

Ästhetik trotz Luhmann

Anmerkungen zur Kunstphilosophie Harry Lehmanns

KLAUS LIPPE

»Das theoretisch marginalisierte Subjekt kehrt als normatives Postulat menschenfreundlicher Ausrichtung der Gesellschaft zurück oder es rächt sich durch ›Kritik‹.«¹

Die »Proklamation der ›Postmoderne‹« hatte Niklas Luhmann zufolge »mindestens ein Verdienst. Sie hat bekannt gemacht, daß die moderne Gesellschaft das Vertrauen in die Richtigkeit ihrer eigenen Selbstbeschreibungen verloren hat. Auch sie sind jeweils anders möglich. Auch sie sind kontingent geworden.«² Was immer man auch unter »Postmoderne« verstehen mag: die Beschreibung der modernen Gesellschaft als »postmodern« hat nicht zuletzt die Einsicht befördert, daß alle Beschreibungen der Gesellschaft (im Sinne des doppeldeutigen Genetiv) beobachtungsabhängig und kontextgebunden sind. Es gibt keinen *métarécit*, mit dem die Gesellschaft von einem privilegierten, externen oder sonst wie herausgehobenen Standpunkt aus beobachtet werden könnte, *weil* alles, was geschieht, *in* der Welt geschieht. Keine Position, und sei es eine ›philosophische‹, kann für sich reklamieren, mehr als das zu beobachten, was sich aus dieser Position heraus beobachten *läßt*.

Harry Lehmann ist daher durchaus darin zuzustimmen, daß die Frage, ob »ein bestimmter Theorievorschlag akzeptabel ist oder nicht«, nicht nur daran festzumachen ist, wie er »eingeführt wird, sondern auch daran, wo er hinführt«.³ Denn jede Theorie beruht auf basalen Unterscheidungen, und jede Ausgangsunterscheidung, ist – mit Luhmann gesprochen – »bereits eine Option, ist bereits kontingent, also auch anders möglich. Keine einzige ist durch die Weisung [›Trefte eine Unterscheidung‹⁴] oktroyiert oder als richtig (wesentlich, natürlich, gottgefällig etc.) ausgezeichnet. Es kommt vielmehr darauf an, was man damit anfängt, und wohin man gelangt«.⁵ Und das gilt nicht zuletzt für solche theoretisch-wissenschaftlichen Beschreibungen, die

¹ Niklas Luhmann: *Wie ist soziale Ordnung möglich*, in: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1993, S.195-285, hier S. 251.

² Niklas Luhmann, Vorwort zu *Beobachtungen der Moderne*, Opladen 1992, S. 7.

³ Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, S. 314. Im folgenden stehen die Seitennachweise in Klammern im laufenden Text.

⁴ »Draw a distinction« lautet die Konstruktionsanweisung zu Beginn der *Laws of Form* von George Spencer-Brown (Portland, Oregon 1994, S. 3). Dieser Anweisung kann man folgen, oder auch nicht. Aber wenn man ihr folgt, ergibt sich alles andere notwendigerweise.

⁵ Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*, 3. Auflage, Wiesbaden 2005, S. 80.

genau *das* zu beschreiben versuchen: Auch die Systemtheorie operiert mit kontingenten Unterscheidungen. Es gibt keine anderen! *Jede* Beobachtung verfährt auf operativer Ebene *naiv* und in Bezug auf eigene Referenz *unkritisch*.⁶

Ein solches Theoriedesign hat jedoch weitreichende und alles andere als beliebige Konsequenzen. Die wohl wichtigste ist die der Selbstbezüglichkeit ihrer eigenen theoretischen Annahmen: ihr *autologisches* Moment.⁷ Was für jedes beobachtende System gilt, gilt auch für die Systemtheorie: Auch sie *kann* nur deswegen etwas beobachten, *weil* sie ihre Unterscheidung als »blinden Fleck«⁸ benutzt. Auch sie ist ein Beobachter, der eine bestimmte und keine andere Unterscheidung verwendet, um überhaupt etwas beobachten (unterscheiden und bezeichnen) zu können; und auch diese in ihrem operativen Vollzug für sich selbst unbeobachtbare Beobachtung läßt sich mit einer weiteren Beobachtung, für die dasselbe gilt, beobachten. Die Beobachtungstheorie führt dazu, jeglichen Abschlußgedanken zu verwerfen und sich stattdessen auf das Beobachten von Beobachtern zu konzentrieren. Ein derartiger Ausgangspunkt zwingt mit anderen Worten zu einer theoretischen Kohärenz, die vor ihren basalen Unterscheidungen nicht halt macht. Problematisch erscheinen damit vor allem solche Theorien, die die Unterbrechung ihrer zirkulären Selbstreferenz zu begründen versuchen; etwa durch ontologische, metaphysische, transzendental-philosophische, kritisch-normative oder sonstige, theoretisch nicht weiter verhandelbare Positionen.

