

Kommunikation und Kunst aus systemtheoretischer Perspektive

PETER DEUTSCHMANN

Fachbereich Slawistik der Paris-Lodron-Universität Salzburg

ABSTRAKT

Die Theorie sozialer Systeme, die Niklas Luhmann in einem Zeitraum von ca. drei Jahrzehnten ausgearbeitet hat, versucht ganz unterschiedliche Aspekte der Gesellschaft mit einem analytischen Apparat zu beschreiben, wobei auf scheinbar voneinander sehr verschiedene Bereiche – Wirtschaft, Erziehung, Religion, Kunst, Recht etc. – ein- und dasselbe Vokabular angewendet wird. Dieses groß angelegte Unternehmen erweist nicht bloß die erstaunliche Leistungsfähigkeit seines Begriffsapparats, der theoretische bzw. explanatorische Erfolg hat seinen konzeptuellen Grund darin, dass Kommunikation als das Gemeinsame all dieser gesellschaftlichen Bereiche angesetzt wird. Die einzelnen Bereiche bzw. „Systeme“ der modernen Gesellschaft bauen sich auf Kommunikation auf, allerdings wird Kommunikation von Luhmann auf eine Weise gedacht bzw. modelliert, die wenig mit geläufigen umgangssprachlichen Kommunikationsvorstellungen gemeinsam hat.¹ Für die vorliegende Themennummer der *World Literature Studies* werden die Einsichten der Luhmannschen Systemtheorie auf den Bereich der literarischen Kommunikation angewandt. Freilich wurde die Systemtheorie schon vielfach für die Beschreibung künstlerischer und literarischer Phänomene herangezogen – nicht zuletzt von Luhmann selbst, vor allem aber von Autoren wie Dietrich Schwanitz, Peter Fuchs, Dirk Baecker, Gerhard Plumpe, Niels Werber und Oliver Jahraus. Mittlerweile haben allein schon die Kunst und Literatur gewidmeten Publikationen dieses engeren Luhmann-Kreises einen beträchtlichen Umfang erreicht, sodass Außenstehende, die mit dem systemtheoretischen Denken nicht vertraut sind, vor der Schwierigkeit stehen, rasch dessen „Witz“ zu erfassen. Der nachfolgende Beitrag versteht sich mithin insofern als Komplexitätsreduktion, als er im Ausgang vom basalen Kommunikationsbegriff Luhmanns Kunst und Literatur als Kommunikationsphänomene beschreibt und dabei zugleich deutlich zu machen versucht, inwiefern die Rede vom System Kunst bzw. Literatur mehr sein kann als eine vage Metapher

1. „SYSTEME“: TYPEN UND GRÖSSENVERHÄLTNISSE

Ist von Systemen die Rede, oszilliert die Bedeutung des Ausdrucks zwischen anschaulicher Konkretheit, größerer Abstraktion und Metaphorizität. Die unterschiedliche Semantik des Ausdrucks *System* ist sowohl in normalsprachlichen Diskursen wie auch in den Fachsprachen festzustellen. Die allgemeine Systemtheorie selbst thematisiert Erscheinungen ganz verschiedener Größenordnung als Systeme: von der

Zelle eines Organismus bis zu komplexen bzw. nur abstrahierend zu fassenden „Systemen“ der Gesellschaft wie z.B. Wirtschaft, Politik, Recht etc. Während für die Rede von biologischen Systemen – z.B. Zellen, Organe, Körper – eine gewisse Evidenz zu sprechen scheint (immerhin können diese Systeme leicht von ihrer Umwelt unterschieden werden, meist ist aber auch kenntlich, dass das Funktionieren dieser Systeme von Umweltbedingungen mehr oder weniger stark abhängt bzw. beeinflusst wird), eignet der Rede von sozialen Systemen eine größere Metaphorizität. Niklas Luhmann baut seine Theorie sozialer Systeme um den Kommunikationsbegriff auf, soziale Systeme sind ihrem Wesen und ihrer Genese nach Kommunikation und nichts sonst.² Nun ist auch „Kommunikation“ ähnlich wie „System“ ein Ausdruck, der in normal-sprachlicher wie auch in fachsprachlicher Verwendung polysem ist. Luhmann konfiguriert allerdings einen spezifischen Begriff von „Kommunikation“, der das Potenzial hat, sowohl der Rede von sozialem System wie auch von Kommunikation Plausibilität zu verschaffen und dabei den qualitativen Sprung von organbasierten Systemen zu sozialen Systemen vor Augen zu führen.

Geht man von lebenden bzw. organischen Systemen aus, wie der Körper eines Lebewesens (auch des Menschen) aufgefasst werden kann, so operieren diese Systeme nach den ihnen entsprechenden Möglichkeiten. Ebenso operieren die psychischen Systeme (deren Existenz eigentlich ja nur „interpoliert“ werden kann, kann man doch nur das eigene System kennen) separat (man denkt nicht mit dem Bewusstsein anderer, man sieht nicht die Welt mit deren Augen etc.), dies allerdings auf der Grundlage organischer Systeme. Erst Kommunikation stellt die Verbindung zwischen den Systemen her: je nach Perspektive zwischen den organischen Systemen oder zwischen psychischen Systemen. Insofern ist Kommunikation etwas, was auf der Grundlage von psychischen Systemen entsteht bzw. diese mit ihrer Umwelt – da ja andere Systeme immer nur Umwelt für das jeweilige System sind – interagieren lässt. Dabei bleiben die Systeme separiert, sie beziehen sich nur aufeinander (was davor nicht der Fall war), womit eben eine neue Art von System emergiert, das soziale System *in nuce*. Dieses kann nur auf der Grundlage von organischen Systemen und Bewusstseinsystemen entstehen, es ist aber von diesen different, insofern es immer zumindest zwei Bewusstseinsysteme für sein Zustandekommen benötigt, deren Abgeschlossenheit als *black boxes* vom System Kommunikation nicht aufgehoben, aber ausgeglichen wird. „So wie das Bewußtseinssystem die operative Geschlossenheit des Nervensystems kompensiert, so das Sozialsystem Gesellschaft die operative Geschlossenheit der Bewusstseinsysteme“ (Luhmann 1995, 22).

Macht man von dieser elementaren Unterscheidung von Systemtypen einen großen – auch evolutionären – Sprung zur literarischen Kommunikation,³ so impliziert der Kommunikationsbegriff der Systemtheorie, dass literarische Kommunikation eigentlich nur im Akt der tatsächlichen Rezeption von Texten erfolgt. Die Kommunikation ist nicht der Text als materielles lautliches oder graphisches Gebilde, sondern die vermittels des Textes hergestellte Verbindung zwischen Autor und Leser, die zugleich auch die Grundlage des sozialen Systems „künstlerische Literatur“ ist. Bevor dieses eingehender thematisiert wird, sind allerdings noch genauere Ausführungen zum Kommunikationsbegriff erforderlich.

