

Carsten Zorn

Kunstsystem und Kontrollgesellschaft

Ausstellung versus Autonomie:

Zum Funktionswandel struktureller Kopplungen¹

»Die Kunstausstellung ist [...] zum Inbegriff des Kunstlebens avanciert.«²

Kunst und ihre Ausstellung in der Disziplinargesellschaft

Man kann ohne viel Übertreibung sagen, dass die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert ganz entscheidend durch ihre Auseinandersetzung mit jenen örtlichen und räumlichen, konzeptionellen und institutionellen Rahmenbedingungen vorangetrieben wurde, die sich als die jeweils vorherrschenden, maßgeblichen, konventionellen Bedingungen ihrer öffentlichen Sichtbarkeit und Rezeption, ihrer *Ausstellung* also, verfestigten: mit Museen, Kunsthallen und Galerien etwa, mit ihren weiß getünchten Wänden (dem *White Cube*), ihrer »Atmosphäre des ›Pst! – Nicht berühren!«,³ ihrem traditionellen Publikum, aber auch mit internationalen Kunstmessen, mit Kommerzialisierung, Massenpublikum und überlaufenen Großausstellungen.

Schon eine kleine Auswahl von Aussagen einiger für ihre Zeit maßgeblicher oder doch wenigstens exemplarischer Protagonisten des Kunstsystems vermag dies zu verdeutlichen. Die folgenden Aussagen wurden zudem ohne unmittelbaren Bezug aufeinander getroffen und lesen sich doch so, als würden sie aufeinander antworten. So wird nicht nur sichtbar, dass eine Reihe zentraler Abschnitte der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert in einer unmittelbaren Beziehung zueinander stehen, sondern auch *wie*: Sie werden kenntlich als verschiedene Stationen oder Sequenzen ein und derselben, über die Jahrzehnte hinweg gleichsam untergründig (aber dadurch nicht weniger lebhaft) geführten Kontroverse. Sie alle lassen sich auf Meinungsverschiedenheiten beziehungsweise -umschwünge zurückführen, die stets denselben Gegenstand und dieselben Probleme betreffen: Die angemessene Form der Ausstel-

lung moderner Kunst, die Bewertung vorgefundener Ausstellungsbedingungen, die Möglichkeiten, diese zu überwinden, zu ändern, sie durch Kunstwerke zu reflektieren, zu umgehen oder zu unterlaufen sowie die *Bewertung der Konsequenzen und Erfolgsaussichten* solcher Strategien.

Walter Gropius, 1919:

Die Kunstausstellung ist eine Missgeburt des kunstverarmten Europas. Da die Kunst im wirklichen Leben der zivilisierten Völker erstarb, musste sie sich in jene grotesken Schauhäuser flüchten und sich dort prostituieren. [...] Bild und Plastik im Rahmen des Architektonischen zu zeigen, den ursprünglichen Sinn der bildenden Künste, *im Bau zu wirken*, wieder lebendig zu machen, das ist die zukünftige Aufgabe der Kunstausstellung.⁴

Allan Kaprow, 1965:

Wenn es in der Kunst Maßstäbe und Grenzen geben muß, dann sollten sie neuerer Art sein. Statt gegen die Grenzen des typischen Innenraums zu kämpfen, überlegen viele Leute eher, gleich im Freien zu arbeiten. Auf die neue Architektur können sie nicht warten.⁵

Ashley Bickerton, 1986:

Jahrelang hat man das Kunstobjekt von der Wand gerissen, es in die Salzüste von Utah geschmiert oder sich mit den eigenen Körperflüssigkeiten befasst. Jetzt ist das Kunstwerk in den Galeriekontext zurückgekehrt – den Raum der Kunst – und behauptet sich hier nicht linkisch, sondern aggressiv, mit aggressivem Unbehagen und komplizierendem Trotz.⁶

Dorothee Richter, 1999:

Die Praxis des Ausstellungsmachens befindet sich im Wandel. Die Rolle des auswählenden und inszenierenden Kurators, die Rolle der KünstlerInnen sowie das Modell einer institutionalisierten und ritualisierten Ausstellungsform, wie sie in den achtziger Jahren praktiziert wurden, werden in der aktuellen Diskussion abgelöst von vielfältigen neuen kuratorischen Ideen und Experimenten, die im Dialog mit der parallel sich entwickelnden Kunstproduktion entstehen, wie der sogenannten Kontext Kunst, gesellschaftskritischen Ansätzen, Kunst als Dienstleistung, Kunst im urbanen Raum.⁷

Es ließe sich leicht eine lange Reihe weiterer künstlerischer, kunstkritischer und kunsttheoretischer Positionen des 20. Jahrhunderts anführen, welche die Bedeutung dieser latenten Kontroverse für die neuere Kunstgeschichte veranschaulichen,

ja als bisher wichtigstes durchgängiges *movens* des modernen Kunstsystems belegen könnten. Oft wird diese Kontroverse allein mit der Bewegung der *Institutional Critique* der 1960er und 1970er Jahre (Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke u.a.) in Verbindung gebracht. Tatsächlich jedoch haben Künstler, die mit den vorgefundenen Ausstellungsbedingungen unzufrieden waren, schon lange zuvor – und bis heute auch ohne unmittelbaren Bezug zu dieser Strömung – immer wieder eigene, neuartige Präsentationskonzepte⁸ und mitunter sogar ganze Ausstellungsräume zu ihren Arbeiten entworfen und realisiert.⁹ Und was schließlich einzelne Werke und konkrete Innovationen der jüngeren Kunstgeschichte angeht, welche die Relevanz dieses funktionssystemspezifischen Evolutionsmechanismus belegen können, so hat man natürlich vor allem an die *Installation*¹⁰ und zunächst an Duchamps *Ready-mades* zu denken:

Das Museum / die Galerie sind dadurch, dass sie nie mit in Betracht gezogen werden, der Rahmen, die Gewohnheit, [...] der unumgängliche »Träger«, auf den die Geschichte der Kunst »gemalt« wird. Duchamp wollte in der Meinung, alles darauf Gemalte könne nur Illusion sein, das Bild / den Träger abschaffen, und damit führte er in einen neuen Rahmen / in ein neues Bild einen realen Gegenstand ein, der im selben Moment künstlich und unmotiviert, d.h. künstlerisch wurde.¹¹

Alle Seiten – nicht nur Kunstproduktion, Kunstkritik und Ausstellungspraxis also, sondern auch die Gesellschaft insgesamt – haben von dieser beständigen Reibung zwischen moderner Kunst und deren Ausstellung profitiert und erheblich an Reflexionspotential und Problembewusstsein sowie an Problemlösungsmöglichkeiten (immer voraussetzungsreichere, anspruchsvollere Kulturtechniken) gewonnen. Die zugrunde liegenden funktionssystemspezifischen (unlösbaren) Probleme¹² und Paradoxien¹³ vermochten, mit anderen Worten, nicht nur Möglichkeiten ihrer Lösung beziehungsweise Auflösung in dem und für das Kunstsystem anzuregen. Diese gewannen mitunter auch noch weit über den je aktuellen (Kunst-)Kontext – und Tag – hinaus an Bedeutung.¹⁴

Die Gegenwart der Ausstellung I: Kontrollgesellschaft

Es geht mir in diesem Beitrag nicht um eine Umwertung, Aufwertung oder gar Idealisierung jener gesellschaftlichen Epoche, die Michel Foucault und Gilles Deleuze durch den Begriff der ›Disziplin‹ charakterisierten, beziehungsweise jener institutionalisierten wie alltäglich-mikropolitischen Machtpraktiken, die das Leben in der

europäischen Gesellschaft zwischen (je nach dem, welche Texte man heranzieht und welche Länder und gesellschaftlichen Bereiche man betrachtet) der Mitte des 18. Jahrhunderts und dem Ende des zweiten Drittels des 20. Jahrhunderts prägten.¹⁵ Es geht mir darum, die implizierte historisch-gesellschaftliche Zäsur und strukturelle Differenz (zwischen Disziplingesellschaft und Kontrollgesellschaft) möglichst genau herauszuarbeiten sowie die Konsequenzen für den Fall des modernen, autonomen Funktionssystems der Kunst. Der Kontrast zwischen der gerade skizzierten und der heutigen Rolle des Ausstellungsbetriebs im beziehungsweise für das Kunstsystem soll also ebenso sehr dabei helfen, diese Differenz genauer zu erschließen – wie, umgekehrt, die heutige Gestalt des Ausstellungsbetriebs sowie die Formen und Funktionen aktueller Ausstellungspraktiken aus dieser Differenz heraus besser verständlich werden sollen.

Die Untersuchung des jüngeren Ausstellungsbetriebs und seiner Praktiken wird hier vor allem mit systemtheoretischen Theoriemitteln und insbesondere dem Begriff der ›strukturellen Kopplung‹ durchgeführt werden. Mit Hilfe der Gesellschaftstheorie Niklas Luhmanns lässt sich, wie ich zeigen möchte, die Beschreibung der Gegenwart als Kontrollgesellschaft nicht nur auf neuartige Weise plausibilisieren. Vor allem erlaubt erst die systemtheoretische Rekonstruktion der Diagnose ›Kontrollgesellschaft‹ es, diese für eine Analyse des aktuellen Ausstellungsbetriebs und seiner Folgen für das moderne Kunstsystem wirklich fruchtbar zu machen.

Warum aber ist die Unterscheidung von Disziplinar- und Kontrollgesellschaft in diesem Zusammenhang überhaupt instruktiv? Wie alle disziplingesellschaftlichen Institutionen waren auch Ausstellungen in der Moderne, wie man mit Deleuze sagen kann, zunächst »unterschiedliche *Formen*, Gussformen, die Kontrollen jedoch sind eine *Modulation*, sie gleichen einer sich selbst verformenden Gussform, die sich von einem Moment zum anderen verändert.«¹⁶ Letzteres gilt offenbar auch für den Kunstausstellungsbetrieb der Gegenwart beziehungsweise alle jüngeren Ausstellungsformen, -praktiken und -konzepte: Sie müssen gar nicht mehr erst durch die Kunst angegriffen oder variiert werden, sie verändern sich – auch ohne Zutun von Kunstwerken und Künstlern – von selbst. Wie die bereits zitierte Aussage der Kuratorin Dorothee Richter deutlich macht, kann man heute gar nicht mehr sinnvoll von maßgeblichen Ausstellungsorten und -bedingungen sprechen. Zur einzig noch verbliebenen, letzten maßgeblichen Konvention des Ausstellungsbetriebs ist der beständige Wandel und zu den wichtigsten Promotoren der fortlaufenden Erneuerung und Modulation von Ausstellungsformaten, -praktiken und -konzepten sind längst die Ausstellungsmacher selbst, die Kuratoren geworden. Es gibt heute praktisch keine Ausstellung mehr, die nicht mit neuen kuratorischen Ideen, mit neuartigen Beziehungen der ausgestellten Werke zum Ausstellungsraum, mit innovativen Formen der Präsentation, der Hängung (oder der ›Besuchereinbindung‹) experimentieren¹⁷

und/oder mit Neu-Deutungen und Neu-Kontextualisierungen des Werks einzelner Künstler (oder ganzer Epochen und nationaler Kunstgeschichten¹⁸) werben würde.

