

Rainer Schützeichel

Autonomie als Programm

Über eine schwierige Kategorie der Kunstsoziologie¹

Der Beitrag befasst sich mit der Autonomie von Kunst vor dem Hintergrund der methodologischen Problemstellung, dass jede Bezugnahme auf ‚Autonomie‘ eine unhintergehbare normative Dimension hat. Die soziologische Beschreibung von etwas als ‚autonom‘ setzt den Rekurs auf eine normative Ordnung voraus. Das Problem soziologischer Analysen zur Autonomie von sozialen Phänomenen besteht darin, dass dieser notwendige Bezug auf eine normative Ordnung meist unterlaufen und ‚Autonomie‘ als ein deskriptiver Terminus begriffen wird. Demgegenüber wird hier der Vorschlag unterbreitet, dass die Programmstruktur von Funktionssystemen stets als Ankerpunkt normativer Bestimmungen gelten muss. Funktionsprogramme sind im Unterschied zu Funktionscodes normative Strukturen. Entsprechend können die Programme von Funktionssystemen auf ‚Autonomie‘ hin orientiert werden. Dieser Vorschlag wird in Auseinandersetzung mit den kunstsoziologischen Theorien von Simmel, Adorno, Bourdieu und insbesondere von Luhmann untersucht und begründet.

1 Einleitung

Antigone ist die „einzige, die autonom lebt“, so Sophokles im vierten Akt seiner Tragödie gleichen Namens über die griechische Königstochter, die, indem sie ihren Bruder beerdigt, zugleich die Dominanz der durch Kreon verkörperten Sittlichkeit des Stadtstaates über diejenige der Familie wie die Dominanz des Mannes über die Frau in Frage stellt. Antigone, so lässt Sophokles den Chor ausrufen, gehe autonom, sich selbst das Gesetz gebend, ihrem Tode entgegen. Mit Antigone beginnt nun eine wechselhafte Begriffs- und Ideengeschichte von Autonomie als Selbstgesetzgebung oder Souveränität, die ihren Höhepunkt mit Kants Unterscheidung zwischen Autonomie und Heteronomie sowohl im Felde der theoretischen wie dem der praktischen Vernunft gefunden hat. Im weiteren begriffsgeschichtlichen Fortgang finden schließlich insbesondere im Kontext der praktischen Vernunft wei-

¹ Der Verfasser dankt den Herausgeberinnen und Herausgebern dieses Bandes für wertvolle Hinweise.

tere konzeptionelle Untergliederungen bis hin zu einer Unterscheidung in eine moralische, ethische, politische, rechtliche und soziale Autonomie statt (vgl. Forst 2005). Für alle diese verschiedenen Entwicklungen in der Ethik, Ästhetik, dem Recht oder der Politik aber gilt, dass ‚Autonomie‘ ein normativer Begriff ist. Es werden gewisse Ideal- oder Sollzustände als ‚autonom‘ vorausgesetzt. Was als ‚autonom‘ betrachtet werden kann, ergibt sich erst vor dem Hintergrund einer spezifischen normativen Ordnung.

Nun ist der Begriff der Autonomie auch in die Soziologie und andere Wissenschaften eingewandert. Zunächst noch verhalten, wie etwa bei Max Weber,² findet dieser Begriff jedoch in jüngerer Zeit insbesondere im Kontext von differenzierungs- und feldtheoretischen Untersuchungen eine gewisse Prominenz.³ Der Zusammenhang liegt nahe: Die Differenzierung von sozialen Systemen oder sozialen Feldern beruht stets auf der Entfaltung von gewissen Eigenstrukturen und Eigenlogiken. Die Entfaltung solcher Eigenstrukturen und Eigenlogiken wird nun semantisch mit dem Begriff der Autonomie gekoppelt. Wird das eigenlogische Prozedere der Systeme und Feldern von anderen Systemen und Feldern irritiert oder gar behindert, was in einer dominant funktional differenzierten Gesellschaft, die ohne zentralisierte Regulierungsinstanzen auskommen muss, der Normalfall ist,⁴ so steht damit scheinbar die Autonomie dieser Systeme oder Felder auf dem Spiel. Wird von Seiten der Massenmedien ein erheblicher Einfluss auf Rechtsurteile genommen, werden die Forschungen der Wissenschaft im Sinne politischer Vorgaben ‚finalisiert‘ oder bestimmen ökonomische Kalküle, welche Kunstwerke hergestellt oder erworben werden, so scheint die ‚Autonomie‘ dieser Systeme oder Felder auf dem Spiel zu stehen. Aber in welcher Weise? Es werden ja Rechtsurteile, Forschungen und Kunstwerke generiert. Die – systemtheoretisch formuliert – Autopoiesis bzw. operative Schließung dieser Systeme steht also nicht in Frage, sondern ‚nur‘ die Art und Weise, wie über bestimmte Operationen entschieden wird. Das Konzept der ‚Autonomie‘ scheint also bestimmte Problemlagen im Binnenverhältnis von Funktionssystemen zu indizieren, und zwar solche, die im Unterschied zu den ‚positiven‘, wechselseitig zu erbringenden und ‚autonomieförderlichen‘ Leistungen oder strukturellen Kopplungen gewisse

2 Weber benutzt die Differenz von Autonomie und Heteronomie beispielsweise in Hinsicht darauf, ob Verbände sich selbst eine Ordnung geben oder diese ihnen auferlegt wird (Weber 1980: Kap. 1, §12).

3 Auf die älteren, schon mit Gramsci beginnenden Diskussionen im Historischen Materialismus über die ‚relative Autonomie‘ des Staates oder anderer Bereiche des so genannten Überbaus kann hier nur verwiesen werden.

4 Hierfür stehen die als ‚Ökonomisierung‘, ‚Ästhetisierung‘, ‚Verwissenschaftlichung‘, ‚Verrechtlichung‘, ‚Pädagogisierung‘, ‚Politisierung‘ u.a. diskutierten Entwicklungen.

als ‚negativ‘ zu beurteilende Beeinträchtigungen beschreiben. Die Soziologie verwendet dabei in ihren Analysen den Ausdruck der ‚Autonomie‘ in aller Regel deskriptiv. Mit ihm werden in einer objektivistischen Weise bestimmte Zustände beschrieben. Sie macht keinen Unterschied zwischen solchen Aussagen wie ‚Es differenziert sich ein System xy aus‘ und ‚Die Autonomie des Systems xy ist bedroht‘, obwohl die Grammatik des Ausdrucks ‚Autonomie‘ die Bezugnahme auf normative Regeln und damit eine Indexikalisierung voraussetzt, nämlich die Angabe einer Referenz, für wen diese Regeln gelten. Darin, dass in der Soziologie die normative Dimension verkannt wird und dass unter der Hand eine implizite Normativität im Sinne eines ‚ausgewogenen Funktionalismus‘ vorausgesetzt wird, besteht nun unseres Erachtens das zentrale Problem der soziologischen Gebrauchsweise dieses Ausdrucks.⁵ Wer legt fest, ob eine bestimmte Entscheidung, ein Handlungsakt, ein Tausch, eine Überzeugung, ein Werk oder ein ästhetisches Empfinden ‚autonom‘ ist oder nicht? Wir werden eine Lösung vorschlagen, die darin besteht, die normative Dimension in die soziologische Analyse von Systemen und Feldern einzubeziehen. Die Soziologie ist zwar keine normative Wissenschaft, aber sie ist eine Wissenschaft des Normativen insofern, als sie sich mit deskriptiven Aussagen auf die normativen Regeln und Standards von Akteuren, Gemeinschaften oder Systemen bezieht. Die hier vorgeschlagene Lösung besteht darin, ‚Autonomie‘ in den evaluativen Aussagen von Akteuren, Gruppen, Gemeinschaften oder Systemen zu fundieren und sie in funktionaler Perspektive in die so genannte Programm-Dimension von Systemen und Feldern zu integrieren. Von daher der Vorschlag, Autonomie als eine Programmdirektive zu verstehen.