2. KOMMUNIKATION ELEMENTAR – CODEBASIIERT – LITERARISCH

2.1. Information–Mitteilung–Verstehen als Grundlage des Kommunikationsbegriffs

Der Kommunikationsbegriff Luhmanns hat den Vorteil, dass er von elementaren Kommunikationsvorgängen seinen Ausgang nimmt und komplexere code- bzw. sprachbasierte Kommunikationen auf diesen aufbauen lässt. Während im Fall von sprachbasierter Kommunikation das Moment der Mitteilung offensichtlich ist (die akustisch auffällige mündliche Rede, die in der Regel als signifikant erkennbare Form von Graphemen), ist es bei weniger distinkt codierten Mitteilungen nicht so einfach möglich, zu erkennen, dass es sich überhaupt um eine Mitteilung eines anderen handelt. Kommunikation als Einheit von Information, Mitteilung und Verstehen wird von Luhmann als Ineinandergreifen von Selektionen behandelt, deren jede für sich genommen vor dem Horizont potenziell anderer möglicher Selektionen erfolgt: Senderseitig muss zuerst einmal (vor jeder Mitteilung) irgendetwas als *Information* ausgewählt werden (etwa dass es draußen regnet und die Sonne nicht mehr scheint). Das wahrnehmende System könnte es auch bei dieser *Information* belassen, wenn es kein Mitteilungsbedürfnis hat, dann bleibt es bei der bloßen Wahrnehmung eines Datums in der Umwelt des wahrnehmenden Systems. Entschließt es sich jedoch zur *Mitteilung* (dem zweiten der drei Selektions-Momente), so kann es wieder aus einer ganzen Breite an Mitteilungsmöglichkeiten wählen: Man könnte sagen „Es regnet“ oder ironisch „Zur Abwechslung einmal schönes Wetter“ oder vielleicht nur fluchen, man könnte etwa nur gestisch das Aufspannen eines Schirms imitieren, wenn man meint, dass das Gegenüber die Sprache vielleicht gar nicht versteht. Die erste Grundlage für Kommunikation wird mit der Kombination von *Information* und *Mitteilung* geschaffen. Kommunikation findet damit aber immer noch nicht statt, denn dafür braucht es noch die Selektion des Empfängers (*ego* genannt im Unterschied zu *alter*, der Sendestanz), der überhaupt *verstehen*, dass eine Mitteilung gemacht wird. Im Fall eines bloß pantomimischen Schirmaufspannens kann es ja sein, dass dies nicht deutlich genug ist, sodass der Empfänger keine mitteilende Geste erkennt, sondern nur eine Bewegung wahrnimmt. Er würde also nur etwas registrieren („Der andere macht eine Bewegung“, also eine *Information* im Sinn des ersten Moments), nicht aber eine *Mitteilung* darin sehen. Damit Kommunikation erfolgt, muss notwendig empfängerseitig etwas als *Mitteilung* verstanden werden, es muss also eine *Mitteilung von einer Information differenziert* werden.⁴ Dies ist im oben erwähnten Fall von deutlichen Codierungen wie gesagt einfach, andernfalls aber eben nicht. Der Empfänger entscheidet, ob er etwas als Mitteilung eines *Alter* auffasst oder nicht, von ihm hängt also Kommunikation und also die Bildung eines sozialen Systems ab. Im möglichen Fall, dass etwas als Mitteilung aufgefasst wird, obwohl niemand eine solche gemacht hat (etwa wenn der Rücken eines anderen als „kalte Schulter zeigen“ aufgefasst wird, obwohl der Besitzer der Schulter nur an seinem Schreibtisch sitzt und nicht einmal merkt, dass er beobachtet wird oder wenn der Kaffeesud als Zeichen für einen Karrieresprung gelesen wird), so entsteht Kommunikation gleichsam aus dem Nichts: Sie kann dann meist auch nur von kurzer Dauer sein, weil es im Fall des Kaffeesudlesens keinen klaren Sender gibt, der auf Rückmeldungen der Empfänger reagieren

könnte, im Fall der „kalten Schulter“ kann aber durchaus ein zwischenmenschliches Problem entstehen, gerade wenn eben der Empfänger beispielsweise „eine Szene“ wegen der ihm vermeintlich gezeigten „kalten Schulter“ macht und daraus Folgekommunikationen entstehen.

Im initialen Moment von Kommunikation – und dies kann onto- wie auch phylogenetisch⁵ eben als Moment von Emergenz sozialer Systeme gesehen werden – kommt alles darauf an, dass der Empfänger etwas als Mitteilung auffasst. Denn damit erst kommt es zur Verbindung zwischen ursprünglich separaten Entitäten: Diese besteht eben darin, dass nicht irgendetwas in der Umwelt des Systems passiert, sondern dass ein Phänomen der Umwelt als etwas verstanden wird, das qualitativ anders ist als ein bloßes Sinnesdatum, nämlich als eine Mitteilung, die von einem anderen kommt.

Dieses basale Kommunikationsmodell der Luhmannschen Systemtheorie unterscheidet sich vom verbreiteten Kommunikationsmodell der Semiotik, das auf Überlegungen beruht, die vor allem die technischen Übertragungsprobleme von Signalen in der Telekommunikation betreffen (vgl. Jahraus 2004, 135), vor allem durch zwei Momente: Erstens spielen Codierung und entsprechende Decodierung im Grundmodell keine so wichtige Rolle, zweitens ist der Empfänger für die Kommunikation entscheidend: Die systembildende Funktion des Empfängers impliziert auch, dass es bei der Kommunikation nicht in erster Hinsicht um „getreue“ Übertragung von Information geht, was durch die Codierungs- und Dekodierungsprozesse geleistet werden soll, sondern dass es eigentlich gar keine vermittels Kommunikation herstellbare Gleichheit der Systeme von Sender und Empfänger geben kann. Kommunikation beginnt, weil Sender und Empfänger in separaten und in verschiedenen Zuständen sind, sie gelingt, wenn der Empfänger zu verstehen anfängt, wobei aber keineswegs gesichert ist, dass er sich damit letztendlich im gleichen „Verstehenszustand“ befinden wird wie das mitteilende System.

Codes sind bei dieser Modellierung von Kommunikation keine *conditio sine qua non*, das soziale System entsteht nicht etwa nur dann, wenn beide Seiten entsprechende Codekompetenz haben, die Kommunikation setzt schon „früher“ ein, eben dann, wenn der Empfänger etwas als Mitteilung auffasst und nicht bloß als Information wahrnimmt. Bei weiter entwickelten bzw. „ausdifferenzierten“ Kommunikationssystemen wird sich ein Code herausbilden, der eine deutlichere Differenz zwischen Information und Mitteilung aufweist (die deutlichste Differenz besteht in rein arbiträren Zeichen, deren Signifikantenseite eine ganz andere „Information“ aufweist als die codiert mitgeteilte Information auf der Seite des Signifikats). Im Fall von codebasierter Kommunikation spricht Luhmann von der Notwendigkeit, dass die Kommunikationspartner („alter“ und „ego“) gleichsinnig handeln (also eine ähnliche Codekompetenz haben) und dass die Information bzw. die Ereignisse in die Mitteilung codiert werden, was die Unterscheidung von codierten Ereignissen und Rauschen (nicht codierten) Ereignissen nach sich zieht (vgl. Luhmann 1984, 197).

2.2. Moderne bildende Kunst und Literatur als freie und codebasierte Kunstformen

Die angesprochene qualitative Verschiedenheit von kaum codierten und stark codierten Mitteilungen lässt sich auch im Bereich von (moderner) Kunst und Literatur beobachten. Luhmann scheint gerade an der modernen Kunst interessant zu finden, dass sie gleichsam ohne klar erkenntlichen Code operiert: Im Unterschied zu nicht künstlerischen vorsprachlichen Mitteilungen in der Welt ist allerdings bei der Kunst von vornherein deutlicher, dass es sich um eine Mitteilung, also um eine Form der Kommunikation handelt. Diese größere Deutlichkeit wird in vielen Fällen von moderner Kunstkommunikation erst durch den Kontext hergestellt, denn würde das Kunstwerk nicht im Kunstkontext stehen, würde seine Kommunikationsfunktion wahrscheinlich gar nicht erkenntlich sein (vgl. Luhmann 2008, 286). Die Betrachter dieser Kunstwerke stehen oft vor der Herausforderung zu verstehen, was mit dem Werk mitgeteilt werden soll.