Wie für alle traditionellen, disziplinalgesellschaftlichen Einrichtungen des Bildungssystems, der Wissenschaft und Forschung, des Gesundheitswesens, der Justiz oder der staatlichen Verwaltung etwa, so gilt heute – nur leicht abgewandelt – auch für die Kunstaussstellung: »Eine Reform nach der anderen wird von den zuständigen Ministern für notwendig erklärt.«¹⁹ Alles, wodurch der Zustand disziplinalgesellschaftlicher Institutionen im Übergang zur Kontrollgesellschaft Deleuze zufolge charakterisiert ist, scheint sich, genauer gesagt, auch im Zusammenhang des Ausstellungsbetriebs wieder zu finden – jedenfalls wenn man Deleuze' polemische Verkürzungen und Zuspitzungen nicht wörtlich nimmt, sondern sich an die zugrunde liegenden theoretischen Unterscheidungen hält.²⁰ Dann dürfte beispielsweise der heute unterschiedslose Rückgriff auf ›freie Kuratoren‹²¹ zur Ausstellungskonzeptionierung und -organisation (von Galerien ebenso wie von Museen, in der Off-Szene ebenso wie im Falle internationaler Biennalen und Kunstmesen, gleich wie – staatlich und/oder privat – diese jeweils finanziert sein mögen) auch im Ausstellungsbetrieb auf schwindende Unterschiede zwischen all dessen Segmenten verweisen: Die jüngste Geschichte der Kunstaussstellung scheint hier einen weiteren Beleg dafür zu liefern, dass Institutionen in der Kontrollgesellschaft immer weniger »auf einen Eigentümer konvergieren, Staat oder private Macht, sondern [...] chiffrierte, deformierbare und transformierbare Figuren ein und desselben Unternehmens [sind], das nur noch Geschäftsführer kennt.«²²

Die wichtigste Konsequenz könnte darin bestehen, dass das moderne Kunstsystem künftig womöglich auf seinen eingangs beschriebenen Evolutionsmechanismus verzichten müssen. Im Übergang zur Kontrollgesellschaft scheint die Kunstaussstellung sich von einer institutionellen Rahmenbedingung und Vorgabe zu einem – mit (zum Teil wenigstens) den gleichen Mitteln und auf denselben Feldern kämpfenden – Mit- und Gegenspieler der Kunst zu verwandeln.²³ Dies könnte es der Kunst am Ende praktisch unmöglich machen, sich weiterhin in einem fundamentalem Gegensatz zu ihrer Ausstellung zu begreifen und sich so vor allem – in, durch oder mittels einer Negation ihrer Ausstellung – fortzuentwickeln: Angesichts der selbstreflexiven, fortlaufenden und vielgestaltigen Veränderungen des Ausstellungsbetriebs könnte der künstlerischen Auseinandersetzung mit Ausstellungen entweder kaum noch etwas zu tun übrig bleiben,²⁴ oder aber so viel (und im Ergebnis nur noch je kontextuell und höchst kurzfristig noch Relevantes), dass in der Kontrollgesellschaft die einstmalige Produktivität dieser Auseinandersetzung nie mehr zu erreichen wäre.

So führt die poststrukturalistische Beschreibung der Kontrollgesellschaft im Hinblick auf die Gegenwart der Kunstaussstellung dann vor allem zu zwei eng miteinander zusammenhängenden Fragen. Versteht man die bisherige Auseinandersetzung

der Kunst mit den Rahmenbedingungen ihrer Ausstellung gewissermaßen als exemplarische Dekonstruktionsarbeit an der Disziplinarmacht, so fragt sich, ob sich die Kunst für eine vergleichbare Arbeit an der Kontrollmacht gänzlich »neue Waffen zu suchen«²⁵ hätte – und das Kunstsystem sich sozusagen auf die Suche nach neuartigen Evolutionsmechanismen geschickt sieht; oder ob die Ausstellung dem Kunstsystem weiterhin als ein zentrales, nun aber in anderer Weise sich stellendes Problem erhalten bleibt: Trifft es überhaupt zu, dass mit dem Übergang zur Kontrollgesellschaft alle »Institutionen über kurz oder lang am Ende sind«²⁶, die in der Disziplinargesellschaft entstanden sind? Geht es tatsächlich »nur noch darum, ihre Agonie zu verwalten«?²⁷ Oder könnten manche von ihnen nicht vielleicht, im Gegenteil, erst und gerade jetzt zu einer besonderen gesellschaftlichen Relevanz gelangen?²⁸

Die Gegenwart der Ausstellung II: Die Macht des Populären

Diese Fragen verweisen darauf, dass zum Verständnis der heutigen Gestalt und Rolle des Ausstellungsbetriebs nicht nur i) genauere empirische Bestimmungen dieser Gestalt, sondern auch ii) genauere theoretische Bestimmungen der heutigen gesellschaftsstrukturellen Konstellation erforderlich sind.

Aus systemtheoretischer Sicht liegt es zudem nahe, eine grundsätzlich andere (und ›freundlichere‹) Möglichkeit der Deutung in Betracht zu ziehen: Lassen sich gerade die jüngsten Veränderungen im Ausstellungsbetrieb nicht auch einfach als evolutionäre Lerneffekte verstehen? Der heutige Ausstellungsbetrieb hätte dann also nicht nur endlich Konsequenzen aus einem Jahrhundert Kritik gezogen, es müssten sich darunter zumindest auch einige finden lassen, die dafür sorgen, dass der neue Zustand bestimmte Vorteile für Kunst und Kunstsystem verspricht, die der vorhergehende Zustand nicht erbrachte. Man könnte solche Vorteile darin suchen, dass nicht nur hinsichtlich der Präsentationsformen und Ausstellungskonzepte, sondern auch hinsichtlich der Orte, die zur Ausstellung von Kunst zur Verfügung stehen, sich im Laufe der letzten Jahrzehnte eine Pluralisierung und Ausdifferenzierung einstellte: Die Bedeutung ›peripherer Ausstellungsorte‹ wuchs, das Internet und elektronische Datenträger wurden und werden als zunehmend wichtigere ›Ausstellungsorte‹ angesehen. Ebenfalls haben sich die Zugangswege zur Position des Kurators vermehrt: Der Kreis von Personen, die heute für Ausstellungen verantwortlich sind, hat sich erweitert und diversifiziert.²⁹ Heute könnten also die Chancen besser stehen, dass die verschiedenen Formen der Kunstproduktion im Ausstellungsbetrieb passende Orte, Kuratoren und Präsentationsformen finden.

Auch das ändert allerdings nichts daran, dass die machtvolle Funktion des Ausstellungsbetriebs weiterhin in einer wichtigen Vor-Selektion von Werken und

Künstlern für den Kunstmarkt besteht. Und so wird es – im Hinblick auf den heutigen Ausstellungsbetrieb – zu einer zentralen Frage, ob (und wenn: in welcher Weise) sich die Gesichtspunkte verändert haben, die den Ausstellungsbetrieb inzwischen bei seiner Regelung von Ein- und Ausschlüssen leiten. Bereits Georg Simmel wusste, welches funktionale Äquivalent die moderne Gesellschaft für soziale Bereiche bereithält, welche die Bindung an traditionelle Normen aufgegeben haben und stattdessen nun auf ständigen Wandel drängen, aber auch darin dann wiederum ein Mindestmaß an Orientierung suchen und benötigen: die Mode.³⁰ Der heutige Ausstellungsbetrieb scheint darüber hinaus geradezu belegen zu wollen, dass Kontrolle womöglich nur ein anderes Wort ist für eine universalisierte Herrschaft der Mode – mit der in immer mehr sozialen Bereichen an die Stelle dauerhafter Konventionen die »Verbindlichkeit des Vorübergehenden«³¹ tritt. Es gibt weiterhin Kriterien und Mechanismen, welche die Auswahl von Werken für Ausstellungen steuern, die Ordnung in die heutige Vielfalt des Kunstsystems bringen und (sehr wirksam) Ein- und Ausschlüsse regeln. Nur haben sie immer weniger mit den trägen Normen und Konventionen des noch bildungsbürgerlich beherrschten Kunstbetriebs der klassischen Moderne gemein, aber immer mehr mit den (dem Bedarf nach ständigem Wandel angepassten) Regeln moderner Populärkultur. Dies macht sich inzwischen auch in den Selbstbeschreibungen des Ausstellungsbetriebs bemerkbar: »Like Hollywood, there is a star system in the curatorial world, and biennals have become the blockbusters. A dozen curators are deemed capable of doing them and they descend upon cities around the world armed with their signature formulas.«³² Dass »[w]ir es hier mit der Entstehung eines Starsystems zu tun [haben], wie es Richard Sennett in ›Die Tyrannei der Intimität‹ hervorragend beschrieben hat«, steht auch für den Kunstwissenschaftler Hans Dieter Huber fest: »Es gibt mittlerweile einen glitzernden Namenskult unter dem Etikett ›Curated by ...‹, selbst wenn sich nur jemand darum gekümmert hat, dass die Handwerker die Bilder richtig aufhängen, die Abbildungen im Katalog mit den richtigen Legenden versehen sind und möglichst wichtige Personen zur Eröffnung eingeladen sind.«³³

Man kann in Bezug auf den heutigen Ausstellungsbetrieb, im Anschluss an die Arbeiten von Urs Stäheli, vom »Populären des Kunstsystems« sprechen: Im Zuge der Aufgabe, Anschlüsse an die Operationen der modernen Funktionssysteme für das große, weitgehend anonyme Publikum attraktiv zu machen und zu erleichtern, setzen sich im Populären aller Systeme allmählich die gleichen bewährten Mittel und Muster (wie eine ähnliche Typologie von Stars etwa) durch – in den Wahlkämpfen des politischen Systems ebenso wie bei den Positionierungen verschiedener Produkte in einem Marktsegment: Bis man nicht mehr entscheiden kann, ob die ›populären Teile‹ der Systeme sich alle nach dem Vorbild der Populärkultur organisieren, oder ob ›Populärkultur‹ nicht eigentlich, umgekehrt, erst ein Produkt

dieser Prozesse ist.³⁴ So gibt es dann auch unter Kuratoren inzwischen beispielsweise (wie unter den Platten-Labels der Musik-Branche) solche mit ›Alternative-Appeal‹, die sich bewusst und in vielfältigen Stilen vom ›Mainstream‹ absetzen. Und es gibt neben einem langweiligen auch im heutigen Ausstellungsbetrieb einen wachen ›Mainstream‹, der all dies rasch aufzunehmen und nicht nur zu popularisieren, sondern auch weiter zu entwickeln und zu verfeinern versteht.

Im Zuge der kritischen Auseinandersetzung mit der wachsenden Bedeutung der Kuratoren, die in den 1990er Jahren einsetzte, wurde zudem gefragt: »Ist der Kurator der DJ der Kunst?«³⁵ Kuratoren benützten Kunstwerke nicht selten bloß »als bildnerisches Material für ihre Konzeptionen und Inszenierungen, so wie DJs aus Schallplatten den dramaturgischen Verlauf ihres Sets aufbauen.«³⁶ Und nicht nur, was das Verhältnis heutiger Ausstellungsmacher zu Kunstwerken, sondern auch, was ihr Verhältnis zu vergangenen und aktuellen Ausstellungskonzepten angeht, findet man Vergleichbares in Pop- und Populärkultur. Für solche Konzepte gilt heute, was auch für (alle anderen) Moden gilt:³⁷ Alles, was schon einmal da war, darf wiederkehren, selbst in den unwahrscheinlichsten Kombinationen, etwa des Allerältesten mit dem Allerneuesten.³⁸ Auch Ausstellungskonzeptionen werden nun stets ›neu abgemischt‹ – und sicher nicht immer allein nach Maßgabe der Frage, ob das Resultat den jeweils ausgestellten Werken angemessen ist.

All dies zeigt vor allem eines: Die Formen, Funktionen und Funktionsweisen des heutigen Ausstellungsbetriebs werden sich ganz sicher nicht allein aus seiner Vergangenheit – beziehungsweise als Reaktion auf diese – erklären lassen. Sie müssen vielmehr im Zusammenhang mit den Strukturen der gegenwärtigen Gesellschaft betrachtet und können nur aus diesen heraus verständlich werden. Wie es die poststrukturalistische Diagnose der Kontrollgesellschaft nahe legt, so soll die Gegenwart der Kunstaussstellung darum nun auch hier als Symptom eines umfassenden Umbaus des Gesellschaftssystems verstanden werden.³⁹ Und dabei werden auch neoliberale Regierungstechniken beziehungsweise Machtpraktiken der Kontrolle eine Rolle spielen. Ich möchte hier aber eine Deutung versuchen, die darüber hinaus noch weit mehr empirische Details einzubeziehen vermag als die poststrukturalistische Beschreibung des Übergangs zur Kontrollgesellschaft.

