

Selbstreferenz und Geschichte, Romantik und Moderne –
 Uwe C. Steiner über neue Bücher von Niklas Luhmann, Gerhard
 Plumpe und Mark Grunert

„Alle Gemüter, die sie lieben, befreundet und bindet Poesie mit unauflöselichen Banden.“ Sätze wie dieser, der Beginn von Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*, klingen ebenso eingängig wie, dem ausgesagten Gehalt zum Trotz, unverbindlich, so idyllisch wie antiquiert. Keine Literaturtheorie könnte heute so ihren Gegenstand in den Griff bekommen, kein Schriftsteller würde eine seriöse Poetik erstlich so einheitstrunken beginnen lassen. Schlegels Diktum würde demnach allenfalls in ein Florilegium erbaulicher Sentenzen passen, für die ernsthafte Reflexion von Funktion und Leistung der Literatur denn doch allzuviel Patina aufweisen. Wirklich? Irritieren müßte, daß nur wenige Zeilen später, Schlegel zufolge, nicht nur „jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe“. Nein, mehr noch, es „trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich.“ Wenn das aber zutrifft, wie soll dann, wie der erste Satz es wollte, der poetische Zauber so unauflöselich binden, was sich in der Natur und in der Liebe

als streng geteilt erweist: nämlich die unauslöselich individuierten und darum erst einmal unüberbrückbar getrennten Gemüter?

Was bekannt ist, ist eben darum noch nicht erkannt. Um geläufige Texte wie das *Gespräch über die Poesie* zu verstehen, gilt es, zunächst einmal Unvertrautheit herzustellen. Den fremden Blick auf das scheinbar Bekannte wirft seit langem schon, und immer noch zum Befremden vieler Kritiker, die Systemtheorie Niklas Luhmanns.¹ Nun liegt, seit längerem erwartet, die Soziologie der Kunst vor. Immer wieder hat man in den letzten Jahren Luhmanns auffälliges Interesse an der Romantik gerade im Rahmen seines Projekts einer umfassenden Theorie der modernen Gesellschaft registriert. Viele Passagen der *Kunst der Gesellschaft* lassen sich geradezu als wechselseitige Erhellung von Romantik und Systemtheorie lesen. Das ist kaum verwunderlich. Läßt sich doch die Romantik als die erste große, sowohl affirmative wie abwehrende literarische Reaktion

¹ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.

auf eben die Moderne gelten, die die Systemtheorie auf den Begriff zu bringen sucht. Den Luhmann-Kenner wird es nicht überraschen, daß die Kunst aus der Perspektive eines Kommunikationsbegriffs beschrieben wird, für den Dissens wichtiger erscheint als Konsens. Überraschend aber erscheint gleich zweierlei:

Erstens konnte man bislang noch die Ästhetik-Tauglichkeit einer Systemtheorie der Kunst bezweifeln. Hatte Luhmann doch die Kunstwerke selbst in die Umwelt des Kommunikationssystems verlagert. Selbst Systemtheoretiker, die ihm gefolgt waren, haben bislang stets in „Kommunikationen über Kunst“ die Elemente des Sozialsystems Kunst erblickt. Ohne daß die Theoriearchitektur geändert worden wäre, rücken nun die Kunstwerke selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit. (Vgl. S. 40) Kunstwerke sind „selbst Medium der Kommunikation insofern, als sie Beobachtungsdirektiven enthalten, die von verschiedenen Beobachtern adäquat oder inadäquat aufgegriffen werden können und dazu bestimmt sind.“ (S. 129) Es ist eben nicht nur die Rezeption, sondern auch die Produktion des Kunstwerks, die sich mit Hilfe des systemtheoretischen Begriffs der Kommunikation beschreiben läßt: man macht eine Unterscheidung und unterscheidet weitere Unterscheidungen. Das „Substrat“ der Kunst heißt „Beobachtung“. Gleichwohl, bzw. eben darum bleibt die sinnliche Komponente nicht ausgespart. Das Kunstwerk in seiner Materialität ist dinglich manifestierte Beobachtung. Die

Problematik der *Kritik der Urteilskraft* („Ein sehr merkwürdiger Text, der weiterer Klärung bedürfte“ meint Luhmann, S. 40, Anm. In der Tat!) wird von hier aus rekonstruierbar, ebenso wie manche der einflußreichsten Ästhetiken dieses Jahrhunderts, die, wie diejenigen Heideggers und Adornos, die Dinghaftigkeit des Kunstwerks ins Zentrum ihrer Überlegungen rücken.

