, kann ich den gegenwärtigen Stand
nur in groben Zügen skizzieren.

In den letzten acht Jahren entwickelten sich unabhängig voneinander einige sy-
stemisch orientierte Kunsttheorien, die sich meist auf sehr allgemeine Weise mit ver-
schiedenen Aspekten der Kunst auseinandersetzen.¹ Wenn ich daher nach den Be-
dingungen und Möglichkeiten einer systemischen Kunstwissenschaft frage, so ge-
schieht dies aus der eigenen Erfahrung in der Entwicklung und Anwendung eines
solchen systemtheoretischen Erklärungsmodells.²

Man kann in der Kunstwissenschaft auf drei Ebenen von Systemen sprechen,
auf der Ebene der Kunstwerke, des Kunstsystems und der Gesellschaft.

Auf einer *ersten* Beobachtungsebene kann man Kunstwerke wie Bilder, Skulp-
turen, Bauwerke usw. als Systeme auffassen, die sich in einer bestimmten Umwelt
befinden und von einer Beobachterin oder einem Beobachter als solche voneinander
unterschieden und bezeichnet werden können. Auf einer solchen Forschungsebene
sind eine Menge praktischer und brauchbarer Klärungs- und Lösungsmöglichkeiten
für die kunsthistorische Forschung gegeben:

(1) Die Relativität und Beobachterabhängigkeit jeglicher kunsthistorischen Interpretation bzw. jeder künstlerischen Produktion kann hier thematisiert werden. Unter dieser Perspektive können auch individuelle Differenzen einzelner Beobachterinnen/Beobachter bzw. einzelner Künstlerinnen/Künstler thematisiert werden (Stichwort: gender studies, Konstruktionen des Weiblichen, der männliche Blick, psychoanalytische Untersuchungen etc.).

(2) Die Interpretation eines Kunstwerkes als System schließt an die traditionell »werkimmanente« oder formale Analyse an, bezieht jedoch deren Beobachterabhängigkeit mit ein, entgeht also möglicherweise gerade durch diese Relativierung dem Vorwurf eines »werkimmanenten« Positivismus.

(3) Als völlig neue Perspektive taucht die Möglichkeit einer Thematisierung der Umwelt von Kunst in der Kunstwissenschaft auf. Hier böte sich durchaus die Chance der Entwicklung einer ökologischen Kunstwissenschaft. Hier können die strukturellen Kopplungen von Kunstwerken mit ihrer Umwelt (sprich Museen, Kirche, öffentlicher Raum, etc.) ebenso thematisiert werden wie Fragen der Erhaltung, Restaurierung und Denkmalpflege. Außerdem kann die aus der Literaturwissenschaft stammende Kontexttheorie hier als eine Theorie der Umwelteinbettung von Kunst reformuliert werden. Denn Umwelt kann physikalisch, kognitiv, sozial, räumlich, zeitlich, etc. aufgefaßt werden. Sie kann als eine Pluralität möglicher Kontexte konzipiert werden, die je nach Unterscheidung des Beobachters selektiv aktualisiert werden kann.

Auf einer zweiten Beobachtungsebene kann man das Kunstsystem als ein soziales Funktionssystem der modernen Gesellschaft beschreiben, neben den vergleichbaren Funktionssystemen der Wirtschaft, des Rechts, der Politik, der Religion, der Wissenschaft etc. Auf diesem Gebiet wird im Moment viel geforscht.³ Leider ist gerade die Handhabung der verschiedenen Begriffe auf dieser Ebene alles andere als klar und eindeutig. Viele Mißverständnisse verunklären die Situation. Eine speziell auf die besonderen, visuellen und nonverbalen Bedingungen und Möglichkeiten der Kunst hin zugeschnittene Systemtheorie wäre dringend nötig. Vorläufig kann ich daher nur zur Vorsicht bei der unreflektierten Übertragung zentraler Konzepte der Theorie sozialer Systeme auf die Kunst als Sozialsystem raten. Hierfür möchte ich nur zwei Stichworte anführen.