Die Gegenwart der Ausstellung III: Funktionswandel struktureller Kopplungen

Nicht nur die poststrukturalistischen Untersuchungen zur Gesellschaftsgeschichte stützen sich auf die Suche nach ähnlichen Merkmalen in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen und Strukturen. Auch die Soziologie versteht sich – und das gilt aus

Sicht so verschiedener soziologischer Theorien wie der Niklas Luhmanns und der Pierre Bourdieus gleichermaßen – als »die Kunst, phänomenologisch unterschiedliche Dinge als in ihrer Struktur und Funktionsweise ähnliche zu begreifen, und Befunde, die an einem spezifischen, konstruierten Gegenstand, etwa dem religiösen Feld, gewonnen wurden, auf eine ganze Reihe neuer Gegenstände: das künstlerische, politische Feld usw., zu übertragen.«⁴⁰ Luhmann ist sogar der Auffassung, »dass Einsichten um so größeren Erkenntniswert besitzen, je verschiedener die Sachverhalte sind, an denen sie bestätigt werden können. Das Funktionieren trotz Heterogenität ist [...] selbst eine Art Beweis.«⁴¹

Auch das, wofür man die Gegenwart der Kunstausstellung als Symptom zu verstehen hätte, soll darum hier nun aus einem Vergleich erschlossen werden. Die Kunstausstellung wird zunächst als eine Einrichtung gezeigt, die in der modernen Gesellschaft – funktional betrachtet – der ›strukturellen Kopplung‹ des Kunstsystems mit anderen Funktionssystemen dient. Dies wird es dann erlauben, im Vergleich mit den anderen, sehr heterogenen Einrichtungen, die in der modernen Gesellschaft zur strukturellen Kopplung (anderer Funktionssysteme) eingesetzt werden,⁴² die gesellschaftliche Relevanz jener Veränderungen genauer einzuschätzen, welche die Kunstausstellung in der jüngeren Vergangenheit durchlaufen hat: Wenn sich hier überall ähnliche Veränderungen feststellen ließen, so müsste man davon ausgehen, es bei diesem *allgemeinen Wandel von Einrichtungen struktureller Kopplung* mit einem wesentlichen Bestandteil des laufenden gesellschaftlichen Umbaus zu tun zu haben – und vielleicht sogar mit seinem wichtigsten Resultat.

Zu zeigen ist zunächst, warum die Ausstellung, gesellschaftsstrukturell gesehen, gar nicht als eine genuine Einrichtung des Kunstsystems zu verstehen wäre. Einen ersten Hinweis darauf kann man darin finden, dass die Ausstellung stets auch in anderen als kunstsystemischen Zusammenhängen als vermittelndes Medium Verwendung fand und findet: im Falle von Wirtschaftsmessen, von Weltausstellungen, naturkundlichen und historischen Museen usw.⁴³ Dass die moderne Gesellschaftsstruktur eigentlich vorsieht, dass die Kunstausstellung zwischen dem Kunstsystem und seiner Umwelt angesiedelt ist, wird aber vor allem klar, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Ausstellungen (verstanden als strukturelle Kopplungen) zwischen diesen beiden Seiten vermitteln können müssen, und dass sie dies nur können, wenn sie keiner dieser Seiten ganz angehören. Moderne Kunst braucht Käufer, das moderne Kunstsystem Kommunikationen, die an seine Werke anschließen, damit es sich fortsetzen kann. Und umgekehrt benötigen die innergesellschaftlichen Umwelten der Kunst – potentielle Käufer (das Wirtschaftssystem) und potentielle kommunikative Anschlüsse (in den verschiedensten anderen Systemen wie im Kunstsystem selbst) – einer bestimmten, öffentlich sichtbaren Menge von Kunstwerken. Kunstausstellungen bieten die erste, elementarste Voraussetzung für all dies, weil

(beziehungsweise insoweit) sie selbst nichts von dem sind, dem sie dienen: weder Kunst, noch deren Umwelt – noch der Austausch zwischen beidem. Strukturelle Kopplungen müssen in der modernen Gesellschaft »gleichsam freischwebend«⁴⁴ existieren und funktionieren, als ›das Dritte‹ zwischen den Systemen. Schlagen sie sich dagegen allzu eindeutig auf eine der Seiten, die sie koppeln, ergreifen sie hier allzu deutlich Partei, müssen sie am Ende alle Seiten enttäuschen: Sie sind für alle beteiligten Seiten nur informativ, wenn sie sich von ihnen allen unterscheiden.

Strukturelle Kopplungen bieten nach Luhmann, kurz gesagt, die einzige Möglichkeit in der modernen Gesellschaft, die eigenlogischen Entwicklungen ihrer Subsysteme zu integrieren, diese trotz Autonomie doch aufeinander abzustimmen. Oder aus der Perspektive der Systeme gesagt: Moderne strukturelle Kopplungen müssen den autonomen Funktionssystemen die Aufnahme von Kontakten untereinander (beziehungsweise zu ihrer Umwelt) in einer Weise ermöglichen, die ihre Autonomie nicht gefährdet. Das stellt hohe Anforderungen an die entsprechenden Einrichtungen. Letztlich gilt zwar: »Strukturelle Kopplungen beschränken den Bereich möglicher Strukturen, mit denen ein System seine Autopoiesis durchführen kann.«⁴⁵ Wie diese Einschränkungen tatsächlich wirksam werden, bleibt jedoch an sehr strikte Bedingungen geknüpft: »Strukturelle Kopplung heißt [...] Indifferenz gegenüber fast allem bei Kanalisierung spezifischer Abhängigkeiten, die aber nicht strukturdeterminierend wirken können.«⁴⁶ Es geht gleichsam um die Festlegung weniger ›Kanäle‹, die regelmäßig ermöglichen, eine gewisse Zahl von informativen Irritationen zu generieren – deren Verarbeitung und Spezifizierung dann aber den gekoppelten Systemen überlassen bleiben muss: Sie müssen selbständig festlegen können, wie sie diese Irritationen in ihrer weiteren Entwicklung berücksichtigen, wie sie in diese einfließen werden. Klar ist, anders gesagt, nur, dass die über diese ›Kanäle‹ vermittelten Irritationen so relevant sind, dass sie von den Systemen letztlich nicht ignoriert werden können.

Dass dies für moderne strukturelle Kopplungen vor allem in den Doppelanspruch von, zugleich, allseitiger Unabhängigkeit und allseitiger Informativität mündet, wird vielleicht am deutlichsten, wenn man sie mit jenen Arrangements vergleicht, die sie ersetzen. So muss die moderne Kunstaussstellung etwa jene Lücken füllen, die durch die Ausdifferenzierung eines modernen Funktionssystems für Kunst (oder einfach: die Autonomie der Kunst) entstanden sind: durch den weitgehenden Verzicht auf feste vertragliche Beziehungen zwischen Künstlern und Auftraggebern (Fürsten, Kirchen usw.), auf fest definierte Orte (Kirchen, Höfe, repräsentative Räume der Oberschicht usw.) und fest definierte Aufgaben der öffentlichen Präsenz von Kunst.

Für diese Arrangements müssen moderne Kunstaussstellungen nun funktional äquivalente Substitute anbieten können, welche jedoch zugleich – anders als diese älteren Arrangements – die Autonomie des Systems nicht gefährden dürfen. Kunstaussstellungen müssen, anders gesagt, trotzdem garantieren, dass unverzichtbare

Orientierungshilfen und Leistungen aus der Umwelt in das Kunstsystem hinein (Geld, Feedback) vermittelt werden sowie aus dem System in dessen Umwelt hinaus (das Kunstwerk als Ware; Anregungen, Sachverhalte anders wahrzunehmen, Probleme anders zu betrachten, zu diskutieren, zu lösen). Kunstausstellungen müssen das Kunstsystem einerseits zu einer Mindestanpassung an seine ständig sich verändernde gesellschaftlicher Umwelt anhalten können, dies andererseits aber auf eine Weise tun, die das System nicht darin behindert, autonom nach den bestmöglichen Lösungen für die Erfüllung seiner Funktion zu suchen.⁴⁷

Es liegt auf der Hand, welche Hypothese zur Kontrollgesellschaft sich daraus ergibt – nach allem, was die vorherigen Abschnitte bereits über die Gegenwart der Kunstausstellung erbracht haben: Der Übergang zur Kontrollgesellschaft könnte vor allem – über den Umweg eines Wandels von Gestalt und Bedeutung struktureller Kopplungen – eine Schwächung der Autonomie moderner Funktionssysteme bedeuten. Statt allein Leistungen zwischen den Funktionssystemen hin- und her zu vermitteln, scheinen strukturelle Kopplungen sich nun immer mehr selbst in den Vordergrund zu spielen. Soweit strukturelle Kopplungen durch Organisationen realisiert werden, sehen deren Angehörige ihre Aufgabe zusehends darin, jene Leistungen selbst zu erbringen, deren Vermittlung ihre Arbeit eigentlich nur dienen sollte. Aber auch die Erwartungen in der Umwelt struktureller Kopplung scheinen sich nun zusehends auf diese selbst richten. Und: Von diesen Erwartungen ausgehend könnte sich der Druck auf Funktionssysteme erhöhen, vor allem mehr Leistungen für ihre Umwelt zu erbringen – statt sich auf die Erfüllung ihrer Funktionen zu konzentrieren. Oder umgekehrt gesagt: Alle bislang behandelten Veränderungen scheinen sich auf den erhöhten Druck zurückführen zu lassen, dem strukturelle Kopplungen inzwischen ausgesetzt sind und der nun zugleich von ihnen ausgeht (auf sich selbst wie auf die von ihnen gekoppelten Systeme). Der Möglichkeit nach scheint eine solche Entwicklung zwar dem strukturellen Arrangement der modernen Gesellschaft bereits von vornherein eingeschrieben:

Es ist [...] zu vermuten [...], dass in funktional differenzierten Gesellschaften der Spezifikationsbedarf in den Leistungsbeziehungen ansetzt, und dass von dort aus Funktion und Reflexion unter Kompatibilitätsdruck gesetzt werden. [... I]n funktional differenzierten Gesellschaften [können] Teilsysteme, die Leistungen abgeben bzw. erwarten, ihre Interessen durch Organisationen und Sprecher artikulieren, während die Repräsentanz der Gesamtgesellschaft [...] sich auflöst.⁴⁸

Dieser potentielle Primat der Leistungsorientierung betrifft aber offenbar nur den Leistungsaustausch zwischen Systemen beziehungsweise die Artikulation von Leis-

tungsbedürfnissen eines jeden Systems gegenüber allen anderen Systemen. Dass die Systeme von ihren strukturellen Kopplungen her unter Leistungsdruck geraten, und dass diese selbst, und vor allem anderen, als Produzenten von Leistungen betrachtet werden, müsste man als das Neuartige in der Kontrollgesellschaft betrachten.

Dass der Übergang zur Kontrollgesellschaft sich strukturell vor allem als ein erheblicher Bedeutungszuwachs und Formwandel struktureller Kopplungen beschreiben lässt, dass die wichtigste Konsequenz in einer schleichenden Einschränkung funktionssystemischer Autonomie besteht (und ›Kontrollgesellschaft‹ letztlich und vor allem dies bedeutet); und dass schließlich die jüngeren Veränderungen des Ausstellungsbetriebs sowie neuere Ausstellungspraktiken als Symptome dessen zu lesen wären, all dies lässt sich natürlich nicht allein dadurch beweisen, dass sich ähnliche Symptome auch im Hinblick auf andere strukturelle Kopplungen nachweisen lassen. Darum möchte ich hier zunächst auch nur cursorisch auf einige Ähnlichkeiten zu den strukturellen Kopplungen des politischen Systems hinweisen. Wichtiger sind die im Anschluss folgenden Untersuchungen zu exemplarischen Details des Berliner Ausstellungsbetriebs der letzten zehn Jahre, einzelner jüngerer Ausstellungen sowie der Geschichte und Rolle der Figur des Kurators. Wenn meine Hypothesen sich darin erst einmal für die Ausstellung bewähren, weiter ausarbeiten und begründen lassen, dann gewinnen allerdings auch die Vergleichbarkeiten zu anderen Fällen noch einmal an Gewicht.