Entscheidend ist, daß, wie bei aller Kommunikation, die Differenz von Information und Mitteilung den Ausgangspunkt bildet, an den weitere Kommunikation künstlerischer oder sprachlicher Art anschließen kann. Was soll das?, das ist die Frage. Daß es darauf oft keine eindeutigen Antworten geben mag oder daß die Antworten im Laufe der Geschichte sich ändern, ist kein Einwand, sondern ist gerade für große, bedeutende Kunst typisch. (Luhmann 1995, 44)

Verstehen besteht wie gesagt empfängerseitig darin, festzustellen, dass in einem Phänomen eine Differenz von Mitteilung und Information vorliegt. Nun geht dies im Fall der codierten Sprache leichter: Laute, also die sinnlich wahrgenommenen Signifikanten, um die Terminologie der Semiotik zu verwenden, unterscheiden sich von den Signifikanten, die per Codekonvention zugeordnet werden und die im Fall der Sprache die Information ausmachen. Man hat also zum einen aus der Sicht des Empfängers die sinnlich auffällige Information, die die Signifikantenstruktur der Mitteilung ausmacht, zum anderen die Information, die im Codierungsprozeß mit den Signifikanten verbunden worden war und die dekodiert werden kann. Für die moderne Kunst gibt es jedoch eben keine so klare Codierung, somit ist die Differenz von Mitteilung und Information schwierig zu ermitteln, aber dennoch konstitutiv für Kunst als Kommunikation.⁶ Bei einem Gegenstand der Natur, beispielsweise einem Baum verfällt das System Bewusstsein für gewöhnlich nicht darauf, die Wahrnehmung des Baum von etwas zu differenzieren, das als Mitteilung aufgefasst werden könnte. Das genannte Beispiel des Kaffeesudlesens oder prophezeihende Deutungen von Vogelzug aber zeigen, dass die Kommunikation des sozialen Systems gleichsam generalisierend auf Umweltereignisse des Sozialen übertragen wird.

Während im Fall von moderner bildender Kunst mit der Frage nach der Differenz von wahrgenommenem Objekt und Mitteilung die Kunstkommunikation einsetzt, verwendet die Wortkunst bzw. belletristische Literatur codierte Zeichen. Luhmann betont mehrfach, dass das Zeichenmaterial der Künste insofern zwar sehr verschieden ist, er behandelt jedoch ebenso Literatur als Dichtung analog zur modernen bildenden Kunst im Ausgang von der für Kommunikation grundlegenden Frage nach der Differenz von Mitteilung und Information (vgl. Luhmann 1995, 45f.; Luhmann

2008, 284f.). Diese Differenz bleibt insofern auch für die Sprachkunst bzw. Dichtung gültig, als sich literarische Texte nicht konventionell nach der denotativen Wortbedeutung erschließen, sondern eine Lektüre verlangen, die ausgehend von den verwendeten Sprachzeichen deren Wechselwirkungen untersucht, die über die normalsprachliche Satzsemantik hinausgehen. Der Empfänger nimmt zwar konventionelle Sprachzeichen wahr, die aufs Erste bereits deutlich als Mitteilungen erkennbar sind, wenn er aber nur regelrecht die Mitteilungen auf Informationen hin decodiert, verfährt er wie bei normalsprachlichen Mitteilungen. Um die Kunstkommunikation der Literatur zu erfassen, muss er gleichsam ein zweites Mal differenzieren zwischen Mitteilung und Information: es reicht nicht, den Wortsinn zu verstehen, sondern die Wahrnehmung muss neu und anders ausgerichtet werden, um die Automatismen konventioneller Sprachverarbeitung außer Kraft zu setzen und textspezifische Relationen zu erkennen.

Diese Leseraktivität (der eine entsprechend andere Einstellung zu den Sprachzeichen von Seiten des Autors vorausgeht) verlangt ein verstärktes Augenmerk auf die Organisation des Textes, wobei alle Aspekte der Zeichen – klangliche, rhythmische, graphische, semantische, positionale etc. – Beachtung finden sollten. Die Differenz von Normalsprache und poetischer Sprache, die im literarischen Text jeweils spezifische Interrelationen bildet, die vom Leser erschlossen werden, entspricht weitgehend einigen literaturtheoretischen Positionen des 20. Jahrhunderts, wie sie vom Formalismus, Strukturalismus, New Criticism, Textsemiotik und Poststrukturalismus mit jeweils unterschiedlichen Akzentsetzungen vorgebracht worden sind.

Spezifisch systemtheoretisch ist dabei allein die Auffassung, dass die Kunstkommunikation sowohl den Künstler wie auch den Betrachter zu *Beobachtern* macht. Der Dichter/Künstler handelt und bringt dabei den künstlerischen Text hervor, die Betrachter/Leser sind dazu aufgefordert, die Unterscheidungen bzw. Entscheidungen zwischen Möglichkeiten, die in das Kunstwerk eingeflossen sind, zu bemerken. Luhmann sieht die künstlerische Produktion als fortwährende Entscheidung zwischen unterschiedlichen Möglichkeiten der Gestaltung, daher ist das konkrete materielle Kunstobjekt bzw. der Text als Gegenstand eine Reduktion dessen, was Kunstkommunikation ausmacht: das Beobachten von Alternativen und die Entscheidung zwischen diesen.⁷

3. KUNST ALS BEOBACHTUNG VON FORM

Im Zusammenhang der Entscheidung zwischen Alternativen, die gleichwohl auch möglich werden, wird von der Systemtheorie Luhmannscher Prägung die Eigentümlichkeit der Kunst bestimmt. Der Angelpunkt ist dabei ein spezieller Beobachtungsbegriff im Zusammenhang mit einem nicht weniger idiosynkratischen Formbegriff.⁸ Beide Begriffe, Beobachtung wie auch Form, sind als systemtheoretische Termini ziemlich weit von der umgangssprachlichen Semantik der Ausdrücke entfernt. „Beobachtung“ allerdings weniger als „Form“. Wenngleich die visuelle Konnotation von „Beobachtung“ allzu sehr einschränkt, ist sie zumindest soweit instruktiv, als man leicht einsieht, dass Beobachten immer nur einen Ausschnitt der „Welt“ als Beobachtungsobjekt wählen kann und außerstande ist, ein Totum zu beobachten, in dem der

Beobachter selbst eingeschlossen ist. Man beobachtet einen bestimmten Weltausschnitt X und kann dabei zwangsläufig alles andere nicht beobachten – und sich selbst gleichfalls nicht. In der terminologischen Erweiterung dieser Grundbedeutung von „Beobachtung“ meint der Begriff weit mehr als dasjenige, was visuell beobachtet werden kann, er ist dann gleichsam synonym mit Unterscheidung – Bezeichnung – Form (vgl. Luhmann 1990, 197) bzw. mit Handeln und Erleben (vgl. Luhmann 1992b, 252), alles Ausdrücke, die mit der Idee der Zwei-Seiten-Form verbunden sind. Gemeint ist in jedem Fall, dass Systeme – Bewusstseinssysteme und soziale Systeme – immer nur einen bestimmten Ausschnitt beobachten und dabei etwas anderes nicht beobachten. Der jeweils unendlich größere Bereich des Nicht-Beobachteten, Nicht-Bezeichneten gilt als die latente Kehrseite der jeweils aktualisierten *Form*, die eben als Zwei-Seiten-Form zu verstehen ist (vgl. Luhmann 1990, 198). Der beim Beobachten/Bezeichnen des aktualisierten Weltausschnitts latent mitgeführte unbestimmte Rest ist der blinde Fleck des Beobachters; erst ein Beobachter zweiter Ordnung ist in der Lage zu beobachten, was der erste nicht beobachtet, dieser Beobachter hat aber seinerseits wieder einen blinden Fleck etc.

Kunst und damit auch Literatur wird in dieser Beobachtungshierarchie gleich auf zweiter Stufe angesiedelt, und zwar deshalb, weil in der Produktion wie in der Rezeption von Kunst immer das angesprochene Moment der Entscheidung zwischen Alternativen mitgeführt wird (Werber 2008, 456-465). Um der „Anschaulichkeit“ halber im Bereich der visuellen Form von Beobachtung zu bleiben, die gleichsam zum Bildspender für den Terminus Beobachtung ist. Jemand blickt auf eine Landschaft, ins Blickfeld kommen abwechselnd unterschiedliche Ausschnitte der Landschaft (etwa in größerer Nähe, etwas Entfernteres, eine Baumreihe, einzelne Menschen oder Tiere u. dgl.). Eine solche Beobachtung ist zwar auch bei der Betrachtung eines gemalten Landschaftsbildes möglich, darüber hinaus jedoch hat der Künstler von Anfang seiner Bildgestaltung an zu unterscheiden gehabt, wie er sein Bild gestaltet, welche Farben er einsetzt, wie die Linien und Konturen gezogen werden, wie Schatten fallen etc.⁹

Während beim Beobachten erster Ordnung etwas Bestimmtes herausgegriffen wird und die latente Kehrseite der Beobachtung unbemerkt bleiben muss, führt das Kunstwerk, das vom Künstler und vom Betrachter beobachtet wird, seine latenten bzw. alternativen Möglichkeiten gleichsam mit sich. Diese „beobachten“ der Künstler im Schaffensprozess und der Rezipient bei der „entautomatisierten“ Wahrnehmung (die Beobachtung erster Ordnung kann mit automatisierter Wahrnehmungsroutine gleichgesetzt werden, die Beobachtung zweiter Ordnung entspricht der Entautomatisierung der russischen Formalisten, weil auch das in Betracht gezogen wird, was nicht sichtbar ist).