(1) Ist das Kunstsystem wirklich ein operational geschlossenes, autopoietisches System oder führt die Übertragung des Autopoiese-Konzeptes⁴ von lebenden Organismen auf soziale Systeme zu einer einseitigen *Überbetonung* selbstreferentieller Interaktionsformen? Führt dann wiederum die Übertragung des Autopoiesebegriffes von sich vorwiegend verbal organisierenden sozialen Systemen auf ein sich in den Kunstwerken hauptsächlich non-verbal organisierendes Kunstsystem zu einer entscheidenden *Vernachlässigung* von Prozessen der Sprachlosigkeit, des Abbruchs von Kommunikation und der Anschlußlücke, die gerade das Feld der zeitgenössischen Kunst kennzeichnen?⁵

(2) Ein zweites, noch nicht ausreichend diskutiertes Konzept ist das der Leitdifferenz bzw. der binären Codierung.⁶ Wenn Kommunikationen und nicht Individuen die grundlegenden Bestandteile des Kunstsystems sind und die ständige Reproduktion von Kommunikation aus Kommunikation für die Aufrechterhaltung der Autopoiese des Kunstsystems notwendig ist, damit die operationale Schließung und das selbstreferentielle Operieren des Systems erzeugt werden kann, stellt sich die

Frage, was passiert, wenn eine bestimmte Kommunikation von einem Beobachter nicht eindeutig einem bestimmten sozialen Funktionssystem zugeordnet werden kann. Ist eine Kommunikation wirklich nur dann eine Kommunikation des Kunstsystems, wenn sie unter der binären Codierung schön/häßlich gehandhabt wird? Die Kommunikation über Kunst als Kommunikation des Kunstsystems anhand der Leitbegriffe schön/häßlich ist für große Teile der Kunst des 20. Jahrhunderts im Prinzip unbrauchbar, weil es gar nicht um die Frage der Schönheit bzw. der Häßlichkeit dieser Kunst geht. Die Begriffe schön/häßlich sind als regulative Idee selbst Ausdruck einer historisch eng beschränkten Geschmacksästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Für eine historische Interpretation des Kunstsystems dieser Zeit mag diese Leitunterscheidung als regulative Vorstellung des Kunstdiskurses funktionieren. Es zeugt aber von einem oberflächlichen und unhistorischen Kunstverständnis, angesichts der Skulpturen von Joseph Beuys oder der Installationen von Bruce Nauman mit der bildungsbürgerlichen Kategorie schön/häßlich als Leitunterscheidung für die Konstitution des Kunstsystems zu operieren. Das Ersetzen durch die allgemeinere Leitunterscheidung von Kunst/Nicht-Kunst⁷ mag dann zwar für die Kunst der Moderne noch funktionieren, beseitigt aber nicht das grundlegende Problem, woran denn ein bestimmter Beobachter unterscheiden kann, ob eine beliebige Kommunikation eine Kommunikation des Kunstsystems ist oder nicht, wenn er die relevante »Leitdifferenz« nicht zu erkennen vermag. Außerdem muß man auch danach fragen, welcher Beobachter solche »binären Codierungen« benutzt, ein historischer Betrachter oder der Wissenschaftler, der mit Hilfe systemtheoretischer Begrifflichkeit historische Differenzen konstruiert?

