

So ist die ›Einheit als Differenz‹ auch methodisches, nicht nur thematisches Prinzip, was diese Abhandlung ebenfalls legitimiert, disziplinäre Gräben zu ebnet, die die Wissenschaften im Umgang mit der Photographie ausgehoben haben. Dabei ist der materielle Zugriff des Autors äußerst souverän und oft zwingend, wobei einschränkend an einigen Stellen die Differenzierung zwischen den Medien optischen Darstellens nicht geleistet wird, eine Differenzierung, die zusätzliche semantische Ebenen erschlossen hätte. Während Neumann betont, daß sich »[i]n der deiktischen Geste [...] die Machtverhältnisse eines Diskurses [sedimentieren]« (185), wäre eine ausgeprägtere (auktoriale) Deixis an wenigen Stellen doch wünschenswert gewesen. Als weiteres Desiderat dieser Studie wäre eine konzisere Auseinandersetzung mit der ›digitalen Wende‹ in der Photographie zu nennen, die bekanntlich bevor sie qualitativ, normativ und quantitativ überlegt wurde.⁶ Leider begnügt sich das Schlußkapitel bei Neumann mit assoziativen Gegenüberstellungen von Literatur und Theorie im Zeitalter nachmechanischer Bilder, die über den oft konstatierten Verlust des ›Versprechen[s] der Photographie [als] ein Wissen, das die Gegenwart den Hoffnungen der Vergangenheit nachträgt« (302) nicht hinauskommt.

Aber jenseits dieser Einsprüche besticht die Dissertation insbesondere durch das komplexe Problembewußtsein des Autors, der sich nicht mit motivischen Nacherzählungen und detektivischen Identifizierungen begnügt, sondern multiperspektivische Annäherungen an den Bereich ›Photographie und Literatur‹ unternimmt, wobei er disparate Texte logisch zu verknüpfen weiß und – trotz der Fülle des Materials, das er um die Literatur gruppiert – jener Literatur mit sensiblen Analysen immer die Dichte zuerkennt, die ihr aneignet. Sicher ein längst überfälliger Beitrag zur interdisziplinären Verständigung und eine kenntnisreiche Studie, die auch die Germanistik mit ihren Literaturanalysen zu bereichern vermag.

Anja Schürmann

Harry Lehmann: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst – Ästhetik nach Luhmann*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, 393 S.

Die im Jahre 1995 erschienene Abhandlung *Die Kunst der Gesellschaft* von Niklas Luhmann bildet zweifellos eine Herausforderung für diejenigen, die an den sozialen Implikationen des Phänomens Kunst interessiert sind. Nach diversen, an unterschiedlicher Stelle publizierten Aufsätzen liefert der Autor mit dieser Schrift ein umfassendes, fein geschliffenes Modell des Ineinandergreifens ästhetischer Erfahrung und gesellschaftlicher Kommunikation. Luhmann unternimmt den Versuch, dem klassischen Motiv der Autonomie der Kunst eine systemtheoretische Deutung zu geben. Als Produkt eines allgemeinen Prozesses der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft bildet die Kunst bei Luhmann ein von seinem Umfeld sich ab-

⁶ Zuletzt Beat Wyss: *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006.

grenzendes soziales System, das einer spezifischen Codierung gehorcht, die die innere Kohärenz der systemischen Abläufe sicherstellt. Die Resonanz, die dieses Modell und seine systemtheoretischen Voraussetzungen in der Vergangenheit erfahren hat, ist bekanntlich gespalten. Den zustimmenden Lesern stehen kritische Stimmen gegenüber, die dieser Theorie nicht nur ein affirmatives Verhältnis gegenüber dem Bestehenden vorwerfen, sondern ihr nicht selten zugleich die Fähigkeit zum Verstehen sozialer Prozesse überhaupt absprechen. Daß man hier einen dritten Weg beschreiten kann, der zustimmendes Interesse mit der Fähigkeit zur kritischen Distanznahme verbindet, demonstriert das Buch von Harry Lehmann. Der Autor steht weder auf der Seite unversöhnlicher Kritik, noch auf der Seite jener Adepten, die das Luhmannsche Erbe lediglich verwalten und fortschreiben möchten. Unter dem Titel *Die flüchtige Wahrheit der Kunst – Ästhetik nach Luhmann* gibt er ein Beispiel eines unorthodoxen Umgangs mit der Luhmannschen Theorie, der vor Eingriffen in die Architektur dieser Theorie nicht zurückschreckt. Lehmann macht sich bestimmte Motive des Soziologen zu eigen, um mit ihrer Hilfe in eine eigene Richtung zu denken.