Niklas Luhmann hat zum Beispiel gezeigt, dass sich Steuern und Abgaben als die Einrichtungen verstehen lassen, durch die Wirtschaftssystem und Politiksystem in der modernen Gesellschaft (wechselseitig) strukturell miteinander gekoppelt sind, und wie Verfassungen und Verfassungsgerichte die Entwicklungen von Politik und Recht (wechselseitig) aneinander koppeln. Darüber hinaus ist das politische System mit allen Funktionssystemen auch noch durch vielfältige Formen der Beratung gekoppelt: durch Fachreferate, Expertenanhörungen, Expertengremien (wie Rentenreform- oder Ethikkommissionen) und Umfrageforschungsinstitute etwa.⁴⁹

Bereits im Vergleich mit diesen wenigen Beispielen bestätigt sich die komplexe bis widersprüchliche Mischung von Gewichtsverschiebungen und -verlagerungen, die auch am jüngeren Ausstellungsbetrieb schon auffiel. Der neuere Bedeutungszuwachs von strukturellen Kopplungen kann sich mindestens auf dreierlei Weise äußern: Die durch sie vermittelten Irritationen werden in Systemen inzwischen immer häufiger ›eins-zu-eins‹ als *Handlungsanweisung* sowie zur *Rechtfertigung* benutzt; sie erhalten *mehr öffentliche Aufmerksamkeit* als die gekoppelten Systeme; sie sehen sich einem *dauernden Veränderungsdruck* ausgesetzt – wobei von der Veränderung des Boten dann gewissermaßen auch eine der überbrachten Nachrichten erhofft wird: Die neutralen Übermittler von Irritationen, Leistungen und Leistungsbedürfnissen sollen nun *spezifische Leistungen*, und diese zudem gleich ›in jeder gewünschten Höhe‹

erbringen. So beschränkt Politik sich einerseits immer häufiger allein auf Versuche, über Steuer- und Abgabenreformen kurzfristige Effekte zu erzielen: Einnahmesteigerungen, Konsumeffekte, Investitionsanreize. Zum anderen wird aus ungünstigen Einnahme/Ausgabe-Verhältnissen öffentlicher Haushalte automatisch auf die Notwendigkeit von ›Sparpolitik‹ geschlossen. Die wachsende Bedeutung von Verfassungen und Verfassungsgerichten äußert sich zum einen darin, dass in der jüngsten Vergangenheit so viel Recht mit Verfassungsrang (in Deutschland etwa) geändert wurde wie in den gesamten fünfzig Jahren zuvor nicht,⁵⁰ zum anderen darin, dass immer mehr politische Kontroversen (in den USA etwa ebenso wie in Deutschland) letztlich durch Verfassungsgerichtsurteile entschieden werden, weshalb auch die Besetzung dieser Gerichte seit einiger Zeit regelmäßig zu einem Politikum wird. Im selben Sinne dienen Expertenkommissionen und der Rückgriff auf deren Ergebnisse nun immer häufiger dazu, genuin politische Willensbildung zu umgehen beziehungsweise zu ersetzen. Mit all dem vermag das Beispiel des politischen Systems am Ende vielleicht vor allem einen allgemeinen Trend zu verdeutlichen: Vermittelt durch strukturelle Kopplung wächst heute überall der Druck auf die Systeme (hier vor allem: auf Recht und Wissenschaft), anderen Systemen nicht nur *Gründe* (also Leistungen) zu liefern, sondern diese auch sogleich noch so zuzuspitzen, dass sie dort *bestimmte Entscheidungen* begründen und legitimieren können. Aus Sicht der Systemtheorie gibt es einen sehr einfachen Grund, solche Entwicklungen mit besonderer Aufmerksamkeit zu verfolgen: »Was im Verhältnis der Teilsysteme zueinander als strukturelle Kopplung funktioniert, ist zugleich [...] eine Struktur des umfassenden Systems der Gesellschaft.«⁵¹

Berlin 1995–2005

Meine bisherigen Thesen ebenso wie auch die folgenden Untersuchungen zur Gegenwart der Kunstausstellung stützen sich vor allem auf Entwicklungen im Berliner Ausstellungs- und Kunstbetrieb der Jahre 1995–2005. Diesem entstammen also nicht nur die meisten persönlichen Erfahrungen, die hier eingeflossen sind. Auch ein großer Teil der Autoren, deren Texte hier verwendet werden, ließen sich wahrscheinlich Netzwerken mit Schwerpunkt in Berlin zurechnen und die Texte selbst Berliner Diskussionskontexten 1995–2005. Insbesondere aber wurden die meisten Ausstellungsprojekte, die ich im Folgenden behandle, in diesem Zeitraum in Berlin gezeigt.

Diese begrenzte Untersuchungsperspektive scheint mir aus zwei Gründen dennoch Ergebnisse zu ermöglichen, die als exemplarisch gelten dürfen. Zum einen ist die Vielfalt des so erfassbaren Ausstellungsangebots groß genug, um zeigen zu können, dass verschiedene jüngere Ausstellungspraktiken gleichwohl derselben Entwicklungstendenz zuarbeiten können. Zum anderen kann man davon ausge-

hen, dass globale Entwicklungen im Kunstsystem heute grundsätzlich an jedem Ort präsent sind, an dem dieses operiert – sicher jedenfalls im Berlin des zurückliegenden Jahrzehnts mit seinem breiten Angebot an international besetzten Kulturveranstaltungen und seiner Vielfalt von Ausstellungspraktiken: einer internationalen Kunstmesse (*Art Forum*), einer internationalen Kunst-Biennale (*Berlin Biennale*), einem internationalen jährlichen Medien- und Netzkunst-Festivals (*transmediale*), mit den ambitionierten Ausstellungsprojekten der *Kunst-Werke* (die internationale Theoriedebatten, ›Mainstream‹ und Ansprüche des ›politisch interessierten‹ Teils des Kunstbetriebs miteinander zu versöhnen versuchten), den Ausstellungen ähnlich orientierter Kunstvereine (des *Künstlerhaus Bethanien* und der *Neuen Gesellschaft für bildende Kunst* beispielsweise), mit seiner Vielfalt ›peripherer Ausstellungsorte‹, mit einer beständig wachsenden Anzahl von ›Galerie-Boutiquen‹ in Berlins so genannter Mitte, einer Museenlandschaft mit zum Teil äußerst aufwendigen, öffentlichkeits- wie publikumswirksamen Großausstellungen (»*Das MoMA in Berlin*«) sowie schließlich mit einigen Dependancen von international renommierten Galerien.

Kaum etwas ließ sich hier noch als Verlängerung eines überkommenen lokalen Kunstbetriebs verstehen.⁵² Das Berlin der Jahre 1995 bis 2005 bot so ein Feld für Experimente mit allem, was das Kunstsystem bis dahin an avantgardistischen, alternativen, publikumswirksamen und verkaufsträchtigen Ausstellungskonzepten selektiert hatte.⁵³ Und diese Experimente brachten auch neue Konzepte hervor. Berlin war eine Spielwiese für bereits etablierte Galeristen⁵⁴, für ›nomadische‹, junge Kuratoren⁵⁵, Kunstschaffende und ›Medienkompetente‹, die ihre Ideen und Anregungen aus dem internationalen Kunstbetrieb und -diskurs bezogen. Regelmäßig zogen in diesen Jahren so auch fast komplette Absolventenjahrgänge (nicht nur) deutscher Kunsthochschulen, wie des Karlsruher *ZKM*, sogleich nach Berlin; woraus zahllose party-finanzierte Ausstellungsräume in Berliner Hinterhöfen hervorgingen.

Im Vorder- oder im Hintergrund, je nach Perspektive, wurde all dies zudem, zum einen, begleitet von jenem »gleichzeitig sich fortsetzenden ungeheuren Hype ›deutscher‹ Kunst oder Berliner ›Malerei‹«,⁵⁶ durch den Berlin auch vom Kunstsystem selbst mit ›global maßgeblich‹ gleichgesetzt wurde. Begleitet wurde all dies in Berlin aber, zum anderen, immer wieder auch von fundamentaler Kritik, die an all diesen Entwicklungen vermisste, worauf es Kunst doch eigentlich ankommen müsste: radikale Negation. Im Programm eines gut besuchten »Thematischen Wochenendes« in der Berliner Volksbühne unter dem Titel *Die Kraft der Negation* beschrieb dessen Kurator Diedrich Diederichsen 2002 die Lage der Kunst jener Jahre so:

Kunst hat heute mehrheitlich keine Probleme mehr damit, wieder zu erbauen und zu dekorieren [... D]ie Kunst, die wir kennen, [scheint] den transzendenten Ort der Radikalität, den sie so lange beanspruchte, zugunsten von

aufklärerischer und realpolitischer Projektarbeit aufgegeben zu haben. [...] Früher hat die organisierte, aber auch die spontane oppositionelle Politik stets versucht, die Kunst an die Kandare eines Sinns, eines positiven Effekts zu nehmen, heute offerieren die Künste von alleine und ohne Not diese Effekte: sei es als Sinn- und Image-Dekoration kapitalistischer Projekte, sei es als sozialtechnisch engagierte, politisch anschlussfähige Oppositionskunst. [...] Die Kunst, die früher symbolisch alles und zwar sofort fordern konnte, [ist] pragmatisch geworden.⁵⁷

Ausstellen in der Kontrollgesellschaft

Hoffnungsträger Ausstellung I: Szeemann und die Folgen

Im 20. Jahrhundert waren an Veränderungen von Ausstellungspraktiken stets die größten Hoffnungen auf eine Erneuerung der Kunst und deren gesellschaftliche Wirksamkeit geknüpft. Dies gilt für *landart* und die überall möglichen Happenings, die angestammte Räume verließen,⁵⁸ ebenso wie für deren spätere Wiederinbesitznahme durch Installation, Performance und eine mit neuem Selbstbewusstsein auftretende Malerei und Fotografie. Und es gilt für die in den 1970er Jahren aufkommenden Ideen von der Ausstellung als Gesamtkunstwerk und vom Ausstellungsmacher als Künstler, wie sie vor allem von Harald Szeemann verkörpert und begründet wurden:

Der relativ junge Beruf des Ausstellungsorganitors, in Frankreich ›animateur‹ genannt, hat seit dem Zweiten Weltkrieg eine rasante Entwicklung durchgemacht. Zuerst verselbständigte er sich vom Konservator, indem er eindeutig gegen die Wissenschaft und für die Künstler Partei ergriff, und in letzter Zeit wird er immer mehr zum Verwalter der Idee des Gesamtkunstwerks, das die Künstler infolge der Nähe zur gesellschaftlichen Notwendigkeit der Arbeitsteilung und Spezialisierung immer mehr aufgegeben haben. Vieles von dem, was den Künstler auszeichnet, von der Autonomie des Werkes, der vermeintlichen Irrationalität seiner Assoziationen in der Rezeption bis zum Utopieanspruch in der Produktion und dadurch das gestörte Verhältnis zur Macht, ist auf den Kunsthalleiter oder den Ausstellungsorganisor übergegangen.⁵⁹

In einer ersten programmatischen Skizze für *documenta 5*, als deren Leiter er 1972 bekannt wurde, hielt Szeemann fest, dass er mit diesem Ausstellungsprojekt beabsichtige,

den Bereich Kunst aus den engen Bezirken der lokalen Kunstpflege und des punktuellen Einsatzes zu befreien. [...] Was lokale Kunstinstitute additiv in zahllosen Ausstellungen nur in beliebiger zeitlicher Abfolge anbieten, soll in Kassel programmiert ablaufen [...] documenta 5 wird zum erstenmal als Produzent nicht nur der Ausstellung und der Ereignisse, sondern auch der Information über documenta 5 auftreten (begehrter »kinetischer« Katalog, Katalog, Filme, Objekte, Lehrbücher, Lehrveranstaltungen).⁶⁰

Von dieser Position leitet sich die gesamte weitere Entwicklung der Ausstellungspraxis her: zum einen deren Differenzierung, das Drängen zur Autonomisierung der Ausstellung gegenüber den ausgestellten Werken wie gegenüber dem traditionellen Ausstellungsbetrieb (den Museen und Kunsthallen, und deren Sammlungspolitik einerseits und den Galerien und ihren Strategien andererseits). Das Ausstellen sollte als eine nochmals ganz andere, eigenständige, unabhängige Praxis etabliert werden. Szeemann drängt nicht zuletzt auf eine eigenständige Form der Organisation: Er schuf sich als erster Kurator einen ständigen, nur ihm und seinen Projekten verpflichteten Stab von Mitarbeitern.⁶¹

Zum anderen beginnt hier aber zugleich auch eine spezifische Entdifferenzierung, ein Drängen darauf, Unterschiede aufzuheben: Der Kurator soll nicht mehr vom Künstler und die Ausstellung nicht mehr von einem Kunstwerk unterscheidbar sein. Wobei diese Übergriffe allerdings nicht auf Kosten der Autonomie der Kunst und des Künstlers gehen sollen. Die Verwandlung der Ausstellung in eine autonome künstlerische Praxis wird eher als ein Akt der Gnade dargestellt, als Annahme eines schwierigen Erbes: Aus Liebe zur Idee autonomer Kunst nimmt die Ausstellung die schwierige Aufgabe, diese Idee mit Leben zu erfüllen, einer Kunst ab, die dies nicht mehr vermag.