Das Beobachten zweiter Ordnung kann nicht ohne ein Beobachten erster Ordnung erfolgen, dieses ist seine Voraussetzung, in der Kunst kommt aber für Luhmann alles darauf an, den Beobachtungsmodus zweiter Ordnung zu aktivieren, also die Ausschnitte der Welt wie z.B. Kunstwerke so wahrzunehmen, dass sie als „Form“, also als kontingente Realisierung einer Alternative aufgefasst werden. Die Beobachtung zweiter Ordnung „modalisiert alles, was gegeben zu sein scheint, und verleiht ihm

die Form der Kontingenz, des Auch-anders-möglich-Seins. Und sie muß für diesen Einschluß des Ausgeschlossenen eine Welt konstituieren, die *ihrerseits unbeobachtbar bleibt*“ (Luhmann 1995, 112, kursiv von mir, PD).

Kunstwerke sind also Beobachtungen, die wie jede Beobachtung zwei Seiten hat (das, was beobachtet/hergestellt/unterschieden/erzählt wird und den Bereich des Latenten). Weil aber das Kunstwerk hervorgebracht wird und weil in seiner Produktion Entscheidungen zwischen Alternativen erfolgen, führt das Kunstwerk gleichsam diese latenten Alternativen mit sich. Es macht etwas sichtbar, damit zugleich aber etwas anderes unsichtbar. Für das „fertige“ Kunstwerk sind eine Reihe von Entscheidungen getroffen worden, die es zum Abschluss gebracht haben. Sobald

[...] man sieht, daß es *hier* auf *diese* Form ankommt (daß diese, und keine andere, Linie über das Bild entscheidet), ahnt man auch, daß es andere Möglichkeiten von unterscheidenden Formen gibt und daß die Welt sich erst im Unterscheiden von Unterscheidungen offenbaren wird – also nie, da dazu immer weitere Unterscheidungen notwendig sein werden. (Luhmann 1990, 209 [kursiv im Orig.])

Wenn das Kunstwerk Resultat bzw. Spur der für es getroffenen Entscheidungen ist, so ist es *ex negativo* mit der Welt verbunden. Diese kann es nicht erreichen, in der Beschränkung auf die Entscheidungen bleibt die Welt aber als andere Seite mitbezeichnet. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Jurij M. Lotmans Behauptung verstehen, dass das Schicksal der Romanfigur Anna Karenina „Abbildung des Schicksals jeder Frau in einer bestimmten Epoche und einer bestimmten sozialen Schicht, jeder Frau überhaupt, ja jedes Menschen“ (Lotman 1972, 303) sei. Letztendlich entspricht diese synekdochische *pars-pro-toto*-Relation der Zwei-Seiten-Form: der beobachtete Teil führt das Ganze mit sich. Charakteristisch für diese Ähnlichkeiten in den Überlegungen Lotmans und Luhmanns ist, dass Lotman das repräsentative Potenzial der Kunst im Zusammenhang mit dem Rahmen erläutert: Erst durch den Rahmen kann es sich entfalten (vgl. ebd. 300-304). Was der Rahmen für Lotman, ist die Form für Luhmann.

In diesem Zusammenhang aber stellt sich doch die Frage, warum nur dem gerahmten Kunstwerk dieses Potenzial zukommen soll, repräsentativ für die Welt zu sein? Wenn man Anna Karenina als repräsentativ für alle Frauen oder alle Menschen ansehen kann, warum nicht eine x-beliebige reale Person? Für die Klärung dieser Frage scheint doch die Unterscheidung von Beobachten erster Ordnung und Beobachten zweiter Ordnung relevant zu sein. Eine x-beliebige reale Person wird dann so repräsentativ sein wie die Kunstfigur Anna Karenina, wenn das für die Kunst erforderliche Beobachten zweiter Ordnung, das die Form im Zusammenhang mit ihrer zweiten Seite betrachtet, generalisiert wird und das einfache Beobachten überlagert.

Wie oben gezeigt wurde, liegt der systembildende Abschluss der Kommunikation im Verstehen, dem die Selektionen der Information und der Mitteilung vorausgehen. Es kann dabei das Moment des Verstehens – und damit die Kommunikation – generalisiert werden: wenn nämlich zwischen Information und Mitteilung differenziert wird, obwohl es eigentlich keine Sendeinstanz gibt, die eine Mitteilung macht. In Analogie zu dieser Art von generalisierendem Kommunikationsverhalten kann man

auch von generalisierendem Kunstverstehen sprechen: wenn nämlich ein Beobachten zweiter Ordnung generalisiert wird, wenn also ein notwendig vorausgehendes Beobachten erster Ordnung immer um ein Beobachten zweiter Ordnung ergänzt wird, obwohl kein Kunstwollen bzw. künstlerisches Handeln vorliegt. Die wäre der Fall bei „ästhetisierender Naturbetrachtung“ oder bei ähnlich gelagertem ästhetischen Blick auf den Alltag. Es gibt keinen Grund, eine tatsächliche Person nicht ästhetisch zu betrachten und ihr Schicksal als repräsentativ anzusehen, es gibt aber auch keinen zwingenden Anlass dazu. Hingegen will Kunst in zweiter Ordnung beobachtet werden (also vor dem Hintergrund der „Welt“, die nicht direkt beobachtet werden kann).

4. FIKTION ALS ZWEI-SEITEN-FORM

4.1. Fiktionales bzw. selbstrefertielles Erzählen als Beobachten

Die oben referierte Beschreibung, wie Dichtung beobachtet werden soll (als Wahrnehmung der Spezifik des jeweiligen Textes, der sich nicht in codierten denotativen Bedeutungen erschöpft, als Spiel mit den Möglichkeiten der Rekombination von Zeichen, die als Text präsentiert werden), trifft vor allem auf poetisch organisierte Texte, also auf Poesie und auf die sogenannte ornamentale Prosa zu. In Prosa gehaltene Erzähltexte (etwa Tolstoj's *Anna Karenina*) scheinen andere Beobachtungen zu implizieren: Luhmann behandelt die nicht offensichtlich poetisch organisierte Literatur, also die Erzählprosa, nicht gesondert, sondern im Zusammenhang mit Fiktion bzw. Fiktionalität. Wenn auch die Prosa größere Ähnlichkeit mit normalsprachlichen Texten aufweist, kann m.A. nach gelten, dass die Frage „Was soll das?“, die im Moment des Verstehens auf die Differenz von Mitteilung und Information abzielt, ihre Berechtigung hat: Worüber „informiert“ die Erzählung, wenn sie offensichtlich nicht auf die Welt referiert? Die in der Prosaerzählung mitgeteilte Information referiert nicht auf die reale Welt, sondern auf eine von der Erzählerrede erzeugte fiktionale Welt. Das wäre eine erste Antwort; mit ihr wird zugleich auch deutlich, dass die von der Fiktion geleistete Hervorbringung von Welten nicht nur insofern als Beobachtung zweiter Ordnung gelten kann, als Autor wie Leser beim Beobachten Entscheidungen treffen bzw. erleben, die vor dem Hintergrund anderer möglicher Entscheidungen getroffen worden sind, sondern dass die fiktionale Welt bzw. das Multiversum der diversen fiktionalen Welten die Unterscheidung von „Realität“ (bzw. was dafür gehalten wird) und „Fiktion“ aktualisiert.