Mit dieser Problematik werden wir uns in den folgenden Kapiteln am Beispiel der Kunst und ihrer soziologischen Analyse auseinandersetzen. Das Feld der Kunst hat den Vorteil, in Bezug auf eine Autonomie eine eigene reichhaltige Traditionsgeschichte aufzuweisen. Es stellt also für die soziologische Analyse eine besondere Herausforderung dar. Dabei werden wir uns aber auf solche Theorien beschränken müssen, nämlich auf diejenigen von Simmel, Adorno, Bourdieu wie Luhmann, für die das Problem der Auto-

5 Es wird wohlgermerkt nicht behauptet, dass der Ausdruck der ‚Autonomie‘ nicht deskriptiv verwendet werden kann. Beispielsweise kommt der Begriff der ‚strukturellen Autonomie‘ der Netzwerkforschung ohne normative Konnotationen aus, weil er auf objektive Beziehungsrelationen rekurriert. Im Unterschied dazu aber geht es bei den hier vorausgesetzten Phänomenen nicht um beschreibungsunabhängige Sachverhalte, sondern um qualitative Bestimmungen, die auf sozialen Beschreibungen beruhen. Dass ‚Autonomie‘ in diesem Sinne soziale Beschreibungen und Konstruktionen voraussetzt, muss wiederum in die soziologische Analyse von ‚Autonomie‘ eingearbeitet werden.

nomie in mehrfacher Hinsicht, nämlich als Autonomie von Kunstwerken wie von Kunstsystemen, von signifikanter Bedeutung ist. Die Frage, wie mit der Problematik der Autonomie von Kunst und Kunstwerken umgegangen wird, steht im zweiten, analytischen Kapitel dieses Aufsatzes im Vordergrund. Im dritten, synthetischen Kapitel werden wir im Kontext der Systemtheorie die hier vorgeschlagene Lösung in den Vordergrund rücken, Autonomie als Programmdirektive zu entwerfen.

2 Soziologische Analysen der Autonomie von Kunst

2.1 Skizzen zur Genese ästhetischer Autonomie

Es gibt wohl keinen Funktionsbereich, in dem die Debatten über Autonomie in einer solch selbstbezüglichen Weise geführt werden wie in der Kunst. Ob Kunst ‚*l’art pour l’art*‘ ist oder eine politische Intervention, ob die öffentliche Hand verpflichtet ist, Kunst zu subventionieren, ob der von Damien Hirst in Formaldehyd eingelegte und unter dem Titel „The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living“ ausgestellte Tigerhai nun ein Gegenstand der Kunst, der Ökonomie oder gar der Zoologie ist, ob der „zum Hitlergruß erhobene Arm“ von Jonathan Meese ein künstlerischer oder ein justiziabler Akt oder beides ist – all das sind Fragen, die eine enorme Tragweite haben. Ihre Autonomie erprobt die Kunst selbst immer wieder am Beispiel eben solcher ‚boundary objects‘.

Freier (1974) empfahl eine Unterteilung in drei Ebenen: eine Autonomie des Kunstwerks, eine der Kunst und eine des Ästhetischen. Die Autonomie des Ästhetischen betrifft die Ästhetik als eine eigene, genuine Erkenntnisform; die Autonomie der Kunst ihre Unabhängigkeit gegenüber anderen gesellschaftlichen Einflussmächten, also ihrer Zwecklosigkeit; die Autonomie des Kunstwerks schließlich betrifft die Frage nach der eigengesetzlichen Formbildung der Kunstwerke. In der Kunsttheorie ist wesentlich häufiger von der Autonomie des Kunstwerks die Rede als von einer Autonomie des Kunstsystems. Diese Auffächerung von verschiedenen Dimensionen der Autonomie betrifft sicherlich nicht alleine das Funktionssystem der Kunst, aber sie ist hier besonders signifikant. Entsprechend befassen sich die kunstsoziologischen Ansätze, auf die wir nachfolgend eingehen, sowohl mit der institutionellen oder „strukturellen Autonomisierung“ der Kunst wie mit ihrer „formalen Autonomisierung“ in Gestalt einer Stabilisierung von ästhetischen Eigenwerten in ihren Kunstwerken (vgl. Hartard 2010: 95).

Die semantische Karriere von ‚Autonomie‘ im Felde der Kunst ist ein Indikator für ihre Ausdifferenzierung. Zunächst findet das Leitmotiv der Autonomie wenig Anklang. Zwar könnte man gewisse Krisen in der Selbst-

beschreibung von Kunst – beispielsweise die in den „Querelles des Anciens et des Modernes“ stattfindende Ablehnung der „imitatio“ als eine ‚Autonomisierung‘ gegenüber traditionellen Vorgaben wie der engen Verbindung des Schönen und des Guten sowie die später stattfindende Ablehnung der Mimesis als ‚Autonomisierung‘ gegenüber den als Natur begriffenen vorgegebenen Sachverhalten – in gewisser Weise als Schritte des Autonomiegewinns betrachten, aber als Begriff wie als Motiv und Leitbild findet das Konzept kaum Verwendung. Eine Ausnahme bildet jedoch die kurze Phase um die Weimarer Klassik und die frühe Romantik (Kant, Schelling, Schiller, Schlegel, Moritz), in welcher die Eigenlogik von Kunst, ihr Verhältnis zu religiösen Kulturen, zur politischen Macht, ökonomischen Nutzen wie zu einer instrumentellen Rationalität schlechthin den Gegenstand philosophischer und ästhetischer Reflektionen bildete (vgl. Einfalt 2010). In Frankreich (z.B. Gautier) oder England bediente man sich eher einer anderen Formel, nämlich des „l'art pour l'art“, um nach der „imitatio“ und der „mimesis“ nun auch gegen die Unterwerfung unter Nützlichkeitsvorgaben und ökonomische Imperative zu protestieren und, wie schon Kant, die Idee einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ zu vertreten.

Die weitere Karriere des Konzepts der ‚Autonomie‘ in der Selbstreflexion und Selbstbeschreibung der Künste ist ambivalent. Es erfährt mitunter eine Renaissance gerade dadurch, dass man seine Ansprüche vehement ablehnt, so beispielsweise in verschiedenen Avantgarde-Bewegungen, in denen die Einebnung der Distanz von Kunst und Leben eben als Ablehnung der Autonomie von Kunst interpretiert wurde, aber auch in den Traditionen der sozialistischen und marxistischen Ästhetiken (bspw. Lukács 1963), denen zufolge ‚Autonomie‘ eben eine bürgerliche Kategorie ist (Müller 1972; Fredel 1994), die nur zur Entpolitisierung von Kunst führen kann. Wenn man sich schließlich die verschiedenen Künste anschaut, so kann man nochmals ein unterschiedliches Gewicht des Autonomie-Diskurses identifizieren. In der Musikgeschichte und -theorie dient der Ausdruck ‚autonome Musik‘ oder auch ‚absolute Musik‘ (Dahlhaus 1978) einer innermusikalischen Distanzierung von stilistischen Vorgaben, die verhindern, dass sich die Musik als eine „reine“ oder „selbstzweckhafte Form“ (Hanslick 1854/1990) versteht. In der Literatur und Poesie setzt sich im 19. Jahrhundert mehr und mehr der Ästhetizismus und Symbolismus, das Konzept des autonomen Künstlers (Baudelaire), die ‚art pure‘ (Flaubert) oder die ‚poésie pure‘ (Mallarmé) durch, verbunden mit der Auffassung, dass die Kunst sich jeglicher externen Anforderung zu versagen habe.

In der Kunst selbst deckt der Terminus also ein breites semantisches Feld ab, welches solch unterschiedliche Bedeutungen wie ‚Freiheit‘, ‚Nutzlosigkeit‘, ‚Selbstzweck‘, ‚Reinheit‘ und andere umfasst und sowohl institutionell wie ästhetisch verstanden werden kann (vgl. Bürger 1973, 2014).