An den problematischen Voraussetzungen, Konsequenzen und Versprechungen dieses Versuchs laboriert die Kunstaussstellung bis heute, vor allem aber wiederholt sie nur immer wieder alle bei Szeemann bereits angelegten Reform-Möglichkeiten. In der Regel freilich nehmen Ausstellungsprojekte heute nur einzelne dieser Möglichkeiten auf. Und auch die Kritik konzentriert sich darum in der Regel nur auf isolierte Aspekte des neuen Ausstellungsbetriebs. Ich möchte demgegenüber im Folgenden versuchen, die einzelnen dieser zum Teil scheinbar gegenläufigen Fortschreibungen und Modifikationen der ›Position Szeemann‹ wieder in einem Zusammenhang zueinander zu verstehen.

Dem Kunsthistoriker und -theoretiker Hans Dieter Huber zufolge ging die gestärkte Stellung der Kuratoren in den 1990er Jahren beispielsweise ganz eindeutig zu Lasten der Künstler. Einen eigenen Stil zu entwickeln, die künstlerische Praxis der Aufmerksamkeitserzeugung schlechthin also, sei weitgehend von den Kuratoren usurpiert worden.⁶² Und dies sei zudem nur der Anfang:

Denn erste Anzeichen deuten darauf hin, dass Institutionen, Stiftungen oder Geldgeber mehr und mehr aus Gründen des zunehmenden Konkurrenzkampfes, aus Profilierungsdruck, aus Gründen der Aufmerksamkeit (und das heißt auch: Geld) oder ihrer Cultural Identity dazu tendieren, sich als unverwechselbar, originell, einzigartig und unentbehrlich für die Gesellschaft und ihre Kultur zu präsentieren. Künstlerische Strategien im institutionellen Feld wandern also immer weiter nach oben ins Management ein. Mit jeder Stufe dieses »Semantic Ascent« wird der Künstler ärmer und bedeutungsloser.⁶³

Und auch die Kuratorin Dorothee Richter vermerkt vorsichtig selbstkritisch:

Seit den achtziger Jahren ist eine weitere Verschiebung der Rollenzuschreibungen für Künstler und Kuratoren auszumachen: Es lässt sich möglicherweise eine Machtverschiebung zugunsten des Kurators ausmachen, zumal die Rolle des Kurators immer mehr die Möglichkeit von kreativer Betätigung zulässt. [...] Die Inszenierung einer Ausstellung wird zur Selbstinszenierung.⁶⁴

Andere Entwicklungen scheinen dagegen wieder andere Aspekte der ›Position Szeemann‹ als die wichtigsten für die heutige Kunstaustellung zu erweisen. So gelang die Usurpation von (unter anderem) künstlerischen Strategien durch Kuratoren in den 1990er Jahren nicht nur immer häufiger, sie schien vor allem immer legitimer zu werden. Auch und gerade von Seiten einer sich als politisch und/oder institutionenkritisch verstehenden Kunstkritik wurde nicht nur einfach hingenommen, dass Unterscheidungen wie die zwischen Philosophie und Literatur oder zwischen Künstler, Kritiker und Kurator zusehends an Trennschärfe verloren. Man verteidigte und förderte diese Entwicklung vielmehr und erhoffte sich von ihr einen Abbau von Hierarchien und das Ende entsprechender diskursiver Ausschlüsse.⁶⁵

Im Falle kleinerer und alternativer Ausstellungsprojekte führte dies zu zahlreichen Experimenten mit der Übertragung der Kuratorenrolle an Kunstkritiker, Schriftsteller, Philosophen und Künstler.⁶⁶ Insgesamt trug es dazu bei, den vielleicht vermessensten Anspruch Szeemanns in eine selbstverständliche Erwartung an Kunstaustellungen zu verwandeln: dass diese alle, traditionell verschiedenen Institutionen und Professionen des Kunstsystems überlassenen Funktionen übernehmen, dass jede Kunstaustellung ihren Besuchern gleichsam ein ›all-inclusive-Erlebnis‹ des Kunstsystems vermittelt. Normalerweise im Vorfeld zu erwerbendes Vorwissen schien nun ebenso selbstverständlich vor Ort kurzfristig nachholbar wie alle möglichen nachträglichen Reaktionen von Kulturredaktionen und Kunstkritikern durch Ausstellungen vorwegnehmbar (beziehungsweise im Szeemannschen

Sinne ›programmierbar‹). Der Besuch einer Kunstaussstellung sollte ihren Besuchern nun ein restlos umfassendes ›Update‹ versprechen und eine Beschäftigung mit allem ›außer ihr‹ überflüssig machen.

Für den großen, kommerziellen Ausstellungsbetrieb wurde so – durch die Ausstellung *Das MoMA in Berlin* – Szeemanns Idee vom ›begehbaren Katalog‹ noch einmal von einem ›selbst gehenden‹, ›auto-aktiven‹ Katalog übertroffen: vom (inzwischen vielfach kopierten⁶⁷) *MoMANizer*. Dieser versinnbildlicht zudem, wie im neuesten Ausstellungsbetriebs sämtliche Grenzen zwischen klassischem Bildungsideal, Kunst, Popkultur, Kontrolle und Spaß verschwimmen: »Wenn man die in süßliches Rosa gehüllten ›MoMANizer‹ sieht, die den Besucher artig beim Gang durch die Ausstellung assistieren, muß man unweigerlich an das Ballett der Spermatozoen in Woody Allens Film denken.«⁶⁸

»›MoMANizer‹ sind junge Frauen und Männer, die die Besucher durch die Ausstellung begleiten werden. Es soll ein freiwilliges Gesprächsangebot für die Gäste der Nationalgalerie sein«, erläutert Lutz Driever, der den Einsatz der »›MoMANizer‹« leitet. Sie seien keine Kunstführer im herkömmlichen Sinn, sondern können von den Besuchern bei Bedarf in Anspruch genommen werden, sollen aber auch von sich aus den Dialog mit dem Publikum suchen. [...] Driever: »Wir haben sie in den letzten drei Monaten aus einer Gruppe von über 400 Bewerbern gecastet.« Auf Grund dieser großen Zahl konnte man sich vor allem an die beteiligten Kunst- und Geschichtsstudenten halten. [...] Sie stünden entweder in der Exposition für Fragen und Gespräche der Besucher zur Verfügung oder sorgten in den erwarteten langen Kassenschlangen für gute Stimmung. [...] Vorbereitet haben sich die »›MoMANizer‹« auch in der umfangreichen Bibliothek der Neuen Nationalgalerie. Die »›Professionellen‹« seien sowieso vom Fach und wüssten, wie man sich präpariert, so Lutz Driever. [...] Mit dem Café »›Einstein‹« habe man auch einen Sponsor für die Aktion gewonnen und könne sie damit kostenneutral halten. [...] Driever hofft, dass die »›MoMANizer‹« von einem »›Team zu einer Familie verschmelzen‹.«⁶⁹

Neben das immer häufiger anzutreffende Angebot kopfhörergestützter *Audio-Guides* tritt eine weitere Möglichkeit, vorgefertigte Sichtweisen auf die ausgestellte Kunst zu vermitteln: Inzwischen wird jedem Ausstellungsbesucher, der länger vor einer Arbeit verharrt, auch ohne Kopfhörer und Führer immer sicherer etwas dazu erklärt werden. Und dies stimmt auch nicht etwa nur für kommerzielle Großausstellungsprojekte. Einen Höhepunkt dieser Tendenz bildete die Ausstellung *Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF*, die 2005 in den *Kunst-Werken* gezeigt wurde: »[D]ie begleiten-

den Texte im Ausstellungskatalog werden so teilweise zur tatsächlichen *chronique scandaleuse*. Groß scheint die Furcht vor einem Rest an nicht beherrschbarer Uneindeutigkeit in der bildnerischen Kunst.«⁷⁰ Groß schien zugleich die Furcht zu sein, Kritik und Theorie eine Perspektive auf die Ausstellung übrig zu lassen, die nicht schon in dieser selbst repräsentiert ist: »Die Ausstellung gefällt sich im Ausstellen des ›Sowohl-als-auch‹ und verwischt dabei, so gut es geht, eine eigene Position.«⁷¹ Vor allem das reichhaltige Rahmenprogramm mit Podiumsdiskussionen sowie die (nur vereinzelt durch Abbildungen unterbrochenen) 300 Seiten Essays im zweiten Band des Ausstellungskatalogs⁷² machten diese Ausstellung zu einem Szeemannschen Gesamtkunstwerk wider Willen.

Wiederum waren es aber auch hier ausstellungspraktische Details, vor allem die kleine begleitende Informationsbroschüre, welche die ausgestellte Kunst dann doch auf ganz bestimmte Leistungen festlegten. Diese Broschüre steuerte die Rezeption der Ausstellung, indem sie zu jedem einzelnen Kunstwerk mit fertigen Erklärungen wie diesen aufwartete:

Er thematisiert die ambivalente Position des Betrachters im Verhältnis von Macht und Ohnmacht, Informationsbedürfnis und Voyeurismus. [...] In ironischer Weise thematisiert er den Zusammenhang von Phantasie und Wirklichkeit. [...] thematisiert den Zusammenhang zwischen medialer und politischer Öffentlichkeit und der Möglichkeit von Darstellung. [...] thematisiert [...] die Projektionen des Betrachters auf reale und imaginierte öffentliche Figuren [...] und stellt damit die Frage nach den Mechanismen der Bedeutungszuschreibung. [...] Dabei zeigt sie das dialogische Verhältnis von politischem Geschehen und Identitätsbildung.⁷³

Ausgerechnet an dieser Stelle, an der zwischen Besucher und Werk nichts und niemand treten kann, wurde die eigentliche These der Ausstellung manifest, und alle gezeigten Werke wurden auf deren bloße Illustration reduziert: Die RAF veranlasste die Kunst zu einer distanzierten Reflexion der Phantasien, welche jene freigesetzt hatte. Dass Kunst sich auch für die Eingriffe der RAF ins Reale und die Politik interessierte, dass die ausgestellten Künstler in ihren Einstellungen und Bewertungen zum Teil alles andere als sicher waren, dass sich an ihren Werken Suchbewegungen, innere Kämpfe und radikale Positionswechsel ablesen lassen – all dies wurde durch diese diskursive Rahmung der gezeigten Kunst zum Verschwinden gebracht.

Die ganze performative Gewalt kuratorischer Kontextualisierungen zeigt sich heute nicht selten gerade dort, wo sie vorgibt, den Besucher ›zum Weiterdenken anzuregen‹: Im unmittelbaren Interaktionskontext der Ausstellung (wie den sie

rahmenden Diskussionsveranstaltungen) sind die Chancen höchst gering, solchen Deutungshilfen konkurrenzfähige Alternativen entgegensetzen zu können. Erst »[w]enn die Kommunikation den Kreis der Anwesenden überschreitet, wird [...] das Ablehnen leichter«, denn dann entfällt »der Annahmedruck der konkreten Interaktion.«⁷⁴ Dennoch suggerieren gerade die interaktiven Kontextualisierungsangebote von Kuratoren, sogleich und umstandslos eine informierte Mitwirkung des Publikums zu ermöglichen.

Gerade diese kuratorische Vermittlungskompetenz jedoch – das Aufzeigen eines bestimmten, für den Besucher unmittelbar anschlussfähigen Nutzens von Kunst, durch deren diskursive Einordnung in bestimmte Kontexte – wurde in den 1990er Jahren als der zentrale Vorteil neuerer gegenüber älteren Ausstellungskonzepten verstanden, und dies nicht nur im Ausstellungsbetrieb selbst. Denn in diese Zeit fiel auch die Popularität der sogenannten *Kontext Kunst*. Mit diesem Label wurde zu Beginn der 1990er Jahre versucht, hinter den zeitgenössischen vielfältigen Kunstproduktionen ein einigendes Programm zu entdecken:⁷⁵ Sie würden allesamt von den Bedingungen ihrer Produktion ausgehen oder diese sogar explizit thematisieren. Gleich, ob es um eher formale (institutionelle, räumliche), soziale oder diskursive Bedingungen gehe, stets sollte gelten: »Die Bedingungen, unter denen ein Werk entsteht, werden Ausgangspunkt des Werks oder das Werk selbst.«⁷⁶ Trotz Skepsis und Kritik⁷⁷ ist das Konzept *Kontext Kunst* bis heute ein zentraler Bezugspunkt von Kunstproduktion, -kritik und -theorie geblieben. Und so konnte vor seinem Hintergrund die Kontext Ausstellung dann geradezu als der Königsweg avantgardistischer Kunst, als das der *Kontext Kunst* kongeniale Medium erscheinen. Denn wo fände man bessere Möglichkeiten, das Verhältnis des Ausgestellten zur veranstaltenden Institution, zum umgebenden Raum, zu dessen näherem und weiterem Umfeld, zum Besucher usw. zu thematisieren? Das Kuratieren von Kontext Ausstellungen wurde darum auch für einen maßgeblichen Teil der Kunstkritik⁷⁸ zu einer Form künstlerischer Betätigung, welche die Vorstellungen von avantgardistischer Kunst in den 1990er Jahren ausgezeichnet verwirklichte.