Am Beginn seiner Studie steht die Frage nach der sozialen Funktion der Kunst. Luhmann selbst näherte sich einer Antwort zunächst mit dem Hinweis, daß die Kunst über die besondere Fähigkeit verfüge, in der Realität des Alltags eine zweite, fiktive Wirklichkeit zur Anschauung zu bringen: Kunst, die sich in Gestalt von Werken kristallisiert, leistet eine Realitätsverdoppelung, durch die der gegebenen Realität ein Raum des Möglichen zur Seite gestellt wird. Weil nun die Sphäre des Werks stets durch bestimmte Prinzipien der Form strukturiert wird – von regulativer Bedeutung ist dabei die der Kunst eigene Codierung – sind dem sich hier öffnenden Spektrum des Möglichen zugleich entsprechende Formen der Ordnung eingeschrieben. Luhmanns Überlegungen zur Funktion der Kunst kulminieren in der These, daß das System der Kunst der Gesellschaft beispielgebend demonstriere, »daß im Bereich des Möglichen Ordnung möglich« sei. Eine derartige Schlußfolgerung wendet sich unter anderem gegen jene Theorien der Postmoderne, die alle überkommenen Wert- und Ordnungsbindungen zu unterlaufen versuchen und eine Praxis des »anything goes« propagieren. Teilt Harry Lehmann die kritische Position gegenüber dieser Form des Postmodernismus, so weist er gleichwohl Luhmanns Vorstellungen zur Funktion der Kunst als unzureichend zurück. Im Zuge der Entfaltung des Nachweises, daß im Bereich des Möglichen Ordnung möglich sei, würde sich die Kunst, so der Autor, zwangsläufig selbst überflüssig machen. Es bedarf hier deshalb einer erneuten und präziseren Analyse jenes gesellschaftlichen Bezugsproblems, auf das das System der Kunst antwortet. Lehmanns Untersuchungen, die an ein Luhmannsches Motiv anknüpfen und dieses in eigener Weise weiterführen, münden in der Idee, daß sich die Funktion der Kunst aus einem in Gesellschaften der Moderne immer wieder aufbrechenden Bedarf an spezifischen Reflexionsleistungen herleitet. Kunst wird hier als Medium eingeführt, das der Gesamtgesellschaft die Möglichkeit bietet, Selbstbeobachtungen einer besonderen Art anzustellen.

Der Grund für die Notwendigkeit dieser Selbstbeobachtung liegt, so der Gedanke, in bestimmten Folgeproblemen der soziokulturellen Entwicklung westlicher Gesellschaften. Lehmann macht sich hier jene traditionellen soziologischen Vorstellungen zu eigen, denen zufolge sich die Gesellschaften der Moderne als ein loses Gefüge selbständig operierender Subsysteme darstellen, die über keine oder nur mangelhaft entwickelte Praktiken der intersystemischen Abstimmung verfügen. Verwerfungen, Konflikte und Dissonanzen im Raum der Lebenswelt sind die Folge. An dieser Stelle lokalisiert die Untersuchung den Bedarf an Reflexionsleistungen, die das System der Kunst für die Gesamtgesellschaft erbringen soll. Kunst ist also mit der systemübergreifenden Aufgabe konfrontiert, die destruktiven, das individuelle und soziale Leben belastenden Effekte der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft dem wahrnehmenden Bewußtsein verfügbar zu machen. Im Kontrast zu den gewöhnlichen Systemen der Wissenschaft, der Wirtschaft oder der Politik fungiert die Kunst in diesem Modell – ähnlich wie auch die Philosophie und die Religion – als sogenanntes Reflexionssystem. Diese Fassung des Funktionsproblems der Kunst bildet den entscheidenden Baustein der Strategie des Autors, klassische Formen der Gesellschaftskritik in eine systemtheoretische Beschreibung der Kunst aufzunehmen.