Ist z.B. der Streit um die Verzollung der Brancusi-Skulptur *Oiseau dans l'espace* in New York 1925 eine Kommunikation des Kunstsystems, des Rechtssystems oder des Wirtschaftssystems? Damals wurde die Argumentation unter der Frage geführt, ob es sich um ein Kunstwerk oder nur um Metall handle, die Einfuhr also zollfrei sei oder 210 Dollar Zollgebühren bezahlt werden müßten.⁸ Wenn man die Argumentation Luhmanns ernst nimmt, müßte es sich um eine Kommunikation des Kunstsystems gehandelt haben, weil sie unter der Leitdifferenz Kunst/Nicht-Kunst gehandhabt wurde. Dem steht aber unsere Intuition entgegen, die uns sagt: Nein! Das ist keine spezifische Angelegenheit des Kunstsystems, sondern eine typische Kommunikation des Wirtschaftssystems bzw. des Rechtssystems, das in diesem Falle entscheiden muß, ob ein bestimmter einzuführender Gegenstand zu verzollen ist oder nicht.

Wenn es nicht gelingt, zuverlässige Unterscheidungen zu treffen, zu welchen sozialen Funktionssystemen nun bestimmte Kommunikationen gehören, erhebt sich die Frage, was der Begriff der Leitdifferenz bzw. der binären Codierung überhaupt leistet. Läßt sich das Kunstsystem dann wirklich als ein *System* beschreiben, das sich autopoietisch selbst reproduziert und operational geschlossen ist. Muß nicht vielmehr der Systembegriff als eine adäquate Beschreibung für das, was wir »Kunstszene«, »Kunstwelt« oder »Kunstmarkt« nennen, aufgegeben werden, wenn es uns nicht gelingt, die Grenzen des Systems zu beschreiben, weil Zuordnungen anhand von Leitdifferenzen wie schön/häßlich oder Kunst/Nicht-Kunst für eine hinreichende Grenzziehung, die für die Konstitution des Sozialsystems Kunst notwendig ist, nicht in ausreichendem Maße funktionieren. Jeder Mensch besitzt seinen eigenen Kunstbegriff, mit dessen Hilfe er die unterschiedlichsten Objekte in zwei Katego-

rien, nämlich »Das ist Kunst« bzw. »Das ist keine Kunst« unterscheiden kann.⁹ Ist dann das Kunstsystem für jeden anderen, der einen unterschiedlichen Kunstbegriff hat, ein anderes? Was ist dann *das* Kunstsystem?¹⁰ Das, was die »ideale Gemeinschaft« aller Kunstliebhaber/Kritiker/Kunsttheoretiker/Historiker in intersubjektiver Übereinstimmung als *das* Kunstsystem ansieht? In der Anwendung dieser Leitunterscheidung entstehen Differenzierungen, bei denen die meisten Beobachter zustimmen, daß es sich dabei um Kunst im Kunstsystem handelt. Aber genauso gibt es zahllose Bereiche, in denen völlig inkompatible Kunstbegriffe (sprich Ausprägungen der binären Codierung »Das ist Kunst«/»Das ist keine Kunst«) nebeneinander bestehen. Besonders bei aktueller Kunst ist diese Inkompatibilität der einzelnen Unterscheidungen besonders groß. Man muß diesen Fall also im Rahmen einer Kommunikationstheorie als Grenzfall behandeln. Aus diesen Gründen kann *die* Grenze *des* Kunstsystems eigentlich nie scharf gezogen werden. Sie besteht quasi in einem traditionellen, für die meisten Beobachter akzeptablen Kernbereich und in einer unscharfen Peripherie, über die gestritten wird. Ich will nicht bestreiten, daß man in den meisten Fällen eine solche Entscheidung anhand der Leitdifferenzen zuverlässig treffen kann, möchte aber doch zu bedenken geben, daß gerade die zeitgenössische Kunst in besonderem Ausmaße damit befaßt ist, eine Grenzziehung anhand einer solchen binären Unterscheidung gänzlich unmöglich zu machen.