In institutionalistischer Hinsicht geht es nicht nur um die Unabhängigkeit gegenüber nicht-künstlerischen oder nicht-kunstspezifischen Zwecksetzungen, sondern auch um die selbstbezügliche Direktion und Verwaltung der Abhängigkeiten, in denen man steht. In ästhetischer Hinsicht geht es um eine Besinnung auf die formalen Darstellungsmöglichkeiten im Kunstwerk, vor allem aber um eine Autonomisierung des Kunstwerks selbst gegenüber seinen Produzenten und Rezipienten.⁶

2.2 Simmel: Distanz als Programm

Werfen wir nun zunächst einen kurzen Blick auf Simmels Kunstphilosophie und seine Arbeit zur Soziologischen Ästhetik. Im genauen Wortsinne hat Simmel keine Soziologie, sondern eine Philosophie der Kunst hinterlassen. Seine Soziologische Ästhetik befasst sich mit den gesellschaftlichen Vorbedingungen einer Ästhetisierung der Moderne, nicht mit der Kunst im engeren Sinne. In seinen kunstphilosophischen Überlegungen geht Simmel vornehmlich der Autonomie der Kunstwerke, nicht dem Funktionskreis der Kunst nach. Die – wenn man so will – ausdifferenzierte Kunst ist seines Erachtens schlichtweg die bürgerlich nobilitierte Kunst. Interessanter ist für ihn die Autonomie der Kunstwerke. Simmel vertritt eine Theorie der Selbstorganisation von Kunstwerken. Dies beschreibt er nirgends so eindringlich wie in der „Philosophie des Geldes“ (1900/1989: 104f.):

„Wie die Einheit des sozialen Körpers oder der soziale Körper als Einheit nur die gegenseitig ausgeübten Attraktions- und Kohäsionskräfte seiner Individuen bedeutet, ein rein dynamisches Verhältnis unter diesen, so ist die Einheit des einzelnen Objekts, in deren geistiger Realisierung seine Erkenntnis besteht, nichts als eine Wechselwirkung unter den Elementen seiner Anschauung. Auch in dem, was man die ‚Wahrheit‘ eines Kunstwerkes nennt, dürfte das Verhältnis seiner Elemente unter-

6 Ohne diesen Gedanken hier weiter ausführen zu können: Es lässt sich sagen, dass die Autonomie des Kunstwerks in der Gegenwart gerade von kunstinternen Entwicklungen bedroht wird, beispielsweise der Dominanz des Künstlers, der erst durch seine Person seinem Werk Präsenz verleiht, wie Bürger (2014) am Beispiel von avantgardistischen Bewegungen und insbesondere von Joseph Beuys ausführt, oder auch durch die Emanzipation der Ausstellung als einem genuinen, gegenüber dem einzelnen Kunstwerk eigensinnhaften Rahmen, und dem damit korrespondierenden Aufstieg von Kuratoren und Ausstellungsmachern, eine Entwicklung, die mit Harald Szeemann einsetzt (vgl. Schützeichel 2014b). Siehe hierzu auch die Beiträge von Ivonne Küsters und von Nina Tessa Zahner und Uta Karstein in diesem Band.

einander sehr viel bedeutsamer sein, gegenüber dem Verhältnis zu seinem Objekt, als man sich klarzumachen pflegt. Sehen wir einmal vom Porträt ab, bei dem wegen des rein individuellen Vorwurfs das Problem sich kompliziert, so wird man von kleineren Bestandstücken aus Werken bildender wie redender Kunst weder den Eindruck der Wahrheit noch den der Unwahrheit empfangen, sie stehen, so weit sie isoliert sind, noch jenseits dieser Kategorie; oder von der anderen Seite betrachtet: in Hinsicht der Ansatzelemente, von denen aus das Kunstwerk weitergebildet wird, ist der Künstler frei; erst wenn er einen Charakter, einen Stil, ein Farben- oder Formelement, einen Stimmungston gewählt hat, ist der Zuwachs der weiteren Teile dadurch präjudiziert. Sie müssen jetzt die Erwartungen erfüllen, die die zuerst auftretenden erregt haben.“

Von daher kann Simmel auch ein ästhetisches Qualitätskriterium benennen: Die Harmonie und Kohärenz der Komposition der Teile eines Kunstwerks. Nach Simmel ist es ein grundsätzliches Charakteristikum von (moderner) Kunst, in ihrer Formensprache die Distanz zu den Dingen zu vergrößern. Die Wirklichkeit wird von der Kunst nur noch mit „zurückgezogenen Fingerspitzen“ (Simmel 1900/1989: 660) berührt. Diese Distanz zeigt sich nirgends sonst so vehement wie in den abstrakten Kunstwerken. Distanz ist also gleichsam das Programm der Kunst. Sie erlaubt es der Kunst, das Wesen der Dinge zu entfalten. Indem sie sich in eine Distanz zu den Dingen begibt, erwirbt sie in ihren Formen Freiheitsgrade, um den Kern oder das Wesen der Dinge zu enthüllen. Von daher widerspricht Simmel solchen ästhetischen Programmen seiner Zeit wie dem Naturalismus oder Realismus, die eine Nähe der Kunst zu den Dingen oder zum Leben heraufbeschwören. Sie führen damit die Kunst nicht nur in eine Distanzlosigkeit, sondern sie nehmen dieser nach Simmel auch die Möglichkeit, sich den Dingen in einer symbolisierenden, ihr Wesen dechiffrierenden Form anzunähern.

2.3 Adorno: Wahrheitsanspruch und Kulturindustrie

Im Gravitationszentrum der kunsttheoretischen wie -soziologischen Arbeiten von Adorno steht der Wahrheitsanspruch der Kunst in einem Zeitalter, welches diesen Wahrheitsanspruch zugleich evoziert wie unterminiert. „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, noch nicht einmal ihr Existenzrecht“ (Adorno 1969/1997: 9). Der Wahrheitsanspruch von Kunst setzt ihre Autonomie voraus; diese aber ist gefährdet. Adorno subsumiert die Bedrohungen der Autonomie der Kunst bekanntlich unter den Begriff der ‚Kulturindustrie‘.

Kunst wie auch das Naturschöne offenbaren, so die Grundprämisse der Ästhetik Adornos (1969/1997: 114), „die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität“, dem man sich nur mimetisch und nicht „konstruktiv“ nähern kann. Mimesis ist als eine Weise des passiven Sich-Fügens und als eine sich-öffnende Hingabe an das Objekt zu verstehen. Von daher spielt die Frage der Autonomie der Kunstwerke in der Kunstsoziologie Adornos eine überaus zentrale Rolle. Autonome, sich selbst ihr Gesetz gebende Kunstwerke eröffnen Möglichkeiten menschlicher Erfahrung, die nirgends sonst gegeben sind. Die Wahrheit von Kunstwerken bezieht sich nicht allein auf die Inhalte oder die inneren Formrelationen von Kunstwerken, die Adorno ähnlich wie Simmel oder später Luhmann als ihre Stimmigkeit oder Unstimmigkeit in Bezug auf die formalen Kompositionen bezeichnet, sondern auf ihre Relation zur Welt und zur Gesellschaft.

Autonomie und Gesellschaftlichkeit von Kunst stehen nicht in Widerspruch, sondern bedingen einander: Autonomie ist nur als gesellschaftliche möglich. Adorno (1969/1997: 16) spricht diesbezüglich vom Doppelcharakter der Kunst: „Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social teilt ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie sich mit.“ Die Autonomie von Kunst ist ebenso wie die vielfältigen Bedrohungen dieser Autonomie das Resultat historischer Prozesse. Ihren ersten Höhepunkt haben diese Prozesse im späten 18. Jahrhundert gefunden mit der Emanzipation der Künstler von den fürstlichen Höfen und dem Beginn der Etablierung von marktähnlichen Distributionsagenturen. Es ist kein Zufall, sondern eine notwendige Bedingung, dass in diesem Zeitraum auch die Idee eines ‚Kunstwerks‘ Gestalt annahm. In Kunst-Werken kulminiert gleichsam die Autonomisierung von Kunst, denn die künstlerischen Schöpfungen waren nunmehr keine mehr, die vornehmlich andere Funktionen zu bedienen hatten: insbesondere liturgische und religiöse, kommerzielle oder politische, solche der Unterhaltung und Erziehung höherer Stände. Kunstwerke werden gleichsam ‚funktionslos‘ oder ‚nutzlos‘.

Mit der Kulturindustrie tritt ein Formenwandel von Kunst an, eine Veränderung im Warencharakter von Kunst. Es ist nicht so, dass Kunst vor der Kulturindustrie keinen Warencharakter gehabt hätte. Kunstwerke – gerade auch solche, die er „reine“ Kunstwerke nennt – waren nach Adorno (vgl. Horkheimer/Adorno 1947/1997: 180f.) immer schon Tauschobjekte; auch vor der Durchsetzung des kapitalistischen Marktes standen Künstler in Abhängigkeit von adeligen, bürgerlichen oder kirchlichen Auftraggebern. Erst mit der verstärkten Durchsetzung eines Marktes setzte sich die Vorstellung von der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ durch, denn diese Idee setzt die Anonymität eines Marktes voraus. Markt und Kunstautonomie – das sind nach Adorno zwar Gegensätze, aber notwendige. In der Kulturindustrie, der nicht mehr nur formalen, sondern reellen Subsumtion der Kunst