Es drängt sich bereits hier die Frage auf, ob der Autor auf der Basis dieser spezifischen Annahmen eine tragfähige Vorstellung von der gesellschaftlichen Aufgabe der Kunst zu liefern vermag. Zwar ist keineswegs zu bestreiten, daß in der Geschichte immer wieder Ansätze einer politischen oder gesellschaftskritischen Kunst aufgetreten sind – vor allem die Gegenwartskunst arbeitet bekanntlich vielfach in diese Richtung –, daß jedoch die primäre Funktion des Kunstsystems in der Offenlegung jener konfliktgeladenen intersystemischen Verhältnisse bestehen soll, ist recht bescheiden kaum mehr als eine bloße theoretische Forderung, die die Vielgestaltigkeit des in diesem System Möglichen ignoriert. Breite Strömungen der Kunstproduktion der Moderne haben mit Formen der Kultur- und Gesellschaftskritik kaum etwas zu tun, erbringen keine der gewünschten Reflexionsleistungen und bilden dennoch einen Bestandteil des Systems der Kunst. Darüber hinaus ist entschieden zu bezweifeln, ob die Kunst – wenn sie sich tatsächlich dem Lehmannschen Projekt verschriebe – den hier formulierten Erwartungen gerecht werden könnte. Der Autor versucht der Kunst Aufgaben zuzuschreiben, für deren Bearbeitung Systeme der Wissenschaft – namentlich die Sozial- und Kulturwissenschaften – weitaus besser gerüstet wären, als die Kunst selbst. Lehmann mißtraut der Wissenschaft ebenso wie den öffentlichen Medien, weil sie das Programm einer Selbstbeobachtung der Gesellschaft angeblich nicht effizient umzusetzen vermögen.

Lehmans Eingriffe in Luhmanns Theoriearchitektur sind Ausdruck eines Interesses an einer Wiederbelebung des Geistes der Kritischen Theorie. Deutlich wird dies in einem Rekurs auf Motive der *Ästhetischen Theorie* Adornos. Liefert Luhmann mit seinen an George Spencer Brown orientierten Überlegungen zur Logik der Form ein innovatives Modell von der Struktur des Kunstwerks, so bleiben dabei die den Werken vielfach eigenen Ausdrucksmomente unberücksichtigt. Adorno, so der

Autor, hat diesen Momenten im Kontext seiner Theorie der Mimesis eine tragende Rolle in der ästhetischen Erfahrung zugesprochen. Lehmann implantiert die Prinzipien der mimetischen Rationalität in die differenztheoretisch rekonstruierte Struktur der Werke. Mit dieser theoretischen Entscheidung, die eine Lücke in der Luhmannschen Konzeption beseitigt, beansprucht Lehmann, die Wahrnehmung von Kunst an die Sphäre der Lebenswelt anzukoppeln. Während die Logik der Form die Abschließung des Systems gegenüber externen Instanzen befördere, gewinne die Kunst durch ihre Ausdruckspotentiale eine Offenheit gegenüber ihrem Umfeld, die für ihre soziale Funktion von Bedeutung ist.

Der von Lehmann in die Systemtheorie eingeführten Differenz zwischen normalen Systemen und Systemen der Reflexion wird im weiteren Verlauf der Überlegungen eine entsprechende Distinktion zwischen zwei Typen von Medien an die Seite gestellt. Der Autor unterscheidet gewöhnliche Kommunikationsmedien von sogenannten Humanmedien: Die letzteren haben ihren Ort in der Kunst, in der Philosophie und in der Religion; die ersteren sind vor allem in den gewöhnlichen Systemen wie etwa der Wissenschaft, der Wirtschaft und der Politik lokalisiert. Was die Humanmedien, die bestimmte Formen der Kommunikation möglich machen sollen, von ihrem Gegensatz, den Kommunikationsmedien, unterscheidet, ist ihre schwach entwickelte Fähigkeit, an Prozessen der Systembildung mitzuwirken. Ereignisse in der Sphäre der Kunst verketteten sich keineswegs stets zu jenem operativen Kontinuum, das Luhmann zufolge in den normalen Funktionssystemen zu beobachten ist. Humanmedien erweisen sich, wie der Autor hervorhebt, als grundsätzlich welt-offen, dem Partikularen zugeneigt und in einem hohen Maße kontextsensibel. Mit dem Konzept der Humanmedien versucht der Autor, den bei Luhmann aus der Dynamik der Systeme ausgeschlossenen Menschen in die Systemtheorie aufzunehmen.