*

Wohin führt nun aber Lehmanns Theorievorschlag, der sich als eine »Ergänzung der Systemtheorie« (328) verstanden wissen will? Um es vorweg zu nehmen: Lehmanns Argumentationen sind durchaus vielschichtig, gründlich und sachkenntnisreich. Es geht dabei allerdings weniger um systemtheoretische Überlegungen zur Kunst der modernen Gesellschaft, als vielmehr um pragmatische Eingriffe in eine Theorie, deren begriffliches Instrumentarium lediglich der Reformulierung von Gesellschaftskritik dient. Lehmann übernimmt zwar einige Bausteine aus der Systemtheorie (vor allem das Primat funktionaler Differenzierung samt seiner selbst erzeugten gesellschaftlichen Folgeprobleme), aber schon im Detail stehen Lehmanns Überlegungen seltsam schief zu den Zusammenhängen systemtheoretischer Fragestellungen.

6 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1992, S. 85. Dies ist der Kern des Argumentes gegen eine Theorie, die sich als »kritisch« versteht und dabei gerade das *Unkritische* ihrer eigenen Operationsweise nicht reflektieren kann.

7 Vgl. dazu insbesondere das Kapitel über »Richtige Reduktionen« in: Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (Anm. 6), S. 362 ff.

8 Zur Theorie des »blinden Flecks« vgl. Heinz von Foerster, *Über das Konstruieren von Wirklichkeit*, in: *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt a. M. 1993, S. 25 ff.

Lehmanns Ästhetik stellt vielmehr eine Re-Referentialisierung von Kunst auf »Wahrheit« in einem »emphatischen Sinn« dar. Es gehe ihm – "wie Habermas« – darum, eine normativ relevante Theorie zu formulieren, die durchaus in der Lage sei, »Kritik zu üben und Werturteile abzugeben". »Gefordert« seien Werke, »die Autonomie gegenüber dem autonomen Kunstsystem erringen, und Künstler, die vermittels solcher Werke sich als autonome Subjekte im System behaupten«. (269)⁹ Und das bezieht sich nicht nur auf Kunst, sondern auch auf das Gesellschaftssystem schlechthin. Kunst, Religion, Intimität und Philosophie werden von Lehmann als besondere »Reflexionssysteme« der Gesellschaft gedeutet, die auch »eingedenk der Tatsache, daß sie selbst in der Gesellschaft existieren«, einen »exterritorialen Standpunkt« konstruieren könnten, »von dem sie die Gesellschaft konträr zu deren gängigen Selbstbildern beobachten«. (83)

Das Problem von Lehmanns Ästhetik (und natürlich auch dieser Rezension) besteht letztlich darin, sich auf ein solches, normatives Beobachtungsschema samt seiner Emphasen von »Wahrheit« und »Sinn« *theoretisch* überhaupt einzulassen und dem Appell zum »Wiederaustritt« aus dem wissenschaftlichen Kontext der Systemtheorie (237) folgezuleisten. Denn der Gewinn läge jenseits des *theoretisch* Verhandelbaren. Er läge vielmehr erst in einer *praktisch* werdenden Gesellschaftskritik.

*

Lehmann beginnt seinen »philosophischen Rundgang auf den Palisaden des gespaltenen, gesellschaftlichen Bewußtseins« (8). Dort vermutet er noch jenen »herausgehobenen Beobachterstandpunkt«, den es »eigentlich nicht mehr gibt«. Voller Erstaunen betrachtet er die »Kunstprodukte selbst«, »in ihrer Verspieltheit, in ihrem Hang zum Design, in ihrer biederen Anbietung zur Popkultur, in ihrer Schwäche für Oberfläche«, und erkennt, daß »es sich hierbei bloß um einen Kunststil handelt, der im medialen Vordergrund« stehe. Abseits davon ließen sich »nach wie vor Kunstwerke entdecken, die eine ganz andere Sprache sprechen – aber vom Kunstsystem marginalisiert, von der Kunstkritik in ihrem Wahrheitsanspruch nicht ernst genommen und von der Kunsttheorie aus dem Begriff der Kunst faktisch exkludiert« würden.

Schon hier legt Lehmann das normative Beobachtungsschema, das die gesamte weitere Argumentationsstruktur bestimmen wird, in wünschenswerter Klarheit offen.¹⁰ Freilich will Lehmann niemandem seine Werturteile

⁹ Eine systemtheoretische Fragestellung, die sich daran anschließen ließe, wäre: *wer* fordert denn hier?

¹⁰ Die Irritation – Lehmann würde sagen: »Verwunderung« –, die aus der Beobachtung spricht, wird externalisiert, das heißt, sie wird der Kunst selbst zugerechnet und nicht etwa der Beobachtung, die entsprechend korrigiert werden könnte. Und genau darin besteht ihre Normativität. Zur Unterscheidung von normativen und kognitiven Erwartungshaltungen vgl. etwa Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (Anm. 6) S. 138f.

vorschreiben, noch ihm die Verantwortung dafür abnehmen. Er versteht seine Argumente als *hypothetische Imperative* bzw. als *kategorische Konjunktive*¹¹ (295). Allerdings impliziert auch eine solche »distanzierte Normativität« (295) nichts Geringeres, als daß sie die »Entscheidungsmöglichkeiten, innerhalb derer sich der Einzelne verantwortlich entscheiden« könne, »zuerst« konstruiere – »denn Verantwortung für eine Entscheidung« könne man nur dann übernehmen, wenn man sich von der Kunstphilosophie zeigen lasse, »wofür man sich entscheidet, wenn man sich für eine bestimmte Kunst und die Art und Weise, sie wahrzunehmen, entscheidet.« (278 f.)