Zweitens vermißt man gern die früheren pessimistischen Prognosen über die Überlebenstauglichkeit des hochgradig unwahrscheinlichen, weil inklusionsstrapaziösen Sozialsystems Kunst in der funktional differenzierten Gesellschaft. Bei allen Affinitäten zur Dimension des Hegelschen Systems: ein Ende der Kunst scheint nicht mehr zur Debatte zu stehen. Sind doch mittlerweile Antworten auf die Frage möglich geworden, worin denn die Funktion der Kunst besteht. Ein Blick wiederum auf die Romantik erlaubt da erste und zentrale Aufschlüsse:

Der Verlust eines sei es außen-, sei es binnenfundierten Sinnzentrums (wie dem der transzendentalen Subjektivität) hat allererst die produktive Autonomie der Kunst ermöglicht. Reagiert doch zumal die frühromantische Poetologie auf einander korrespondierende Merkmale der Moderne: Selbstreferenz und Historisierung. Das von Schlegel eingangs aufgeworfene Problem bezeichnet das vielleicht zentrale auch der Systemtheorie. Wie kann etwas Verbindung stiften, das individuell verschieden und monadisch, operativ geschlossen eben, neben- und nacheinander existiert, wie Bewußtsein und Kommunikati-

on? Wie können aus lauter selbstbezüglichen Monaden, einander intransparenten Individuen strukturierte Ordnungen entstehen? Eine Möglichkeit ist die Kunst. Eben weil die Kunst Beobachtungen ‚verdinglicht‘, kann sie „Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen.“ (S. 82f) Kunstobjekte ermöglichen und bündeln konforme und abweichende Beobachtungen und Kommunikationen, als ein eigens für diese Funktion erfundenes Medium, das Künstler und Betrachter „koppelt“ und zugleich garantiert, daß es trotz oder wegen hochgradig divergenter Beobachtungen nicht beliebig zugeht. Dafür lassen sich Beispiele natürlich auch außerhalb des eigentlichen Kunstsystems finden: „Könige oder Fußbälle“ (S. 81). Der Romantik-Kenner wird hier rasch auf *Glauben und Liebe* verweisen: der König als ästhetische Fiktion! Hardenbergs durchaus skandalträchtige Konstruktionen machen bereits das beträchtliche Reflexionspotential einer ausdifferenzierten Kunst inmitten eines ausdifferenzierten Gesellschaftssystems geltend. Die Abgründigkeiten und Bodenlosigkeiten sich selbst begründender und darum notwendig in Paradoxien verstrickender Verhältnisse sind ästhetisch eben eher stimmig zu präsentieren als in anderen Systemen, als etwa in Recht oder Wissenschaft, wo man um des Funktionierens willen immer darauf angewiesen ist, Begründungsprobleme unsichtbar zu machen. Es scheint, als erreichte die Theorie eben jetzt den

Stand, den die fortgeschrittensten Reflexionen der Romantik schon erreicht hatten (um ihn freilich rasch zugunsten kompensatorischer Fundamentalisierungen aufzugeben).

Seit Friedrich Schlegel wissen wir, daß jedes vortreffliche Werk mehr weiß als es sagt. So auch dieses. Luhmanns eingangs hervorgekehrtes (Under-)Statement, daß ihm eigentlich wenig an der Kunst liege (S. 10) und er sie nur um des Universalitätsanspruches der Theorie willen behandle, könnte für postromantische Ironie gehalten werden. Wie soll man ihm noch glauben, wenn man gegen Ende des Buchs erfährt, daß „mehr als andere Funktionssysteme wie zum Beispiel Religion, Politik, Wissenschaft oder Recht [...] das Kunstsystem [...] in der Lage (ist), die Pluralität von Komplexitätsbeschreibungen zu akzeptieren. Mehr und vor allem deutlicher als in anderen Funktionssystemen kann in der Kunst vorgeführt werden, daß die moderne Gesellschaft und, von ihr aus gesehen, die Welt nur noch polykontextural beschrieben werden kann. Die Kunst läßt insofern die ‚Wahrheit‘ der Gesellschaft in der Gesellschaft erscheinen [...]“ (S. 494) Kunst, zumal in ihren modernen, ultra-, post-, und transavantgardistischen Formen, reflektiert Kontingenz: indem sie sich vorbehaltlos ihr anheimgibt, zeigt sie, daß dennoch Ordnung möglich ist. Die Unwahrscheinlichkeit der Kunst symbolisiert die Unwahrscheinlichkeit der modernen Gesellschaft und macht anders als andere Funktionssysteme darauf auch noch aufmerksam. Das Kunstwerk als Beobachter seiner selbst