[Die Kunst] spaltet die Realität durch ihre Form, so daß im Effekt zwischen zwei Seiten unterschieden werden kann: zwischen der realen Realität und der fiktionalen Realität. Indem der realen Realität eine fiktionale gegenübergestellt wird, erzeugt die Kunst auf *beiden* Seiten ihrer Form einen Zustand, der vorher nicht war oder jedenfalls nicht beobachtet werden konnte. Die reale Realität wird zum normalen Alltag, zum Bereich der vertrauten Erwartungen. Die fiktionale Realität wird zum Bereich der Reflexion anderer (unvertrauter, überraschender, nur artifiziell zu gewinnender) Ordnungsmöglichkeiten. (Luhmann 1990, 199 [kursiv im Orig.])

Die Beobachtung erster Ordnung bezeichnet ja nur eine Seite, die Beobachtung zweiter Ordnung bringt zwar auch nur eine Seite hervor (z.B. die Fiktion), sie führt

aber latent auch all das mit, was nicht Fiktion ist, also die „Realität“, nur kann sie diese nicht direkt erreichen. Kunst bzw. Fiktion ist also ebenfalls eine Beobachtung mit einer Zwei-Seiten-Form. Sie bezeichnet etwa die andere Seite der Form einer Beobachtung erster Ordnung, vermag es aber nicht, selbst die Unterscheidung, mit der sie beobachtet, aufzuheben.¹⁰

Dass fiktionale Welten (Luhmann spricht von virtueller bzw. fiktionaler Realität, wohl um zu unterstreichen, dass diese zwar fiktional hervorgebracht werden, aber der Realität mehr – im Fall sogenannter realistischer Kunst – oder weniger ähnlich sind) fortlaufend entstehen, erklärt Luhmann gleichsam als evolutionäre Notwendigkeit, Beobachtungsperspektiven zweiter Ordnung zu etablieren, um Beobachtungen erster Ordnung zu ergänzen (vgl. Luhmann 1995, 103–109).

Überall in der Kunst sucht man nach einer virtuellen Realität, die eine Position anbietet, von der aus man die gewohnte Realität beobachten kann. Gesucht wird also eine in die Welt eingelassene Differenz, die es der Welt ermöglicht, sich selbst zu beobachten. (Luhmann 2008, 284)

Insofern jede Beobachtung zwei Seiten hat (die Beobachtete und die mitgeführte unbestimmte andere), so ist dies im Fall der Kunst nicht anders. Sie kann die durch mit der Beobachtung intrikat verbundene Differenz nicht überwinden: Genauso wie andere Beobachtungen macht sie etwas sichtbar und dabei etwas anderes unsichtbar. Im Unterschied zu anderen Beobachtungen führt die Kunst vor, dass ihre Beobachtung auf Kontingenz beruht, dass sie als Beobachtung auch anders hätte beobachten können und dass die getroffenen Entscheidungen/Beobachtungen, die zum Kunstwerk geführt haben, theoretisch auch anders hätten ausfallen können. Deutlicher als andere Systeme, so könnte man sagen, führt die Kunst die Selbstreferentialität der Beobachtungen vor, dass die Beobachtung letztendlich also immer vom beobachtenden System (Künstler, Betrachter) abhängt, von den Unterscheidungen, die dieses System bei seinem Beobachten verwendet.

Die Produktion fiktionaler Welten kann gleichsam als Musterbeispiel für die Selbstreferentialität der Beobachtung herangezogen werden, ist doch dabei der Beobachter (Künstler/Autor/Erzähler/Regisseur) frei von den Einschränkungen, die eine Verpflichtung auf „Wahrheit“, „Heteroreferentialität“ und dergleichen mit sich bringt. In der Kunst qua Fiktion ist insoweit alles möglich, als es nur in sich stimmig ist. Die Entscheidungen, die vom Künstler vorgenommen werden, beruhen dann auf dem Code des Kunstsystems („schön“/„hässlich“ bzw. „passt“/„passt nicht“). Eine fiktionale Erzählung (um im Bereich der Belletristik zu bleiben), verpflichtet den Autor nicht auf Korrespondenzen zur Realität, er kreiert bzw. „beobachtet“ eine fiktionale Welt, in der er selbst als beobachtendes System nicht vorkommen kann.¹¹

4.2. Beobachtungen mittels Fiktionen

Wenn sich die Leser bzw. die Literaturwissenschaft mit der Wirklichkeit der Fiktionen befassen, so fokussieren sie auf denjenigen Teil der Welt, der per definitionem nicht real ist, aber nichtsdestoweniger auf die Welt bezogen werden kann oder bezogen werden soll. Die Fiktion ist von der Realität also zugleich losgelöst wie mit ihr verbunden. Elena Esposito (vgl. 2007, 21) zufolge handelt es sich bei Literatur und

anderen Fiktionen um Realitätsverdoppelungen, die Folgen für die Einstellung zur Realität selbst haben. Weil es die fiktionalen Welten gibt (als „Alternativen“ zur wirklichen Welt), wird die wirkliche Welt kontingent. Die Verdoppelung der Realität durch Fiktionen erlaubt Beobachtungen, die in der realen Welt unmöglich sind.¹² So mögen beispielsweise Intrigen, Machinationen, Korruption in der wirklichen Welt eine Rolle spielen, diesen Phänomenen ist aber ein Hang zur Diskretion eigen, während sie ein überaus beliebter Gegenstand in Fiktionen sind (man denke an Theaterstücke, in denen die Wirkung darauf beruht, dass das Publikum etwas sieht, was die Figuren nicht sehen oder wissen). Hybride Gattungen wie das historische Drama gestatten Beobachtungen zum Verlauf geschichtlicher Ereignisse, die realiter gänzlich unmöglich sind, nicht allein, weil die repräsentierten Ereignisse vergangen sind, sondern weil der Geschichtsverlauf sowieso nicht unmittelbar beobachtet werden kann.¹³

5. LITERARISCHE KOMMUNIKATION UND SYSTEM

Soziale Systeme sind Kommunikation, sie bauen sich auf Kommunikation auf. Das autopoietische Moment der Kommunikation besteht darin, dass im Anschluss an das Verstehen, das Mitteilung und Information differenziert und erkennt, dass etwas mitgeteilt wird, weitere Kommunikation folgen kann. Anhand des Verhaltens des Empfängers kann ermittelt werden, ob und wie verstanden wurde, die mögliche weitere Kommunikation entsteht auf diesem initialen Zusammenschluß von Information, Mitteilung und Verstehen. Wenn damit praktisch die Keimzelle von sozialen Systemen beschrieben ist, so ergibt sich für die literarische Kommunikation insofern ein abweichendes Bild, als schwerer zu ermitteln ist, worin bei literarischer Kommunikation die drei Selektionen bestehen. Denn wie gezeigt wurde, ist der zumindest der poetisch strukturierte literarische Text nicht so gestaltet, dass sich seine *verstehende* Lektüre in einer konventionellen Trennung von Signifikant (Mitteilung qua Information) und Signifikat (Information) erschöpft. Alles kann als Mitteilung bzw. als Information gelten. Weiters erscheint unklar, wie es zur Autopoiesis bei literarischer Kommunikation kommt, denn immerhin ist es ja keineswegs immer so, dass auf die Rezeption eines literarischen Textes die Leserschaft mit eigener literarischer Produktion reagiert. Literarische Texte werden gelesen, eine dem System Literatur zugehörige Folgekommunikation bleibt meist aus, den Äußerungen der Kritik, der Literaturwissenschaft, Gespräche von Leserinnen werden anderen Kommunikationssystemen – Medien, Wissenschaft, „Lesezirkeln“ zugerechnet (vgl. Schreiber 2010, 12).¹⁴