Man könnte Lehmanns Philosophie als einen Versuch beschreiben, die Systemtheorie zwischen den Zeilen zu lesen, um ihr dort normative Unterscheidungsmöglichkeiten einzuschreiben. Eine erste solche Möglichkeit sieht Lehmann im Funktionsbegriff der Kunst gegeben. Luhmann scheitert »gerade an jenem Punkt, um den sich dieser Typus von Untersuchungen eigentlich dreht: der Funktionsbestimmung des Funktionssystems«. (20)

*

Niklas Luhmann geht davon aus, daß sich in der modernen Gesellschaft ein autonomes Funktionssystem für Kunst ausdifferenziert hat.¹² Funktionale Ausdifferenzierung heißt: »Auf-sich-selbst-stellen einzelner Funktionsbereiche mit jeweils spezifischen, unverwechselbaren Codes.«¹³ Die Ausdifferenzierung eines Systems ist nur aufgrund einer Orientierung an eine durch kein anderes soziales System zu erfüllende Funktion möglich, die im Zusammenhang mit einer spezifischen Leitdifferenz (dem *Code*)¹⁴ Strukturen aufbaut, die die Selektion anschließbarer Kommunikation steuert. Dabei ist es weder *das* Gesellschaftssystem noch *irgendeines* ihrer Funktionssysteme, die dem System eine Funktion zuschreiben können. Sondern die Funktion wird erst im Zuge der Autopoiesis des Systems selbst ausdifferenziert. Erst dadurch wird *Autonomie* in einem operativen Sinne möglich. Mithin wäre dieser Funktionsbegriff nicht inhaltlich, sondern rein analytisch zu verstehen. Er hat nichts mit diesem oder jenem besonderen gesellschaftlichen »Sinn und Zweck« (20) von Kunst zu tun, den ein externer Beobachter ihr

¹¹ Der Begriff entstammt bekanntlich dem Kontext der anthropologischen Philosophie Helmuth Plessners. Der Zusammenhang zwischen hypothetischen Imperativen und kategorischen Konjunktiven erläutert Lehmann (mit Hinweis auf Hans-Peter Krüger) wie folgt: »Wenn man die pragmatische Normativität, welche die hypothetischen Imperativen entfalten, in den Begriff solcher Aussagen mit hineinnimmt, dann könnte man auch von *kategorischen Konjunktiven* sprechen, in denen die Philosophie ihre Geltungsansprüche formuliert. In ihnen werden Möglichkeiten aufgezeigt, die mit der Notwendigkeit letzter Evidenz zu ergreifen sind. Ihre Sätze nehmen die Form an: ›Du solltest dies tun, wenn das möglich ist!« (280)

¹² Vgl. vor allem: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.

¹³ Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst*, in: *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1986, S. 620-672, hier S. 624.

¹⁴ Etwa wahr/unwahr für das Wissenschaftssystem, Zahlung/Nicht-Zahlung für das Wirtschaftssystem, Recht/Unrecht für das Rechtssystem, Transzendenz/Immanenz für die Religion usw. Damit werden die

ansinnen mag (und seien es die Künstler selbst, die sich berufen fühlen, auf diesem Feld »theoretisch« tätig zu werden).

In systemtheoretischer Hinsicht bezieht sich der Funktionsbegriff von Kunst also zunächst auf nichts anderes als das, »was sie als Eigenes zur gesellschaftlichen Kommunikation beisteuert«.15 Das Entscheidende an einem solchen Funktionsbegriff liegt gerade in der semantischen Unbestimmtheit. Welche semantische Fassung man den Funktions- oder Codebestimmungen in einem wissenschaftlichen Kontext auch gibt: Es kommt vor allem darauf an, die Bestimmung einerseits so abstrakt wie möglich zu formulieren, um nicht von vornherein Ausschließungskriterien in den Begriff von Kunst und ihrer Funktion einzubauen (so, als könnte es Kunst geben, die ihre Funktion mehr oder weniger oder auch gar nicht wahrnehme), und andererseits nur so konkret wie nötig, um die Funktion der Kunst von anderen Funktionsbestimmungen unterscheiden zu können.

Luhmanns Formulierungsvorschlag für die Funktion von Kunst lautet: »Welt in der Welt erscheinen zu lassen«.16 »Welt« ist dabei kein ganzes oder auch nur teilweise beobachtbares Objekt, mit diesen oder jenen, guten oder schlechten Eigenschaften. Sondern Welt entsteht vielmehr erst als spezifischer, stets zurückweichender Horizont von Beobachtungen. Dieser Unterschied ist sehr wichtig, denn man kann dann nicht mehr sagen, daß Kunst die Welt, wie sie ist (oder »wie sie geworden ist« [80]), sichtbar machen könne. Was Kunst beobachten kann, ist vielmehr die *Beobachtungsabhängigkeit* von Welt selbst. Insofern könnte man auch sagen, daß die Funktion der Kunst »in der Herstellung von Weltkontingenzen«17 liege. Die Kunst scheint gerade mit Bezug auf dieses »Problem« gesellschaftlicher Kontingenzen ihre eigene spezifische Funktion ausgebildet zu haben. Kunst liefert eine Lösung für das Problem, daß »jeder erlebbare Sinn zugleich eine Überfülle von Möglichkeiten weiteren Erlebens anbietet, aus denen nur einige wenige realisiert sind bzw. realisiert werden können. ... Was die Kunst erstrebt, könnte man deshalb als *Reaktivierung ausgeschalteter Möglichkeiten* bezeichnen.«18 Eine solche Reaktivierung kann aber gerade nicht *beliebig* erfolgen, sondern nur durch eine unverwechselbar codierte Kommunikationsweise. Ihre Funktion läge dann in »im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen.«19 »Was in der Kunst sichtbar wird, ist nur die Unvermeidlich-

gegenseitigen Abhängigkeiten der Funktionssysteme nicht bestritten, sondern überhaupt erst analysierbar.