(S. 331), mit Benjamins Worten: als Reflexionsmedium, als eine Art Proto-Rationalität – erfüllt es eine Funktion, die anderswo nicht mehr gewährleistet zu sein scheint? In den Massenmedien beispielsweise.² Oder ist das nur die „Naivität, mit der Dichtung sich selbst und ihre Weltsicht empfiehlt“ (S. 200 Anm.)? Zwar gilt, daß die Kunst „zeigt, wie es ist.“ Nur: darauf scheint es nicht mehr anzukommen. (S. 498f)

Daß der literaturwissenschaftliche Gebrauch von Systemtheorie nicht immer zu neuen Einsichten führen muß, sondern manchmal gar zu arg die Komplexität des Gegenstandes reduziert, illustriert zumindest der theoretische Vorspann von Gerhard Plumpe, *Epochen moderner Literatur*³, wo die Luhmannsche Nobilitierung des Kunstwerks zumindest tendenziell widerrufen wird. Plumpe lehnt Luhmanns alten Vorschlag ab, die Kunst codiere sich durch die Unterscheidung von „schön“ und „häßlich“. Denn so will es die Ästhetik, die aber nicht ins Kunst-, sondern ins Wissenschaftssystem gehört. Plumpes Alternativvorschlag „interessant/uninteressant“ hat einiges, z.B. viele begriffsgeschichtliche Befunde etwa bei Friedrich Schlegel für sich. Und dennoch erscheint auch er, anders als Luhmanns jüngste Bemühungen, die Unterscheidung zu formalisieren und dadurch zu retten (vgl. *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 313f), noch zu inhaltsfi-

xiert. Code und Programm werden nicht wirklich sauber unterschieden.

Noch heikler wird es, wenn die Funktion der Kunst benannt werden soll: „Unterhaltung“ sei ihr vorrangliches Ziel, meint Plumpe. (S. 55) Zu solchen Einsichten sollen manche Beobachter auch schon ohne Systemtheorie gekommen sein. Warum sich Plumpe von ihnen die Funktionsbestimmung der Literatur soufflieren läßt, anstatt sie – wie seine Vorschläge zur Epochenstrukturierung – ihr selbst zu entnehmen, bleibt unerfindlich. Überdies verfehlt er den streng systemtheoretischen Funktionsbegriff. „Unterhaltung“ – das ist ein Zweck, den Kunst gewiß ab und an auch erfüllen kann, aber keine systemspezifische Funktion. Daß so denn auch die wilden neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts und damit die Freundschaft Goethes mit Schiller, die Werke der Schlegel-Brüder usw. beharrlich in die vormodernen fünfziger Jahre vorverlegt werden (vgl. S. 11, 14, 78, 88f), dafür mag sich vielleicht weniger eine List der Vernunft als vielmehr eine Panne der Textverarbeitung verantwortlich zeichnen. „Unterhaltung“, sei sie nun Zweck oder Funktion, vermag auch nicht die strukturelle Eigenart von Kunstwerken einsichtig zu machen: daß sie, selbstreferentiell verfaßt, Selbstbeobachter sind. Unterhaltungsobjekte aber leisten dies gerade nicht.⁴

² Zur Unterscheidung von Kunst und (massenmedialer) Unterhaltung vgl. jetzt auch: Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 123f.

³ Ein systemtheoretischer Entwurf, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

⁴ Vgl. Luhmann (Anm. 2), S. 41.)

Die Stärken des Entwurfs sind denn auch woanders zu suchen. Vor allem im plausiblen Versuch, das heillose Wirrwarr literaturgeschichtlicher Epochengliederungen aufzulösen. Anstatt dezisionistisch oder rhapsodisch mal bei der Kunstgeschichte, mal bei Politik-, Sozial- oder Mentalitätsgeschichte Anleihen zu machen und damit implizit die Abkündigung der Literatur einzugestehen, fährt man besser, ihr eine „eigendirierte Geschichte“ zuzugestehen (9), gleichsam: eine Epigenese der epochalen Zäsuren zu beschreiben, in der die Literatur ihre eigene Systemgeschichte erzeugt. Ein begriffsgeschichtliches Kapitel verdeutlicht konzis, warum man auf „Klassik“ als Epochenbegriff besser verzichten sollte: so kann nämlich nicht nur die germanistische an die internationale Literaturwissenschaft anschließen. Plumpe hat gute Gründe (modernitätskonstitutive Merkmale wie Autonomie und Subjektivität) vorzuweisen, die moderne Literatur mit der Epochenbezeichnung „Romantik“ beginnen zu lassen, was Sturm u. Drang, Werther, Moritz einschließt.