Exemplarisch dafür ist eine Besprechung der Ausstellung *OUTDOOR SYSTEMS / indoor distribution (Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 2000; Kuratoren: Julie Ault, Martin Beck)* in den *Texten zur Kunst*.⁷⁹ Die Ausstellung reflektierte die Nutzung von Raum, in sich, in den gezeigten Objekten und Werken und, davon ausgehend sowie im Bezug darauf, dann auch in gesellschaftlichem Maßstab. Von der Innenraumgestaltung aus wurde auf Straßen verwiesen und das Problem modernen Raumkonsums evoziert. Verbindungen zum Foto eines Autobahnkreuzes, zu Stadtmodellen, zu Landvermessung als Technik der Produktion von Grenzen, Eigentum und Ausschluss sowie zu Architektur- und Urbanismusdebatten wurden hergestellt.

1972 war es noch etwas Besonderes, als Daniel Buren schrieb, dass »immer mehr Ausstellungen dazu (neigen), nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken zu sein, sondern sich selbst als Kunstwerk auszustellen«. Was er im Zusammenhang mit den subjektivistischen Ansätzen eines Kurators mit Hang zum Gesamtkunstwerk kritisierte [Harald Szeemann, C.Z.], ist mittlerweile zu einer erprobten künstlerischen Praxis geworden, die sich zu wichtigen Teilen genau jenen institutionskritischen Ansätzen verdankt, an deren Durchsetzung Buren beteiligt war. Denn mit einem weiter gefassten Blick auf die ästhetischen, ökonomischen und sozialen Rahmenbedingungen von Künstler/innen ist eine Form erhöhter Selbstreflexivität bei der Gestaltung von Ausstellungen ins Spiel gekommen, die sowohl die entsprechenden Räumlichkeiten einbezieht als auch künstlerische und kuratorische Rollen verschwimmen lässt.⁸⁰

Hoffnungsträger Ausstellung II: Ein gesellschaftlicher Leistungsträger

Disziplinierung will ein bestimmtes Verhalten herstellen und Produktivität bei der Erfüllung klar definierter, unveränderlicher Aufgaben gewährleisten. Kontrolle zielt hingegen auf Flexibilität, auf die Befähigung, sich beständig wechselnden Aufgaben anzupassen. Im Übergang von Disziplinar- zu Kontrollmacht werden alle relativ geschlossenen Milieus mit spezifischen Aufgaben und Funktionen tendenziell ersetzt durch »metastabile und koexistierende Zustände ein und derselben Modulation, die einem universellen Verzerrer gleicht [... W]ie das Unternehmen die Fabrik ablöst, löst die permanente *Weiterbildung* tendenziell die *Schule* ab und die kontinuierliche Kontrolle das Examen«⁸¹ – und die gemeinsame, kontinuierliche Arbeit an der beständigen Reform der Kunstaussstellung, so können wir nun ergänzen, die Arbeit an Lösungen für spezifische Probleme von Kunstproduktion, -kritik, -theorie und -handel. Als zunächst nur einer von vielen Schauplätzen im Kunstsystem ist die Kunstaussstellung zum zentralen Schauplatz von Experimenten geworden, die Produktion, Kritik, Theorie und Handel gleichermaßen involvieren.

Die Verschiebung von einer bekannten, festgelegten Zahl von Aufgaben bei bestimmten Einrichtungen zu einer unbestimmten Zahl von Aufgaben in letztlich allen gesellschaftlichen Bereichen könnte sich, anders gesagt, im Falle struktureller Kopplungen als besonders folgenreich erweisen. Dies soll hier zum Schluss noch einmal verdeutlicht werden. Da viele strukturelle Kopplungen in der modernen Gesellschaft zunächst nur dazu dienen, die grundlegenden *Voraussetzungen* für einen Austausch zwischen den autonomen Systemen und deren Umwelt zu schaffen, kam es (wie auch im Falle des Vertrages etwa, der strukturellen Kopplung von Recht

und Wirtschaft) zusätzlich »zur Entstehung einer vielgestaltigen Peripherie von Organisationen.«⁸² Die Realisierung struktureller Kopplung wurde gewissermaßen auf verschiedene Schultern verteilt – was zugleich den determinierenden Charakter der vermittelten Irritationen abschwächt. Die besagte Peripherie von Organisationen sorgt vor allem für eine pluralistische, auf den Einzelfall abgestimmte Praxis der Auslegung dieser Irritationen: Verfassungsgericht und Verfassungskommentare im Falle der Verfassung; Anwaltskanzleien, Rechtsabteilungen und Gerichte im Falle des Vertrages. Und »neben Organisationen [erbringen] vor allem Professionen hier wichtige Übersetzungsleistungen.«⁸³ All dies gilt offenbar traditionell auch für moderne Kunstaussstellungen: Das Potential an Irritationen, die von dem hier Gezeigten für das Kunstsystem wie für seine Umwelt ausgehen können, wird durch Kunstzeitschriften, Kulturredaktionen, Kritiker und Kunsttheoretiker, durch kunstgeschichtliche, kunstwissenschaftliche und kunsttheoretische Lehrstühle an Universitäten, durch Museen, Kunsthallen, Galerien, Kunsthändler und Sammler in verschiedenste, je spezifisch anschlussfähige Irritationen übersetzt.

Der Übergang zur Kontrollgesellschaft könnte vor allem bedeuten, dass von der Bedeutung und Komplexität all solcher strukturelle Kopplungen rahmenden Peripherien wenig übrig bleibt. Es kommt gewissermaßen zu einer Verkürzung von Wegen, zu einer Vereinfachung der Komplexitätsreduktionen, die hier geleistet wurden, zu einer Beschleunigung und Schematisierung der Anschlüsse an die durch strukturelle Kopplungen vermittelten Irritationen – in den Systemen wie in deren Umwelt. So werden die Klagen über den sinkenden Einfluss der Kunstkritik immer lauter: »Der künstlerische Wert, den die Kunstkritik ermittelt, scheint für die Kaufentscheidung eines Sammlers kaum noch von Bedeutung zu sein, wohingegen Auktionshäuser spätestens seit ihrem Einstieg in den Markt für zeitgenössische Kunst ganze Existenzen vernichten oder aufbauen können.«⁸⁴ Aber auch die Struktur des heutigen Ausstellungsbetriebs erübrigt Umwege über die Kunstkritik und andere periphere Einrichtungen und Professionen des Kunstsystems: Der Markt ebenso wie die Aufmerksamkeit und die Selbstreflexion des Kunstsystems orientieren sich immer deutlicher an den ›Blockbustern‹ – daran, was auf wenigen großen Biennalen und internationalen Kunstmessen vertreten ist; ebenso versuchen Ausstellungen immer detaillierter zu bestimmen, was aus ihnen folgen könnte und was das Ausgestellte besagt. Und vor allem Kuratoren versuchen, mit Hilfe von Ausstellungen – mit oder gegen Kunst und Kritik – festzulegen, ob es an der Zeit sei, die Frage »nach Überschneidungen von Kunst und Leben auf vielfältige und provokante Art neu« zu formulieren, »die Kunst in den Dienst der Gesellschaft« zu stellen, oder die künstlerische »Aufklärungsarbeit« einer »Repolitisierung« zu unterziehen – wie Dorothee Richter einige der heute denkbaren kuratorischen Ziele und Aufgaben umschreibt.⁸⁵ Unter dem Druck, die komplexe Arbeit der Systeme durch andernorts

unmittelbar verwertbare Resultate zu rechtfertigen, agieren vor allem zur Zurückhaltung verpflichtete (weil mit der Umsetzung struktureller Kopplung betraute) Professionen und Organisationen immer offensiver.⁸⁶

Dass der Ausstellungsbetrieb dabei aus Sicht mancher Kritiker oft nicht besonders geschickt vorzugehen scheint, spielt kaum eine Rolle: »Hemmungslos werden wahre Schwälle rhetorischen Unfugs über das interessierte Publikum ausgegossen. Je professioneller der Rahmen, in dem eine Publikation zur Kunst erscheint, je näher sie den Institutionen der Kunstwelt steht, desto größer die Wahrscheinlichkeit, dass man darin auf enthusiastische Erlebnisaufsätze stößt.«⁸⁷ Zugespitzt könnte man sagen: Wo immer der Ausstellungsbetrieb der letzten zehn Jahre das Kunstsystem als Ganzes zu repräsentieren versuchte, drohte er es am Ende als Ganzes zu delegitimieren. Für die Einschätzung der Effizienz heutiger Ausstellungspraktiken durch Publikum, Politik und Wirtschaft ist dies aber kaum von Bedeutung. Man traut ihnen durchaus zu, wie jede Eröffnungsrede eines Politikers zu den größeren Ausstellungsprojekten in Berlin zeigt, erhebliche ›Bildungseffekte‹ zu zeitigen und aufklärerisch zu wirken. Und das große Echo, das eine Ausstellung wie *MoMA in Berlin* bei Publikum wie Presse fand, lässt solche Ausstellungen in den Augen des Wirtschaftssystems als ganz ausgesprochen wichtige ›Standortfaktoren‹ erscheinen.

Systemtheorie der Kontrollgesellschaft

Für das Problem der strukturellen Kopplung des modernen, autonomen Kunstsystems an seine soziale Umwelt gibt es eine disziplingesellschaftliche Lösung: Ausstellungen werden von Galerien und Museen realisiert und von einer davon weitgehend unabhängigen Kunstkritik gerahmt, Galeristen und Sammlungsleiter beschränken sich auf ein relativ starres Set von Inszenierungskonzepten. Davon setzt sich die kontrollgesellschaftliche Lösung ab: Interdependenzen zwischen Künstlern, Kritik und Ausstellungen werden betont und eine klare Aufgabenteilung zwischen ihnen löst sich auf; Ansprüche von und an Kunstausstellungen werden pluralisiert; Ausstellungsorte, -konzepte und -organisationsformen werden ebenso wie die vom Kunstsystem erwarteten Leistungen vervielfältigt.

Man könnte fragen, ob es sich dann überhaupt noch um dasselbe Problem handelt. Es geht ja gar nicht mehr darum, den komplexen Austausch zwischen modernen Gesellschaftssystemen mittels einer begrenzten Zahl sehr spezifischer Irritationen und Leistungen zu gewährleisten. Von den Systemen in der Umwelt des Kunstsystems her betrachtet geht es offenbar vielmehr darum, deren Prozessieren nun möglichst wenig durch Irritationen aus dem Kunstsystem zu beschränken. Wo

enge Kanäle waren, sollen breite Ströme entstehen. Während die Funktionssysteme einmal mit dem Wenigen arbeiten mussten, das ihnen durch die Kanäle struktureller Kopplungen angeliefert (und dann von peripheren Organisationen übersetzt) wurde, sollen sie jetzt selbst und frei aus einem gleichsam unerschöpflichen Füllhorn von Leistungen und Irritationen auswählen können. Strukturelle Kopplungen scheinen zunehmend die Aufgabe zu übernehmen, gegenüber den gekoppelten Systemen wechselseitig all deren mögliche Leistungen füreinander anzupreisen – inklusive ausführlicher Nutzungsinformationen und detaillierter Gebrauchsanweisungen.