unter das Kapital und der massenhaften Produktion von Kunstwerken für eine massenhafte Konsumtion, manifestiert sich nun aber der Sieg des Tauschwertes über den Gebrauchswert der Kunst. Oder anders formuliert: Der Tauschwert wird zum einzigen Gebrauchswert, den die Kunst unter kulturindustriellen Bedingungen noch haben kann. Gleichzeitig werden Kunstwerke – und auch dies ist ein wesentliches Merkmal ihrer De-Autonomisierung – zu Fetischobjekten, die den Menschen wie eine fremde Macht entgegentreten. Was aber wird aus den Kunstwerken, wenn sie als Fetischobjekte behandelt oder, wie Adorno (1937/1997: 27) folgerichtig formuliert, wenn sie „zu Kulturgütern werden“? Kunstwerke verlieren ihre Form, sie zerfallen und werden, wie Adorno am Beispiel von Musikwerken ausführt, auf wenige eingängige Elemente reduziert, weil kaum mehr jemand in der Lage ist, sie in ihrer Gesamtheit zu rezipieren. Der Fetischisierung der Kunstwerke entsprechen somit auf der Seite der Konsumenten regressive Rezeptionsgewohnheiten. Dies führt Adorno vornehmlich am Beispiel der Regression des Hörens aus, aber diese Tendenz lässt sich sicherlich über die Musik hinaus auch auf andere Kunstgattungen übertragen. Regression des Hörens verbindet Adorno mit einer Dominanz affektiver Haltungen, insbesondere einer Verschiebung von Affektivität auf den Tauschwert der Kunstwerke, die mit einer Ablehnung alles Unvertrauten und Fremden und einer Herrschaft des Ähnlichen einhergeht. Adorno und Horkheimer kontrastieren die Kulturindustrie mit der autonomen Kunst. Die autonome Kunst ist der Widerpart der Kulturindustrie. In autonomen Kunstwerken blitzen gesellschaftliche Widersprüche auf. Sie sind einzigartig. Werke der autonomen Kunst fordern ihre Rezipienten zu einem aktiven, bewussten, kreativen Mitvollzug heraus, während kulturindustrielle Werke die Menschen zum passiven Konsum und zur Konformität nötigen. Obwohl auch die autonome Kunst sich nicht den kommerziellen Notwendigkeiten entziehen kann, so wird sie nicht aus Gründen der Profitmaximierung für einen Markt produziert wie die Waren der Kulturindustrie. Die Avantgarde ist in der Lage, sich punktuell der Kulturindustrie zu widersetzen. Diese Spaltung zwischen den Avantgarden und der Kulturindustrie kennzeichnet nach Adorno das 20. Jahrhundert.

2.4 Luhmann: Autonomie als Schicksal

Autonomie spielt in der Theorie sozialer Systeme, insbesondere in ihrer gesellschaftstheoretischen Ausarbeitung als Theorie funktionaler Differenzierung, eine prominente Rolle. Über sie wird die Existenz von Systemen als rekursiven, sich in ihren Operationen und Strukturen autopoietisch reproduzierenden Systemen erklärt. Die Autonomie von Funktionssystemen

„braucht nicht gefordert und verteidigt zu werden; sie ergibt sich zwangsläufig daraus, daß eine Selektion andere voraussetzt und andere ermöglicht“ (Luhmann 1987: 197). Hier liegt also ein hartes Kriterium vor: Systeme sind als Systeme autonom, wenn sie die operative Geschlossenheit ihrer autopoietischen Reproduktion gewährleisten können. Und Luhmann fügt in der Regel hinzu: Diese Autonomie ist die Voraussetzung für die Existenz von Systemen bzw. der operationalen Produktion von System-Umwelt-Differenzen. Luhmann benutzt in seinen Ausführungen meist dieses harte Kriterium. Es soll nicht verschwiegen werden, dass er in einer konträren Weise auch graduelle Formen von Autonomie annimmt. „Anscheinend werden aber nicht alle Funktionssysteme bis zu derjenigen Autonomie ausdifferenziert, die eine autopoietische Selbstreproduktion ermöglicht“ (Luhmann 1986b/2008: 141).⁷ Es bleibt aber offen, worin diese dann besteht. Luhmann verwendet diesen Ausdruck also in einem kategorialen wie in einem graduellen Sinne. Kategoriale bezieht sich der Ausdruck auf die Autopoiesis bzw. die Ausdifferenzierung von Systemen selbst, graduell auf die strukturellen Beeinträchtigungen dieser Autopoiesis. Entsprechend unterscheidet er zwischen einem strukturellen und einem operativen Autonomiebegriff. Die Autonomie eines Systems zeigt sich nicht allein auf der strukturellen, sondern gerade auf der operativen Ebene (vgl. Luhmann 1986b/2008). Diese wichtigen Binnendifferenzierungen werden jedoch nicht systematisch entwickelt und zusätzlich noch durch den Umstand belastet, dass Luhmann den Begriff der ‚Autonomie‘ in einer objektivistischen, deskriptiven Weise verwenden zu können glaubt.

In seinen frühen kunstsoziologischen Studien versucht Luhmann, die Autonomie der Kunst an die Funktion, Leistung und Reflexion von Kunst zu binden (vgl. Luhmann 1976/2008). Autonomie muss sich also durch einen genuinen Funktionsbezug wie auch durch die alleinige Zuständigkeit für die Bearbeitung dieser Funktion einstellen. Autonomie muss sich zweitens in Bezug auf die anderen funktionalen Teilsysteme einstellen, also darauf, dass es hinreichend Leistungen für andere Teilsysteme erbringen kann. Und drittens ist Autonomie an eine hinreichende Selbstreflexion und Selbstthematisierung gebunden. Diese drei Dimensionen müssen miteinander verschachtelt werden. In späteren Arbeiten findet sich hingegen bei

7 Und er fügt hinzu: „Ohne einen logischen oder gesetzmäßigen Zwang erkennen zu können, müssen wir daher von Fall zu Fall prüfen, ob und bei welchem Entwicklungsstande Funktionssysteme nicht nur eine gewisse Eigenständigkeit und Regulationsfähigkeit erreichen, sondern auch über Elemente, aus denen sie bestehen, selbst verfügen. Nur wenn diese Autonomie erreicht ist, sind sie auch für sich selbst und nicht nur für einen externen Beobachter soziale Systeme.“ (Luhmann 1986b/2008: 141)

Luhmann eine Konzentrierung und Fokussierung von Autonomie auf die Frage nach der Existenz autopoietischer Reproduktion und damit auf die operative Ebene.

Nach Luhmann spielen mit der Renaissance und der Romantik zwei Epochen in der Ausdifferenzierung von Kunst eine erhebliche Rolle. In der Renaissance wird es möglich, sich durch Kunst auf Kunst zu beziehen. Es entwickelt sich ein Selbstverständnis von Kunst als Kunst und damit eine Vorbedingung für die autopoietische Reproduktion von Kunst. In der Romantik, so Luhmann (1986a/2008), wird schließlich ‚Autonomie‘ in die Selbstbeschreibung von Kunst aufgenommen. Als ein zentrales Merkmal von Autonomie versteht Luhmann nicht die Abschwächung oder Aufhebung von Umwelteinflüssen oder gar Umweltkausalitäten. Es ist ein semantisches Kennzeichen. Kunst wird ‚ausdifferenziert‘ oder ‚autonom‘ dadurch, dass sie sich als solche versteht und von daher empfänglich für die sinnhafte Differenz von Kunst und Nicht-Kunst wird.⁸ Sie beginnt, diese Differenz selbst- wie fremdreferentiell einzusetzen. Dieser semantischen Entwicklung korrespondieren seit dem 18. Jahrhundert der allmähliche Ausbau von Kunstmärkten und die Umstellung von Patronage auf Markt als dem zentralen Produktions- und Distributionsverhältnis. Das aber heißt auch: Kunst wird sensibel für Umweltbeeinflussungen und Umweltabhängigkeiten – von der Religion, der Wahrheit oder der Moral, vom Hof oder der Politik, vom Markt, dem Sammler, der Patronage oder den Subventionen. Versteht man Autonomie in diesem Sinne, so ist sie ein ‚sensitizing concept‘ im Hinblick auf die Direktion von Umweltabhängigkeiten.⁹ Oder eben systemtheoretisch formuliert: „Autonomie ist [...] bedingt durch die Regeln, nach denen man verfährt. Insofern ist Codierbarkeit der Kunst durch einen unverwechselbaren Schematismus Bedingung ihrer Autonomie als gesellschaftliches Handlungssystem“ (Luhmann 1976/2008: 39).