Man mag im einzelnen Einwände haben, zumal gegen die oft schematische Übernahme bekannter literaturgeschichtlicher Klassifizierungen. Sie vermehren sich, je näher Plumpe der Gegenwart kommt. (Vgl. die groteske Fehleinschätzung Handkes; S. 254) Intime Kenntnis schwer rubrizierbarer Autoren und werkgerechte Einläß-

lichkeit haben freilich nie zu den Tugenden literaturgeschichtlicher Überblicke gezählt. Als didaktisch nicht zu verachtendes Kompendium einer über weite Strecken unüblichen Perspektive auf die Literaturgeschichte ist Plumpes Versuch allemal zu empfehlen. Zur systemtheoretisch aufgeklärten Arbeit an der Sache selbst und damit zur Revision konventioneller Historisierungen wird man mannigfach angeregt.

Dem Zusammenhang von poetischer Selbstbezüglichkeit und Geschichtlichkeit geht auch Mark Grunert am Beispiel Hölderlins und Friedrich Schlegels nach.⁵ Freilich ohne systemtheoretischen Beistand. Und auch ohne den der Dekonstruktion, mit der in den Fußnoten eine seminaristisch umständliche, argumentativ aber dürftige Debatte geführt wird. Die so auffallend fehlenden Bande zwischen Tübingen und Jena haben schon manchen Verknüpfungsversuch motiviert. Mit philologisch nachweisbaren Einflüssen u.ä. kann auch Grunert nicht aufwarten. Stattdessen versucht er zu zeigen, daß Hölderlin, sowohl in der poetischen Praxis (etwa der *Nachtgesänge* oder in der *Rhein-Hymne*) wie in seinen poetologischen Schriften, unabhängig von Friedrich Schlegel ein Poesiekonzept entwickelt habe, das auffällig mit der Theorie der Transzendentalpoesie übereinstimme. Das ist gewiß richtig, aber auch wenig überraschend. War doch – um nur eine Gemeinsamkeit herauszugrei-

⁵ Mark Grunert, *Die Poesie des Übergangs. Hölderlins späte Dichtung im Horizont von Friedrich Schlegels Konzept der „Transzendentalpoesie“*, Tübingen: Niemeyer 1995.

fen – etwa die Historisierung des Transzendentalen für kritische Kant- und Fichte-Leser wohl kaum zu vermeiden.

Immerhin zählen aufschlußreiche Rekonstruktionen der Begriffe Bildung, Geschichte, Transzendentalpoesie zu den Aktiva der Studie. An keiner Stelle aber werden die reflexiven Höhen respektive Abgründe wirklich erklommen oder ausgelotet, die das Denken und Praktizieren einer sich auf sich selbst beziehenden Poesie ausmißt. Kaum ein Wort zu all den logischen und poetologischen Implikationen, die mit selbstreferentiellen Strukturen einhergehen. Nicht daß Grunert unbedingt Luhmann hätte lesen müssen. Daß mit „Transzendentalpoesie“ nicht die Subjektivität, schon gar nicht die empirische des Dichters gemeint ist, sondern einen Reflexionsprozeß des Kunstwerks selbst beschreibt, das sich in der Spiegelung seiner selbst überhaupt erst hervorbringt, wäre immerhin durch Benjamins Theorie des „Reflexionsmediums“ in Erfahrung zu bringen gewesen. Zwar bemerkt Grunert dies einmal (S. 115) selbst, nur freilich, um es alsbald wieder zu vergessen. Statt Selbstreflexion der geglückten Werke, die mehr wissen, als sie sagen und mehr sagen, als sie wissen, versteht Grunert unter Transzendentalpoesie nurmehr die Darstellung des Dichters im Gedicht. (S. 133)

Und so entgehen der Studie denn auch die wirklichen Pointen, wie z.B. die, daß das Athenäums-Fragment 238 von sich selbst spricht: „Es gibt eine Poesie, [...] die also nach Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte“. Es gibt sie – eben aufgrund des „autopoietischen“ Sprechaktes, der das Fragment selbst ist. Es gibt die Transzendentalpoesie aber nur, indem sie etwas Bestimmtes nicht mehr und anderes Unbestimmtes noch nicht ist. Sie schwebt zwischen Realem und Idealem, sie ist unterwegs – in Werner Hamachers Worten: sie ist „Form eines Sprechens, die gewesen ist, was sie sein wird“. (Hier zit. S. 39, Anm.) Das Fragment in seinen zwei Sätzen bietet selbst ein getreuliches Bild dieser Zeitform. Der erste ist die Satire, mit der die Transzendentalpoesie beginnt: damaligen Kantianern und anderen Kathederphilosophen dürfte der Begriff ja so manchen Schrecken eingejagt haben. Der zweite Satz ist nichts anderes als das elegische Schweben in der Mitte, zu dem noch die Verheißung der idyllischen Identität im letzten Kolon gehört. Ihre Realisierung in einem dritten Satz fehlt bei Schlegel, und sie steht bis heute noch aus. Wahrscheinlich aber zum besten der Kunst.