Während Schreiber die Autopoiesis des Kommunikationssystems Literatur damit erklärt, dass nicht der einzelne literarische Text, sondern deren Gesamtheit die Voraussetzung für Folgekommunikation bildet (die intertextuellen Rekurrenzen sind damit unendlich und zugleich beobachterabhängig (vgl. ebd. 12f.)), sei hier ergänzend ein weniger generalisierender Erklärungsmodus vorgeschlagen: Die literarische Kommunikation erfolgt selbstverständlich über konkrete einzelne Texte, also über tatsächliche Rezeptionsvorgänge. Aus diesen Leseerfahrungen (aus diesem „Verstehen“) ergeben sich Vorstellungen davon, was alles Literatur sein kann. Diese Vorstellungen variieren diachron wie auch synchron, entsprechend schwankend sind auch

die Bestimmungen dessen, was als Literatur gelten kann (erinnert sei hier an Jurij Tynjanovs Postulat, dass Literatur nicht definiert werden könne [vgl. Tynjanov 1924]). Neu produzierte Texte, die in der Folge entstehen, entsprechend diesen unterschiedlichen Vorstellungen vom literarischen Text mehr oder weniger. Diese hier nur skizzenhaften Überlegungen sollen andeuten, wie sich einzelne Kommunikationsvorgänge (Produktion, Vermittlung und Rezeption eines literarischen Textes) zu dem verhalten, was man das ausdifferenzierte Kommunikations- oder Sozialsystem Literatur nennen kann, für dessen Funktionieren ein spezieller binärer Code („schön“/„hässlich“, „interessant“/„langweilig“, „passt“/„passt nicht“)¹⁵ leitend ist.

6. ZUR KOMMUNIKATION DER THEORIEPOESIE

Der Kommunikationsbegriff Luhmanns liegt quer zu den meisten gängigen Modellierungen von Kommunikation, die davon ausgehen, dass Menschen bzw. Bewusstseine kommunizieren. Die Wende, die von der Systemtheorie vorgenommen wird, besteht zum einen darin, dass die Kommunikation als eigenes, vom Bewusstsein (dessen Gedanken, Intentionen, Kognitionen) verschiedenes System angesehen wird und dass Menschen Träger unterschiedlicher Systeme sind. Diese Systeme, vor allem aber das System Bewusstsein, bilden die Umwelt für das System Kommunikation, das niemals nur ein einziges Bewusstsein zur Voraussetzung hat. Nun werden die drei Selektionen der Kommunikation aber Personen zugerechnet, Information und Mitteilung einer Senderinstanz (*alter*) und Verstehen einer Empfängerinstanz (*ego*). Mit diesen Zurechnungen scheint man letztlich doch wieder bei einem traditionelleren Kommunikationsmodell angekommen zu sein. Luhmann hat mit Aussagen wie „Der Mensch kann nicht kommunizieren; nur die Kommunikation kann kommunizieren“ (Luhmann 1992a: 31) scheinbar kontraintuitiv darauf insistiert, dass Bewusstsein (Gedanken, Wahrnehmungen) als ein anderes System nur die Umweltvoraussetzung für Kommunikation ist, die sich autopoietisch fortsetzt. Somit ist eindeutig angezeigt, dass es ohne Bewusstsein bzw. ohne lebende Systeme generell gar keine Kommunikation geben kann, das einzelne Bewusstsein aber nicht der Letztgrund dafür ist, dass Kommunikation stattfindet. Stattdessen wird der Schwerpunkt darauf gelegt, dass Systeme durch Kommunikation interagieren: damit ist insofern mehr als eine kausale Wechselwirkung zwischen Körpern angezeigt, als ein System mit der Differenzierung von Information und Mitteilung in seiner Umwelt ein *alter ego* und zugleich eine minimale Kommunikationseinheit schafft. Diese kann nicht in das Handeln der einen Seite (Selektion einer Information plus Selektion einer Mitteilung) und der anderen Seite (Feststellen einer Differenz zwischen Mitteilung und Information) aufgeteilt werden, bzw. würde eine solche Aufteilung das systemkonstitutive Ineinandergreifen der drei Momente Information, Mitteilung, Verstehen auflösen. Dieses Ineinandergreifen macht es zugleich auch schwer, den Beginn von Kommunikation zu verorten: Er liegt ja nicht bei der Selektion der Mitteilung von Seiten des Senders, sondern bei der Differenzierung von Mitteilung und Information. Wann aber findet diese erstmals phylo- bzw. ontogenetisch statt?¹⁶

Die Autopoiesis von Kommunikation heißt also nicht, dass die Kommunikation von selbst geschieht, sondern dass sie Irritationen aus der Umwelt (also aus dem Sy-

stem Bewusstsein) aufnimmt und systemspezifisch behandelt. Wenn also jemand ausruft „Was ist das für ein schöner Tag heute!“, so bildet das Bewusstseinsystem des Rufers die Umweltvoraussetzung, das System Kommunikation hat aber selbst bereits eine sehr lange systemspezifische Geschichte, die diesem Ausruf vorausgeht und ihn ermöglicht.¹⁷ Es kann sein, dass diesen Ausruf niemand hört oder versteht, dann ist damit eine Kommunikation gleich gar nicht zustande gekommen, findet sie aber Anschluss, geht die voraussetzungsvolle Kommunikation weiter. Wahrnehmungen (des schönen Wetters) und Entscheidungsprozesse (für oder gegen die Mitteilung) finden notwendig in der Umwelt des Systems Kommunikation statt, sind aber nicht Teil des Systems.

Siegfried J. Schmidt hat Anstoß an den rigiden Formulierungen Luhmanns genommen und eingemahnt, dass die Kommunikation mit Bewusstsein erklärt werden muss: Gegen Luhmanns Postulat, dass nur die Kommunikation kommunizieren kann, erklärt Schmidt, dass „[...] nur Aktanten [...] kommunizieren, d.h. sie nehmen Kommunikationsofferten an, verarbeiten sie kognitionsspezifisch und setzen sie in neue Kommunikationsofferten bzw. sinnvolle Handlungen um.“ (Schmidt 1993, 252). Schmidts Kritik votiert letztendlich für einen durchaus traditionellen Kommunikationsbegriff, der um soziolinguistische und diskursanalytische Aspekte erweitert wird. Die radikale begriffliche Neufassung durch Luhmann akzentuiert Kommunikation jedoch in anderer Hinsicht als soziales Ereignis: weder mentale Prozesse der Kommunikationsteilnehmer noch kontingente gesellschaftliche Relationen stehen dabei im Zentrum der begrifflichen Aufmerksamkeit,¹⁸ es geht stattdessen darum, Kommunikation als sozialen Prozess zu erfassen, zu dem die Kommunikationsteilnehmer Beiträge liefern. Insofern sind die an Kommunikation beteiligten Bewusstseinsysteme so etwas wie notwendige Zulieferer, damit es Kommunikation geben kann. Diese hat, weil mehr als ein Bewusstsein an ihrem Entstehen beteiligt ist, öffentlichen Charakter.

Das „öffentliche“ System Kommunikation und das „private“ System Bewusstsein sind dabei strukturell aneinander gekoppelt, was heißt, dass Ereignisse in dem einen System Ereignisse im anderen System nach sich ziehen können, aber nicht notwendig müssen. Eine Wahrnehmung kann in die Kommunikation überführt werden bzw. kann ein Kommunikat von einem Bewusstsein verarbeitet werden. Sprache als codiertes Medium ist eine besondere Form von struktureller Kopplung, weil sie die Systeme Bewusstsein und Kommunikation besonders eng aneinander bindet. Die Bewusstseine produzieren und verstehen sprachliche Mitteilungen, die verbale Kommunikation ihrerseits hat Auswirkungen auf Denken und Bewusstsein. Diese enge strukturelle Kopplung der Systeme heißt im Jargon der Systemtheorie „Interpenetration“ (vgl. Baraldi/Corsi/Esposito 1997, 85-88), womit die Ko-Evolution der Systeme Denken und Sprache begrifflich erfasst ist. Es ist also keineswegs so, wie es Schmidt (vgl. 1993, 244) in seiner zu einseitigen Kritik darstellt, dass auf die Rolle des Bewusstseins für die Kommunikation ganz vergessen wird.