Es wäre dann allerdings zu fragen, mit welchen alternativen Begriffen man die Kunstszene, die Kunstwelt usw. beschreiben könnte. Der Begriff eines *Netzwerkes* relativ locker miteinander gekoppelter einzelner Teilbereiche, die sich ständig in ihrer internen Organisation und ihren temporären Kopplungen ändern, wäre meines Erachtens ein möglicher und flexibler Kandidat für eine solche Alternative.¹¹ Gerade über ein Autopoiese-Konzept des Kunstsystems, über eine »operationale« Geschlossenheit und ein »nur« selbstreferentielles Prozessieren müßten klare Aussagen getroffen werden. Unreflektierte Übernahmen von Theoriefragmenten aus Soziologie und Literaturwissenschaft führen nur zu einem neuen blinden Fleck in der Kunstwissenschaft.¹²

Auf der anderen Seite ergeben sich aber durchaus interessante und neue Einsichten in Fragen des Stilbegriffes, der Periodisierung von Kunst sowie der Rolle von Innovation und Tradition. Die Heuristik kunsthistorischer Stilbegriffe kann durch eine evolutionstheoretische Konzeption, die auf den Begriffen von Variation, Selektion und Stabilisierung verschiedener Stilelemente aufbaut, ersetzt werden. Eine evolutionstheoretische Neufassung von Stil- und Periodenbegriffen kann meines Erachtens wesentlich besser Phänomene der Innovation und Tradition, der Anknüpfung und Durchsetzung von Stilen erklären sowie deren soziale Funktion für die Beschleunigung und Verlangsamung des Kunstsystems deutlich machen.¹³ In diesen Zusammenhang sind auch die Arbeiten von Kitty Zijlmans einzuordnen, die sich um eine neue, zweiwertige Codierung von Stilbegriffen bemüht.¹⁴

Eine weitere, sehr nützliche Differenzierung zur Beschreibung bestimmter Aspekte des Kunstsystems könnte der Begriff der Selbstorganisation (der spontanen Entstehung von Ordnungen und Interaktionen) in Differenz zu seinem Komplementärbegriff der Fremdorganisation (des bewußten, organisierenden Eingriffs von Künstlern, Beobachtern, Institutionen etc. in die Strukturen des Kunstsystems) darstellen.

Auf einer *dritten* Ebene systemischer Kunstwissenschaft können die Interakti-

nen zwischen den verschiedenen Funktionssystemen der Gesellschaft untersucht werden. Hier wäre vor allem die Kunstwissenschaft als Sozialgeschichte oder als Funktionsgeschichte einzuordnen. Dabei ginge es um die spezifische Leistung, die das Kunstsystem für andere Systeme wie das der Religion, der Politik, der Wirtschaft usw. zu erbringen in der Lage wäre. Umgekehrt können hier die spezifischen Leistungsangebote der anderen Funktionssysteme und deren Rolle für die Evolution des Kunstsystems untersucht werden. Hier ginge es um Bedingungen und Möglichkeiten wechselseitiger Interaktions- und Austauschformen zwischen Kunst und Politik, Kunst und Religion, Kunst und Wirtschaft (Kunstmarkt), Kunst und Recht (Urheberrechtsfrage, Prozeße gegen Künstler) usw. Prinzipiell muß dabei festgehalten werden, daß diese Leistungen nur als ein Angebot des einen Funktionssystems an das andere beschrieben werden können. Die Art und Weise, wie solche intersystemischen Angebote vom betroffenen System intern verarbeitet werden, ist aufgrund der operationalen Geschlossenheit nur von der jeweiligen Organisation und dem jeweiligen Gesamtzustand des verarbeitenden Funktionssystems abhängig. Es kann daher vom auslösenden Funktionssystem her gesehen, weder determiniert noch vorhergesagt werden, zu welchen internen Zustandsveränderungen solche intersystemischen Leistungsangebote führen können. Ein soziales Funktionssystem der Gesellschaft kann die Störungen und Perturbationen durch andere Sozialsysteme immer nur nach Maßgabe seiner eigenen, systemspezifischen Organisation verarbeiten.