15 Niklas Luhmann, *Weltkunst*, in: ders./Frederick D. Bunsen/Dirk Baecker, *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 7-45, hier S. 39.

16 So die letztlich gültige Formulierung bei Luhmann in: *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 12), S. 241, und *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1997, S. 352, auf die Lehmann erstaunlicherweise nur nebenbei zu sprechen kommt (vgl. Lehmann, S. 80).

17 Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst* (Anm. 13), S. 625.

18 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Anm. 16), S. 352.

19 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 12), S. 238.

keit von Ordnung schlechthin.«²⁰ Dies ist keineswegs eine »normative Quintessenz von Luhmanns Gesellschaftstheorie«, wie Lehmann meint (27),²¹ sondern lediglich die Bedingung der Möglichkeit, überhaupt etwas – und seien es Fettflecken oder Alltagsgeräusche – als Kunstkommunikation beobachten zu können. Kunst codiert ihre Kommunikation zwangsläufig als Kunstkommunikation.²²

Ein Code meint dabei nichts anderes als einen binären Schematismus der Form positiv/negativ, an dem sich das Beobachtungsschema eines spezifischen Kommunikationsmediums orientiert. Wichtig ist vor allem, daß der Code nur als Differenz handhabbar ist. Es geht also nicht wie in der alteuropäischen Semantik darum, »schöne« Kunst zu schaffen, sondern die Differenz von schön und häßlich als Beobachtungsschema einzusetzen. Insofern ist Luhmanns Kunsttheorie kein ästhetisches Programm, sondern eine Code-Theorie, die von spezifischer Kunstprogrammatis gerade abstrahiert. Obwohl auch gegen die traditionelle Semantik »schön/häßlich« im Grunde gar nichts einzuwenden wäre (wenn man sich klar darüber ist, daß damit ein Code und kein Programm benannt wird), könnte sie doch zu leicht als auf traditionelle Programmatis von Kunst bezogen mißverstanden werden. Luhmann hat daher selbst eine Reihe von Alternativvorschlägen angeboten, an deren Semantik aber im Grunde nichts hängt – sie macht keinen theoretischen Unterschied: »Unbestritten ist jedenfalls, daß die Arbeit am Kunstwerk selbst binär codiert ist oder sich zumindest laufend orientiert an Unterscheidungen wie stimmig/unstimmig, belebend/tötend, passend/unpassend (die Wortbedeutungen besagen nichts, der Gegensatz ist alles).«²³

*

²⁰ A. a. O., S. 241.

²¹ Und auch kein »Programm zur Überwindung der Postmoderne« (27). Eine systemtheoretische Analyse des Modernen der modernen Gesellschaft entzieht der Kontrastierung von Moderne und Postmoderne vielmehr selbst den Boden. (Vgl. Luhmann, *Das Moderne der modernen Gesellschaft*, in: *Beobachtungen der Moderne* [Anm. 2], S. 11-49, insbesondere S. 42.) Es ginge also, wenn man überhaupt von »Überwindung« sprechen will, um die der theoretisch fruchtlosen Unterscheidung von modern/postmodern.

²² Kunst besteht eben nicht aus »Werken«, sondern aus Kommunikationen. Sie bindet sich gerade nicht an einen bestimmten »Werktypus«, durch den ihr ein normativer Zug verliehen werde. (268)

²³ Luhmann, *Weltkunst* (Anm. 15), S. 29. Lehmann selbst formuliert den Code von Kunst – wie vor ihm schon Siegfried J. Schmidt (*Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1989, S. 427) oder Peter Fuchs (*Moderne Kommunikation. Zur Theorie des operativen Displacements*, Frankfurt a. M. 1993, S. 164 ff.) – als Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst (188), wiederholt damit aber nur die Differenz zwischen System und Umwelt. Was fehlt, ist immer noch die *Leitdifferenz*, durch die sich das System überhaupt erst von *seiner* Umwelt unterscheiden kann. Ähnlich wie Schmidt verweist auch Lehmann in diesem Zusammenhang auf »Erwartungsstrukturen«, vor denen etwa die »Unterscheidung passend/unpassend vorsätzlich als nichtpassende Unterscheidung gehandhabt« wird (186); oder allgemeiner formuliert: der Code Kunst/Nicht-Kunst wird als Nicht-Unterscheidung (im Modus des »re-exit«, 188) verwendet. Das mag durchaus zutreffen, nur berührt auch das bereits die Ebene der *Programmierung* oder der *Selbstbeschreibung* und nicht mehr die Ebene der Codierung. In eben diesem Kontext von *Selbstbeschreibungen* ist auch Luhmanns Äußerung zu verstehen, daß es der modernen Kunst jetzt um die »Placierung der Negation des Systems im System gehe« (188). Vgl. dazu vor allem Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, Bd. 2: *Von Nietzsche bis zur Gegenwart*, Opladen 1993, S. 296. (Vgl. in diesem Kontext auch Anm. 30.)