Dies zeigt sich auch in der operativen oder ästhetischen Autonomie, also der Art und Weise, wie Kunst auf sein Anderes Bezug nimmt. Hier sind die Parallelen zu Simmels Überlegungen offensichtlich. Um einige wenige Stationen zu beschreiben (siehe insb. Luhmann 1995): Kunst löst sich von der Repräsentation von realen oder ideellen Weltzuständen, sie verliert ihre Fähigkeiten, in einer akzeptierten und nachvollziehbaren Weise symbolisch

8 Oder mit Mayntz/Nedelmann (1987) formuliert: Kunst wird zu einem „eigendynamischen Prozess“.

9 „Letztlich ist Autonomie nicht haltbar in trotziger Isolierung und Unbeeinflussbarkeit, sondern nur als Beeinflussbarkeit nach systemeigenen Regeln“ (Luhmann 1976/2008: 40). Bourdieu wird dies (s.u.) als das Potential der „Brechung“ von Umweltreferenzen bezeichnen.

auf Anderes Bezug nehmen zu können, sie streift schließlich auch noch ihren Zeichencharakter ab und gerinnt zu Formen, die selbst seh- und hörbare Weltzustände generieren, indem die Zeichen nur noch auf andere Zeichen verweisen. Dies schließt es aus, „die Welt (oder die Gesellschaft) als Herkunft von Direktiven für die Ausführung von Kunstwerken zu begreifen“ (Luhmann 1995: 334). Operative Autonomie heißt damit auch: In den Kunstwerken werden jeweils Überschüsse an Form- bzw. Sinnmöglichkeiten produziert, die wiederum von weiteren Kunstwerken angenommen, verworfen oder modifiziert werden müssen. Autonomie heißt: Autonome Produktion von Möglichkeiten. Eine solche Autonomie wird aber nun wieder nach Luhmann zum Problem für die Kunst. Wenn sie sich einen unendlichen Formenreichtum, einen kaum mehr beherrschbaren Variationspielraum erobert hat, dann steht sie in Gefahr, jeglichen festen Halt zu verlieren. Es wird für sie zum Problem, der einzigen Notwendigkeit zu gehorchen, die ihr jetzt noch geblieben ist, sich nämlich als Kunst auszuweisen. „Autonomie wird zum Schicksal, das als Abwehr externer Intervention interpretiert wird; oder zum unsichtbaren Käfig, in dem der Künstler zur Selektion, zur Originalität, zur Freiheit genötigt wird“ (Luhmann 1986a/2008: 363). Luhmann bestimmt also Autonomie sowohl in der strukturellen wie in der ästhetischen Dimension als zunehmende selbstbezügliche Kontrolle der fremdreferentiellen Bezugnahmen und Kausalitäten. Dies unterscheidet den systemtheoretischen Ansatz von dem stärker im Rahmen von Handlungskausalitäten argumentierenden, relationistischen Ansatz von Bourdieu.

2.5 Bourdieu: Autonomie als Distinktion

Nach Bourdieu ist die Autonomie des Kunstwerks auf die Autonomie des Kunstfeldes zurückzuführen. Kunstwerke selbst gewinnen Autonomie durch Ästhetisierung, durch die Ausbildung eines ‚reinen, interesselosen‘ Blicks im Medium eigener ästhetischer Formen und Regeln, mit denen äußere Vorgaben ästhetisch ‚gebrochen‘ und ‚reflektiert‘ werden können. Diese Eigenschaft von Kunstwerken ist aber eine solche, die strukturell an die Autonomie des Kunstfeldes bzw. bestimmter Segmente des Kunstfeldes gebunden ist. Mit dieser These glaubt Bourdieu, sich gegen hermeneutische Kunsttheorien absetzen zu können. Gleichzeitig widerspricht er allen strukturalistischen Ansätzen, die die Werke und die Entwicklungen der Kunst auf sozialstrukturelle Kausalitäten zurückführen und damit eben die dem Kunstfeld immanenten Brechungsmöglichkeiten solcher Kausalitäten, die „Regeln der Kunst“ (Bourdieu 1992) verkennen. Ähnlich wie Luhmann sieht auch Bourdieu in Renaissance und Romantik wichtige historische

Zäsuren. Wie aber angesichts der divergierenden sozialtheoretischen Voraussetzungen nicht anders zu erwarten, betrachtet Bourdieu die Autonomie des Kunstfeldes stärker als einen graduellen und transitorischen Tatbestand, der von den Macht- und Kapitalverhältnissen beherrscht ist. Autonomie heißt, „Übersetzungs- und Brechungseffekte“ realisieren zu können (vgl. Bourdieu 1992: 349). „Brechung“ ist die feldtheoretische Analogie für Effekte von Selbstreferenz. Symptome für solche Brechungseffekte und somit Indizien für das Vorliegen von Autonomie sind beispielsweise die Möglichkeit, heteronome Praktiken negativ sanktionieren zu können oder Widerstandskräfte gegen heteronome Einflussnahmen mobilisieren zu können. Und wie bei Luhmann, so besteht auch die Eigenlogik des Kunstfeldes nach Bourdieu darin, dass fremdreferentielle Bezugnahmen nur im Sinne von Kunst vollzogen werden können. Autonomie von Kunst heißt, dass die Umwelten die Kunst nur im Sinne der Kunst affizieren können.¹⁰ Der Markt trägt in all seinen Formen ambivalente Züge. Auf der einen Seite befreit er die Künstler von dem höfischen oder bürgerlichen Patronagesystem, auf der anderen Seite unterwirft er die Künstler und ihre Kunstwerke den Mechanismen des Marktes. An dieser Stelle nimmt Bourdieu nun vorwiegend die Kunstproduzenten in Augenschein. Hier verengt sich die Frage der Autonomie auf produktionsästhetische Analysen darüber, ob der Markt den Künstlern einerseits genügend Freiraum lässt und andererseits eine hinreichende Existenzgrundlage garantieren kann. Und an dieser Theoriestelle werden von Bourdieu auch die Kämpfe um Autonomie verortet, nämlich zwischen solchen, die in ihrem Feld Positionen einnehmen, die externen Aspekten und Imperativen unterworfen sind, und solchen, die, ob avantgardistisch oder nicht, solchen kunstfeldexternen Anforderungen widerstreiten können. Man kann Hartard (2010: 201f.) zustimmen, wenn er hier eine überaus starke Verkürzung und Restriktion der Potentiale dieser Theorie auf eine vereinfachte produktionsästhetische Perspektive vermutet. Auch die ästhetische oder formale Autonomisierung wird von Bourdieu im Sinne einer immer stärker an selbstreferentiell entschiedenen Möglichkeiten fremdreferentielle Bezugnahme beschrieben: Die „relative Autonomie des Feldes [tritt; RS] immer stärker in Werken hervor, die ihre formalen Eigenschaften [...] ausschließlich der Struktur und also der Geschichte des Feldes verdanken“ (Bourdieu 1992: 393). Dies führt nach Bourdieu dazu,

10 Die Umwelt kann die Kunst „nur in einem speziellen Sinn [...] affizieren, da dieses Feld, indem es unter ihrem Einfluß sich selbst restrukturiert, sie einer Verwandlung ihres Sinnes und ihrer Bedeutung unterzieht. Sie können in die künstlerische Praxis nur eingreifen, indem sie sich in Objekte der [...] Imagination verwandeln“ (Bourdieu 1970: 124).

dass die moderne Kunst als „Welt der reinen Formen“ (Bourdieu 1992: 395) nichts mehr abbilden, sondern „an und für sich selbst gesehen [...] werden“ will (Bourdieu 1992: 469).