Es ist notwendig, daß sich Kunstwissenschaftler bereit finden, empirisch fundierte, kunsthistorische Untersuchungen zu bestimmten Aspekten dieses universalen Erklärungsmodells durchzuführen. Es sind so viele Forschungsmöglichkeiten und Räume für schöpferische Neuentwicklungen innerhalb dieses Theoriemodells vorhanden, daß sie die Möglichkeiten eines Einzelnen bei weitem übersteigen. Systemische Kunstwissenschaft kann nur als eine selektive, kollektive und tolerante Entwicklungsmöglichkeit weiter an Prägnanz und an Plausibilität gewinnen. Denn systemische Kunstwissenschaft muß, wenn sie als ein neues wissenschaftliches Erklärungsmodell einen festen Ort in der Geschichte der Kunstwissenschaft gewinnen will, durch das Nadelöhr der historischen Werkinterpretation hindurch.

Anmerkungen

1 Z.B. Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt 1986, S. 620-672; Schmidt, Siegfried J.: Kunst: Pluralismen, Revolten. Bern 1987; Luhmann, Niklas: Das Medium der Kunst. Würzburg 1988, S. 61-72; Luhmann, Niklas: Weltkunst. In: Luhmann, Niklas/Bunsen, Frederick D./Baecker, Dirk: Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S. 7-45; Luhmann, Niklas: Wahrnehmung und Kommunikation an Hand

von Kunstwerken. In: Lux, Harm/Ursprung, Philip (Hrsg.): STILLSTAND switches. Gedankenaustausch zur Gegenwartskunst. Symposium, Interviews, Shedhalle Zürich, 8.-24.6.1991, Zürich 1992, S. 65-74; Schmidt, Siegfried J.: Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis. Wien e.a. 1992; Luhmann, Niklas: Die Evolution des Kunstsystems, Kunstforum International, Nr. 124, Nov./Dez. 1993, S. 221-228; De Berg, Henk/Prangel, Matthias (Hg.): Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft. Opladen 1993;