Die schwach entwickelte Fähigkeit zur Systembildung vor allem der modernen Kunst ist in einem hier zu beobachtenden Verhältnis von sogenannter Programmierung und Selbstprogrammierung begründet. Folgt die ältere Kunst in der Regel traditionellen Produktionsmustern, so zeigt sich in der Moderne die Tendenz, derartige Programme zu verabschieden und jedes Werk in den Schauplatz eines eigenen Programms zu verwandeln. Man stößt hier auf die postulierte Fähigkeit der Humanmedien, die einmal gesetzte Logik systemischer Prozesse gezielt zu unterlaufen; der Faden der Kontinuität zwischen den aufeinanderfolgenden Artefakten oder Ereignissen wird immer wieder zerrissen. Diese Prozesse implizieren ein bestimmtes Verhältnis zwischen den Sphären des Bewußtseins und der Kommunikation. Während die gewöhnlichen Kommunikationsmedien in einer gleichsam geräuschlosen Form mit den Bewußtseinssystemen verkoppelt sind – Kommunikationsakte laufen weitgehend frei von Einflüssen durch das begleitende Bewußtsein ab –, zeigen die Humanmedien ein durch Konflikte bestimmtes Verhältnis zu diesen Systemen. Ermöglicht wird auf diese Weise, so die Überlegung, eine temporäre Entkoppelung und eine daran anschließende Neukoppelung von Bewußtsein und Kommunikation. Na-

mentlich in den Humanmedien liegt für den Autor ein subversives Potential, das sich gegen die Funktionslogik der übrigen Medien im Raum der Gesellschaft wenden kann.

Die Interventionskraft der Humanmedien erschöpft sich in diesem Modell indessen nicht in der Aufhebung tradierter Programme durch Formen der Selbstprogrammierung der Werke oder Ereignisse. Anders als die gewöhnlichen Kommunikationsmedien, in deren Dynamik die Affirmation der eigenen Codierung eingebaut ist, verfügen die Humanmedien zugleich über die Möglichkeit einer Verwerfung des eigenen Codes. Hatte Luhmann den Kommunikationsmedien die Fähigkeit attestiert, ihren zweiwertigen Code durch die positive Seite dieses Codes zu bezeichnen, so geht Lehmann von der Vorstellung aus, daß die von ihm in die Diskussion eingeführten Humanmedien darüber hinaus zugleich über die Möglichkeit verfügen, den negativen Wert ihres Codes auf diesen Code zurückzuwenden. Die von Luhmann vielfach ins Spiel gebrachten Figur des »re-entry« (des Eintritts der Unterscheidung in das Unterschiedene) wird so durch ein »re-exit«, einen »Wiederaustritt der Unterscheidung auf der Seite der Nichtanschlußfähigkeit«, ergänzt. Die von Lehmann postulierte Operation des »re-exit« meint, daß hier der leitenden Code selbst im systemischen Geschehen neutralisiert wird. So kann beispielsweise beobachtet werden, daß die Kunst in der Moderne ihre traditionelle Leitdifferenz schön/häßlich entwertet. In detaillierten Betrachtungen verfolgt der Autor die Leistungen der Humanmedien nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Philosophie, in der Religion und auch im Feld der modernen Intimbeziehungen.

Der historisch zu beobachtende Übergang zum »re-exit« der Codes auf Seiten der Humanmedien bildet nach Lehmann indessen keine entwicklungsgeschichtliche Einbahnstraße. Vor allem in Kontexten der Postmoderne läßt sich ihm zufolge eine Rückentwicklung der Praktiken dieses Medientyps auf die Operationsformen der einfachen Kommunikationsmedien feststellen. Derartige Phänomene lassen eine Präzisierung des Konzepts der Humanmedien nötig werden. Mit Blick auf die bei Habermas entwickelten Vorstellungen zur Bedeutung von Normen in der Kultur der Moderne bestimmt Lehmann die Humanmedien als Organe einer Kommunikation, der entsprechende Soll-Werte eingeschrieben sind; Humanmedien besitzen, so der Gedanke, eine »intrinsische Normativität«. Das Umschalten auf das »re-exit« des Codes bleibt in diesem Modell kontingent und setzt bestimmte Vorkehrungen und Anstrengungen auf Seiten der beteiligten Akteure voraus, die stets mit Widerständen seitens der Adressaten rechnen müssen. Wo die Kunst die in ihrem medialen Substrat schlummernden Möglichkeiten unverkürzt ins Spiel bringt, liefert sie Lehmann zufolge eine der bestehenden Ordnung sich verweigernde Gegenwart. Als essentiell für ihre Leistungen werden dabei die in gelungenen Werken stets mitgeführten Wahrheitsansprüche betrachtet, die der Autor – auch hier gegen Luhmann gerichtet – in die Kunst reintegriert.