2.6 Autonomie von Kunst – ein Zwischenfazit

Simmel, Adorno, Bourdieu und Luhmann betrachten Entwicklungen zur Autonomie oder zur Destabilisierung oder gar Aufhebung dieser Autonomie als zentrales Merkmal der Entwicklung von Kunst. In Bezug auf die Autonomie von Kunstwerken vertritt die Kritische Theorie eine starke Entweder-Oder-Position – Kunstwerke sind autonom oder nicht, und es hängt von dem Kunstsystem ab, ob sie diese Autonomie entfalten können. In Bezug auf die Autonomie des Kunstsystems wird, wie gesehen, in der Systemtheorie ebenfalls eine starke Version behauptet: Autonomie wird mit operationaler Schließung und dementsprechend mit der Ausdifferenzierung des Kunstsystems selbst gleichgesetzt. Einen schwächeren, nämlich graduellen Begriff wird weitaus weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Einen solchen findet man bei Simmel und Bourdieu. Bei beiden finden sich Grade und Stufen der Autonomie innerhalb des Feldes wie auch zwischen den Feldern. Es liegt auf der Hand, dass diese unterschiedlichen Auffassungen innerhalb der Kunstsoziologie mit den kunst- wie sozialtheoretischen Voraussetzungen und Implikationen dieser Theorien in Zusammenhang stehen. Tentativ lässt sich in Bezug auf die strukturelle Autonomisierung eine positive Korrelation von Handlungstheorie und graduellem Autonomieverständnis behaupten.¹¹ Zudem darf man die grundsätzliche Differenz zwischen den Luhmann'schen Systemen und den Bourdieu'schen Feldern nicht verkennen, die gänzlich unterschiedliche Grenzziehungen vornehmen.¹² Für Luhmann gehören beispielsweise Kunstmärkte dem Funktionsbereich der Wirtschaft an, sie haben zwar erhebliche Auswirkungen auf das Kunstsystem, aber sie können die Autonomie des Kunstsystems nicht aushebeln, solange dort die operative Autopoiesis, also die Herstellung von Werken der Kunst schlechthin, nicht gefährdet wird. Für Bourdieu hingegen und, mehr noch, für Adorno, stellen die Entwicklungen des Kunstmarkts eine ernsthafte Bedrohung der ‚Produzentenautonomie‘ wie der ‚Rezipientenautonomie‘ dar und für Adorno insbesondere des Anspruchs, der mit Kunstwerken verbunden ist.

11 Siehe hierzu auch den Beitrag von Gläser/Schimank in diesem Band.

12 Die Beiträge von Wehling und Karstein/Zahner befassen sich in diesem Band ebenfalls mit dieser Problematik.

3 Autonomie als Programm

Wir sind ausgegangen von der Feststellung, dass die Zuschreibung von ‚Autonomie‘ den Rekurs auf eine normative Ordnung voraussetzt. Der Begriff der Autonomie funktioniert nicht deskriptiv, sondern normativ. Wo aber ist in der soziologischen Analyse funktionaler Systeme oder Felder der Ort für Normativität? Im Gegensatz zu Luhmann, der, wie dargestellt, in einer deskriptiven Weise Autonomie mit der operationalen Geschlossenheit von System gleichsetzt und somit normativen Ordnungen keinen Platz einräumt, ordnen wir im Folgenden ‚Autonomie‘ der Programmebene von Systemen zu, da sich in Systemen normative Regeln auf die Art und Weise auswirken, wie Code-Werte bestimmt werden. Damit müssen wir also in einem ersten Schritt auf die Differenz von Codes und Programmen zu sprechen kommen. Beide stellen unterschiedliche Ebenen der Handlungs- bzw. Verhaltenssteuerung dar. Codes sind universale Konstruktionen, die alle Ereignisse oder Sachverhalte in ihrem Wertebereich binär markieren können. Sie müssen spezifizierbar sein durch Programme, die erst genauer festlegen, wie die Werte des Code bestimmt werden. Wenn man den Prozess der Dominanz funktionaler Differenzierung betrachtet, ist zwar die Umstellung von Prinzipien auf binäre Codes von erheblicher Bedeutung. Die eigentliche Ausdifferenzierung aber findet über die Eigenprogrammierung dieser Codes statt. Von daher ist es von erheblicher Bedeutung, die Programme der Funktionssysteme stärker in den Vordergrund zu rücken, denn es sind die Programme, in denen sich Systeme auch gegenüber Umweltdirektiven und -anforderungen öffnen. Das Rechtssystem berücksichtigt in seine Programmen, nämlich den Gesetzen und Verfahren, inwieweit es auf politische oder ökonomische Anforderungen Rücksicht nehmen kann oder sollte oder ob es gegen solche Anforderungen mit der Berufung auf ‚Autonomie‘ protestiert. Auch dadurch, dass im medizinischen System Überlegungen über die ‚Rentabilität‘ von operativen Eingriffen Einzug halten, wird die ‚Autonomie‘ von Medizin nicht im Sinne ihrer operativen Geschlossenheit, sondern im Sinne der programmatischen Bestimmung ihrer Operationen herausgefordert. Und im Kunstsystem wird, wie beispielsweise die Untersuchungen von Bourdieu über das literarische Feld Frankreichs im 19. Jahrhundert zeigen, auf der Programmebene ausgetragen, was als ‚reine Kunst‘ gelten soll und was nicht. Die operative Geschlossenheit bleibt dabei stets gewahrt.

Obwohl Luhmann diese Wortwahl sicherlich vermeiden würde, haben Programme damit eine normative Funktion. Sie beziehen sich nicht auf Ist-, sondern auf Soll-Zustände. Ein Code garantiert die Erkennbarkeit und damit die Rekursivität von Operationen. Bei Programmen handelt es sich um Entscheidungsregeln für „richtiges oder doch brauchbares“ Verhalten

(Luhmann 1986b/2008: 182) in Bezug darauf, wie die Werte eines binären Codes bestimmt und bearbeitet werden können. Methoden und Theorien stellen beispielsweise in den Wissenschaften Programme dar im Hinblick auf die Frage, wie im binären Code wahr/unwahr über Aussagen oder Propositionen entschieden werden soll, Gesetze und Verfahren üben die gleiche Funktion im Rechtssystem aus. Sie dienen der Spezifizierung von Erwartungszusammenhängen. Nach Luhmann wird mit Hilfe der Differenz von Codierung und Programmierung zugleich die Einheit der Differenz von Geschlossenheit und Offenheit der Systeme möglich. Geschlossenheit stellt sich auf der Ebene des binären Codes dar, denn die Anwendung des Codes auf Operationen sorgt dafür, dass genau solche codierten Operationen im System und nur in diesem System vorkommen, es also keinen Input oder Output von Operationen in andere Funktionssysteme geben kann. Und Programmierung sorgt für Offenheit gegenüber anderen Systemen, denn in ihnen können sich die Systeme auf die Sinnhorizonte anderer Systeme beziehen. Da Programme für die Offenheit von Systemen sorgen, sind sie auch der Ort, an dem ihre Autonomie auf dem Spiel steht.¹³

An dieser Stelle besteht nun die Notwendigkeit, genauer auf Luhmanns These der Selbstprogrammierung von Kunst einzugehen. Nach Luhmann ist das Kunstsystem, was die Frage seiner Codierung und Programmierung angeht, ein Sonderfall. Denn die Codes und Programme richten sich auf Kunstwerke als denjenigen Operationen, durch die Kunst kommuniziert, mithin auf Werke, die sich und ihre Formen unmittelbar in materialen akustischen und optischen Medien realisieren (vgl. Luhmann 1986a/2008). Allgemeine Prinzipien wie Regeln oder Stile können der Programmierung und Codierung hilfreich sein, aber sie sind entbehrlich, nicht aber die Kunstwerke selbst als den operationalen Einheiten, durch die Kunst kommuniziert. Im Kunstwerk muss sich Kunst von anderen Operationen unterscheiden können. Diese operative Autonomie der Kunstwerke ist schwieriger zu realisieren als diejenige in anderen Funktionssystemen.

Daraus aber ergibt sich auch ein Problem der Bestimmung des binären Codes der Kunst. Der Code schön/hässlich ist, wie von Luhmann schon erwogen, deshalb problematisch, weil es neben den Kunstwerken auch eine Vielzahl anderer Objekte gibt, die ebenfalls mit diesen Attributen bedacht werden können. Er kann von daher nicht funktional spezifiziert werden, er diskriminiert nicht hinreichend die Gegenstände, die als Kunst gelten wollen oder können. Seine Exklusionsfähigkeit ist äußerst begrenzt. Das ‚Naturschöne‘ ist ein exemplarischer Fall. Dennoch gibt es nach Luhmann (1995: 317) keine Alternative, die sich hat durchsetzen können, auch nicht

13 Siehe hierzu auch den Beitrag von Martina Franzen in diesem Band.

andere „mögliche Leitdifferenzen“ „stimmig/unstimmig“ oder „reale/fiktionale Realität“ (Luhmann 1995: 301), weil auch diese nicht hinreichend diskriminierend sind. Ein zweites Problem dieses Codes besteht darin, dass er als Code sogleich sein Programm formuliert, nämlich Regeln der Herstellung schöner Werke. Er erlaubt es nach Luhmann also nicht, zwischen Codierung und Programmierung zu differenzieren. Das einzige, was notwendig ist, um Kunstwerke zu produzieren, ist ein Regelkanon, der festlegt, wie schöne Werke zu gestalten sind. Dadurch wird dann gleichsam die Wiedererkennbarkeit von Kunstwerken gesichert.