Luhmanns Funktions- und Codebestimmung der Kunst hat allerdings auch innerhalb der systemtheoretischen Diskussion Anlaß zur Kritik gegeben. Bereits Gerhard Plumpe hat – wenn auch mit völlig unterschiedlichen theoretischen Konsequenzen – an der Funktionsbestimmung Luhmanns die mangelnde Prägnanz kritisiert: »wenn man ohnehin weiß, daß alles anders sein könnte als es ist, . . . dann bedarf es der Kunst nicht, wenn sie auch nicht anderes zum Ausdruck bringt«. ²⁴ Wenn, mit anderen Worten, »Kontingenz als ein Eigenwert der modernen Gesellschaft« ²⁵ schlechthin begriffen werden kann, was wäre daran dann noch das Spezifische der Kunst? ²⁶

In eine ähnliche Richtung scheint zunächst auch Lehmanns Einwand zu gehen: Luhmanns Befund sei – so Lehmann – "erstaunlich: die Kunst soll ihre Funktion darin haben, daß sie zeigt, wie das Kunstwerk funktioniert.« (26) Luhmann scheitert genau daran, eine befriedigende Antwort auf die Frage zu geben, worin eigentlich das gesellschaftliche Problem bestehe, für das die Kunst eine Lösung darstellt. Denn wenn man einmal wisse, daß im Bereich des Möglichen Ordnung möglich sei, »wozu benötigt man dann noch Kunst«? (28) ²⁷ Lehmann sieht darin eine prinzipielle »Fremdbestimmung« der Kunst durch die Systemtheorie: die Kunstwerke würden zur »Bestätigungsinstanz für Luhmanns Werktheorie degradiert«. (26) ²⁸

Darüber hinaus sieht Lehmann in Luhmanns Kunsttheorie gerade insofern einen entscheidenden Schwachpunkt, als sie im Vergleich mit der *Ästhetischen Theorie* Adornos eine wesentlich geringere »phänomenologische Erschließungskraft« (21) besitze. Der Vergleich mit Adorno ist in Lehmanns Ansatz insofern sehr wichtig, als er gerade in der »Ausdrucks-kategorie« das kritische Potential dafür sieht, in der Kunst einen Wahrheitsgehalt in einem »nichtnormalen«, emphatischen Sinn freizusetzen.

Und erst vor diesem Hintergrund formuliert Lehmann seine eigene Lö-

²⁴ Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne* (Anm. 23), S. 301. Dieser Kritik haben sich auch Niels Werber (*Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992, S. 24 ff.) und Christoph Reinfandt (*Der Sinn der fiktionalen Wirklichkeiten. Ein systemtheoretischer Entwurf zur Ausdifferenzierung des englischen Romans vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Heidelberg 1997, S. 61 ff.) sowie jüngst auch Dominik Paß (*Bewußtsein und Ästhetik. Die Faszination der Kunst*, Bielefeld 2006, S. 350 ff.) angeschlossen.

²⁵ Vgl. Luhmann, *Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft*, in: *Beobachtungen der Moderne* (Anm. 2), S. 93-128.

²⁶ Es liegt darin, so könnte man auch auf Plumpe erwidern, daß nur Kunst sich auf diese Art der Kommunikation *spezialisiert* hat. Der Einwand, daß auch andere Kommunikationssysteme Kontingenz erzeugen, wäre aus demselben Grunde hinfällig, wie der Einwand, daß auch der Sport »unterhalten« könnte. Vgl. Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, (Anm. 23) S. 300 ff.

²⁷ Allerdings meint Luhmanns Funktionsbestimmung gerade nicht, daß es der Kunst darum ginge, »der Gesellschaft ihre neue epistemologische Situation vor Augen zu führen« (52). Es geht nicht darum zu wissen, sondern zu zeigen, daß Ordnung im Bereich des Möglichen möglich ist: *Hic Rhodus, hic salta!* Und da sich mit jedem Kunstwerk der Bereich des Möglichen, bzw. die Welt, verändert, kommt man schwerlich zu einem Ende; zumindest solange die Autopoiesis der Kunst anhält.

²⁸ Luhmanns Beschreibung der Kunst ist selbstverständlich eine *Fremd*-Beschreibung, nämlich eine wissenschaftliche. Sie kann *daher* gerade nicht *bestimmen*, was Kunst zu sein habe. Es obliegt ausschließlich der Kunst, darauf nach Maßgabe ihrer eigenen Funktionsweise zu reagieren – oder auch nicht.

sungsstrategie für die Bestimmung des Bezugsproblems: Das eigentliche gesellschaftliche Problem, auf das Kunst reagiere, besteht nach Lehmann in der mangelnden Resonanzfähigkeit auf die gesellschaftlichen Folgeprobleme von funktionaler Rationalität. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst sieht Lehmann entsprechend in der »Provokation einer Selbstbeschreibung, welche die latenten Orientierungsprobleme der Gesellschaft« reflektiere. (84)

Das Besondere (und Problematische) dieser Funktionsbestimmung liegt vor allem darin, daß sie offensichtlich nicht für alle Kunst gelten kann, sondern nur eine normative Möglichkeit eröffnen soll: nur eine »wirklich innovative Kunst«, deren emphatischer Wahrheitsgehalt eine Gegenkommunikation im Kunstsystem selbst provoziere, soll diese Funktion erfüllen können und damit in der Gesellschaft praktisch wirksam werden.