Zugleich damit rücken auch im Verhältnis der Systeme zueinander diese Leistungen immer mehr ins Zentrum, die sie füreinander erbringen können. Dies könnte am Ende zu einer offenen Konkurrenz der modernen Funktionssysteme untereinander führen. Während sie bei der Erfüllung ihrer Funktion konkurrenzlos sind, so waren sie dies im Hinblick auf ihre Leistungen nie.⁸⁸ Auf dem Gebiet der Leistungen ist jedes moderne Funktionssystem von der Möglichkeit bedroht, dass seine Leistungen auch von einem anderen erfüllt werden können – und jedes System so, wenn man nur auf Leistungen achtet, überflüssig erscheinen könnte. Gegen diese, die neoliberale Kontrollgesellschaft kennzeichnende Drohung versuchen alle Systeme sich (paradoxe Weise) zunehmend durch die Produktion von Leistungen sowie deren möglichst wirksame Darstellung zu profilieren. Das dürfte schließlich auf Kosten dessen gehen, was durch eine Konzentration auf ihre je spezifischen Funktionen erreichbar wäre, also durch die Suche nach neuartigen Lösungen für jene Probleme, zu deren ständig innovativer Lösung in nur jeweils einem System komplexe Voraussetzungen und spezifische Mittel akkumuliert sind.

Vor diesem Hintergrund scheint die Antwort auf die Eingangsfrage eindeutig ausfallen müssen. Die direkte Konfrontation mit den neuen leistungsorientierten Ausstellungsformen dürfte für die moderne Kunst tatsächlich kaum produktiv sein. Es wäre bedeutsamer, wenn es ihr vorzuführen gelänge, dass die Gesellschaft von einer sich um alle aktuellen Leistungsansprüche nicht sonderlich sorgenden Kunst weit mehr hat.

Anmerkungen

- 1 Ich danke Alexander Mejstrik und Peter Melichar für ihre Textredaktion, Susanne Leeb für kontroverse Kommentare und wichtige Hinweise sowie Olga Lewicka für zahlreiche Gespräche – wobei die Verantwortung für das, was ich daraus gemacht habe, natürlich bei mir liegt.
- 2 Ekkehard Mai, Ausstellung, in: Hans-Otto Hügel, Hg., Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart u. Weimar 2003, 118–121, hier 120.
- 3 Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York 1965, zit. n. Charles Harrison u. Paul Wood, Hg., *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 1998, 862–869, hier 864.

- 4 Walter Gropius, Antwort auf eine Umfrage des Arbeitsrats für Kunst, in: Ja! Stimmen des Arbeitsrats für Kunst, Charlottenburg 1919, zit. n. Harrison u. Wood, Kunsttheorie 1998, 316 ff., hier 317 f. (Hervorhebung im Original).
- 5 Kaprow, zit. n. ebd., 864.
- 6 Ashley Bickerton u.a., From Criticism to Complicity, in: Flash Art 129 (1986), 46–49, zit. n. Harrison u. Wood, Kunsttheorie 1998, 1343–1346, hier 1346.
- 7 Dorothee Richter, Curating Degree Zero, in: dies. u. Eva Schmidt, Hg., Curating Degree Zero. Ein internationales Kuratoren Symposium, Nürnberg 1999, 13–17, hier 13.
- 8 »Whistler war einer der ersten Künstler, der eine Galeriepräsentation beeinflusste, indem er 1874 die Wände des Raumes für seine erste Einzelausstellung auf den Farbton seiner Bilder abstimmen ließ.« Hubert Locher, Die Kunst des Ausstellens – Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs, in: Hans Dieter Huber u.a., Hg., Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen, Ostfildern-Ruit 2002, 15–30, 25 Fn. 20.
- 9 Für entsprechende Arbeiten von Claude Monet, El Lissitzky, Mark Rothko, Claes Oldenburg, Bruce Nauman und Joseph Kosuth vgl. Hans Dickel, Environments – Installationen – Kontext-Kunst. Ausstellen als Strategie zeitgenössischer Kunst, in: Huber u.a., Kunst 2002, 45–58; dort auch der Hinweis auf weitere frühe Kritiken traditioneller Ausstellungspraktiken bei Paul Valéry und André Malraux.
- 10 Für deren Bezug zu modernen Ausstellungsbedingungen vgl. etwa Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003.
- 11 Daniel Buren, Achtung!, Dresden und Basel 1995, 115. Zur Geschichte von Reflexionen des sie umgebenden und begrenzenden Raums in bzw. durch Kunstwerke vgl. auch Olga Lewicka, Pollock. Verflechtung des Sichtbaren und des Lesbaren, München 2005, wo eine entsprechende Linie von Jackson Pollocks *drip-Bildern* über die *Minimal Art* zur *Installation* rekonstruiert wird.
- 12 Etwa die einem modernen Kunstwerk (in quasi-ontologischen Sinn) entsprechende Form seiner öffentlichen Präsentation zu finden.
- 13 Etwa auf jene Bedingungen der öffentlichen Präsentation von Kunst, die man in Frage stellen, irritieren, stören möchte, zugleich angewiesen zu sein.
- 14 So stellen etwa *Readymades* das bis heute sicher verbreitetste »Modell« dar, an dem moderne Kommunikation sich immer aufs Neue die Kontextabhängigkeit aller sozial konstruierten Bedeutung veranschaulicht – also auch die nicht zuletzt für die Evolution modernen Popkultur grundlegende Einsicht, dass dasselbe Objekt, Zeichen, Bild, Bekleidungsdetail usw. neu kontextualisiert neue Bedeutungen gewinnen kann, aber auch die subversive Möglichkeit, die Macht medialer Rahmungen in deren Rahmen selbst sichtbar zu machen.
- 15 Vgl. exemplarisch Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main 1976; ders., Geschichte der Gouvernementalität, 2 Bde., Frankfurt am Main 2004; Gilles Deleuze, Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: ders., Unterhandlungen 1972–1990, Frankfurt am Main 1993, 254–262. Dort heißt es zum Beispiel: »Foucault hat die Disziplinargesellschaften dem 18. und 19. Jahrhundert zugeordnet; sie erreichen ihren Höhepunkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Nun werden die großen Einschließungs-Milieus organisiert.« Ebd., 254, (Herv. beseitigt).
- 16 Deleuze, Postskriptum 1993, 256 (Hervorhebung im Original).
- 17 Für Übersichten über die vielfältigen neuen »kuratorischen Ideen und Experimente« seit den 1990er Jahren (und deren Selbstdarstellung im genannten Sinne) vgl. z.B. Richter u. Schmidt, Hg., Curating 1999; Huber u.a., Kunst 2002; Christoph Tannert u. Ute Tischler, Hg., Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis, Frankfurt am Main 2004; Reesa Greenberg u.a., Hg., Thinking about Exhibitions, New York 1996; Marius Babias, Ich war dabei, als ... Interviews 1990–2000, Frankfurt am Main 2001.
- 18 Vgl. für Berlin etwa *Deutschlandbilder (Martin-Gropius-Bau, 1997); das XX. Jahrhundert – ein Jahrhundert kunst in deutschland (Altes Museum / Neue Nationalgalerie / Hamburger Bahnhof / Kunstbibliothek / Kupferstichkabinett / Kunstgewerbemuseum, 1999–2000)*
- 19 Deleuze, Postscriptum 1993, 255.
- 20 Zu deren weiterer Ausarbeitung vgl. etwa Ulrich Bröckling u.a., Hg., Glossar der Gegenwart, Frankfurt am Main 2004; ders. u.a., Hg., Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt am Main 2000; Thomas Lemke, Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität, Hamburg 1997; Sven Opatz, Gouvernementalität im Postfordismus, Hamburg 2004.

- 21 Geschichte, Anforderungsprofil und Selbstverständnis dieser neuen Profession im Kunstsystem ebenso wie heutige Zugangswege zu ihr werde ich in den folgenden Abschnitten ausführlich behandeln.
- 22 Deleuze, Postscriptum 1993, 260.
- 23 Dies zeigt sich inzwischen immer deutlicher vor allem an einer Vielzahl partieller Konkurrenzen zwischen Künstlern und Kuratoren, etwa um die Zuschreibung ›künstlerischer Kreativität‹.
- 24 Im Kunstbetrieb wurde die (jüngste) Renaissance von Malerei und Fotografie (seit Mitte der 1990er Jahre) tatsächlich häufig, wie zur Bekräftigung, als wohl begründete, ja einzig richtige Konsequenz verstanden – als das, was ›an der Zeit‹ sei.
- 25 Deleuze, Postscriptum 1993, 256.
- 26 Ebd., 255.
- 27 Ebd.
- 28 Für eine Untersuchung mit vergleichbarer Fragestellung zur Bedeutung von klassischer Verwaltung, Beamtenapparat und Bürokratie im Zusammenhang biopolitischer Gouvernementalität (Guantanamo) vgl. Judith Butler, Unbegrenzte Haft, in: dies., Gefährdetes Leben. Politische Essays, Frankfurt am Main 2005, 69–120.
- 29 »Kurator oder Kuratorin kann jemand sein, der oder die klassischerweise Kunstgeschichte mit einem Universitätsabschluß studiert hat, oder jemand, der/die sich in langjähriger Dissidenz zu den institutionalisierten Ausstellungsformen Möglichkeiten und Orte des Ausstellungsmachens erobert hat, in die autodidaktische und antiinstitutionelle Impulse eingehen. [...] Eine bestimmte Autorität zugesprochen zu bekommen, was die Kenntnis, und die Vermittlungskompetenz von zeitgenössischer Kunst anbelangt, ist die Grundlage für kuratorischen Erfolg. Insofern steht das, was einen Kurator ausmacht, in engem Zusammenhang mit bestimmten künstlerischen Produktionen und Konzepten und ist derzeit ebenso divers wie diese.« Sigrid Schade, Vorwort. Zu sehen geben: Reflexionen kuratorischer Praxis, in: Richter u. Schmidt, Curating 1999, 9–12, hier 9 f.
- 30 Vgl. Georg Simmel, Philosophie der Mode, in: ders., Gesamtausgabe, Bd. 10, Frankfurt am Main 1995, 7–38.
- 31 Vgl. Elena Esposito, Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode, Frankfurt am Main 2004. Zu Ähnlichkeiten zwischen den Unterscheidungen von Disziplin/Kontrolle und Tradition/Mode vgl. außerdem auch dies., Vom Modell zur Mode. Formen und Medien der Nachahmung, in: Soziale Systeme 9/1 (2003), 88–104.
- 32 Kitty Scott (Kuratorin), zit. n. ArtReview 56 (2005), 114.
- 33 Hans Dieter Huber, Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?, in: ders. u.a., Kunst 2002, 225–228, 225 f.
- 34 Vgl. dazu etwa Urs Stäheli, Fatal Attraction: Popular Modes of Inclusion in the Economic System, in: Soziale Systeme 8/1 (2002), 110–123; ders., The Popular of the Political System, in: Cultural Studies 17/2 (2003), 272–296.
- 35 Ist der Kurator der DJ der Kunst? Marius Babias im Gespräch mit Florian Waldvogel über die ›Love-Paradisierung‹ des Kunstbetriebs, in: Tannert u. Tischler, Men 2004, 50–56.
- 36 Justin Hoffman, God Is a Curator, in: Tannert u. Tischler, Men 2004, 111–118, 111.
- 37 Vgl. etwa Ingeborg Harms, Treppauf, treppab ins Wunderland. Berliner Kombinationen ohne Rücksichten auf Verluste: Wie die Mode ihre neuen Trends schafft, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26. Juli 2005, 40.
- 38 So hat sich im letzten Jahrzehnt (in Berlin vor allem in 7 Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, Martin-Gropius-Bau, 14. Mai bis 29. Oktober 2000, wo auch Kunst gezeigt wurde) »das Submedium der ›Sonderausstellung‹ entfalten können, das in das Ausstellungswesen der Frühmoderne zurückweist [...]. Denn in diesen historischen Ausstellungsformen verwirklicht sich der Anspruch, dass durch die vordergründige Gleichstellung von Objekten prinzipiell alles vermittelt werden kann – eine Charakteristik, die in der problematischen Wiederaufnahme des Charakters der Kunst- und Wunderkammer zurückkehrt. Heute wird dieses vermeintlich nichthierarchische Modell fortgesetzt in multimedialen Techniken wie Raumprojektionen, Touchscreen-Interfaces oder 3D-Animationen.« Clemens Krümmel u. Susanne Leeb, Vorwort, in: Texte zur Kunst 41 (2001), 4 f., hier 4.
- 39 Wobei man vielleicht nicht nur von einem Symptom, sondern zugleich auch von einem (unter vielen) diesen Umbau befördernden Faktor sprechen müsste.