Eine Veränderung dieser traditionslastigen und regelfixierten Situation wird Luhmann zufolge durch externe Veränderungen bewirkt, die mit der allmählichen Dominanz von Sinnhorizonten funktionaler Differenzierung einhergehen. Hier ist an erster Stelle an eine Umorientierung innerhalb der temporalen Sinndimension zu denken: Es tauchen Kategorien wie die des Neuen, des Innovativen, des Noch-Nicht, der Neugierde oder des Ungewöhnlichen auf und sprengen den Formenkosmos der Kunst. Dies führt über kurz oder lang dazu, dass Kunstwerke nun nicht einem etablierten Regelkanon gehorchen können, sondern Variationen symbolisieren und Neuheiten produzieren müssen (vgl. Luhmann 1995: 324ff.). Diese Kategorie des Neuen hat in der Sozialdimension von Sinn erhebliche Konsequenzen, denn sie macht es möglich, dass die Leistungs- und Publikumsrollen wesentlich stärker konturiert werden können. Auf der einen Seite treten Künstler auf, die sich als Produzenten des Neuen verstehen (mit allen Rückschlüssen auf die persönlichen Fähigkeiten und Dispositionen, die dies einlösen können), und auf der anderen Seite werden Rezipienten erforderlich, die auch die neuen Kunstwerke zu beurteilen wissen. In der sachlichen Dimension wird es notwendig, den Code von seinem Regelkanon zu befreien und damit auch abweichende Kunst als Kunst etablieren zu können. Dies aber führt zu einer stärkeren Differenzierung von Code und Programm. Im Code selbst und in ihm alleine kann nicht mehr festgelegt werden, was denn als Kunstwerk zu beobachten ist. Es müssen nun Differenzen unterschieden werden und nicht mehr nur einfach Dinge oder Regeln im Hinblick darauf, ob sie Perfektibilitätsansprüchen genügen können. Auch ‚hässliche‘ Dinge können nun Kunst sein, und auch ‚schöne‘ Kunst darf misslingen, ohne dass sie damit gleich ‚hässlich‘ wird. Wie aber lassen sich Programme präzisieren, wenn ‚Neuigkeit‘ gleichsam als einziger Anhaltspunkt dient? Wie lässt sich feststellen, dass ein Kunstwerk misslungen ist? Gibt es irgendwelche Kriterien, die über ‚Neuigkeit‘ hinaus als Programm dienen können, um Kunstwerke zu qualifizieren? Eine Möglichkeit besteht sicherlich darin, diese Problematik dem Rezipienten zu überlassen und die Qualitäten des Kunstwerks dem Urteil des Rezipienten anheim zu geben. Aber das würde Kunst selbst wiederum viel zu stark binden. Auch die Orientierung an Sti-

len ist mit der programmatischen Anforderung, Neues zu verwirklichen, nicht zu vereinbaren. Stile dienen nur mehr der nachträglichen, externen Verortung. Die Lösung, die Luhmann favorisiert, kann nicht in der Beobachtung von Kunstwerken, sondern nur in der Beobachtung der Selbstprogrammierung von Kunstwerken in der Art und Weise, wie Formen rekursiv auf Formen bezogen werden, liegen.

Daraus entwickelt Luhmann seine berühmte These von der Selbstprogrammierung der Kunst.¹⁴ Kunst bzw. Kunstwerke können sich nur selbst als Kunstwerke programmieren. Die Lösung des Dilemmas der Codierung und Programmierung von Kunst in der Moderne liegt für Luhmann (1995: 328) also darin, „daß jedes Kunstwerk sein eigenes Programm ist und sich, wenn genau das gezeigt werden kann, als gelungen und eben damit als neu erweist.“ Als Kunst ist somit nur dann etwas zu beobachten, wenn man die Selbstbeobachtung des Kunstwerks beobachtet. Das heißt: Man muss beobachten, wie ein Kunstwerk in sich eine Selektion von Formen vollzieht. Kunst kann nicht mehr von außen, nicht mehr durch Rezipienten, nicht mehr von Produzenten durch Kriterien gebunden und dadurch konditioniert werden, sondern nur noch in einer Weise, die seine eigene Autonomie und damit die eigenlogische Bezugnahme auf Kunstwerke und andere Dinge in der Welt nicht untergräbt. Nur die Beobachtung, der Nachvollzug der (Selbst-)Beobachtung des Kunstwerks erschließt die Art und Weise, wie ein Kunstwerk sich selbst programmiert.

Daraus leitet sich die hier vorgetragene These ab, dass ‚Autonomie‘ als eine normative Kategorie der Programmierung von Kunst zu gelten hat. Sie wirkt selektions- und handlungsleitend. Sie ist variabel, geht situativ auf Umwelt- und Selbstzustände ein, sie variiert nach historischen Zeitlagen, wird mal stärker, mal schwächer vorgetragen. ‚Autonomie‘ dient als Arena innerhalb der Kunst im Hinblick auf die Auseinandersetzung um Kunst, Kunstwerke und Kunstverständnis. ‚Autonomie‘ kann als Reflexionskategorie benutzt werden, wenn sich diese Theorien als Reflexionstheorien von Kunst verstehen. Zudem erfüllt ‚Autonomie‘ die allgemein an Programme gerichtete Anforderung, beide Seiten des Codes bearbeiten zu können. Es ist kein Perfektibilitäts- oder Steigerungsbegriff, sondern ein Differenzbegriff.

14 An dieser Stelle setzt Luhmann eben auf Kunstwerke – und nicht auf deren ‚Konstruktionen‘ im Auge eines Betrachters. Dieser anti-konstruktivistische oder anti-institutionalistische, gegen institutionalistische Art-World-Theorien im Sinne von Dickie oder Danto entwickelte, Aspekt der Kunstsoziologie Luhmanns wird häufig übersehen, folgt aber unmittelbar aus dem Anspruch der Systemtheorie, nicht die Kommunikation über Kunst, sondern die Kommunikation durch Kunst zu thematisieren.

Nicht nur ‚schöne‘ Werke, sondern eben auch ‚hässliche‘ Werke können als autonom beobachtet und produziert werden.

Aber ziehen wir nochmals eine theoretische Konsequenz und kommen auf die Relation von Codes und Programmen zu sprechen. Die Annahme der Invarianz von Codes – so schon Stäheli (1996) und Kaldewey (2013) – und der Variabilität von Programmen gehört zu den unausgesprochenen und auch unbegründeten Annahmen der systemtheoretischen Analysen. Diese sehen eigentlich stets nur eine Variation von Programmen angesichts invarianter Codes vor. Der Code wird beibehalten und garantiert eben dadurch die Rekursivität der Operationen und die Autonomie des Systems (vgl. bspw. Luhmann 1986b/2008: 182, 184), während die Programme sich auf spezifische Bedingungen einstellen und somit die Offenheit des Operierens garantieren müssen. Wieso wird eigentlich in der theoretischen Herleitung stets von der Stabilität von Codes und der Variabilität von Programmen ausgegangen? Können Programme nicht Codes modifizieren? Nicht ohne Grund stellt Luhmann in Bezug auf die Identifikation des binären Codes von Kunst erhebliche Probleme fest, aus denen er aber nicht hinreichend radikale Folgerungen zieht. Luhmanns Ausführungen über die Selbstprogrammierung der Kunst durch die Reflexion auf ihre Neuheit bzw., wie wir behaupten würden, auf ihre Autonomie gegenüber externen und internen Konditionierungen führen dennoch die Implikation mit sich, dass der binäre Code der Kunst changieren kann. Die Programmdirektive der Autonomie des Kunstwerks wie der Kunst diktieren, so lässt sich vermuten, den nunmehr rein formal gewordenen binären Code ‚Kunst/Nicht-Kunst‘, der sich nicht mehr näher qualifizieren lässt, erst recht nicht im Hinblick auf schöne/hässliche oder konsonante/dissonante Werke. Dies wird vielleicht nirgends so deutlich wie in Formen der Aktionskunst. Wenn Hermann-Josef Hack (2008) vor dem Brandenburger Tor ein ‚Flüchtlingscamp‘ aufbaut, so muss dieses Camp als Kunstwerk ‚codiert‘ werden, um seine Wirkungen entfalten zu können. Entsprechend generalisieren sich auch die Programme: Wie ist es möglich, etwas als Kunst zu beobachten zu geben?