Dieser modalen Differenz innerhalb der Kunst entspricht Lehmanns Unterscheidung zwischen »normalen« und »anormalen« Funktionssystemen des Gesellschaftssystems (52). Die »normalen« Funktionssysteme, dazu zählt Lehmann etwa Wirtschaft, Politik und Wissenschaft, zeichnen sich durch Generalisierbarkeit ihrer kommunikativen Geltungsansprüche, hohe Systembildungsfähigkeit, durch Programmierbarkeit, Technisierbarkeit, strukturelle Stabilität, geräuschlos gehemmte Kommunikation, Funktionalität oder auch systemspezifische Umweltbezogenheit aus. Daß diese oder andere Merkmale aus systemtheoretischer Perspektive jedoch keinesfalls in allen Kommunikationsmedien gleichermaßen realisiert sein *müssen*, nimmt Lehmann wiederum zum Anlaß, eine Art negativ-dialektisches Abbild zu den von ihm als »normal« postulierten Kommunikationsmedien zu zeichnen.²⁹ Diese »Reflexionssysteme« bzw. die »Humanmedien«, zu denen Lehmann nicht nur die Kunst, sondern auch Philosophie, Glaube und Liebe zählt, seien entsprechend nur schwach systembildungsfähig, instabil, nicht technisierbar, gegenstrukturell gebildet, selbstprogrammiert, geräuschvoll und ungehemmt kommunizierend, reflektierend, weltoffen oder welterschließend. Den vielleicht wichtigsten Unterschied sieht Lehmann in ihrer Operationsweise: während die »normalen« Funktionssysteme im Modus des »re-entry« operieren, operieren die »Reflexionssysteme« im Modus des »re-exit«.³⁰

29 Einmal mehr externalisiert Lehmann damit seine normativen Erwartungen, in dem er sie der Systemtheorie oder gar den Systemen selbst zurechnet. Aus systemtheoretischer Perspektive unterliegt die Selektion der Strukturbildung allein der Autopoiesis des Systems. (Luhmann ist eben kein Strukturfunctionalist!) Besonders prekär ist daher Lehmanns Einschätzung, daß »anomale« Strukturmerkmale die »Applizierbarkeit der Systemtheorie auf Kunst« in Frage stellen würden (53), während die Systemtheorie selbst ihren Anwendungsbereich nicht einmal auf Funktionssysteme einschränkt.

30 Mit der Figur des »re-entry« formalisiert Spencer-Brown die Paradoxie der Selbstreferenz auf beeindruckend einfache Weise als den Wiedereintritt einer Unterscheidung in sich selbst; oder genauer: als »Re-entry into the form«. (Vgl. Spencer-Brown, *Laws of Form* [Anm. 4], S. 69 ff.) Zum Beispiel: Ein System identifiziert sich *als Differenz* zwischen System und Umwelt. Entscheidend dabei ist, daß die vom System unterschiedene »Umwelt« nicht die Außenseite der Unterscheidung bezeichnet, sondern eine Differenz innerhalb der Innenseite der Unterscheidung; oder anders gesagt: Jedes Kreuzen der Grenze einer Unterscheidung erzeugt eine neue Grenze, deren Außenseite wiederum unzugänglich bleibt. Das ist –

Erst mit Hilfe der »Humanmedien« könne »das Bewußtsein ein kommunikatives Widerstandspotential« gegen jene »funktionale Kommunikation« aufbauen, durch die sie ansonsten »benutzt« würden. (357) Allerdings kann dies nach Auffassung Lehmanns nur unter der Voraussetzung gelingen, daß sie sich – ganz im Sinne Kritischer Theorie – auf einen emphatischen Begriff von Wahrheit beziehen.

*

Ein grundlegendes Problem ist freilich, daß sich Lehmanns Beobachtungen nur schwer an systemtheoretischen Anforderungen messen lassen. Die Vorstellung etwa, daß man »unter der Prämisse, daß man sich für die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst interessiert, eine Präferenz für jene Kunst setzt, die sich an ihrer Funktion orientiert« (83), ist, wie gesagt, insofern problematisch, als die Orientierung an einer Funktion bzw. an der funktions-spezifischen Codierung die Bedingung der Möglichkeit darstellt, daß überhaupt von einem autonomen Sozialsystem Kunst gesprochen werden kann. Ohne Funktion keine operative Geschlossenheit, keine Autonomie.³¹ Lehmanns »Funktionsbestimmung« stellt also gerade keine theoretische Funktionsbestimmung dar, sondern ein höchst voraussetzungsvolles Programm mit gesellschaftspolitischem Anspruch. Trotz aller Differenzen, die es auch innerhalb des systemtheoretischen Diskurses hinsichtlich der Funktionsbestimmung von Kunst geben mag, besteht der Vorteil einer systemtheoretischen Betrachtung von Kunst gerade darin, daß sie von allen Besonderheiten spezifischer Kunstwerke und ihrer Programme absieht. Lehmanns Theorie der Humanmedien bewegt sich dagegen von Beginn an in einer normativen »Sphäre der Hochkultur« (329), in der man – mit Plumpe gesprochen – »avancierte Geister, Humanisten oder Gesellschaftskritiker beeindrucken mag«, die aber der »Wirklichkeit ästhetischer Kommunikation« kaum gerecht werden kann.³²