Lehmann leistet erhebliche Anstrengungen, um die Instrumente der Systemtheorie im Dienste einer gesellschaftskritischen Kunst umzugestalten. Neben der Neubestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst ist es vor allem die Öffnung

des Kunstsystems gegenüber externen Instanzen, die diesem Ziel dienen soll. Mit Hilfe des von Adorno entlehnten Motivs einer mimetischen Rationalität, des selbst entwickelten Konzepts der sogenannten Humanmedien und der Idee eines »re-exit« des Codes korrigiert der Autor die Luhmannschen Vorstellungen von einer operativen Geschlossenheit des Systems. Die leitende Intention, vor allem die moderne Kunst als ein System mit durchlässigen Systemgrenzen zu denken, verdient in jedem Fall Anerkennung. Luhmanns Ausführungen zur Kunst, die unter Verwendung des Prinzips der Autopoiesis traditionelle Vorstellungen zur Kunstautonomie retten möchten, gehen an zentralen Phänomenen der Kunst in der Tat vorbei. Lehmanns Arbeit sucht Auswege aus diesem inadäquaten Konzept, ohne dabei den Raum der Systemtheorie zu verlassen. Sein Konzept der Humanmedien und die Vorstellung eines »re-exit« des Codes liefern hier einen diskussionswürdigen Beitrag. Fraglich ist jedoch, ob der Autor mit den selbstgewählten Mitteln dem Programm einer kritischen, möglichen Fehlentwicklungen der Gesellschaft widerstehenden Kunst überzeugende Konturen zu geben vermag. Ein nach außen geöffnetes Kunstsystem zeigt in jedem Fall zugleich ein erhöhtes Maß an Empfänglichkeit für soziale Prozesse und Imperative, die in der Sprache der klassischen kritischen Theorie als Quelle der Fremdbestimmung von Kunst zu bezeichnen wären. Eine Theorie offener Systeme muß immer auch die Phänomene der Wechselwirkungen zwischen den keineswegs isoliert arbeitenden Funktionssystemen der Gesellschaft ins Auge fassen. Kunst ist in vielfältiger Weise mit den Systemen der Wirtschaft, der Politik und der Wissenschaft verkoppelt. Lehmann weicht der nötigen Untersuchung dieser intersystemischen Zusammenhänge aus; in diesem Punkt reproduziert er einen Mangel des Luhmannschen Ansatzes, der der faktischen Vernetzung der Systeme im Raum der Gesamtgesellschaft nur wenig Aufmerksamkeit entgegenbrachte. Die Vernachlässigung dieser Vernetzung führt zwangsläufig zu einer defizitären Charakterisierung der einzelnen Systeme, so auch des Systems Kunst. Dennoch kann die Studie mit einigem Gewinn gelesen werden, weil sie die hermetische Logik der Luhmannschen Kunstsoziologie aufbricht und ins Bewußtsein rückt, daß die hier entwickelte Idee der Autonomie an der Kunst der Moderne vorbeigeht.

Hans Zitko

Gérard Wajcman: *Fenêtre – Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse: Verdier 2004, 470 S.

Das Bild – ein Fenster. Wie kaum ein zweites Leitmotiv hat das Fenster die Reflexion über Bild und Bildlichkeit seit der Renaissance begleitet. Die metaphorische Rede vom Bild als Fenster erscheint allgegenwärtig; und auch als Bildsujet erfreut sich das Fenster in der kunsthistorischen Forschung besonderer Beliebtheit, kann es