4 Autonomie als Programm? Ein Fazit

In den vorangegangenen Kapiteln haben wir uns am Beispiel der Kunst mit der Frage befasst, wie die Soziologie ‚Autonomie‘ beobachten und analysieren kann. Dabei sind wir von dem Sachverhalt ausgegangen, dass die Grammatik dieses Wortes einen Bezug auf normative Regeln und Standards verlangt. ‚Autonomie‘ liegt nicht einfach vor oder kann nicht einfach bedroht werden, sondern etwas kann als autonom nur in Bezug auf normative

Erwartungen betrachtet werden. Als deskriptive Wissenschaft muss die Soziologie also aus einer Position der Beobachtung zweiter Ordnung auf normative Diskurse referieren, um ‚Autonomie‘ oder ihr Fehlen beobachten zu können. Dies stellt in der Geschichte der Kunstsoziologie kein Problem dar für solche Positionen wie diejenigen von Simmel und Adorno, die sich als explizit normativ verstehen, wohl aber für solche deskriptiven Ansätze wie diejenigen von Bourdieu oder Luhmann. Am Beispiel der Systemtheorie Luhmanns haben wir deshalb einen Vorschlag unterbreitet, in welcher konzeptionellen Weise ‚Autonomie‘ berücksichtigt werden kann, nämlich in der Form von Programmen, mit denen die Operationen von Systemen bestimmt werden können.

Welche Implikationen haben nun die Diskussionen über Autonomie für die Theorie funktionaler Differenzierung? Man kann sich der Diagnose nicht erwehren, dass sich diese Theorie immer noch nicht hinreichend von ihrem struktur-funktionalen Erbe gelöst hat. Bisher lautete die Suchstrategie: Stelle die Gemeinsamkeiten im Aufbau der Funktionssysteme fest! Dies lässt auf einen funktionalistischen Gesellschaftsbegriff schließen. ‚Gesellschaft‘ ist immer noch ein starker Begriff im Sinne einer eigenen Emergenzebene, die mit gewissen ‚functional requisites‘ ausgestattet ist. Dies impliziert eine analytische Suchstrategie, die auf die Gleichheit der Funktionssysteme gerichtet ist. Luhmann versuchte andererseits auch, aber wohl nicht hinreichend, die Theorie funktionaler Differenzierung von einem starken Funktionalismus zu lösen und im Sinne eines historischen Funktionalismus die Genese und Struktur der einzelnen Funktionssysteme als Resultat von evolutionären Prozessen der Variation, Selektion und Stabilisierung zu beschreiben (vgl. Luhmann 1986a/2008). Evolutionäre Prozesse aber garantieren nicht, dass sich immer und überall analoge oder gleiche Resultate einstellen. Von daher ist die Gesellschaftstheorie zu integrieren in einen evolutionstheoretischen – und vielleicht sogar handlungstheoretisch fundierten – historisch-soziologischen Begriffsrahmen (vgl. Schützeichel 2010, 2014a), der es erlaubt, die Genese der Funktionssysteme und damit die Genese dieser Differenzierungsform als Resultat von wechselseitigen Strukturierungsprozessen zu analysieren, in denen ein Kampf um ‚Autonomie‘ im Sinne der Brechung von Umwelteinflüssen zu führen ist.

Deshalb stellt sich auch hier die Frage, ob die vorgestellte These der ‚Programmierung durch Autonomie‘ auch für andere Funktionssysteme als Kunst gilt. Man kann die These vertreten, dass dieses Programm umso stärker vertreten wird, je asymmetrischer sich der Leistungsaustausch mit anderen Funktionssystemen gestaltet. ‚Kunst‘ reüssiert dort, wo sie Leistungen erbringt, die in die Funktionslogiken anderer Systeme eingebaut werden können, insbesondere der Ökonomie sowie der Politik, aber auch solcher Funktionssysteme wie der Mode oder der Massenmedien und über die

Funktionssystemebene hinaus für die allgemeine Reproduktion und Differenzierung von Lebensstilformen. Dies wird mitunter als Prozess der ‚Ökonomisierung‘ von Kunst, kann aber unter einer anderen Perspektive auch durchaus als Prozess der ‚Ästhetisierung‘ durch Kunst begriffen werden. Gleichzeitig werden diese Prozesse als Bedrohung der Autonomie der Kunst erfahren und rufen allseits und permanent entsprechende Reflexionen und Neuorientierungen auf der Programmebene hervor. Diese Asymmetrie gilt für andere Funktionssysteme nicht. Von daher lässt sich als These für weitere Forschungen festhalten, dass vielleicht nur noch die Religion, die ebenfalls permanent und ostentativ auf die Nicht-Substituierbarkeit ihrer Leistungen verweisen muss, oder Familien auf eine ähnliche ‚Programmierung durch Autonomie‘ angewiesen sind wie die Kunst.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1937/1997): „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“. In: Ders.: *Dissonanzen/Einleitung in die Musiksoziologie*. Gesammelte Schriften, Bd. 14. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 14-50.
- Adorno, Theodor W. (1969/1997): *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, Bd. 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1970): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1973): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (2014): *Nach der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dahlhaus, Carl (1978): *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Einfalt, Michael (2010): „Stichwort „Autonomie““. In: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter/Steinwachs, Burkhard/Wolfzettel, Burkhard (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe, Bd. 1. Stuttgart: Metzler, S. 431-479.
- Forst, Rainer (2005): „Political Liberty: Integrating Five Conceptions of Autonomy“. In: Christman, John/Anderson, Joel (Hg.): *Autonomy and the Challenges to Liberalism*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 226-242.
- Fredel, Jürgen (1994): „Autonomie der Kunst“. In: *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*. Bd. 1. Hamburg: Argument, Sp. 774-779.
- Freier, Hans (1974): „Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremdungskritik“. In: Lutz, Bernd (Hg.): *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Band 3: Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz, 1750-1800*. Stuttgart: Metzler, S. 329-381.
- Hack, Hermann-Josef (2008): *Climate Refugee Guide Berlin*. Berlin: Peperoni Books.
- Hanslick, Eduard (1854/1990): *Vom Musikalisch-Schönen*. Hg. von D. Strauß. Mainz: Schott.
- Hartard, Christian (2010): *Kunstautonomien. Luhmann und Bourdieu*. München: Verlag Silke Schreiber.

- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1947/1997): *Dialektik der Aufklärung*. Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kaldewey, David (2013): *Wahrheit und Nützlichkeit: Selbstbeschreibungen der Wissenschaften zwischen Autonomie und gesellschaftlicher Relevanz*. Bielefeld: transcript.
- Luhmann, Niklas (1976/2008): „Ist Kunst codierbar?“ In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 14-44.
- Luhmann, Niklas (1986a/2008): „Das Medium der Kunst“. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 123-138.
- Luhmann, Niklas (1986b/2008): „Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst“. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 139-188.
- Luhmann, Niklas (1987): „Codierung und Programmierung. Bildung und Selektion im Erziehungssystem“. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung, Band 4*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 182-201.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1996a/2008): „Eine Rediskription „romantischer Kunst““. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 353-372.
- Luhmann, Niklas (1996b/2008): „Sinn der Kunst und Sinn des Marktes – zwei autonome Systeme“. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt Main: Suhrkamp, S. 389-400.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 2 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lukács, Georg (1963): *Die Eigenart des Ästhetischen*. Ästhetik Teil 1, Werke Bd. 11. München: Luchterhand.
- Mayntz, Renate/Nedelmann, Birgitta (1987): „Eigendynamische soziale Prozesse“. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 39(4), S. 648-668.
- Müller, Michael (Hg.) (1972): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schützeichel, Rainer (2010): „Die Logik des Sozialen. Entwurf einer intentional-relationalen Soziologie“. In: Albert, Gert/Greshoff, Rainer/Schützeichel, Rainer (Hg.): *Dimensionen der Sozialität*. Wiesbaden: VS, S. 339-376.
- Schützeichel, Rainer (2014a): „Pfade, Mechanismen, Ereignisse. Zur gegenwärtigen Forschungslage in der Soziologie sozialer Prozesse“. In: Schützeichel, Rainer/Jordan, Stefan (Hg.): *Prozesse. Formen, Dynamiken, Erklärungen*. Wiesbaden: Springer VS (i.E.).
- Schützeichel, Rainer (2014b): „Die Autonomie der Ausstellung“. In: Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa (Hg.): *Autonomie der Kunst!?* (i.E.).
- Simmel, Georg (1900/1989): *Philosophie des Geldes*. Gesamtausgabe, Bd. 6. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Stäheli, Urs (1996): „Der Code als leerer Signifikant?“ In: *Soziale Systeme* 2(2), S. 257-281.
- Weber, Max (1980): *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*. 5. rev. Aufl. Studienausgabe Tübingen: Mohr.