- 40 Pierre Bourdieu, *Lécon sur la lécon*, in: ders., *Sozialer Raum und »Klassen«*. Zwei Vorlesungen, Frankfurt am Main 1985, 47–81, hier 70 f.
- 41 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main 1984, 90.
- 42 Zur Verwendung des Begriffs »strukturelle Kopplung« in der Systemtheorie sowie zu Beispielen für solche Einrichtungen vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1997, 92–120 u. 776–788; ders., *Organisation und Entscheidung*, Opladen und Wiesbaden 2000, 397 ff.; ders., *Verfassung als evolutionäre Errungenschaft*, in: *Rechtshistorisches Journal* 9 (1990), 176–220; Elena Esposito, *Strukturelle Kopplung*, in: Claudio Baraldi u.a., Hg., *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt am Main 1997, 186–189; Tania Lieckweg, *Strukturelle Kopplung von Funktionssystemen »über« Organisation*, in: *Soziale Systeme* 7 (2001), 267–289; Michael Hutter, *Structural Coupling between Social Systems: Art and Economy as Mutual Sources of Growth*, in: ebd., 290–313; Dirk Baecker, *Kapital als strukturelle Kopplung*, in: ebd., 314–327.
- 43 Zur Wichtigkeit der Einflüsse anderer Formen der Ausstellung für Genese und Geschichte der Kunstausstellung in der Moderne vgl. z.B. Locher, *Kunst* 2002, 22–25.
- 44 Luhmann, *Gesellschaft* 1997, 787.
- 45 Ebd., 100.
- 46 Ders., *Die Behandlung von Irritationen: Abweichung oder Neuheit?*, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der Gesellschaft*, Bd. 4, Frankfurt am Main 1995, 55–100, hier 61. »Jedenfalls gewinnt die Umwelt nur unter der Bedingung struktureller Kopplungen und nur im Rahmen von dadurch kanalisierten und gehäuften Möglichkeiten der Selbstirritation Einfluss auf die Strukturentwicklung von Systemen.« ders., *Gesellschaft* 1997, 119.
- 47 Die umfangreiche Diskussion innerhalb der Systemtheorie darüber, wie diese Funktion sich bestimmen ließe, kann hier nicht referiert werden. Für zwei exemplarische Positionen vgl. Georg Stanitzek, *Was ist Kommunikation?*, in: Jürgen Fohrmann u. Harro Müller, Hg., *Systemtheorie der Literatur*, München 1996, 21–55; u. Dirk Baecker, *Die Adresse der Kunst*, in: ebd., 82–105.
- 48 Niklas Luhmann u. Karl Eberhard Schorr, *Reflexionsprobleme im Erziehungssystem*, Stuttgart 1979, 41–42.
- 49 Für eine ausführliche Liste der strukturellen Kopplungen aller moderner Funktionssysteme vgl. Luhmann, *Gesellschaft* 1997, 781–787.
- 50 Hinzu kommt aktuell der Druck durch »Sicherheitspolitik« (ein vorrangiges Interesse an Kriminalitäts- und Terrorismusbekämpfung) in allen westlichen Ländern, Verfassungen und ähnliche Rechtstexte (wie die *Genfer Konvention*) neu auszulegen beziehungsweise zu ändern, vgl. Susanne Krasmann, *Regieren über Freiheit und Sicherheit*, unveröffentl. Vortragsmanuskript, Hamburg 2005.
- 51 Luhmann, *Gesellschaft* 1997, 601 (Hervorhebung im Original).
- 52 Die für das Vor-Wende beziehungsweise Nachkriegs-Berlin typischen »kiezspezifischen« Kunstmilieus hatten sich 1995 bereits weitgehend aufgelöst oder waren weitgehend durch eine Kulturförderung, eine Senatspolitik und einen Immobilienmarkt zerstört, die sich am Leitbild eines »repräsentativen Kunststandorts Berlin« orientierten. Vgl. dazu etwa Harald Fricke, *Das alte und das neue Berlin*, in: *Texte zur Kunst* 38 (2000), 50–57.
- 53 Hinsichtlich des *Art Forum* etwa, das erstmals 1996 stattfand, darf man von einer »von vielen Schwierigkeiten begleiteten Nachahmung der Erfolgsrezepte aus Köln, Basel und London« (Isabelle Graw u. Clemens Krümmel, Vorwort, in: *Texte zur Kunst* 57 [2005], 4 f., hier 4) sprechen.
- 54 Michael Krome (*Schipper und Krome*, Köln) etwa erklärte zur Eröffnung einer Dependence seiner Galerie in der Berliner Auguststraße im Jahr 1995: »Wir wollen die Situation vor Ort testen, und [...] unseren schleichenden Veränderungsprozess dessen, was eine Galerie in den neunziger Jahren sein sollte, fortsetzen. Hierfür ist Berlin der interessantere Standort als Köln, weil das Umfeld frischer, unverbrauchter und experimentierfreudiger erscheint. [...] Für Berlin spricht die Aufbruchstimmung und die Bereitschaft, aus einem relativen Brachland heraus etwas zu entwickeln. [...] Das Risiko interessiert uns [...] Der Standort Berlin ist ja gerade deswegen interessant, weil hier hoffentlich für ausgediente Modelle kein Platz ist.« Michael Krome über Galerienmodelle an der Schnittstelle Subversion/Affirmation, in: Babias, *Interviews* 2001, 284–288, hier 284 f.
- 55 Als prominentestes Beispiel kann dabei wohl der damalige Leiter der *Kunst-Werke*, Klaus Biesenbach, gelten, der inzwischen ans *MoMA* nach New York gewechselt ist.

- 56 Graw u. Krümmel, Vorwort 2005, 5.
- 57 Zit. n. <http://www.volksbuehne-berlin.de> (gesehen 17. Jänner 2007).
- 58 Der französische Kritiker Jean Clay war sich 1970 sicher: »Es liegt auf der Hand, dass wir heute die letzten Todeszuckungen jenes kulturellen Systems erleben, das die Bourgeoisie in ihren Galerien und Museen eingerichtet hat.« Zit. n. Harrison u. Wood, *Kunsttheorie* 1998, 984.
- 59 Harald Szeemann, Oh du fröhliche, oh du selige thematische Ausstellung, in: ders., *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Berlin 1981, 23–30, hier 23.
- 60 Ders., Konzept für die documenta 5, Anfang Mai 1970, zit. n. Harrison u. Wood, *Kunsttheorie* 1998, 1087 f.
- 61 Vgl. dazu Sören Grammel, *Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*, Frankfurt am Main 2005. Man könnte hier von einer nachholenden Entwicklung sprechen: Im Übergang zur Kontrollgesellschaft kommt es auch im Falle der strukturellen Kopplung ›Ausstellung‹ zu einem selbständigen, erhöhten Organisationsgrad – nach dem Vorbild von Verfassungsgerichten, Politikberatung, Universitäten, Finanzämtern und Notenbanken etwa.
- 62 Auch die Bedeutsamkeit dieser Entwicklungen vermag der intersystemische Vergleich mit der gleichzeitigen Aufwertung von kuratorisch wirkenden Konferenz- und Projektinitiatoren im Wissenschaftssystem der 1990er Jahre auszuweisen. Zum damaligen Wirken etwa von Hans Ulrich Gumbrecht vgl. Rembert Hüser, Etikett aufkleben, in: Christian Huck u. Carsten Zorn, Hg., *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*, Wiesbaden (erscheint 2007).
- 63 Hans Dieter Huber, Kuratoren als Künstler – Künstler als Kuratoren?, in: ders. u.a., *Kunst* 2002, 228.
- 64 Richter, *Curating* 1999, 16 f.
- 65 Für eine ausführlichen Darlegung dieser Position vgl. Diedrich Diederichsen, Die Politik der Aufmerksamkeit. *Visual Culture, Netzkunst und die Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst*, in: Tom Holert, Hg., *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000, 70–84.
- 66 Zu einem Versuch, die verschiedenen alternativen kuratorischen Strömungen der 1990er Jahre entlang einer entsprechenden Kuratorentypologie zu kategorisieren vgl. Hoffman, *God* 2004.
- 67 In Berlin etwa gleich im Anschluss: bei der Präsentation der Flick-Kollektion.
- 68 Werner Spies zit. in: F.A.Z. Feuilleton vom 17. August 2004, in: www.faz.net (gesehen 17. Januar 2007).
- 69 Stefan Seewald zit. n. Beilage der Berliner Morgenpost vom 19. Februar 2004, in: <http://www.morgenpost.de/content/2004/02/19/beilage/660677.html> (gesehen 4. Dezember 2006).
- 70 Andreas Fanizadeh, Die Toten ruhen nicht, in: *Texte zur Kunst* 57 (2005), 60–66, hier 62 f., Hervorhebung im Original.
- 71 Ebd., 64.
- 72 Vgl. Klaus Biesenbach, Hg., *Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF*, 2 Bde., Berlin und Göttingen 2005.
- 73 KW, *Institute for Contemporary Art*, Hg., *Informationen zur Ausstellung ›Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung‹*, Berlin 2005, o. S.
- 74 Luhmann, *Systeme* 1984, 219.
- 75 Einschlägig vgl. Peter Weibel, Hg., *Kontext Kunst. Kunst der neunziger Jahre*, Köln-Ostfildern 1994.
- 76 Ebd., XIV.
- 77 Der Galerist Michael Krome etwa glaubt, dass das Label *Kontext Kunst* nicht nur Übereinstimmungen in der Kunst der 1990er Jahre »überschätzt hat«, sondern dass sich »dieselbe Idiotie wie bei Weibel mit seinem Begriff ›Kontext-Kunst‹ zudem regelmäßig wiederhole und allein der Produktion eines »eher romantisch[en]« ›Zusammengehörigkeitsgefühls‹ diene. Vgl. Krome 2001, 287 f.
- 78 In Berlin repräsentiert durch viele Kritiker, aber auch Künstler und Kuratoren aus dem Umfeld der Zeitschrift *Texte zur Kunst*.
- 79 Vgl. Susanne Leeb, *Selbstreflexive Autorsysteme*, in: *Texte zur Kunst* 41 (2001), 49–56. Der Titel von Weibels Buch findet sich hier bemerkenswert abgewandelt: In der Bibliographie liest man »Kontext Kunst. Die Kunst der neunziger Jahre« (meine Hervorhebung).
- 80 Ebd., 49 f.
- 81 Deleuze, *Postscriptum* 1993, 257 (Hervorhebung im Original).

- 82 Michael Hutter, Über den Unterschied, den Gesellschaftstheorie für eine Wirtschaftstheorie machen kann, in: Rechtshistorisches Journal 17 (1998), 547–557, hier 549.
- 83 Lieckweg, Kopplung 2001, 279.
- 84 Isabelle Graw u. Barbara Hess, Vorwort, in: Texte zur Kunst 12 (2001), 6–9, hier 6. Oft reduziert sich die Rolle der Kunstkritik zudem »zumal in anglo-amerikanischen Kunstzeitschriften – weitgehend darauf, ›Cheerleader-Texte‹ (Sarah Morris) abzuliefern oder sich zum Erfüllungsgehilfen des Künstlers zu machen.« Ebd., 8.
- 85 Richter, Curating 1999, 13 f. Zum Wunsch nach Vervielfältigung und Effizienzsteigerung der Effekte ihrer Ausstellungsprojekte auch bei sich selbst als kritisch verstehenden Kuratoren vgl. die Beiträge in Tannert u. Tischler, Men 2004.
- 86 In den Begriffen der Systemtheorie könnte man sagen, dass diese Professionen und Organisationen nun auch noch versuchen, die Arbeit an den ›Reflexionstheorien‹ der modernen Funktionssysteme an sich zu reißen (die im Falle des Kunstsystems einmal vornehmlich von Kunstgeschichte, Kunsttheorie und -kritik geleistet wurde). Für einen guten Überblick über die ›Reflexionstheorien‹ sowie die Funktionen, die diese Theorien gewöhnlich für die Systeme erfüllen (vor allem: Stärkung von deren Autonomie), vgl. André Kieserling, Die Soziologie der Selbstbeschreibung. Über die Reflexionstheorien der Funktionssysteme und ihre Rezeption der soziologischen Theorie, in: Henk de Berg u. Johannes Schmidt, Hg., Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie, Frankfurt am Main 2000, 38–92.
- 87 Christian Demand, Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte, in: Springer (2003), Klappentext.
- 88 Vgl. Luhmann, Gesellschaft 1997, 757 ff.