Während Sprache die wichtigste Form der Interpenetration ausmacht, weil Sprache sowohl sinnlich wahrgenommen und mental prozessiert wird (im System Bewusstsein) wie auch das evolutionär erfolgreichste Medium des Systems Kommuni-

kation ist, löst die künstlerische Literatur die eingeübten bzw. codierten Zusammenhänge zwischen Mitteilung (qua sinnlicher Information/Signifikant) und Information (qua mentaler Information/Signifikat), wie sie sich im Medium Sprache herausgebildet haben, auf. Das Sprachkunstwerk schafft in der Produktion wie in der Rezeption instantane Neukombinationen, die in der Folge neue Differenzierungen von Mitteilung und Information, also eine andere Art des Verstehens notwendig machen. Dies irritiert die durch Sprache konventionell strukturell gekoppelten Systeme und erschwert das Verstehen, es bewahrt aber auch die Sprache vor Erstarrung in den erprobten eingeübten Formen.

Auf die unterschiedlichen Kommunikationsverhältnisse von Sprache, Kunst, Literatur und Theorie hat Luhmann in stark komprimierter Form hingewiesen. Das elaborierte Medium Sprache basiert auf Einheiten, deren Beschaffenheit und Zusammenspiel dafür sorgt, dass Informationen in Sprache codiert werden können (man denke nur an Erkenntnisse der Phonologie). Abweichungen in der Mitteilungsstruktur können erhebliche Auswirkungen auf der Informationsseite haben. Die Strukturiertheit der Sprache erleichtert die Kopplung zwischen den Systemen Kommunikation und Bewusstsein und ermöglicht gesteigerte Komplexität auf beiden Seiten. Kunstkommunikation, sofern sie nicht sprachbasiert ist wie die Literatur, hat demgegenüber keine vorgegebenen Zeichen, sondern erfordert ein Verstehen ohne Code, eben als Differenzierung von Mitteilung und Information. Gerade weil sie nicht so stark auf konventionellen Zeichen beruht, hat die Kunst größere Chancen, die Wahrnehmung von Neuem zu ermöglichen:

Sprache muß alt sein, Kunst dagegen neu. Eben deshalb eignet sich Sprache schlecht für das Vorführen unwahrscheinlicher Ordnungsmöglichkeiten. Innovative Theorieunternehmungen haben mit erheblichen Sprachproblemen zu ringen. (Luhmann 1992b, 256)

Mit diesen und den daran anschließenden Bemerkungen hat Luhmann auf die kommunikativen Schwierigkeiten hingewiesen, auf die sein eigenes Theorieunternehmen stößt: Diese bestehen vor allem darin, dass neuartige Vorstellungen von Phänomenen der Gesellschaft in einer Sprache formuliert werden müssen, deren begriffliche Trägheit (im Sinne der Konventionalität der Sprachzeichen) groß ist. Der für die Theorie sozialer Systeme zentrale Kommunikationsbegriff erfordert dabei eine besondere Anstrengung, um in seiner Spezifik verstanden zu werden. Beim Problem, neuen Wein in alte Schläuche zu gießen, platzen eventuell die Schläuche und der Wein wird verschüttet. So, wie Kunst darauf beruht, Beobachtungsmöglichkeiten zu vermehren, will Theorie neue Beobachtungen liefern, Luhmann bemüht sich gleichsam wie die Kunst (nach Auffassung der russischen Formalisten) um ein neues Sehen. Dabei erscheinen Kommunikation und ihre Implikationen für Gesellschaft und Bewusstsein in systemtheoretischer Fassung so anschaulich und schwierig wie die moderne Kunst.

■ ANMERKUNGEN

¹ Es scheint, dass der von Luhmann ausgearbeitete Kommunikationsbegriff abseits des engeren Kreises der Systemtheorie und der systemtheoretischen Literaturwissenschaft noch wenig Resonanz gefunden hat bzw. noch gar nicht in seinen Implikationen verstanden wurde. Ein Grund für die relativ

geringe Resonanz dieses Kommunikationsbegriffs dürfte darin liegen, dass Luhmanns Erläuterungen bisweilen von sehr großer Lakonik und Prägnanz sind, sodass Abweichungen von anderen Modellierungen von Kommunikation dabei leicht übersehen werden können. Luhmann verwendet geläufige Ausdrücke (wie etwa „Information“, „Mitteilung“), modifiziert aber deren Bedeutung, sodass man es als Leser mit vertrauten Ausdrücken in idiosynkratisch erscheinenden Kontexten zu tun hat.

- ² „Die Kommunikation ist das Letztelement oder die spezifische Operation sozialer Systeme.“ (Baraldi/Corsi/Esposito 1997, 89)
- ³ Der Sprung ist insofern evolutionär, als sich die literarische Kommunikation, wie sie sich heute beobachten lässt, erst auf der Grundlage anderer Kommunikationsvorgänge herausgebildet hat. Sie ist also nichts kulturell Ursprüngliches, wenngleich natürlich gewisse Merkmale der Literatur in früheren Kommunikationsformen bereits vorhanden sind.
- ⁴ „Entscheidend ist, daß die dritte Selektion sich auf eine Unterscheidung stützen kann, nämlich auf die Unterscheidung der Information von ihrer Mitteilung“ bzw. „Im Unterschied zu bloßer Wahrnehmung von informativen Ereignissen kommt Kommunikation nur dadurch zustande, daß Ego zwei Selektionen unterscheiden und diese Differenz seinerseits handhaben kann. Der Einbau dieser Differenz macht Kommunikation erst zur Kommunikation, zu einem Sonderfall von Informationsverarbeitung schlechthin.“ (Luhmann 1984, 195 bzw. 198)
- ⁵ Ein Säugling wird aus den Sinnesreizen, die auf ihn einströmen, irgendwann einmal diejenigen aussondern, die er als auf sich gerichtete „Mitteilungen“ anderer auffasst und diesen wahrscheinlich größere Aufmerksamkeit zuwenden als nicht zielgerichteten anderen Reizen. Der Ursprung sozialer Kommunikationssysteme ist jedenfalls vor der Anthropogenese anzusiedeln: Der Übergang von nicht zielgerichteten Signalen (die als Information wahrgenommen werden) zu Mitteilungen, die zielgerichtet sind und in denen der „Empfänger“ eine Differenz von Information und Mitteilung erkennt, ist freilich ein fließender.
- ⁶ Kommt das wahrnehmende System nicht auf die Idee, eine Differenz von wahrgenommenen Phänomenen und Mitteilung zu setzen, bleibt die Kunstkommunikation aus und das Kunstwerk wird vom Reinigungspersonal des Museums als Müll entsorgt, wie es ja wiederholt vorgekommen ist (vgl. Werber 2008, 462).
- ⁷ Man vergleiche hierzu die mitunter sehr abstrakten Ausführungen in Luhmanns Beitrag „Weltkunst“ (1990). Mit dem Titel ist nicht etwa weltweite bzw. internationale Kunst angezeigt, vielmehr das Paradoxon, dass die Welt niemals als gesamte beobachtet werden kann, weil jede Beobachtung in der Welt selbst stattfindet und sich nicht selbst beobachten kann).
- ⁸ Der Formbegriff geht auf George Spencer Browns umstrittene Logikabhandlung *Laws of Form* (1969) zurück (vgl. Baecker 1993).
- ⁹ Ob es sich beim Kunstschaffen um mimetische Kunst oder um sogenannte gegenstandlose Kunst, um Literatur oder Film handelt, macht allenfalls einen graduellen Unterschied. In jedem Fall produziert der Künstler etwas, das nicht ohne sein Zutun und ohne seine Entscheidungen entsteht.
- ¹⁰ „Man kann deshalb Kunst als Sichtbarmachen des Unsichtbaren auffassen, allerdings mit der Maßgabe, daß das Unsichtbare erhalten bleibt. Es zieht sich in die Einheit der Unterscheidung, in das Nichtdifferente der Differenz zurück. Keine Formarbeit kann daran etwas ändern. Sie kann nur darüber disponieren, von welcher Form aus die Einheit des Differenten unsichtbar bleibt.“ (Luhmann 1990, 201)
- ¹¹ Das Modell der Erzähl-niveaus, das von der Narratologie erarbeitet wurde, kann leicht mit dem systemtheoretischen Begriff der Beobachtung beschrieben werden. Das Beobachtungsparadoxon – dass sich der Beobachter nicht selbst beobachten kann, wird in der Narratologie u.a. als Metalepse bzw. als Ebenenvermischung angezeigt (Pier 2005), spektakulär etwa durch den Erzählertod. Luhmann selbst hat im Zusammenhang mit dem Beobachtungsparadoxon auf die Erzählliteratur hingewiesen und *Tristram Shandy* als Kardinalbeispiel herangezogen, weil der Erzähler „sich ständig in die Erzählung einmischt, wenn also der Beobachter versucht, sein Beobachten in seinen Beobachtungen mitzubeobachten“ (Luhmann 1990, 202). Ausführlicher – aber dabei nicht unbedingt viel deutlicher – ist die systemtheoretische Beschreibung der Paradoxa von *Tristram Shandy* bei Schwanitz (1990, 158–168).
- ¹² So etwa die Bewusstseinsdarstellung in der Literatur: Zur dieser gibt es nicht einmal ein nicht-fiktionales Gegenstück, weil das Fremdbewusstsein wie eine Black-box verschlossen ist. Wie der analytische Philosoph Gilbert Ryle konstatiert hat, ist das, was man gemeinhin über Eigen- und Fremdbewusst-