Richtig ist wohl, daß das Ausdrucksmoment von Kunst in der Tat kein entscheidender Aspekt von Luhmanns Kunsttheorie ist (und auch nicht sein kann). Das heißt jedoch wiederum nicht, daß Ausdruck in der Theorie »prinzipiell« (21) nicht vorgesehen wäre: Wer Kunst verstehen will, muß »polykontextual sehen lernen; also lernen zu wissen, wovon abhängt, was er

nebenbei bemerkt – auch die Antwort auf Lehmanns Frage, warum Luhmann die Selbstplacierung eines Codes auf einer der beiden Seiten der Unterscheidung als den »positiven« oder, mit Gotthard Günther formuliert, als Designationswert charakterisiert, während der negative stets Reflexionswert bleibt. (175) Positiv/negativ ist nur ein anderes Wort für die interne Präferenzstruktur jeglichen Unterscheidens. Man kann nicht auf der Außenseite, in der Umwelt operieren. Die Alternative wäre, das System zu verlassen. Und so scheint auch Lehmann seinen Begriff des »re-exit« zu verstehen: als Wiederaustritt des Codes aus sich selbst (141). Die über die Rhetorik hinausgehende, *logische* Bedeutung des »re-exit« bleibt dabei allerdings unklar. Denn mit dem Heraustreten aus dem System entfällt auch das Problem zirkulärer Selbstreferenz, über die sich ein System *als Differenz* identifiziert.

³¹ Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst* (Anm. 13), S. 624.

³² Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne* (Anm. 23), S. 304.

jeweils sieht«. ³³ Und Ausdruck mag durchaus etwas sein, worauf es bestimmter Kunst ankommt. Und das wäre dann auch theoretisch zu beschreiben. Richtig ist auch Lehmanns Vermutung, daß das Ausdrucksmoment der Kunst im Kontext der Systemtheorie »bestenfalls kontingent in Spiel« komme (39). Das ist genau der entscheidende Vorteil der Luhmannschen Theorie: normative Zumutungen wie, daß sich *jedes* Kunstwerk »über sein Ausdrucksmoment« der Welt öffne (263), umgeht die Systemtheorie gerade dadurch, daß sie es dem Kunstsystem selbst überläßt, sich so oder auch anders der Welt zu öffnen: etwa ironisch, mit Witz, faszinierend. Nicht zuletzt zeigt sich hierin ein eher eingeschränkter Blickwinkel auf Kunst, den Lehmann selbst gerade Luhmann vorwirft. Davon zeugen auch Lehmanns hermeneutische Interpretationen von ausgewählten Kunstwerken; etwa dem 14. *Kafka-Fragment* von György Kurtág, das »ungeachtet aller Kritik am Musiksystem den Anspruch einlösen kann, Neue Musik zu sein"! (262): »ein Mensch hört auf den Klang der Welt, imitiert ihn, versucht ihn zu verinnerlichen – und scheitert daran. Nach diesem Kulminationspunkt, genau in der Mitte des Stücks, hört er dem sonderbarem Morphem nach, bis es sich auflöst. Das Hörbild der Welt entsprang allein seiner Imagination, bleibt Wunschbild und läßt ihn unbehaust zurück.« (266) Auch ohne Lehmanns Interpretationen ihre ästhetische Qualität abschreiben zu wollen, scheint sich seine Kritik an Luhmann, daß die Kunstwerke zur Bestätigungsinstanz der Theorie würden (26), vor allem gegen Lehmann selbst zu wenden.

Der »Problemaufriß der Rationalität« besagt Luhmann zufolge nicht, daß »die Gesellschaft Probleme dieses Formats lösen müßte, um ihr Überleben zu sichern. Fürs Überleben genügt Evolution". Dem sei, nach Lehmann, auch nichts zu entgegen, aber man könne »sich darüber hinaus fragen, ob es besser oder schlechter« sei, daß »die Gesellschaft die Probleme, die sie aufgrund ihres eigenen Differenzierungsprinzips hervorbringt«, reflektiere. »Der Unterschied zwischen einer Systemtheorie mit einem philosophischen oder einem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse dürfte«, so Lehmann weiter, »nicht zuletzt darin bestehen, ob sie an dieser Stelle ihre Theorie-scheinwerfer auf- oder abblendet, die Frage visibilisiert oder invisibilisiert.« (280) Selbstverständlich kann ein Beobachter seinen Scheinwerfer auf diese Stelle richten. Der eigentliche Witz aber ist doch – und hier erst beginnt systemtheoretische Reflexion –, daß er das nur deswegen kann, weil er sich selbst hinter den Scheinwerfer, ins Dunkel begeben muß. Der Unterschied zwischen einem systemtheoretischen und Lehmanns Erkenntnisinteresse dürfte also nicht zuletzt darin bestehen, ob dieser *autologische* Rückverweis reflektiert wird oder nicht. Denkt man die Systemtheorie »konsequent zu Ende«, relativiert sich nicht ihr »antinormativer Zug«, wie Lehmann glaubt

33 Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst* (Anm. 13), S. 645.