- Schmidt, Siegfried J.: Über die Funktion von Sprache im Kunstsystem. In: Louis, Eleonora/Stooss, Toni (Hrsg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Wien/Frankfurt 1993/94, S. 77-94.
- 2 Folgende systemisch orientierte Interpretationen aus der Hand des Autors liegen mittlerweile vor: Huber, Hans Dieter: Das Kunstwerk als ein System, in: Hans Dieter Huber, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, 21.10.-5.12.1982, S. 42-46; Huber, Hans Dieter: System und Wirkung: Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz (Rauschenberg-Twombly-Baruchello), Wilhelm Fink Verlag, München 1988; Huber, Hans Dieter: Die Sprache der Bilder und die Bilder der Sprache: Sprachanalytische Anmerkungen zu Baruchellos ›La Correspondence‹ in: Text und Bild – Bild und Text. Das Reisensburger Symposium 1988, (Hrsg.) Wolfgang Harms, Stuttgart: Metzler 1989, S. 399-413; Huber, Hans Dieter: Die Mediatisierung der Kunsterfahrung; in: Johannes Zahlten (Hrsg.): 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart, Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag. (= Reden und Aufsätze 41, Universitätsbibliothek Stuttgart), 1991, S. 108-130; Huber, Hans Dieter: Installation und Modell. Systemanalytische Interpretationen zum skulpturalen Oeuvre von Joseph Beuys; in: Klaus Gühlein/Franz Matsche (Hrsg.): BEGEGNUNGEN. Festschrift für Peter Anselm Riedl, Worms: Werner'sche Verlagsgesellschaft 1993, S. 301-324; Huber, Hans Dieter: Paolo Veronese. Kunst als soziales System. Habilitationsschrift, Heidelberg 1993 (Manuskript); Huber, Hans Dieter: Elernte Hilflosigkeit. Rauminstallationen von Bruce Naumann. In: Schawelka, Karl (Hrsg.): Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses. 1994a (in Vorbereitung); Huber, Hans Dieter: Joseph Beuys' Szene aus der Hirschjagd': Ein selektives und subjektives Inventar 1994b (in Vorbereitung); Huber, Hans Dieter: Kunst als soziales System. Perspektiven einer systemischen Kunstwissenschaft 1994 f. (in statu nascenti).
- 3 So ist z.B. Niklas Luhmann, wie er mir sagte, gerade im Begriff, ein Buch über »Die Kunst der Gesellschaft« zu schreiben. Auch Siegfried J. Schmidt arbeitet offenbar gerade an einer systemtheoretischen Medientheorie. Siehe ferner als erste Versuche Thomas Wulffen: Betriebssystem Kunst. eine Retrospektive. In: Kunstforum International, Bd. 125, Jan./Feb. 1994, S. 49-229.
- 4 Die Maturana, der den Begriff geprägt hat, nicht teilt (vgl. Riegas, Volker/Vetter, Christian (Hrsg.): Zur Biologie der Kognition. Ein Gespräch mit Humberto R. Maturana und Beiträge zur Diskussion seines Werkes. Frankfurt 1990, S. 37-40) und auch andere Autoren nicht. Siehe zu der Diskussion Haferkamp, Hans/Schmid, Michael (Hg.): Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Frankfurt 1987.
- 5 Siehe z.B. die Ansicht von Botho Strauß über die Funktion des Dichters: »Inmitten der Kommunikation bleibt er ... zuständig für das Unvermittelte, den Einschlag, den unterbrochenen Kontakt, die Dunkelphase, die Pause. Die Fremdheit.« zit. nach Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990, S. 40.
- 6 Luhmann, Niklas: Ist Kunst codierbar? In: ders.: Soziologische Aufklärung. Bd. 3, Soziales System, Gesellschaft, Organisation. Opladen 1981, S. 246.
- 7 Siehe Schmidt 1987 (wie Anm. 1) und Huber 1994f. (wie Anm. 2).
- 8 Ironischerweise war der Warenexperte der New Yorker Zollbehörde selbst Bildhauer. Aber er fällte – als Zollbeamter – über Brancusis Vogel ein negatives Kunsturteil. Siehe hierzu Pontus Hulten/Natalia Dumitresco/Alexandre Istrati: Brancusi. Stuttgart 1986, S. 174-186.
- 9 Zu dieser Struktur des Kunsturteils vordbildlich Thierry De Duve: Kant nach Duchamp. München 1993, S. 7-80.
- 10 »If I were asked what is the food for men, I should have to answer ›none‹. For there are many foods. And if I am asked what is the way the world is, I must likewise answer, ›none‹. For the world is many ways.

The mystic holds that there is some way the world is and that this way is not captured by any description. For me, there is no way that is the way the world is; and so of course no description can capture it. But there are many ways the world is, and every true description captures one of them.« Nelson Goodman: Problems and Projects. Indianapolis e.a. 1972, S. 31.

- 11 Siehe hierzu Teubner in Krohn, Wolfgang/Küppers, Günter (Hrsg.): Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung. Frankfurt 1992, S. 189-216.
- 12 In diese Richtung hat sich in Bezug auf die Literaturwissenschaft Gebhard Rusch kritisch geäußert in De Berg/Prangel 1993, S. 228-244 (wie Anm. 1).
- 13 Hierzu jüngst Luhmann 1992 (wie Anm. 1) und Luhmann 1993 (wie Anm. 1).
- 14 Kitty Zijlmans: Kunst, geschiedenis, kunstgeschiedenis. methode en praktijk van een kunsthistorische aanpak op systeemtheoretische basis, Leiden 1990; und Zijlmans, Kitty: Kunstgeschichte der modernen Kunst: Periodisierung oder Codierung? In: De Berg/Prangel 1993, S. 53-68 (wie Anm. 1).