- sein zu wissen glaubt, zum einen sprachlich verfasst und somit nur als Kommunikation verfügbar, zum anderen ist dieses Wissen in der Regel über Fiktionen, insbesondere über Literatur, induziert worden (vgl. Ryle 1949, 185). Es lässt sich schwer vorstellen, dass Bewusstseinsmodelle, die in der Sprache der Naturwissenschaften formuliert sind, jemals mit den normalsprachlich vermittelten und an Fiktionen anschließenden Beobachtungen in Übereinstimmung gebracht werden können.
- ¹³ Literarische bzw. fiktionale Texte können metaphorisch in dem Sinn als eine Droge bezeichnet werden, als sie ihre Leserinnen und Leser in eine nicht-reale Welt entführen (vgl. Deutschmann 2010), sie sind es aber auch in dem Sinn, dass der Konsum von Fiktion auch Einsichten ermöglicht, die bei „nüchternem“ Bezug zur sogenannten wirklichen Welt ausbleiben.
- ¹⁴ Warum sie nicht der Kunstkommunikation zugerechnet werden, erkennt man daran, dass solche Beiträge nicht nach dem Code „schön“/„hässlich“ bzw. „passt“/„passt nicht“ beurteilt werden.
- ¹⁵ Welcher dieser Codes eher dem Kunst und Literatursystem entspricht, erscheint mir gar nicht so wichtig zu sein (vgl. Kretzschmar 1997, 36–38), da ich an die Entscheidungsprozesse der Teilnehmer denke. Diese können mit unterschiedlichen Codes, die in der systemtheoretischen Diskussion für Kunstkommunikation vorgeschlagen wurden (vgl. Plumpe/Werber 1993, 27–32), operieren, entscheidend ist nur, dass sie nicht Codes eines ganz anderen Systems („wahr“/„falsch“, „gut“/„böse“, „recht“/„unrecht“ etc.) verwenden, wenn sie an Kunstproduktion teilnehmen.
- ¹⁶ Zu vermuten ist, dass gerade diese Feststellung beobachterabhängig ist und nicht unabhängig von noch spezifischeren theoretischen Rahmen eindeutig beobachtet werden kann.
- ¹⁷ Abgesehen von der Sprachgeschichte im engeren (Geschichte der Grammatik und des Lexikons) und weiteren Sinn (Geschichte der Pragmatik) sind dies natürlich auch die vorsprachlichen Kommunikationen.
- ¹⁸ Wie jedoch die Monographie zum sozialen Phänomen Macht (Luhmann 1975) zeigt, übergeht Luhmann keineswegs den Umstand, dass Machtverhältnisse in Kommunikation hineinspielen: Genauer gesagt, wird Macht als Kommunikationsmedium begriffen, das den Machtunterworfenen dazu zwingt, die Handlung des Machthabers als eigene Handlung zu übernehmen.

LITERATUR

- BAECKER, Dirk (ed.): *Probleme der Form*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993.
- BARALDI, Claudio – CORSI, Giancarlo – ESPOSITO, Elena: *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- DEUTSCHMANN, Peter: Der Text als Droge. Glosse zu einem metaliterarischen Vergleich. In *Plurale*, 8, 2010, s. 145–174.
- ESPOSITO, Elena: *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007.
- JAHRAUS, Oliver: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen, Basel: Francke, 2004.
- KRETZSCHMAR, Dirk: Niklas Luhmanns Systemtheorie und ihre literaturwissenschaftlichen Anwendungsfelder. Ein Überblick aus der Perspektive formalistischer und strukturalistischer Theoriebildung. In D. KRETZSCHMAR, C. VELDHUES (eds.): *Textbeschreibungen, Systemebeobachtungen. Neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert*. Dortmund: projekt, 1997, s. 1–42.
- LOTMAN, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte* [1970]. Prel. W.-D. Keil. München: Fink, 1972.
- LUHMANN, Niklas: *Macht*. Stuttgart: Lucius & Lucius, 1975.
- LUHMANN, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- LUHMANN, Niklas: Weltkunst [1990]. In WERBER, N. (ed.): *Niklas Luhmann. Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008. s. 189–245.
- LUHMANN, Niklas (a): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992.
- LUHMANN, Niklas (b): Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken

- [1992]. In WERBER, N. (ed.): *Niklas Luhmann. Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008, s. 246–257.
- LUHMANN, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.
- LUHMANN, Niklas: Literatur als fiktionale Realität. In WERBER, N. (ed.): *Niklas Luhmann. Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008, s. 276–291.
- PIER, John: Metalepsis. In HERMAN, D. – JAHN, M. – RYAN, M.-L. (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge, 2005, s. 303–304.
- PLUMPE, Gerhard; WERBER, Niels: Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft. In SCHMIDT, S. J. (ed.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, s. 9–43.
- RYLE, Gilbert: *The Concept of Mind*. London u. a.: Hutchinson, 1949.
- SCHMIDT, Siegfried J.: Kommunikationskonzepte für eine systemorientierte Literaturwissenschaft. In SCHMIDT, S. J. (ed.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, s. 241–268.
- SCHREIBER, Dominik: Literarische Kommunikation. Zur rekursiven Operativität des Literatursystems. In *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*, 1, 2010. <<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/dominik-schreiber-literarische-kommunikation>> [09.09.2014].
- SCHWANITZ, Dietrich: *Systemtheorie und Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
- TYNJANOV, Jurij: Das literarische Faktum [1924]. In STRIEDTER, J. (ed.): *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, 1971, s. 394–431.
- WERBER, Niels: Nachwort. In WERBER, N. (ed.): *Niklas Luhmann. Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008, s. 438–476.

COMMUNICATION AND ART AS SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF SYSTEMS THEORY

Luhmann. Systems Theory. Art. Literature. Autopoiesis. Code-based Communication. Modern Art. Fiction.

Niklas Luhmann's Systems Theory aims at describing a whole variety of social spheres (economy, education, religion, art, law and other) by making use of a rather small terminological toolkit. Its fundamental theoretical notion is communication: all spheres, or rather „systems“, are described as being built upon communication. As a notion of primal importance in the architecture of Systems Theory, though, communication is conceived in a way distinct from common sense. For this special issue on Literary Communication, the following pages focus on this particular theoretical configuration of communication with a special regard to art and literature as a social system. It will be shown that phenomena of communication do not so much depend on a code, rather, they emerge out of the interaction of psychic systems, only subsequently having the evolutionary possibility of deploying codes for communication. The difference between distinctly coded modes of communication (such as language and literature) and less formal ones (as in modern art) has some pertinence to the language of Systems Theory as well.

*Univ.-Prof. Mag. Dr. phil. Peter Deutschmann
Fachbereich Slawistik der Universität Salzburg
UNIPARK Nonntal – Erzabt-Klotz-Str. 1
A-5020 Salzburg
peter.deutschmann@sbg.ac.at*