(281), sondern man gelangt zu der paradoxen Situation, daß auch die Systemtheorie die Einheit ihrer Unterscheidung nicht mitbeobachten kann. Das ist keinesfalls »bloßes Klischee« und führt auch nicht in eine »verharmlosende Theorietoleranz« (359). Sondern im Gegenteil: Damit werden höchst anspruchsvolle Kriterien an die Kohärenz von Theorien »nach Luhmann« gestellt.

Darüber hinaus ist es zumindest irreführend, die Systemtheorie als eine »antinormative« (281) Theorie zu beschreiben. Normativität ist schlicht kein theoretisch relevantes Beobachtungsschema der Systemtheorie (was nicht ausschließt, sondern gerade einschließt, daß auch zwischen normativ und kognitiv modalisierten Erwartungshaltungen in einem sozialwissenschaftlichen Kontext unterschieden werden kann³⁴). Es ist daher nicht die Systemtheorie, die die Gesellschaft »affirmiert«. Vielmehr wird erst durch die operative Verwendung der Unterscheidung kritisch/affirmativ ein spezifisches Beobachtungsschema hypostasiert, durch das die Zuschreibung des Affirmativen erfolgt. Daß die Systemtheorie als »systemerhaltende Konzeption« erscheint, »welche das moderne Gesellschaftssystem in seinem Bestand sichern will« (57), ist nicht mehr als eine Zuschreibung Lehmanns, die dem Beobachtungsschema von kritisch/affirmativ folgt.

Daß es dennoch Kunst gibt, die sich in diesem Sinne als »kritisch« versteht, soll selbstverständlich nicht abgestritten werden. Ebenso wenig, daß es Kunst geben mag, der es um emphatischen oder auch gar keinen Sinn geht. Es kommt, wie bei jeder Beobachtung, darauf an, ob der z. B. an Kunstkommunikation teilnehmende Beobachter (also der Künstler oder der Rezipient) so unterscheidet oder nicht. Das ändert jedoch nichts an der theoretischen Bedeutung des Sinnbegriffes im Kontext einer operativen Epistemologie. Die protologische Argumentation ist so simpel wie folgenreich: Sinn ist ein differenzloser Begriff, weil jede Beobachtung, Bezeichnung, Unterscheidung immer schon Sinn voraussetzt. Sinn ist das *Medium*, dessen sich soziale oder psychische Systeme bedienen. Auch die Unterscheidung zwischen »regulärem« und »emphatischem« Sinn macht Sinn: die Unterscheidung *ist* bereits eine Form, die nur im Medium Sinn gewonnen werden kann. Es handelt sich um einen protologischen, operativen Begriff von Sinn, wobei auch hier von jedem spezifisch Sozialen wie etwa einem religiösen oder künstlerischen Sinnbegriff gerade abgesehen wird. Dieser letzte, mediale Begriff von Sinn ist der systemtheoretische Begriff von Sinn. Man kann daher auch keinen »reflexiven Abstand« zu ihm einnehmen, wie Lehmann glaubt (362), da dies in der Tat eine Außenperspektive implizieren würde, die sich im Kontext einer theoretischen Überprüfung von selbst destruieren würde. Auch die Systemtheorie kann nicht anders, als das Medium Sinn operativ zu gebrau-

34 Vgl. Anm. 10.

chen. Daher bildet Sinn als Medium auch nicht ihren »heimlichen Abschlußgedanken« (362). Natürlich mag Lehmann einen Begriff von Philosophie postulieren, dem es eben – wie der Religion – nicht um Wissenschaftlichkeit, also um die Frage nach wahr oder falsch gehe, sondern um Wahrheit in einem emphatischen Sinn. In diesem Fall wäre die Anschlußmöglichkeit an Lehmann in einem systemtheoretisch-wissenschaftlichen Kontext jedoch auch schon beendet.

Summary

Aesthetics despite Luhmann Comments on Harry Lehmann's philosophy of art – Although Harry Lehmann understands his philosophy of art to be an extension of system theory as according to Niklas Luhmann, his concern is not so much a theoretical approach to art in modern society but rather a re-formulation of social criticism. His approach re-refers art to ›truth‹ and ›meaning‹ in an emphatical sense. In the same way as Jürgen Habermas, he aims to formulate a normatively relevant theory which is able to rephrase the possibility of criticism and value judgement not only concerning art but also concerning the state of modern society in general. Correspondingly, he believes that the function of art lies in the provocation of social self-descriptions which serve to reflect the problems of the functional differentiation of modern society. Analogous to his normative distinction between ›merely artistically simulated innovations‹ and a ›truly innovative art‹, he distinguishes between ›normal‹ communication systems such as economy, science or politics on the one hand and the ›reflection systems‹ which operate in ›human media‹ such as art, philosophy, belief and love on the other. In the end, only the latter shall be able to fulfil the socio-political function. The main problem of Lehmann's aesthetics lies in the question as to why adopt his normative scheme of observation and »re-exit« the theoretical context of the system theory at all. Since his ›philosophical‹ approach itself makes reference to an emphatical concept of truth which cannot be coded by the difference between true or false, his social criticism seems to be hardly able to achieve connectivity with system theory.